



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Conservatorio Nacional de Música

Mario Lavista en torno a la guitarra:
Análisis para la interpretación de *Natarayah*.

Memoria Documental

que para obtener el título de

**Maestría en Interpretación de Música Mexicana de
Concierto**

Presenta:

Noe Sarmiento Rosales

Asesora:

Mtra. Gladys Andrea Zamora Pineda

Ciudad de México, a 7 de diciembre, 2023

AGRADECIMIENTOS

Especial agradecimiento a mi querido **Conservatorio Nacional de Música**, escuela donde cursé la Licenciatura en Guitarra y la Maestría en Interpretación de Música Mexicana de Concierto.

A la directora **Silvia Navarrete**, a los directivos y personal que laboran en el Conservatorio.

A la **Dra. Luisa del Rosario Aguilar Ruz**, coordinadora de la Maestría, por todo su apoyo para la realización de este proyecto.

A cada uno de **mis maestros** por su dedicación y acompañamiento en este viaje. Su compromiso ante el conocimiento y el arte ha sido fundamental para mi crecimiento musical, intelectual y personal.

A mi muy querida asesora **Mtra. Gladys Andrea Zamora Pineda**, cuya orientación y apoyo fueron cruciales para el éxito de este proyecto. Por su generosidad al impartir conocimiento, por su disposición constante para brindarme orientación y, sobre todo, por su actitud positiva que permitió que este proceso fuera no solo educativo, sino altamente gratificante.

A mis lectores y jurados:

Dra. Yael Bitrán por su compromiso en la revisión detallada de mi proyecto, cada uno de sus comentarios y correcciones fortalecieron significativamente esta memoria documental.

Dr. Juan Carlos Laguna por su disposición y por cada uno de los comentarios que sirvieron para enriquecer y fundamentar de mejor forma mi proyecto.

A mi **familia y amigos** por siempre estar presentes en cada uno de mis proyectos académicos, profesionales y personales. Son el motor que me impulsa para dar lo mejor de mi cada día. Haré lo posible para retribuir su apoyo estando presente para ustedes.

Contenido

INTRODUCCIÓN.....	4
I ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	8
II OBRAS PARA GUITARRA DE MARIO LAVISTA	10
<i>Natarayah</i>	11
Aportaciones a la interpretación.....	17
ANÁLISIS MUSICAL.....	20
Análisis	21
Aportaciones a la interpretación	23
ANALISIS TÉCNICO-INTERPRETATIVO	25
Articulación.....	25
Digitación.....	26
Tempo	31
Final	31
CONCLUSIONES.....	33
ANEXOS	35
Bibliografía.....	39

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la humanidad se ha tenido una imperiosa necesidad por conservar, preservar y divulgar todo lo que ocurre en nuestro entorno. Desde imágenes plasmadas en una caverna, pasando por la creación de máquinas que permiten la creación y replicación de documentos, hasta llegar a tomarnos fotografías para compartirlas por redes sociales. Cada una de estas acciones pudo haber surgido bajo distintos ideales, tan simples como compartir nuestro día a día o tan complejos como para liderar y documentar una revolución.

Estas formas de **documentar** lo que nos apasiona pueden plasmarse de distintas formas como un trabajo escrito, una fotografía, una pintura, una construcción, música grabada y plasmada en un papel, entre muchas otras. Cada uno de los documentos que se han generado pueden ser de gran utilidad y, en distintos sentidos, todos pueden ser un aporte para el desarrollo de la humanidad. Quizás, una serie de fotografías que se han quedado en un rollo fotográfico puedan salir a la luz muchos años después de haber sido tomadas y generar todo un movimiento estético para convertirse en uno de los mayores referentes de la fotografía.¹

Tal vez, no siempre el principal fin sea el de cambiar o aportar a la humanidad, pero, aun sin ser esta la intención, muchas veces la pervivencia y conservación de los documentos abre la puerta a esta posibilidad. Y es aquí donde la labor de un investigador adquiere relevancia. Esa figura que puede someter al análisis y a la comparación todo tipo de documentos para generar conocimiento y visibilizar el trabajo (los documentos que perviven), en este caso, de los artistas.

Acercándonos un poco más al campo de la música, no podríamos afirmar cuál es la causa por la cual el compositor crea sus obras (desde aspirar a marcar un hito en el universo cultural al que pertenece o, “simplemente” aspirar a expresar una idea o sentimiento). Pero, sí podemos afirmar que por lo menos existe una razón que lo motivó para la creación de su obra. Y esto es siempre una invitación, una oportunidad, para la investigación musical.

¹ Vivian Maier (1926-2009) una de las figuras principales de la fotografía callejera del siglo XX, cuyo trabajo fue reconocido y divulgado hasta después de su muerte. Más información en <https://www.vivianmaier.com>

Con todo esto, y conociendo los principios compositivos de Mario Lavista, podríamos especular que entre sus razones para componer *Natarayah* estaba la intención de aportar en la divulgación, reproducción y conservación de la música para guitarra. De igual forma, la generación de este trabajo de Memoria Documental obedece al deseo y necesidad de crear un escrito que deje constancia de mi paso durante la Maestría en Interpretación de Música Mexicana de Concierto en el Conservatorio Nacional de Música y que, de alguna forma pueda apoyar en la divulgación, reproducción y conservación de la música para guitarra de Mario Lavista.

Con el objetivo de contribuir en la divulgación, reproducción y conservación de la música mexicana de concierto, tanto investigadores como intérpretes, jugamos un papel muy relevante. De esta forma, este trabajo tiene la intención de presentar una visión que surge desde la interpretación, pero al mismo tiempo, toma algunas bases fundamentales de la investigación y las labores musicológicas.

Siguiendo este orden de ideas, surge la interrogante: ¿Cómo se puede mejorar la interpretación de música mexicana de concierto para guitarra? Con esta búsqueda, pretendo demostrar que al utilizar el análisis musical, bibliográfico y técnico-interpretativo en una obra, el guitarrista podrá contar con herramientas que le permitan mejorar su interpretación. Y que, en consecuencia, esto aporte en la conservación, preservación y divulgación de la música mexicana de concierto para guitarra.

Desde los inicios de mi etapa formativa en música en el Conservatorio Nacional de Música,² se ha hecho hincapié en la importancia de los compositores mexicanos y en su aportación a la música. Figuras como Revueltas, Chávez, Ponce, Carrillo, Moncayo, Huízar y Galindo, entre muchos otros, resonaban en los pasillos y en las aulas. Pero, había un nombre en particular que se mencionaba, no solo con admiración sino con orgullo, ya que se le podía ver en las aulas impartiendo clase y recorriendo los pasillos del Conservatorio. Cada historia y comentario que surgía en torno a este personaje se unificaba tanto en su relevancia como compositor, divulgador (fundador de la revista *Pauta*) y, sobre todo, por su calidad humana. Para mí, Mario Lavista era una leyenda viviente en cada rincón del Conservatorio.

La relevancia y trayectoria de Lavista es innegable, pero, durante mi desarrollo en la maestría y durante toda mi carrera, acercarme a su obra me permitió ratificar parte de la

² Ingresé al Conservatorio en 2006, me titulé en 2017 y cursé la maestría de 2020 a 2022.

trascendencia que ha tenido el compositor en la escena de la música mexicana. Lo cual, desembocó en que fijara mi atención en él para la realización de esta memoria documental. Estas ideas y mi especialidad en la guitarra generó que este trabajo tome como objeto de estudio a *Natarayah* de Mario Lavista, que es su primera obra escrita para guitarra solista.

Si bien, existen diversos trabajos de investigación en torno a la figura de Lavista, se cuenta con poco material enfocado en sus obras para guitarra. Y en ese sentido, cobra relevancia la realización de este trabajo. Además, la viabilidad del trabajo resulta factible ya que se cuenta con acceso a la partitura y elementos analíticos que, al conjuntarse con los conocimientos adquiridos durante la maestría y mi experiencia profesional como guitarrista, permiten generar propuestas interpretativas.

El objetivo principal es que a partir de la interpretación se pueda contribuir en la visibilización y en la preservación de la música mexicana de concierto para guitarra de Mario Lavista. Para esto, como primer paso se utiliza el método deductivo para tener un panorama general de cómo abordar la realización del proyecto. Habiendo realizado el primer acercamiento se llegó a la conclusión de que el trabajo debía enfocarse en tres ramas principales: el análisis bibliográfico, el musical y el técnico-interpretativo; además de utilizar el modelo metodológico cualitativo con una investigación-acción, teniendo siempre presente el enfoque hacia la interpretación.

El análisis bibliográfico pretende brindar al lector la información en torno a *Natarayah*. Desde el origen del nombre, cómo surgió la idea de componer la obra y carácter de la obra, entre otras. Para que, de esta forma, el intérprete pueda tener un acercamiento al contexto en torno a *Natarayah*.

El análisis formal toma como base la teoría postonal en búsqueda de una estructura interna de la obra. De esta manera, el intérprete habrá adquirido un enfoque general del contexto de la obra y uno particular de su estructura interna. Finalmente, el análisis técnico interpretativo se enfoca en la búsqueda de las cualidades y dificultades técnicas de la obra, para mostrar al guitarrista una serie de alternativas y ejercicios para aportar en su interpretación. Este análisis fue generado desde mi perspectiva al momento de realizar el montaje de la obra.

Si bien, estos criterios de acercamiento a la obra se utilizan a menudo para el montaje de las obras, la importancia radica en que fueron elegidos específicamente para poder cubrir

y resolver problemas concretos, a partir del análisis minucioso hecho en torno a *Natarayah* de Mario Lavista.

I ESTADO DE LA CUESTIÓN

Mario Lavista (1943-2021) fue una de las figuras artísticas más importantes de la época reciente en México. Su carrera se desarrolló principalmente como compositor; dentro de su catálogo musical se encuentran obras orquestales, de cámara, para instrumentos solistas, electrónica, electroacústica, óperas y música compuesta para cine, televisión y teatro; pero también tuvo una destacada actividad como pianista, editor, investigador y pedagogo.

Debido a la relevancia y trascendencia de Lavista, su música ha sido foco de atención tanto para intérpretes como para investigadores y escuchas. Gracias a esto, existen múltiples trabajos escritos que se centran en el estudio y análisis de su producción musical. Destacan, los trabajos de investigación y publicaciones de Ana Alonso Minutti, por ejemplo, *Espacios imaginarios: aspectos de colaboración en Marsias y Reflejos de la noche, de Mario Lavista* (Alonso Minutti, 2008). Trabajo en el cual, la autora analiza estas dos obras representativas de su música de cámara para establecer la relación que existe entre la música con la literatura, el espacio físico para su audición y la correspondencia entre compositor e intérpretes.

De igual forma, el trabajo de Luis Jaime Cortez acerca de Mario Lavista permite aproximarnos tanto a su música como al personaje; su libro, *Mario Lavista: textos en torno a la música* (Cortez Méndez, 1990) presenta una colección de ensayos de diversos investigadores. En la primera parte los textos son catalogados por Cortez en *Acercamientos a su pensamiento, A su música, A sus obras*, con la participación de Juan Vicente Melo, Louis Panabière, José Antonio Alcaraz, Luis Jaime Cortez, Álvaro Mutis, Federico Ibarra, Daniel Catán y Bertram Turetzky. La segunda parte son artículos del propio Lavista divididos en *Escritos de Mario Lavista sobre otros artistas, Sobre sus propias obras y Ensayos*. La tercera parte lleva el título de *Entrevistas*, aquí se publican tres entrevistas realizadas a Mario Lavista por José Antonio Alcaraz, Juan Arturo Brennan y Fabienne Bradu. Y para finalizar, en la cuarta parte está el *Catálogo de obras (1965-1989)* ordenadas por año y donde se muestra el título de la obra, dotación, edición, grabación comercial, lugar y fecha de estreno, así como a quién fue dedicada. Seguido por dos anexos de Óscar Flores Méndez y Manuel Enríquez.

Los trabajos de investigación y recopilación de información acerca de la vida y obra de Mario Lavista continúan creciendo, un ejemplo es el que realiza la revista digital *Sonus*

Litterarum (2022) con la creación de la *Mediateca Lavista*. Este espacio digital tiene la intención de generar y reunir en un solo sitio toda la información relacionada con el compositor como partituras, manuscritos, videos, audios, imágenes, escritos y conferencias, entre otros. El proyecto significa un gran aporte tanto en el ámbito de la interpretación como en el de la investigación, ya que permite acceder de forma rápida y eficaz a todo lo relacionado con Lavista. Y, a su vez, promueve la conformación de nuevos documentos para que las investigaciones sobre el compositor, en general, sigan creciendo y contribuyendo a la creación, divulgación y conservación de su obra.

II OBRAS PARA GUITARRA DE MARIO LAVISTA

Mario Lavista compuso tres obras para guitarra: *Cante* para dos guitarras amplificadas (1980) y para guitarra sola *Natarayah* (1997) y *Tres miniaturas* (2001). Estas obras han sido referidas en algunos escritos. Por ejemplo, en la *Otra noche de los dones* (Alcaraz, 1990) publicado en *Mario Lavista: textos en torno a la música* (Cortez Méndez, 1990), en donde Alcaraz hace un breve recorrido por la vida de Mario Lavista, comenzando desde la primera vez que pudo escucharlo interpretar a Debussy en 1958, para después dar un recorrido cronológico de los estrenos de sus obras. En este recorrido hace referencia al estreno de *Cante* en Madrid, en 1980, en el *VII Festival Hispanoamericano de Música contemporánea*, y menciona que:

Mario Lavista esencializa al extreme rasgos y contexto para producir un ámbito evocativo de rigurosa decantación, que se divide claramente en tres partes: el inicio es magnífico, pero al ir transcurriendo el segundo episodio y sentirse su peso en demasía, se comienza a pensar que resultan mejor la idea o el procedimiento que la realización misma, y justamente cuando la obra comienza a parecer larga en exceso, el compositor cambia su impulso anímico; así la última secuencia transforma las dos guitarras que interpretan, volviéndolas una fuerte sonora de patente filiación oriental... (pág. 28)

Otro ejemplo es el de Leopoldo Martí con su escrito *Aportes musicales de Cante, de Mario Lavista* publicado en la revista *Pauta* (2007), en el cual el autor presenta los elementos técnicos, estructurales y compositivos de *Cante* para dos guitarras. Y uno de los textos que más resaltan es el de *Natarayah danza para guitarra*, escrito por el propio Lavista y publicado en las memorias de El Colegio Nacional (1999). En este texto, además de hablar sobre la estructura de la obra, el compositor narra una breve historia de cómo surgió la idea para componer *Natarayah*.

Como se menciona en el apartado anterior y como lo demuestra la biografía que ha surgido en torno a Mario Lavista y su música, el compositor se ha convertido en una de las figuras más representativas de la música contemporánea mexicana. Con obras para grandes ensambles, de cámara o solista buscó generar nuevas sonoridades en los instrumentos tradicionales; esta idea fue denominada por el mismo Lavista como “el nuevo renacimiento instrumental” (Cortez Méndez, 1990, pág. 128). Además, el compositor menciona en las Memorias del *Colegio Nacional* (*Natarayah, danza para guitarra*, 1999) que en los últimos

tiempos, como parte de este fenómeno, ha crecido enormemente el número de obras compuestas para guitarra, afirmando que “se trata de un verdadero renacimiento instrumental que muestra las inmensas posibilidades expresivas y recursos técnicos que aún nos ofrece este instrumento” (Lavista, 1999, pág. 160).

De esta forma, Lavista combina el nuevo renacimiento instrumental con la relevancia que juega la guitarra en la música contemporánea, y en función de ello, compuso las tres obras para este instrumento mencionadas en el apartado anterior: *Cante* para dos guitarras amplificadas creada en 1980 en homenaje a los 80 años de Rodolfo Halffter. Fue dedicada y estrenada por el *Dúo Castañón-Bañuelos*, integrado por Margarita Castañón y Federico Bañuelos, en el *VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea* en Madrid. Posteriormente, en 1997, compuso *Natarayah* para guitarra solista a petición del guitarrista estadounidense David Starobin, a quién también fue dedicada. Finalmente, en 2001, se acerca una vez más a la guitarra con *Tres Miniaturas* dedicada al guitarrista Alejandro Lazo.

Tomando en cuenta que *Natarayah* fue la primera obra solista para guitarra donde el compositor debió explorar esas “inmensas posibilidades expresivas y recursos técnicos” (Lavista, *Natarayah*, danza para guitarra, 1999, pág. 160), se ha tomado como el objeto de estudio del presente trabajo. Además, al estar compuesta en consonancia con los principios ideológicos del nuevo renacimiento instrumental, que buscaba generar nuevas sonoridades de los instrumentos, esta obra exige al intérprete enfrentarse a una serie de nuevos movimientos mecánicos obligándolo, además, a modificar y puntualizar distintos aspectos de la técnica. De igual forma, visto desde una perspectiva personal, durante mi paso por el Conservatorio Nacional de Música como estudiante (2006-2022) en las “pláticas de pasillo” con compañeros guitarristas y maestros, en varias ocasiones se debatió acerca de la gran dificultad técnica que demanda esta obra, y por lo cual, los intérpretes tienden a alejarse de ella. De esta forma, considerando la trascendencia de la obra, la dificultad técnica y las intenciones personales, este trabajo se centra en *Natarayah*.

Natarayah

Para la presente investigación se ha trabajado con dos fuentes de *Natarayah*. El primer documento es la partitura editada por Ediciones Mexicanas de Música (*Natarayah*, 1997) y el segundo publicado en las Memorias del Colegio Nacional (*Natarayah*, danza para guitarra,

1999). A esta segunda partitura le acompaña un escrito del propio Lavista en el cual se describe cómo surgió *Natarayah*.

El origen del nombre de la obra es indicado por el compositor en la partitura. En una nota al pie de página puede leerse: “Mujer danzante de acuerdo a una antigua tradición Indú. Del sánscrito Nāṭya: danza” (pág. 1). El nombre hace referencia al tratado *Nāṭya Śāstra* atribuido a *Bharata Muni*, texto que a lo largo de 36 capítulos y 6000 versos describe las artes escénicas. Este tratado, ha influenciado en la danza, música y las tradiciones literarias de la India. Cabe señalar que Lavista, en muchas ocasiones, buscó la inspiración para componer sus obras en la literatura, pero sin intentar recrear la historia a través de la música. Como él mismo menciona en la entrevista que fue realizada en el marco de la Temporada Nacional de Conciertos de La red cultural del Banco de la República de Colombia por María Isabel Quintero Restrepo en Colombia (2018)

...a mí me inspira mucho la lectura de un poema o de un cuento... me inspiran para componer algo... pero cuando digo esto, no trato de componer poemas sinfónicos... no trato de contar una historia o una anécdota, simplemente trato de que la música refleje una cierta cualidad atmosférica o estructural de la fuente original literaria.

Además, menciona que la obra fue encargada por el guitarrista estadounidense David Starobin (1951) estrenada en 1997 y posteriormente grabada, por el mismo músico, en su disco *New Dances: 18 dances for guitar* (Starobin, 1998). El proyecto contemplaba el encargo de una danza a 18 compositores de diversas tendencias. En la partitura Lavista comparte las especificaciones brindadas por Starobin: “una breve danza o una pieza con elementos dancísticos para guitarra sola, de una duración aproximada de tres minutos” (Lavista, 1997).

David Starobin es una de las figuras más representativas de la guitarra contemporánea, destacan sus interpretaciones y grabaciones de música del siglo XIX y contemporánea. Cuenta con más de 300 obras que le han sido dedicadas y que ha interpretado a lo largo del mundo. En 2011 fue inducido al salón de la fama del *Guitar Foundation of America*. Como productor e intérprete cuenta con múltiples nominaciones al *Grammy*, una de las más destacadas fue, justamente, por el disco *New Dances: 18 dances for guitar* (1998).




Ilustración 1 Portada y Disco, tomada del disco *Newdance* de D. Starobin

En el disco *New Dances: 18 dances for guitar* (Starobin, 1998), además de Lavista, colaboraron los compositores Stephen Jaffe (1954, Estados Unidos), Jorge Morel (1931-2021, Argentina), Elliott Carter (1908-2012, Estados Unidos), William Bland (1947, Estados Unidos), Bent Sørensen (1958, Dinamarca), John Anthony Lennon (1950, Estados Unidos), Steve Mackey (1966-2023, Reino Unido), Richard Wernick (1934, Estados Unidos), Apostolos Paraskevas (1964, Grecia), John Duarte (1919-2004, Reino Unido), Milton Babbitt (1916-2011, Estados Unidos), Michael Starobin (1956, Estados Unidos), Jonathan Harvey (1939-2012, Reino Unido), Per Nørgård (1932, Dinamarca), Poul Ruders (1949, Dinamarca), Paul Lansky (1944, Estados Unidos) y Bryan Johanson (1951, Estados Unidos). A continuación, se muestra una imagen de la contraportada del disco con el nombre de cada compositor y el título de su obra.

Newdance ~ 18 Dances (1996-97) BRIDGE 9084 Total Time: 51:03 DDD

1	Stephen Jaffe: <i>Spinoff</i> (1997)	(1:58)
2	Jorge Morel: <i>Reflexiones Latinas</i> (1997)	(5:35)
3	Elliott Carter: <i>Shard</i> (1997)	(2:37)
4	Mario Lavista: <i>Natarayah</i> (1997)	(2:52)
5	William Bland: <i>Rag Nouveau</i> (1996)	(4:34)
6	Bent Sørensen: <i>Angelus Waltz</i> (1996)	(1:40)
7	John Anthony Lennon: <i>Gigolo</i> (1996)	(2:25)
8	Steve Mackey: <i>San Francisco Shuffle</i> (1997)	(3:07)
9	Richard Wernick: <i>Da'ase</i> (1996)	(2:52)
10	Apostolos Paraskevas: <i>Chase Dance</i> (1996)	(2:33)
11	John Duarte: <i>Valse en Rondeau</i> (1997)	(2:39)
12	Milton Babbitt: <i>Danci</i> (1996)	(2:22)
13	Michael Starobin: <i>The Snoid Trucks Up Broadway</i> (1997)	(1:39)
14	Jonathan Harvey: <i>Sufi Dance</i> (1997)	(1:50)
15	Per Nørgård: <i>Serenita</i> (1996)	(2:26)
16	Poul Ruders: <i>Chaconne</i> (1997)	(4:48)
17	Paul Lansky: <i>Crooked Courante</i> (1997)	(2:16)
18	Bryan Johanson: <i>Open Up Your Ears</i> (1997)	(2:04)


David Starobin, guitar



Box 1864, New York, NY 10116
http://www.bridgerecords.com

All rights reserved
Music produced in USA
Manufactured in Canada

© and © 1998
Bridge Records, Inc.



0 90404 90842 2

NEWDANCE

DAVID STAROBIN

BRIDGE 9084

NEWDANCE

DAVID STAROBIN

BRIDGE 9084

Ilustración 2 Imagen tomada del Disco *Newdance* de D. Starobin

Este listado de compositores muestra la diversidad de edad y nacionalidad de los compositores que, junto con Lavista, colaboraron en el disco *New Dances* de Starobin. Si bien, los compositores que participaron en el proyecto comparten similitudes entre sí como las indicaciones del proyecto, “una breve danza o una pieza con elementos dancísticos para guitarra sola, de una duración aproximada de tres minutos” (Lavista, 1997), así como que coexisten en la misma época y que, en algunos de los casos, además comparten la misma nacionalidad; cada uno de ellos pudo plasmar su estilo en su obra, dando como resultado un disco con una gran variedad de perspectivas compositivas contemporáneas.

En el disco se pueden escuchar obras que, sin alejarse del estilo vanguardista, se enfocan principalmente en una conducción melódica clara y que sin apearse al uso de técnicas extendidas en la guitarra, dan como resultado, un lenguaje “más tradicional” como

sucede en las obras *Reflexiones latinas* de Jorge Morel, *Rag Nouveau* de William Bland, *Gigolo* de John Anthony Lennon y *Crooked Courante* de Paul Lansky.

Por otro lado, hay otras obras en las que la melodía no parece tan definida, hacen uso de algunas técnicas extendidas en la guitarra y centran su atención en el ritmo; como se puede escuchar en *Shard* de Elliot Carter, *Chase Dance* de Apostolos Paraskevas, *The snoid trucks up Broadway* de Michael Starobin, *Open up your ears* de Bryan Johanson y, la propia, *Natarayah* de Mario Lavista. Acercándonos a una experiencia más de vanguardia nos encontramos con *Spinoff* de Stephen Jaffe, *Serenita* de Per Nørgård y *Chaconne* de Poul Ruders; en donde las obras parecen no tener una melodía clara pero que comparten con el escucha una sensación de tranquilidad e introspección.

Para finalizar, encontramos las obras que basan su identidad en las técnicas extendidas de la guitarra, en dónde, por medio de efectos en la guitarra exploran distintas texturas sonoras para generar una atmosfera y un “lenguaje” particular en cada una de ellas. Si bien, se ha presentado una descripción general de todas las obras; la riqueza del proyecto de Starobin radica en que, aunque existen similitudes en cuanto a la concepción y ejecución, los resultados sonoros son tan variados como independientes, invitando a escuchar cada una de las obras con suma atención y entusiasmo.

Acercándonos más a *Natarayah*, Lavista tomó como base la tercera danza de su obra *Cinco danzas breves* para quinteto de alientos (1999). Esta obra fue compuesta en 1994 para el *Quinteto de alientos de la Ciudad de México* y editada por Ediciones Mexicanas de Música en 1997, la dotación es para fagot, corno (F y Bb), clarinete (Bb), Oboe y Flauta. La obra está dividida, como su nombre lo indica, en cinco danzas: I *Molto allegro, deciso*, II *Lento, flessibile*, III *Andante con moto*, IV *Adagio* y V *Presto*.

Para entender mejor el origen de *Natarayah* es necesario realizar un acercamiento a la tercera danza, *Andante con moto*. Para esto se toma como referencia el trabajo de investigación *Cinco danzas breves, para quinteto de alientos de Mario Lavista (1943): encuentros y correspondencias estilísticas entre el Ars Nova, el clasicismo y la contemporaneidad* de Israel Cruz Olalde. De acuerdo con este autor:

En la tercera pieza, Lavista muestra un tratamiento compositivo relacionado con el hoquetus empleado en el motete del siglo XIII. El hoquetus se definió en la teoría medieval como un truncamiento en el que una voz canta mientras otra se calla y viceversa. En su manera básica, el hoquetus se alternaban figuras simples y silencios, normalmente en las voces superiores de un motete; las notas y silencios podían ser de un valor similar o diferentes, pero la función de

la alternancia era la de rellenar los silencios de la otra, para juntas presentar una melodía. En toda la tercera pieza, el corno y el fagot elaboran el hoquetus de donde la flauta, el oboe y el clarinete tejen fragmentos melódicos alrededor de la nota Re bemol. Hoquetus es la palabra latina y francesa para hipo, tal como si nuestro corno y fagot estuvieran poseídos por el entusiasmo dionisiaco (2018, pág. 7).

Tomando esta idea como base, se observa que la tercera danza, *Andante con moto*, emplea el uso recurrente de la alternancia de la voz cantante, vinculándolo directamente con lo que menciona Lavista sobre Natarayah (1999):

[...]está basada en la alternancia y desarrollo de dos elementos: por una parte, el empleo, siempre con una dinámica pianissimo leggiero, de un ostinato rítmico y melódico que bien podría evocar el sonido de tambores lejanos debido al uso del pizzicato, el cual produce una sonoridad apagada a la manera de un instrumento con sordina, y, por la otra, una melodía con sonidos naturales, siempre forte cantabile e con ampiezza, armonizada con profusión que interrumpe constantemente el ostinato. En el transcurso de la obra el número de compases de los elementos, es decir, su duración varia en sentido inversamente proporcional: a cada aparición el ostinato dura menos, mientras que la melodía es cada vez más larga. (1999, pág. 160)

De esta forma, puede constatarse la relación compositiva entre la *Tercera danza* de las *Cinco danzas breves* para quinteto de alientos y *Natarayah*. Consecuentemente puede reafirmarse también el carácter dancístico que Lavista busca plasmar en la obra para guitarra y que es de suma importancia para su interpretación.

Para entender de mejor forma el recurso compositivo del *Hoquetus* a continuación se presenta un ejemplo de un fragmento de un motete isorrítmico de Guillaume de Machaut (Villa, 2018). Se puede entender como melodías independientes a las dos primeras voces pero que, al generarse una alternancia entre ellas se genera una nueva idea musical.

37

du-re; Eins-sois com plus hum-ble-ment La suef-fre et en - - - - -

Et mis tou - - - - te ma fi - - - - an - - - - -

8

Ilustración 3 Fragmento del Motete: *Amours qui-Faus semblant-Vidi Dominum* de *G. de Machaut*. Tomado de Villa, G. (2018). Guillaume de Machaut: motetes isorrítmicos y misa. Unidades de Apoyo para el Aprendizaje. CUAED/Facultad de Música-UNAM.

Durante los compases 37 a 43 se observa el hoquetus entre las dos primeras voces. La primera es interrumpida en distintas ocasiones por un silencio e inmediatamente hace su aparición la segunda voz para tomar la batuta de la melodía.

Aportaciones a la interpretación

Uno de los objetivos más relevantes de este trabajo, es el de aportar a los intérpretes herramientas que puedan ser útiles para el acercamiento de *Natarayah*. Debido a esto, cada una de las palabras expresadas tienen la función de sumar a la interpretación. En el caso de este capítulo, se busca resaltar la importancia de enlazar el pasado de *Natarayah* con el presente del intérprete, tema de suma importancia y que estaba muy presente en el pensamiento compositivo de Lavista; como menciona en su libro *Trece comentarios en torno a la música*:

El ejercicio de la interpretación debe estar asentado en el presente, ya que es una actividad que rehace el pasado musical presentándolo como un territorio para ser escuchado y habitado como algo vivo. En este sentido, la tradición se transforma de manera constante: somos nosotros quienes la moldeamos y la reinventamos. (2016)

De esta forma, pueden entenderse los ideales presentes en la construcción de *Natarayah* y cómo se entrelazan cada uno de los elementos que la conforman. Por ejemplo, el origen del nombre de la obra, *Nāṭya*, que está íntimamente relacionado con la danza y que, a su vez, reafirma una de las cualidades de la petición de Starobin de crear una pequeña danza. Da como resultado el carácter dancístico que debe estar presente en la obra y que el intérprete necesita poner especial atención.

Además, la tercera danza de su obra *Cinco danzas breves* para quinteto de aientos se convierte en un respaldo sonoro que permite establecer un lienzo claro y definido por el cual el intérprete podrá dibujar las sonoridades de *Natarayah*. De igual forma, se unifica la técnica compositiva del *hoquetus* con la idea de alternancia y desarrollo de dos elementos en pugna por robarse la melodía. Por un lado, el *ostinato* rítmico y melódico con *pizzicato* en *pianissimo leggero* y, por el otro, la melodía con sonidos naturales en *forte cantabile e con ampiezza*.

Estas ideas no solo ofrecen parámetros como la duración de la obra o su carácter, sino que también, a través de la historia de *Natarayah*, el intérprete cuenta con más herramientas para su ejecución.

Si bien, *Natarayah* es una obra para instrumento solista, debido a su origen (música de cámara y hoquetus) puede resultar pertinente también, abstraer los elementos musicales y abordarlos como si cada uno representara a un instrumento musical distinto o estilo compositivo con características únicas, y de esta forma, entender la función particular y colectiva que debe desempeñar.

Durante la obra, el bajo juega un papel trascendental (en este ejemplo presentado con *Staccato* y acento en las cuerdas al aire 6 mi, 5 la y 4 re) y, tomando en cuenta el origen de *Natarayah* en el *Quinteto de alientos*, es posible concebirlo como si fuera un instrumento con características y vida propia. De esta forma, se debe poner atención a la dirección y articulación del bajo para que exista una diferenciación clara con respecto a los demás elementos musicales.



Ilustración 4. Imagen propia creada a partir de la partitura.

Como se muestra en la ilustración 4, al pensar el bajo como un elemento particular, se hace notar la alternancia que existe con la línea melódica (en este ejemplo representado con las cuerdas 3 do, 2 fa y 1 lab y sib en *Staccato*) y que puede describirse como un segundo elemento musical. Esta presentación de elementos hace referencia al *Hoquetus*, y que, al interpretarse debe hacerse notar la independencia de cada elemento (pensándose como instrumentos independientes) teniendo presente el juego de alternancia entre el bajo y la voz cantante.



Ilustración 5. Imagen propia creada a partir de la partitura.

En la lustración 5, se ejemplifica que el estilo compositivo *Hoquetus* también puede estar reflejado en la articulación establecida en la obra, con la alternancia del uso del *pizzicato* en *pianissimo leggero* y el uso del *sonido natural* en *forte cantabile e con ampiezza*.

De igual forma el *Hoquetus* se presenta en la alternancia entre el compás de 5/8 y 6/8 que está presente en todo el desarrollo de la obra. El compás de 6/8 es el que predomina en *Natarayah*, pero es interrumpido por el 5/8 con una duración de un solo compás para después retornar al compás de 6/8.

ANÁLISIS MUSICAL

El análisis musical juega un papel relevante dentro de la música tanto para intérpretes, como para compositores e investigadores desde la etapa formativa. Como menciona Molina (2008):

El análisis nos proporciona conocimientos sobre las frases, los motivos, la armonía, los patrones, la sintaxis, el desarrollo y evolución de cada elemento... nos ayuda a seleccionar los ejercicios y propuestas de trabajo adecuados... nos ayuda a decidir la interpretación con el criterio que proporciona el conocimiento.

Además de la relevancia e importancia de someter a la música a los análisis, es pertinente conocer el objetivo que busca la realización de cada uno. Por ejemplo, el trabajo *Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental* (Tripiana & Vela, 2020) propone la realización de un análisis armónico-formal durante la práctica instrumental con el propósito de constatar si a través del análisis, comprensión e interiorización armónico formal se puede llegar a una interpretación satisfactoria al criterio del instrumentista; para posteriormente analizar, dicha interpretación, bajo los parámetros de precisión, continuidad, ritmo, agógica, dinámica, articulación, discurso musical, ornamentación, equilibrio corporal, aspecto gestual, y signos de control.

La conclusión de dicha investigación fue que, en todos los casos se llegó a una interpretación satisfactoria para el instrumentista y que la estrategia fue más eficaz en los parámetros de continuidad, agógica, dinámica, articulación, coherencia del discurso musical, ornamentación y aspecto gestual. Reafirmando la importancia y relevancia que juega el análisis musical en la interpretación y, de igual forma, porque es uno de los pilares más relevantes en esta memoria documental.

De esta forma, el objetivo de realizar el análisis musical de *Natarayah* es el de generar una **estructura** interna que sirva como referencia base para su interpretación. Para esto, se toma como marco analítico la teoría postonal, debido a que es una propuesta de análisis que se genera a partir de ejemplos compositivos donde no existe una “única y general” fuente de información. Las fuentes que se toman como referencia son los conocimientos adquiridos durante la asignatura de análisis musical vista en la maestría y el método *The Structure of Atonal Music* (Forte, 1973).

Análisis

Partiendo del marco teórico de la teoría postonal, en este apartado se analizará *Natarayah* con la intención de establecer su estructura interna, y consecuentemente, poder identificar secciones más pequeñas que contribuyan al entendimiento estructural de la obra. Estas secciones son generadas a partir de las colecciones postonales expresadas en este trabajo como *Variantes* (V).

Variante 1, se encuentra en distintas secciones de la obra alternando con distintas variantes y la Colección Alfa, pudiendo hacer referencia al estilo compositivo del *Hoquetus*. Destaca su aparición desde los tres primeros compases y en el final de la obra.



Ilustración 6. Forma prima de la variante postonal 1. Imagen propia.

Variante 2, se encuentra desarrollada en cc. 4 al 12. En esta, se resalta la sustitución del sib por el si natural.



Ilustración 7. Forma prima de la variante postonal 2. Imagen propia.

Variante 3, se conservan las notas de V2 pero se resalta la incorporación del mib. Esta colección es la que menos se desarrolla, pero se observa un desenvolvimiento claro a lo largo de los cc. 13, 14, 15 y cc. 39, 40, 41,42.

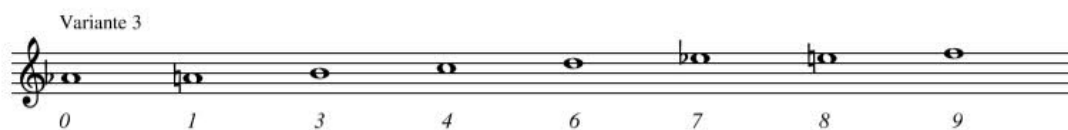


Ilustración 8. Forma prima de la variante postonal 3. Imagen propia.

Variante 4, mantiene los elementos de las variantes previas, pero agrega la nota sol que primordialmente se encuentra en el bajo. Se desarrolla en los compases del 19 al 24.

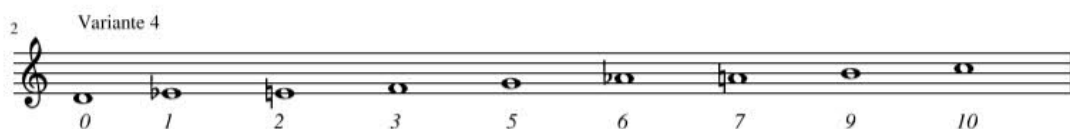


Ilustración 9. Forma prima de la variante postonal 4. Imagen propia.

Variante 5, mantiene los elementos de las variantes previas, pero sustituye el mib por el solb, agregando una nueva nota a la obra. Esta la encontramos en los compases 27 al 38.



Ilustración 10. Forma prima de la variante postonal 5. Imagen propia.

Colección *Alfa*. Recibe este nombre ya que en ella están contenidas todas las notas de las variantes previas. La encontramos desarrollada de forma completa en cc. 43 hasta el cc. 75 y solo encontraremos una pequeña interrupción establecida por la colección 1 en cc. 76 a 81.



Ilustración 11. Forma prima de la colección postonal *Alfa*. Imagen propia.

En esta colección encontramos todas las notas que se han utilizado a lo largo de la obra, cabe resaltar que solo faltaría el número 11 de la colección (Reb) para incorporar los 12 sonidos. A lo largo de *Natarayah*, Lavista nos presenta pequeños adelantos de la colección *Alfa* a través de las variantes previas, que contienen elementos y características propias que permiten diferenciarlas entre sí, pero que obedecen más a una construcción de la colección final *Alfa*.

Aportaciones a la interpretación

Tomando en cuenta el ejercicio analítico se presenta una posible estructura de *Natarayah* que servirá para poder entender cada una de las secciones internas de la obra. A continuación, se resalta la separación de cada una de las variantes y la colección *alfa* sobre la partitura. Y que más adelante será utilizado como base para el acercamiento técnico-interpretativo.

Tabla 1. Tabla propia de estructura interna *Natarayah*

Variante 1
Variante 2
Variante 3
Variante 4
Variante 5
Colección <i>Alfa</i>

Natarayah

Danza

a David Sarobin

Mario Lavista
(Julio, 1997)

Andante comodo $\downarrow = ca. 60$

Guitarra

pp *leggiero*

4 *natural sound*

8 *f cantabile e con ampiezza*

11 *n. s.*

11 *f*

* Mujer danzante de acuerdo a una antigua tradición India. Del sánscrito Nāṭya: danza.
A dancing girl, according to an old Hindu tradition. From the Sanskrit word Nāṭya: dancing

Serie D No. 102

D. R. © Ediciones Mexicanas de Música A. C. México 1991
Avenida Juárez 18-206, 06650 México D. F.

20 *rasg.*

24 *pp*

28 *n. s.*

31 *pizz.*

34 *pp*

38 *f*

2

42 *rasg.*

45 *n. s.*

48 *pizz.*

51 *pp*

54 *f*

57 *pp*

61

65

69 *n. s.*

73 *pp*

77

81 *n. s.*

mf *delicato*

[Dur. ca. 3 min.]

4

Edición: Jaime Márquez

Ilustración 12. Creada a partir de la partitura que muestra la estructura generada a partir del análisis.

ANÁLISIS TÉCNICO-INTERPRETATIVO

A lo largo del presente trabajo se han mostrado y expresado múltiples temas en torno a Mario Lavista y su obra *Natarayah*. Se ha abarcado desde un marco de referencia teórico del compositor, hasta un acercamiento a la obra vista desde su concepción, estructura y otros aspectos con la intención de ofrecer al guitarrista herramientas que puedan aportar para la interpretación de esta música.

Tomando todo ello en consideración, este capítulo surge de la vivencia del trabajo interpretativo de *Natarayah*, con el propósito de mostrar algunas aportaciones y recomendaciones derivadas de las principales dificultades que surgieron durante el trabajo de montaje de la obra. No se pretende explicar con lujo de detalle cada uno de los aspectos necesarios al momento de montar una obra musical, sino compartir algunas recomendaciones y algunos ejercicios que fueron útiles y significativos durante mi propio proceso interpretativo, con la intención de que puedan ser de utilidad y aportar en el montaje de *Natarayah* y que puedan ser de utilidad para futuros intérpretes.

Articulación

Uno de los retos técnicos más representativos que presenta *Natarayah* para el intérprete es el cambio de articulación, con la alternancia entre *pizzicato* en *pp* y *leggiere* con el *Sonido Natural* de la guitarra en *f* y *cantabile e con ampiezza*, debido a que, la mano derecha debe variar su posición constante y velozmente. De esta forma, es relevante adquirir una posición estable y cómoda de la mano derecha, en la cual sea posible intercambiar con facilidad entre el *pizzicato* y el *sonido natural* de la guitarra.

Para ello, se propone el siguiente ejercicio cuyo principal objetivo es que el cambio entre *pizzicato* y *sonido natural* se realice de forma precisa, estable y relajada. De esta forma, el intérprete puede centrar su atención a cada movimiento de mano derecha mientras la mano izquierda no interviene ya que las cuerdas se tocan al aire.

The image shows a musical exercise on a single staff in G major (one sharp). It consists of four measures, each with a repeat sign. The first measure is labeled 'pizz.' and contains a sequence of notes: G4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), E4 (quarter), G4 (quarter), B4 (quarter), G4 (quarter), E4 (quarter). The second measure is labeled 'Sonido Natural' and contains the same sequence of notes. The third measure is labeled 'pizz.' and contains the same sequence of notes. The fourth measure is labeled 'S. N.' and contains the same sequence of notes. Below the staff, the dynamics and articulation are specified: 'pp leggiere' for the first and third measures, and 'f cantabile e con ampiezza' for the second and fourth measures.

Ilustración 13. Ejercicio propio pizzicato y sonido natural

Digitación

Otra de las dificultades que pueden presentarse en el montaje de *Natarayah* es la digitación, debido a que los cambios y saltos de posición entre tiempos son constantes, además de que, aunque en esos cambios de posición la diferencia solo es una nota se puede variar por completo la posición. De hecho, hay secciones completas en las que las notas son exactamente las mismas pero las digitaciones de ambas manos cambian en su totalidad.

Como se ha visto a lo largo del desarrollo del presente trabajo la separación entre *pizzicato* y *sonido natural* juega un papel relevante, esta primera aproximación de la digitación se enfoca en las secciones que se tocan con *pizzicato*, debido a que a lo largo de toda la obra al momento de su aparición la digitación es la misma.

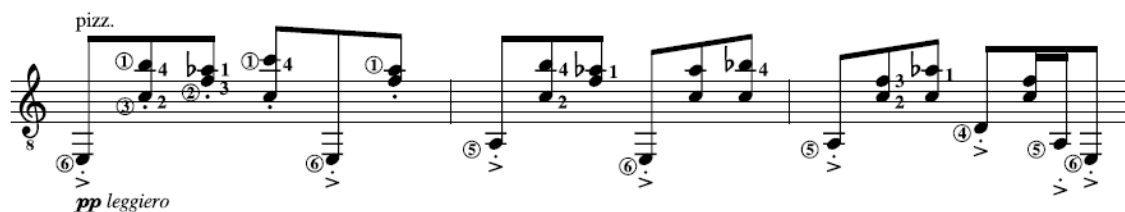


Ilustración 14. Creado a partir de los compases 4, 5 y 6 de la partitura.

En la ilustración 14 puede observarse como el bajo se mantiene al aire en las cuerdas 6,5 y 4; mientras que en la cuerda 3 se toca el do con dedo 2, cuerda 2 el fa con dedo 3 y, finalmente, la cuerda 1 alterna las notas la bemol (con dedo 1), si bemol, si y do con dedo 4.

Una de las principales dificultades de la digitación, y de todo el montaje de la obra, se encuentra al momento de la lectura y ejecución de las notas que aparecen en el *Sonido Natural*. Esto se debe a la particularidad de la forma en que se generan los sonidos en la guitarra que permite obtener la misma nota en distintas posiciones, otro factor, tiene que ver con la escritura de notas muy agudas en la clave de sol, lo cual provoca que sea necesario utilizar varias líneas adicionales para su notación, haciendo que el proceso de lectura de esas notas con líneas adicionales sea muy complejo y lento. A continuación, se muestran las opciones de digitación y algunas sugerencias de estudio que ayudarán a resolver estas dificultades.

Como puede verse en las ilustraciones 15 y 16 se toma como base dos de los acordes empleado en *Natarayah* con sus distintas posibilidades de digitación. En todas las opciones

se establece el número de cuerda donde se va a tocar y solo en algunos casos se agrega también la digitación de mano izquierda, esto debido a que son las partes más problemáticas.



Ilustración 15. Imagen propia. Digitación

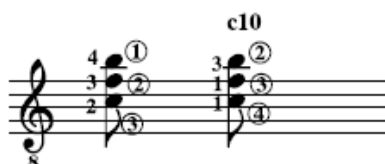


Ilustración 16. Imagen propia. Digitación

De igual forma, otro de los retos importantes que presenta la obra es la de tocar varias notas al mismo tiempo y realizar cambios constantes, lo cual puede generar una confusión provocando que se pierda el pulso y el estilo dancístico de la obra. Para solventar esta dificultad a continuación se muestran los acordes restantes que se utilizan en el *Sonido Natural* con su digitación.

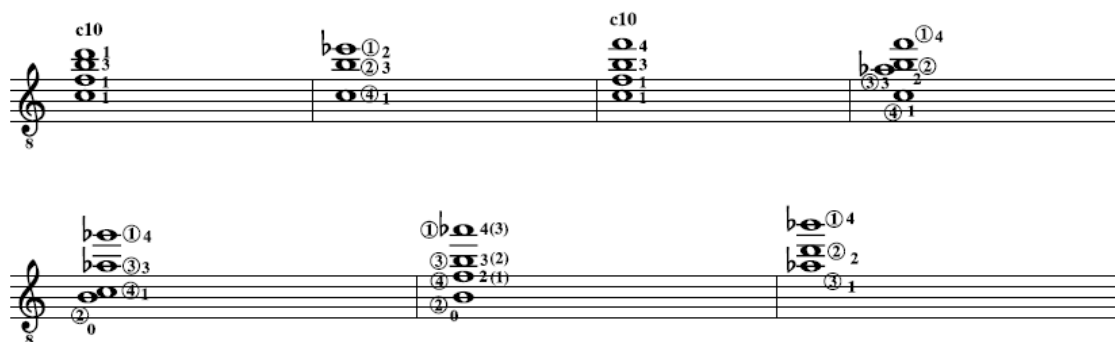


Ilustración 17. Digitación_Imagen Propia

Hasta este punto ya se han presentado y explicado cuales son todas las notas que se utilizan en *Natarayah*, además se ha explicado a detalle cada una de las formas en que se presentan en la sección de *pizzicato*. A continuación, se muestran todos los acordes utilizados en la sección de *sonido natural* con una estrategia que pueda servir para su interpretación.

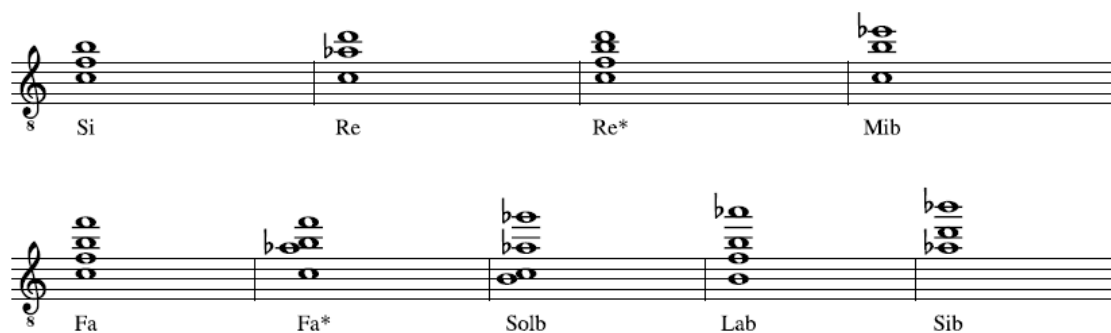


Ilustración 18 Acordes Sonido Natural

En la ilustración 18 se presentan todos los acordes utilizados en las secciones de *Sonido Natural* y se les ha añadido el nombre de la nota superior para identificarlos de una manera más simple (esta nota solo se toma como referencia para poder enfocarse en la conducción de la línea melódica). Se sugiere practicar los acordes primero de forma individual para que quede claro cada una de las digitaciones, posteriormente, teniendo en cuenta la nota superior practicarlos como si se tratara de una escala para mejorar el legato.

Finalmente, como resultado de todo este apartado de análisis se presenta la partitura completa de *Natarayah* con un código de colores de cada uno de los acordes³ (*pizzicato* y *sonido natural*) que se han visto y explicado previamente a detalle. Esto permitirá que el intérprete haya conocido a fondo los detalles de construcción de los acordes y pueda aplicarlos de una manera más sencilla en la partitura, para enfocarse por completo a la interpretación.

³ En los anexos se muestra la partitura con el código de colores en tamaño real.

Tabla 2 Código de colores

Si	
Re	
Re*	
Mib	
Fa	
Fa*	
Solb	
Lab	
Sib	

La tabla 2 muestra el código de colores utilizado para la identificación de los acordes en la partitura. Además, en la partitura se señala con un recuadro rojo las secciones de *pizzicato*.

Natarayah

Danza

a David Starobin

Mario Lavista
(Julio, 1997)

Andante comodo $\text{♩} = \text{ca. } 60$

Guitarra

pp *leggiero*

pizz.

4

8 *natural sound*

f *contabile e con ampiezza* *pp*

12 *pizz.* *pp*

16 *n. s.* *f*

* Mujer danzante de acuerdo a una antigua tradición Indú. Del sánscrito Nāṭya: danza.
A dancing-girl, according to an old Hindu tradition. From the Sanskrit word Nāṭya: dancing

Serie D. No. 102

D. R. © Ediciones Mexicanas de Música A. C. México 1999
Avenida Juárez 18-206, 06050 México D. F.

20 *pizz.* *pp*

24 *n. s.*

28 *pizz.*

31 *n. s.*

34 *pizz.* *pp*

38 *pizz.* *pp* *n. s.* *f*

2

42 *pizz.* *pp*

45 *n. s.*

48 *pizz.* *pp* *f* *n. s.*

51 *pizz.* *pp*

54 *n. s.* *pizz.* *pp*

57 *pizz.* *pp* *n. s.*

3

61

65

69 *pizz.* *pp* *f* *n. s.*

73 *pizz.* *pp*

77

81 *n. s.* *mf* *delicato*

arm. XII

4

[Dur. ca. 3 min.]

Dibujos: Jaime Márquez

Ilustración 19 Partitura con colores, creada a partir de la original.

Tempo

Como ya se ha mencionado, *Natarayah* tiene un carácter dancístico con una duración aproximada de tres minutos, además, de la alternancia entre el compás de 6/8 y 5/8 se hace referencia al *Hoquetus*. De igual forma, en la partitura se ve una indicación de *Andante comodo* $\downarrow = ca. 60$ lo cual nos brinda la información necesaria para abordar con claridad el tempo. Si bien, contamos con toda esta información a continuación se presenta una alternativa de estudio.

El principal obstáculo es el de cómo realizar la medición continua y estable del cambio de 6/8 a 5/8, para esto se sugiere subdividir la negra con punto en tres para encontrar la duración de la semicorchea (octavo) de esta forma, tomaremos como unidad de media el octavo $\downarrow = 180$ dando como resultado el dominio de la estructura interna de cada compás y se tendrá la claridad del cambio de compás bajo la idea del *Hoquetus*.

Final

En los últimos compases del final de *Natarayah* parece existir un cambio en el carácter y estilo de la obra, lo cual nos sirve para compartir al escucha la idea de final de la obra, se muestra una nueva sonoridad y técnica de la guitarra que no se había presentado. Los armónicos de las cuerdas 6, 5 y 4 en el traste 12 rompen de golpe la continuidad dancística de la obra, pero de una forma amigable que sirven como conexión para el acorde final que es presentado en forma de arpeggio que se mantiene sonando.

Al igual que en la estructura compositiva, en donde las variantes postonales se presentan una por una hasta que se llega a descifrar que cada una de ellas pertenecían a una más grande, como si se trataran de motivos que se escuchan poco a poco y se terminan desarrollando en el clímax de la obra. En el arpeggio final se presentan una a una las notas en intervalos de 4as. Comienza con las cuerdas al aire 6 mi, 5 la, 4 re y 3 sol, seguido de la cuerda 2 en el traste 1 en do y cuerda 1 traste 1 en fa, para mantener la estructura del intervalo de 4ª. Es como si Lavista quisiera alargar la sonoridad tradicional de la guitarra con esas cuerdas al aire, pero al mismo tiempo, hacer referencia al nuevo despertar musical al mantener el intervalo de 4ª en las cuerdas 1 y 2.

Con este acorde final nos recuerda que todo lo presentado en el desarrollo de *Natarayah* sigue siendo el instrumento tradicional, pero con una perspectiva que nos ofrece Lavista del nuevo renacimiento instrumental.

CONCLUSIONES

Este proyecto tomó como objeto de estudio a *Natarayah* de Mario Lavista con el propósito de brindar al intérprete las herramientas teóricas y técnicas necesarias para su interpretación. Y que, de esta forma, se pueda contribuir de manera particular a la reproducción, divulgación y conservación de *Natarayah* y, consecuentemente, de manera general, a la música mexicana de concierto.

Se observó que al someter a *Natarayah* a tres vertientes de análisis bibliográfico, musical y técnico-interpretativo se pudo conocer y descifrar las cualidades de la obra. Logrando, además, brindar al intérprete múltiples herramientas, tanto técnicas como teóricas, que le permitan conocerla a fondo y que puedan ser aplicadas para su ejecución. Por otro lado, este tipo de acercamiento permitió conocer el origen del nombre, conocer cuándo y cómo surgió, en que se basó el compositor, su carácter y su estilo, estructura interna, reconocer y resolver las dificultades técnicas e interpretativas con la elaboración de ejercicios y métodos de estudio. De esta forma, se logró vislumbrar desde distintas perspectivas la esencia de *Natarayah*.

Durante el proceso de elaboración del proyecto, además de tener claro los objetivos generales y particulares, siempre se tuvo presente, y en primer plano, la relevancia del intérprete como uno de los canales por el cual la música se puede acercar a los oyentes. Proporcionar al intérprete las herramientas técnicas y teóricas necesarias para la interpretación de *Natarayah* se convierte en un medio para hacer evidente la importancia de esta memoria documental y su contribución en la reproducción, divulgación y conservación de la obra.

De igual forma, al no existir muchos trabajos de investigación en torno a la música para guitarra de Mario Lavista, este trabajo puede servir como punto de partida para la creación de nuevos proyectos que se enfoquen en este repertorio y puedan ser estudiados desde distintos aspectos y áreas. Además, hace un llamado a los intérpretes a que, a través de la escritura, puedan compartir sus metodologías, vivencias, pensamientos y opiniones, entre otras ideas que, en ocasiones, se quedan escondidas en las salas de conciertos y salones de estudio.

Por otro lado, al considerar cuales son las opciones de crecimiento o hacia donde podría continuar este trabajo de investigación, se considera que tiene un potencial de crecimiento en dos sentidos: el primero y de manera directa es tomar esta forma de acercamiento a *Natarayah* y aplicarlo en *Cante* para dos guitarras y *Tres Miniaturas* para guitarra sola de Lavista. Además, de aplicarlo a obras con un distinto lenguaje y estilo compositivo y evaluar su efectividad.

El segundo está en función de la metodología de trabajo, ya que puede servir como base para otras obras que tengan similitudes o concordancia tanto en aspectos de estilo, carácter y técnico, entre otras; es decir, puede ser tomado como referencia y apoyar en su interpretación.

De manera personal, este trabajo no solo representa la culminación de mi paso por la Maestría en Interpretación de Música Mexicana de Concierto en el Conservatorio Nacional de Música y de los aportes que esta maestría ofrece, sino que es un proyecto que comenzó sin saberlo hace más de diez años cuando cursaba la licenciatura en el propio Conservatorio y tuve mi primer acercamiento a *Natarayah* y que por distintas circunstancias (dificultad de la obra, falta de herramientas musicales, facilidad para cambiar de repertorio, etc.) no puede finalizar con su montaje. Y que ahora, con los conocimientos adquiridos a lo largo de este programa, y con la metodología y técnicas presentadas en esta investigación acción, doy muestra de que todo lo aquí plasmado brinda al guitarrista las herramientas técnicas y teóricas para la interpretación de *Natarayah*. Y esto a su vez, aporta en la reproducción, divulgación y conservación de la música mexicana de concierto para guitarra de Mario Lavista.

Natarayah*

Danza

a David Starobin

Mario Lavista

(Julio, 1997)

Andante comodo $\text{♩} = \text{ca. } 60$

Guitarra

pizz.

pp leggiero

4

8

natural sound

f cantabile e con ampiezza

pizz.

pp

12

n. s.

f

pizz.

pp

16

n. s.

f

pizz.

pp

* Mujer danzante de acuerdo a una antigua tradición Indú. Del sánscrito Nátya: danza.

A dancing-girl, according to an old Hindu tradition. From the Sanskrit word Nátya: dancing

20

rasg.

rasg.

rasg.

pizz. (b) i (b) i

pp

24

n. s.

28

rasg.

31

(b)

34

pizz.

n. s.

38

pizz.

n. s.

42

rasg.

45

48

pizz.

n. s.

pp

f

51

pizz.

pp

54

n. s.

rasg.

f

57

rasg.

pizz.

pp

61

65

69

73

77

81

Bibliografía

- Alcaraz, J. A. (1990). Otra noche de los dones. En L. J. Cortez, *Mario Lavista Textos en torno a su música* (págs. 26-30).
- Alonso Minutti, A. (2008). Espacios imaginarios: aspectos de colaboración en Marsias y Reflejos de la noche, de Mario Lavista. *Discanto: ensayos de investigación musical*, 179 - 199.
- Cortez Méndez, L. J. (1990). *Mario Lavista: textos en torno a la música*. (L. J. Méndez, Ed.) México: CONACULTA, INBA, CENIDIM.
- Cruz Olalde, I. (2018). Cinco danzas breves, para quinteto de alientos de Mario Lavista (1943): encuentros y correspondencias estilísticas entre el Ars Nova, el clasicismo y la contemporaneidad. México.
- Forte, A. (1973). *The Structure of Atonal Music*. Yale University.
- Lavista, M. (1997). Natarayah.
- _____. (1999). Natarayah, danza para guitarra. En *Memoria 1999* (págs. 159-160). México: El Colegio Nacional.
- _____. (2016). *Trece comentarios en torno a la música*. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- _____. (Septiembre de 2018). Un encuentro con el compositor Mario Lavista. *Temporada nacional de conciertos 2018*. (M. Quintero Restrepo, Entrevistador) Colombia. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=zWaLTKLwXo8&t=1263s>
- Martí, L. (2007). Aportes musicales de Cante, de Mario Lavista. *Pauta, cuaderno de teoría y crítica musical*, XXVI(101), 72-84.
- Molina, E. (2008). *La improvisación como sistema pedagógico, Funcionamiento, objetivos y resultados de la metodología IEM*. Ponencia presentada en el I Congreso de educación e investigación musical, Madrid.
- Sonus Litterarum. (2022). *Revista Digital Sonus Litterarum*. Obtenido de <https://sonuslitterarum.mx/>
- Starobin, D. (1998). *New dances: 18 dances for guitar* [CD]. Bridge.
- Tripiana, S., & Vela, M. (2020). Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica musical. *Revista internacional de educación musical*(8). doi:10.1177/2307484120956511

Villa, G. (2018). Guillaume de Machaut: motetes isorrítmicos y misa. (C. d. Música-UNAM, Ed.) *Unidad de Apoyo para el Aprendizaje*. Recuperado el Septiembre de 2023, de http://132.248.48.64/repositorio/moodle/pluginfile.php/1880/mod_resource/content/5/contenido/index.html