

EL RENACIMIENTO INSTRUMENTAL

POR: MARIO LAVISTA

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

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

En la actualidad, los instrumentos tradicionales están siendo, literalmente, reinventados a través de una nueva técnica que propone otra manera de concebir la música, es decir, de escucharla; es por ello que las recientes técnicas instrumentales inciden directamente y en forma definitiva en el pensamiento musical de nuestro tiempo. Nos muestran la existencia de inusitados mundos sonoros, a la vez que anuncian el comienzo de un nuevo "virtuosismo", de un renacimiento instrumental del que no podemos ni debemos sustraernos. A partir de este nuevo "virtuosismo" se tendrá que reconsiderar seriamente la educación profesional del músico.

Cuando todos los instrumentistas –y no sólo unos cuantos como sucede hoy– dominen estas técnicas, veremos surgir una nueva orquesta; ésta será, quizá, la orquesta del próximo siglo. Los compositores imaginaremos, entonces, insospechados universos orquestales.

Hace algunos años comencé a descubrir los nuevos recursos instrumentales, gracias a la generosidad y excelencia interpretativa de algunos notables instrumentistas amigos míos; de este trabajo compartido, de esta colaboración entre compositor e intérprete, que hoy considero fundamental, han resultado varias obras para instrumentos solos y pequeños grupos de cámara. A través de ellas he querido provocar un encuentro, establecer una relación íntima, profundamente afectuosa –amorosa, diría yo– entre el instrumentista y su instrumento. He querido, además, que la obra misma configure un espacio dentro del cual se suscite un íntimo coloquio entre instrumento e intérprete, un espacio del que emane un sentido mágico, de encantamiento; un espacio, en fin, en donde el instrumento y el hombre desaparezcan, y se revele *la música*.

Gran parte de mi producción anterior es ajena a esta práctica instrumental: la obra era el resultado de una reflexión acerca de la música que no tomaba en cuenta esa actividad

que consiste en tocar, en sentir, en amar el instrumento. Hoy, por lo contrario, mi pensamiento musical está estrechamente vinculado a la naturaleza instrumental que se origina en la relación del intérprete con su instrumento. Yo pienso “físicamente” en los músicos para quienes escribo una obra. Intento evitar así que surja una desavenencia entre sus gestos, su manera de tocar y la obra que les estoy ofreciendo. Pretendo que no haya un distanciamiento entre la realidad sonora y su representación; aspiro a que el intérprete y su instrumento se fundan, vale decir, se confundan.

En *Crónica de mi vida*, Stravinsky señala que el movimiento de las diversas partes del cuerpo que producen la música es una necesidad esencial para captarla en toda su amplitud. Cada música compuesta exige todavía un medio de exteriorización para ser percibida por el que escucha. Esta es una condición inevitable, sin la cual la música no puede llegar hasta nosotros. Es un hecho que se da en la naturaleza misma del arte musical, de ahí que deba haber una correspondencia cuerpo-instrumento y viceversa. De esta manera, cada acción del intérprete deviene un elemento coreográfico, a la vez que cada sonido inventa su propio gesto.

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

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

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

POR: MARIO LAVISTA

8 de Diciembre de 1987