

JUAN ARTURO BRENNAN

TEXTOS, INSTRUMENTOS, EPÍGRAFES

ENTREVISTA A MARIO LAVISTA

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

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

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

—¿Qué había en el texto de Gogol que fijara tu atención para abordarlo?

—Me sentí atraído por la posibilidad de encontrar un equivalente sonoro de la atmósfera, totalmente despojada de elementos superfluos, y del agudo sentido de la soledad que recorre esta obra de Gogol. Me interesó realizar una obra dramática en la que un individuo confunde sus sueños con la realidad y que intenta, a través del recuerdo, rescatar la imagen de su madre para tratar de recuperar las imágenes de su propia niñez. Pienso que en mi obra hay algunos momentos bien logrados, aunque debo decir que el resultado fue, en términos musicales y dramáticos, una pieza de naturaleza eminentemente expresionista, tanto por lo que el texto mismo ofrece como por el lenguaje musical y la dotación instrumental que utilicé. Si bien mi obra no es dodecafónica en un sentido académico, utilizo en ella una serie, la misma que Schoenberg emplea en sus *Variaciones* Op. 31 para orquesta. Así, a través del empleo del texto, yo garantizaba una forma en mi obra, y gracias a la serie se establecían ciertas relaciones interválicas que me permitieron trabajar con cierta soltura el lenguaje no tonal que yo buscaba.

—El mismo año de 1966 compusiste *Dos canciones*, para mezzosoprano y piano, sobre textos de Octavio Paz.

—La intención fue básicamente la misma que en *Monólogo*: utilizar textos que me garantizaran una forma, y me orienté hacia dos textos de Octavio Paz. Uno de ellos, muy breve, titulado *Palpar*, me convenía por su misma brevedad, ya que yo buscaba el manejo de formas muy pequeñas, siguiendo la enseñanza de Webern, quien a su vez lo aprendió de Schumann. Como todo gran poeta, Paz oye muy bien, y *Palpar* es un texto que hay que decir en voz alta para descubrir la música que lo recorre. El segundo texto de Paz que elegí se titula *Reversible*. Este poema está hecho de pequeños versos, a veces de una sola palabra, que se leen de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. El poema termina con la palabra *etcétera*, y es posible, a partir de ahí, dar marcha atrás y leer el texto en sentido inverso. Ese fue el método que utilicé al escribir la canción: a la mitad de la pieza, tomo la música que utilicé en la última frase y la empleo para la primera frase de la segunda mitad. No sigo este proceso nota por nota, sino por secciones, justamente las secciones que me marca el poema. Lo interesante para mí fue construir frases musicales que fueran permutables en la obra y que al ocupar dos lugares distintos en ella funcionaran igualmente bien en cada caso.

—Dos años después, en 1968, compones *Homenaje a Samuel Beckett*.

—Esta es una obra que no ha corrido con mucha fortuna, porque todavía no se estrena. Después del *Monólogo* y las *Dos canciones* quise seguir trabajando sobre textos. Juan Vicente Melo me dio un libro de Beckett, titulado *Comment c'est*, traducido al español espléndidamente por José Emilio Pacheco. Poco después, en 1967, al terminar mis estudios en el Taller de Composición, fui a vivir a Francia, y con un mejor conocimiento del francés pude leer a Beckett en el original. Tomé entonces tres fragmentos de esa obra y compuse una pieza para tres coros mixtos *a capella*, cada uno formado por ocho voces. La he propuesto a varios coros mexicanos, pero nadie la puede o quiere hacer. Los fragmentos de Beckett que elegí tienen también un sentido muy agudo de la soledad, como toda su obra en general. Se habla en estos textos de un costal que se carga, del lodo, en fin, de una serie de elementos simbólicos. Esta obra de Beckett no tiene puntuación y esto ofrece la posibilidad de varias lecturas y de varias interpretaciones del texto: esto fue lo que traté de lograr también en la música: la posibilidad de lecturas múltiples. Utilicé en el homenaje no sólo el texto cantado, sino también el texto hablado, y en algunos momentos de la obra se mezcla un fragmento del texto cantado por uno de los coros, con el mismo fragmento hablado, casi susurrado, por otro coro. En otros momentos, enfatizo el sonido de ciertas consonantes, la *k*, la *t*, para obtener ruidos muy acentuados. Realicé

también una fragmentación del texto, fragmentación sugerida por la misma ausencia de puntuación, de modo que, por ejemplo, una palabra del texto aparece en un coro, y la siguiente en otro coro. Aunque la música del *Homenaje a Beckett* es muy rigurosa en su construcción, intenté crear, me parece que con cierta fortuna, una música que reflejara la polivalencia del texto de Beckett.

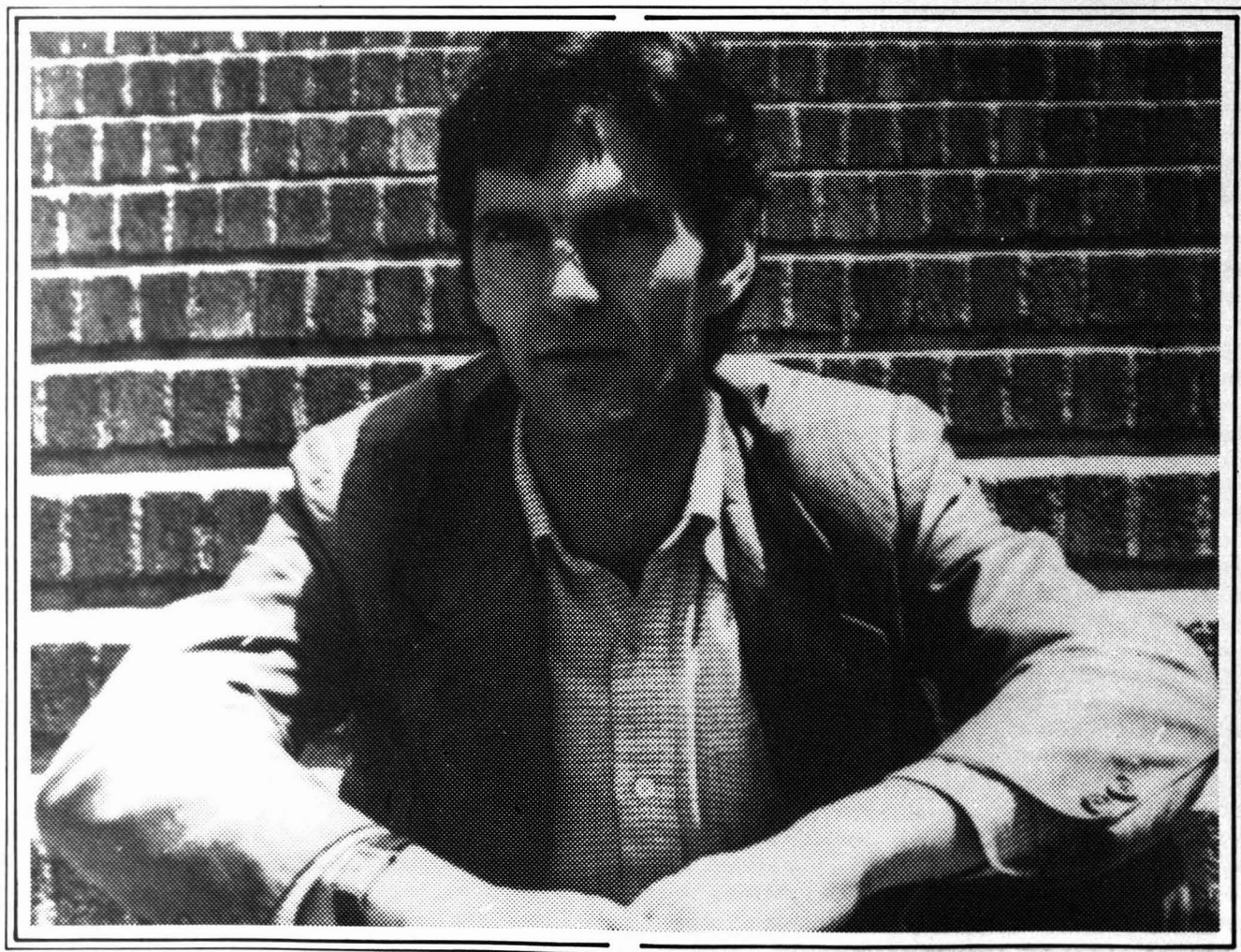
—¿Cuál es el criterio que tienes para elegir un determinado texto?

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

*Después de estas tres obras basadas en un texto, Mario Lavista compone una serie de partituras en las que, según sus propias palabras, piensa más acerca de la música que en la música misma (exceptuando *Diacronía* (1969) para cuarteto de cuerdas, obra por la que siente una especial predilección). En ellas se plantea la resolución de cuestiones especulativas cuyas respuestas producen obras un tanto herméticas y lejanas a la expresividad. Más tarde, en otro periodo, el compositor recupera conscientemente la expresividad que era negada por la especulación teórica. En el intervalo entre un periodo y otro, la técnica y las bases teóricas se solidifican y se integran, y las preocupaciones se enfocan de nuevo hacia la música misma. Así, Lavista da cauce al impulso musical primario, ajeno a la moda efímera y a conceptos tan poco musicales como vanguardia y retaguardia. Entonces, la búsqueda se rea-*

*liza más hacia el interior de sí mismo que hacia el exterior. Este punto de inflexión en la curva de la obra de Lavista comienza a ser evidente en *Pieza para dos pianistas y un piano* (1975), en *Quotations* (1976) para cello y piano, y en *Lyhannh* (1976) para orquesta. En estas obras, el compositor comienza a utilizar una armonía más afín a su percepción sonora, y a abandonar la tendencia anterior que rechazaba el uso de ciertos intervalos consonantes considerados como característicos de la tonalidad (la quinta, por ejemplo). Después de aquellas tres primeras obras con texto, hallamos en el catálogo de Lavista otras tres composiciones con asociaciones extramusicales, asociaciones muy libres que son más una sugerencia que un programa: *Lyhannh*, referida a la eufonía creada por Jonathan Swift en el último de los viajes de Gulliver; *Simurg* (1980) para piano, referida al místico persa Farid al-Din Abú Talib Muhammad ben Ibrahim Attar; y *Ficciones* (1980) para orquesta, cuya estructura sugiere los círculos sin fin de la mente y las letras de Jorge Luis Borges. Finalmente, y después de los textos, la especulación, el hermetismo, la vuelta a la consonancia, las asociaciones extramusicales, el pensamiento musical actual de Lavista toma otro cauce...*

—Hace algunos años comencé a descubrir, gracias a varios intérpretes, los nuevos recursos, las nuevas posibilidades técnicas y expresivas que ofrecen los instrumentos tradicionales, y en los que vislumbro un mundo de sonidos totalmente nuevo. Hoy resulta evidente el hecho de que el concepto tradicional de los instrumentos contempla solamente un número limitado de sonoridades y por tanto es posible, y necesario, explorar en estrecha colaboración con los instrumentis-



Mario Lavista

tas las posibilidades que nos ofrecen esos instrumentos. De la colaboración con la flautista Marielena Arizpe nacieron *Canto del alba* (1979) para flauta en do amplificada; *Lamento a la muerte de Raúl Lavista* (1981) para flauta baja; y *Nocturno* (1982) para oboe y copas de cristal, la compuse con la colaboración de Leonora Saavedra. Creo que todas estas obras, Bertram Turetzky se creó *Dusk* (1980) para contrabajo; Gerhart Muench inspiró *Simurg* (1980) para piano; y *Marsias* (1982) para oboe y copas de cristal, la compuse con la colaboración de Leonora Saavedra. Creo que todas estas obras, al igual que *Ficciones* (1980) para orquesta, son sumamente expresivas, tienen una forma fácilmente perceptible, y en ellas me acerco al intérprete, algo que ahora considero fundamental. Siento que a través de estas obras el intérprete tiene que establecer una relación afectiva, casi amorosa con su instrumento, y que esta relación tan íntima la percibe también el oyente; al menos, eso espero. Si el instrumentista está tocando una pieza muy cercana a él, cercana a su instrumento, si la obra logra que el instrumento y el ejecutante se fundan en uno solo, el fenómeno musical gana muchísimo en expresividad y por tanto en receptividad por parte de quien oye la música. Mi aproximación actual a la composición no es tanto a través de formas abstractas sino a través de un pensamiento musical que está estrechamente vinculado a la naturaleza instrumental, y que se origina en la relación entre el intérprete y su instrumento. A mí me ayuda mucho pensar físicamente en las personas para quienes escribo una obra. Con ello trato de lograr que la personalidad del intérprete, su manera de tocar y sus gestos, no entren en conflicto con la obra que le estoy ofreciendo. En algunas de mis obras anteriores, en cambio, el intérprete no establece esa relación íntima con su instrumento porque la obra es producto de una elucubración abstracta que no toma en cuenta el tocar, el sentir, el amar al instrumento.

—¿Este amor por el instrumento se ha dado antes en la historia de la música?

—Sí, pensemos en Chopin. No solamente tocamos su música, sino que amamos a nuestro instrumento a través de sus obras. Cuando trabajo en las nuevas técnicas instrumentales, pienso naturalmente en Paganini. Me parece sorprendente que al inicio de siglo XIX haya compuesto esos caprichos para violín solo. Ese desarrollo instrumental no tuvo continuidad, y es apenas ahora, hacia el final del siglo XX, que estamos retomando lo planteado por músicos como Chopin, Paganini y Liszt: descubrir en el instrumento elementos técnicos y expresivos que hasta ese momento estaban ausentes, sin ir jamás en contra de la naturaleza del instrumento. Utilizar un instrumento de aliento de manera polifónica, obtener acordes de él, no es entrar en conflicto con el instrumento sino aprovechar lo que el instrumento ofrece y que la tradición ha excluido. Esta nueva práctica instrumental otorga a los instrumentos una capacidad inusitada para adaptarse a una gramática y a una sintaxis diferentes a las del lenguaje tradicional. Hoy día los instrumentos tradicionales están siendo literalmente reinventados a través de una nueva técnica que propone una nueva manera de concebir, es decir, de escuchar, la música. Cuando todos los músicos de las orquestas dominan estas nuevas técnicas, los compositores nos plantearemos nuevos y fascinantes problemas de orquestación, y lo que resultará de eso será una nueva música orquestal. Estoy convencido de que las recientes investigaciones y la sorprendente y formidable renovación expresiva de los instrumentos tradicionales muestran la existencia

de nuevos mundos sonoros y anuncian el comienzo de un renacimiento instrumental. Por otra parte, el trabajo compartido, la estrecha unión entre intérprete y compositor permite no sólo establecer una relación cada vez más profunda entre el instrumentista y su instrumento sino que además, como lo ha señalado Gianfranco Leli, nos conduce a los orígenes del virtuosismo, entendiendo este término no como una mera ostentación de habilidad circense sino como un acrecentamiento de las facultades humanas que nos hace reencontrar su verdadero origen en el concepto de *virtud*.

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

Quotations (1976) para cello y piano.

Su corazón es un laúd suspendido. Tan pronto se le toca, resuena. De Béranger, epígrafe a La caída de la casa Usher, de E. A. Poe

Lyhannh (1976) para orquesta.

"If you knew time as well as I do", said the Hatter, "you wouldn't talk about wasting it. It's him." Lewis Carroll, Alice in Wonderland

Canto del alba (1979) para flauta en do amplificada

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

Wang Wei, dinastía Tang

Simurg (1980) para piano

...no de un pájaro, sino de muchos.

Ezra Pound, Canto LXXXV

Dusk (1980) para contrabajo

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

Po Chu Yi, dinastía Tang

Lamento a la muerte de Raúl Lavista (1981) para flauta baja

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

Li Po, dinastía Tang

Nocturno (1982) para flauta en sol

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

Sia Ching, contemporánea

Marsias (1982) para oboe y copas de cristal

Marsias alentó, suspiró una y otra vez a través de las cañas enlazadas obteniendo sonos más y más dulces y misteriosos que eran como la voz secreta de su corazón.

Luis Cernuda, Marsias

Si el lector no ha escuchado estas obras de Lavista, los epígrafes citados pueden darle una idea bastante cercana de las intenciones del compositor en cuanto al ambiente sonoro que sugiere para las interpretaciones.