

# pauta

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

ARMANDO LUNA POR:  
PONZIO DE LEÓN  
Y EUSEBIO RUVALCABA

JOSÉ ÁNGEL LEYVA:  
ENTREVISTA A  
ARMANDO LUNA

BESTIARIO DE HEBERT  
VÁZQUEZ  
POR ARMANDO LUNA

GERARDO DENIZ:  
SEMIFUGAS Y FAGOTES

CARLOS PINEDA:  
SOBRE GERARDO DENIZ  
Y LA MÚSICA

JAVIER ÁLVAREZ:  
30 AÑOS DE  
TEMAZCAL

RANDALL CH.  
KOHL S.:  
OCTAVIANO  
YAÑEZ

HEBERT VÁZQUEZ:  
LA COMPOSICIÓN MUSICAL  
EN MÉXICO

ANA ALONSO MINUTTI:  
LA MÚSICA RELIGIOSA  
DE MARIO LAVISTA

TRES POEMAS DE  
JOSÉ JUAN TABLADA

NOTAS SIN MÚSICA:

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE:  
EN RECUERDO  
DE ERIKA KUBACSEK

JULIO TRUJILLO: CONCIERTO  
PARA LA MANO IZQUIERDA

ALBERTO BLANCO:  
LA MÚSICA, ESE MISTERIO

DISCOS Y LA  
MUSA INEPTA  
POR JUAN  
ARTURO  
BRENNAN

JESÚS  
ECHEVARRÍA:  
TIRADERO  
DE NOTAS

The image displays a musical score for a string quartet and percussion. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (A. Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), and Drums (Dr.). The second system includes parts for Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*, *pp*), articulation (e.g., *pizz.*, *arco*), and a rehearsal mark (50). The percussion part is written in bass clef, while the string parts are in treble clef.

CONSEJO NACIONAL PARA LA  
CULTURA Y LAS ARTES  
**Rafael Tovar y de Teresa**  
*Presidente*

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES  
**María Cristina García Cepeda**  
*Directora General*

**Horacio Uribe Duarte**  
*Coordinación Nacional de Música y Ópera*

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES DEL  
CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES  
**Ricardo Cayuela Gally**  
*Director General*

## ***pauta***

*Director:* **Mario Lavista**

*Jefe de redacción:* **Luigi Amara**

*Consejo editorial:* **Federico Bañuelos / Alberto Blanco / Juan Arturo Brennan / Gloria Carmona / Consuelo Carredano / Daniel Catán (†) / Luis Jaime Cortez / Luis Ignacio Helguera (†) / Gerardo Deniz / Miguel Ángel Echegaray / Rodolfo Halffter (†) / Eduardo Lizalde / Eduardo Mata (†) / Ignacio Toscano / Guillermo Sheridan / Juan Villoro**

*Diseño:* **Bernardo Recamier**

*Corrección:* **Gilda Castillo**

*Supervisión técnica:* **Isabel Cortés**

*Tipografía:* **Bertha Méndez**

Precio del ejemplar: \$ 35.00 en el país más gastos de envío, 7 U.S. dólares en el extranjero.  
Suscripción anual: \$ 130.00 en el país más gastos de envío, 35 U.S. dólares en el extranjero.

Toda correspondencia a la redacción deberá dirigirse a:

## ***pauta***

**Isabel Cortés** / Dirección General de Publicaciones / Paseo de la Reforma Núm. 175, Col. Cuauhtémoc, C.P. 06500 México, D.F. / Tel. 41 55 06 80 / e-mail: [interfasecolor@yahoo.com.mx](mailto:interfasecolor@yahoo.com.mx)  
Distribución y ventas: **Educual, S. A. de C. V.** / Avenida Ceylán 450, Col. Euzkadi, Tels. 53 54 40 33 y 34 / Ventas por teléfono: 018007160117 Fax: 53 54 40 39

REVISTA PAUTA, CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL, Año XXXIII, No. 134, abril – junio de 2015, es una publicación trimestral editada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Paseo de la Reforma núm. 175, Col. Cuauhtémoc, Delegación Cuauhtémoc, C.P. 06500, Tel. 4155-0680, [www.conaculta.gob.mx/dgp/](http://www.conaculta.gob.mx/dgp/), [interfasecolor@yahoo.com.mx](mailto:interfasecolor@yahoo.com.mx). Editor responsable: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2010-052609561300-102, ISSN: En trámite. Licitud de Título No. 9414, Licitud de Contenido No. 2755, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Este número se terminó de imprimir el 27 de junio de 2014 con un tiraje de 1,500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Dirección General de Publicaciones del Conaculta.

# pauta

---

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

---

Vol. XXXII, Núm. 134, abril-junio de 2015

## SUMARIO

<b>Presentación</b>	<b>3</b>	<b>Carlos Pineda</b>	
<hr/>		Gerardo Deniz: la poesía y la música	
<b>Hebert Vázquez</b>		( <i>grosso modo</i> )	<b>44</b>
Breve reseña de la composición		<hr/>	
en México durante los últimos		<b>Dr. Randall Ch. Kohl S.</b>	
setenta años	<b>5</b>	Octaviano Yáñez, guitarrista	
<hr/>		orizabeño olvidado del porfirato	<b>49</b>
<b>Carlos Alejandro Ponzio de León</b>		<hr/>	
El secuestro hacia lo desconocido:		<b>José Juan Tablada</b>	
<i>In memoriam</i> Armando Luna	<b>11</b>	Tres poemas	<b>62</b>
<hr/>		<hr/>	
<b>Eusebio Ruvalcaba</b>		<b>Ana Alonso Minutti</b>	
<i>Elegía</i> para orquesta		Espejos de un orden superior:	
de Armando Luna	<b>23</b>	La música religiosa de Mario Lavista	<b>67</b>
<hr/>		<hr/>	
<b>Armando Luna</b>		NOTAS SIN MÚSICA	
El arte combinatoria de Revueltas		<hr/>	
Entrevista de José Ángel Leyva	<b>25</b>	<b>Vladimiro Rivas Iturralde</b>	
<hr/>		Erika Kubacek: un testimonio personal	<b>83</b>
<b>Armando Luna</b>		<hr/>	
Hebert Vázquez: Bestiario	<b>33</b>	<b>Julio Trujillo</b>	
<hr/>		Concierto para la mano izquierda	<b>85</b>
<b>Javier Álvarez</b>		<hr/>	
30 años de <i>Temazcal</i>	<b>37</b>	<b>Alberto Blanco</b>	
<hr/>		La música, ese misterio	<b>86</b>
<b>Gerardo Deniz</b>		<hr/>	
Semifusas y fagotes	<b>40</b>		

DISCOS

**Juan Arturo Brennan** 89

---

TIRADERO DE NOTAS

**Jesús Echevarría**  
Música fusión  
(Primera parte) 95

---

LA MUSA INEPTA

**Juan Arturo Brennan** 99

---

COLABORADORES 102

---

**Tercera de forros:**  
Lección de música por: **Gerardo Deniz**

---

Portada y pautas: Fragmentos de partituras  
de **Armando Luna**

---

---

—¿Qué es? —me dijo.  
—¿Qué es qué? —le pregunté.  
—Eso, el ruido ese.  
—Es el silencio...

Juan Rulfo, “Luvina”.

---

# PRESENTACIÓN

Fl. *pp* *f* *ff*

Cl. *pp* *f* *ff*

A. Sax. *f* *pp* *ff*

Tpt. *pp* *ff*

Ttb. *p*

En este nuevo número de *Pauta* hemos querido rendir homenaje a dos autores fallecidos recientemente, ambos artistas extraordinarios y amigos cercanos de esta revista desde hace mucho tiempo: Gerardo Deniz (Madrid, 1934-México D.F., 2014), poeta y melómano, y Armando Luna (Chihuahua, 1964-2015), compositor y profesor de música.

Aunque es improbable que se hayan conocido y que, de haberlo hecho, hubieran entablado algo parecido a una amistad, Deniz y Luna han terminado por coincidir azarosamente en estas páginas, lo cual en cierta forma invita a preguntarse si hay algún lazo posible entre ellos, si puede trazarse algún paralelismo entre autores tan distintos entre sí, alguna suerte de eco o resonancia o quizá contrapunto. Pienso que, sin forzar demasiado el asunto, hay un nexo indiscutible al menos en su talante, en la disposición con que afrontaban sus respectivas disciplinas: el desparpajo, la antiolemonnidad de fondo, un impulso desacralizador que era al mismo tiempo distancia frente a las convenciones y renovación inesperada, todo ello desde un alto compromiso con sus respectivos lenguajes y un rigor formal que alejan totalmente sus tentativas de la mera guasa y del desmadre.

Gerardo Deniz fue un gran poeta marginal al que en más de un momento se le objetó que en realidad no escribía poesía, sino quién sabe que

acertijos, ásperos y densos, plagados de palabras raras, de cambios de entonación y de mala leche. Sin embargo, esos “no-poemas”, esas extravagancias insondables pero risueñas, no tardarían en convocar a una legión de lectores —sobre todo entre los más jóvenes—, lo mismo en México que en Argentina y España, hasta convertirse en uno de los escritores de culto más improbables, más refractario a la fama y a sus ínfulas, imitado hasta el cansancio aun cuando sea quizás tan inimitable y singular como a su manera Borges, capaz de renovar la dicción hispana mientras en realidad está contando un chiste a través de un rodeo por la mitología o la física cuántica.

Armando Luna, por su parte, cuyo pensamiento musical ha sido descrito como “ecléctico, lúdico, sincrético, neo-desmadrista, barrocamente clásico y medievalmente moderno”, quien era afecto a los palíndromos y a los acertijos tanto como a las danzas medievales, consintió que su acercamiento a la música se impregnara de un humor socarrón y en el fondo melancólico (quizá no haya un espíritu humorista que no lo sea) que, animado por cierto duende inquieto o arrojo infantil, lo llevó a incursionar con idéntica meticulosidad y exigencia en el blues en los conciertos para piano y orquesta, en la polka y la elegía. No en vano algunas de sus piezas llevan títulos tan desorbitados como “desfiguros”, “travesura” o “tiliches”.

Cierra esta entrega un artículo de Ana Alonso sobre el aliento sacro en la obra de Mario Lavista quien, sin considerarse un hombre de iglesia, es desde luego un conocedor fiel de la música religiosa, y que quizá ahora mismo esté componiendo sendos réquiems o cantos fúnebres —no sin un toque antiolemne— a la memoria de Gerardo Deniz y de Armando Luna.

**Luigi Amara**

# BREVE RESEÑA DE LA COMPOSICIÓN EN MÉXICO DURANTE LOS ÚLTIMOS SETENTA AÑOS

## III. Polka

Allegro con eccellenza  
♩ = 132

A

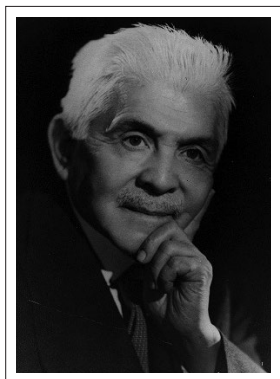
rit. tempo

HEBERT VÁZQUEZ

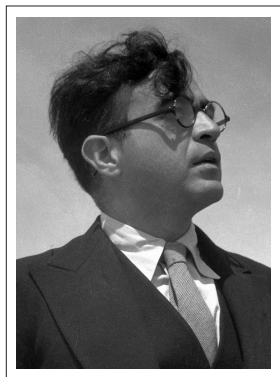
Con motivo de los actos conmemorativos del setenta aniversario de El Colegio Nacional, Mario Lavista me invitó a participar en una mesa redonda, junto a él, Javier Álvarez y Aurelio Tello, para hablar de la música mexicana en los últimos setenta años. Además, me sugirió que preparara un escrito para su publicación. El tema, por su amplitud y complejidad, me incitó a abordarlo de una manera personal y por lo tanto selectiva, parcial, como lo haría alguien que comparte sus propios gustos musicales. Es por ello que el lector encontrará numerosas omisiones y seguramente también muchas oportunidades para disentir.

En 1943, Carlos Chávez, miembro fundador de El Colegio Nacional, estrena el Concierto para violín y orquesta de Manuel M. Ponce, al frente de la Orquesta Sinfónica de México, con Henryk Szeryng como solista; han transcurrido tres años desde la muerte de Silvestre Revueltas, John Cage experimenta con el piano preparado y Bela Bartók concluye su Concierto para orquesta. El nacionalismo musical, movimiento ampliamente extendido por Latinoamérica, principalmente en Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Colombia, México y Venezuela, está en su apogeo, y hace tiempo ya que ha sustituido al romanticismo europeizante y a la música de salón que monopolizaran la segunda mitad del siglo XIX en el subcontinente.

En nuestro país, este aliento nacionalista se encuentra matizado por su adscripción al proyecto de renovación de la identidad nacional emanado de la revolución de 1910 —como sucede también con el muralismo—, y gravita fuertemente en torno a la figura “oficial” de Chávez, quien privilegia en su producción la asimilación de elementos del folklore popular y la adopción de una postura pretendidamente indigenista de raíces prehispánicas que se antoja muy complicada, debido a la carencia en la



Julián Carrillo.



Carlos Chávez.



Silvestre Revueltas.

música precortesiana de la noción de escala y de la imposibilidad de rescatar una tradición perdida a partir de los vestigios ofrecidos por sus instrumentos. Desde mi perspectiva, el “estilo nacional” que emana de la música de Chávez es ante todo una construcción estilística personal, principalmente asociada al empleo de la pentafonía, la irregularidad métrica y las estructuras armónicas no triádicas derivadas de lo que por tradición se conoce en la teoría musical como “armonía por cuartas”.

El periodo nacionalista mexicano encuentra quizás su voz más entrañable en la música de Revueltas. Si Chávez cincela consciente y laboriosamente el “estilo nacional”, Revueltas parece tan sólo dejar que la música brote de su interior, transferida por su rico imaginario hacia ese asombroso punto de convergencia del diatonismo melódico de extracción popular, la disposición lírica impregnada de humor y espontaneidad, la incisiva repetición rítmica, así como los choques armónicos y cromáticos, que más de una vez parecerían evocar el encuentro fortuito de dos bandas de pueblo en una plaza pública.<sup>1</sup>

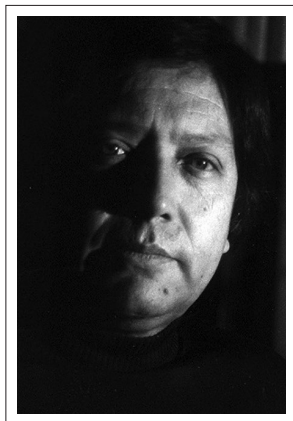
Sin embargo, Chávez y Revueltas no están solos en este camino de renovación: su música deja sentir la influencia de un lenguaje “modernista” de fuerte corte stravinskiano, en el que, además de la experimentación formal, es posible detectar elementos primitivistas y neoclásicos.

<sup>1</sup> Junto a la actual revaloración del legado de Revueltas, que considero muy valiosa, me encuentro cada vez más con la tendencia a verlo como un compositor “cuya importancia lo coloca dentro de los creadores más originales de la música del siglo XX” ([http://es.wikipedia.org/wiki/Silvestre\\_Revueltas](http://es.wikipedia.org/wiki/Silvestre_Revueltas)), lo que me parece desproporcionado. Al respecto, y por supuesto, sin demeritar la originalidad de su voz, coincido plenamente con José Antonio Alcaraz, cuando afirma que “[s]e esperaba del nacionalismo musical mexicano el surgimiento de una figura como Bartók, pero eso no ocurrió ni en México ni en toda América Latina” (Alcaraz, José Antonio, *Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje*. México, INBA/CENIDIM, 2001, p. 136.) De igual forma, Alcaraz ve a Alberto Ginastera como “el más notable compositor latinoamericano”, con lo que también estoy de acuerdo (*Ibid.*, p. 136).





Conlon Nancarrow.



Manuel Enríquez.

A mi parecer, la otra gran figura de la época es Julián Carrillo. Compositor de influencia wagneriana en su juventud, su investigación y experimentación en torno al microtonalismo lo llevan a desarrollar la teoría del Sonido 13, es decir, la exploración y notación sistemática de intervalos inferiores al semitono, que tendrá enormes consecuencias en la reorientación de su propia producción creativa. Su estilo se vuelve experimental, vanguardista y único, llevándolo a tomar una distancia decisiva respecto al nacionalismo circundante. Incluso se ve obligado a involucrarse en el diseño de instrumentos microtonales —principalmente pianos— en el esfuerzo por materializar su música. No obstante el enorme valor experimental de ésta, percibo muchas veces una falta de cohesión estilística en los elementos que la integran. Con esto quiero decir que la concepción melódica —fuertemente motivico-temática—, armónica, rítmica e instrumental de sus obras microtonales es todavía decimonónica, como si Carrillo no alcanzara a despojarse del ropaje wagneriano que impregna su primer periodo creativo. También escucho en él una tendencia excesiva a la reiteración discursiva, que busca de manera un tanto forzada, artificial, poner de manifiesto sus hallazgos teóricos. Con todo, la voz de Carrillo posee esa cualidad monolítica, autorreferencial, que lo distingue de la otra música, como sucede por ejemplo con Conlon Nancarrow, otro compositor mexicano notable.

Alrededor de 1950, el entorno musical europeo de la posguerra se transforma vertiginosamente, gracias al paradigma estructuralista surgido de los cursos de verano de Darmstadt —iniciados en dicha ciudad alemana en 1946 y cuya influencia se prolongó hasta finales de la década de los años sesenta—, que aspira a la consolidación de un estilo internacional vanguardista, oficialmente cimentado en la técnica del se-



Hilda Paredes.



Ana Lara.



Gabriela Ortiz.

rialismo integral —o, dicho de manera más general, en la composición algorítmica—, a su vez derivada ideológicamente de la mitificación de la figura de Anton Webern.

Es Manuel Enríquez quien en la década de los años sesenta hace suyas diversas técnicas asociadas a la vanguardia internacional, como el ya citado serialismo integral, mismo que adopta de manera parcial y, más significativamente, el empleo de una escritura que se abre paulatinamente hacia el aleatorismo, la denominada “escritura gráfica” (empleo de signos no convencionales para la representación sonora), así como las técnicas instrumentales extendidas. Por ello, Enríquez es la figura que simbólicamente rompe con el nacionalismo en México, que ya hacia finales de la década de los años cincuenta se encuentra agonizante.

Mario Lavista y Julio Estrada me parecen los dos compositores más destacados de la generación que empezó a hacerse presente a principios de los años ochenta. Ambos abrazan decididamente la exploración instrumental, el empleo de técnicas extendidas, y coinciden en su rechazo a todo tipo de referencia anecdótica a “lo mexicano”.

Lavista es ante todo un compositor íntimo, de expresividad concentrada, proclive, por lo tanto, a las conformaciones instrumentales reducidas, como los dúos, tríos, cuartetos y, sobre todo, a las obras para instrumento solo, con énfasis en las maderas, especialmente en la música compuesta durante la década de los años ochenta. Su voz ecléctica, punto de confluencia de la tradición y la modernidad, de la tala y la electrónica, del ascetismo y la explosión tímbrica, se sintetiza en uno de los discursos más depurados y coherentes que se hayan producido en nuestro país en las últimas décadas. Su trabajo de exploración instrumental se halla íntimamente ligado a la colaboración con los instrumentistas, entre los que se puede destacar a la flautista Marielena Arizpe, el clarinetista Luis Humberto Ramos, la fagotista Wendy Holdaway, así como a los integrantes del Cuarteto Latinoamericano.

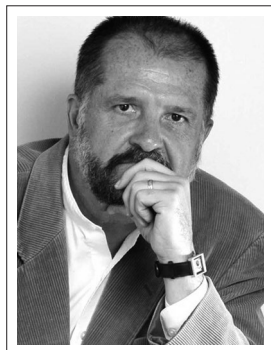
Estrada, compositor e investigador a quien percibo cercano en espíritu a Julián Carrillo, fundamenta su

técnica compositiva en la exploración del continuo, o proyección ininterrumpida, no numerable (en la que no es posible definir, percibir, puntos concretos) de los parámetros que conforman el sonido musical —la frecuencia, la duración, el timbre, el ataque, el pulso, la intensidad, e incluso más problemáticamente, la espacialidad—, integrados por él en la noción de macro-timbre. A simple vista, esta aproximación compositiva podría sugerir una adhesión al modelo estructuralista de Darmstadt, pero no es así: el discurso de Estrada se fundamenta en el tratamiento del sonido por medio del imaginario —el libre albedrío, en otras palabras—, con la única premisa de que se concrete en el macro-timbre/continuo. Por su naturaleza, la obra de Estrada se vincula fuertemente a los instrumentos de cuerda frotada y la voz.

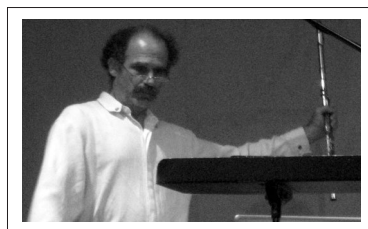
En la siguiente generación de compositores mexicanos destaca Javier Álvarez, en cuya obra se percibe un fuerte vínculo con la música popular mexicana, sobre todo en lo que se refiere al ritmo. No obstante, la “mexicanidad” de su voz no es expuesta en un primer plano, a manera de bandera ideológica, como sucedía con los compositores nacionalistas, sino que convive con una diversidad de estilos, como el académico europeo, la música asiática y el pop. Álvarez, además, se encuentra igualmente cómodo en el empleo de instrumentos tradicionales como en el campo de la música electroacústica, lo que no es común en nuestro medio. Su eclecticismo estilístico lo adscribe de manera natural a la primera generación de compositores mexicanos que se vincula a la posmodernidad, junto con Arturo Márquez y Eugenio Toussaint, por ejemplo. De los tres, sin embargo, él es el único en integrar a su lenguaje la herencia vanguardista y de experimentación de la generación precedente, lo que, a mi juicio, lo enriquece.<sup>2</sup>

De tendencia más abstracta es la música de Hilda Paredes y Ana Lara: ambas compositoras comparten un gusto refinado por la expresión tímbrica y un discurso de gran intensidad emocional.

<sup>2</sup> A raíz de la aparición del posmodernismo en el medio musical mexicano, se ha empezado a emplear el término “vanguardia” como un referente histórico, muy comúnmente asociado a la estética de Darmstadt, y ya no en su acepción original de “ubicarse más adelante que los demás en relación con las tendencias de su tiempo”. Me da la impresión de que esta distinción —muy reveladora desde la perspectiva de la conciencia de superación de una etapa histórica— no es compartida por algunos colegas latinoamericanos.



Eugenio Toussaint.



Roberto Morales.



Rodrigo Sigal. Fotografía de Ek de Val.

Gabriela Ortiz y Armando Luna se encuentran entre los compositores mexicanos de mi generación que han adoptado de manera más personal la pluralidad de tendencias —históricas, geográficas y estilísticas— que caracterizan a la posmodernidad.

Ortiz posee una profunda sensibilidad orquestal y armónica; en su música conviven la incisividad del pulso irregular stravinskiano, el folklore latinoamericano y el minimalismo en una comunicación a flor de piel.

La obra de Luna, en cambio, es más cercana al mundo de Revueltas en su expresión humorística, mordaz, y su intensidad aparentemente caótica. Su inconfundible cualidad mexicana se establece, contra todo pronóstico, como feliz punto de encuentro de Haydn, Led Zeppelin, Frank Zappa, la música antigua y el ubicuo *Dies Irae* de sus primeros años creativos.

En México, como en muchas otras partes del mundo, la disolución de la vanguardia internacional ha dejado tras de sí la coexistencia de una diversidad de orientaciones estéticas, técnicas y de medios compositivos. El número de compositores se ha multiplicado en los últimos veinte años en nuestro país. Muchos de ellos se han especializado en diferentes partes del mundo —gracias principalmente a la política de apoyos económicos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, particularmente en lo que se refiere a la realización de estudios en el extranjero— y han generado un crisol de tendencias creativas. En nuestro país conviven la música experimental, la intercultural, la influencia del pop, los medios electrónicos, el arte sonoro (aquí destaco el trabajo hecho por Roberto Morales, Manuel Rocha y Rodrigo Sigal), la instalación, la improvisación y el performance, entre otras expresiones.

Al término de este vertiginoso —y por lo tanto, necesariamente incompleto— recorrido por la composición en México durante los últimos setenta años, me viene a la mente una conversación que tuve con el compositor colombiano Rodolfo Acosta, en su departamento de Bogotá hace alrededor de un mes, en la que me decía que algo que admira de nuestro país es la percepción de una especie de “linaje musical” que le confiere a nuestro trabajo un sentido de pertenencia, de continuidad, en contraposición a la orfandad en la que a veces tienen que crear otros compositores latinoamericanos (él, en realidad, no empleó el término “huérfanos”, sino “bastardos”, para referirse al hecho de que, aunque tienen padres, no los conocen). Y es precisamente con esta imagen con la que me gustaría concluir el ensayo.

# EL SECUESTRO HACIA LO DESCONOCIDO: *IN MEMORIAM* ARMANDO LUNA PONCE



CARLOS ALEJANDRO PONZO DE LEÓN

Armando estaba convencido de que sus alumnos realmente aprendían a componer, no tanto dentro de su Taller de Composición, sino en su clase de Instrumentación-Orquestación, transcribiendo a los grandes. Nunca aceptaba como alumno de composición a alguien que no hubiese estudiado contrapunto. La armonía moderna no le parecía tan importante, eso se podía ir aprendiendo de un libro como el de Persichetti, al mismo tiempo que se escribía. Jamás recomendaba componer frente al piano ni en un teclado midi: uno se limitaría a escribir únicamente lo que es capaz de tocar y, dadas las limitaciones al teclado de algunos de sus alumnos, era importante seguir el consejo. Pero no evitaba experimentar sonoridades, ni al piano ni en cualquier otro instrumento, antes de planear una obra. Exigía no escuchar la pieza hasta que no estuviese concluida. Desconfiaba totalmente de su propio gusto musical, influido por lo que ya habían escrito otros compositores (camino seguro a la trivialidad sonora para un compositor nuevo). Le parecía imposible que alguien pudiese convertirse en compositor si no contaba con una cultura musical extraordinariamente amplia. Por ello, solía prestar a sus alumnos un disco duro con su acervo personal de música en formato digital, y recomendaba escuchar música con la partitura en la mano. Al inicio, pedía a sus alumnos escribir en papel, luego les permitía hacerlo directamente en la computadora. Él, por supuesto, escribía directo en el software. Planificaba sus obras “a la Stravinski”, y a sus planes les llamaba “mapas”. Componía aislado del mundo, encerrándose en su casa, a veces en penumbra, a la luz de unas velas, de prisa, bajo presión. Dejaba de asistir a los Conservatorios, de dar clases. Así era al menos cuando yo lo conocí.



Armando Luna.

Cuando lo conocí, a los treinta y cinco años, él tenía cuarenta y cinco y despreciaba la ambición de fama o reconocimiento. Sentía que, a esa edad, el medio artístico ejecutante apenas comenzaba a distinguir sus piezas. Y sospechaba que moriría pronto. “A partir del próximo año es factible; antes de los cincuenta, seguro”, me dijo en un viaje por carretera. Y en ese momento, aún le faltaba escribir su Sinfonía No. 2, su Concierto para dos arpas, su Concierto para flauta, su Concierto para piano, y su Quinteto con clarinete.

Creía en el destino. “Si en tu camino está escribir música, vas a componer, tomes o no clases conmigo, o las tomes o no con alguien más”, respondió, meses después de que lo conocí, cuando le expliqué que, por razones de trabajo, debía dejar de asistir a su clase de Instrumentación. Infero que también creía en Dios, aunque públicamente fuera escéptico ante la visión tradicional que la sociedad o la iglesia sostienen al respecto. De sus clases comprendí, sospeché, que escribía melodías a partir de las publicadas en el *Liber Usualis*, y entiendo que en ocasiones empleaba el rosario para establecer series. Las notas del *Dies Irae* gregoriano son una constante en muchas de sus obras, y regularmente Armando me preguntaba si yo creía en Dios. Nunca me atreví a preguntarle si él creía en Dios. Yo sentía que me cuestionaba, porque debía realizar el chequeo regular y comprobar que yo estuviera siguiendo el camino correcto en mi aprendizaje. Algunos de sus alumnos más cercanos, los jóvenes, pensaban Armando identificaba a Dios con el bien; pero sospecho que, en realidad, al compositor le llamaban la atención los aspectos más duros y crudos que el Ser superior puede imponer a la humanidad.

Entre sus compañeros de generación siempre lo recordaron por sus extraordinarios conocimientos de orquestación aún desde que era estudiante. Y también porque era el portero del Conservatorio. La impaciencia que tuvo con algunos se trasladaría posteriormente hacia quienes serían, años después, sus alumnos. Yo había presenciado cómo, en el salón de clases, revisando partituras, les podía destrozarse el corazón a algunos aspirantes a compositor. Nunca en mi vida conocí a un docente más duro, más incisivo, más despiadado. Confieso que me daba miedo que algún día me revisara alguna partitura. Pero si Mario Lavista me había enviado con él, era por algo. Decidí quedarme.

Durante la niñez, a mí me había tocado escuchar los golpes de los reglazos que algunas maestras dieron en las manos a mis compañeros. Pero la rudeza de Armando era única. Y su seguridad para revisar tareas... y para componer y orquestar, eran aún mayores. Por eso, cuando por primera vez coloqué una partitura mía sobre su escritorio —tuve que confesárselo—, sentí ganas de vomitar. “Entonces, vas bien”, me dijo, y tomó mi libreta de pasta negra, un engargolado de cien hojas tamaño legal, con veinte pentagramas por hoja. Comenzó a revisar.

Meses antes, en su clase de orquestación, se había desesperado conmigo: “¿Por qué usas un cuaderno de primaria para escribir?” Y luego le gritó al grupo: “¡A ver,



Armando Luna  
durante una  
siesta.

denme una pinche hoja de su cuaderno para que Carlos la fotocopie!” Varios alumnos se ofrecieron. Debía bajar de la Fonoteca y pedirle al Chino un engargolado de cincuenta hojas. Lo ordené de cien. “A mí me va a tomar el doble de tiempo aprender a componer” —pensé. Pero su precisión fue admirable; durante el total de meses en el que me revisó partituras utilicé 49 hojas. Algunas de ellas en ejercicios que llenaban mi curiosidad por cosas simplonas, un tanto estúpidas, debo confesar, y que nunca me hubiera atrevido a enseñarle, pero que un día descubrió sin querer, al hojear mi libreta. Le rogué que no los viera. Echó una mirada a los primeros compases y me dijo: “Tíralos, quémalos. Que nadie se entere.”



Repito que había conocido a Armando Luna gracias a Mario Lavista, quien me puso en contacto con él cuando yo buscaba clases privadas de composición. Es difícil transmitir aquí la emoción —siendo que no soy escritor— de lo que sentí al momento en que leí el correo electrónico del maestro Lavista con el número celular de Armando. Tuve que descender treinta y nueve pisos, desde mi oficina en la torre corporativa en la que trabajaba, para poder saltar por la calle y gritar emocionado. No podía tranquilizarme, creo que me temblaban las manos cuando a las 11 de la mañana le marcaba al compositor de Chihuahua. “Hoy mismo, ahí estaré a las dos de la tarde” —le dije luego de presentarme diversas opciones para encontrarnos. Él llevaría su cabello largo y pantalones negros al reunirnos junto a la fuente del Conservatorio, cerca de la cafetería. Al colgar el teléfono, me dirigí al estacionamiento del edificio y saqué del auto doscientas hojas con análisis de obras que había realizado durante el último año.

No me importó dejar la oficina en aquel momento. Tomé un microbús que media hora más tarde me dejó en Polanco. Caminé quinientos metros sobre la calle de Ferrocarril de Cuernavaca e intenté tranquilizarme antes de entrar: divisé en la calle de Masaryk, en la puerta del Conservatorio: guardias. Yo no sospechaba que Armando Luna también perdía la paciencia cuando se topaba, en ocasiones, y lamentablemente, con seres humanos dignos, pero sin el nivel de educación requerido para ejercer el papel de autoridad que debían. Un dato que yo mismo comprobaría tiempo después, cuando él y su colega J.F. Durán defendieron a un estudiante de Dirección Orquestal del último año, quien intentaba ingresar a las instalaciones del Conservatorio por la puerta, pero habiendo olvidado su credencial.

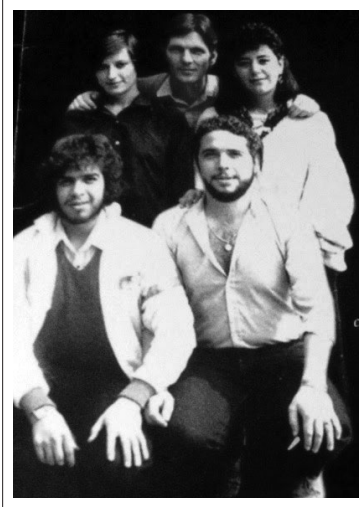
Ese martes de nuestro primer encuentro, frente a la fuente, me preguntó. Yo le dije: “La historia corta es de un minuto, la larga de cinco. ¿Cuál quieres escuchar?” Optó por la última, que en realidad se extendió, entre preguntas y respuestas, a quince o veinte minutos. Le hablé de los libros que había leído por mi cuenta: Turek, Kostka y Payne, entre otros. Al terminar, habló en voz alta, encabronado: “Mario me dijo que estabas listo para composición, y no lo estás.” Yo no iba dejar pasar esa oportunidad.

De mi *back pack* saqué el paquete con partituras y sus análisis. Debí entermecerle. “Mira, lo que podemos hacer es que de aquí a septiembre cubras lo que te estoy pidiendo, ya entonces te vienes al Taller de Composición. Por lo pronto puedes entrar a mi clase de Instrumentación. Estamos iniciando cuerdas. A mis alumnos los hago leer los tratados de Berlioz y Rimski-Korsakov... una lista larga; si quieres, consíguela. Pero sí compra el libro de Samuel Adler, y los discos: súbelos a tu i-pod, y te vienes a la Fonoteca el próximo martes a las 12; le dices al guardia que vienes conmigo.” Dio una fumada larga a su cigarro, se acomodó el cabello y finalmente cabeceó en señal de “sí”. Como otras veces, Armando Luna estaba cambiando la vida de alguien más.

Su clase de Instrumentación era “más grupal” que la de composición, revisaba de manera sólo ligeramente distinta a lo que hacía en el Taller. Sentado en el escritorio, citaba alumno tras alumno. Leía la transcripción, por ejemplo: el *Allegro* de una Sonata para piano de Mozart, pasado a cuarteto de cuerdas. Cuando había algo importante que mencionar, reunía al grupo frente a un atril en el que colocaba la transcripción del alumno, luego se dirigía al piano con el *Allegro* original; tocaba ocho o dieciséis compases y le preguntaba al grupo: “¿qué notaron?, ¿qué está mal?” El asunto podía ir desde la longitud de las ligaduras hasta “las arcadas van hacia arriba en el primer tiempo de cada compás”. Contaba con estudiantes que detectaban el problema inmediatamente. Armando atraía a algunos de los mejores pupilos del conservatorio, pero sólo algunos de ellos soportaban su nivel de exigencia y permanecían. Debo notar que también llamaba la atención de estudiantes que no eran los más sobresalientes; pero a veces, sí, los más fieles. Él los estimaba.

El manejo de la forma le era importante, pero la consideraba un tema muy básico como para gastar tiempo en el asunto durante sus clases. Se limitaba a vociferar frases como: “Grábenselo con sangre: la instrumentación hace la forma”, y lo decía haciendo la mueca de estárselo escribiendo con una navaja sobre el antebrazo. En alguna ocasión lo vi dibujar en el pizarrón una serie de tres arbolitos de navidad, uno seguido de otro y el último inclinado, para ilustrar con sus alumnos algún punto sobre la importancia de manipular la forma. Sus propias explicaciones le parecían obviedades que, en lugar de esclarecer, a veces disfrutaba en complicar. “En los contrastes entre secciones” creo que estaba la clave de lo que deseaba comunicar una y otra vez. Cabe decir que detestaba la repetición exacta de una sección entera en una obra, por ejemplo con forma A B A; lo cual, aplicado por él, podía colocar fácilmente en aprietos a los ejecutantes de sus piezas, sobre todo en casos como el de su Concierto para flauta, que demanda una concentración extraordinaria para recordar fielmente las diferencias y sutilezas entre cada uno de los movimientos *ritornello*.

En 2010, le marqué a su celular, le confesé que había renunciado a mi trabajo para poder asistir a su Taller de Composición. El viaje a Puebla que habíamos realizado meses antes, para escuchar su Trío para clarinete, violín y piano, sería un presagio de la historia que me tocaría vivir luego de la difícil decisión que tomé. Nos vimos en el Conservatorio Nacional a mediodía, un sábado. Subimos al auto y platicó la historia que nos llevaría a comer pizzas con una niña de acaso cinco años, horas más tarde. Pero, antes, a los pocos minutos de iniciar el viaje, recibió una llamada al celular de un alumno que deseaba acompañarlo. Me orillé y esperamos a que nos alcanzara sobre la lateral de Circuito Interior. Mientras tanto, Armando confesó que un día había querido tener un auto convertible, pero que debió abandonar el sueño de poder llegar a conducir. Una condición médica que



De izquierda a derecha: Ana Lara, Mario Lavista y Gabriela Ortiz, al frente: Armando Luna y Ricardo Risco, ca. 1984.

habría de reflejarse en los complicados ritmos de su obra. Cuando reanudamos el camino a Puebla, conectó su ipod al estereo del auto, en modo aleatorio, y comenzamos el juego que solía aplicar en clase: escuchábamos una pieza y debíamos reconocer el autor y nombre de la obra.

Ya en nuestro destino, nos vimos con una exalumna del Conservatorio y su niña. Comimos y luego a hacer fila en el Teatro de la Ciudad. Antes del concierto, creo que dos o tres estudiantes de alguna escuela de música, a quienes él desconocía, se acercaron a saludar. El concierto inició minutos más tarde con el Trío más famoso para la dotación que presenciábamos esa noche: el de Khachaturian. Creo que Armando notó cierto nerviosismo de los intérpretes, y quizás le hubiera gustado ver gestos más apasionados al escuchar su obra. Pero, de cualquier manera, terminó contento.

Agradeció a los ejecutantes y salimos a tomar un café antes de emprender el viaje de regreso a la ciudad de México.

Ninguno de los tres pasajeros habríamos vivido antes un extravío tan extraordinario como el que nos esperaba. Salimos de Puebla a las 10 o 10:30 de la noche, y yo habría de llegar a mi departamento entre seis y siete de la mañana del domingo. Secuéstre a Armando durante siete u ocho horas, lo torturé con música pop, y lo obligué a platicar sobre movimientos contemporáneos toda la noche, sobre metodologías de composición.

El asunto complicado comenzó cuando, al salir de la ciudad de los ángeles, tomamos la carretera hacia Oaxaca y no hacia la ciudad de México. Notamos el desvío, regresamos y de pronto estuvimos de vuelta dentro de Puebla. Cuando finalmente encontramos la carretera a México, se desató una lluvia infernal que apenas y podía notarse el camino a diez o quince metros hacia adelante. Viajábamos a 30 o 40 kms por hora. Conducía sumamente estresado. “Se acabó esta música”, les dije, y coloqué un ipod con pop. “Necesito despertar sin tener que poner atención a la música, sin distraerme del camino... ni de la plática.”

El primer tema en la conversación fue minimalismo. Armando lo odiaba como gusto musical, pero le tenía un profundo respeto, tanto al movimiento como a sus líderes: Riley, Reich, Glass, Adams y otros. Le pregunté si terminaría siendo un mo-

vimiento musical efímero. “Va a trascender, de hecho ya hizo historia y no es nada efímera, eso es un hecho.” Luego le comenté de una entrevista que había leído en *Letras Libres*, a Mario Lavista, en la cual expresaba que el compositor más importante de la segunda mitad del siglo XX había sido Gyorgy Ligeti. “¡No!”, exclamó Armando en desacuerdo, debía haber más compositores en esa contienda. Él habría colocado en la competencia a Schnittke, a Glass, a Penderecki, quizás a los mismos Gorecki y Lutoslawski... yo no podría nombrarlos; la lluvia había arreciado y frente a nosotros aparecía un trailer que brusca y sorpresivamente frenaba en el camino; dejé de prestar atención a lo que en el auto se decía y tuve que detener la música rock.

Finalmente, entre las dos y tres de la mañana, entrábamos a la ciudad de México. “¿Derecha o izquierda?” pregunté. Ninguno contestó. Sabía hacia dónde nos dirigiríamos si tomábamos a la izquierda, me decidí por la derecha, y cuando veinte minutos después fue evidente que estábamos extraviados, tomé mi celular y quise realizar una llamada telefónica, a alguien que pudiese guiarnos desde algún mapa en su computadora. Sonó el timbre, alcancé a escuchar “bueno” y mi teléfono se apagó sin pila.

Primero pedimos ayuda a una patrulla, y las indicaciones que nos dio fueron para dar vueltas en círculos, volvíamos una y otra vez al mismo punto de partida. Cuando encontramos una salida, ésta nos condujo a una recta interminable, con un solo carril de ida, rodeada por lo que parecían ser pastizales a ambos lados, o quizás campos abiertos, no había ningún tipo de alumbrado que nos indicara en medio de qué estábamos. No podíamos parar de reír. Hasta que de pronto descubrimos que nos encontrábamos en la carretera a Querétaro. El júbilo se asomó al rostro de Armando, desde ahí él sabía cómo llegar a su casa. Regresamos a México y finalmente arribamos.

Durante ese viaje no comprendí la importancia de la discusión en la que intervenía Manuel, su alumno, cuando se abarcó el tema de los libros de Stravinski y Messiaen. Pero un año más tarde, en el Taller de Composición de Armando, lo entendí. Los primeros ejercicios fueron más bien técnicos, para asegurar el correcto manejo de la forma: Tres movimientos miniatura, de un minuto cada uno, para piano. A las pocas semanas correspondió el turno a la primera pieza libre, pero antes de que escribiese alguna nota, me pidió un sistema de composición. A la siguiente semana llegué con él. “Ahora, una marcha fúnebre.”

“Vayan a un velorio”, le dijo al grupo, “pongan atención en qué se dice, qué se oye”. A media cuadra de mi departamento, en el que vivía en aquel entonces, se encontraba un velatorio, y el lector quizás no lo vaya a creer, pero esos lugares son increíblemente socorridos todos los días, de lunes a domingo, sin importar la hora.

Aunque yo no solía acudir a su materia de Análisis, creo que a Armando jamás se le veía tan feliz de formar parte de la tradición misma con la que cargaba bajo el brazo como cuando llevaba a clase la *Júpiter* de Mozart o *La consagración de la primavera* de Stravinski.



Armando Luna le canta a la muerte.

Los primeros movimientos que Armando me revisó quizás podrían clasificarse dentro de un estilo micropolifónico (véase Cope, 1997). Entonces me dijo: “Tú escuchas pop, que se note eso en tu música.” Fue un alivio. Entre sus pupilas, había un extraordinario fanatismo a lo Luna Ponce, todos querían sonar a él. Me sentí en libertad. Y cuando hablo de fanatismo, lo digo en sentido literal. Todos querían arrancarle un pedazo de su herencia musical, como si, al hacerlo, pudieran robar un fragmento de esa herencia que se extiende de Ponce, Chávez y Revueltas, hasta Lavista, sus coetáneos y sus descendientes. Algunos alumnos estaban literalmente dispuestos a sacarse los ojos por formar parte del árbol genealógico musical en México, y veían en Armando una rama importante en ello.



Armando Luna fue miembro de la más extraordinaria y competitiva generación de compositores que formó Mario Lavista: *La generación fuerte* (denominación que escuché por primera vez de J.F. Durán), y que podría situar su epicentro en 1984, pero que puede extenderse a generaciones del Taller entre 1980 y 1990, aproximadamente, y que incluso ha salido del Conservatorio Nacional a otras escuelas, como a la Nacional de Música, e incluso fuera de México.

Armando Luna provocaba envidias. No había concierto en que alguien no hablase mal de la intensidad de su música, o que quisiera disminuir o robarle su lugar. La honestidad con la que se entregaba a la composición puede resumirse en la frase que alguna vez me dijo: “Si no lo sientes, no lo puedes expresar.” De ahí su indiferencia ante las codicias que despertaba; sabía que serían fútiles, sin eclipsarlo. En ese

sentido, creo que jamás le importó el destino de otros compositores, como aquellos otros se ocuparon del suyo.

Creo que fue a inicios del año 2012 cuando le marqué al celular. “No te escuchas dentro del Conservatorio” —le dije. “No lo estoy, más bien ando en el hospital.” Le habían detectado el cáncer. Ese día lo afrontó valientemente. “No dejes de componer”, me dijo, “aunque sea para ti mismo. Luego habrá tiempo para revisar”. Se hundió durante dos meses, pero resurgió. Bajó de peso y entonces lo recuperó. Los síntomas finalmente se estabilizaron y él estaba bien. Ya para entonces mi fortuna había dado otro vuelco hacia lo desconocido. “No puedes componer así, primero tienes que arreglar tu vida”, me dijo un día mientras comíamos en el Conservatorio. Pero Armando estaba listo para continuar escribiendo: conciertos para solista y orquesta, monumental música de cámara; y a ordenar y catalogar sus obras.

Los primeros homenajes y brindis en su honor le herían profundamente. “Es porque me estoy muriendo, ¿verdad?” “Es porque eres un gran compositor, y los ejecutantes te aprecian, Armando.” Y sí, también, había cierto pavor cuando recibía aplausos.

Hacia diciembre de 2013, yo había conseguido que el editor de una revista le realizara una entrevista. El problema era que el editor lo conocía y le tenía miedo. “Yo formulo las preguntas y hablo con él”, le dije. Armando aceptó para que nuestro encuentro se realizara alrededor de enero de 2014, pero no contestó mis llamadas durante un mes. En abril, se reportó. Dijo que se había deprimido nuevamente. No insistí en el asunto. Hizo algunas preguntas sobre mis actividades, al tiempo que no dejaba de contrapuntear mis frases con experiencias suyas. Era una despedida; no lo supe en ese momento.

Al final, cada viernes recibía visita de sus alumnos más queridos en su propia casa. Luego, el médico le comunicó que le quedaban un par de meses. Como de costumbre, pasó 23 y 24 de diciembre con su hija, y luego fue a Chihuahua a despedirse de su madre, no obstante su salud tan deteriorada.

La noticia me la comunicó una amiga. Les marqué a sus alumnos más cercanos, y Héctor lo confirmó esa misma noche. Quedamos en encontrarnos por la mañana en el tren suburbano de la estación Buenavista. Pero no pude dormir y tuve que levantarme a comenzar a redactar este documento. Cuando llegamos a Tultepec, ya estaban en el velorio algunos de sus alumnos y seres queridos bebiendo sotol: Fabiola, Beto, Juan David, Lalo y Manuel. La hermana de Armando llevaba semanas en México.

A mediodía aparecieron los primeros arreglos florales. Logré arreglármelas para comprar uno, espero que hermoso. Y es que meses atrás, durante el brindis organizado por Luis Humberto Ramos y su ensamble en una terraza del Palacio de Bellas Artes, debido al estreno del Quinteto con Clarinete de Armando y dos obras de Lavista y Angulo, logré tomarme una fotografía con Mario. “Ven Armando”, le dijo a su alumno. Y ahí estaba yo, como en un ensueño, junto a Mario Lavista y Armando

Luna. “Si sonrías, te llevo flores a tu entierro”, le dije al de Chihuahua. Creo que el único que no sonrió para la foto fui yo.

El día del velatorio de Armando llegó un viejo con bastón, quien se movía lentamente y ayudado por un alumno. El maestro Savín permaneció sentado unos instantes y se levantó para realizar la primera guardia junto al féretro, y se le unieron estudiantes del Conservatorio Nacional. Más tarde, fue el compositor J.F. Durán quien incitó a la segunda de otras varias rondas de guardias, que se extendieron durante algunas horas hasta bien entrada la noche.

A mí me tocó participar en esa segunda ronda. Cualquiera que entrase en la cámara podía escuchar el respeto que todos ahí sentíamos por el maestro. Fue en ese momento que un fusible se fundió, y el cuarto quedó sin luz eléctrica, en la penumbra de los cirios. Todo fue tranquilidad. Creo que ésa fue la última lección de Armando. Nos hizo vivir, aún después de su partida, lo que era componer para él: la comunicación con el más allá que estableció a través de su música. Una música danzante, burlona y llena de muerte, de olor a tierra árida... En pueblo viejo, en penumbra y la más profunda soledad.

## **Bibliografía**

- ADLER, Samuel, *The Study of Orchestration*, Nueva York: W. W. Norton, 2002.
- Benedictines of Solesmes (eds), *The Liber Usualis*, Tournai, Belgium, Desclée & Co., 1964.
- BERLIOZ, Hector, *Treatise on Instrumentation* (Adicionada y editada por Richard Strauss), Versión en inglés: Nueva York, Kalmus, 1948.
- BRAVO Varela, Hernán y Mario Lavista, “El museo de la música: Una conversación con Mario Lavista”, *Letras Libres*, abril de 2009, pp. 30-33.
- COPE, David, *Techniques of the Contemporary Composer*, EUA, Schirmer, 1997.
- KOSTKA, Stefan y Dorothy Payne, *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music* (4th edition), EUA, McGraw Hill, 2000.
- MESSIAEN, Olivier, *The Technique of My Musical Language*, París, Alphonse Leduc, 1944.
- MOZART, Wolfgang Amadeus, *Later Symphonies (Nos. 31-41)*, Nueva York, Dover Publications, 1974.
- Persichetti, Vincent, *Twentieth-Century Harmony*, Nueva York, W. W. Norton, 1961.
- RIMSKY-Korsakov, Nikolai, *Principles of Orchestration*, Versión en inglés, Nueva York, Dover, 1953.
- STRAVINSKI, Igor, *Poetics of Music*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1947.
- STRAVINSKI, Igor, *The Rite of Spring: In Full Score*, Nueva York, Dover Publications, 1989.
- TUREK, Ralph, *The Elements of Music: Concepts and Applications*, Nueva York, The McGraw-Hill Companies, 1996.



# ELEGÍA PARA ORQUESTA DE ARMANDO LUNA PONCE

10

*p* (*ff*) *ff* *p* *f* *p* (IV)

ANC...1

\* 2a

EUSEBIO RUVALCABA

Hay obras que adquieren el nivel de maestría desde las primeras notas. Como si de suyo llevaran la impronta de la permanencia contra viento y marea.

Como esta elegía que nos ocupa.

No es fácil imaginar el poder de la música hasta que finalmente nos sacude. Si bien los oídos son las puertas a la música, cuando por fin los sonidos se apoderan de nuestro sistema sanguíneo las cosas sufren un giro inusitado.

En la *Elegía orquestal* —compuesta a la memoria de su padre—, Armando Luna Ponce le da forma a una masa nerviosa de música. Y es perfectamente entendible, perfectamente inteligible esta hazaña musical. Conforme transcurre la obra, el autor va tomando elementos del mundo de los sonidos —de la gran paleta orquestal que él domina—, con base en las percusiones, en los metales, y, fundamentalmente, en el ritmo, va tomando elementos de la vastedad sonora que le proporciona la filarmonía en su totalidad, para ir creando una escultura dolorosa y tremenda entre nosotros.

En su *Historia trágica de la literatura*, Walter Muschg afirma que la poesía dolorosa apuntala al resto de la poesía. Yo me aventuraría a decir que este axioma se aplica asimismo a la música. Y aún más, me atrevería a decir que esta *Elegía orquestal* es prueba inequívoca.

Porque pasaje tras pasaje, un sentimiento devastador se va adueñando de la voluntad de quien escucha. ¿La música también es esto?, habrá quien se lo pregunte. Y la respuesta es afirmativa. Por supuesto que eso es la música. Un lenguaje estructurado con inteligencia cuya única misión es persuadir y conmover. Un lenguaje que crece y decrece, que gira y se detiene, que se pasma, se devuelve y se rebobina, que se acrecienta hacia dentro, en una suerte de introspección honda y acre, sin compla-

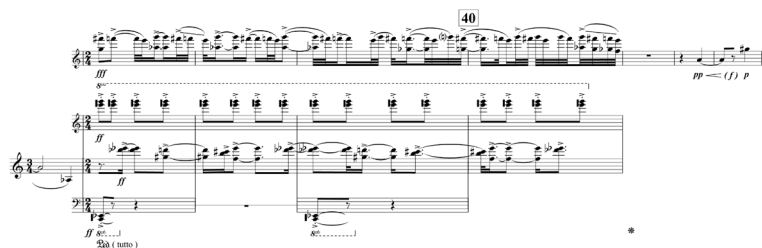
cencias. Tal vez porque dicho lenguaje sea el lenguaje de la sangre. Tal vez porque la oportunidad de componer una elegía al padre muerto se presente una vez en la vida. Tal vez porque en estos casos no hay más que un modo de decir las cosas.

Y en esta trascendencia de la música al oyente —que el oyente devuelve a la música cuando la hace suya—, uno de sus secretos radica en las pausas. Porque los silencios en esta elegía están colmados de significado. La música es el lenguaje del silencio, en el sentido en que su punto de partida es el silencio —¡y su punto de arribo!—, y de que se teje en el silencio como una nave que se condujera a través del agua, materia mágica. Pero he aquí que cuando un compositor se apoya en los silencios para dotar a su obra de un dramatismo aún mayor y relevante, aquella música se incrusta de golpe y porrazo en el corazón. Lo que tiene lógica si se piensa que el silencio es la materia prima de los hombres que se proponen rebasar todos los días desde el momento que abren los ojos.

Una obra que tarde o temprano —si no es que ya lo ha hecho— ocupará su lugar en la historia de la música en México. Un lugar envidiable.

Tomado de: Eusebio Ruvalcaba, *Temporada de otoño, cavilaciones de un melómano incurable*, Almaqui Editores, México, 2015.

# EL ARTE COMBINATORIA DE REVUELTAS



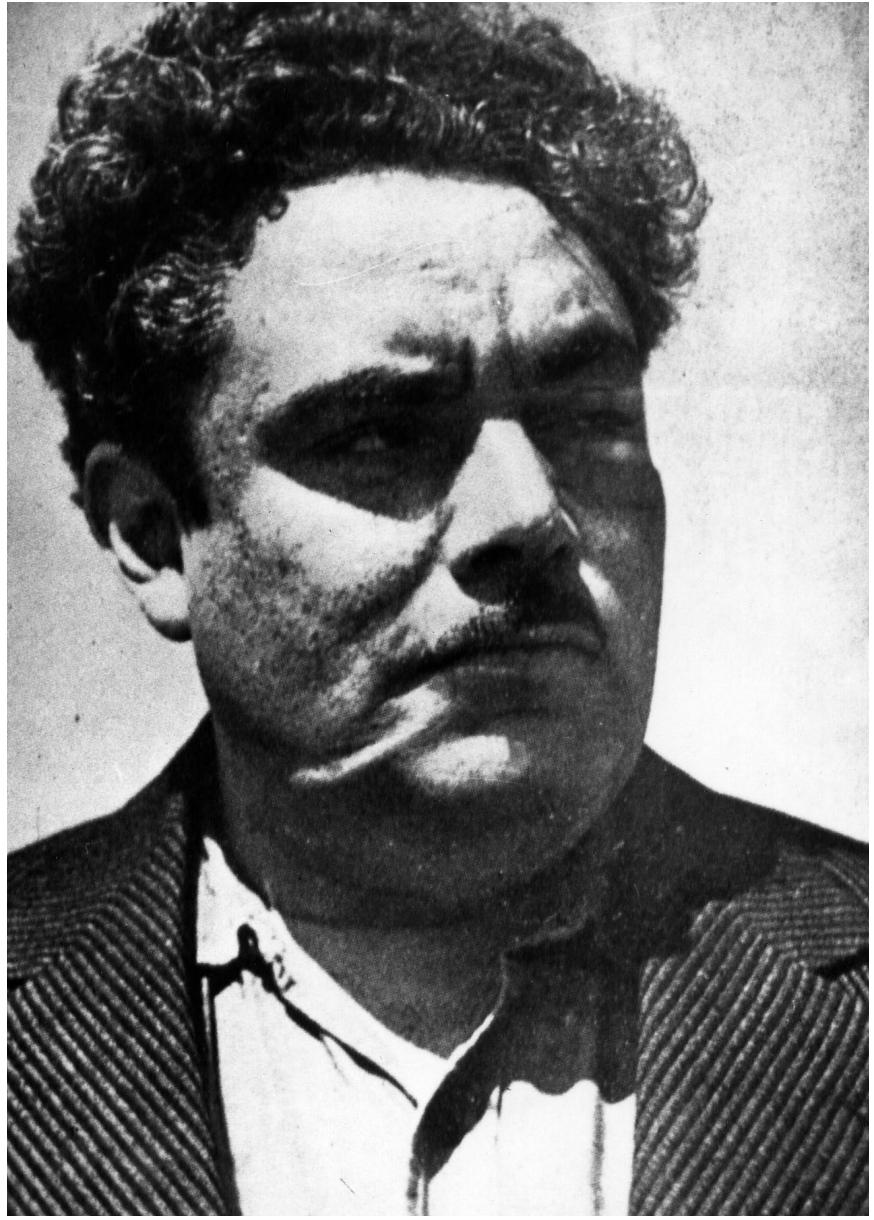
JOSÉ ÁNGEL LEYVA

## Entrevista a Armando Luna\*

*Para un músico mexicano contemporáneo que ya entró en la dimensión de la electrónica y de otras posibilidades acústicas, musicales, que además debe conocer la obra de artistas universales, clásicos, ¿qué representa la obra de un compositor de las características de Silvestre Revueltas?*

Para un compositor en general es obligación estudiar cada uno de los periodos de la evolución de la música, desde los cantos gregorianos hasta lo que se hace a finales del siglo XX. Por lo general la crítica, la escasa crítica musical que existe, juzga las composiciones de alguien desde un enfoque muy estrecho, califica y etiqueta de acuerdo con ciertos parámetros superficiales, no toma en cuenta la gama de factores que participan en la creación de una obra. Es como la anécdota que tú mencionabas de que alguien le dijo a Silvestre que su música se parecía a la de Igor Stravinski, y por supuesto a Revueltas le irritó la comparación. No porque signifique algo negativo parecerse a alguien en el plano artístico, sino porque se reduce el trabajo a una sola vertiente. En la composición participan muchos aspectos, en buena medida de tipo técnico: manejo de intervalos, de melodías, de armonías, de planos sonoros, de texturas, etc. Cada una de estas partes se relaciona con la propuesta hecha por alguno de los autores que han permitido el avance de la música. De tal manera que si yo

\* Tomado de: José Ángel Leyva, *El naranjo en flor. Homenaje a los Revueltas*, México, Juan Pablos Editor / Ediciones sin Nombre / Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango, 1999 (Colección El perfil de la urraca), p. 256.



Sivestre Revueltas

empleo los intervalos, los críticos asociarán mi música con quien introdujo dicho manejo de intervalos, pero no tomarán en cuenta lo que yo como autor pretendo decir musicalmente con ese recurso técnico. Se deja de lado el producto final que nos conmueve o nos sugiere algo en beneficio de las herramientas que se utilizan para alcanzar la expresión estética. Claro que Revueltas echó mano de las técnicas que usó Stravinski, Béla Bartók y muchos más, como aprovechó las melodías populares de nuestro país, pero eso no lo reduce a un tipo de música o a un compositor. Su obra es más abierta, más compleja, más rica y más sincera. Pienso que en principio Silvestre es un compositor honesto, franco, que busca su música sin reparar en los factores técnicos que ya tiene asimilados. A diferencia de él, Carlos Chávez sí tiene una época en que se somete a los parámetros formales para plantear su obra. Revueltas funciona al revés, primero expone su esencia musical y luego le da forma, lo que le otorga un carácter fluido, alegre; en cambio en varias obras de Chávez nos encontramos con frecuencia ante una música forzada por determinados parámetros. Chávez intentó, después de la muerte de Revueltas, acercarse a la vanguardia europea, romper con el llamado nacionalismo; a mi modo de ver sólo lo logró técnicamente, pero no en lo expresivo. Simplemente, si observamos cuántas veces se interpreta a Revueltas y cuántas a Chávez descubriremos que se prefiere a Silvestre por la sencilla razón de que su obra es más auténtica, más personal y más expresiva.

*Revueltas coincide históricamente con una etapa en la que el arte en México tiende hacia el nacionalismo, hacia una búsqueda de lo tradicional y lo folclórico. Pongamos por caso el muralismo y en general las artes plásticas, en las que a pesar de ese intento de otorgarle rasgos autóctonos a sus obras trascienden los límites de lo local y alcanzan a maravillar a las culturas europeas, por señalar a las que se hacen pasar como universales. ¿Cómo le funciona a Revueltas esta presencia de la música, de los ritmos o de las melodías populares en el espíritu y en el cuerpo de la música clásica, formal?*

En principio hay que marcar que es totalmente válido el empleo de lo folclórico o lo popular en el arte académico. Desde la antigüedad se ha dado esa lucha entre lo sacro y lo profano. Aquello que fue popular deviene en algo exclusivo de ciertas élites que ya lo interpretan de otra manera y a la inversa, lo sacro puede influir o mezclarse con lo popular. Telemann usa muchas expresiones musicales de Polonia; Haydn introduce en sus obras canciones y danzas populares de Hungría, Alemania, Austria, incluso de Inglaterra; Brahms tiene sus danzas húngaras, Antonín Dvořák sus danzas eslavas, y así podemos ir explorando un amplio campo donde lo culto y lo folclórico se enriquecen mutuamente. La raíz musical de un pueblo se manifiesta de uno u otro modo hacia los frutos más sofisticados y educados. Silvestre no era la

excepción, por el contrario, aunque fue un músico culto era un personaje folclórico, era un hombre del norte y como tal manifestaba un carácter propio de la gente de esas regiones del país: sincero, menos formal, más emotivo.

*Pero la música de Revueltas, si bien puede tener elementos nacionalistas y rasgos populares, es al mismo tiempo una obra compleja y de no fácil digestión por parte de un público no habituado a este tipo de obras.*

A mi manera de ver hay dos cosas fundamentales en relación con lo popular: el plano melódico se corresponde con la canción mexicana de la época y de antes de la revolución. Así, observamos la presencia melódica de muchos huapangos, sones, corridos. Pero, ¿qué es lo que hace que llevando la raíz popular no resulte música folclórica? Revueltas usa mezclas de texturas, por decirlo de una manera menos técnica, de melodías, acompañamientos, bajos. A su vez, cada uno de estos elementos puede dividirse en varias partes. El manejo de dichas texturas es lo que va a producir esas referencias de, por ejemplo, la música de una feria de pueblo, pero es sólo una evocación, una sugerencia interna de la obra que nos remite a esa experiencia popular. Revueltas combina armonías y a veces las utiliza de manera simultánea, de tal manera que produce un choque disonante. Creo que como él lo menciona en alguna biografía, esta idea proviene de las bandas de pueblo, a su manera de tocar. Si nos fijamos en la manera como toca una banda, la mayoría de las veces escucharemos la melodía tonalmente, digamos en sol mayor o do mayor, pero habrá un tubista que no tenga idea de las posibilidades de su instrumento y se la pasará en una sola nota o en dos. Con esas notas provoca choques disonantes con las de los otros instrumentos, o podemos hallar una sección de clarinetes completamente desafinados. El público que oye la interpretación de sus bandas no se da cuenta de tales situaciones, simplemente escucha y disfruta la música. Silvestre plasma esos efectos en su obra, pero lo hace técnicamente, con un propósito específico. Por otro lado, el público que asiste a las salas de concierto espera una gama común de armonías, pero cuando recibe esos choques disonantes no digiere fácilmente la obra, sobre todo si nunca ha estado en lugares de provincia donde es común escuchar esas bandas de pueblo. Pienso que es difícil que los mexicanos en general no estén habituados a esa música, ¿quién no ha escuchado casi a diario en la Ciudad de México a esos indígenas que van por las calles con una trompeta y un bombo? Decimos entonces que la obra de Revueltas lleva un sentimiento popular, ha abrevado de la música del pueblo, pero la elaboración de su música es auténtica, trae consigo partes de su amplia cultura musicológica y, por supuesto, remonta lo local para convertirse en una propuesta rica y compleja, amplia y diversa. Para mí las obras que quedan en los repertorios son aquellas que logran crear una tensión, un suceso interno, y en ese sentido Revueltas es genial.

*La música de Silvestre es calificada de compleja y de brillante, significa entonces que no es una obra convencional, sino todo lo contrario, original y, como tú dices absolutamente sincera. Se reúne lo auténtico con lo magistral, la técnica con la sensibilidad y la inteligencia. Desde el punto de vista de lo que se entiende convencionalmente como bello, la música de Revueltas, su propuesta estética, ¿qué significado tendría? Es decir, al tomar esos defectos musicales de las bandas e injertarlos en su obra de una forma técnica, el resultado es asombroso, nuestro oído capta la intención del autor y provoca la presencia del ambiente tradicional mexicano. Pero dichas disonancias parecerían ir en contra de una concepción vulgar de lo bello.*

Cuando hay un balance total entre las partes del discurso musical el resultado es la obra de arte, guste o no. Hay gente que dice que no le gusta Beethoven, incluso reconociendo la genialidad de su música; claro, están además los que por ignorancia lo rechazan. En el terreno de la calificación de lo bello o de los gustos entran muchas razones, las costumbres del oyente, su educación musical, su cultura, su sensibilidad, sus prejuicios, sus ideologías, sus intereses.

Creo también que deberíamos ubicarnos en la época en que Revueltas compuso la mayoría de sus obras para descubrir los elementos técnicos que él asimiló de otros músicos de su tiempo y anteriores a él. Cuando Carlos Chávez formó la Sinfónica Nacional, trajo a México mucha música contemporánea: Stravinski, Bartók, a los franceses Poulenc, Milhaud, Ravel, Debussy, etc. Silvestre seguramente se empapó de ellos y los incorporó a su espectro de creación. Sin embargo, los compositores mexicanos anteriores a él no mostraban una vanguardia en el lenguaje, apoyándose para ello en el uso de la orquesta, de combinación de materiales. Ponce, Ricardo Castro, Felipe Villanueva, Gustavo Campa, eran completamente afrancesados, impresionistas. Llegan Chávez y Revueltas y comienzan a conjuntar planos, materiales nacionales con parámetros melódicos unidos a una expresión disonante, más parámetros de acompañamiento, como los ostinatos, que consisten en un bajo que se repite una y otra vez. Stravinski empleaba mucho el ostinato porque fue muy común en la Edad Media y el Renacimiento. *Sensemaya* comienza con el ostinato de los fagotes.

Es, pues, en la manera como Revueltas aplica los recursos técnicos, en lo que radica su espíritu revolucionario; lo mismo puede decirse de Chávez. Silvestre emplea en su música combinaciones instrumentales que nadie había utilizado, y por supuesto, pueden descubrirse en esas combinaciones influencias de la música popular y de una gama de compositores que lo precedieron o fueron de su época. Lo surrealista no necesariamente es bello, ni tampoco pensado. Breton decía que México era surrealista por naturaleza y que a él le impresionaba ver a dos individuos por las calles haciendo música con un bombo y una trompeta. Para los

mexicanos esa imagen es de lo más común. No sé si Revueltas tenía alguna intención surrealista, pero de pronto en sus obras deja oír únicamente a una trompeta y un piano o a un pícolo acompañado de una tuba; dos extremos de lo agudo y de lo grave tocando lo mismo. Es interesante ver cómo este compositor echa mano de cualquier instrumento para obtener la música que él quiere.

*¿De las obras de Revueltas, cuáles consideras que son las más representativas, las más brillantes?*

No sé. A mí me parece que todas son maravillosas. Podría en todo caso hablar de algunas que no me parecen tan independientes y son aquellas que él hizo para el cine. Es inevitable que en algunos casos, como *La noche de los mayas*, me remita a la película y eso creo que no me resulta agradable. *Redes*, por el contrario, vale por sí sola. La música que uno hace para el cine está supeditada a las imágenes, a las necesidades impuestas por el director. En la composición de música para cine existen dos posibilidades: una, sujetarse a las exigencias de las escenas, en la cual la música no puede por sí sola llegar a ser una obra de arte, y otra, en la que la habilidad del compositor y su capacidad de abstraerse del filme lo conduzcan a la realización de una obra de arte al margen de la cinta cinematográfica. Algunas composiciones de Revueltas quedan adheridas a las imágenes, pero otras se realizan por sí mismas, pueden abandonarlas y ser escuchadas libremente. Así ocurre con la música de Stravinski hecha para ballet, que puede existir como obra maestra sin el baile. Otra cuestión que debe tomarse en cuenta son los trabajos por encargo, que uno debe realizar para resolver problemas económicos y en los cuales no hay ninguna intención trascendental; son compromisos profesionales, en mi ambiente llamados *huesos*, que todos enfrentamos con la firme convicción de la sobrevivencia material, y creo que así deben ser interpretados y analizados.

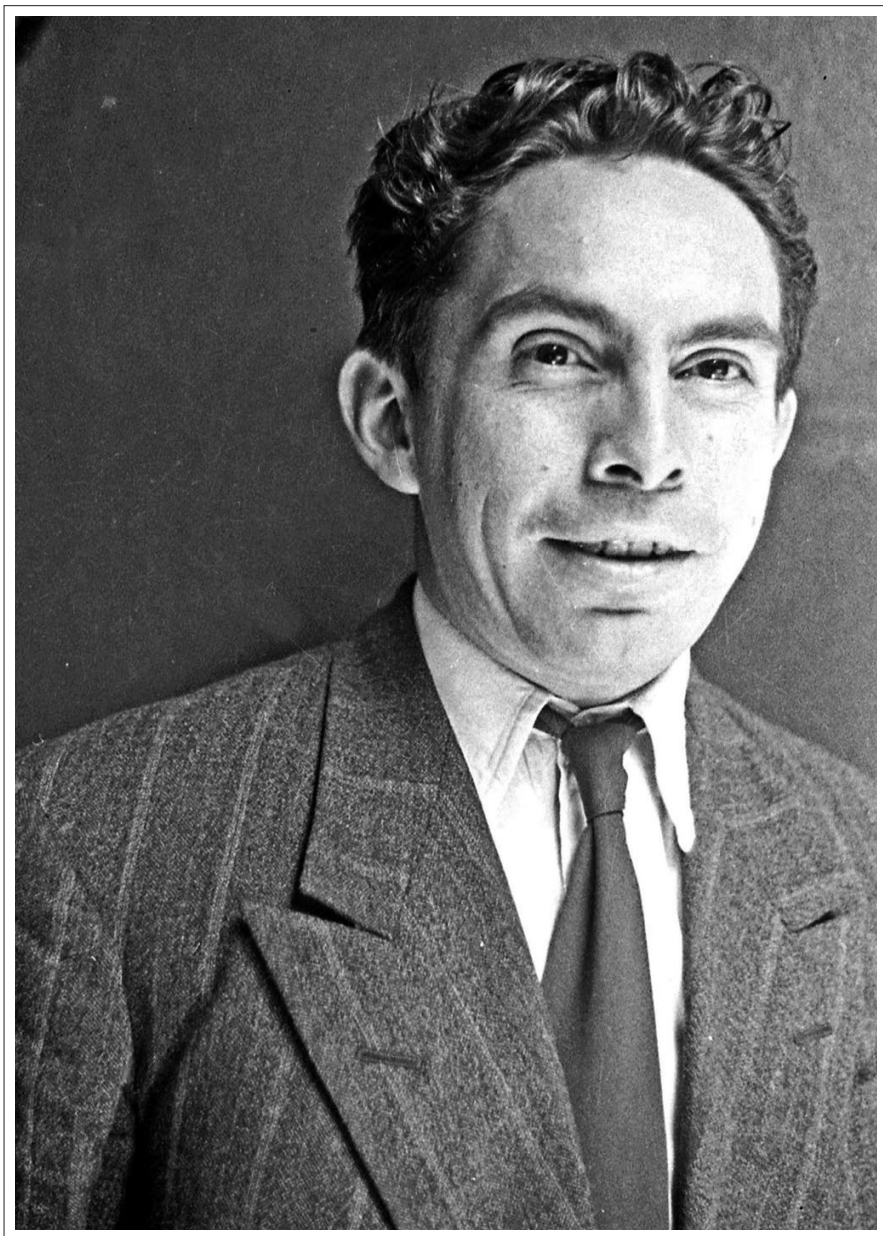
*En la actualidad, ¿cómo se aprecia la figura y la obra de Revueltas entre los jóvenes compositores?*

Revueltas es el compositor más querido entre compositores e intérpretes jóvenes. La pasión le nace a uno por su música y después por su personalidad.

*Tú que estudiaste en Estados Unidos, ¿puedes decirme qué tan conocida e importante es la obra de Revueltas?, ¿cuál es su presencia en el foro internacional?*

En algunos lugares de Europa es conocida y en Estados Unidos se aprecia bastante; de hecho una buena parte de las ediciones de la obra de Silvestre son de factura





José Revueltas

estadounidense. En Pittsburgh mis maestros hablaban de la música de Revueltas, ya no se diga los compositores argentinos, chilenos y otros latinoamericanos.

*José Revueltas describe la gran impresión que le causó su hermano dirigiendo los ensayos de la Sinfónica Nacional. Lo veía como un relámpago, como una tempestad ante la fuerza de los intérpretes y sus instrumentos. Descubría una cualidad más de su adorado hermano y lo encumbraba hasta el lugar privilegiado de los genios. Significaba que Silvestre era, además de compositor, un director impactante, un hermano amoroso y un luchador romántico que no flaqueaba ante sus ideales. Era un artista completo y brillante. Tal vez los lazos fraternos y la identificación artística exageraran la escena, pero en sus cartas y en diversas biografías aparece el entusiasmo del director de orquesta; se siente una gran atracción por dicha actividad, sin restarle importancia a la composición. ¿Es común que los buenos compositores sean excelentes directores de orquesta?*

Bueno, yo diría, como dicen en la jerga de los deportes, que para ser deportista es necesario ser atleta. En términos similares pienso que es indispensable ser músico antes de plantearse ser intérprete, director o compositor. Revueltas era músico, un músico completo que no sólo se reducía a su papel de violinista, de compositor o de director. Con toda seguridad, él como director hizo interpretaciones de su obra y de otros músicos que nadie más hubiera hecho, pues le imprimía su sello particular. Pero quiero aclarar que si bien un compositor puede dirigir, no necesariamente será del mismo nivel que sus obras, pues un compositor por lo general tendrá más desarrollado su oído interno, mientras que los directores en su gran mayoría tienen un oído externo más agudizado. El compositor vive su música en un mundo más cerrado, mientras que el director la experimenta hacia fuera, impulsándola hacia los intérpretes mediante técnicas muy específicas. Hay casos de compositores que logran un balance entre sus dos oídos, por ejemplo Schumann y Mahler, y por supuesto Revueltas y Chávez en México. Yo sé que Silvestre era un director muy comprensivo, que entraba en comunión con sus músicos sin perder la cabeza.

40

HEBERT VÁZQUEZ.  
BESTIARIO

ARMANDO LUNA

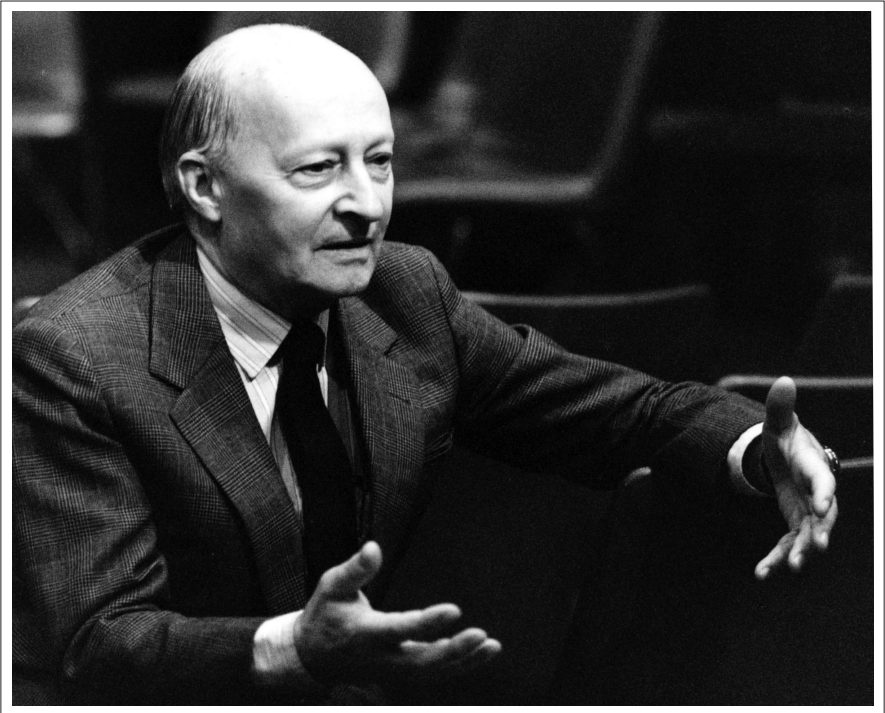
Si hay alguien a quien conozco en muchas facetas de su vida, es a Hebert. Estudiamos juntos en el taller de composición de Mario Lavista de 1984 a 1989; ambos ganamos concursos para obra de orquesta organizados por la Orquesta Sinfónica del Estado de México en 1988 y 1989; compartimos casa en Pittsburgh, donde cursamos la maestría en composición de 1989 a 1991 en la universidad Carnegie-Mellon; compartimos viaje a la ciudad de Oaxaca durante uno de los encuentros de becarios jóvenes creadores en 1991; y por si esto no fuera poco, en uno de los ciclos de música contemporánea organizados por nuestro colega y amigo Ramón Montes de Oca (que en paz descance) durante el Festival Cervantino de 1992, nos alojaron en el mismo cuarto. En 1993 llegó el divorcio de tales uniones fortuitas y para entonces, pensaba yo, había compartido más tiempo con él que con cualquiera de mis parejas.

De todo este tiempo compartido hubo varias cosas que me llamaron la atención de Hebert: su capacidad de análisis musical; lo que le permitía detectar detalles que otros no veíamos (lo que se verá posteriormente en sus libros publicados); su humor punzante y sarcástico (lo que se verá posteriormente en algunos de sus “motivos” o “gestos” musicales); su patológica obsesión por el orden (lo que se verá en su manera de estructurar su obra, y que yo vería cuando compartimos casa); y finalmente su transformación de compositor que “escucha y anota” de compositores como Ligeti y Lutoslawski a compositor de “escuchen y anoten” ya envuelto en plena orgía composicional.

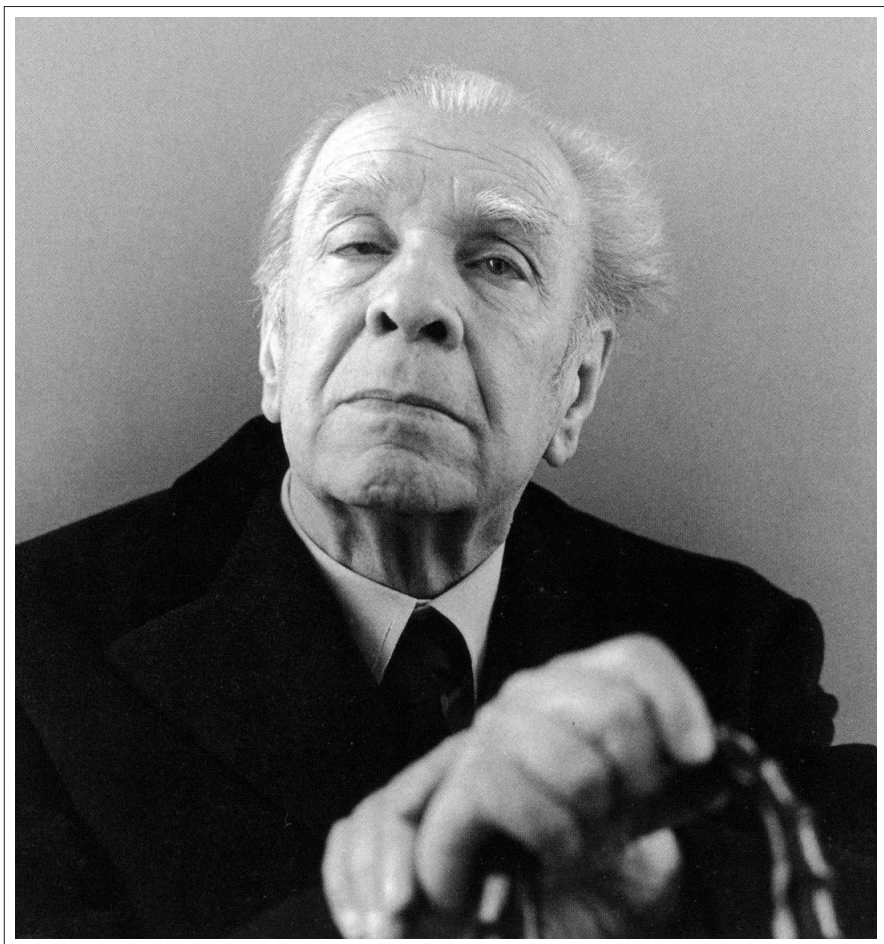
Menciono todo esto porque al principio pensé que Hebert significaba musicalmente un “término científico e intelectual materializado” con el que convivía de vez

en cuando en el conservatorio, mientras yo era un personaje visceral y relajiento pero sin bases sólidas de construcción. Y fue, aunque tal vez él no lo sepa, gracias a nuestros intercambios verbales (filosóficos y literarios de su parte y coloquiales del mío) y sobre todo al escuchar cómo se iba transformando su música, que empecé a diseñar planes de organización y de discurso para muchas secciones de mis obras, lo que nos coloca, creo yo, en el mismo plano estético, aunque con lenguajes totalmente diferentes.

Varios años después de todas estas andanzas, Hebert me muestra su *Bestiario*; una especie de Hydra musical de seis cabezas (lo que confirma mi sospecha de que él mismo tiene seis cerebros musicales) utilizando, como vínculo tímbrico para su ciclo, a un monstruo de dos cabezas y cinco registros (clarinete/clarinete bajo), y donde descubro que su obra sigue teniendo el encanto de embarazar al que la escucha. No quiero decir con esto que, por bendita partenogénesis auditiva, alguna mujer quede embarazada por escuchar su obra (sería muy chistoso, aludiendo, por supuesto, a *El Trauco*, la primera bestia del disco, que cuando alguna mujer apareciera de repente



Witold Lutoslawski.



Jorge Luis Borges, 1972, foto de Humberto Rivas.

con algún niño en los brazos se dijera: “escuchó una obra de Hebert”), sino que el manejo de todos los elementos internos nos deja una sensación embrionaria, que inclusive podríamos aprovechar para parir nuestros propios monstruos. Aunque nunca vi a Hebert persiguiendo adolescentes como *El Trauco*, claramente nos hace escuchar, de manera genial, a ese pequeño sátiro que todo creador lleva dentro.

De manera también genial se aparece, para mí, una de las obras más inteligentemente planeadas, donde se muestra cómo se puede transformar la frialdad

de los números de Fibonacci en una expresión musical absoluta: el *Jabberwock*. Aquí también se muestra uno de los elementos más característicos en la música de Hebert: el silencio —y la expectativa que con él se expresa—. Nada mejor que estos momentos de silencio para, que en principio, uno quiera huir de las notas que trituran y de las texturas que desgarran. Sin embargo, para ese momento, ya hemos sido atacados auditivamente y lo único que queda es esperar el final. Personalmente, siento curiosidad de saber cómo el compositor se puso de acuerdo con Lewis Carroll y algunos otros autores de bestiarios y manuales de zoología fantástica como Cortázar y Borges.

Y, hablando de Borges, y recordando sus laberintos, Vázquez nos muestra el suyo propio en *El laberinto de los sacrificios*, donde se da uno clara cuenta de lo intrincado que pudiera ser su música. Sin embargo, los laberintos de Vázquez no caen en la espiral gratuita de ideas inconexas para el disfrute musical, sino que están planeados para que uno sienta el deseo de seguir entrando y querer llegar hasta el centro, donde uno se da cuenta de que el minotauro es, generalmente, el mismo compositor, y que para salir de donde pensaríamos que ni Escher nos pudiera ayudar, ya habían sido colocados motivos musicales a manera de hilo conductor. De esta manera, los laberintos de Vázquez no resultan realmente complicados para quien quiera adentrarse hasta las profundidades de su música; profundidades donde, por otro lado, y en cuanto a nuestro tema confiere, se encuentra *El sueño del Kraken*, donde se escucha claramente la capacidad de Hebert como narrador-compositor. Las texturas y timbres utilizados nos conducen por el poema de Tennyson hacia ese monstruoso ser. Hacia su despertar y su muerte. Para quienes conocemos al monstruo que compuso este monstruo, sabemos que ninguna textura, timbre o efecto está puesto fortuitamente, sino que cada detalle se encuentra al servicio de la expresividad musical.

Y precisamente como músico, narrador, compositor o pintor de música, Hebert toma, sin reparo alguno, elementos de toda índole para la creación de sus obras: la filosofía, la literatura, la arquitectura, las matemáticas, la alfarería (para con sus notas de barro crear su propio Golem, el cual, a través de punzantes gestos y timbres, nos es representado como un ser autómatas y grotesco) y la física, la cual se presenta en *El demonio de Maxwell*, que musicalmente hablando, yo diría que es *El demonio de Vázquez*, donde su inquieto diablillo, aparte de darnos una idea del sentido del humor del compositor, nos abre, una y otra vez, las escotillas de la percepción.

Bienvenido este *Bestiario*. Bienvenido este trabajo de excelente creación e interpretación. Bienvenido este monstruoso ciclo compuesto por otro monstruo, uno de los más originales de nuestra generación. Bienvenido este libro de cuentos, como Hebert mismo lo llama, y que dedica a sus hijas Emma y Natalia, pero que en realidad está dedicado, también, a todos los que con espíritu de aventura, queremos adentrarnos en un mundo fantástico al escuchar música.

# 30 AÑOS DE TEMAZCAL

Picc.

Cl.

Tpt.

Tbn.

Dr.

Vn.

35

senza vibr.

poco.

mf

f

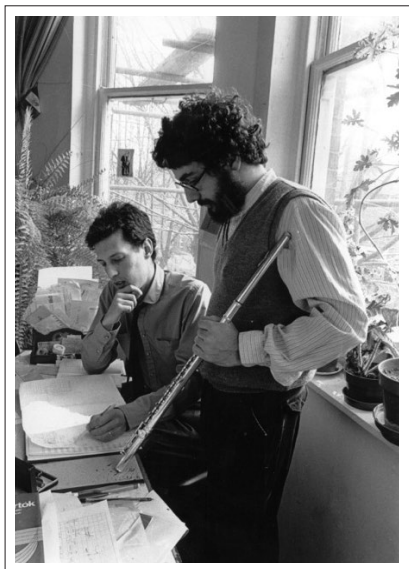
pp

bell

JAVIER ÁLVAREZ

Muchos años han pasado desde la composición de *Temazcal*, por lo que mis recuerdos han comenzado a difuminarse y mezclarse con acontecimientos actuales. Sin embargo, lo que sí puedo decir sin demasiado temor a equivocarme es que, en ese momento, la escena de la música experimental en Inglaterra se encontraba repleta de expectativas y buenos augurios. Efectivamente, 1984 fue, en mi experiencia, una especie de año “bisagra” en lo que se refiere a las preocupaciones estéticas de los muchos compositores que en aquel entonces trabajábamos con electroacústica, inquietudes que, presumo, se debieron en gran medida a la aparición de las primeras computadoras personales de aplicación musical y procesadores de señal asequibles (Fairlights, Synclaviers y digital delays). Si bien, para entonces, varios estudios universitarios ya habían emigrado a las nuevas tecnologías digitales, algunos de los estudios más pequeños, tales como el de Música Electrónica de West Square o el del Royal College of Music estaban todavía anclados en las herramientas analógicas pertenecientes a un pasado inmediato. (Hojas de afeitar, grabadoras Revox y Teac, sintetizadores VCS3, unidades de reducción de ruido DBX y otras tecnologías similares.) En muchos aspectos, este fue un momento mercurial, de gran explosión tecnológica y durante el cual se convulsionaron de manera híbrida y recurrente muchos umbrales estéticos; un contexto rico en interrogantes que representó un seductor y muy fértil terreno para un joven compositor en ciernes como lo era yo.

La Asociación de Música Electroacústica (EMAS) (más tarde rebautizada Sonic Arts Network) estaba en su cuarto o quinto año de actividad y promovía la plataforma de conciertos y la red social donde muchas de las composiciones más destaca-



Javier Álvarez y el flautista Luis Julio Toro, Londres, 1984.

das de la época llegaron a la vida pública. Obras como *Hendrix Haze* y *Go* de Alejandro Viñao, *Muertos Plango-Vivos Voco* de Johnathan Harvey, *Fanfare* de Barry Anderson, *Vortex* de Denis Smalley, *Tigida Pipa* de Stephen Montague, *The Transistor Radio of St. Narcissus* de Tim Souster y el *Ciclo Vox* de Trevor Wishart se encuentran entre las piezas que más me impresionaron. Es evidente que estas obras (y muchas otras que ahora escapan a mi memoria) son representativas del eclecticismo creativo y gran variedad de enfoques artísticos típicos de la época.

Stephen Montague, entonces a cargo de la serie de conciertos de EMAS —con su perspicacia y generosidad características—, me invitó a participar en un concierto que se celebraría en enero de 1985 en el auditorio de ICA (Institute of Contemporary Art) de Londres. Como estudiante de posgra-

do en el Royal College of Music, yo estaba más que dispuesto a asumir ese reto y proponer una pieza que pudiera presentarse con suficiente decoro en un programa que incluiría obras de compositores reconocidos y experimentados. Por suerte, uno de mis mejores amigos en el Royal College of Music era Luis Julio Toro, un flautista prodigioso y también un maraquero extraordinario, habilidad adquirida por medio de su formación musical en Venezuela. Su musicalidad contagiosa me dio la idea de la premisa seminal de mi pieza: confrontar un instrumento primitivo contra un complejo paisaje electroacústico. Inexperto como yo era en ese campo, no recuerdo haber tenido demasiadas ideas preconcebidas, excepto que la pieza debía terminar con un documento sonoro que había atesorado desde mi adolescencia: una grabación de campo realizada por el etnomusicólogo Raúl Hellmer para el INAH, en la que figuraba un viejo músico rural tocando, en un arpa grande, *El limoncito*, una melodía tradicional de los Altos de Jalisco. De esa grabación no sólo me cautivaba la sencillez de la interpretación, sino me conmovía sobre todo el sonido de los pájaros que cantan a la par del intérprete.

Me llevó casi dos meses de experimentación en el estudio del Royal College of Music para encontrar la forma de estructurar mi nueva composición y conducirla orgánicamente hacia la melodía del arpa. Barry Pheloung, un amigo compositor



australiano alguna vez había referido, al calor de unas cervezas (y a propósito de uno de sus *soundtracks* para un episodio de la serie de televisión *Inspector Morse*), que su estrategia para abordar este tipo de narrativa televisiva era presentar el material musical desde el inicio, pero disfrazado con el ropaje suficiente para provocar la sospecha de su eventual aparición al desnudo. Su agudo comentario me ayudó a vislumbrar una manera de integrar la melodía del arpa como textura antes de develarla sin transformación en la coda y final de mi pieza. Adicionalmente, John Lambert, mi tutor de composición en la época, me sugirió crear otros materiales contrastantes que sirvieran como “tuercas” para ensamblar el discurso rítmico que constituye la columna vertebral de la obra.

Con todo ello en mente, generé y grabé los sonidos requeridos durante muchas horas de improvisación con Luis Julio, materia prima que en su momento seleccioné, transformé y edité, integrándola —a golpe de navaja— a la parte electroacústica. Lawrence Casserley, entonces a cargo del estudio del Royal College of Music, también me dio varios consejos prácticos muy útiles y me animó a no desistir de mi idea a pesar de mis abundantes deficiencias técnicas. Finalmente, en enero de 1985, la pieza vio la luz pública, estrenándose con Luis Julio Toro en las maracas y quien esto escribe en la mesa de mezcla.

Han pasado treinta años desde entonces y, para mi gran fortuna, *Temazcal* sigue viva y coleando. Durante estas tres décadas, mi obra se ha convertido en parte obligada del repertorio solista para percusión y hoy se enseña y se toca en universidades, conservatorios y salas del mundo entero. Ha sido ampliamente interpretada y grabada por percusionistas de todos los continentes y ámbitos musicales.

¿Cómo me siento al respecto ahora? Estoy agradecido de haber vivido un período tan extraordinario y haber sido capaz de concebir una pieza que todavía es significativa para otros. Por encima de todo, *Temazcal* me ha traído muchos amigos y, a través de los años, ha alimentado mi deseo de seguir creando música.

**SAYDISC**

COMPACT  
DIGITAL AUDIO

5 013135 439024  
DIGITAL STEREO CD-DA 299  
File under Contemporary

**Papalotl**  
**Transformaciones Exóticas**

1	<b>Acerdos por Diferencia</b> (1989)	[11'29"]
	Hugh Webb harp	
2	<b>Temazcal</b> (1984)	[7'54"]
	Luis Julio Toro maracas	
3	<b>Papalotl</b> (1987)	[13'14"]
	Philip Mead piano	
4	<b>Mannam</b> (1992)	[14'00"]
	Inok Paak keyegum	
5	<b>Asi el Acero</b> (1988)	[9'10"]
	Simon Limbrick tenor steel pan	
Total duration:		55'47"

All compositions & sound transformations by Javier Alvarez  
© Matchbox Music

® & © 1992 SAYDISC RECORDS, CHIPPING MANOR, THE CHIPPING,  
WOTTON-UNDER-EDGE, GLOS. GL12 7AD,  
ENGLAND. Tel: Chipping (0452) 84 2020  
Made in England

GERARDO DENIZ

## SEMIFUSAS Y FAGOTES

### PECADO

Me he sorprendido tarareando  
un aria de *Fidelio*.

¿Va mal esto?

### HIPÓTESIS

¿Cómo será una plaza europea  
donde nunca hayan pitado inmundas quenas  
de “revolucionarios latinoamericanos”?

### DICTAMEN

Estas *Estaciones* de Haydn  
no están nada mal.

## FAGOTES

*The Wedding-Guest here beate his breast  
For he heard the loud bassoon.*

### PRIMERO

Cuánto petulas, fraterno bajón. Por mucho que recalques  
ya nos leyó esa cartilla la orquesta previa. Me gusta tanto que,  
sabiéndolo,  
empieces como si nadie estuviese al tanto  
(hablo, evidentemente, del concierto de Mozart).

Es deleitoso seguirte la pista,  
pues gozas de infinitas ocasiones memorables  
—al final de la cuarta betancurta,  
durante una consagración casera op. 124  
(en espera de la vernal, por supuesto)  
o encareciendo al cielo la impulsividad del ginecóctono  
(simple episodio en la vida de un artista)  
—¿y si en puesto del comienzo patético preferimos a Manfredo  
o aun el *Borís*?

Eres grande, fagot, eres grande;  
sabes perfectamente que con flauta, clarinete, oboes solos  
rara obra comienza de 40 minutos. Tu, en contraste  
—claro, tú—, extraes conclusiones, justificadas  
aunque, con cierta frecuencia  
(no serías quien eres),  
asaz perdonavidas.

## OTRO

¿Fagot? Siempre va en pijama,  
siempre con humor parejo, aunque semeje sulfurarse,  
lo cual le permite emprender sarcasmos muy bajos  
junto a tragedias terribles  
en un terreno lúcido y pastoral y  
gruñe: ¿no lo escuchan desde ahí, acaso?

Diera, bajón, racimo y medio por tu soltura,  
setenta y ocho por tu timbre —exprimidos, fermentados,  
vie sans air!,  
destilados,  
deglutidos con vergüenza ajena,  
sin decidirme a tirar el grial al vergel  
por no contaminar a la vez litósfera y noósfera.

Bien lo olfateo, fagot, aspiras a que ella,  
subitánea,  
te siente en sus rodillas madrigadas,  
te estreche contra axila valeriánica  
y suspire con móviles ojos de embeleso:  
—Lopeluzio, Lopeluzio...

## CONTRAPIPORRO

Instrumento de treinta y dos mil pies,  
¿qué Ubú ni qué Ubradú te arrancarían lágrimas?  
Cisne monstruoso con cuello imposible,  
sobresales del pepinar de la orquesta  
como un espantapájaros maniacodepresivo.  
Pues lo que se dice malo, no lo eres.

Instrumento imprescindible, comoquiera,  
con ñas de topo pulsas líneas adicionales profundas.  
En un caos indigesto pones todo el color local  
si comienza el concierto para la mano gaucha;  
entonces el universo se incorpora, zarrapastroso,  
y salpica plantígrado tu alquitrán confiable.  
Ojalá emitieses humo caco al sonar.

Instrumento para mofas y befas,  
mas que tuyas, a tu costa  
—y he aquí lo que es savoir vivre: ni tú te inmutas  
ni callas. Comprendes, varón de deseos  
conoces el abigarramiento, y a sus diablos  
les palmoteas el hombro —y te temen.



GERARDO DENIZ:  
LA POESÍA Y LA MÚSICA  
(GROSSO MODO)

CARLOS PINEDA

*Las semifusas son como el  
orgasmo sólo sobreviven lo necesario.*

No hay secreto. No hay, cuando se habla de la relación íntima, incestuosa, de la música con la poesía. Sí lo hay cuando se habla de la poesía como contexto de la música o de la poesía como sustrato de la música. Un par de ejemplos es suficiente: recordemos los “poemas sinfónicos” del impresionismo musical y el origen perdido en el tiempo de la poesía como forma simbólica e inmanente del quehacer místico-sonoro en los primeros tiempos del hombre ancestral.

Pero en la poesía moderna, como en la música vanguardista, de pronto sucedió que una expresión y la otra eran, antes que, como antaño, una erótica de la creación, un pretexto contextual o alegórico.

Y (pero de nuevo) excepciones siempre las hay. Y uno de los poetas que abrieron la pauta de la poesía mexicana en los últimos lustros, desde una sabiduría callada (como debiera ser) y una actitud casi desolada (que quizá no debiera ser) acerca de los tópicos poéticos fue, es, Gerardo Deniz. Su pronta muerte, pues toda muerte de un artista siempre es prematura, nos legó sin embargo un cuaderno poético publicado por Taller Ditoria justamente una década antes de su muerte en 2014. Me refiero a *Semifusas* (2004).

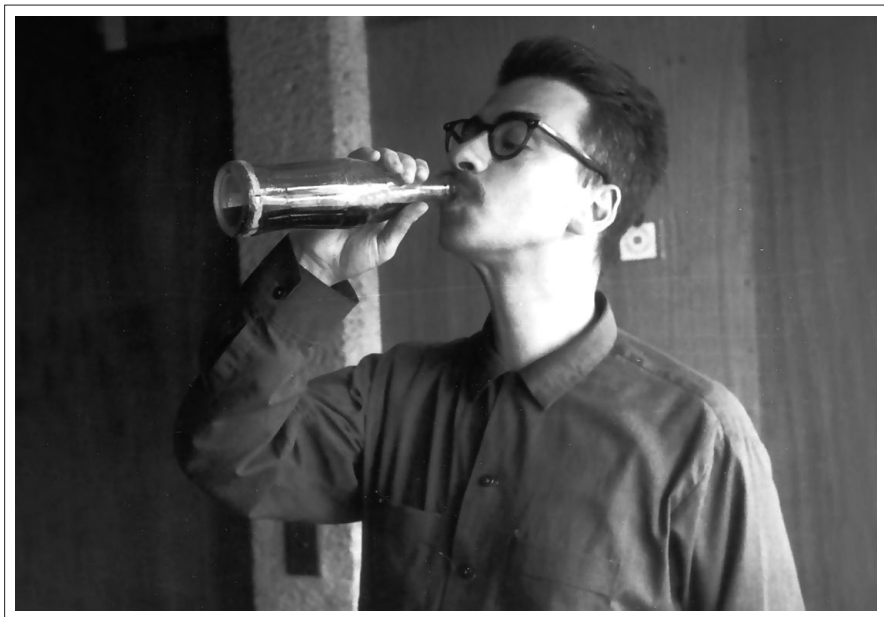
No es, como quisiera el comentarista elocuente, el único libro<sup>1</sup> (y quizá el más evidente) donde Deniz alude a la música, los músicos y la Música (así, en altas). Sin

<sup>1</sup> Recomiendo la edición de *Erder*, México, FCE, 2005.

embargo, es significativo en tanto que traslada (guardando las distancias formales necesarias) la brevedad del haikú importado por José Juan Tablada a la lírica española, hacia el espacio conceptual de la música. ¿Qué podría ser más parecido a la concentración semántica y sonora de esa forma japonesa de nombrar a la maravilla poética que una de las divisiones más humildes de la gramática sonora: la semifusa?

Especie de bestia de múltiples alas, casi invisible para el oído, pero necesaria para dar el punto fino a la creación. Una semifusa se escapa por los dedos del pianista, se escurre por entre los del chelista, mientras el flautista no acierta a cogerla, por ser casi viento, casi puro aire, casi una metáfora de lo que debiera estar... pero no está.

Quizá por ello Gerardo Deniz, melómano, decidió nombrar su poemario más sintético de ese modo: *Semifusas*. Quizá sólo una colección de ideas que no era necesario desarrollar más allá de lo dicho; quizá una necesidad de síntesis, de haber querido explorar el lado oscuro del barroquismo: donde de tan abigarrado ni siquiera hay lugar para la palabra. Porque importa la idea y, antes de ésta, quizá, el sonido; y antes de éste (siempre quizá) la inmanencia de la presencia mística (o filosófica, si así se quiere), de los orígenes de la lengua: ahí, justo ahí, donde razón y sentimiento no se sabían opuestos.



Gerardo Deniz prueba la chispa de la vida.

En *Semifusas*, Deniz explora la brevedad sin ceder en sus exploraciones dentro, en, desde, para, con la lengua. Sabio es quien se da cuenta y asume este *dictus* no escrito en la historia literaria. En ese poemario encontramos al poema cogido al vuelo: acaso colibrís del ocaso lingüístico. Y entre ellos algunos poemas que dan cuenta de la maestría de Deniz para con la percepción poética. En “Muy tarde” dice el poeta:

Me gusta oír abajo,  
en la acera,  
largas despedidas de madrugada;  
se cachondean, se carcajean  
mientras yo, escuchando bajito mis músicas  
(estudios de concierto, de Ponce), pienso  
¿en qué vas a ser?

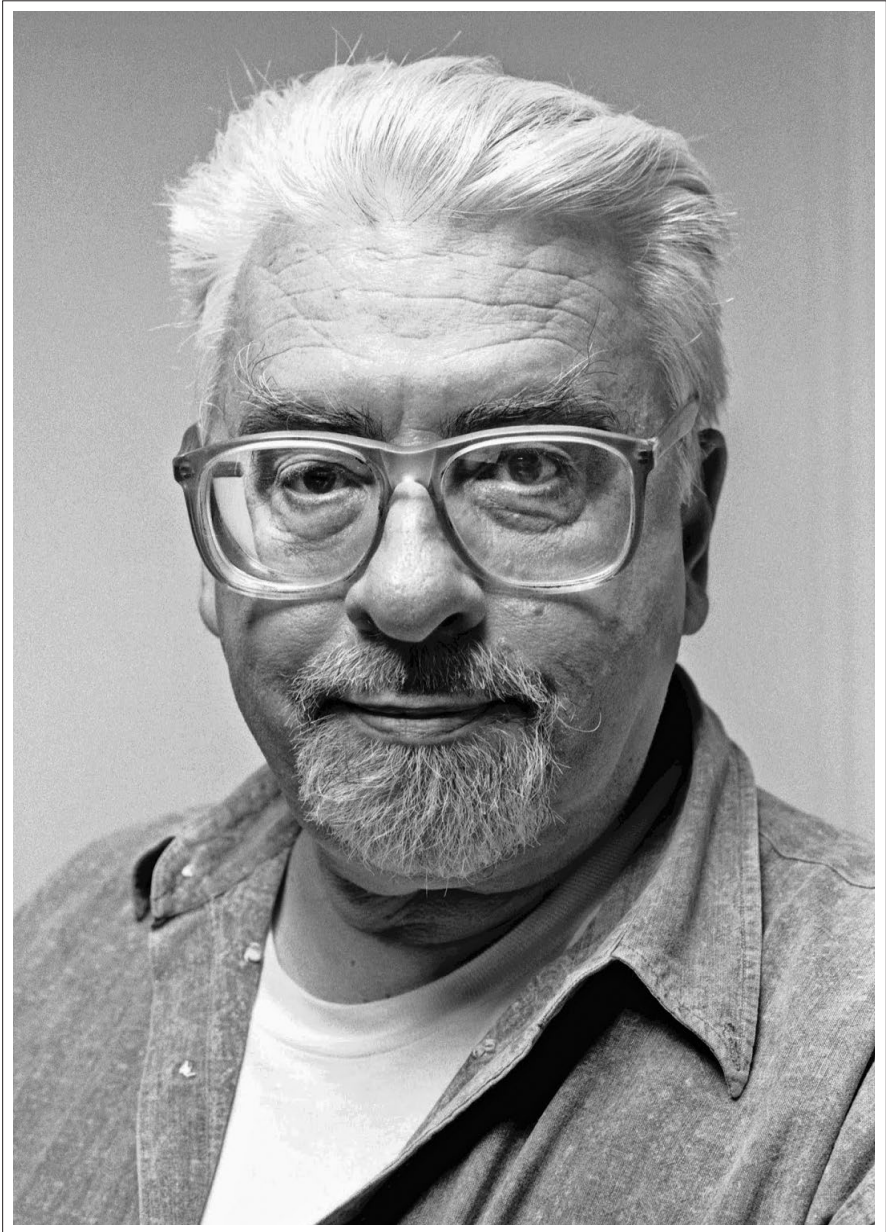
Voyeurismo poético si así se quiere, aunque, creo yo, más bien, evidencia de la continuidad entre la vida y el arte; entre lo estético y lo erótico como un sólo hecho vital. Deniz logra borrar en un par de líneas la diferencia que los puristas quieren ver entre el sonido de un beso callejero y el de aquel dado en la *Madama Butterfly* de Puccini; esto es, entre el esteticismo y la cotidianidad.

Más adelante, el vate de origen español, llamado al margen de su oficio poético Juan Almela, ofrece el poema que de muchos modos sintetiza el nombre del poemario y su espíritu estético: “Adagio”, poema que, como el término musical, anuncia la paciencia del discurso; lento sí, pero no tanto, sólo algo así como el simple hecho del andar de la palabra (y en su caso la música), sin más prisa que el paso despreocupado, ocioso, gozoso, contemplativo. Escuchemos a Deniz:

Cuando en esos movimientos muy pausados  
se intercala, repitiendo trabalenguas,  
un peine de cuádruples corcheas (semifusas),  
hasta que, de repente, ¡calderón!  
tortuga arriba y panzarriba abajo

El poeta logra en cinco versos burlar al barroquismo musical que (con perdón de los maestros barrocos y contertulios) veían en las florituras, adornos necesarios para el discurso melódico, justo con la antítesis formal de la semifusa (acaso la partición más breve del sonido perceptible por el oído humano), en oposición a esa figura retórica de la escritura musical que es el calderón☺, suerte de mediodía sonoro,





Juan Almela, mejor conocido como Gerardo Deniz.

que dice sin decir que la nota que está bajo ella puede durar lo que se le antoje al ejecutante, quebrando con ello la sintaxis de la melodía.

Deniz siempre cultivó el ácido decir como una forma poética de decir “eso” que otros poetas decían con el verbo contaminado de retórica y panfletismo. Y en *Semifusas* no pierde oportunidad de poner el dedo en la llaga, a partir, sí, de la música. Haciendo mofa de la inutilidad evidente de los nacionalismos basados en lo que las esferas políticas (y por la cuales se comenten genocidios *urbi et orbi*) llaman “patriotismo”. En “Concurso reñido” el poeta de raíces republicanas destroza en un par de versos una de las instituciones políticas que más han explotado los sistemas de gobierno, sea cual fuere el bando: los himnos. Suerte de canto de guerra que enerva tanto al fanático en el estadio viendo jugar a su selección nacional como al legislador a mitad de la toma de protesta de su próximo presidente. Nuestro poeta reduce a cenizas esa parafernalia burocrática y, con justeza, sólo se pregunta: “Cual será el himno nacional / con letra más estúpida.” Nada más hay por decir.

En este poemario Deniz también se cita con otros famosos contertulios de la música: Enrique Caruso, Bela Bartók, Beethoven, Wagner, Haydn, alguna puta y ciertos muertos que “emiten a veces / ruidos primitivos confusos”. Vastas son las referencias donde Deniz explora en su obra poética las relaciones complejas entre la música y la lengua; aprendamos del maestro y mejor dejemos que la poesía hable por sí misma y sobre sí misma, citando uno de los poemas que habla de los poemas que hablan de la música: “Thomaskirche” (iglesia luterana de Santo Tomás en Lepzing, Alemania):

Hace décadas  
me enseñaron un poema extraordinario,  
creo que de un salvadoreño  
cuyo nombre siento no haber retenido.  
Describía más o menos  
cómo Juan Sebastián, con los acordes atronadores  
de sus contrapuntos organísticos  
hacía trepidar los culos de las beatas sentadas.  
Era buenísimo.

Salve, poeta.

# OCTAVIANO YÁÑEZ. GUITARRISTA ORIZABEÑO OLVIDADO DEL PORFIRIATO

The image shows a musical score for a piece by Octaviano Yáñez. The score is arranged in a system with five staves. The top staff is for Piano (Pno.), followed by Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.). The Piano part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The Violin parts play a steady, rhythmic accompaniment. The Viola and Cello/Double Bass parts provide a harmonic foundation with sustained notes and rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *mf* and *ff*.

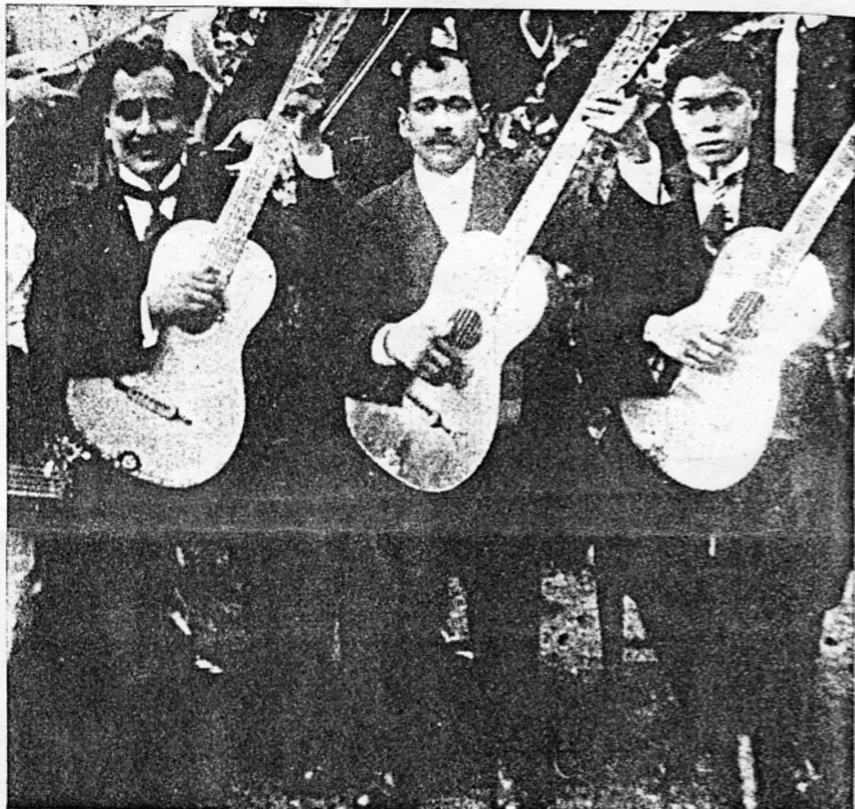
DR. RANDALL CH. KOHL S.

## Introducción

Muy poco se sabe hoy día de Octaviano Yáñez, guitarrista nacido en la ciudad de Orizaba en el estado de Veracruz; incluso las fechas de su nacimiento y su muerte son difíciles de confirmar. Uno de los artículos más recientes sobre él (Danner, 1999) especula que nació en 1875 y murió en 1921. Sin embargo, el *Diccionario enciclopédico de música en México* (Pareyón, 2007) pone el año de 1878 como el de su nacimiento y el de 1918, como el de su muerte, en México, D.F.

La fecha más probable para el año de su nacimiento, no obstante, parece ser 1865, basada en un acta de matrimonio encontrada por María Luisa Yáñez, la sobrina bisnieta del guitarrista, en los archivos de una iglesia de Orizaba que dice que el músico tenía veintitrés años cuando se casó en 1888. Respecto a la fecha de muerte del músico todavía hay menos evidencia concreta que pueda confirmar cuál es el año verdadero. Eva Helguera (1985) nos proporciona una foto de Yáñez que, según él, fue tomada alrededor de 1924 y Prat, en su *Diccionario de guitarristas*, de 1934, habla de Yáñez como si todavía estuviera vivo. Una carta escrita por José G. Torres (quizás un alumno de Yáñez) actualmente en posesión del International Guitar Research Archive (IGRA), de Los Ángeles, indica que murió en 1928. Esta misma carta, no obstante, dice que Yáñez tenía 46 años cuando murió, así que provoca más dudas sobre el año de su nacimiento y, al mismo tiempo, sobre la veracidad de lo contenido en ella.

No obstante, se puede decir con seguridad que en 1921 Yáñez seguía viviendo y trabajando en la ciudad de México por un anuncio que aparece en la sección



De izquierda a derecha: Miguel Roldán Yáñez, Octavio Yáñez y Francisco Salinas, aproximadamente en 1924.

De *Revista de Revistas* (Helguera, 1985).

**OCTAVIANO YAÑEZ, PROFESOR DE  
GUITARRA. CLASES A DOMICILIO.  
3a. SANTA MARIA LA REDONDA, 11L**

De *El Demócrata*, 17 de julio de 1921, p. 10.

“Avisos Económicos” del periódico *El Demócrata*, del 17 de julio de ese año. Simplemente dice, “Octaviano Yáñez, profesor de guitarra, clases a domicilio”.

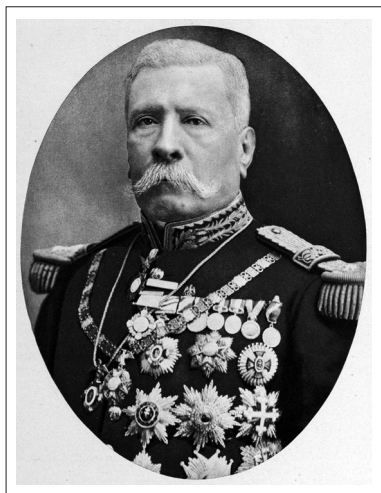
Aunque las fechas precisas acerca de su vida son discutibles, un aspecto que queda claro es la popularidad que disfrutó a lo largo de ella. La revista mexicana *El Arte Musical*, en 1905, proclamó a Yáñez como “el más culminante guitarrista [entre nosotros]” y Rubén Campos (1930: 145), en *El folklore musical de las ciudades*, atestigua que “Octaviano Yáñez [...] ejecutaba con singular dulzura composiciones suyas o ajenas, recogidas al oído con una fidelidad impecable”. La guitarrista, compositora y coleccionista musical de los Estados Unidos, Vahdah Olcott Bickford, dijo en 1921 que “[Yáñez era] sin duda el mejor de todos los guitarristas mexicanos hoy día” (Danner, 1999) y Prat (1934), que el orizabeño gozaba de gran popularidad dentro y fuera de su país natal, ubicándolo entre los mejores de su época.

Los veintiséis reportes y reseñas sobre sus actividades, encontrados en periódicos y revistas publicados entre 1892 y 1913, siempre mencionan sus habilidades concertistas en los términos más halagadores. Por ejemplo, el *Daily Anglo-American*, un periódico publicado en inglés en México, D.F., reportó sobre una de sus presentaciones ocurrida en 1892: “Uno de los mejores placeres de la tarde fue la ejecución del Sr. Octaviano Yáñez [*sic*] [...] bajo el control de un maestro como el Sr. Yáñez [la guitarra] infunde vida y parece suspirar y cantar con dulzura en el corazón del oyente”.<sup>1</sup>

Yáñez grabó para, por lo menos, dos empresas, Edison y Victor, y todavía se pueden escuchar sus grabaciones en discos selectos y por Internet; por ejemplo, *Hey ... Familia: Así llegó el danzón* (Flores y Escalante, 1987); *Early Classical Guitar Solos* (Osborne, 2008) y en el sitio web del Belfer Audio Laboratory del archivo de Syracuse University (<http://libwww.syr.edu/information/belfer/>). Los años de 1906, 1908, 1911 y 1913 de su realización significan que estas grabaciones hechas por Yáñez están entre las primeras efectuadas por un guitarrista clásico en la historia de la música grabada. Y, específicamente sobre la grabación de 1906, Flores y Escalante (2010) ha dicho, “desde el punto de vista histórico [abrió] el camino a la ‘mexicanización’ del danzón cubano”.

Asimismo, en su lugar de origen, Orizaba, Veracruz, hubo por lo menos una estudiantina nombrada en su honor (s/a 1915 y 1917); también, Maciel (2006) dice que Yáñez fue uno de los fundadores de la Primera Sociedad de Autores Mexicanos junto con Manuel M. Ponce y Velino Preza. El escritor mexicano de gran renombre, Alfonso Reyes, estudió guitarra bajo Yáñez (Alba, 1953) y el muy conocido historiador, Daniel Cosío Villegas, lo consideró digno de mencionar en su *Historia moderna de México* (1957: 768).

<sup>1</sup> Esta misma cita es una evidencia más a favor de ubicar la fecha de nacimiento de Yáñez en la década de 1860, pues si hubiera nacido en la de 1870, como unas fuentes indican, seguramente se le hubiera referido como “joven” y no como “señor”.



Porfirio Díaz.

Además de ofrecer conciertos de guitarra sola, Yáñez también tocaba dúos de guitarras con su primo Miguel Roldán (s/a, 1913); dúos con piano (Olavarría y Ferrari, p. 2388 y p. 2536) y con mandolín (s/a, 1898a; Olavarría y Ferrari, p. 2536); y participó en compañías de zarzuela (s/a, 1901). Es de notar que, cuando murió su hermano Miguel Yáñez en 1908 en la ciudad de Puebla, éste fue identificado como “hermano del conocido guitarrista D. Octaviano Yáñez” (s/a, 1908) lo cual indica, otra vez, su gran popularidad.

Dentro de la familia Yáñez (algunos miembros de la cual todavía viven en Orizaba, Veracruz) existe la leyenda de que Porfirio Díaz, presidente de México durante la última parte del siglo XIX y la primera década del XX, mandaba un tren especial para recoger al guitarrista

en Orizaba y llevarlo a la capital para tocar recitales privados en el Castillo de Chapultepec. Entre las piezas que tocaba, según esta historia, estaba su arreglo para guitarra sola del himno nacional, el cual incluía imitaciones de los sonidos de batalla.<sup>2</sup>

Harry O. Sooy, quien grabó a Yáñez para la Compañía Víctor, en sus memorias relata otra anécdota sobre el guitarrista, ocurrida en 1910, el año del inicio de la Revolución Mexicana. Cuenta que cierto día que Yáñez estaba dando una clase a un Sr. Therrien, identificado solamente como un vendedor, adentro de un hotel de la ciudad de México frecuentado por profesionales originarios de los Estados Unidos, cuando un populacho rabioso asaltó al hotel y el músico sintió la necesidad de esconderse para no ser reconocido por la multitud, aparentemente debido a la magnitud de su popularidad.<sup>3</sup>

Yáñez no solamente tocaba recitales y grababa sino que, también, enseñaba. Uno de sus alumnos más importantes fue José Muñoz Aguirre, guitarrista de Guanajuato, quien, según Prat, nació en 1885. Muñoz mismo daba giras internacionales y enseñaba guitarra y fue, además, una importante fuente de información para Prat, cuando éste escribió sobre los guitarristas mexicanos de la segunda parte del siglo XIX y la primera del XX. Torres (1928) menciona que otros alumnos de Yáñez fueron Guillermo Tosadas, Arturo Oscuras y Arturo Díaz Arellano, todos identificados en ese momento como habitantes de, o cerca de, la ciudad de México.

<sup>2</sup> Comunicación personal con Schettino Yáñez, 2009.

<sup>3</sup> Sooy (2010). Agradezco a Jack Silver, por mandarme esta información.

**Mexikanische Gitarren, 11saitig (Séptima doble).**

**7 chörig, mit doppelchörigen Bässen.  
Metallsaitenhalter und verstellbarer  
Metallsteg. Großer, edler Ton.**

557	Ahorn, gelbbraun oder rotbraun, Rand, Spanceinlagen, Mechanik . . . . .	Stück	40.—
559	weiß oder gelbbraun, Doppelrand, Spanceinlagen, Mechanik, gute Arbeit . . . . .	"	70.—
562	„ <i>Edel</i> “, Jakaranda, breiter, weißer Doppelrand, Spanceinlagen, Mechanik . . . . .	"	90.—
566	„ <i>Edel</i> “, „Aderneinlagen, Goldfischschalloch, vernickelte Mechanik . . . . .	"	100.—

**Feinere Ausführung aus edlen Hölzern mit reichen Ausstattungen  
bis Rm. 200.—**

Anuncio alemán para una guitarra séptima mexicana (Limón, 1997).

En varias entradas de su diccionario, Prat ofrece datos interesantes sobre la guitarra que usaban los guitarristas mexicanos de esa época. Hace referencia a una “guitarra mexicana” con nueve cuerdas distribuidas entre tres dobles y tres sencillas. Según él, Tomás Hernández, un laudero radicado en México, D.F., construyó ese instrumento y lo tocaba Ermenegildo Aguirre, un “ex discípulo” de Yáñez, identificado por Prat como “el más grande guitarrista de su país”.<sup>4</sup>

El instrumento de Yáñez, sin embargo, parece ser una versión de la “guitarra séptima” con cuatro cuerdas dobles y tres sencillas (un total de once cuerdas); las dobles son las cuerdas graves y las sencillas, las agudas. La “guitarra séptima” ha sido descrita como la guitarra mexicana *par excellence* del siglo XIX por el maestro Javier Hinojosa (1933-2013), ex instructor de guitarra en el Conservatorio Nacional de México, quien citó a su abuelo como su fuente de información.<sup>5</sup>

Después de muchos años de éxito como ejecutante, Yáñez desaparece de las notas periodísticas, tal vez debido a sus malas condiciones económicas y físicas durante sus últimos años. Pareyón (2007: 1116) menciona que: “imposibilitado físicamente por una enfermedad, dejó la música y murió en la pobreza extrema”. Pasquel (1985: 194) agrega: “Adulto ya, perdió el uso de sus manos por fuerte artritis, muriendo en la miseria [...]”; y Maciel (2006: 166) concuerda: “Ya adulto, una aguda artritis

<sup>4</sup> Ver, también, las entradas en Prat (1934) para Bribiesca, Pedro; Garrido, Ángel; y González, Belanzuarán.

<sup>5</sup> Entrevista personal con J. Hinojosa, 14/VIII/2010; ver, también, Limón (1997).

inhabilitó sus manos y murió en la miseria [...]”. La última referencia encontrada sobre una presentación pública suya es del 29 de mayo de 1913 (s/a, 1913).

Además de presentar esta información introductoria sobre el guitarrista Octaviano Yáñez, el propósito de este ensayo es analizar muy brevemente unas referencias publicadas en periódicos y revistas durante su vida. Asimismo, examinar los cuatro libros con sus composiciones y arreglos musicales actualmente en posesión de la Missouri Historical Society en San Luis, Missouri, Estados Unidos.

### Las referencias periodísticas

Las 26 referencias periodísticas y reseñas teatrales sobre sus actividades musicales, publicadas entre 1892 y 1913 y encontradas en la Hemeroteca Nacional, de la ciudad de México, ofrecen un panorama interesante sobre la carrera profesional de Yáñez.<sup>6</sup>

Queda claro que, durante los años 1890 y 1900, él residió principalmente en el D.F. pero, al parecer, viajaba a Puebla también, para ofrecer conciertos. El *Amigo de la Verdad*, de Puebla, menciona en 1898: “los Sres. Profesores Octaviano Yáñez, Francisco Talavera [y] Ángel Piña fueron aplaudidos en el desempeño de los números musicales del programa. El guitarrista Sr. Yáñez fue obligado a tocar tres veces” (s/a, 1898b).

A él se le reconoció suficiente importancia como para permitirle dar conciertos en el Conservatorio Nacional a pesar del hecho de que, en esa época, no había instrucción en la guitarra en esa institución. Asimismo, fue mencionado por lo menos cinco veces en reseñas teatrales y concertistas. Una, de 1900, afirma:

dio en el Teatro del Conservatorio un concierto el notable guitarrista orizabeño don Octavio [sic] Yáñez, con el concurso de la pianista Gracia Kellog y del siempre aplaudido Cuarteto Sloma; el señor Yáñez se hizo aclamar con entusiasmo en la ejecución de piezas de Weber, Moszkowski, Chopin, Godard, Thomé y Paderewski, y en una mazurka y un shottish [sic] composiciones suyas... (Olavarría y Ferrari, 1961: 2016)

Entre 1905 y 1913 hay un aumento significativo en el número de referencias periodísticas fuera de la ciudad de México y, al mismo tiempo, una disminución dentro de la capital, lo cual indica que, tal vez, se redujo su popularidad allí y se vio en la necesidad de buscar oportunidades de trabajo en otras partes del país. Por ejemplo, fue mencionado como concertista en las ciudades de Morelia, en 1905; Chihuahua,

<sup>6</sup> Todas las referencias se encuentran en *Octaviano Yáñez. Antología de arreglos y composiciones para guitarra* (Kohl, 2010).



## OCTAVIANO YAÑEZ.

La bella Orizaba debe estar orgullosa en contar entre los suyos al célebre guitarrista Octaviano Yañez.

¡Como que surgir vencedor sobre las espinosas vertientes del arte de interpretar la suma belleza en ese instrumento tan sencillo y tan difícil es una rara gloria!

Yañez, desde ha muchos, la tiene legítimamente conquistada y ya su nombre es conocido entusiastamente en toda la República.

Entre nosotros es el más culminante guitarrista y hay «diletantitis» que lo juzgan muy superior al famoso Maujón.

Sus conciertos son memorables, y la ternura con que estremece las cuerdas de su guitarra favorita, se propaga deliciosamente con una honda sugestión de melancolía divina en todas las almas. . . .

Quien no haya escuchado la tristeza romántica con que Yañez traslada á su instrumento la angustia de «Norma» no puede comprendernos . . . ¡Hay que oírle para gustar del éxtasis más puro!

En las variaciones de «El Carnaval de Venecia» el artista orizabeño hace prodigios de técnica y de las melodias de Verdi en «Traviata» y «Rigoletto,» desgrana ricas perlas musicales.

Naturalmente Octaviano Yañez es también compositor y muchas de sus piezas se han hecho populares, pues son siempre inspiradas en los vuelos líricos de nuestro espíritu nacional.

Una de sus más conmovedoras obras es «Último amor,» rara y preciadísima maravilla de pasión, de lágrimas y de dolor. Pero es preciso escucharla al propio artista, pues él es el único que sabrá extraer de la inercia de las cuerdas de la guitarra todo un mundo de luz. . . .

El estudio es un buen amigo de Octaviano Yañez y en él desde hace tiempo aquilata el oro de su espontánea inspiración.



SR. OCTAVIANO YAÑEZ.  
Notable guitarrista.

De *El Arte Musical* (1° de agosto de 1905).<sup>7</sup>

en 1906; San Luis Potosí, en 1908; y Veracruz, en 1913. De las once referencias de este periodo, solamente dos lo mencionan en función de ejecutante dentro del D.F.; una de éstas, como parte de un concierto especial, compartido con otros artistas, en honor de la comunidad estadounidense el Día de la Acción de Gracias de 1907.

No obstante, un artículo de estos mismos años es el mencionado anteriormente, de la revista *El Arte Musical*, de México D.F., en 1905, de una página entera en la cual se incluye, también, una foto del músico. Este artículo es excepcional por su

<sup>7</sup> Agradezco a Dante Hernández Guzmán, Director del Archivo Municipal de Orizaba, por compartir este artículo conmigo.

contenido y su extensión. Entre sus 258 palabras, señala los orígenes orizabenses de Yáñez, más su fama nacional; lo describe como el guitarrista más importante de su época, superior incluso al “famoso Manjón”, un popular guitarrista español. Sus conciertos, según este escrito, son inolvidables y sus arreglos de las melodías populares de las óperas *Norma*, *La Traviata* y *Rigoletto* son perlas musicales. También, señala que es un excelente compositor y da atención especial a su pieza *Último amor* que describe como una de sus obras más conmovedoras.<sup>8</sup>

## Los libros<sup>9</sup>

Los cuatro libros con las composiciones y los arreglos de Octaviano Yáñez que encontré durante mi investigación, fueron recogidos por Arthur Hoskins, un alumno del maestro estadounidense George Krick (1872-1962), quien los halló en un viaje a México alrededor de 1936 (Danner, 1999).<sup>10</sup> Actualmente forman parte de la colección del Missouri Historical Society en San Luis, Missouri, Estados Unidos.

Cada libro contiene piezas para guitarra sola, originalmente escritas a mano, y por lo general constan de una o dos páginas. Hay un total de ciento diez piezas distribuidas en 197 páginas; de estas piezas, nueve son composiciones originales de Yáñez. Muchos de los ejemplos musicales están firmados y fechados por el guitarrista, quien escribe también el lugar donde, se supone, se encontraba al momento de anotarlos; en todos los casos, el lugar es México.

La música que contienen es, en su mayoría, arreglos de canciones y piezas para piano del siglo XIX. Algunas son obras de maestros como Chopin y Schubert pero, generalmente, de compositores contemporáneos a Yáñez cuyas piezas son de una índole que se puede describir como “clásica ligera”, pues tienen melodías agradables con ritmos simples, acompañadas por armonías sencillas. Este estilo fue muy popular en el porfiriato, o sea, los años de poder presidencial de Porfirio Díaz (1876-1911), e incluían danzas como el vals y el schotis para piano junto con arias de ópera italiana.<sup>11</sup> Abajo se dan unas características generales del contenido de cada uno de los cuatro libros.

<sup>8</sup> Esta misma pieza fue mencionada como interpretada por Gonzalo Falero, en 1926, en Monterrey, Nuevo León (s/a, 1926).

<sup>9</sup> Transcripciones de la música de los libros se encuentran en *Octaviano Yáñez. Antología de arreglos y composiciones para guitarra* (Kohl, 2010).

<sup>10</sup> Para más información sobre Krick, ver s/a (1996). No se han encontrado más datos sobre Hoskins.

<sup>11</sup> Ver Otto Mayer-Serra (1941), Gerónimo Baqueiro Foster (1944), Robert Stevenson (1952) Guillermo Orta Velázquez (1996).

Libro (número de piezas/páginas)	Tipos de piezas	Algunos compositores incluidos
I (24/43)	Composiciones originales y arreglos de canciones populares	Octaviano Yáñez, Neil Moret, Joaquín Valverde
II (24/28)	Danzas	Pedro V. Fraga, Miguel Lerdo de Tejada, Luis G. Jorda
III (31/68)	Valses; algunos acompañamientos sin la melodía principal	Felipe Villanueva, Octave Cremieux, Emile Waldteufel
IV (31/58)	Arreglos de piezas para piano y arias de ópera	Frederic Chopin, Felix Mendelssohn, Giuseppe Verdi

Entre los detalles más interesantes de esta colección están las fechas dadas para las piezas. De las ciento diez obras, noventa y una tienen fechas específicas, todas de entre marzo de 1912 y octubre de 1913, un periodo de veinte meses; la gran mayoría de éstas, setenta y siete, son de los cuatro meses que van de mayo a agosto de 1912. De interés particular es el hecho de que estas fechas se corresponden muy cercanamente con el periodo presidencial de Francisco I. Madero, uno de los líderes más importantes de la revolución mexicana.

Estilísticamente, la música de estos años difiere muy poco del periodo anterior, el porfiriato. El año 1912 es importante, no obstante, por ser aquel en que el compositor mexicano Manuel M. Ponce (1882-1948), quien había establecido su taller de piano en la ciudad de México dos años antes, presentó un concierto de sus alumnos con un programa de Debussy; uno de los participantes fue el futuro compositor Carlos Chávez (1899-1978), en ese momento de trece años de edad, quien tocó *Claire de lune*. Ese mismo año, Ponce debutó con su Primer Concierto para Piano y había empezado sus famosas *Canciones mexicanas*, unas de las cuales fueron las muy conocidas “Marchita el Alma” y “Estrellita”. Asimismo, en 1912, Julián Carrillo (1875-1965), otro destacado compositor mexicano del siglo XX, presentó por primera vez su Segunda Sinfonía (escrita en 1905).<sup>12</sup> La estabilidad relativa de

<sup>12</sup> Ver Stevenson (1971), Orta Velázquez (1996), Mayer-Serra (1941) y Baqueiro Foster (1944).



Músicos del porfiriato. De pie: músico desconocido, Rodolfo Varela, Isaac Magallanes, Eduardo Villegas. Sentados: Carlos Pinto, Gustavo Varela, Emiliano Varela, Brígido Zacarías y Alfredo Varela.

este periodo se refleja en la falta de cambios drásticos en el Conservatorio Nacional donde Gustavo E. Campa (1863-1934) había sido director desde la muerte de Ricardo Castro en 1907.

En el aspecto social, la mayoría de la población de la ciudad de México quizás no había sido afectada severamente por la Revolución durante estos años aunque, con seguridad, hubiera sabido de las luchas de los (contra) revolucionarios en el norte del país y de los zapatistas en el sur próximo. Los reportes periodísticos del periodo no contienen alusiones a los cambios tormentosos que estaban a punto de ocurrir después del asesinato de Madero en febrero de 1913. Para muchos, la Revolución había llegado a una rápida y exitosa conclusión con la derrota de Porfirio Díaz y el futuro lo veían con un optimismo precavido. Sin embargo, durante los años siguientes habrá un aumento drástico en la violencia y derramamiento de sangre que se vio simbolizado musicalmente, en cierta forma, con la destitución de Campa de su posición en el Conservatorio por el sucesor de Madero, Victoriano Huerta (1850-1916).

## Conclusiones

Octaviano Yáñez representa, de alguna manera, una figura trágica dentro de la historia musical de México. Como guitarrista, vivió al final del estilo de ejecución e interpretación de Francisco Tárrega (1852-1909) que enfatizó la expansión del repertorio para el instrumento a través de arreglos de obras previamente reconocidas, en particular, las escritas para piano. El instrumento que aprendió a tocar tan virtuosísticamente y que formaba una parte íntima de su ambiente musical estaba a punto de pasar de moda.

Agustín Barrios (1885-1944), quien estuvo activo alrededor de los últimos años de la vida de Yáñez, ha sido hasta ahora reconocido como el primer ejecutante de la guitarra clásica que fue grabado para propósitos comerciales; y, Andrés Segovia (1893-1987), quien apenas estaba empezando su carrera a principios de la década de 1900, sería, más tarde, la figura central de la guitarra clásica durante el siglo XX. Entre las contribuciones de Barrios está una gran colección de obras originales e innovadoras para la guitarra de seis cuerdas; un don de Segovia, además de sus habilidades como maestro y ejecutante, radicaba en su relación con compositores profesionales quienes escribirían específicamente para él y este instrumento. Yáñez, aunque obviamente muy talentoso, al parecer no produjo, ni solo ni con otros, un gran catálogo de piezas originales específicamente compuestas para su guitarra.

Aunado a ello, se asoció a un sistema político, el porfirismo, que, cuando declinaba, no lo podía ayudar ni proteger; este sistema tampoco pudo sostener el ambiente social en que Yáñez había logrado tanto éxito. El hecho de que la mayoría de los artículos de las décadas de 1880 y 1890 que lo mencionan sean de la ciudad de México, mientras que los de 1900 proceden de otras ciudades, parece indicar que, cuando Díaz perdía el poder, Yáñez sentía la necesidad de buscar oportunidades en la periferia de la capital. Asimismo, su asociación con la comunidad estadounidense probablemente fuera vista con sospecha a los ojos de los mexicanos posporfirianos. A más de que no se oye nada de él hasta 1921 en el aviso periodístico sobre sus clases a domicilio. El hecho de que pusiera en forma escrita sus arreglos y composiciones durante los años 1912-1913, también, sugiere que él vivía con necesidades económicas y que gozaba del tiempo libre necesario para realizarlos.

Quizá un cambio hacia una música más nacionalista afectó su suerte hasta el punto de que no pudo recuperar su fama; o, tal vez, su asociación directa con Díaz y los estadounidenses lo convirtió en una *persona non grata* a los ojos de los revolucionarios. A pesar de la ausencia de razones precisas, queda claro que durante los últimos días de su vida habían quedado lejos de él los tiempos en que fue reconocido como el mejor guitarrista de México.

## Bibliografía

- s/a (1898a). “Beneficio de un artista”, *El Tiempo*, 24 de septiembre de 1898, p. 2. México: *El Tiempo*.
- , (1898b). “Las Sritas Concepción Quintero, María Haller...”, *El Amigo de la Verdad*, 28 de septiembre de 1898, p. 2. Puebla: *El Amigo de la Verdad*.
- , (1901) “Agencia Teatral de Manuel Castro y Compañía”, *El Diario del Hogar*, 7 de febrero de 1901, p. 3. México: *El Diario del Hogar*.
- , (1905). “Octaviano Yáñez”, *Arte Musical*, 1 de agosto, p. 70. México: Aurelio Cadena y Marín.
- , (1908). “Puebla al duelo”, *El Popular*, 8 de septiembre de 1908, p. 2. México: *El Popular*.
- , (1913). “Nota de Arte”, *La Opinión*, 29 de mayo de 1913, p. 3. Veracruz: *La Opinión*.
- , (1915). “Notas”, *Excélsior*, 1 de febrero, p. 9. Orizaba: *Excélsior*.
- , (1917). “Vida Social”, *Excélsior*, 29 de julio, p. 3. Orizaba: *Excélsior*.
- , (1921). “Avisos económicos”, *El Demócrata*, 17 de Julio de 1921. México: *El Demócrata*.
- , (1926). “Concierto en el Casino Obrero”, *El Porvenir*, 10 de mayo de 1926, p. 8. Monterrey: *El Porvenir*.
- , (1996). “George C. Krick” en <http://library.wustl.edu/units/music/spec/krick.html>. Washington University Libraries.
- ALBA, Víctor (1953). “Los primeros pasos”, *Mañana*, 11 de julio, p. 39. México: *Mañana*.
- BAQUEIRO Foster, Gerónimo (1944). *Historia de la música en México III*. México: Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- CAMPOS, Rubén M. (1930). *El folklore musical de las ciudades*. México: SEP.
- COSÍO Villegas, Daniel (1957). *Historia moderna de México*. México: Hermes, 1957.
- DANNER, Peter (1999). “The Guitarist’s Album”, *Soundboard*, v. 25, no. 4. Claremont, CA: Guitar Foundation of America.
- FLORES y Escalante, Jesús (1987). Notas para la grabación *Hey... Familia: Así llegó el danzón*. México: Documental. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, Serie Cultural AMEF-08.
- HELGUERA, Juan (1985). “75 años de la guitarra en México (1910-1985)”, *Revista de Revistas*, no. 3918, 1 de marzo, pp. 42-43. México: *Excélsior*.
- HINOJOSA, Javier (2010). Entrevista personal.
- KOHL S., Randall Ch. (2010). *Octaviano Yáñez. Antología de arreglos y composiciones para guitarra*. Xalapa: UV/IVEC/GLM.
- LIMÓN, Miguel (1997). *Música de México. Música mexicana para guitarra del siglo XIX*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura.

- MACIEL Gómez, Benjamín (2006). *Grandes orizabeños ilustres y de hombres y mujeres benefactores o distinguidos admiradores de Orizaba*. Orizaba: CM.
- MAYER-Serra, Otto (1941). *Panorama de la música mexicana*. México: El Colegio de México.
- OLAVARRÍA y Ferrari, Enrique de (1961). *Reseña histórica del teatro en México*, 3ª edición. México: Porrúa.
- ORTA Velázquez, Guillermo (1996). *Breve historia de la música de México*. México: Instituto Politécnico Nacional.
- OSBORNE, Randy (2008). Notas para la grabación *Early Classical Guitar Solos: golden era 63. Early Classical Guitar Solos 1908-1955*. Victor Record Co.
- PAREYÓN, Gabriel (2007). *Diccionario enciclopédico de música en México*. Guadalajara: Universidad Panamericana.
- PASQUEL, Leonard (1985). *Orizabeños distinguidos*. México: Instituto de Musicología.
- PRAT, Domingo (1934). *Diccionario de guitarristas*. Buenos Aires: Romero & Fernández.
- SCHETTINO Yáñez, Luis F. (2009). Comunicación personal.
- SOOY, Harry O. (2010) *Memoir of my career at the Victor Talking Machine Company*. The David Sarnoff Library: <http://www.davidsarnoff.org/sooyh.html>. Visitado 22 de septiembre de 2010.
- STEVENSON, Robert (1971). *Music in Mexico*. Nueva York: Thomas y Crowell.
- TORRES, José G. (1928). Comunicación personal con Vahdah Olcott Bickford. International Guitar Research Archive en California State University Northridge.

## Grabaciones sonoras

“Danzones veracruzanos” compuesto por E. Guerrero e interpretado por O. Yáñez y Miguel Roldán Yáñez para Victor en 1906. Incluido en el disco analógico *Hey familia... así llegó el danzón* producido por Jesús Flores y Escalante para la Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1987.

“Mexican Dance (Habaneras)” compuesto e interpretado por Octaviano Yáñez. para Victor en 1908. Incluido en el CD *Early Classical Guitar Solos* compilado por Randy Osborne para Fine Fretted String Instruments in Campbell, California ([www.finefretted.com](http://www.finefretted.com)).

“Merci: gavotta” compuesto por Carlos Curti e interpretado por Octaviano Yáñez y Joaquín Arriaga para Edison Amberol en 1911. Syracuse University Digital Library (<http://libwww.syr.edu/information/belfer/>).

“Una noche de alegría” interpretado por Octaviano Yáñez para Edison Blue Amberol en 1913. Syracuse University Digital Library (<http://libwww.syr.edu/information/belfer/>).

JOSÉ JUAN TABLADA

TRES POEMAS

LA SONATA DE KREUTZER

Cavila Podsnicheff y del pasado  
el recuerdo sombrío lo arrebató;  
vibra el violín su canto enamorado  
y responden surgiendo en el teclado  
las notas del cristal de la sonata.

Del dulce ritmo de cadencia siente  
como de un filtro las mortales gotas  
y mientras se extasía solemnemente,  
la pareja feliz, lánguidamente  
se reclina en un tálamo de notas.

Hipnotizado por el dulce canto  
del piano de marfil y de caoba,  
se siente lleno de sensual encanto,  
ve a la tierra pareja y entretanto  
ya se abren las puertas de la alcoba...



Ve pasar a la troika arrebatada  
y mira en su dolor al asesino,  
el vértigo en la estepa desolada  
y luego en la panoplia cincelada  
el brillo del acero damasquino.

Palidece su faz y luego siente  
relampaguear la cólera de Otelo,  
y mira al golpe del puñal crujiente  
los borbotones de la sangre hirviente  
sobre el negro corsé de terciopelo.

Mira, mientras en lágrimas deshecho,  
rueda el hastío que su dicha roba  
y tiemblan los sollozos en su pecho  
— símbolo negro — levantarse el lecho  
en la trágica sombra de la alcoba.

¡Ahí está el crimen! En aquella hora  
de la noche nupcial, cuando su exceso,  
derramó la caricia enervadora  
y conmovió a la virgen soñadora,  
el lúbrico estallar del primer beso.

.....  
.....  
.....  
.....

Cavila Podsnicheff y si retrata  
el pálido recuerdo aquella historia,  
siente el remordimiento que lo mata  
¡y el canto de cristal de la Sonata  
se estremece temblando en la memoria!

## SERENATA

Mi esposa al plenilunio suele  
cantar, al son del *yukalele*,  
hasta que el oído me duele...

No he escuchado mujer alguna  
que arme tal zambra moruna  
para celebrar la luna.

Sobre las piedras de una cerca  
el *yukalele* toca terca,  
ella lejos... ¡El ruido cerca!

Al cantar *We have not bananas*,  
al orfeón se integran las ranas,  
para la ocasión hawaianas...

La guitarrita de Hawái  
me hace decir ¡caray, caray!  
Y al fin gritar ¡ay! ¡ay! ¡ay! ¡ay!

Y, aunque muy tarde, me percato  
que mi mujer ha sido gato  
de esos que mayan sin recato  
al plenilunio... ¡Y me arrebató!

## CABARET

El “jazz band” colgó del techo  
un friso de máscara africanas  
unas de marfil, otras de ébano.

Las mujeres pasaban,  
rostros pintados y ojos en el cielo,  
piernas y brazos en grácil arabesco  
senos indóciles y graves traseros.

Los erotógenos perfumes:  
Chipre, ámbar, origen  
envolvían el vaivén hawaiano,  
y el kuchi-kuchi muscular.

A veces una flauta suspiraba:  
Amor es inefable sentimiento;  
pero luego perfumes, colores, ritmos  
decían con el trueno del tambor;  
¡Amor es una sensación!

Grité con voz que nadie oyó:  
¡Soy el sultán Scharriar,  
me he bebido las Mil y Una Noches  
en esta corola de cristal!

Tristes madrugadas  
en que los relojes andan hacia atrás...

Los abanicos vuelven a sus estuches  
y los violines a sus parvos ataúdes...

Las mariposas regresan a sus crisálidas  
para cambiarse en orugas...

El automóvil Rolls-Royce  
es vieja silla de postas  
por interminable cuesta pedregosa.

Y los galeotes en sus celdas  
están vestidos con las sombras de las rejas.

Allegro con brio 4/4 = 138

# ESPEJOS DE UN ORDEN SUPERIOR. LA MÚSICA RELIGIOSA DE MARIO LAVISTA<sup>1</sup>

ANA ALONSO MINUTTI

**Traducción  
de Rubén Heredia**

Aunque él no se considera católico, ni practicante de religión alguna, durante más de tres décadas Mario Lavista ha dedicado una parte importante de sus empresas creativas a componer piezas de naturaleza religiosa o sacra. En una reciente conferencia en la Universidad de Guadalajara, Lavista expresó que su interés en la música sacra siempre ha estado presente, y declaró: “Soy creyente, quizá más por razones estéticas, pero estoy muy alejado de la Iglesia católica.”<sup>2</sup> A pesar de su distanciamiento de la Iglesia como institución y de sus severas críticas a las prácticas musicales en las misas católicas contemporáneas, la mayoría de los géneros que Lavista ha usado para escribir música religiosa provienen de la tradición católica. El compositor no sólo ha destinado sonoridades musicales a los textos sagrados de la fe judeocristiana; también ha escrito diversos ensayos y dado numerosas conferencias sobre el tema de la música religiosa. Los textos, imágenes y temas sacros siguen inspirando a Lavista para producir algunas de sus obras más exquisitas, contemplativas, poderosas y grandiosas (ver la Tabla 1 para una lista completa de las obras de naturaleza sacra de Lavista).

<sup>1</sup> Este ensayo se presentó por primera vez en el Coloquio de Música Sacra de la Universidad de Notre Dame “Aprender de los maestros; aprender del pueblo” el 19 de septiembre de 2014.

<sup>2</sup> Mario Lavista, citado en Pablo Mares, “Inaugura el compositor Mario Lavista las actividades de la Cátedra Julio Cortázar”, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de Guadalajara, 28 de febrero de 2014, <<http://www.cucsh.udg.mx/noticia/inaugura-el-compositor-mario-lavista-las-actividades-de-la-catedra-julio-cortazar>>.

Tabla1: Música de naturaleza sacra/religiosa de Mario Lavista

**Piezas fúnebres:**

- 1981 *Lamento* a la muerte de Raúl Lavista, para flauta baja amplificada  
1988 *Responsorio in memoriam Rodolfo Halffter*, para fagot y percusiones  
1992 *Lacrymosa*, a la memoria de Gerhart Muench, para orquesta  
1996 *Sinfonías*, a la memoria de Joan Niles Sears  
2003 *Elegía a la memoria de Nacho* (Luis Ignacio Helguera), para flauta y piano  
2006-2007 *Salmo* a la memoria de Ramón Montes de Oca, para soprano, cuatro crótalos y contrabajo  
2011 *Adagio religioso* a la memoria de Eugenio Toussaint, para orquesta  
*Cánticos a Eugenio*, para flauta, flauta contralto y flauta baja  
2013 *Canto fúnebre* a la memoria de Joaquín Gutiérrez Heras, para orquesta

**Piezas compuestas a la manera de géneros católicos:**

- 1994-5 *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram*, para coro mixto  
2000 *Mater dolorosa*, para órgano  
2005 *Stabat Mater*, para coro de cámara y octeto de cellos  
2006-7 *Salmo* a la memoria de Ramón Montes de Oca, para soprano, cuatro crótalos y contrabajo

**Piezas inspiradas en temas religiosos:**

- 1989 *Ofrenda*, para flauta de pico tenor  
1995 *Tropo para Sor Juana*, sobre el “Sanctus” de la *Missa Brevis*, para orquesta  
2004 *Cristo de San Juan de la Cruz* (tropo para Salvador Dalí), para orquesta de cámara  
2009 *Plegarias*, para fagot y sonidos electrónicos  
2011 *Tres cantos a Eburne*, para orquesta

Una mirada más cercana a las palabras del compositor respecto de este tema revela que su interés en la música religiosa es, en gran medida, el resultado de su afinidad por el pensamiento musical medieval y de una predilección por las técnicas compositivas presentes en la música culta occidental de finales del Medioevo y del Renacimiento. Lavista admira la clasificación boeciana de la música como una de las disciplinas del *quadrivium* (junto con la aritmética, la geometría y la astronomía). De manera más específica, suele hacer hincapié en el concepto medieval de la *musica speculativa* el cual, al contrario de la *musica prattica*, considera la música no como una actividad para practicarse sino como un objeto de contemplación; Jan

Herlinger describe la *musica speculativa* como una “contemplación que sirve para la edificación moral del alma, así como para la edificación intelectual de la mente”.<sup>3</sup> Como recuerda Lavista al lector en un ensayo centrado en Guido de Arezzo y Sor Juana Inés de la Cruz, el ámbito de la *musica speculativa* pertenece al *musicus*-compositor o al *musicus*-filósofo, no al *cantor*-intérprete. En esta visión, la música se concibe no sólo como una disciplina formada por sonidos, sino también relacionada con números. La música aspira a la perfección; es un espejo de un orden superior que refleja el orden del universo. En palabras de Lavista, la música “tiene un puente espiritual entre el hombre y la divinidad”.<sup>4</sup> A continuación, me propongo explorar las maneras en que, en sus obras sacras, Lavista tiende puentes de naturaleza diversa. Por un lado, une sus propias prácticas compositivas con un linaje de creadores y pensadores de la tradición del arte occidental; por otro, abre espacios que le permiten transitar entre lo local y lo internacional. Además, al escribir música sacra, Lavista no sólo fomenta un diálogo con lo divino, sino que también abre espacios de comunión íntima con los amigos a quienes dedica estas piezas.

En la música de naturaleza religiosa de Lavista, podemos rastrear una consolidación de su propio idioma musical, el cual se caracteriza por la incorporación de procedimientos presentes en la música medieval y renacentista; por ejemplo, el uso simbólico de determinados intervalos y construcciones musicales como la isorritmia y las permutaciones canónicas y, a la vez, por la exploración de nuevas maneras de pensar en el sonido mediante el uso de las llamadas “técnicas extendidas”.

La incursión de Lavista en los géneros religiosos llegó por medio de la composición de piezas fúnebres en memoria de tres figuras importantes de sus años de formación (todos ellos compositores): Raúl Lavista, Rodolfo Halffter y Gerhart Muench. Cada uno de estos individuos animó a Lavista a involucrarse en el estudio de compositores occidentales a quienes consideraban importantes. Por lo tanto, las piezas que Lavista escribió en su memoria tienden puentes de comunión no sólo con cada uno de ellos, sino también con compositores del pasado a quienes él llegó a adoptar como sus “abuelos musicales” (por así llamarlos).

Lavista escribió *Lamento*, su primera obra fúnebre, poco después de que falleciera su tío Raúl (un suceso profundamente doloroso al cual describió como una especie de orfandad). Según Lavista, el título de la pieza “hace alusión al lamento [...] usado por primera vez en el siglo XIV, cuando Franciscus Andrieu escribió un

<sup>3</sup> Jan Herlinger, “Music Theory of the Fourteenth and Early Fifteenth Centuries,” en *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, Reinhard Strohm y Bonnie J. Blackburn (eds.), Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 293.

<sup>4</sup> Mario Lavista, “Guido y Sor Juana,” *Letras Libres*, enero de 2006, <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/guido-y-sor-juana>. “[La *musica speculativa*] aspiraba, ni más ni menos, a reflejar un orden superior y a tender un puente espiritual entre el hombre y la divinidad.”



Retrato de Sor Juana en 1666, a los 15 años.



lamento a la muerte de Guillaume de Machaut”.<sup>5</sup> Escribir música inspirada por la muerte de un compositor no es el único aspecto análogo entre estos dos lamentos; como sabemos, el texto de la balada de Andrieu fue escrito por Eustache Deschamps, que era sobrino y discípulo de Machaut (una situación paralela a la de Mario con su tío Raúl).

Raúl Lavista (véase Figura 1) fue un prolífico compositor de música para cine (su catálogo rebasa las 400 partituras para cine). Además, poseía una extensa colección de grabaciones y partituras totalmente disponibles para que Mario las consultara.<sup>6</sup> Durante su adolescencia, su tío fue un modelo a seguir y una persona clave que lo alentó a dedicarse profesionalmente a la música. Mario recuerda que sostuvo con Raúl sesiones de música y conversación en las cuales estudiaron una multitud de partituras, entre ellas, la *Tetralogía* de Wagner y la música de Debussy. La admiración de Raúl por Debussy pudo haber llevado a Mario a emular la elegancia y las sutilezas de la música del compositor francés, así como a describirse como a alguien más cercano al simbolismo francés que a cualquier tipo de realismo.<sup>7</sup>



Figura 1: Raúl Lavista (1913-1980).

<sup>5</sup> Roberto García Bonilla, “La devoción sonora, Mario Lavista,” en *Visiones sonoras. Entrevistas con compositores, solistas y directores*, México, Siglo Veintiuno, 2001, p. 107. “Ahí quise recuperar una tradición muy antigua que se perdió en gran medida después del Renacimiento, que se inicia en el siglo XIV cuando Franciscus Andrieu escribe el primer *Lamento a la muerte de Guillaume de Machaut*. A partir de este Lamento, durante el *Cuatrocento* se vuelve una práctica normal el escribir música a un colega que ha desaparecido.”

<sup>6</sup> Consuelo Carredano, “Raúl Lavista Peimbert,” en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (ed.), Madrid, Sociedad General Autores y Editores, 2000, vol. 6, p. 803.

<sup>7</sup> Lavista, contratapa de *Textos en torno a la música*, Luis Jaime Cortez (ed.), México, CENIDIM, 1988.

La relación entre Raúl y Mario pasó de ser de maestro y alumno a la de colaboradores en la producción de la música para la película *Flores de papel*, de 1978. Al componer una pieza en memoria de un individuo que fue tanto una figura paterna como un mentor musical, Lavista estaba creando un puente de comunión trascendental entre él mismo y su tío. La elección de la flauta sola como el instrumento para tender este puente provino en parte de una antigua leyenda japonesa, según la cual el sonido de la flauta es el único que pueden oír los muertos. En palabras de Lavista: “Como yo creo que toda leyenda tiene un poco de verdad en ella, estoy convencido de que Raúl oye este *Lamento* cada vez que se toca.”<sup>8</sup> En este espacio de comunión, el compositor también incluye a una tercera persona: el intérprete. Durante el proceso compositivo del *Lamento*, Lavista trabajó de manera muy estrecha con la flautista Marielena Arizpe, su pareja de aquel entonces y una notable ejecutante de técnicas nuevas. Por lo tanto, esta pieza presenta diferentes niveles de intimidad y colaboración tanto con Raúl Lavista como con Marielena Arizpe, la voz femenina que dio nacimiento a la dimensión sonora de esta música.

Al inicio de la partitura, Lavista inserta un epígrafe del poeta chino Li Po que dice: “No me atrevo a elevar la voz en este silencio porque temo turbar a los moradores del cielo.” Este verso sugiere una realidad dual: la física y la espiritual. ¿Dónde está el silencio en que mora la voz? Es un espacio terrenal. La voz de la flauta se despierta, pero ¿cómo se eleva y qué expresa? Según Mario, “El papel principal de la música [...] está inspirado por la idea de que conduce y guía la separación del alma y el cuerpo [...] Cuando el cuerpo muere, el alma debe hallar un camino para dejar tras de sí, y la música ayuda a buscar tal camino”.<sup>9</sup>

La obra se divide en dos secciones principales, cada una de las cuales puede subdividirse en dos grandes frases. Desde los dos primeros gestos de la pieza, Lavista introduce los elementos principales que usará a lo largo de la primera sección: el predominio de la cuarta justa y la tercera menor; el aislamiento de los gestos musicales, enmarcados por silencios; la cualidad lírica de las líneas melódicas que esbozan olas por el registro medio bajo de la flauta baja, y la naturaleza íntima de la melodía, la cual nunca alcanza un volumen fuerte (véase ejemplo 1). Usa el intervalo de quinta justa en momentos significativos: como un pivote entre la primera sección y la segunda —donde el movimiento melódico se abandona y es suplantado por sonoridades polifónicas en registro agudo que crean una atmósfera

<sup>8</sup> Lavista, notas para la grabación en CD *Cuaderno de Viaje*, Serie Siglo XX, vol. XII, México, INBA-CENIDIM, 1994, citadas en Alejandro Escuer, “The Interpretation of Selected Extended Techniques in Flute Solo Compositions by Mexican Composers: An Analysis and Performance Recommendations”, tesis de doctorado, Universidad de Nueva York, 1995, p. 39.

<sup>9</sup> Lavista, conferencia “Words and Music”, Latin American Music Center, Universidad de Indiana, Bloomington IN, 28 de junio 1994, citada en Escuer, p. 40.

etérea—, y muy al final de la pieza. La quinta justa funciona como un símbolo de lo espiritual (aquello que no está sujeto a las reglas o los defectos terrenales); lo que es perfecto.

Lento sostenuto, con un intimissimo sentimento  
 [♩ = 46 - 50]

corto

Flauta baja

pp poco p morendo

Ejemplo 1: *Lamento*, introducción.

El *Lamento* fue la obra que inauguró la veta religiosa en la música de Lavista. El hecho de que este comienzo se diera al honrar a un miembro de su familia y al fomentar la colaboración con su pareja está muy en concordancia con su conceptualización de que la música tiende un puente —o un espacio de interacción— con las personas con quienes él establece cercanía.

La siguiente pieza fúnebre de Lavista, *Responsorio*, fue compuesta en 1988 en recuerdo de su maestro más influyente durante su época de estudiante en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México. Rodolfo Halffter (1900-1987), compositor español naturalizado mexicano, es considerado el introductor del método dodecafónico en México, en la década 1940, y fue gracias a sus clases de análisis en el conservatorio que Lavista entró en contacto con la música de los compositores de la Moderna Escuela de Viena (en especial con la de Anton Webern, cuya producción fue fundamental en el pensamiento musical de Lavista (véase figura 2).

*Responsorio* es una pieza de cámara para fagot, dos bombos y cuatro campanas tubulares. En esta obra, Lavista abre un espacio imaginario que tiene matices tanto locales como internacionales. Sobre ella, el compositor explica:

“En esta obra traté de crear auditivamente la imagen del recuerdo que guardo de algunos funerales en remotos pueblos de México, en los que una pequeña banda de música guía al ataúd hacia el camposanto. El bombo o algún otro tambor marca el ritmo fúnebre, y las campanas de las iglesias doblan al paso de la procesión para convocar a la contemplación y alejar a los malos espíritus”.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> García Bonilla, *op. cit.*, p. 107.

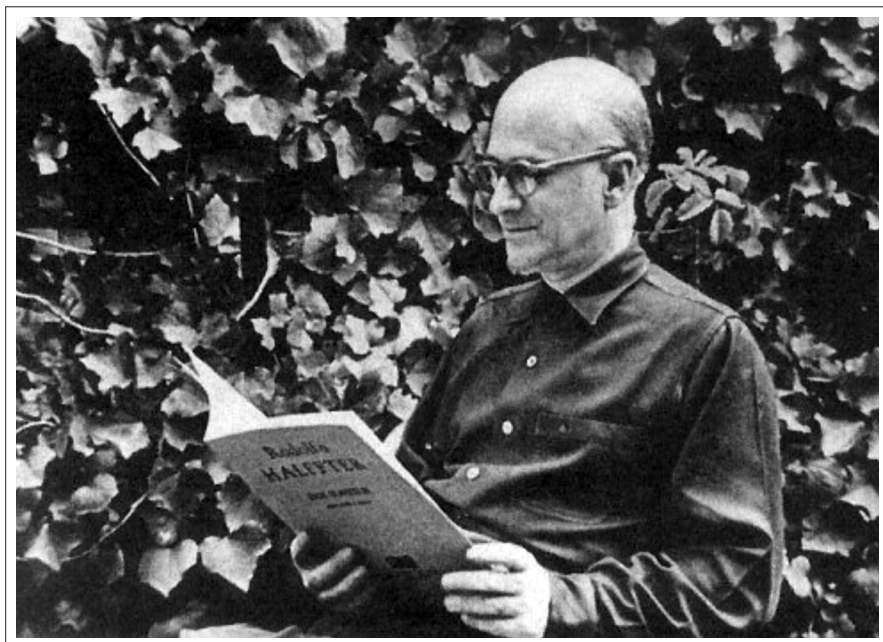


Figura 2: Rodolfo Halffter (1900-1987).

Aunque la pieza está inspirada por lo que podría parecer un ritual local (una procesión fúnebre en alguna parte de México), el recuerdo de Lavista es más imaginario que real, pues no se acuerda de dónde se originó dicho recuerdo. No obstante, el espacio creado en esta pieza permite que Lavista establezca un puente entre el sentido de lo local (o nacional) y de lo internacional (o cosmopolita). Él afirma que haber presenciado *aquellas ceremonias* —aunque no recuerda cuáles— lo hizo pensar en la función de la música como una ayuda para separar el alma del cuerpo, y que la música crea una especie de geografía sonora de manera que el alma continúe con su viaje de separación del cuerpo.<sup>11</sup> Explica que, aun cuando el recuerdo pudo haberse originado en un escenario local, acompañar con música cualquier ceremonia fúnebre es, en verdad, una tradición presente en cualquier otra parte del mundo. Al traer a la memoria un recuerdo local sin un precedente, Lavista está reimaginando un ritual mexicano y desnudándolo de cualquier localidad, con el objetivo de llevar esa imagen a un nivel internacional. Además, en esta pieza, el compositor no sólo abre un espacio de comunión con su maestro y mentor Rodolfo Halffter, sino

<sup>11</sup> Lavista, entrevista realizada por la autora, 30 de julio de 2009.

que también establece un diálogo con Wendy Holdaway, una fagotista con quien colaboró en la creación de esta obra y a quien dedica la pieza. La estrecha amistad entre Lavista y Holdaway sigue fomentando otros puentes sagrados; su colaboración más reciente se refleja en la pieza *Plegarias* para fagot y sonidos electrónicos, compuesta en 2009.

De manera similar al *Lamento*, en *Responsorio*, Lavista incorpora un epigrama de Li Po para infundir un estado de ánimo particular en el intérprete: “El que vive es un viajero en tránsito, el que muere es un hombre que torna a su morada.” Este verso, al igual que el epígrafe usado en *Lamento*, también representa dos realidades diferentes: la de los vivos y la de los muertos. El compositor nos informa que incluso la estructura del *Responsorio*, “da la impresión de una procesión fúnebre que se acerca poco a poco, pasa frente al oyente y se aleja hasta perderse.”<sup>12</sup> Al igual que el *Lamento*, el *Responsorio* se divide en dos secciones contrastantes. En la primera, la línea lírica del fagot explora el rango entero del instrumento, mientras que la presencia de los tambores sólo es secundaria (las campanas tubulares están ausentes durante toda la primera parte [véase Ejemplo 2]). En la segunda sección, se introducen las campanas tubulares junto con un marcado compás ternario. Encontramos diversas técnicas canónicas entre las campanas y los bombos. Según Lavista, los patrones rítmicos se tomaron de las *taleae* de algunas secciones del “Credo” de la *Messe de Notre Dame* de Machaut. Sin embargo, este préstamo se transforma de tal manera que es imposible reconocerlo.

The image shows a musical score for the introduction of *Responsorio*. It consists of three staves. The top staff is for the Fagot (Bassoon), marked "Lento, sereno" with a tempo of 56-58. The middle staff is for Perc. I Bombo (2 Campanas tubulares, Re y Mi graves), and the bottom staff is for Perc. II Bombo (2 Campanas tubulares, Re y La b graves). The Fagot part begins with a dynamic of *p* and includes markings for *poco p sub.*, *mf*, and *p*. The Perc. I Bombo part includes a box labeled "Copperte 1 con la mano" and dynamics of *pp*, *mf*, and *p*. The Perc. II Bombo part includes dynamics of *p*, *mp*, *mf*, *p*, and *pp*. There are also some markings like (e), (z), and (e) above the Fagot staff.

Ejemplo 2: *Responsorio*, introducción.

Fue el compositor y pianista Gerhart Münch —o Muench, como se le conoce en México— quien incitó a Lavista a estudiar a profundidad la música de Machaut,

<sup>12</sup> García Bonilla, *op. cit.*, p. 107.

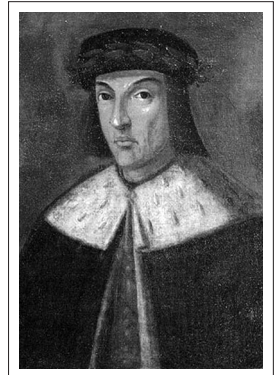
en particular, la *Messe de Nostre Dame*<sup>13</sup> (véase Figura 3). La asimilación de esta obra estuvo presente en el *Responsorio* y, como lo veremos en breve, aparece de manera más evidente en el *motto* principal de la *Misa de Lavista*. Muench, que vivió en México desde la década de los años cincuenta hasta su muerte, se convirtió en mentor y amigo de Lavista. Juntos escribieron la pieza para piano *Correspondencias* (1983), que se compuso mediante el intercambio de fragmentos musicales por correo ordinario.

Cuando falleció Muench, Lavista escribió la pieza orquestal *Lacrymosa* en 1992, una obra escrita con la intención de ser interpretada en un contexto religioso, como parte de la celebración de la misa fúnebre. Lavista intentó recrear los resultados sonoros de una catedral gótica, incluso en el contexto de una sala de conciertos, al aislar una pequeña orquesta de cuerdas detrás del ensamble principal con el propósito de proveerle de fondos armónicos. Al hacerlo, la ilusión de una resonancia natural siempre está presente.<sup>14</sup> Al igual que en el *Responsorio*, Lavista trata de proveer un contexto religioso donde puedan surgir aspectos de ritual. Al igual que las otras dos piezas fúnebres, la *Lacrymosa* contrasta el intervalo de quinta justa con el de tritono. La sonoridad de una quinta justa y de una segunda menor funciona como un acorde crucial en toda la obra.

Un epígrafe del poeta español medieval Jorge Manrique encuadra la primera página de la partitura, y dice: “Nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar que es el morir.” Este verso proviene de una serie de coplas a la muerte del padre de Manrique. El poeta las escribió dos años antes de su muerte, a los 39 años de edad, la misma edad que tenía Lavista cuando compuso esta pieza. La elección del epígrafe que hizo Lavista para *Lacrymosa* revela no sólo la pérdida paternal que sintió con el deceso de Muench, sino también una predilección muy explícita por lo medieval.



Figura 3: Gerhart Muench (1900-1987).



Jorge Manrique.

<sup>13</sup> Lavista, entrevista realizada por la autora, 27 de agosto de 2004.

<sup>14</sup> García Bonilla, *op. cit.*, p.108. “Esta pequeña orquesta de cuerdas está colocada atrás de los alientos, y su única función consiste en sostener un pedal armónico, formado por los acordes que se van sucediendo en el transcurso de la obra, de tal manera que siempre se tiene la ilusión de escuchar la resonancia de los acordes que es el eco de lo que sucede en la orquesta.”

Después de haber abordado estas piezas fúnebres, se vuelve pertinente señalar sus características en común, las cuales siguieron apareciendo en sus obras sacras posteriores:

- El uso de epígrafes que sugieren o representan el tema de la muerte no como un dejar de existir, sino como una transición a una dimensión espiritual,
- La predilección por los tiempos lentos, que tienen correspondencia con los ritmos armónicos lentos que representan una atmósfera íntima,
- Un uso consciente de determinados intervalos para representar significados específicos, tales como la quinta justa para hacer énfasis en el ámbito espiritual, la eternidad, la perfección; el tritono como elemento de ruptura o de muerte, y la tercera menor como símbolo de la humanidad, la imperfección; y
- El uso de técnicas extendidas (multifónicos, armónicos).

La oportunidad de escribir una misa surgió cuando Carmen Téllez comisionó a Lavista la composición de una obra coral para su agrupación, el Contemporary Vocal Ensemble. La *Missa Brevis ad Consolationis Dominam Nostram* (1994-1995) es un arreglo *a capella* del Ordinario de la Misa que exige las cuatro tesituras vocales convencionales (SATB) con *divisi* en ciertas secciones, lo cual produce un total de ocho partes.

La decisión de usar el Ordinario de la Misa en su lengua latina tradicional podría indicar que Lavista no sólo se coloca dentro de una cadena de compositores que se remontan a la Edad Media, sino que también evoca una lengua internacional. Como dice Daniel Hayen Martins, cualquier compositor que escriba un arreglo polifónico de la misa se enfrenta con un género que no se ha interrumpido en la historia de la música occidental. Por lo tanto, el compositor se enfrenta a varias capas de tradición acumulada que involucran cada aspecto de la forma. En el caso de Lavista, el uso del latín no sólo lo libera de cualquier restricción de una lengua nacional, sino que le permite navegar entre una tradición nacional y una internacional. En sus propias palabras:

Escribir una misa hoy es, por una parte, continuar una tradición de música religiosa mexicana que se inicia en el siglo XVI. En nuestro siglo no pocos compositores mexicanos han frecuentado este género. Algunos ejemplos notables son el padre Manuel de Jesús Aréchiga, Miguel Bernal Jiménez, Hermilo Hernández y Gerhart Muench. Por otra parte, implica también continuar la gran tradición occidental, que tuvo un momento particularmente brillante durante el Renacimiento con las formidables misas de Dufay, Ockeghem, Josquin des Prés y Palestrina.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> García Bonilla, *op. cit.*, p.109.

En esta obra, Lavista muestra interés por explorar determinados aspectos mecánicos de la composición. Explica que elige algunos procesos o sistemas que le permiten avanzar mecánicamente; establecer ciertas reglas o modos de una conducta *a priori* y, a partir de ahí, lanzar la obra de manera que funcione como una caja de música.<sup>16</sup>

La misa tiene un *motto*, o motivo melódico principal, que está presente en todos los movimientos; abre y cierra la obra, y aparece en diferentes permutaciones, lo cual la convierte en una “misa cíclica” o “misa *motto*”. Lavista afirma que el modelo para esta pieza fue la *Missa Pange Lingua* de Josquin. Sin embargo, el *motto* de la *Missa Brevis* es asombrosamente similar a la línea inicial del tenor de la *Messe de Notre Dame* de Machaut. Cuando pregunté al compositor acerca de esto, le sorprendieron las similitudes y concluyó que probablemente fue una adopción inconsciente que pudo haber ocurrido tras haber estudiado a profundidad la misa de Machaut. Aquí se vuelve evidente que la asimilación de una tradición histórica por parte de Lavista está manifestando un recuerdo inconsciente.

El “Kyrie” abre con el soprano I presentando el *motto*, el cual es retomado tres compases después por el soprano II en un canon proporcional al unísono (por aumentación), a la manera de Ockeghem. Lavista agrupa las voces en pares; mientras que los sopranos I y II presentan la melodía en canon, el contralto y el tenor avanzan en notas tenidas (prolongadas) en quintas paralelas, y presentan el tema principal en canon invertido:

Trazo del tema principal:	La Do La Sol La (soprano I y II)
Tema en inversión:	La Fa# La Si La (tenor)
	Re Si Re Mi Re (contralto)

Además de introducir el *motto*, el inicio de la pieza presenta, de manera concentrada, rasgos que Lavista explorará en toda la obra:

- Entradas imitativas y canónicas en diferentes permutaciones, las cuales Lavista llama elementos “mecánicos”,
- El uso simbólico de los registros vocales, y
- El esbozo de dos intervalos principales: la quinta justa, como se presenta en las voces más graves; y la tercera menor, la cual abre el *motto*.

El uso que Lavista hace de los registros es simbólico. Por ejemplo, aunque utilizó un registro medio-alto para el inicio del “Kyrie”, introduce las voces masculinas graves para afirmar el terrenal “Christe eleison”, donde el tenor I presenta una per-

<sup>16</sup> Lavista, entrevista realizada por la autora, 27 de agosto de 2004.



mutación del tema principal, la cual confirma el tenor II en el siguiente compás, mientras que los bajos I y II se mueven con un desplazamiento rítmico que presenta el mismo tema en aumentación.

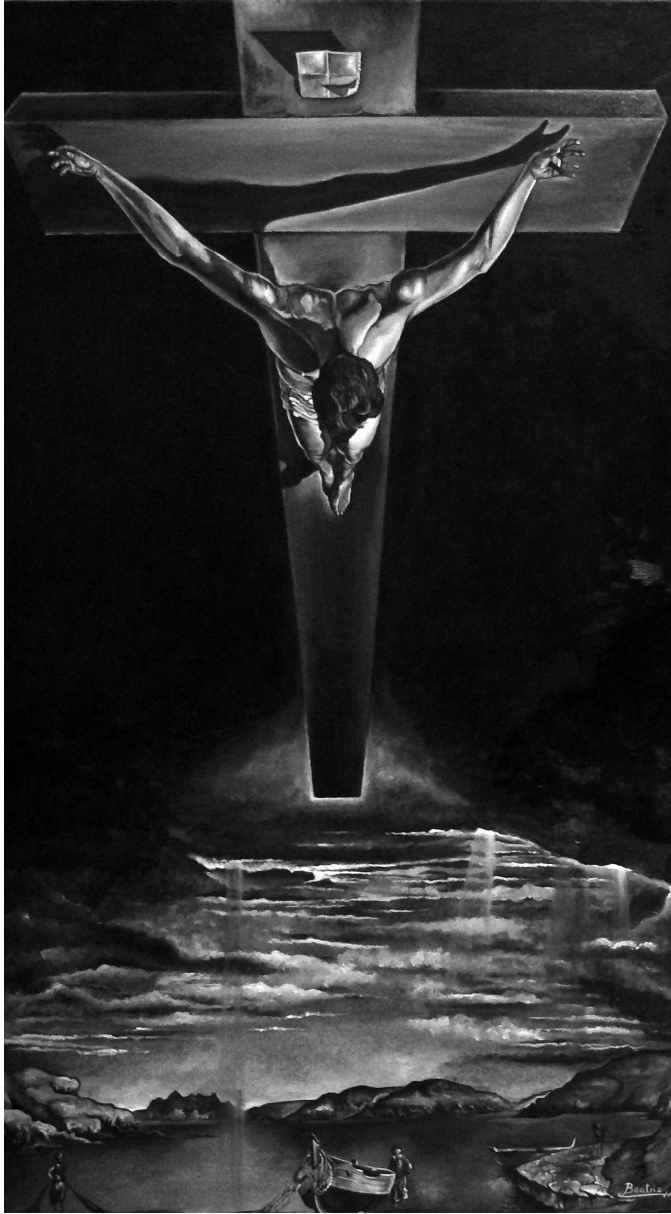
La tercera sección del “Kyrie” presenta una organización diferente del material. Las voces vuelven a aparecer en pares de tal manera que el material melódico del soprano I — que se deriva del tema principal — es retomado por el tenor dos compases después, en un canon a la cuarta descendente. Por otro lado, el contralto presenta el mismo “color” del soprano I en aumentación, mismo que retoma el bajo dos tiempos después en canon, también a la cuarta descendente. Aun cuando Lavista considera que el proceso que eligió era mecánico, hay cierto grado de libertad en el uso de ciertas alteraciones.

No es sino hasta el siguiente movimiento, “Gloria”, que las voces alcanzan por primera vez un punto de convergencia con las palabras *bonae voluntatis*, o buena voluntad, el ideal de humanidad. El momento también está marcado por una extensión del rango vocal. La entrada del soprano y el contralto en terceras paralelas en *Qui tollis peccata mundi miserere nobis*, conlleva un doble uso de la tercera como intervalo simbólico; mientras que la tercera menor da forma a la línea melódica, también forma la construcción armónica vertical, quizá como representación de la pecaminosa condición humana, como lo declara el propio texto.

El “Credo” es similarmente rico en alusiones simbólicas y descripciones coloridas, pero la textura es mucho más dinámica y fluida que en los dos movimientos anteriores. En buena medida, el texto está musicalizado de manera silábica y las cuatro voces funcionan casi homofónicamente en toda la pieza. El “Sanctus” es el movimiento más “mecánico” respecto del uso de procedimientos contrapuntísticos intrincados. En la primera sección, las voces están dispuestas en pares (soprano y contralto, y tenor y bajo), e intercambian entradas hasta la primera cadencia en una sonoridad de dos quintas superpuestas, separadas por un semitono. Más adelante, las cuatro voces entran con un doble canon a la cuarta que dura alrededor de 30 compases, un recurso que recuerda las prácticas del siglo XV: las voces superiores llevan una polifonía imitativa, mientras las dos voces inferiores crean un pedal armónico con una quinta justa tenida — como se usó anteriormente en la *Lacrymosa* — para generar una atmósfera de espiritualidad. El pedal armónico no sólo cierra el movimiento, sino que presagia la conclusión de la Misa.

El “Agnus Dei” nos produce una fuerte sensación de regreso, pues el movimiento empieza con una variación de la célula melódica principal. Al tener una estructura y un material melódico similares en los movimientos de los extremos, la Misa se cierra con una sensación de circularidad.

La composición de esta pieza permitió a Lavista hallar su voz entre un linaje de compositores que han trabajado con la forma de la misa tridentina. Como en sus



Salvador Dalí,  
*Cristo de San Juan  
de la Cruz*, 1951.

obras sacras anteriores, en la *Missa*, Lavista abre espacios de comunicación con individuos de quienes es allegado: aunque la pieza carece de dedicatoria, su subtítulo “ad Consolationis Dominam Nostram” no sólo alude a la Virgen del Consuelo, sino también a la pareja de Lavista en la época de la composición, la musicóloga Consuelo Carredano.

La *Missa* sigue apareciendo en el pensamiento musical del compositor, pues las obras sacras que le han seguido suelen tomar material de ella. Por ejemplo, en la obra instrumental *Cristo de San Juan de la Cruz*, de 2004, una pieza que rinde homenaje a la conversión a la fe católica del artista español Salvador Dalí, como se representa en su pintura *Cristo de San Juan de la Cruz*, Lavista toma fragmentos musicales de la Misa y los inserta como si fueran tropos, con lo cual abre paréntesis musicales y transforma el marco temporal de esta obra orquestal al darle un pasado y un nuevo futuro. Aun cuando aquí traspone música vocal en una forma puramente instrumental, la música aún refleja los gestos del texto. Otro sucesor de la *Misa* es el *Stabat Mater* de Lavista, compuesto en 2005, para ocho cellos y coro de cámara.<sup>17</sup> En esta pieza, el *motto* de la *Misa* reaparece y da forma a los temas melódicos. A lo largo de la obra, Lavista borda una exquisita textura entre los armónicos naturales de los cellos —la cual nos recuerda su cuarteto de cuerdas *Reflejos de la noche*— y las implicaciones cromáticas en las partes de las voces.

Escribir música de carácter religioso sigue siendo una constante en la producción del compositor. Como se muestra en la Tabla 1, las piezas de naturaleza religiosa más recientes de Lavista están dedicadas a la memoria de dos de sus amigos y colegas más cercanos: los compositores Eugenio Toussaint y Joaquín Gutiérrez Heras. Al fomentar una afinidad conceptual con los compositores de la Edad Media y el Renacimiento, Lavista no sólo se sitúa como integrante de una tradición específica, sino que también revela algo de su propia visión de la historia: “La tradición para mí no es algo que uno carga sobre los hombros [...] es algo liberador, porque uno elige a los antecesores; yo elijo a mis abuelos. Ellos son los que me han influido, otros no lo serán jamás.”<sup>18</sup> Al respecto, el musicólogo Luis Jaime Cortéz ha explicado: “Aunque Mario Lavista aprendió mucho de la vanguardia, [...] 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.”<sup>19</sup> Mientras que, al inicio de su carrera, Lavista dudaba mucho de usar quintas, cuartas u octavas justas por sus connotaciones potencialmente tonales, fue en su música religiosa donde se sintió

<sup>17</sup> Tanto la *Misa* como el *Stabat Mater* de Lavista fueron grabados por el Contemporary Vocal Ensemble de la Universidad d Indiana, dirigido por Carmen-Helena Tellez (IUMusic/LAMC 1-2012-2.4), B009FGYAXI, 2012.

<sup>18</sup> Lavista, entrevista realizada por la autora, 11 de enero de 2005.

<sup>19</sup> Luis Jaime Cortez (ed.), *Textos en torno a la música*, 14.

liberado para usarlas como resultado del significado simbólico que se atribuía a los intervalos consonantes en el pensamiento medieval.

Estas afirmaciones invitan a una exploración más extensa de cómo el propio compositor se sitúa *fuera* del paradigma modernista. Mientras que el modernismo es un término difícil de definir, los estudiosos de la música tienden a concordar en ciertos aspectos que caracterizan el modernismo como condición: una búsqueda de originalidad y novedad, una intelectualización de la música por medio del énfasis en los elementos formales, un espíritu provocador y rebelde unido a un impulso por experimentar, y un interés por los niveles elevados de dificultad para escuchar, lo cual tiende a alejar a la generalidad del público. Tras discutir algunas de las piezas religiosas de Lavista, podemos observar que él desafía estos principios y se sitúa fuera de ellos; no sólo adopta música del pasado de una manera íntima, sino que también desafía el concepto de autonomía de la obra de arte al usar materiales preexistentes en nuevos contextos. Al insistir en el uso de la técnica de *tropar* la *Misa* en piezas religiosas posteriores (*Cristo de San Juan de la Cruz*, *Tropo para Sor Juana*, etc.), Lavista confronta un paradigma fundamental y muy arraigado en el pensamiento modernista.<sup>20</sup> Por otro lado, al adoptar sonoridades transparentes basadas en gran medida en el uso de intervalos justos (consonantes), Lavista desestabiliza la urgencia de novedad en el tratamiento de la consonancia/disonancia. Su música radica en otro lugar: en el plano de la autorreflexión y la comunión. Al elegir a sus abuelos musicales, Lavista alcanza la libertad de tener tanto distancia como cercanía respecto de tradiciones particulares tanto locales como internacionales. Es en sus piezas religiosas donde él establece sitios de comunión con las personas de su pasado y su presente, y nos invita a ver su música como un espejo de su propia trayectoria compositiva.

<sup>20</sup> Richard Taruskin ha indicado que el uso de tropos desafía nuestras expectativas de que una pieza musical sea autosuficiente. "What is Art?", en *Music from the Earliest Notation to the Sixteenth Century*, vol. 1 de *Oxford History of Western Music*, <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume1/acrade-9780195384819-div1-002011.xml>

# NOTAS SIN MÚSICA

The image displays a musical score for four staves, labeled I, II, III, and IV. The notation is dense and complex, featuring numerous beamed notes and rests. A box containing the number '40' is positioned above the first staff. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'p<sub>2</sub>'.

ERIKA KUBACSEK:  
UN TESTIMONIO PERSONAL

## Vladimiro Rivas Iturralde

La música es un arte que si no se vive con pasión no comunica nada y es como letra muerta. Hay música escrita y música ágrafa. Los pueblos primitivos eran ágrafos pero conocían y vivían la música en sus rituales. Parecería que al inventarse la notación, la música iba a encasillarse, a enlartarse (para usar un anacronismo). Pero los grandes compositores y los intérpretes de talento han dado vida a ese sistema de signos que parecían aprisionados en las rejas del papel pautado.

Erika Kubacsek era uno de esos músicos capaces de revelar la vida que había tras esas rejas. A pesar del carácter normativo de su profesión de maestra, vivió la música con desenvoltura y pasión, una pasión contagiosa. Poseía un oído infalible y una inteligencia musical que se hacía más evidente cuando acompañaba a las orquestas desde el clavecín o el piano. Cuando había alguna duda en el ritmo o la armonía, se le consultaba a ella y siempre tenía la razón. Y yo me enorgullecía porque era mi directora del coro Convivium Musicum, cofundado por ella.

Para Erika la música era una experiencia viva, activa y lúdica. Nunca le gustó la música grabada. Hasta el fin de sus días se negó a escucharla. Le parecía absurdo, incomprendible, por ejemplo, que se escuchara música clásica al manejar un automóvil. Hay que cerrar los ojos y entregarse a la música, predicaba. Está bien, cierra entonces los ojos mientras manejas y, con suerte, llegarás a escuchar, literalmente, música celestial.

Cuando ingresé al Convivium, yo no pasaba de ser un apasionado melómano, coleccionista de discos y libros de música. La lectura y la traducción sonora de las partituras me eran desconocidas. Siempre me asombró —y lo escribí en un cuento que dediqué a Erika— que esas grafías pudieran traducirse en sonido, en música. Una de las más admirables invenciones de la cultura de Occidente. Algo he avanzado desde entonces: logré lo que nunca imaginé: tocar algunas piezas didácticas de Bach en el piano. Cuando las toco, sé que de alguna manera Erika está a mi lado. Porque, además, hasta donde sé, lo último que ella tocó en su piano fueron obras de Bach.

De su personalidad emanaba una fuerza poderosa: nadie podía permanecer indiferente a ella; en todos cuantos la conocimos dejó una



Erika Kubacek.

huella profunda. A algunos irritaban sus exigencias disciplinarias, una mirada de reprobación podía fulminarte; casi todos la queríamos y admirábamos porque lo que nos daba era invaluable, entregado con inteligencia y generosidad, a manos llenas. Pero no se trataba sólo de la generosidad desde la docencia, sino de una más amplia y plena, una generosidad humana. Cuando pasé por una grave enfermedad en 1999, fui beneficiario de un gran gesto de esa generosidad suya. Como directora del coro, hacía cantar aun a las piedras. Canten bello, decía, en su imperfecto español, canten bello, y esa frase, proferida con tanta convicción, bastaba para que cantáramos, si no siempre con belleza, sí con elegancia y nobleza, especialmente su amado Mozart, maestro de la transparencia y uno de los seres más indispensables de la especie humana. Le hubiera gustado preparar toda la música coral que él compuso. Descubrir la música con ella en los ensayos era una experiencia memorable, a tal punto que justificaba la penosa y larga excursión desde el sur (para los que vivíamos en el sur) hasta la Academia DoReMi de Ciudad Satélite. Por eso mi querido y extrañado amigo —también fallecido— Rogelio Gómez solía repetir: “Es que estamos

locos, estamos locos.” Era una forma de locura que se confundía con la felicidad. Como yo compartía con muchos mis limitaciones musicales, logré que dedicáramos una media hora extra de ensayos por secciones, antes de hacerlo con los demás. Aprendíamos nuestras líneas, que a veces parecían poca cosa, pero cuando se combinaban con las otras, todo adquiría un sentido superior. Ese tejido musical nos envolvía como un manto celeste y la dicha nos embargaba. Hacer música con ella creó un clima propicio para la amistad, y en el coro se hicieron amistades entrañables.

El Convivium Musicum fue un semillero de cantantes de coro que, retirada Erika, o permanecieron en él o engrosaron las filas de otros coros, como el Filarmónico Universitario, fundado por Juan Echevarría —miembro del Convivium por muchos años—, coro que puede considerarse una prolongación de su legado.

Le gustaba mucho difundir y compartir el repertorio austríaco, particularmente Haydn, Mozart y Schubert, porque en todos ellos hay mucha alegría. De Bach nos transmitía su armonía preestablecida. De Beethoven y Mahler, su impulso fáustico, su profunda humanidad. De Brahms, su nostalgia metafísica. Erika nos hizo sentir que hacer música podía ser una de las más altas formas de la felicidad. Ese legado es para nosotros precioso y creo que en este coro hemos hecho lo posible por cuidarlo.

A Erika le habría gustado mucho la manera en que el maestro John Daly Goodwin preparó en marzo de este año un concierto para recordarla.



## CONCIERTO PARA LA MANO IZQUIERDA

### Julio Trujillo

La historia no puede ser más dramática: un año después de su debut como pianista, vocación natural para alguien que había crecido tocando duetos con Strauss y departiendo con Brahms, Mahler y Casals, Paul Wittgenstein perdió el brazo derecho en la primera Guerra Mundial. ¿Fin de la historia? No para él.

La vida del pianista austriaco parece ser una refutación al siguiente aforismo de su hermano, el filósofo Ludwig Wittgenstein: “Hay un enorme número de proposiciones empíricas que cuentan como certezas para nosotros. Una de ellas es que si te amputan un brazo, éste jamás volverá a crecer.” Y no, el brazo de Paul no volvió a crecer, pero entrenó su mano izquierda con tal dedicación que se podría decir que suplió las habilidades de la derecha. En el hospital donde estaba internado, en el frente ruso, Paul dibujó un teclado sobre una superficie de madera y practicó siete horas diarias hasta terminar la educa-

ción básica de su mano viuda, y así comenzó una carrera que nos conviene recordar a la hora de enfrentar nuestros propios obstáculos.

Orgullosa, empedernida, Paul adaptó una serie de composiciones para piano concebidas originalmente para las dos manos. Empezó con Chopin, pero no tardó en ansiar obras ideadas *ex profeso* para su talentosa mano izquierda. La fortuna de la familia Wittgenstein le permitió encargarse de las grandes composiciones de su época, y hoy podemos deleitarnos con la música que Hindemith, Prokofiev, Strauss, Korngold y, sobre todo, Ravel, concibieron para él.

Ravel, pianista él mismo, se sumergió en la composición de la obra encargada por el pianista manco, y hoy su “Concierto para la mano izquierda” es considerado una de sus piezas maestras. Oscura, densa, de súbito explosiva, naturalmente obsesionada con el más grave hemisferio izquierdo del teclado, la música creada por Ravel para la mano izquierda de Wittgenstein es un portento y una delicia para nuestros oídos.

Yo tuve la oportunidad de escuchar este concierto en el Walt Disney Music Hall de Los Án-



Maurice Ravel, 1914.



Paul Wittgenstein.

geles, otra de las obras espléndidas, desafiantes, del arquitecto Frank Gehry. El director de la filarmónica, Gustavo Dudamel, protagonista de otra historia de tenacidad y talento digna de contarse aparte, condujo la pieza con una sobria pero profunda expresividad. Y el pianista Jean-Ives Thibaudet, que tiene ambos brazos, ejecutó la pieza de Ravel impecablemente con su mano izquierda.

Yo salí de ahí conmovido, pensando en Paul Wittgenstein, a quien la vida le truncó un brazo y la posteridad relegó a vivir a la sombra de su hermano el filósofo. Nada de esto obstó para que el pianista, y su perseverante mano izquierda, se ganara un lugar en la historia de la música. Y no sólo de la música: su lección de tenacidad (inmortalizada por esas largas sesiones de práctica sobre una tabla de madera) es ya legendaria y ejemplar para cualquiera que enfrente una adversidad. No es necesario que nos vuelva a crecer el brazo derecho: basta y sobra con la determinación de nuestra mano izquierda.

## LA MÚSICA, ESE MISTERIO

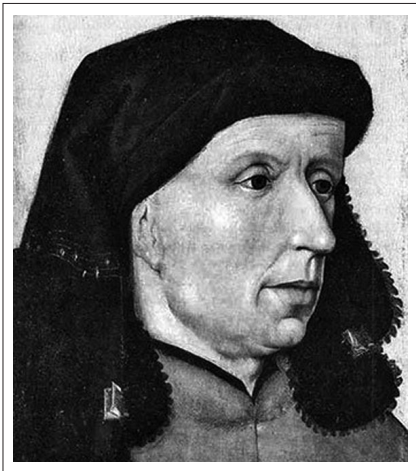
### Alberto Blanco

Hace unos días, releendo los *Escritos de un salvaje*, de Paul Gauguin, me encontré —más que perdida, guardada cuidadosamente entre sus hojas— una notita donde transcribí esta frase de García Márquez, melómano irredento: “hasta descubrir el milagro de que todo lo que suena es música, incluidos los platos y los cubiertos en el lavadero, siempre que cumplan la ilusión de indicarnos por dónde va la vida.” Y como esto no es un texto académico ni una tesis, sino apenas unas líneas para servir de entrada a las exploraciones musicales de Pablo Espinosa, no he sentido necesario rastrear el libro específico ni la página exacta en la obra del Gabo de donde proviene este pensamiento iluminador. Baste con atenernos a lo que en él queda expresado: todo es música. O, más bien: todo *puede ser* música, incluidos los ruidos de platos y cubiertos en el lavadero. Que así sea depende en realidad del oído y la conciencia de quien escucha. Así lo dejó expresado John Cage en su Credo, *El futuro de la música*: “Donde quiera que estemos, lo que oímos más frecuentemente es ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante.”

Esta manera de entender la música —y de comprender el ruido— en realidad no tiene nada de moderno ni revolucionario ni experimental. Se atiene a la perfección a ese estado de la conciencia que es el centro del Zen, de la práctica budista y de toda forma de meditación. Por dar un solo ejemplo, en el libro *Dharma Art*, el maestro Chögyam Trungpa, uno de los primeros lamas tibetanos en viajar a Occidente para impartir sus enseñanzas, lo dijo claramente: “Desde nuestro punto de vista el arte consiste en ser capaces de observar la singularidad de nuestra experiencia cotidiana.” Es posible llegar a apreciar la música más bella al estar barriendo las hojas secas.

\* Prólogo al libro, de próxima aparición, de Pablo Espinosa que reúne sus textos sobre música.





Johannes Ockeghem.

A lo largo de años y años de escucha y escritura, de sensación, deleite y reflexión, Pablo Espinosa ha compartido generosamente con sus lectores un espectro amplísimo de propuestas musicales que van desde el canto gregoriano hasta obras contemporáneas que utilizan el ruido como punto de partida y aun como materia sonora única en sus composiciones. Desde “La compositora Hildegard von Bingen” hasta “Billie Holiday, ese misterio”, sus textos no son otra cosa que la bitácora de su educación musical: un esfuerzo limpio por ir más allá de las entrañables melodías escuchadas en la infancia y la pista sonora de la adolescencia, donde la música dejó estampada su huella indeleble en el disco duro de nuestras emociones, hasta lanzarse a la aventura de la *terra incognita* de la música contemporánea. Así, en un solo texto como “Música para el tránsito del alma”, Pablo Espinosa se ocupa de réquiems que van desde Guillaume Dufay y Johannes Ockeghem hasta Górecki y Arvo Pärt.

Pero Pablo Espinosa no se ha ocupado únicamente de la música clásica, contemporánea y el jazz; el rock ocupa un lugar destacado en su dietario, así como toda la música popular, venga de donde venga. Y basten como ejemplos los textos dedicados a Lou Reed, “Retrato del artista

cuando ausente”, y a la bossa nova en “Antônio Carlos Jobim, poeta del agua”. Del primero de estos textos extraigo esta cita donde habla de Reed, Cale y todos los integrantes del Velvet Underground: “ejemplos a seguir de cómo hacer obras de arte con pocos recursos, con la honestidad, la verosimilitud y la aventura como vigías, rumbos, derroteros de la libertad”. Del segundo texto, cito esta frase: “antes de Jobim y De Moraes, la música brasileña ya poseía felicidad, destreza y alegría. Gracias a ella adquirió una nueva felicidad: la inclusión de la poesía”. Y es que no hay que soslayar que en sus textos, Pablo no sólo se ocupa de la música, sino que, cuando se trata de ópera o canciones, su atención a la letra y su poesía no desmerece en lo más mínimo.

Así, en su texto dedicado a Leonard Cohen, y que comienza diciendo, “Ésta es la historia de un hombre que persigue la belleza...” Pablo Espinosa no suelta el hilo: “Las palabras, ¡ah, las palabras! Son la herramienta maestra de Leonard Cohen para descifrar el mundo, narrar la vida, despertar el asombro y trascenderlo todo.” Y recuerda luego la mañana del 21 de octubre de 2011, cuando, en Oviedo, España, el compositor canadiense recibió el Premio Príncipe de Asturias y en su conmovedor discurso dijo:

Hoy que soy un hombre mayor me doy cuenta de que no he dicho gracias por todo lo que he recibido, así que hoy vengo aquí a agradecer a todos porque cuando era adolescente y anhelaba una voz, Lorca me permitió hallar una voz propia, dentro de los estrictos límites de la dignidad y la belleza.

Dignidad y belleza. Los compositores vanguardistas de música clásica y contemporánea, de free jazz y de rock experimental, en esta búsqueda de la dignidad y nuevas formas de belleza están más cerca unos de otros que de sus colegas menos aventurados. Los textos de Pablo Espinosa dan buena cuenta de ello acompañándolos en el espíritu y en la letra. Hoy en día un par de buenos oídos pueden distinguir con claridad que compositores vanguardistas como el griego Xenakis y el argentino Ginastera están más cerca de



Lou Reed en 1980, foto de la colección Everett.

Radiohead o de Sonic Youth que de Bartók o de Britten; el director finlandés Pekka Salonen está más alejado de Herbert von Karajan o de Otto Klemperer que de Frank Zappa o de Björk. Un solo ensamble de intérpretes como el famoso Kronos Quartet ha hecho su carrera a partir de esta realidad ya muy evidente. Nada impide grabar en un mismo disco piezas de Jimi Hendrix y Conlon Nancarrow, o dedicar discos completos a la música de los Inuit, Astor Piazzolla, el minimalista Terry Riley o el grupo islandés Sigur Rós. Pablo Espinosa hace justamente lo mismo con su escritura.

En sus textos dedicados a la música, Pablo ha ampliado el catálogo y el registro no sólo de la música que somos capaces de disfrutar, sino que se ha dado a la tarea de indagar incluso en la raíz de lo que podemos apreciar como belleza y

entender como *música*. Porque, a fin de cuentas, ésta es la pregunta que late entre las notas y silencios de estos textos: ¿qué es la música? Y conste que hablo aquí de notas al mismo tiempo que de silencios, porque como nos dice Espinosa en su texto dedicado a la música de la viola da gamba del siglo XVII de Monsieur de Sainte-Colombe, grabada bajo la batuta de Jordi Savall, la música no está en las notas ni en los acordes, no está en el ritmo ni en las melodías, sino en el espacio que hay entre todos estos elementos: “ese intersticio donde ocurre la magia de la música”. Que no es sino otra forma de decir lo dicho tantas veces y desde siempre sin dejar de ser verdad: que la música está en el silencio. O que la música proviene del silencio. O que la música tiene como fin último el silencio. Porque en el corazón de la música reina el silencio.

Y es que con la música pasa lo mismo que con la poesía, esa música de las palabras. Su sentido y su significado no se encuentra solamente en su significado semántico, o en el sonido de las palabras y los versos, en su concatenación y fraseo, asonancias y consonancias, sino, sobre todo, en sus márgenes: los silencios y los ecos... Un sonido significa más o menos en relación a los sonidos que lo rodean, del mismo modo que cierto color tiene una opacidad o un brillo, un tono o un matiz diferente dependiendo de los colores vecinos, cercanos o distantes. Aquí radican muchas de las lecciones de los grandes pintores, los grandes coloristas.

Todo contribuye a la educación del oído: las presencias tanto como las ausencias; la construcción, la desconstrucción y la reconstrucción de lo que nuestros oídos aceptan como música. Los extremos se tocan. Y todo forma parte de un proceso que no es sino la historia de la música misma, como bien lo señala Alex Ross en su indispensable *The rest is Noise*:

Los acordes de escándalo de Schoenberg, tótems del artista vienés en rebeldía contra la sociedad burguesa, trasminaron hasta los *thrillers* de Hollywood y el jazz de la postguerra. El material ultracompacto y dodecafónico de las *Variaciones* de piano de Anton Webern mutó en una generación o dos hasta convertirse en *El segundo sueño...* de La Monte Young. La notación indeterminada de Morton Feldman dio la vuelta hasta llegar a los Beatles y su "A Day in the Life". Los procesos graduales de Steve Reich infiltraron discos de gran éxito comercial de bandas como Talking Heads y U2.

Un aprendizaje musical y una educación del oído que desemboca —¡paradojas!— en un verdadero desaprendizaje: escuchar todo por primera vez y con frescura, sin atavismos ni preconcepciones. Ya se sabe que, al paso del tiempo, toda música —y aunque parezca inconcebible, todo ruido— termina convirtiéndose en música clásica. Las matracas, las sirenas de barco y las máquinas de escribir del *Parade* de Satie así nos lo confirman. Y así lo entiende,

lo comprende y acepta Pablo Espinosa en sus oídos, y lo comparte con nosotros en sus textos. Palabras que nos hablan de cómo hacer obras de arte, muchas veces con pocos recursos... derroteros de la libertad para ser recorridos con la honestidad y la certeza de auténticos gavieros (¡salud, Álvaro Mutis!) sin soslayar nunca la plenitud de la poesía.

Se trata, pues, de vivir la música, ese misterio, tal y como lo quería Varèse: no como un relato ni como una filosofía. Porque la música es... sencillamente la música. Escúchenla... hasta llegar a descubrir el milagro de que todo lo que suena es —o bien puede llegar a ser— música, incluida la conversación de los platos y los cubiertos en el lavadero, las teclas de mi computadora y el suave aleteo de las hojas del libro entre sus manos... siempre que cumpla con la función de recordarnos que *ésta es la vida*.

## DISCOS

**Juan Arturo Brennan**

En esta sección del número 130 de *Pauta* di noticia de los volúmenes 1, 2, 4 y 5 de la serie *An Anthology of Noise & Electronic Music* que ha producido la etiqueta Sub Rosa. En mi reseña y comentario de entonces hice dos observaciones:

Que el tercer volumen era al parecer inconseguible, salvo en formato digital.  
Que no tenía seguridad de que Sub Rosa siguiera produciendo esta serie.

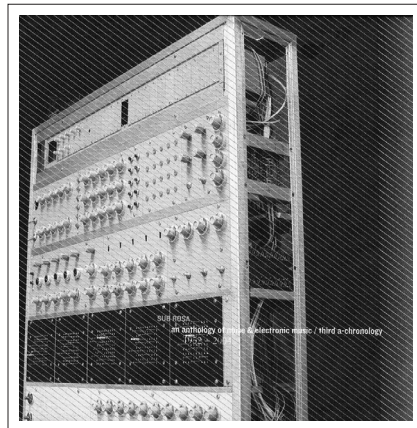
Con la obtención y audición de los volúmenes que aquí reseño, ambas incógnitas se han aclarado. Después de un tiempo de estar fuera de circulación, reapareció el tercer volumen de la serie, en formato físico, y el séptimo volumen incluye la afirmación explícita de que se trata del último, así que en estas páginas queda completa la revisión de esta fascinante serie de grabaciones de

música concreta, eléctrica, electrónica, ruidista y similares. Como en el caso de los volúmenes ya reseñados, en éstos destaca sobre todo la enorme variedad de enfoques estéticos y técnicos aplicados a estas músicas.

De nuevo hay aquí una saludable combinación de nombres consagrados o muy conocidos (Parmegiani, Mimaroglu, Eimert, Beyer, Raaijmakers, Arel, Berio) con una pléyade de creadores muy poco conocidos y difundidos: una colección cabalmente democrática a lo largo de toda la serie. Destaca asimismo la presencia particular de algunos personajes, como Louis y Bebe Barron, recordados sobre todo por sus contribuciones a diversos *soundtracks* fílmicos; y, como una gran sorpresa, un *track* creado por ese gran cineasta ruso que fue Dziga Vertov, documentalista destacado, teórico brillante, creador y practicante de los conceptos de *Kino-Pravda* (cine verdad) y *Kino-Glaz* (cine ojo). De interés especial es la presencia de una obra del mexicano Manuel Rocha Iturbide, uno de los más importantes (si no el más importante) creadores y estudiosos de la música electrónica en nuestro país. (En el quinto volumen se halla una pieza de Rogelio Sosa.)

De nuevo hay aquí numerosas piezas realizadas en colaboración por pares de compositores y/o compositoras, así como, de manera destacada, por colectivos sonoros que en algunos casos han trabajado en vertientes sonoras más cercanas al rock (pesado en general, sin duda) y sus derivados. Algunas de las piezas aquí antologadas incluyen explicaciones verbales a cargo de los creadores, lo que añade a la colección una interesante faceta didáctica. Hay en varias de estas obras (en sus títulos y su contenido sonoro) una buena dosis de ironía y de transgresión de fronteras genéricas y estilísticas, lo que las coloca con cierta claridad en el campo del posmodernismo; lo interesante es que muchas de ellas datan de un tiempo en el que el término ni siquiera se había acuñado.

Los folletos que acompañan estas grabaciones son, también, mucho más que notas de programa, en el entendido de que tienden a poner en contexto la música y a los músicos representados en los discos, a partir de análisis y comentarios muy puntuales y esclarecedores. En resumen, es-



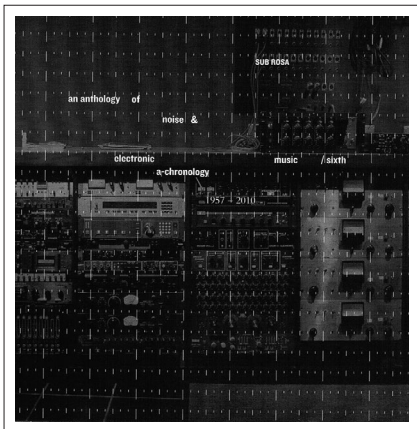
tos siete volúmenes de la serie *An Anthology of Noise & Electronic Music* (seis álbumes dobles y uno triple) son de audición indispensable para todo aquel que tenga un interés más que pasajero en estas áreas de la creación sonora. La escucha de algunas de las obras es en verdad difícil, pero es un esfuerzo que ciertamente vale la pena; la recompensa es rica y variada.

#### AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC

##### THIRD A-CHRONOLOGY, 1952-2004

BERNARD PARMEGIANI: *De natura sonoris: Matières induites*; HUGH LE CAINE: *Short presentation of the 1948 sackbut: The Sackbut Blues; A Noisome Pestilence*; KEITH FULLERTON WHITMAN / HRVATSKI: *Music for Serge Modular Prototype*; ILHAN MIMAROGLU: *The Last Largo*; MICHAEL J. SCHUMACHER: *Room Pieces*; JUSTIN BENNETT: *Ovipool*; SCOTT GIBBONS: *Lilith Stone: Reciprocal*;

FRED SZYMANSKI: *Laminar Flume*; FRANCISCO LÓPEZ: *Untitled #148*; ZBIGNIEW KARKOESKI: *Execution of Intelligence*; MASAMI AKITA / MERZBOW: *Birds and Warhorse*; MICHEL CHION: *Requiem: Dies irae*; ERKKI KURENNIEMI: *Sähkösoittimen ääniä*; CARSTEN NICOLAI / ALVA NOTO: *time..dot (3)*; PETER REHBERG / PITA:

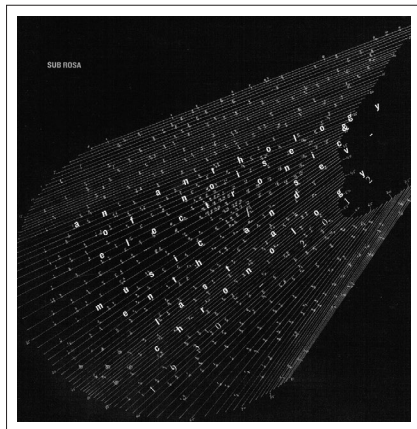


Early Work 6; HERBERT EIMERT / ROBERT BEYER: *Klangstudies II*; GÜNTHER RABL: *Eve*; ASMUS TIETCHENS: *Teilmenge 35C*; MICHAEL ROTHER: *Feuerland*; FAUST: *The Faust Tapes*; *Untitled #6, #17*; THE ROCOCO ROT: *Contacte*; RUNE LINDBLAD: *Till Zakynthos* (op. 205); CM VON HAUSSWOLFF / ERIK PAUSER / PHAUSS: *Eternal Love # 3*  
SUB ROSA SR 220 (Dos CDs)

AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC

SIXTH A-CHRONOLOGY, 1957-2010

ISRAEL MARTÍNEZ: *Mi vida*; ATA EBTEJAR / SOTE: *Turquoise Gas in Ice*; JOSEPH NECHVATAL: *Ego Masher*; OLIVER STUMMER / LIESL UJVARY: *Trautorium Jetztzeit # 4*; HENRY COWELL: *The Banshee*; DICK RAAIJMAKERS: *Piano-forte*; MANUEL ROCHA ITURBIDE: *Estudio Antimatérico No. 1*; TETSUO FURUDATE: *You are the man who crucified him*; KOHEI GOMI / PAIN JERK: *Aufheben*; HIJOKAIDAN: *Untitled*; INCAPACITANTS: *Shall we die?*; TORTURING NURSE: *Yes or no*; SACHICO M: *2808200*; ULTRAPHONIST: *How to practice scales*; Z'EV: *12 November 1980, Mellkweg, Amsterdam*; DANIEL MENCHE: *Fulmination*; JOHN WIESE: *New Wave Dust*; RICO SCHWANTES / THE PAIN BARRIER: *Virus*; JULIE ROUSSE: *Flesh*



*Barbie Techno Fuck*; BIRD PALACE / CHRISTIAN VOGEL / PABLO PALACIO: *PHing*; ROBERT PIOTROWICZ: *Lincoln sea Ice Walk*; TZVI AVNI: *Vocalise*; ELSE MARIE PRADÉ: *Syv Cirkler*; JOHN DUNCAN: *The Nazca Transmissions #2*; STEPHEN O'MALLEY: *Dolmens & Lighthouses*; ILIOS: *The continuum of emanation from the One*  
SUB ROSA SR 290 (Dos CDs)

AN ANTHOLOGY OF NOISE & ELECTRONIC MUSIC

SEVENTH AND LAST A-CHRONOLOGY, 1930-2012

HENRY JACOBS: *Sonata for loudspeakers*; DZIGA VERTOV: *Radio Pravda*; LOUIS & BEBE BARRON: *Bells of Atlantis*; LUCIANO BERIO: *Thema (Omaggio a Joyce)*; BÜLENT AREL: *Electronic Music*; DON PRESTON: *Analog Heaven # 6*; SLAWEK KWI / SIOBHAN McDONALD: *Lava Samples*; BENJAMIN THIGPEN: *Thread0*; HELMUT SCHÄFER: *Infuse*; THANASIS KAPROULIAS / NOVI\_SAD: *The insolence of poppy*; SAULE: *Paper-film*; ÉDOUARD-LÉON SCOTT DE MARTINVILLE: *Au clair de la lune*; JOHN OSWALD: *Vertical Time*; ISRAËL QUELLET: *Pour percussions et saturation*; DENNIS WONG / SIN NET: *Decomposition*; ALAN COURTIS: *Mind Broncoespasmo*; FAUSTO ROMITELLI: *Trash*

TV Trance; JUSTIN K. BROADRICK: *Guitar Three*; STORM BUGS: *Cash Wash/Eat Good Beans*; E.A.R.: *Beyond the Pale*; HENRY COW: *From Trondheim*; OSSO EXÓTICO: *Rota de Inverno*; EUGENIUSZ RUDNIK: *Collage*; EDUARDO POLONIO: *Transparencias*; CABARET VOLTAIRE: *Chance versus Causality*; MIKA VAINIO: *Transformer in 7*; ALMA LAPRIDA / JUAN JOSÉ CALARCO: *Contorso*; KLANKKRIEG: *Korpus I*; GINTAS KRAPTAVICIUS: *4m*; WARONG RACHAPREECHA: *Shambles*; THE NEW BLOCKADERS: *Blockade is Resistance*; GX JUPITTER-LARSEN / THE HATERS: *Fuechen*; THE RITA: *Skate*; TO DIE: *Terhempas luka / Jurang nestapa*; AGRO / BRANDON SPIVEY / RICHIE ANDERSON: *Only Those Who Attempt The Impossible Will Achieve The Absurd*; JAMKA: *Wild Rose Trees*; ERIN SEXTON: *Suspend / 2 Electromagnetic Amplifiers*; GUSTAVO SERPA: *Astro Metal*  
 SUB ROSA SR 300 (Tres CDs)

•

Como bien lo anota Saúl Bitrán en sus expertas notas discográficas, es una sorpresa que prácticamente en medio de la nada hayan surgido los cuatro cuartetos de cuerda del compositor español Ruperto Chapí. A juzgar por la grabación de los dos primeros realizada recientemente por el Cuarteto Latinoamericano, es aún más sorprendente el hecho de que se trate de cuartetos muy sólidos, muy ambiciosos, y que habitan mundos paralelos de ortodoxia y novedad. Lo que no sorprende en absoluto es el cabal sabor español de estos dos primeros cuartetos de Chapí, evidente desde los primeros compases del Cuarteto No. 1. Podría decirse, quizá, que la asimilación que hace Chapí del folklore español desde la trinchera del romanticismo tiene ciertos puntos de contacto con la que habría de realizar Manuel de Falla desde el modernismo: asimilación y decantación sin imitación flagrante. En su forma y estructura generales, se trata de dos cuartetos con anclas firmemente arraigadas en la tradición clásica; la designación de sus movimientos es totalmente tradicional, sin alusión alguna a los

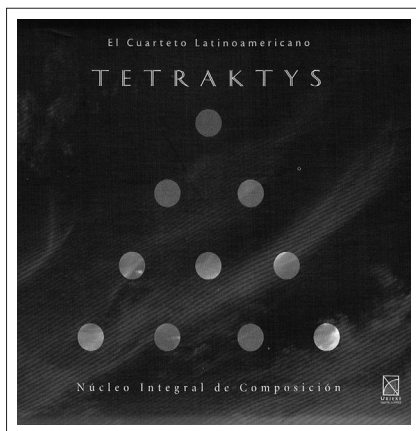


numerosos e inconfundibles giros españoles (y españolistas) de la música misma. De interés particular, la constante repetición de gestos y motivos, el parsimonioso desarrollo de las ideas y los numerosos perfiles temáticos que aluden con claridad a una hipotética, imaginaria línea vocal de zarzuela, área principal de especialización en el trabajo de Ruperto Chapí. Aquí, incluso los *scherzi* discurren con relativa calma y tranquilidad. El Primer cuarteto termina, de manera poco ortodoxa, con un *Moderato* discreto y juguetón, en vez del usual *Allegro* robusto y aguerrido. Otro punto de interés: en el inicio y el fin de la obra (marcada por un arco cíclico), Chapí propone un eficaz manejo del movimiento rítmico de una habanera. En el Cuarteto No. 2, el perfil españolista no cambia, pero todo es aquí un poco más oscuro, más expresivo y más dramático. El principal elemento de contraste con el Primer cuarteto es el tratamiento armónico; asimismo, Chapí propone en esta obra una serie de texturas más complejas y apretadas. Muy presentes están, asimismo, las sonoridades moriscas, así como algunas interesantes complicaciones rítmicas, resueltas con manos expertas por el Cuarteto Latinoamericano. El segundo movimiento del Cuarteto No. 2 presenta un final hasta cierto punto desconcertante, mientras que en el tercero se percibe una amplia diversidad armónica y un uso intensivo del pizzicato. Ejecución, grabación y

presentación de este CD, todo de primer nivel. De buena fuente (el propio CL) sé que pronto aparecerá el segundo volumen de la serie, con los otros dos cuartetos de Ruperto Chapí.

RUPERTO CHAPÍ: Cuarteto No. 1; Cuarteto No. 2  
Cuarteto Latinoamericano  
SONO LUMINUS DSL 92185

NICO representa el acrónimo del Núcleo Integral de Composición, y *Tetraktys* es el título de su primer CD, que contiene diez obras para cuarteto de cuerdas de otros tantos compositores de este taller avanzado de creación musical. Como es de esperarse dada la variedad de enfoques y temperamentos de los jóvenes compositores aquí representados, la audición del disco ofrece una notable amplitud de registros, tanto en lo técnico como en lo formal y lo expresivo. A lo largo de los *tracks* de *Tetraktys* es posible encontrar música tonal, apuntes de eclecticismo posmoderno (o posmodernismo ecléctico, si se quiere), discursos relativamente sencillos alternados otros de mayor nivel de complejidad, así como una serie de influencias y puntos de referencia claramente detectables. Así, mientras algunos de los compositores tienden a la homogeneidad textural, otros optan por la diversificación de los modos de producción sonora; algunos han escrito obras con un discurso fluido, mientras que otros optan por lo disjunto, por la fragmentación. Mientras en ciertas obras predomina el pulso como elemento de cohesión, en otras es más importante la atmósfera; hay algunas de estas piezas en las que la línea de conducta está cimentada en los contrastes (a veces extremos) de los diversos parámetros del discurso musical. Entre las cosas interesantes que se perciben en la audición de *Tetraktys* está el hecho de que ninguna de las diez obras es música pura, abstracta; todas se inspiran en elementos y referencias extramusicales. Tales referencias están planteadas desde los títulos de las piezas, sólo dos de los cuales, por cierto, están en castellano. Los jóvenes autores han recu-



rido a fuentes de inspiración tan diversas como la serie de Fibonacci, los personajes de Patrick Rothfuss, la clave Morse, los sueños y su percepción en la vigilia, la biografía sonora de un poeta, un accidente nuclear, los números atómicos de varios elementos, los números del Sudoku, la melancolía y el trastorno bipolar, la Gran fuga de Beethoven y el Concierto para violín de Sibelius, Jackson Pollock y el expresionismo abstracto, la temperatura, la presión y los estados de la materia. En todas estas obras se muestra con claridad la intención de los autores de mapear la música sobre estos elementos (o viceversa), obteniendo discursos sonoros que son siempre referenciales. Como era de esperarse, hay aquí algunas obras más logradas que otras en lo estrictamente musical, así como algunas que sí se conectan con su fuente de referencia y otras que parecen ajenas a ella. De interés particular en este proyecto (el segundo de la serie está ya en producción) es el hecho de que los compositores se involucran activamente en todos los pasos del proceso, desde el estudio de su materia hasta los aspectos técnicos e informativos de la grabación, incluyendo la redacción de sus propias notas de programa.

El Cuarteto Latinoamericano ha realizado una admirable labor en la asesoría especializada a los jóvenes compositores, así como en la preparación, estudio y grabación de estas obras, poniendo de manifiesto una vez más la nobleza

de la vertiente didáctica y académica de su labor cotidiana. Una observación técnica sobre el proceso de postproducción de este CD: la edición es notablemente abrupta debido al minúsculo lapso de tiempo que se ha dejado entre el final de un track y el inicio del siguiente.

#### TETRAKTYS

EUGENIO CASILLAS: *Fibonacci on the Beach*  
MATEO NOSSA: *Chandrian*; EDUARDO PALACIO: *Onirik*; ANTONIO FLORES CASTRO: *Singularidad*; JEAN ANGELUS PICHARDO: *Ciudades suspendidas*; JUAN ANDRÉS VERGARA: *3doku*; DAVID LEMUS: *Melancolía*; ROBERTO SARTI: *Echoes from the Past*; MIGUEL RIVERA: *The White Abstract*; JUANRA URRUSTI: *Triple Point*

Cuarteto Latinoamericano

URTEXT JBCC 239

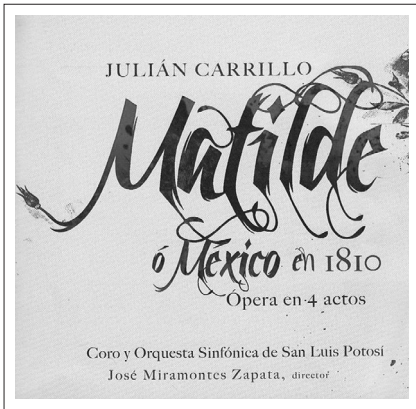
•

La reciente grabación de la ópera *Matilde*, de Julián Carrillo, es un proyecto de resultados contradictorios, en el entendido de que se trata de una bienvenida aproximación a una faceta muy poco conocida de su trabajo creativo. Por una parte, el tener un registro sonoro de una ópera en lenguaje tradicional del compositor potosino recordado sobre todo por su música microtonal siempre será de interés indudable. Por la otra, han quedado en este álbum algunos cabos sueltos que provocan dudas sobre la identidad e integridad del proyecto. Me explico. En las notas que acompañan a estos dos CDs (en las cuales la redacción no siempre es clara) se describe la compleja historia de esta ópera, y se incluye el dato de que para su estreno, realizado aparentemente en diciembre de 2010, fue necesario hacer numerosas adaptaciones a la partitura, sin las cuales su ejecución no hubiera sido posible. En primer lugar se habla de las transposiciones realizadas para permitir el buen desempeño de las voces solistas, cuya tesitura original en la partitura estaba fuera de rango. En segundo lugar, se mencionan diversas alteraciones a la orquestación original de Carrillo, consideradas demasiado densas como para permitir un

buen balance con las voces. (En este sentido, si tal práctica fuera usual, sería necesario revisar la orquestación de 90 por ciento de las óperas escritas después de Mozart). En tercer lugar, se mencionan alteraciones en la continuidad dramática de la ópera, con la intención declarada de balancear su aspecto narrativo. Sea como fuere, y al margen de los resultados finales, se hace necesario cuestionar la validez (o falta de ella) de estas alteraciones al texto original de Carrillo. Y a la vez, es preciso preguntarse si en su forma primigenia esta ópera era realmente imposible de interpretar. En todo caso, estas cuestiones deberán ser resueltas por los musicólogos especializados. Lo que sí parece ser un hecho incontrovertible es que la ópera no era el fuerte de Julián Carrillo.

La música escrita por Carrillo para *Matilde*, basada en un libreto de Leonardo S. Viramontes, está basada cabalmente en los modelos europeos de la lírica del siglo XIX, y no hay en ella nada que apunte hacia la modernidad, y mucho menos a los posteriores experimentos sonoros del compositor potosino. Es posible percibir ciertas irregularidades y desequilibrios en el estilo y el lenguaje, y el discurso de Carrillo deriva en ocasiones hacia lo *naïve*. El preludio de la ópera es una pieza atractiva que quizá podría adquirir vida propia, independiente, en nuestras salas de concierto, y en el tercer acto hay un *intermezzo* orquestal en el que Carrillo cita *La Marsellesa* y el Himno Nacional mexicano, cosa que no deja de ser curiosa por razones diversas. El texto de Viramontes es flojo, de una poética simplista y de escasos méritos dramáticos. Se trata, a la manera de tantas y tantas otras óperas tradicionales, de una historia de amor insertada en el contexto de una gesta heroica colectiva, en este caso la guerra de Independencia de 1810. (De hecho, la ópera lleva como título alterno *México en 1810*). A lo largo de la audición es posible detectar algunos episodios en los que la música ha sido metida con calzador en el texto, y los resultados acusan cierta torpeza en el flujo de la música. El caso es que este registro discográfico de *Matilde* es fascinante como documento histórico, pero menos logrado en el plano estrictamente musical y dramático, y en lo que se refiere a sus valores de producción.





Es preciso señalar, básicamente, un notable descuido editorial en la producción del folleto que acompaña a los discos. Los textos sobre la historia de esta ópera, ciertamente interesantes, presentan varias lagunas que dificultan su cabal comprensión; un caso específico sería la ausencia de datos sobre las circunstancias del estreno de *Matilde*, presumiblemente el origen de esta grabación. La sinopsis del argumento de *Matilde* (que, extrañamente, viene impresa en la contraportada del CD) presenta una pobre redacción y ciertas lagunas en su continuidad narrativa. Quizá una de las grandes carencias de este álbum es el hecho de que el folleto no contiene el libreto de la ópera, lo que hace más compleja la comprensión de la trama. En lo musical, el rendimiento de la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí es bueno, y aunque el reparto vocal es irregular en su calidad y desempeño, cabe mencionar que es posible escuchar algunos buenos momentos de los cantantes protagonistas, particularmente la soprano Liliana del Conde como la Hechicera.

JULIÁN CARRILLO: *Matilde*, ópera en cuatro actos

Zaira Soria, soprano; José Luis Ordóñez, tenor; Saúl Sánchez Román, tenor; Oziel Garza Ornelas, barítono; Liliana del Conde, soprano; Carlos Sánchez, barítono

Coro y Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí  
José Miramontes Zapata, director  
QUINDECIM QP 223 (Dos CDs)

## TIRADERO DE NOTAS

MÚSICA FUSIÓN  
Primera parte



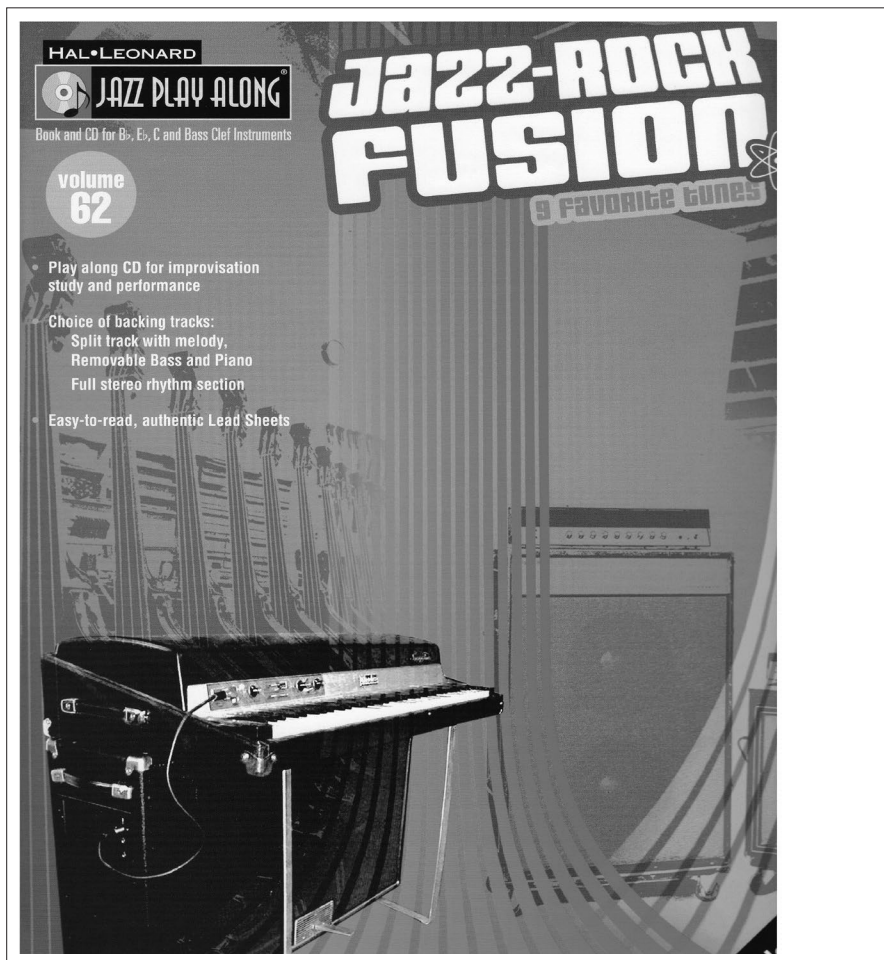
Jesús Echevarría

Es frecuente encontrar el término *Música fusión* en notas y artículos de revistas de música, particularmente en las de música popular. También es un tópico del que se ocupa ya la musicología formal o académica. Hice una búsqueda del término en Internet. Entre las páginas que aparecieron hay una de *Wikipedia* que contiene esta definición que voy a designar con la letra A:

En música, se denomina Fusión a la “*conjunción de dos o más estilos distintos, para producir una forma única e identificable por separado de ellos*”, según la clásica definición de Clayton y Gammond. (1) Se habla de jazz fusión cuando uno de estos estilos es el jazz. La denominación fue aplicada por primera vez al jazz por el productor Denis Preston, a mediados de los años sesenta.

Para muchos autores, toda la historia del jazz es un proceso de fusión con otras músicas. Ello es especialmente así respecto de las músicas de origen latino cuyos impulsos recibió en etapas diferentes y con diversa intensidad. (2) A partir de los años sesenta, la ósmosis se produjo también con otras muchas músicas de origen diverso: música clásica, folclore de Asia y África, música hindú y, por supuesto, el rock.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> es.wikipedia.orSg/wiki/Jazz\_fusión. Ref: 1 Peter Clayton y Peter Gammond, 1990. “*Jazz A-Z*”, Ed Taurus, Madrid, p. 126. 2 Salinas Rodríguez, José Luis: *Jazz, flamenco, tango :Las orillas de un ancho río*, Ed.Catriel, Madrid, 1994, p. 69. [Consultada el 25 de junio de 2015].



También aparece esta otra entrada que designaré como B:

La fusión latinoamericana es un género musical o método para crear esta [sic] (normalmente conocido como cumbia), [sic] desarrollada por la fusión de elementos folclóricos entre sí, como también con otros estilos musicales como el jazz, el rock, o la música docta. Nació en Chile donde se ha desa-

rollado principalmente con grupos como Congreso, Inti Illimani, Los Jaivas, La Marraqueta y Entrama. Generalmente tiene una gran elaboración instrumental y conceptual, aunque también se consideran dentro del estilo canciones más simples de raíz folclórica y que estén fusionados con otros estilos. Es considerado, junto con el Neofolklore y la Nueva canción chilena, uno de los tres estilos nacidos en la segunda mitad del siglo

XX que desarrollaron la música de “raíz folclórica”.<sup>2</sup>

Veamos ahora qué quiere decir “fusión”. El diccionario de la Real Academia de la Lengua (RAE) lo define así:

(Del lat. *fusio*, -ōnis).

1. f. Acción y efecto de fundir o fundirse.
2. f. Unión de intereses, ideas o partidos.
3. f. Econ. Integración de varias empresas en una sola entidad, que suele estar legalmente regulada para evitar excesivas concentraciones de poder sobre el mercado. ~ nuclear.

1. f. Fís. Reacción nuclear, producida por la unión de dos núcleos ligeros, que da lugar a un núcleo más pesado, con gran desprendimiento de energía. La energía solar se origina por la fusión nuclear del hidrógeno en el Sol.

La página web definicion.de dice de “fusión”:

Con origen en el latín *fusio*, el concepto de fusión permite describir al acto o consecuencia de fundir o fundirse (es decir, de derretir y licuar diversos cuerpos sólidos como el caso de los metales y lograr que de dos o más cosas quede sólo una).

En cuanto a la palabra “fundir”, la RAE anota en su tercera acepción:

3. prml. Unirse, fusionarse: *en su novela se funden varias tradiciones literarias*.

Según la página Web definicion.es., en música se denomina *fusión* a “la conjunción de dos o más estilos distintos para producir una forma única e identificable por separado de ellos”.<sup>3</sup> Designaré C a esta definición.

La palabra “fusión” implica, cuando menos

<sup>2</sup>es.wikipedia.org/wiki/Fusión\_latinoamericana. Ref. musicapopular.cl/3.0/index2.php?action= R2Vu ZXJvREU=&var= . [Consultada el 25 de junio de 2015].

<sup>3</sup> definicion.de/fusion/ [Consultado 23 de mayo de 2015].

en la mayoría de las definiciones citadas, la aparición de un producto nuevo a partir de dos o más “cosas” que se funden, ya sean éstas: ideas, intereses, núcleos atómicos, empresas, o formas artísticas, y, en música, estilos, según A y C, o géneros según B.

Hace algunos años tuve acceso por escrito a una breve entrevista entre un investigador de musicología y un compositor. Es la siguiente:

**P:** ¿Qué entiendes por música de fusión?

**R:** La definición de la palabra fusión es la *reducción* de dos o más cosas en una. En la música he escuchado usar el término con mucha liberalidad. Hay ejemplos donde veo: mezcla, uso o yuxtaposición de elementos musicales de distintos géneros, a veces con brillantes resultados, aunque en otras ocasiones el producto es demasiado híbrido o superficial. Fusionar dos o más músicas implica, desde mi punto de vista, un esfuerzo analítico para ir al fondo de la música o género que se quiere fusionar a fin de identificar los elementos que le son esenciales o imprescindibles, esto es: los que definen una música y la hacen diferente a otra. A veces se confunde con combinación o mezcla y, si me apuras, mucho revoltijo. En muchas ocasiones he escuchado el término fusión para designar experimentos donde se utiliza, por ejemplo, una jarana jarocho alternando con la dotación instrumental del rock; o un quena andina tocando blues. ¿Basta el sólo timbre del instrumento de un género tocando dentro de otro género para decir que hay fusión? Para mí no. Igualmente puede decirse del uso aislado de otros elementos musicales como las escalas melódicas o la armonía, el compás, o el tempo. Desde mi perspectiva, un elemento más complejo y por tanto más difícil de fusionar es el ritmo. El rock, como atinadamente decía Sting, es un género que se presta para absorber elementos de otros, pero no los fusiona, los utiliza. Un ejemplo contrario sería el jazz en su origen, pues se crea con la fusión de varios géneros, como los cantos de labor africanos, el canto del vudú antillano, la música de banda norteamericana, de origen europeo; y danzas como la habanera y algunas bambas o bambulas, procedentes de Cuba, entre otros.

**P:** ¿Dicha vertiente engloba o describe el trabajo que desarrollas (o desarrollaste) musicalmente? ¿Por qué?

**R:** La respuesta es no, a mi entender, y el porqué se deriva de la definición que ya te expuse anteriormente. Los elementos definitorios de la música tradicional que he manejado en mis obras no sufren una transformación, no se fusionan con otros. La música tradicional mexicana tiene su origen en las danzas del renacimiento y el barroco europeos, que incluso influyeron o fueron retomadas en esos periodos en Europa, como el caso de la Chacona, la Zarabanda y muy probablemente el Fandango. Lo que hago yo es utilizar procedimientos o técnicas del barroco —como el contrapunto—, para desarrollar una variante de los géneros tradicionales mexicanos. Así lo hicieron en alguna medida los compositores barrocos en Europa con danzas como la Giga, la Pavana y las mencionadas danzas de presumible origen americano.

**P:** De lo contrario, y en el contexto de géneros o estilos, ¿cómo defines tu propuesta musical, o alguna parte de ella?

**R:** Como una variante o variación de corte académica de la música tradicional mexicana.

**P:** ¿Qué opinas de la categoría llamada *world music*?

**R:** Es un buen intento de universalizar la música, pero a mi entender tiene el defecto de no distinguir entre la música popular comercial y la regional tradicional.

Hasta aquí la entrevista. Como se puede observar, no existe un significado unívoco del término. Hay, cuando menos, tres usos diferentes de *música fusión*:

- I. El primero está contenido en la definición A, que concuerda con C. Está ejemplificado por el jazz, como lo menciona también el compositor entrevistado. Se trata de un estilo musical nuevo a partir de otros anteriores (yo lo llamaría género y no estilo).
- II. En el segundo el término designa una especie

de género *madre*. Una música que absorbe estilos o instrumentos que pertenecen a otras músicas. Está ejemplificado por el rock, por el cante flamenco, por la música de huapango, como se puede apreciar en esta descripción de Vicente T. Mendoza:

La multiplicidad de formas musicales y literarias, de ritmos, de estilos y fórmulas de acompañamiento, de mudanzas coreográficas e imitaciones, hace que resulte ilógico, en cuanto a las formas estrictas, englobar en un solo género con la designación de huapango: tonadillas, fandangos, fandanguitos, malagueñas, peteneras, zapateados, seguidillas, boleros, guajiras, tangos, pasacalles, ayayais, pregones, trabalenguas, jarabes y sonos, trovos, cadenas, recuestas, décimas y glosas, unidos a restos de zarabanda, gallarda, rastrojo, pie de jibao, bailes por lo alto y por lo bajo, gambetas y otras derivaciones; es decir, toda una generación de especies y tipos líricos, coreográficos y declamatorios de los siglos XVI, XVII, XVIII, y XIX, que sucesivamente han ido llegando a las costas de Veracruz y ahí han ido floreciendo y fructificando incesantemente.<sup>4</sup>

En esta definición entra también, y de manera relevante, la tradición de la música académica, o “cult”, de incorporar danzas de muchas otras culturas a las formas o estilos de su música, cuando menos desde el siglo XVII.

III. El tercer uso corresponde a la definición B, aunque me parece que ésta es en muchos sentidos una definición desafortunada e imprecisa. Se entendería como cualquier mezcla o combinación de elementos correspondientes a distintos géneros musicales.

De esto y algunas reflexiones derivadas trataré en la segunda parte de este escrito.

<sup>4</sup> Vicente T. Mendoza, 1984 (1956), *Panorama de la música tradicional de México*, México, pp. 87-88.

## LA MUSA INEPTA

---



La Musa lo vio y lo leyó. En la cartelera de TV UNAM, que ella consulta a diario porque es muy culta y muy universitaria, anunciábase la retransmisión de un bonito concierto del Festival Internacional Cervantino, o FIC, como usted quiera, dice La Musa Inepta de *Pauta*. El programa anunciado era, ciertamente, irresistible. A la letra, decía así:

Chaikovski “Marcha eslava” / Dvorak, “Aria de la luna” de la ópera Rusalka / Chaikovski, “Kuda, kuda”, de la ópera Eugenio Onegín / Janáček, Misa glagolíticamán

Sobra decir que la esférica corresponsal de *Pauta* no se perdió la retransmisión. Y claro, como era la obra fuerte del programa, disfrutó especialmente la *Misa Glagolíticamán* (así, con mayúscula, por piedad) que, han ustedes de saber, Janáček compuso en honor, memoria y recuerdo de un héroe medieval de la iglesia eslava, quien fue redentor, evangelizador, virgen y mártir. Hoy día (La Musa lo consultó en Google), la estatua de Glagolíticamán se yergue, bronceína, orgullosa y heroica, en la Plaza de la Libertad de la ciudad de Brno en la República Checa. Han fracasado los intentos, averiguó la Musa, de hacer del venerado Glagolíticamán un héroe de novela gráfica, o cómic, como decían en tiempos de la mencionada Musa Inepta.

•

Sean, lectores de esta inmaculada sección de la revista *Pauta*, que se llama *boyband* a cualquiera de esos grupitos musicales de niños, adolescentes o jovencuelos ñoños, sosos, cursis y aburridos que pululan por doquier y que tanto dinero ganan para sus inventores y promotores. (Declara la Musa, ipso facto, jamás haber pertenecido a *boyband* o *girlband* alguna). Una de las más exitosas de hoy (éxito cabalmente desconectado, dice nuestra redactora, de la “calidad” musical) tiene su sede en España, y se hace llamar Auryñ. Uno de los artificiosos muñequitos que conforman Auryñ se llama Álvaro Gango. En

una rueda de prensa de Auryn a la que el director de esta revista envió a La Musa Inepta, la intrépida corresponsal inquirió sobre el espíritu, significado y esencia trascendente de su rola favorita de la peninsular *boyband*, intitulada *Saturday I'm in love*, a lo que el ya arriba y antes mencionado Álvaro Gango respondió con esta respuesta:

Es una canción preciosa pero con una melodía diferente, de las que se te meten en el cuerpo y te pone el vello de punta. Puedes hacerla lenta, más acústica,ailable... engancha y te lleva sola. La puedes escuchar mil veces y no te cansas nunca.

Mientras anotaba velozmente la sagaz respuesta del pre-púber en taquigrafía Pittman (a esta revista no le alcanza para darle una grabadora), la Musa iba elaborando al mismo tiempo su glosa a la misma, en la que incluyó las siguientes consideraciones, a saber y en orden:

1. Qué bueno que *Saturday I'm in love* traiga una melodía diferente; tedioso sería el mundo de la música si todas las canciones trajeran la misma melodía.
2. Desde luego, la pudorosa Musa no quiere, ni acepta, que nada se le meta en el cuerpo, cuantimeno una canción de post-adolescentes.
3. No, *Saturday I'm in love* NO le pone el vello de punta a La Musa porque, sepan cuántos, invierte buena parte de sus magros honorarios de *Pauta* en periódicas depilaciones, radicales para más señas.
4. Ya le salió a la venta el tratado de composición que le contiene el capítulo titulado "Cómo hacer más acústicas las canciones".
5. La Musa tampoco quiere que nadie, ni siquiera una canción de Auryn, la enganche y la lleve sola. Para eso tiene a su chaperón Luigi.
6. La imperdible canción *Saturday I'm in love* de Auryn es, entonces, como esta sección de *Pauta*: la puedes leer mil veces y no te cansas nunca. ¡Larga vida a Auryn y sus canciones! Que no se callen nunca...

•

La verdad, sí le alcanzó a dar la envidia profesional a La Musa Inepta porque la gran soprano mexicana María Katarava le dio entrevista a la revista *Tiempo Libre*, pero a ella no. Ya se la pagará, en su próxima, áspera, fulminante, demoleadora reseña crítica. Mientras ello ocurre, a la Musa le gana la curiosidad (meramente profesional, que conste) y se asoma a hacer una fugaz lectura de la en-

trévista en cuestión. Por allí a la mitad del asunto, María Katzarava dice... no, no es cierto: el entrevistador (o entrevistadora, que en el *Tiempo Libre* nunca se sabe) dice que María Katzarava dijo que “ha sido asesorada por los mejores couches”. ¿Ya ven? Así mismo comienzan los chismes malintencionados. Eso de que una soprano sea asesorada por los mejores sofás, luego luego se presta a interpretaciones salaces y vergonzantes. Sin duda, la egregia soprano local lo desmentirá prontamente pero, y el oprobio del momento, ¿quién se lo quita?

•

Parada en una esquina de Insurgentes (no, no sean malpensados), La Musa Inepta espera con paciencia de santa para cruzar hacia la estación del Metrobús. En eso pasa a su lado una individua que pone en sus manos (¡gratis, sin costo, de regalo!) un ejemplar de un pasquín titulado *Mira*, y por aquello de “de gorra, lo que sea”, la Musa toma el obsequio y ya instalada poco después en la sección femenina de mujeres del Metrobús, lee plácidamente una especie de artículo sobre la falta de concentración de los jóvenes de hoy (insertar efecto sonoro aquí: suspiro de la Musa) debido a la música que ponen cuando le atacan a los libros. Mirno Lara, el abajo firmante del artículo, se expresa así de esta manera al respecto del espinoso tema:

Para concentrarte no debes escuchar: canciones con letra, violonchelos, saxofones, sonidos sintéticos, guitarras eléctricas. Lo que debes escuchar: música clásica barroca, por ejemplo Vivaldi, ruido blanco, ruido rosa, ruido café, sonidos ambientales, tamborileos, música sin muchos altibajos.

Asombrada al máximo por tan notable descubrimiento, la estudiosa y concentrada Musa procede, en cuanto llega a su casa hogar honorable, a botar al bote cuanto disco de canciones con letra, violonchelos, saxofones, sonidos sintéticos y guitarras eléctricas poseía. (Le dolieron especialmente los de Clapton y Santana). Desde ese día, cuando se sienta a estudiar sus estudios, La Musa de *Pauta* pone *Las cuatro estaciones* a todo volumen, y sobre un mantel blanco pone un florero con una rosa, se sirve un café, se pone en ambiente, tamborilea el *Bolero* de Ravel con sus rollizos dígitos y enfoca todo su talento, que es mucho, en que no se produzcan muchos altibajos. ¡Vieran cómo ha mejorado el rendimiento de sus estudios! Con Vivaldi de la mano, de aquí al doctorado, al infinito y más allá.

**J.A.B.**

## COLABORADORES

• **Ana R. Alonso Minutti** es doctora en musicología por la University of California, Davis, e imparte cátedra en la University of New Mexico. Actualmente escribe un libro sobre el cosmopolitismo musical en la obra de Mario Lavista.

• El compositor y profesor **Javier Álvarez** (México, 1956) se ha inclinado por la música de concierto, la música electroacústica y la música para cine, principalmente. Entre sus obras se encuentran:

*Temazcal* (1984) para maracas y sonidos electroacústicos, la ópera *Mambo a la Braque* (1991), las obras acústicas *Cactus Geometries* (2001) y *Mantis Walk in Metal Space* (2003), así como *Jardines on Palmera* creada específicamente para la Orquesta Nacional de Francia. En el año 2000 recibió la Medalla Mozart y en el 2013 se le distinguió con el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Bellas Artes.

• **Alberto Blanco** (México, 1951) es poeta, ensayista y traductor. A partir de la publicación de su primer libro, *Giros de faros*, en 1979, ha dado a la imprenta veinticinco libros de poesía en México y algunos más fuera del país. En los años setenta y ochenta participó en los grupos de rock y jazz La Comuna y Las Plumas Atómicas. Hasta la fecha sigue tocando el piano y componiendo. Su libro *Música de cámara instantánea*, publicado en Cuadernos de Pauta, reúne 52 poemas dedicados a otros tantos compositores de música clásica contemporánea.

• **Juan Arturo Brennan** (México D.F., 1955). Preparado académicamente como cineasta, es escritor y productor de radio y televisión, cronista musical, redactor de notas de programa y otros oficios afines. En junio de 2008, por sus múltiples méritos, le fue concedida la Orden del León de la República de Finlandia.

• El compositor e investigador **Jesús Echevarría** (México, D.F. 1951) se formó en la Escuela

Superior de Música del INBA y se ha interesado en la música popular del país, además de que ha trabajado con folkloristas y huapangueros. Entre sus obras se cuentan: *Concierto para oboe*, *Suite huasteca*, *Suite tarasca*, *Canasta de frutas mexicanas* y diversas canciones. La petenera y el son huasteco son dos de los temas que ha abordado en su faceta como investigador musical.

• Poeta de culto, químico, melómano y traductor, **Gerardo Deniz** fue la identidad literaria de Juan Almela (Madrid, 1934-México D.F., 2014), colaborador asiduo de esta revista. *Erdera* (FCE, 2005) recoge buena parte de su producción poética, que renovó y retorció la dicción hispánica, dotándola de un tono antisolemne. Además, cultivó el cuento (*Alebrijes*, 1992) y la literatura memorialística (*Paños menores*, 2002). Obtuvo el premio Xavier Villaurrutia en 1991 por *Amor y Oxidente*, y el de Poesía Aguascalientes 2008 por una recopilación de su obra titulada *Sobre la tes*.

• **Randall Ch. Kohl S.** es guitarrista, investigador, compositor y profesor de la Facultad de Música, de la Universidad Veracruzana, y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Entre sus publicaciones se incluyen *Ecós de "La Bamba"*. *Una historia etnomusicológica sobre el son jarocho de Veracruz* (IVEC, 2007); *Escritos de un náufrago habitual. Ensayos sobre el son jarocho y otros temas etnomusicológicos* (UV, 2010); y *Declaraciones del Son. El requinto jarocho en la creación del conocimiento socio-musical* (Estado de Veracruz, 2013). Ha grabado un CD con música de Octaviano Yáñez disponible a través de [www.cdbaby.com/Artist/RCKohl](http://www.cdbaby.com/Artist/RCKohl).

• **Armando Luna Ponce** (1964-2015) fue compositor residente de la Orquesta Sinfónica Carlos Chávez y de la Orquesta Sinfónica Nacional. Sus obras han sido interpretadas en diversos foros nacionales e internacionales (como el Festival Cer-



vantino y el World Music Days) por reconocidos intérpretes y orquestas. Entre sus obras más representativas se encuentran: la Sonata de cámara No. 5, *Pasatiempo concertante*, Concierto para piano y orquesta, Concierto para viola y orquesta, Concierto para dos arpas y orquesta, *Tiliches para cuatro guitarras*, Sonata No. 1 para guitarra y *Tres travesuras* Op. 9 para piano y *graffiti*.

• Maestro en Letras, **Carlos Pineda** realizó estudios de composición en el Conservatorio Nacional de Música. Es catedrático de la Universidad Anáhuac y de la UNAM, e imparte cursos relacionados con la poesía experimental y el arte contemporáneo en la Fundación para las Letras Mexicanas. En 1998 mereció el primer lugar en el Concurso Nacional de Poesía “Rubén Bonifaz Nuño”.

• **Carlos Alejandro Ponzio de León** es Doctor en Economía por la Universidad de Harvard y músico autodidacta. A su regreso a México, por recomendación de Mario Lavista, fue aceptado en el Taller de Composición de Armando Luna en el Conservatorio Nacional de Música. Recientemente, una pieza de su autoría: Marcha fúnebre, de la *Suite para Javi* fue interpretada dentro del Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez.

• **Vladimiro Rivas Iturralde** nació en Ecuador. Reside en México desde 1973 y posee la nacionalidad mexicana. Ha publicado cinco libros de relatos: *El demiurgo*, 1967; *Historia del cuento desconocido*, 1974; *Los bienes*, 1981; *Vivir del cuento*, 1993; *Visita íntima*, 2011; dos novelas cortas: *El legado del tigre*, 1977; *La caída y la noche*, 2000, y cuatro libros de ensayos: *Desciframientos y complicidades*, 1991; *Mundo tatuado*, 2003; *César Dávila Andrade: el poema, la pira del sacrificio*, 2008, *Repertorio literario*, 2014. Melómano, ha sido cantante de coros, pianista aficionado y difusor y crítico de ópera en *Crónica de hoy*, *Milenio diario* y la revista *Pro Ópera*. Ha publicado artículos sobre ópera, cuentos y traducciones en la revista *Pauta*. Mantuvo durante cuatro años el programa didáctico “La ópera como en la ópera” en la UAM Azcapotzalco.

• Hijo del violinista Higinio Ruvalcaba, **Eusebio Ruvalcaba** (Guadalajara, 1951) prefirió seguir el

camino de las letras, pero sin escapar a las redes de la melomanía. Es autor, entre otras obras, de *Clint Eastwood hazme el amor* e *Hilito de sangre*. En 2001 publicó el libro *Con los oídos abiertos* y entre sus libros más recientes está *La música* (Unas letras, 2011).

• **Hebert Vázquez** (Montevideo, Uruguay, 1963) estudió con Mario Lavista, Lukas Foss, Leonardo Balada y Stephen Chatman, y se doctoró en composición en la Universidad de la Columbia Británica (Canadá). Ha obtenido varios premios y distinciones nacionales e internacionales a lo largo de su carrera, entre los que destaca una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (2008). Es autor de *Fundamentos teóricos de la música atonal* (2006) y *Cuaderno de viaje: un posible itinerario analítico en torno a “Simurg”* y “*Ficciones*” de Mario Lavista” (Cuadernos de Pauta: CMMAS-FONCA, 2009). Actualmente es profesor de tiempo completo en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

• Poeta y diplomático, japonista y renovador de la tradición poética en México, **José Juan Tablada** (Coyoacán, 1871-Nueva York, 1945) formó parte de la vanguardia literaria entre el siglo XIX y el XX. Introdutor del haikú en la literatura hispana, autor de caligramas al mismo tiempo que Apollinaire, entre sus libros destacan: *Li Po y otros poemas* (1920), *El jarro de flores* (1922) y *La feria de la vida* (1937). En 1921 Edgar Varèse escribió la canta *Offrandes* con un poema de Tablada y otro de Huidobro.

• Poeta, traductor y editor, **Julio Trujillo** (México, D.F., 1969) cursó la carrera de Lengua y Literatura Hispánicas en la UNAM. Se ha dedicado desde hace veinte años a la edición de suplementos y revistas culturales, como la *Revista de la Universidad de México*, la *Revista Mexicana de Cultura*, *El Huevo* y *Letras Libres*. Actualmente es director editorial de la Dirección General de Publicaciones del Conaculta. Entre sus libros recordamos *Una sangre* (Trilce, 1998), *Proa* (Marsias, 2000), *El perro de Koudelka* (Trilce, 2003), *Sobrenoche* (Taller Ditoria, 2005), *Bipolar* (Pre-Textos, 2008) y *La burbuja* (Almadía, 2013).

En su próximo número

# *pauta*

CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

publicará entre otros materiales

- **Adolfo Martínez Palomo:** Alexander Borodin, ¿músico o químico?
- **Ismail Kadaré:** Orfeo y Eurídice en la Albania Comunista
- **Mario Stern:** El primer movimiento de la Sinfonía Op. 21 de Webern
  - **Dick Higgins:** John Cage
  - **Lowuel Cross:** *Reunión:* John Cage y Marcel Duchamp
  - **Federico Valdez** entrevista a **Mesías Maiguashca**
- Poemas de **Juan Joaquín Pereztejada, Eduardo Aimbinder**  
y **Alberto Blanco**

DE QUÉ LADO...?

ANNA MARGULES,  
FLAUTA DE PICO

Obras de:

Manchado Ortiz,  
Rasgado, Hernández,  
Baca Lobera, Macías,  
Arias Bal y Torres

De venta  
en las principales  
casas de música

*Verbo*

¿DE QUÉ LADO...?

ANNA MARGULES, FLAUTAS DE PICO



MANCHADO ORTIZ RASGADO HERNÁNDEZ  
BACA LOBERA MACÍAS ARIAS BAL TORRES

# MÚSICOS Y MEDICINA

HISTORIAS CLÍNICAS DE GRANDES COMPOSITORES

ADOLFO MARTÍNEZ PALOMO

BACH  
HAYDN  
MOZART  
BEETHOVEN  
ROSSINI  
SCHUBERT  
BELLINI  
CHOPIN  
SCHUMANN  
WAGNER  
VERDI  
CHAIKOVSKI

EL COLEGIO DE MÉXICO  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DE ESTUDIOS AVANZADOS



# Temporada de otoño

Cavilaciones de un melómano incurable

Eusebio Ruvalcaba

Bajel de  
sueños

# El Naranjo en flor

Homenaje a los Revueltas

*José Ángel Leyva*



JUAN PABLOS EDITOR  
EDICIONES SIN NOMBRE  
INSTITUTO MUNICIPAL DEL ARTE Y LA CULTURA

CARMEN  
PARDO

La escucha oblicua  
una invitación a John Cage

ensayo **sextopiso**



*Mario Lavista*

# *Cuaderno de música*

## 1

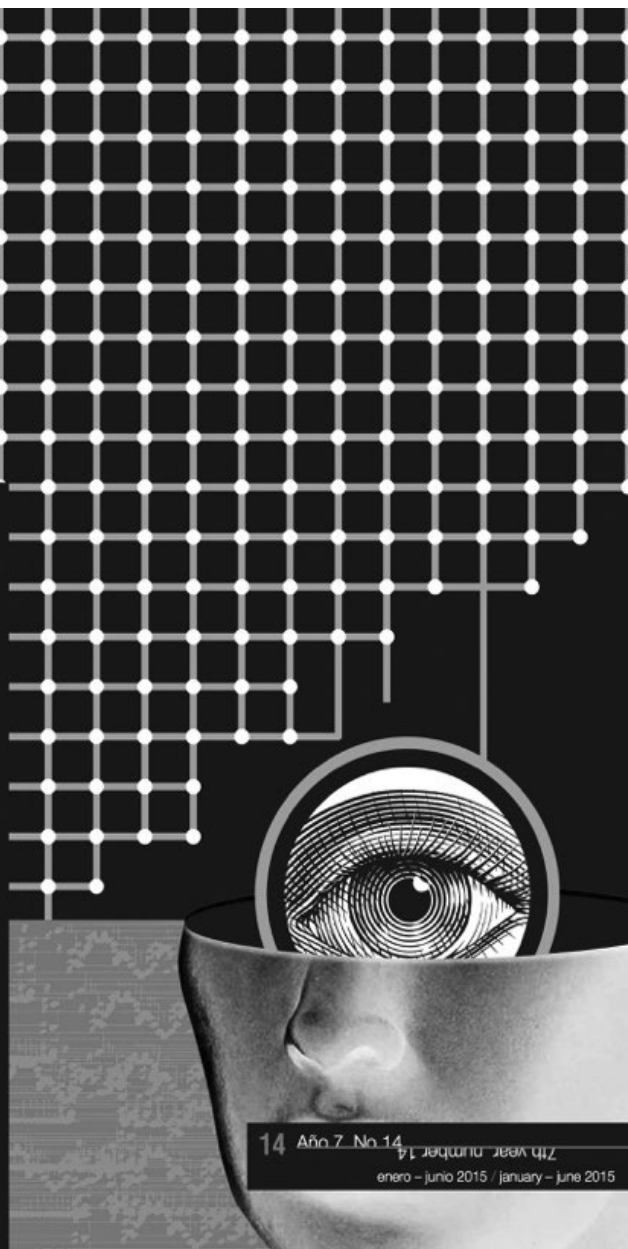


PUBLICACIÓN BILINGUE DEL CENTRO MEXICANO PARA LA MÚSICA Y LAS ARTES SONORAS

# IDEAS SONICAS

# SONIC IDEAS

BILINGUAL PUBLICATION OF THE MEXICAN CENTRE FOR MUSIC AND SONIC ARTS



14 Año 7, No. 14  
7th year number 14  
enero - junio 2015 / January - June 2015



## STABAT MATER

MÚSICA DE  
MARIO LAVISTA

Conjunto de cellos  
y coro de la Universidad  
de Indiana.

Dirección:  
Carmen Helena Tellez

Lourdes Ambriz, soprano  
Luis Antonio Rojas,  
Contrabajo  
Marielena Arizpe, Flauta baja  
Wendy Holdaway, Fagot  
Ricardo Gallardo y Alonso  
Mendoza, percusiones

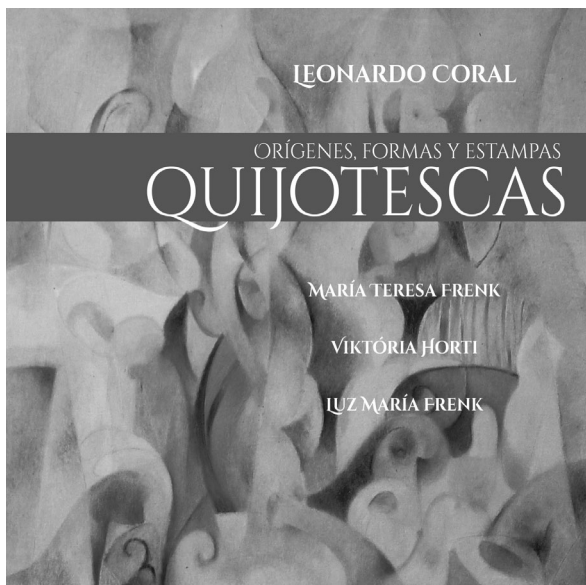
De venta  
en las principales  
casas de música



## LEONARDO CORAL ORÍGENES, FORMAS Y ESTAMPAS QUIJOTESCAS

María Teresa Frenk,  
Viktoria Horti,  
Luz María Frenk

De venta  
en las principales  
casas de música



# *pauta*

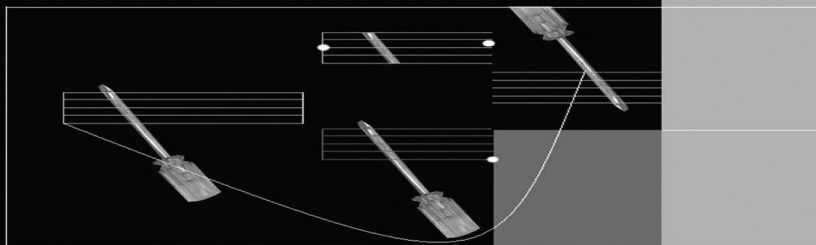
CUADERNOS DE TEORÍA Y CRÍTICA MUSICAL

JAVIER GARCÍA-GALIANO: SALVADOR ELIZONDO Y LA MÚSICA

GERARD MANLEY HOPKINS: HENRY PURCELL

EUSEBIO RUVALCABA: TRÍOS

ALFREDO BRINGAS: LAS PERCUSIONES



## DOSSIER JULIÁN ORBÓN

JULIÁN ORBÓN POR RICARDO DE LA TORRE,  
JULIO ESTRADA, JOSÉ LEZAMA LIMA  
Y VIRGILIO PIÑERA

CARLOS CHÁVEZ Y MANUEL DE FALLA  
POR JULIÁN ORBÓN  
BREVE EPISTOLARIO

TIRADERO  
DE NOTAS:  
JESÚS  
ECHEVARRÍA

NOTAS SIN  
MÚSICA:  
B.B. KING  
POR HUGO  
ROCA JOGLAR

LIBROS:  
JAZMÍN  
RINCÓN,  
DISCOS Y  
MUSA INEPTA:  
JUAN ARTURO  
BRENNAN

ENERO - MARZO DE 2015

**133**

\$35.00

## LECCIÓN DE MÚSICA

---

Como es notorio, para mí, “música” es sinónimo de “música grabada”. Toda la vida he oído y leído que ésta es música en conserva, música muerta, perniciosa y otras cosas horribles. En nuestra juventud, nos llegamos a preocupar un poco. Hoy en día, a decir verdad, esta censura está muy pasada de moda. Admiro debidamente la profundidad de tales juicios y reconozco, naturalmente, que la música en vivo difiere de la grabada, pues, yendo por la calle, me bastan dos notas para decidir si se trata de un piano o de un disco de piano. Ahora bien, si hubiese tenido que restringirme a la “música viva” a mi alcance, habría sido espantoso.

Tal vez habré asistido a 50 conciertos y recitales, lo cual en una sexagenaria vida melómana no significa rigurosamente nada. Nunca me acostumbé. Incomodidad. Toses. Me encanta escuchar discos en compañía, pero en compañía de mis amistades. En una sala de conciertos, además, me distraigo, descuido la música y me dedico sin querer a calcular cuántas butacas habrá, o a observar que al violero le brilla el zapato izquierdo.

**Gerardo Deniz**

40

Fl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

45

*muta in Peccato*

Fl.

Cl.

A. Sax.

Tpc.

Tbn.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.