

Licenciada en Flauta (Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo). Profesora Asociada de la Cátedra de Flauta, Investigadora Categoría I (UNCuyo) y Primera Flauta de la Orquesta Filarmónica de Mendoza. Ha sido su maestro Lars Nilsson, y tomó cursos con Alfredo Ianelli, Félix Renggli, Robert Dick y Aurèle Nicolet.

Actuó como solista con orquestas de Argentina y Latinoamérica. Representó a la Argentina en los Festivales Internacionales de Flautistas de Orebro (Suecia), Quito (Ecuador), Lima (Perú) y San José de Costa Rica (Costa Rica). Obtuvo premios, becas y distinciones; realizó giras de conciertos en Europa y Latinoamérica, y grabaciones en Argentina, Uruguay, Francia y Suecia.

Ha culminado sus estudios en la "Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX", (UNCuyo), preparando su Tesis sobre la obra de Mario Lavista, Adina Izarra y Diego Luzuriaga.

Cuicani

El virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista

*El presente trabajo procura establecer, a partir de la obra **Cuicani** del compositor mexicano Mario Lavista, los diferentes aspectos estilísticos que confluyen en la noción del **virtuosismo instrumental**, término acuñado por el compositor. La indagación en dicha obra permite descubrir las vinculaciones del músico creador con el músico intérprete, así como en las relaciones música-poesía, música-tiempo, la alusión, la sugerencia y la ambigüedad, entre otras, que conforman su imaginario creador. El aporte de Lavista desde dicha noción, abre un campo de trabajo de grandes posibilidades a la música contemporánea.*

Introducción

La figura de Mario Lavista (México, 1943) dentro del panorama cultural mexicano, goza de gran reconocimiento y su obra es valorada cada vez más a nivel mundial. Un acercamiento a su música es siempre sorprendente. Su catálogo incluye composiciones para instrumentos solistas, de cámara y sinfónicas, así como una ópera en un acto: "Aura", obras que han sido interpretadas por importantes agrupaciones y orquestas del mundo.

A partir del estudio de la obra de Lavista comenzada en *Música latinoamericana contemporánea para flauta*¹ y profundizada en *La flauta contemporánea en la obra de Mario Lavista: aplicación de las técnicas extendidas en la ejecución musical*,² pudimos encontrar ciertos rasgos estilísticos comunes que configuran su propia estética.

Del repertorio de obras abordadas en nuestra investigación hemos elegido *Cuicani* (compuesta en 1985 para flauta y clarinete),³ para realizar un estudio que nos permita condensar las características estilísticas resaltando los lineamientos musicales más importantes en su composición, que se vinculan al concepto de *virtuosismo instrumental* que el mismo compositor propone.

Para comprender el significado de este término, citamos las palabras del propio Lavista, por ser éstas lo suficientemente claras. En ellas, el compositor se refiere a la exploración y al estudio de las nuevas técnicas en los instrumentos tradicionales: "Esta búsqueda ha dado origen a un nuevo virtuosismo, a una práctica instrumental que hace suya toda una serie de hallazgos técnicos y expresivos, a la vez que continúa y renueva una noble tradición tan antigua como la música misma". (...) "En nuestros días, los profundos cambios en la técnica de los instrumentos tradicionales, los ha convertido en una fuente sonora de recursos inimaginables hasta hace relativamente poco tiempo, dando origen a un prodigioso renacimiento instrumental".⁴

Lavista habla de "virtuosismo" y de "renacimiento" instrumental, por lo cual creemos oportuno detenernos brevemente en el significado de estas palabras y la relación entre ambos conceptos. Si nos atenemos al significado de renacimiento, de renacer, es el "hecho de volver a

nacer o a tomar fuerzas o energía"⁵; por su parte, virtuosismo es "gran dominio de la técnica de un arte, particularmente en música"⁶. Si hablamos de "renacimiento" instrumental, nos referiremos al hecho de volver a nacer o a tomar fuerzas o energía en una determinada práctica instrumental; y asociando "virtuosismo" a instrumental, será el gran dominio de la técnica musical en un instrumento. Por último, asociando ambas ideas, tendremos el concepto de "volver a nacer o tomar fuerzas en el dominio de la técnica musical de un instrumento".

Dicho concepto, en la utilización dada por Lavista, propone una indagación en asuntos que van más allá de una simple ampliación de los recursos instrumentales, siendo éstos el resultado de una búsqueda de un nuevo estilo compositivo. Es a partir de allí que orientamos nuestro trabajo, y el resultado del mismo nos permite desglosar el marco conceptual en el que hemos profundizado la presente investigación. Dicho marco surge a partir del análisis en diversas miradas de *Cuicani* y de otras fuentes detalladas en la bibliografía, y puede desglosarse en los siguientes aspectos⁷:

- Relación música-poesía;
- relación música-tiempo;
- la alusión, la sugerencia y la ambigüedad;
- el virtuosismo instrumental;
- relación compositor-intérprete.

Relación música-poesía

Un primer aspecto a destacar, como una suerte de constante en la obra de Lavista y que -como podrá verse luego- nos conducirá a *Cuicani*, es su vinculación con la literatura, fundamentalmente con la poesía. En algunas de sus obras, se expresa claramente esta relación en la incorporación de citas textuales de poesías de ciertos autores, como es el caso de su *Tríptico* para flauta (*Canto del Alba*, 1979; *Lamento*, 1981; *Nocturno*, 1982), con poesía de los poetas chinos Wang Wei, Li Po y Sia Ching. En otras, como *Ficciones* para orquesta (1980), no hay una cita textual de la obra -en este caso el libro homónimo de Jorge Luis Borges⁸-, sino que, como expresa el propio compositor, se espera que "el principio de identidad que declara

esta obra se manifieste en una forma o discurso musical ajeno a referencias anecdóticas”⁹.

En términos generales, sobre música y poesía, Lavista dice: *“Yo las veo como almas gemelas, que conviven, comparten misterios; para mí son las dos artes que mayor capacidad tienen de introducirse a las profundidades del alma y del espíritu”*. Y agrega: *“...son dos seres superiores, no me cabe la menor duda y siempre las he visto como esas artes que de veras son capaces de meterse en lo más profundo del alma y el espíritu del hombre (...) Pienso que debemos escuchar a los poetas y aprender de ellos todo aquello que tiene referencia con nuestro oficio, con la naturaleza de la música”¹⁰,*

En el comienzo de su actividad como compositor, Lavista buscaba en la poesía y en la relación de ésta con la música, una articulación que determinara la forma de sus composiciones. Con el tiempo, esa relación dejó de ser obvia y ocupó un espacio más profundo y sutil. A juzgar por las características estéticas de sus obras y corroborado en sus afirmaciones, esta relación música-palabra en función de una asimilación de rasgos estéticos similares se vio influida por la obra de los compositores impresionistas franceses, especialmente Debussy, quien influyó notoriamente en su estilo y motivó su interés por la poesía y la literatura. Es reconocida la relación estrecha de Debussy con la poesía, quien se inclinó particularmente hacia los poetas simbolistas. Entre las obras compuestas en colaboración con algunos de éstos, destacamos cinco canciones sobre Baudelaire (1890), tres sobre Verlaine (1891), otras seis sobre los poemas de este último, y su obra para orquesta *Prelude à l'après-midi d'un faune* (Preludio a la siesta de un fauno), basada en versos de Mallarmé. La aproximación de Lavista -como veremos, muy frecuente desde su infancia- hacia los músicos y poetas impresionistas franceses, fue incidente en su propia búsqueda estética, y desde ella hacia la literatura, hacia la palabra. Su vínculo con las letras -no sólo en su trabajo compositivo sino en su propia formación intelectual- será cada vez más amplio en autores y épocas, más allá de los que hemos enunciado¹¹.

Por otra parte, como anticipamos, la música de los compositores impresionistas fue familiar en su infancia y adolescencia, ya que en su casa -según cuenta en entrevista- se escuchaban preferentemente obras de este estilo, por lo que se puede inferir que esas sonoridades marcaron el camino de su propia búsqueda estilística. La cercanía con la particular atmósfera “debussyana” e impresionista en general aparecerá asiduamente en su pensamiento, y podrá verse reflejada en diversos parámetros de sus obras. En este caso, en la relación músi-

ca-poesía, hay un encuentro concreto de la música y la palabra, y por otro lado, más profundamente, la poesía como inspiradora de la música, presente en ambos casos en Debussy y en Lavista.

La vinculación música-poesía, refiriéndonos a *Cuicani*, se da a partir del poema *El cantor* surgido en la cultura tolteca, (en náhuatl, *Cuicani*, significa “cantor”), “*la cultura de los grandes artistas del México prehispánico*”¹², que Lavista toma como punto de partida para la composición de esta obra. El poema dice así¹³:

*El cantor, el que alza la voz
De sonido claro y bueno
Da de sí sonido bajo y tiple
... El buen cantor todo lo guarda en su corazón
De todo se acuerda, nada se olvida
El mal cantor suena como campana rota
Ayuno y seco como una piedra.
Su corazón está muerto
Está comido por las hormigas
Nada sabe su corazón.*

Partiendo de la lectura del poema, del análisis de la música de *Cuicani*, y considerando las explicaciones del compositor en nuestra entrevista, inducimos que el poema genera una determinada idea en el compositor -que se transmite al intérprete y seguramente al oyente-, en la que el cantor -representado en los músicos- es aquél que produce un sonido “claro y bueno” y que asimismo puede expandirse por los diversos registros de su voz (en *Cuicani*, la de los instrumentos), llevando consigo la memoria precisa de cada uno de esos sonidos. Su trabajo y su búsqueda será, en ese sentido, hacia el sonido claro, bueno y amplio (este último concepto surge al utilizar el término “alzar” la voz, en alusión a la potencia o intensidad del mismo). Para ese “cantor” (en esta obra el flautista y el clarinetista), Lavista crea una música que le permita encontrar dichas cualidades, sonoridades y registros. Desde el poema se busca la adquisición de cuatro cualidades sonoras: tono, tim-

bre, intensidad y amplitud de registros. El que los adquiere, consustanciado con lo que “*guarda en el corazón*” -del propio poema- es el buen cantor.

Si bien estamos tratando la relación música-poesía, ya en esta idea podemos encontrar otras de las relaciones sobre las cuales profundizaremos más adelante, por ejemplo, el concepto surgido de la necesidad de un cuidadoso trabajo del sonido de los instrumentos (ampliamente desarrollado en *Cuicani*) y las permanentes exigencias desde lo técnico, suponen la adquisición de una alta competencia instrumental, lo que él llama virtuosismo instrumental. Del mismo modo, este concepto en Lavista se vincula con la relación que el intérprete tiene con el instrumento, en el cual la música es capaz de vincular profundamente a ambos, en una relación más estrecha y que va más allá del instrumento como “herramienta” para la expresión del músico.

Relación música-tiempo

En el punto anterior advertimos la presencia de la poesía como generadora de la música, y en ella una importante alusión a una cultura precolombina. Esta relación de Lavista con las culturas prehispánicas le ha permitido ahondar en otras temáticas, constantes preocupaciones en su obra, entre las que se destaca la relación con el tiempo, no en su concepción lineal, sino circular.

A partir del descubrimiento de ciertos aspectos presentes en las culturas precolombinas mexicanas -fundamentalmente en la tolteca, una de las culturas más importantes de Mesoamérica, fuertemente avasallada y conquistada por la azteca¹⁴- vinculados al tratamiento no lineal del tiempo, Lavista hace la relación con otras culturas, y encuentra así otros sentidos del tiempo que le atraen enormemente, como el estatismo y la lentitud presentes tanto en la música como en el teatro japonés.

Lavista encuentra en la cultura tolteca otros matices temporales en la expresión musical. Por ejemplo, aquél que se relaciona con la duración de la música, que depende de la dura-

ción del ritual. El tiempo y su devenir fundamentan ese ritual, y este aspecto es tomado por el compositor para concebir algunas de sus obras; él nos habla de *“una lentitud maravillosa”*¹⁵. En *Cuicani*, el transcurso del tiempo es de estas características; las pulsaciones que marcan el tiempo de la música producen un permanente devenir, una sensación circular.

De la propia partitura extraemos algunas indicaciones relativas al tiempo: *Lento cantabile, molto flessibile* (negra = ca. 40); *Poco più lento, Da Lontano*; *Tranquillo* (negra = 30); *Calmo* (negra = 60); *Distante e calmo* (negra = 52); *Statico* (negra = 48), por citar algunos ejemplos en los que denota la lentitud y flexibilidad que plantea en la obra.

De este modo, y retomando la idea no narrativa de la música, en la cual el tiempo -como dijimos- corre circularmente, Lavista destaca su atracción en el sentido que le ha otorgado el arte indígena. *“Es una concepción que siempre me ha fascinado, el tiempo que se 'muerde la cola', que no va de izquierda a derecha. El hecho, por ejemplo, de que casi siempre en la música mejicana, en la música indígena, la duración depende de la duración del rito; es inseparable de la cuestión ritual. Puede haber rituales entre los indios Coras que duran tres días, y se oye la música en esos tres días. Estas concepciones musicales, junto con mi experiencia en Japón, influyeron en mi música. Yo no pretendí ni hacer música japonesa ni hacer música indígena, para nada. Pero sé que hay una influencia”*¹⁶.

Para completar esta visión acerca del estilo de Lavista, otra mirada referida a la concepción del tiempo -y una vez más con la literatura- vincula al compositor con Jorge Luis Borges. Hay un grado de identificación muy especial con este escritor, específicamente en la concepción que manifiesta acerca de la relación temporal pasado-presente. Lavista destaca algunos aspectos verdaderamente clarificadores sobre estos temas; por ejemplo, *“la idea de que todos los tiempos, todas las épocas, forman un todo interrelacionado”*¹⁷. Sobre esta base, produciendo un anclaje con la expresión musical y su estilo, infiere que existen hoy todos los tiempos y todos los espacios. Lavista, sobre esa referencia, supone una línea temporal que pueda unir las músicas de diferentes siglos, por ejemplo desde el estilo de los madrigalistas italianos hasta la música del siglo XX, y en algunos casos una vinculación mucho más estrecha que puede llevarnos a una revisión del pasado en función del presente. En la obra de Anton Webern, como ejemplo que denota una clara influencia del estilo contrapuntístico bachiano, su especial tratamiento podría llevarnos a repensar la propia música de

● Cuicani ●

Bach, en el sentido de que, enmarcado en otro estilo y otra sistemática compositiva, nos lleva a darle una nueva dimensión. Por ello, y destacando el pensamiento borgeano, Lavista dice que *"Borges me enseñó que hay que ver exactamente al revés: que es el presente el que puede modificar el pasado, que es la lectura de hoy la que modifica la lectura del pasado, que somos nosotros los que hacemos nuestro pasado. Ellos no nos eligen a nosotros, somos nosotros los que elegimos nuestro pasado. Eso permite entonces, en un momento dado, que mis abuelos espirituales sean los que yo elijo. Yo elijo que mi abuelo espiritual sea Debussy..."*¹⁸.

La alusión, la sugerencia, la ambigüedad

Otro rasgo distintivo de herencia impresionista presente en *Cuicani*, tiene que ver con la alusión, la sugerencia y la ambigüedad. Sin duda éste es un tema de gran interés para el compositor y ocupa un lugar relevante en sus lineamientos estéticos. En este sentido Lavista nos remite a Italo Calvino y su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*¹⁹, en el que, citando al escritor Giacomino Leopardi, describe diversas situaciones de imágenes ambiguas, recurriendo a palabras sumamente precisas que, en su conjunto, generan dicha idea ambigua; es decir, con la utilización más acabada de la exactitud en cada término, nos describe imágenes ambiguas, indeterminadas, vagas. Asimismo Calvino cita a Paul Valéry, reconociendo en él al escritor que mejor ha definido la poesía como una tensión hacia la "exactitud", hallando una línea en esta "poética de la exactitud" que se remonta de Mallarmé a Baudelaire, y de Baudelaire a Edgar Allan Poe. Calvino define la exactitud de la siguiente manera: *"Exactitud quiere decir para mí sobre todo tres cosas: un diseño de la obra bien definido y bien calculado; la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables; un lenguaje lo más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación"*²⁰.

Estos tres aspectos también están presentes en la obra de Mario Lavista, quien para lograr una ambigüedad en las sonoridades de sus obras utiliza elementos sumamente precisos, en los diversos parámetros del sonido. El intérprete enfrenta así el desafío de trabajar la obra con extrema exactitud, para traducir el texto que el autor propone. En los ejemplos incluidos en este artículo podremos notar la meticulosidad y exactitud con la que trabaja Lavista en los aspectos métrico, rítmico, tímbrico, dinámico, articulatorio, entre otros, resultando de ello sonoridades ambiguas.

Sin pretender abordar aspectos de la estética impresionista más allá de los objetivos mínimos de nuestra investigación

en ese sentido, podemos decir que la precisión en los trazos utilizados en la plástica en este estilo puede encontrar un correlato en los “trazos sonoros” de la música, con una gran gama de matices que, en su conjunto, dan una idea “vaga”, “nebulosa”. Lavista encuentra una gran compenetración con este estilo, y logra lo que podríamos definir como un “neo impresionismo”.

El virtuosismo instrumental:

El concepto de virtuosismo instrumental que propone Lavista en varios de sus escritos tiene que ver -como hemos advertido- con el renacimiento de un virtuosismo instrumental y poético a la vez, que incentiva la búsqueda y la exploración de nuevas posibilidades y recursos técnicos y expresivos en los instrumentos tradicionales, y que respetan su propias naturalezas.

Para el compositor, este nuevo virtuosismo prolonga y reaviva una tradición clásica. Y acerca de ella se expresa en su extraordinario discurso “El lenguaje del músico”, citado ya en este trabajo. En él cita al filósofo ruso-francés Vladimir Jankelevitch (1903-1985), en su ensayo sobre Franz Liszt, destacando: “... *el virtuosismo instrumental -así como las obras que lo hacen posible-, ha sido siempre alabado y glorificado: desde los citaristas de la antigua Grecia y los timbalistas de la Roma pagana, pasando por las toccatas para órgano de Frescobaldi, la música para viola de gamba de Marin Marais, las piezas para clavecín de Couperin y Scarlatti y las partitas de Bach para violín solo, hasta los endiablados Caprichos de Paganini, los no menos prodigiosos Estudios para piano de Chopin, Liszt, Scriabin, Debussy y, recientemente, de Ligeti, los Estudios para guitarra de Villa-Lobos o las asombrosas partituras para contrabajo de nuestro contemporáneo, el italiano Scodanibbio. Estos pocos ejemplos nos muestran que el virtuosismo no es un monopolio de una época precisa y que tampoco se aplica a un género determinado ni a la estructura y forma de la obra; designa más bien una manera de tocar que tiene como fundamento una aptitud técnica excepcional por parte del intérprete*”²¹.

Pero estas búsquedas y exploraciones -y sus logros- según Lavista no solamente surgen del campo de la llamada música “clásica”, sino también desde otras prácticas interpretativas. La

apertura de Lavista hacia otras expresiones musicales de culturas de diversas partes del mundo ha alimentado esa teoría, destacando para ello el trabajo de un gran listado de músicos y movimientos artísticos provenientes de variados géneros como el jazz, el rock, la música hindú o la japonesa, por citar algunos ejemplos²².

Remitiéndonos a la música de Lavista, en *Cuicani*, y otras de sus obras para flauta (como en “*Tríptico*”, “*El Pífano*”, “*Danza de las bailarinas de Degas*” o “*Elegía*”), la música refleja la búsqueda concreta de otras técnicas que den como resultado una gama de sonoridades nuevas.

Estos recursos técnicos (que afectan el aspecto tímbrico, de las amplitudes, las texturas y otras variables sonoras) se engloban en el concepto de *técnicas extendidas*, término que designa la ampliación de los recursos instrumentales incorporados, básicamente, a partir de los aportes de la música del siglo XX²³.

Uno de los aspectos más interesantes y destacables en lo específicamente musical de *Cuicani*, es la utilización de los recursos de técnicas extendidas, puesto que hay en ella un gran aprovechamiento de las posibilidades sonoras de ambos instrumentos y una permanente búsqueda de otras nuevas. En ese sentido queremos detallar algunos de estos recursos individualmente y luego ver cómo los mismos se combinan entre sí, dando resultados sorprendentes. Además del sonido natural de la flauta y el clarinete, los recursos musicales individuales incluidos en ambos instrumentos son:

- Tonos “difusos”: forma parte de los nuevos timbres, que significan un cambio radical del color del sonido en una nota. “*Sonoridad bastante 'hueca' con escasez de parciales agudos*”²⁴.

- Sonidos armónicos: es un recurso común y básico de utilización en los instrumentos de viento, que toma como base la Serie de los Sonidos Armónicos Naturales. “*Cuando se sobrepasan las digitaciones normales de la octava grave a través de su serie de sobretonos, la flauta produce los sonidos de la serie armónica propia de los tubos abiertos por ambos extremos, sonidos que se llaman armónicos naturales*”²⁵.

- Sonidos multifónicos: se trata de la superposición de dos o más sonidos armónicos.

Pueden ser multifónicos naturales, en los cuales se superponen armónicos naturales a través de las posiciones tradicionales para éstos, o multifónicos que surgen de la superposición de sonidos que no son los armónicos naturales, y se producen a través de posiciones no tradicionales.

He aquí las combinaciones que se producen al mixturar, entre ambos instrumentos, los distintos recursos citados anteriormente. La superposición de éstos genera las nuevas sonoridades de *Cuicani*:

FLAUTA	CLARINETE
Sonido natural	Sonido natural
Sonido natural	Sonidos multifónicos
Sonido natural	Sonido armónico
Sonido natural	Tono difuso
Sonidos multifónicos	Tono difuso
Sonidos multifónicos	Sonido armónico
Sonidos multifónicos	Sonidos multifónicos
Sonido armónico	Tono difuso
Tono difuso	Tono difuso

A más de estos recursos y sus combinaciones, consideramos oportuno puntualizar algunos procedimientos instrumentales utilizados frecuentemente en la obra, incorporando a los mencionados numerosos cambios de uno a otro, por ejemplo, los cambios de una misma nota de sonido natural a difuso o viceversa, o el de un tono difuso a otro difuso. Esto genera una gran y permanente variedad tímbrica que

se da mientras ocurren las variadas combinaciones señaladas más arriba. Tendremos entonces un meticuloso tratamiento tímbrico en el devenir de toda la obra. He aquí un fragmento en el cual suceden eventos sonoros como los descritos.

EJEMPLO N° 1

M. Lavista, *Cuicani*, para flauta y clarinete, EMM, 1985

Dentro de estas combinaciones, podemos destacar un caso de tratamiento de sonidos multifónicos en el que el sonido parte de su fundamental y va alcanzando la octava simultánea y luego la quinta, mientras el clarinete cubre reforzando con un unísono que genera la impre-

sión de entrar en un verdadero "túnel sonoro", con un claro movimiento espacial.

EJEMPLO N° 2

M. Lavista, Cuicani, para flauta y clarinete, EMM, 1985

Por otra parte, si el tratamiento tímbrico es meticuloso, también lo es el dinámico -acompañado de un trabajo puntillista- que se mueve permanentemente, conforme al discurso musical. Es decir que la dinámica acompaña el discurso melódico, pero también está en función de la tímbrica, logrando así un complejo y permanente movimiento sonoro.

No menos importante es observar la manera en que Lavista trabaja las texturas sonoras. Las ideas musicales expuestas en estos instrumentos nos dan una sensación general de homofonía. Pero si nos detenemos a observar los detalles, notaremos una gran variedad de combinaciones, las cuales se amplían notoriamente con el uso de sonidos multifónicos. De esto se deduce que por momentos no serán solamente dos las

líneas melódicas superpuestas (flauta y clarinete), sino que se verán ampliadas por dicho recurso compositivo. La sensación será, velada y sutil, de que suenan varias flautas o clarinetes a la vez, cada uno con su propia tímbrica. Esto nos hace repensar la idea -ya superada, por cierto- de que esos recursos pueden incorporarse como "efectos" tímbricos; aquí vemos que forman parte de la propia sustancia del pensamiento musical, aceptando también como parte de la naturaleza de estos multifónicos la fragilidad como verdadera concepción del sonido.

EJEMPLO N° 3

M. Lavista, Cuicani, para flauta y clarinete, EMM, 1985

Relación intérprete-compositor

Un somero análisis en la obra de Lavista, nos permite advertir un conocimiento sumamente completo y profundo de las posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos musicales para los cuales compone, y además nos lleva a intuir una estrecha vinculación con los intérpretes. Sobre esta relación tan estrecha, Lavista habla de hallazgos técnicos y expresivos surgidos de la misma, aludiendo nuevamente a la idea de virtuosismo: *“El virtuosismo no sólo contempla la mano que toca sino el soplo humano también”*²⁶. Se trata de no cambiar la naturaleza de los instrumentos, sino de explorar sus posibilidades sonoras extendiendo sus límites. Es el intérprete, en estrecha labor con el compositor, quien contribuye a esta tarea. Él ha trabajado estrechamente con músicos tales como Luis Humberto Ramos (clarinetista), Marilena Arizpe (flautista), El Cuarteto Latinoamericano (cuarteto de cuerdas), entre otros músicos, intérpretes de excelencia.

Ahondando en la relación compositor-intérprete, Lavista define al último como el *“amo del tiempo”*, ya que es quien se encarga de contextualizar la música en el tiempo. En nuestra entrevista expresa que el compositor, al escribir la música, es como si la *“congelara en el tiempo”*, ya que debe ser escrita con todos los símbolos convencionales -que según las diferentes épocas en la historia de la música han ido cambiando-, de manera que le cabe al intérprete la tarea de *“descongelarla”*, llevándola al plano del presente en la audición.

Lavista integra además otro concepto a la temática del virtuosismo tratada anteriormente, al incorporar la noción de un virtuosismo poético manifiesto en la tarea del compositor a través de su obra, el cual no pretende el exhibicionismo, sino que lo despoja de un carácter especulador *“para mostrar al mundo lo que el hombre libre es capaz de hacer”*²⁷. Desarrolla, en una interacción entre la idea del compositor y el instrumento-instrumentista, lo que él llama un *“pensamiento idiomático”*, tratando de pensar directamente en la naturaleza del instrumento, al elegirlo para una música determinada. Así, la obra es naturalmente para cada instrumento, que, lejos de ser una simple herramienta de interpretación,

produce en el intérprete una mayor cercanía y afinidad a través de la música²⁸.

De esta manera se incorpora el concepto del intérprete integral, que completamos citando las palabras del flautista mexicano Alejandro Escuer, intérprete de las obras de Lavista, quien refiere: *“Un intérprete integral es un intérprete consciente del arte de la interpretación, un artesano, un investigador apasionado y un ser que cree con firmeza en un trabajo personal, único, el suyo. Un intérprete integral está convencido -especialmente durante el proceso de montaje de una obra-, de que el resultado sonoro final será valioso desde el punto de vista musical y artístico. Sus descubrimientos se sostienen como propuestas características, y aun cuando dichos descubrimientos sean coherentes con los hallazgos e investigaciones de otros intérpretes, su trabajo interpretativo es independiente y se distingue como propuesta original”*²⁹.

Así, la relación compositor intérprete ha sido -y es- para Lavista, fundamental. Y en todo momento el intérprete debe asumir un compromiso artístico integral que suponga, además, un verdadero aporte a la música en su interpretación, en su re-creación.

Conclusiones

Dijimos en la Introducción que a través de diversas miradas sobre la obra *Cuicani*, y recurriendo a otras fuentes de estudio, buscaríamos desglosar determinados conceptos vinculados al virtuosismo instrumental, explicando cada uno de ellos.

En estas conclusiones detallamos los puntos de unión entre dichos conceptos, sintetizando en ellos la idea que motivó nuestro trabajo investigativo: el virtuosismo instrumental en la música de Mario Lavista.

Luego del análisis de estos conceptos podemos determinar una interconexión entre los mismos, la cual nos define un eje de sucesiones en el tiempo:

- Relación música-poesía: es un concepto *“pre-música”*; un disparador para el compositor, que lo lleva a pensar, además de la propia música, en el intérprete.
- Relación música-tiempo: es un concepto en el cual el compositor ya tiene su idea general, y comienza a indagar sobre la misma en el tratamiento de lo tempo-

ral, sin dejar de pensar en el intérprete (el "amo" del tiempo).

- La alusión, la sugerencia, la ambigüedad: el compositor, sobre la motivación y la idea, empieza a trazar los rasgos compositivos de la obra. Para ello requiere un conocimiento meticuloso de las posibilidades instrumentales y sus expansiones. Necesita una vinculación con el intérprete.
- El virtuosismo instrumental: contemporáneo al anterior, este concepto permite al compositor expandir los límites técnicos e interpretativos del músico. Esto le requerirá un contacto directo con el intérprete.
- Relación compositor-intérprete: el compositor se vincula con el intérprete para posibilitar la expansión aludida en el concepto anterior, pero a su vez cierra el círculo inicial, cuando la poesía generaba una idea que necesariamente lo llevaba a pensar en el intérprete y en sus cualidades, y en que el intérprete -a través de esa idea musical- experimente una profunda relación con su instrumento.

En síntesis, a través del análisis desde estas miradas encontramos en *Cuicani* una búsqueda de nuevas formas de interpretación instrumental (*virtuosismo*), en la cual el compositor une elementos extra-musicales (la poesía, la literatura, la concepción del tiempo en diversas culturas, entre otros) a partir de los cuales indagará en diversos aspectos compositivos que lo llevan permanentemente a pensar en el intérprete, a punto tal de relacionarse con él para que su idea -que supone un paso más allá en lo técnico-expresivo- pueda ser realizada, y que la misma le signifique al intérprete una relación más estrecha con su instrumento. Un intérprete virtuoso, participe -y cómplice- de una nueva idea del compositor.

Notas

1. Beatriz Plana (directora). Proyecto de Investigación, Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo, Mendoza 1999-2002.
2. Beatriz Plana (directora). Proyecto de Investigación. Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, UNCuyo, Mendoza, 2005-2007.
3. La obra fue compuesta por Mario Lavista en 1985, y su edición data de 1994. Diferencias de fechas de composición y de edición se presentan en algunas otras obras, detallándose en el texto el año de su composición y en las citas bibliográficas y en la bibliografía el año de edición de la partitura.
4. Mario Lavista. 1999. Pág. 30-34.
5. Diccionario Consultor Espasa. Madrid. 1998.
6. *Ibidem*.
7. Es menester destacar que todos estos aspectos están presentes como marco conceptual en las obras de Lavista estudiadas en los proyectos mencionados.
8. En este caso, al tratarse de un libro de cuentos y no de poesía, la relación con la literatura no se da en forma explícita y directa, sino más subliminal.
9. Luis Jaime Cortez. 1990. Pág. 99.
10. Beatriz Plana. Entrevista a Mario Lavista. Mendoza. 2004.
11. Uno de los últimos trabajos compositivos de Lavista es "Gargantúa", para narrador, coro infantil y orquesta, sobre textos del escritor francés François Rabelais (1494-1553), para la co-producción franco-mexicana del mismo nombre. C. D. Edit. Triton. Francia. C.C.E. 2003.
12. Beatriz Plana. 2004.
13. Mario Lavista. 1994.
14. En el contexto americano, México es uno de los países que cuenta con un mayor pasado prehispánico de fuertes raíces, y entre las diversas culturas precolombinas podemos citar a la *maya*, la *zapoteca*, la *mixteca*, la *olmeca*, la *totomaca*, la *huasteca*, la *teotihuacana*, la *tolteca*, la *mexica*, entre otras, situadas en diferentes regiones de la geografía del país. Ignacio Bernal. Bibliografía de Arqueología y Etnografía de Mesoamérica y el Norte de México. INAH, México, 1962.
15. Beatriz Plana. 2004.
16. *Ibidem*.
17. *Ibidem*.
18. *Ibidem*.
19. Italo Calvino. 2002. Pág. 67-88.
20. I. Calvino, op. cit., pág. 67.
21. Mario Lavista. 1999. Pág. 29.
22. Lavista destaca, entre otros, a Miles Davis, Dizzy Gillespie, Jimi Hendrix, Eric Clapton, Tommy Dorsey, Sidney Bechet, Benny Goodman, Charlie Parker, Lionel Hampton, entre los músicos del jazz y del blues, y a músicos japoneses, pakistaníes, búlgaros, hindúes, mexicanos, y de diversas tradiciones musicales. Mario Lavista. 1999. Pág. 32.

23. En el caso de la flauta fueron Pierre Yves Artaud en Francia y Robert Dick en Estados Unidos quienes trabajaron en forma sistemática para la creación de métodos específicos de nuevas técnicas de producción sonora. Pierre-Yves Artaud et Gerard Geay, "Flutes au present", Paris, Edit. Jobert, Editions Trasatlantiques, 1980. Robert Dick, "The Other Flute", a performance manual of contemporary techniques, New York, Edit. Oxford University Press, 1975.
24. Robert Dick. 1986. Pág. 30, Cap. II.
25. Ibídem, Pág. 16, Cap. I.
26. Mario Lavista. 1999. Pág. 28.
27. Mario Lavista. 1999. Pág. 33.
28. Debemos destacar la formación inicial de Lavista como pianista, luego trocada por la de compositor, aunque nunca abandonó "el placer" (sic) en el contacto con el instrumento. Beatriz Plana. 2004.
29. Alejandro Escuer. 2003. Pág. 67.

Bibliografía

- Artaud, P. I y Geay, G., *Flutes au présent*, Edit. Jobert, Editions Trasatlantiques, París, 1980.
- Bernal, I., *Bibliografía de Arqueología y Etnografía de Mesoamérica y el Norte de México*, INAH, México, 1962.
- Calvino, I., *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela Biblioteca Calvino, Madrid, 2002.
- Casares Rodicio, E., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Tomo VI. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid. 2000.
- Cortez, L. (comp.), *Mario Lavista. Textos en torno a la música*, CENIDIM, Prisma Editorial, México, 1990.
- Dick, R., *The Other Flute* (a performance manual of contemporary techniques), Oxford University Press, New York, 1975.
- Dick, R., *El desarrollo del sonido mediante nuevas tendencias*, Ed. Musicales Carijo, Madrid, 1986.
- Escuer, A., "Tendencias de la interpretación musical", en *Pauta, Cuadernos de teoría y crítica musical*, N° 87-88, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2003.
- García Bonilla, R., *Visiones Sonoras*. Entrevistas con compositores, solistas y directores. Siglo Veintiuno Editores, México, 2001.
- Lavista, M., *Cuaderno de viaje*. Música de cámara (booklet de CD), CENIDIM, Serie siglo XX, vol. 17. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1994.
- Lavista, M., "El lenguaje del músico", discurso en el Colegio Nacional, México, 1999.
- Plana, B. (1999-2002), *Música Contemporánea Latinoamericana para Flauta*. Proyecto de Investigación. Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo). Mendoza.

Plana, B. (2005-7), *La flauta contemporánea en la obra de Mario Lavista: aplicación de las técnicas extendidas en la ejecución musical*". Proyecto de Investigación. Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado. (UNCuyo). Mendoza.

Plana, B. (2004), *Entrevista a Mario Lavista*. Mendoza. (inédita).

Plana, B. (2004), *Aproximación a la estética de Mario Lavista*. Trabajo Final del Seminario de Estética Musical Latinoamericana, dictado por Gerard Béhague, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo). Mendoza.

Plana, B. (2004), *Cuicani*. Trabajo Final del Seminario de Música de Cámara III, dictado por Mario Lavista, Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX. Facultad de Artes y Diseño (UNCuyo). Mendoza.

Partituras:

Lavista, M., *Canto del alba* (para flauta amplificada), Ediciones Mexicanas de Música, México, 1980.

Lavista, M., *Lamento (a la muerte de Raúl Lavista)* (para flauta baja), Ediciones Mexicanas de Música, México. 1984.

Lavista, M., *Nocturno* (para flauta en sol), México, Ediciones Mexicanas de Música, 1984.

Lavista, M., *Cuicani* (para flauta y clarinete en Sib), Ediciones Mexicanas de Música, México, 1994.