

Aspecte ale tehnicilor extinse în *Canto del Alba* pentru flaut solo amplificat de Mario Lavista

Eduardo Alejandro González

REZUMAT – La începutul vieții sale, compozitorul mexican Mario Lavista s-a mutat în Europa pentru a se perfecționa în cele mai avangardiste tehnici de compoziție ale vremii, permițându-i să-și dezvolte un stil și limbaj propriu. Influențat de figuri renumite ca Jean-Étienne Marie și Iannis Xenakis la Paris, precum și Karlheinz Stockhausen în Darmstadt, Lavista s-a întors în Mexic în 1969. Acolo s-a alăturat altor artiști renumiți pentru a forma o mișcare care a criticat formele tradiționale de expresie artistică și a colaborat intens pentru a-și perfecționa propriul limbaj muzical, pe care l-a cultivat de-a lungul vieții în căutarea unei identități muzicale mexicane contemporane. În urma acestor colaborări, Lavista a compus *Canto del Alba* pentru flaut solo amplificat în 1979. Această lucrare a marcat o tranziție către o perioadă de explorare mai profundă a posibilităților sonore instrumentale, o preocupare care a continuat până la începutul anilor 1990. *Canto del Alba* a devenit un reper în compoziția pentru flaut solo și prima lucrare a unui compozitor mexican care a folosit tehnici extinse. Aceste tehnici joacă un rol esențial în repertoriul pentru flaut solo, permițând flautiștilor să producă sunete complexe, stratificate, care împing limitele instrumentului și îi sporesc potențialul expresiv. Mario Lavista a continuat să creeze muzică ce explorează un spectru emoțional și sonor mai larg, consolidându-și moștenirea de pionier în compoziția mexicană contemporană.

Cuvinte cheie: Lavista, flaut, tehnici extinse, armonice, multifonice, *whistle tones* [sunete fluierate].

1. Introducere

Prin meritul său personal, Mario Lavista (1943-2021) este, fără îndoială, cel mai influent compozitor mexican din a doua jumătate a secolului al XX-lea și unul dintre cei care au condus în America Latină o tranziție muzicală către secolul XXI. În ciuda faptului că și-a început pregătirea în compoziție cu Carlos Chávez, unul dintre ultimii reprezentanți ai

E. A. González
Liceul de Artă „Marin Sorescu”
Craiova, Romania

email: flautisimo@gmail.com

mișcării naționaliste mexicane, Lavista a dezvoltat un discurs profund antinaționalist. Această schimbare a fost în mare parte motivată de legătura sa cu modernismul european, ceea ce l-a determinat să exploreze limbaje atonale și să experimenteze cu muzica electronică, alături de întrebuițarea tehnicilor extinse.

Înainte de a pleca în Europa, pe când era încă student în atelierul de compoziție al lui Chávez, Lavista s-a aventurat în câmpul atonalității cu *Cinco Piezas* pentru cvartet de coarde (1965) și *Seis Piezas* pentru orchestră de coarde (1965). Influențat de compozitorii din a Doua Școală Vieneză, Schönberg, Berg și Webern, Lavista i-a luat drept modele pentru propriile sale explorări ale atonalității, deși fără a dezvolta un interes specific pentru tehnicile dodecafonice. Cu toate acestea, în anul următor, Lavista a publicat primul său opus, *Monólogo*, o piesă bazată pe seria pe douăsprezece sunete pe care Schönberg a folosit-o în *Variațiunile* sale pentru orchestră, op. 31. *Monólogo* încorporează, de asemenea, un fragment din povestea comică a lui Nikolai Gogol, *Jurnalul unui nebun*, dezvăluind pasiunea lui Lavista pentru diverse forme artistice, precum literatura și pictura, și indicând interesul său timpuriu pentru relația lor interdisciplinară cu muzica.¹

La scurt timp după aceste premiere inițiale și totodată simțind nevoia să se familiarizeze cu cele mai avangardiste tehnici de compoziție ale vremii, care să-i permită să-și găsească propriul stil și limbaj, Lavista s-a mutat în Europa. Acolo, personalități precum Jean-Étienne Marie și Iannis Xenakis la Paris și Karlheinz Stockhausen la Darmstadt au influențat idealurile sale muzicale. În 1969, el a adus aceste influențe înapoi în Mexic, unde ideile sale au rezonat în atmosfera mișcării antagoniste de internaționalizare cunoscută sub numele de „*la ruptura*”. Această mișcare și-a găsit rădăcinile în ideologia criticii care a caracterizat viața artistică și culturală a țării la sfârșitul anilor șaizeci și începutul anilor șaptezeci, opunându-se vechilor forme și în special naționalismului.

Ca urmare a expunerii la noile tehnici dobândite în timpul șederii sale în Europa, Lavista și-a aprofundat explorarea prin compozițiile sale timpurii. Un exemplu interesant din această perioadă este piesa sa *Kronos* (1969), compusă pentru 15 ceasuri cu alarmă, dezvăluind modul în care Lavista a transformat cu succes influențele recent dobândite într-un stil compozițional extrem de personal. Îndrumarea primită de la personalități precum Luciano Berio și John Cage l-a determinat, de asemenea, să exploreze noi timbruri și tipuri de scriitură produse de instrumente tradiționale, folosind tehnici extinse. Această explorare include utilizarea multifonică a instrumentelor de suflat, în timp ce experimentează simultan manipularea timpului și spațiului.

¹ Vilar-Payá și Alonso-Minutti, „Estrategias de diferenciación en la composición musical: Mario Lavista y el México de fines de los sesenta y comienzos de los setenta”, 271.

2. Viziunea lui Mario Lavista asupra fenomenului interpretativ

Spre deosebire de alți compozitori care au o preocupare aproape obsesivă pentru respectarea strictă a textului muzical scris de către interpreții operelor lor, Mario Lavista sugerează că fiecare piesă muzicală are în mod inerent, cel puțin inițial, două interpretări distincte. Prima interpretare se regăsește în textul muzical scris de compozitor, în timp ce a doua este interpretarea propusă de interpret. Lavista susține că prima interpretare rămâne statică, întipărită în ceea ce compozitorul a lăsat posterității: partitura. În schimb, a doua interpretare permite numeroase versiuni și variații pe măsură ce artiștii interpretează lucrarea sa. Chiar și același interpret prezintă interpretări diferite ale unei piese, cu fiecare ocazie în care interpretează respectiva piesă.

Lavista subliniază relația intimă dintre interpret și creația originală a unui compozitor ca element crucial pentru supraviețuirea acesteia. El nu reduce interpretul la un simplu „interpret” al piesei, ci mai degrabă îl recunoaște ca parte integrantă a procesului de creație, încorporând fundalul personal și cultural atunci când interpretează o piesă. Acest lucru contribuie în cele din urmă la rezultatul final pe care îl auzim.

Lavista își extinde perspectiva dincolo de execuția unei piese muzicale de către interpret, considerând și ascultătorul ca element integrant în procesul interpretativ. Spre deosebire de stereotipurile care îl înfățișează pe ascultător ca un participant pasiv la interpretare, Lavista îl vede ca pe un element activ care interacționează în contextul propriu. Prin urmare, fiecare ascultător experimentează interacțiuni diferite. Spectatorul își aduce fondul cultural atunci când ascultă o piesă muzicală, la fel ca atunci când analizează un tablou într-un muzeu. Mai mult, interpretările pe care un spectator individual și le formează despre aceeași lucrare vor diferi în funcție de moment și de diverși factori care converg în acel moment. Lavista susține că înțelegerea muzicii dintr-o compoziție necesită ca ascultătorul să caute în profunzime pentru a descoperi multiplele straturi interpretative ale piesei.

În cazul specific al muzicii contemporane, Lavista subliniază existența unor stiluri extrem de disparate, ce aduc o provocare pentru ascultător. Acest fenomen apare din absența unui limbaj unificator, așa cum a existat în cadrul tonalității, oferind un fir comun pentru diversele stiluri dezvoltate prin acel limbaj din secolul al XVII-lea și continuând încă o bună parte din secolul al XX-lea. Desigur, această provocare se extinde și asupra interpretului, al cărui fundal cultural și tehnic trebuie să fie foarte extins pentru a aborda interpretarea oricărei piese contemporane. Lavista concluzionează că trăim vremuri de incertitudine în ceea ce privește limbajul muzical, ceea ce adaugă un alt strat de dificultate procesului interpretativ.²

² Reina Jorrín, „Agobios, incertidumbres y contemporaneidad... Una conversación con Mario Lavista”.

3. Estetica în muzica lui Mario Lavista

După întoarcerea din Europa, Mario Lavista a trecut printr-o perioadă relativ extinsă de experimentare și asimilare a abordării recent învățate în utilizarea instrumentelor muzicale tradiționale. Pe de o parte, a fost aspectul legat de limbaj, care a sugerat și încurajat dezvoltarea de noi forme de notație. Compozitorii trebuiau (și era de așteptat) să ofere instrucțiuni detaliate de interpretare, inclusiv diagrame, desene și tabele speciale de digitație, toate însoțite de legende și trimiteri numerotate. În consecință, partiturile compozițiilor lor au devenit din ce în ce mai complexe de citit și interpretat.

Pe de altă parte, totuși, s-a regăsit nevoia lui Lavista de a explora mai profund posibilitățile sonore instrumentale. Este interesant de observat că, spre sfârșitul vieții sale, Lavista a recunoscut responsabilitatea cu care se confruntă un compozitor atunci când încearcă să canalizeze noile timbruri și forme sonore ale unui instrument. Această perspectivă se regăsește într-unul dintre numeroasele sale texte literare publicate de *El Colegio Nacional* din Mexic, în 2016: „Instrumentele trebuie ascultate cu mare atenție pentru a descoperi vocile pe care le poartă. Așa sunt dezvoltate lumi uluitoare de sunete și depinde atât de imaginație, cât și de rațiune să dea formă acelei noi realități sonore.”³

Acest mod de a se referi la procesul său de experimentare cu capacitățile sonore și timbrale ale instrumentelor este probabil unul dintre cele două motive principale pentru care Lavista a reușit să dezvolte un stil compozițional unic și personal, aproape introspectiv. Celălalt motiv se datorează, fără îndoială, strânsei colaborări cu muzicieni de prim rang cu care a întreținut o relație personală, așa cum sugerează el însuși în cartea sa *Trece comentarios en torno a la música* (Treisprezece comentarii despre muzică): „Prin lucrările mele pentru instrumente solo și mici grupuri de cameră, îmi propun să provoc o întâlnire și să stabilesc o relație – chiar iubitoare – între instrumentist și instrumentul lui. Sper ca lucrarea să configureze un spațiu în care între ei să ia naștere o conversație intimă.”⁴

La o analiză atentă a lucrărilor sale de muzică de cameră, devine evident că, pentru a crea un spațiu în care interpretul să se poată conecta strâns cu instrumentul său, Lavista însuși a simțit nevoia să dezvolte o legătură strânsă cu interpretul – o relație care se extinde dincolo de simplele acte de compunere sau corectare a partiturii propriilor piese. Toate compozițiile sale de muzică de cameră sunt dedicate acelor interpreți cu care a lucrat îndeaproape, care i-au fost și prieteni apropiați. În consecință, o mare parte din relația anticipată dintre interpreți și piesele sale s-a desfășurat în timpul explorării în colaborare a noilor sunete. Drept urmare, aceste sunete alternative au fost strâns împletite cu o înțelegere profundă a personalității fiecărui instrumentist cu care a colaborat. Mai mult decât atât, datorită competenței tehnice remarcabile a instrumentiștilor care au

³ Alonso-Minutti, „Poetic Encounters and Instrumental Affairs”.

⁴ Lavista, *Trece comentarios en torno a la música*, 41.

colaborat cu Lavista, el a putut integra fără probleme aceste noi sunete în discursul și estetica sa muzicală distinctivă, care sunt o piatră de temelie a operei sale.

Tocmai în spiritul acestor colaborări intime, Lavista a compus, în 1979, *Canto del Alba* (pentru flaut solo amplificat). *Canto del Alba* a marcat un moment crucial în cariera compozițională a lui Lavista, reprezentând o tranziție către explorarea de noi posibilități pentru instrumentele tradiționale – o perioadă care se va extinde până la începutul anilor 1990. Acestea fiind spuse, *Canto del Alba* este și piesa de deschidere a unui triptic pentru flaut solo, compus de-a lungul a patru ani, care include *Lamento a la muerte de Raúl Lavista* (1981) și *Nocturno* (1982). În consecință, în toată această perioadă extinsă de experimentare intensă și creativitate, Lavista a avut o colaborare strânsă cu flautista mexicană Marielena Arizpe, cu care a împărtășit și o relație romantică.

După ce a studiat la Paris sub îndrumarea unor personalități precum Pierre Boulez și Robert Dick⁵, Arizpe a devenit o pionieră în studiul și aplicarea tehnicilor extinse pentru flaut în Mexic. Atât Lavista, cât și Arizpe erau cititori pasionați, împărtășind un interes pentru poezia și muzica medievală – elemente care s-au manifestat în lucrările ulterioare ale compozitorului. Tocmai acest interes comun autentic i-a determinat să intituleze piesa care marchează prima lor colaborare *Canto del Alba* (Cântecul zorilor), făcând referire la genul de poezie erotică medievală cunoscut sub numele de „alba”.⁶ Marielena Arizpe a interpretat premiera mondială a *Canto del Alba* în timpul unui concert susținut la Pinacoteca Virreinal din Mexico City, pe 28 aprilie 1979, ca parte a primei ediții a

⁵ „Dick, Robert (n. New York, 4 ianuarie 1950) flautist și compozitor american. A studiat compoziția și muzica electronică cu Robert Morris, Bulant Ariel și Druckman, și flautul cu H. Henry Zlotnik, James Pappoutsakis, Julius Baker și Thomas Nyfenger, obținând licența la Yale College în 1971 și diploma de master în compoziție la Yale School of Music în 1973, precum și două burse de compozitor (1988, 1992) oferite de aceeași instituție. După o perioadă în New York, în timpul căreia a beneficiat de o bursă pentru interpretare din partea National Endowment for the Arts (1983) și două pentru compoziție (1988, 1992) din partea aceleiași instituții, s-a mutat la Lucerna în 1992. A primit o bursă a Fundației Guggenheim în 1994. Prima sa lucrare pentru flaut a fost *Afterlight* pentru flaut solo (1973), publicată de compania lui Dick, Multiple Breath Music, în 1984. Ulterior, a compus aproximativ 70 de piese pentru acest instrument, folosind adesea alți membri ai familiei (piccolo, piccolo în *la*, flaut alto și flaut bas în *fa* și *do*) și oferind parteneri de ansamblu, inclusiv tobe, vibrafon, chitară și mediu electronic. Este autorul unui număr important de tratate despre tehnicile extinse de flaut.” Powell, „Dick, Robert”.

⁶ „Alba (provensală: «zori»). Un gen minor de lirică a trubadurilor, din care au supraviețuit 19 exemple. Multe sunt anonime sau au atribuire incertă; dintre cei al căror autor este aproximativ sigur, numai *Reis glorios* de Giraut de Bornelh este opera unui poet de prim rang. Puține pot fi datate cu precizie, dar perioada de compunere pare să se întindă din ultimul sfert al secolului al XII-lea până la sfârșitul secolului al XIII-lea. Majoritatea au un refren – o caracteristică rară în lirica trubadurilor – și acesta include în mod normal cuvântul «alba». Zorii joacă o serie de roluri diferite în aceste piese. Șase dintre poezii sunt religioase și folosesc zorii ca simbol al mântuirii sau al trezirii din păcat. Restul sunt de dragoste, iar cele mai multe dintre acestea au ca temă despărțirea îndrăgostiților în zorii zilei, deși în două cazuri iubitul așteaptă cu nerăbdare zorii. Comentatorii moderni au avut tendința de a presupune că scenariul despărțirii în zori reprezintă forma originală a *alba* și că celelalte versiuni au apărut mai târziu, dar există puține dovezi pentru acest lucru”. Haynes, „Alba”.

Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez⁷ (Forumul Internațional pentru Muzică Nouă Manuel Enríquez). Premiera a fost un succes răsunător și, după cum își amintește Arizpe patruzeci de ani mai târziu, piesa a avut o primire copleșitoare din partea publicului, printre care s-au numărat personalități notabile ale muzicii de avangardă precum Luciano Berio.⁸

În procesul creativ al lui Lavista, se poate discerne importanța și influența semnificativă pe care stabilirea unei legături emoționale cu artiștii săi le-a avut pentru el înainte de a se angaja în colaborări profesionale. Cu alte cuvinte, Lavista a considerat că este esențial să dezvolte o înțelegere personală a lor, să petreacă timp împreună, să facă schimb de idei și să aprofundeze sensibilitățile lor individuale. Atât flautista Marielena Arizpe, cât și oboista mexicană Leonora Saavedra⁹ (pentru care Lavista a compus *Marsias* pentru oboi și opt pahare de cristal de vin în 1982) recunosc afinitatea intelectuală și spirituală ca elemente indispensabile în timpul procesului de creație al lui Lavista.

⁷ „Enriquez (Salazar), Manuel (n. Ocotlán, 17 iunie 1926; m. Mexico City, 26 aprilie 1994), compozitor mexican. A studiat compoziția cu Miguel Bernal Jiménez în Mexic și Stefan Wolpe la New York. A fost director al Conservatorului Național de Muzică (1972-4), al Centrului Național de Cercetare în Muzică (1977-85) și al Departamentului de Muzică al Institutului Național de Arte Frumoase (1985-91) din Mexic. A primit Premio Elias Sourasky (1972), Premio Nacional de las Artes (1983) și Diosa de Plata pentru muzică de film (1972). A primit comenzi de la Orchestra Beethoven din Bonn (*Trayectorias*, 1967), SWF (*Ixámatl*, 1969), ÖRTF (*Encuentros*, 1972; *él y...ellos*, 1972), Festivalul Interamerican de Muzică al Organizației Statelor Americane (*Cvartetul de coarde nr. 3*, 1974), Ministerul Francez al Culturii (*Tlachli*, 1976) și Festivalul de Muzică din America Latină din Venezuela (*Raíces*, 1977). Compozițiile sale au fost interpretate la festivaluri de muzică din Donaueschingen, Varșovia, Havana, Bourges etc. A primit burse de la Fundația Guggenheim (1971) și Deutscher Akademischer Austauschdienst (1982-3). A fost membru al Seminario de Cultura și al Academia de Arte din Mexic și al comitetului executiv al Consejo Interamericano de la Música. A predat compoziție la Universitatea din California din Los Angeles și San Diego (1991). Pe lângă activitățile sale de compoziție, a activat și ca violonist și producător, promovând muzica contemporană mexicană în străinătate. În Mexic, a fondat mai multe asociații de compozitori și a organizat festivaluri de muzică contemporană, inclusiv Foro Internacional de Música Nueva, pe care l-a condus de la înființare în 1979 până la moartea sa.” Saavedra, „Enriquez (Salazar), Manuel”.

⁸ Alonso-Minutti, „Poetic Encounters”.

⁹ „Cercetarea Leonorei Saavedra se concentrează asupra construcțiilor strategice ale sinelui și ale celuilalt în imaginarul muzical mexican și asupra rolului istoriografiei în transmiterea și susținerea unor astfel de construcții. Ea este interesată în special de modurile în care națiunile negociază relațiile interne și externe de putere prin reprezentarea naționalului în muzică. Este interesată și de relațiile dintre muzică, clasă socială și stat. Munca ei se bazează pe marxism, studii culturale și studii post-coloniale, colonialism și subiacente. Este considerată principala expertă în compozitorul mexican Carlos Chávez. Înainte de a se muta în S. U. A., profesoara Saavedra a fost activă – ca cercetător, interpret de muzică nouă și administrator cultural în Mexic – unde artiștii și intelectualii joacă roluri publice care urmăresc să influențeze societatea în general. Între 1985-87, a condus Centrul Național de Cercetare Muzicală (CENIDIM) din Mexico City, iar în 2016 a ocupat Catedra Jesús C. Romero la aceea instituție. Este redactorul revistei *Carlos Chávez and His World* (Princeton, 2015), care a fost tradus în spaniolă și publicat de Colegio Nacional din Mexic. Publicațiile ei includ „Carlos Chávez and the Myth of the Aztec Renaissance” în acel volum, „Carlos Chávez’s Polysemic Style: Constructing the National, Seeking the Cosmopolitan” (*Journal of the American Musicological Society*, 2015) și cartea *La música mexicana de 1910 a 1930: conocimiento social y comunidad identitaria*”, (Mexic, 2019). „Leonora Saavedra”.

Amândouă sunt de acord că „Mario [Lavista] este genul de persoană care stabilește relații spirituale cu oamenii din jurul său. Există anumite condiții indispensabile pe care le caută în muzele sale, cum ar fi cele intelectuale, spirituale și fizice. Când nu găsește acea afinitate, nu scrie.”¹⁰

În ciuda abordării sale meticuloase, ajungând la repetiții bine pregătite și organizate cu compozițiile sale, Lavista a rămas deschis la orice sugestii pe care interpreții săi le-ar putea oferi, mai ales în adaptarea la capacitățile lor individuale și la cerințele tehnice. Lavista a colaborat cu ei pentru a explora armonicile, digitația și efectele generale, luând în considerare fezabilitatea și scopul lor. Discuțiile au inclus stabilirea efectelor mai accesibile și a modului de notare în partitură. În consecință, aceste colaborări strânse nu au influențat doar compoziția în sine, ci și aspectul textual și notația acesteia, cruciale pentru interpretarea corectă a complexității muzicii contemporane.

După cum am menționat mai devreme, interesele artistice ale lui Lavista s-au extins dincolo de muzică. Avea o pasiune profundă pentru lectură, în special pentru poezia veche, și avea o mare admirație pentru pictură. Lavista a fost un estet desăvârșit care, de-a lungul unei părți semnificative a producției sale muzicale, a căutat să stabilească relații interdisciplinare și conexiuni între cele trei tărâmurii preferate ale artei – muzica, poezia și artele plastice. Un exemplu al acestei abordări interdisciplinare este includerea de epigrafe în partiturile lucrărilor sale pentru instrumente solo sau muzică de cameră. *Canto del Alba* nu face excepție, deoarece Lavista încorporează la începutul partiturii următorul fragment dintr-un poem scris de poetul, muzicianul și pictorul chinez Wang Wei:¹¹

¹⁰ Alonso-Minutti, „Poetic Encounters”.

¹¹ „Wang Wei (n. 701, județul Qi, provincia Shanxi, China – m. 761, Chang’an [acum Xi’an], provincia Shaanxi), unul dintre cei mai faimoși oameni de artă și litere din timpul dinastiei Tang, una dintre epocile de aur ale istoriei culturale chineze. Wang este cunoscut pe scară largă drept un model de educație umanistă, așa cum este exprimat în poezie, muzică și pictură. În secolul al XVII-lea, scriitorul de artă Dong Qichang l-a stabilit pe Wang drept fondatorul veneratei Școli sudice de pictori-poeti, pe care Dong a caracterizat-o ca fiind mai preocupată de expresia personală decât de reprezentarea suprafeței. Wang s-a născut și a crescut în timpul dinastiei Tang (618-907), când capitala, Chang’an, era un oraș cu adevărat cosmopolit, care se bucura atât de bogăție, cât și de securitate. El a primit prestigioasa diplomă jinshi („erudit avansat”) în sistemul de examen al serviciului civil imperial în 721 – probabil mai mult pentru talentele sale muzicale decât pentru orice altceva, deși se spune că și-a dezvoltat talentele literare încă de la vârsta de nouă ani. Arta lui Wang poate fi reconstituită doar teoretic, pe baza scrierilor contemporane și a copiilor supraviețuitoare ale picturilor sale. Fără îndoială, a pictat o varietate de subiecte și a folosit diverse stiluri, dar este deosebit de renumit pentru că a fost printre primii care au dezvoltat arta picturii peisajului. El este cel mai bine cunoscut pentru peisajele monocrome cu cerneală (*shuimo*), în special peisajele cu zăpadă. Acesta din urmă a cerut folosirea *pomo* („ruperea cernelii”), o tehnică mai largă de spălare a cernelii cu care este asociat în mod obișnuit. Picturile lui Wang Wei au fost atât inovatoare, cât și tradiționale, dar cu siguranță combinația sa de pictură magistrală și abilități poetice a fost cea care i-a asigurat statutul aproape mitic în epocile ulterioare. Practic, fiecare antologie de poezie chineză include lucrările sale și el este menționat alături de Li Bai și Du Fu drept unul dintre marii poeți ai dinastiei Tang.” Vezi Encyclopaedia Britannica, „Wang Wei”.

*Sentado solo entre los bambúes
toco el laúd y silbo, silbo, silbo.
Nadie me oye en el inmenso bosque,
pero la blanca luna me ilumina.*¹²

Stând singur printre bambuși,
Cânt la lăută și fluier, fluier, fluier.
Nimeni nu mă aude în pădurea imensă,
dar luna albă mă luminează.

Încorporând epigrafe în compozițiile sale, Lavista dezvăluie intenția deliberată de a stabili o legătură inițială între public și piesă chiar înainte ca interpretul să înceapă să o cânte. Este posibil ca acesta să urmărească să transmită, prin poezie, atmosfera dorită pentru audiție. În consecință, interpretul se transformă într-un artist interdisciplinar, iar dicția și intonația în timpul recitării epigrafului devin elemente cruciale pentru interpretarea corectă a piesei.

4. Sistemul meticulos de notație al lui Mario Lavista

Unul dintre aspectele inițiale care atrag atenția în compozițiile lui Mario Lavista este sistemul său precis și complicat de notație muzicală (vezi Figura 1). Prin colaborarea sa strânsă cu fiecare dintre interpreții săi, aceștia i-au permis să experimenteze direct și să învețe posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentelor pentru care a compus. În cazul *Canto del Alba*, contribuția flautistei Marielena Arizpe a fost esențială pentru înțelegerea tehnicilor extinse la flaut. După cum am menționat mai devreme, Arizpe avea deja un fundal solid în interpretarea muzicii contemporane de flaut și provocările tehnice asociate acesteia. Această bază a fost pusă prin colaborarea sa strânsă cu flautistul american Robert Dick și prin seminariile oferite de Pierre Boulez în timpul șederii sale la Paris.¹³

¹² Lavista, *Canto del Alba*.

¹³ Alonso-Minutti, „Poetic Encounters”.

canto del alba para flauta amplificada		dawnsong for amplified flute
1.- Para ser tocada en una flauta perforada, con el si grave.		To be performed on an open-hole flute with a low B footjoint.
2.- 1/4 de tono ascendente		quarter sharp
1/4 de tono descendente		quarter flat
prusa corta		short pause
indica, en segundos, la duracion aproximada de la frase.		indicates, in seconds, the approximate duration of the phrase.
senza vibrato	S.V.	senza vibrato
sonidos silbados	W.T.	whistled tones
appoggiaturas (sempre cantabile)		appoggiaturas (sempre cantabile)
las notas cuadradas tienen indicada una digitación no tradicional.		the square notes have a non-traditional fingering indicated.
cantar la nota indicada (natural o faisetto)		sing the note given (natural or faisetto)
armónicos naturales: a) la nota en forma de rombo indica la digitación. b) la nota superior indica el sonido real.		natural harmonics: a) the diamond-shaped note indicates the fingering. b) The upper note head gives the pitch desired.
el glisando se obtiene empleando las digitaciones indicadas para el primero y el último sonido.		The glissandi are obtained by using the fingerings indicated for the initial and final pitches.
los acordes se pueden producir de dos maneras: a) empleando la digitación indicada por la nota en forma de rombo. b) empleando la digitación indicada abajo del acorde. Las digitaciones han sido tomadas del libro "The Other Flute" de Robert Dick (Oxford University Press, 1975).		multiple sonorities are produced in two ways: a) using the regular fingering indicated by a diamond-shaped note. b) using a non-traditional fingering given directly below the sonority. The fingerings were taken from Robert Dick's "The Other Flute" (Oxford University Press, 1975).
diagrama:		diagram:
llave abierta		key up
llave cerrada		key depressed
perforación abierta y aro cerrado		open-hole key with its rim depressed and its center hole left open.
3.- Para la ejecución de la obra se requiere de un equipo de amplificación de excelente calidad. El nivel de amplificación deberá ser muy discreto, de tal manera que no haya ninguna modificación o distorsión en la calidad del sonido. El nivel no debe ser alterado durante la ejecución.		Excellent amplifying equipment is needed for the performance of this piece, as the sound level must be very discreet so there is no modification or distortion in the quality of the sound. This sound level must not be altered during the performance.

Fig. 1. Instrucțiunile de interpretare ale lui Mario Lavista pentru *Canto del Alba*¹⁴

¹⁴ Lavista, *Canto del Alba*.

La întoarcerea ei în Mexic, Arizpe l-a introdus pe Lavista în munca de pionierat a lui Robert Dick privind tehnicile extinse de flaut, în special prin cartea sa *The Other Flute*¹⁵, care fusese deja publicată în 1975. Această expunere i-a permis lui Lavista să dobândească o înțelegere mai profundă a posibilităților tehnice ale instrumentului, incluzând digitații alternative, armonice, multifonice și multe altele. Asimilarea acestor cunoștințe este evidentă chiar din motivul inițial al *Canto del Alba*, unde este introdusă o secvență de două multifonice alternante. Pentru multifonia inițială formată din notele *do# – fa#* (cvartă perfectă), Lavista a furnizat o diagramă dedesubtul portativului, care detaliază exact digitația pentru interpret. În schimb, cea de-al doilea multifonic, format din notele *re – la* (cvintă perfectă), este produs în mod natural de armonicile generate simultan de nota *re* (cu o octavă mai jos), folosindu-se digitația obișnuită (vezi Exemplul 1).

Ex. 1. Fragment de deschidere din *Canto del Alba* de Mario Lavista.

Lavista detaliază producerea de multifonice în instrucțiunile sale de interpretare, subliniind două metode posibile:

- prin utilizarea digitației obișnuite indicate de o notă în formă de romb, sau
- folosind o digitație netradițională furnizată direct sub sunetul corespunzător.

El precizează, de asemenea, că toate digitațiile alternative au fost preluate din *The Other Flute*¹⁶ al lui Robert Dick. Pe de altă parte, este interesant de remarcat că, pe lângă epigraful inițial menționat mai sus, Lavista încorporează și următoarea indicație de interpretare cu privire la natura piesei: „*Come la luce incerta e grigia che precede l'alba*” (ca lumina incertă și gri care precede zorii).

Datorită sunetelor eterice produse de flaut în *Canto del Alba*, compozitorul conturează o atmosferă delicată, care evocă o mare intimitate încă de la începutul piesei. Lavista, cunoscut pentru atenția sa meticuloasă la cele mai mici detalii, merge până într-acolo încât scrie un legato punctat care se întinde pe întregul motiv inițial. Aceasta sugerează o execuție uniformă, fără asperități din partea interpretului, astfel caracterul liniar și

¹⁵ Dick, *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*.

¹⁶ Lavista, *Canto del Alba*.

continuu al frazelor lungi ale piesei rămânând neîntrerupt. Sunetul flautului se transformă într-un fenomen plastic al spațiului și al timpului, asemănător cu mișcările lungi pe pânza unui tablou.

4.1. Microtonuri

Utilizarea microtonurilor în muzică are rădăcini străvechi, datând din diverse civilizații și culturi, inclusiv greacă, arabă, turcă, indiană, persană și chiar bizantină. Incorporarea sa în sistemul tonal rigid european de douăsprezece sunete a avut loc mai ales în timpul secolului al XX-lea și a fost percepută inițial ca o incursiune exotică și aventuroasă. Cu toate acestea, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, compozitorul și teoreticianul mexican Julián Carrillo¹⁷ a început deja experimente cu un sistem temperat de sferturi de ton, pe care l-a numit *sonido 13* (al 13-lea sunet). Sistemul său a implicat în primul rând diviziuni mai fine și egale ale scării convenționale temperate de douăsprezece sunete. În timp ce instrumentele cu înălțime perfectă, cum ar fi coardele și vocea umană, pot împărți teoretic un întreg ton în numeroase părți limitate doar de capacitatea de auz a interpretului, compozițiile lui Carrillo au necesitat construirea de instrumente speciale, cum ar fi pianele și harpele capabile să cânte toate diviziunile integrale ale tonului până la partea a șaisprezecea.¹⁸

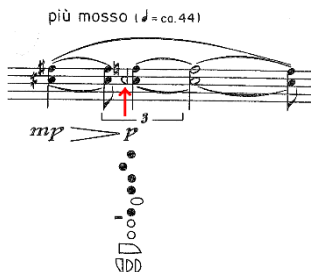
În contextul instrumentelor de suflat din lemn, microtonurile pot fi obținute în primul rând prin două metode: prin ajustarea ambușurii interpretului și ulterior manipularea coloanei de aer sau prin introducerea unor digitații alternative care produc în mod inerent

¹⁷ „Carrillo(-Trujillo), Julián (Antonio) (n. Ahualulco, San Luis Potosí, 28 ianuarie 1875; m. San Angél, 9 septembrie 1965). Compozitor, teoretician, dirijor, violonist, inventator și profesor mexican. Născut într-o familie americană într-o perioadă aparent pașnică a istoriei Mexicului, a primit educația muzicală timpurie la Conservatorul Național din Mexico City, unde a studiat vioara cu Pedro Manzano, compoziția cu Melesio Morales și acustica cu Francisco Ortega y Fonseca. Între 1899 și 1905, a fost în Europa, unde și-a împărțit timpul între conservatoarele din Gent și Leipzig; la Gent, a studiat vioara cu Albert Zimmer, iar la Leipzig a fost elev al lui Jadassohn (compoziție), Becker (vioară) și Sitt (dirijor) și a cântat în Orchestra Gewandhaus sub bagheta lui Nikisch. În acești ani de formare, și-a modelat filosofia critică a aplicării practice și a examinării tuturor preceptelor teoretice. Rezultatele au fost revoluționare și l-au condus la o încercare de-a lungul vieții de a realiza o mai mare acuratețe între postulatele discrepante ale fizicienilor, matematicienilor și teoreticienilor muzicii și de a ajuta interpreții să le aplice sau cel puțin să le înțeleagă (vezi *Pre-sonido 13*). Încă din 1895, în timp ce experimenta singur împărțirea unei coarde în mai multe segmente, a ajuns la un „sunet nou” (o notă înălțată prin raportul matematic 1:1,007246), între sol și la pe a patra coardă a vioarei sale. Deoarece acesta a fost primul ton ascendent care a rupt „clasicul 12”, el l-a numit „el sonido trece” („al 13-lea sunet”). Acest sunet unic a ajuns să simbolizeze microtonalitatea în general pentru Carrillo și numeroasele sisteme teoretice și muzicale noi derivate din acesta: scări, melodii, armonii, metri, ritmuri, texturi și instrumente (vezi «Sonido 13»: el infinito en las escalas y en los acordes).” Benjamin, „Carrillo(-Trujillo), Julián”.

¹⁸ Griffiths, Lindley, and Zannos, „Microtone”.

intonații diferite de cele realizate cu digitația standard. În unele cazuri, se recomandă o combinație a ambelor tehnici.

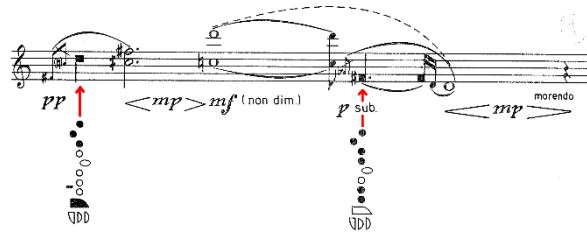
Ca să se poată distinge între aceste două abordări fundamentale în obținerea microtonurilor dorite, Lavista implementează un sistem de notare simplu, dar inteligent, explicat în instrucțiunile de interpretare indicate în partitură. În primul scenariu, alături de nota pe care dorește să o modifice, Lavista include un simbol ascuțit ușor modificat, care indică faptul că nota ar trebui să sune cu un sfert de ton mai sus. În schimb, pentru ca aceeași notă să sune cu un sfert de ton mai jos, el folosește un simbol bemol inversat (vezi Exemplul 2).



Ex. 2. Notația microtonurilor în *Canto del Alba*

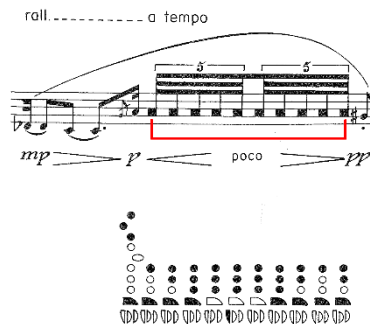
În exemplul precedent, nota *do* inițială este alterată printr-un simbol diez modificat, indicând că sunetul rezultat ar trebui să fie cu un sfert de ton mai înalt. În consecință, intervalul din cadrul aceluia multifonic (cu *fa#*) devine puțin mai mic decât o cvartă mărită. Mai târziu, același *do* este precedat de un simbol bemol modificat, sugerând că sunetul produs ar trebui să fie cu un sfert de ton mai mic. Prin urmare, intervalul din acest multifonic (cu *fa*) este cu un sfert de ton mai mare decât o cvartă perfectă.

O altă metodă pe care o folosește Lavista pentru a obține microtonurile dorite implică utilizarea unor digitații alternative aplicate unei anumite note. Această notă este reprezentată cu o formă pătrată, ceea ce indică faptul că ar trebui să fie produsă folosind o digitație alternativă, așa cum este specificat în partitură. Diagrama de digitație corespunzătoare este furnizată sub pentagrama așezată imediat sub nota modificată (vezi Exemplul 3).



Ex. 3. O altă modalitate de obținere a microtonurilor și notația acestora.

Spre deosebire de prima metodă de obținere a microtonurilor menționată mai devreme, cea de-a doua abordare are caracteristica unică de a transforma culoarea notei modificate, creând astfel o textură timbrală mai nuanțată. Eu personal mă refer la această variantă de microtonuri ca *microtonuri de culoare*. În anumite cazuri, este posibil să se realizeze până la cinci sau mai multe variații diferite ale unei singure note, subdivizând un semiton în atâtea părți câte variante permit, așa cum este ilustrat în Exemplul 4.



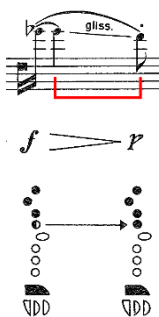
Ex. 4. Utilizarea de către Lavista a microtonurilor de culoare în *Canto del Alba*.

4.2. Glissando

O altă trăsătură distinctivă a *Canto del Alba* este cerința specifică pentru utilizarea unui flaut construit cu un sistem cu orificii deschise. În acest sistem, clapele care acoperă orificiile notelor *la*, *sol*, *fa*, *mi* și *re* sunt perforate cu o gaură în mijloc. Proiectat inițial de renumiții producători de flaut din Boston pentru a îmbunătăți ventilația orificiilor și, în consecință, pentru a obține un sunet mai deschis și mai proiectat, sistemul *open-hole*

oferă și un beneficiu adiacent: posibilitatea de a executa un glissando între anumite intervale. Inutil să spunem că această tehnică extinsă nu este inerentă flautului, deoarece necesită un tip specific de sistem care nu este standard pentru toate variantele instrumentului.

În exemplul următor, Lavista introduce, pentru prima dată în partitura sa, un glissando descendent între notele *mi* și *re*, oferind digitații specifice pentru ambele note. Este esențial să subliniem faptul că ambele sunete sunt produse folosind digitații alternative, fiind necesare ajustări ale instrumentistului pentru a obține în mod eficient sunetele dorite. În plus, prima digitație indică faptul că tasta *sol* trebuie să fie deschisă cu doar marginea acoperită (ilustrată printr-o figură de semicerc), iar degetul care apasă acea tastă trebuie să alunece ușor până când aceasta este complet acoperită, completând a doua digitație ilustrată și obținând astfel efectul de glissando (vezi Exemplul 5).



Ex. 5. Includerea de către Lavista a glissandi în *Canto del Alba*.

Avantajele sistemului cu orificii deschise pe flaut se extind dincolo de producerea unui glissando, deoarece acest sistem deschide, de asemenea, calea pentru obținerea anumitor sunete multifonice prin digitații specifice (vezi Exemplul 6), care ar fi nepractice pe un flaut cu un sistem cu orificii închise, cum sunt cele întâlnite în mod obișnuit la flautele pentru începători. În consecință, este logic și concludent să afirmăm că abordarea repertoriului flautului contemporan nu ar fi posibilă fără un instrument capabil să execute eficient toate tehnicile extinse cerute de compozitori. Acesta este un alt exemplu al modului în care tehnologia servește ca instrument de extindere și perfecționare a tehnicii.

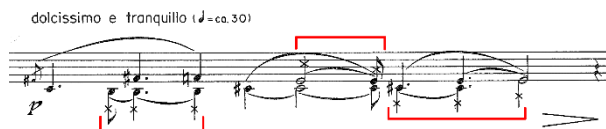


Ex. 6. Multifonice obținute cu un flaut cu sistem deschis (*open-hole*).

În exemplul prezentat, nota inițială este un armonic *do#* produs de fundamentală sa, *fa#*, notată cu o notă în formă de romb. După aceasta, există un multifonic care formează o cvintă micșorată cu notele *fa#* și *do#*. Lavista oferă o digitație alternativă pentru acest multifonic, care implică descoperirea orificiului notei *fa* și menținerea apăsată doar a marginii acelei clape.

4.3. *Humming* [fredonare cu vocea]

Până în acest punct, am explorat două forme fundamentale de polifonie: o polifonie simulată, așa cum este exemplificată de tehnica folosită de Luciano Berio discutată mai devreme, și o polifonie mai „autentică” obținută prin producerea de multifonice folosind digitații alternative. Cu toate acestea, în *Canto del Alba*, Lavista folosește o a treia tehnică de polifonie care implică utilizarea simultană a vocii umane împreună cu sunetul flautului, cunoscut în mod obișnuit sub numele de *humming*, și care provine din tehnica vocală numită *bocca chiusa*. În timp ce tehnica *humming* este folosită inițial în anumite pasaje din literatura vocală, orice cântăreți, inclusiv flautiști, o pot adopta în mod eficient pentru a genera polifonie pe un instrument monodic, cum ar fi flautul, fără a perturba producerea sunetului natural. Lavista indică utilizarea acestei tehnici prin plasarea unei cruci pe stegulețul notei dorite și precizează că nota poate fi cântată fie cu o voce naturală, fie cu un *falsetto* (vezi Figura 1). El folosește tehnica *humming* în doar două pasaje, primul fiind mult mai semnificativ (vezi Exemplul 7).



Ex. 7. Utilizarea de către Lavista a tehnicii *humming* pentru a crea polifonie.

În acest fragment, Lavista dezvoltă un scurt contrapunct care prezintă un amestec de intervale disonante și consonante, împletind sunetul natural al flautului cu reverberația produsă de efectul de *humming*, rezultând un timbru distinctiv. Caracterul disonant al pasajului se stabilește de la început cu prima apogiatura de *fa#*, o notă non-armonică formând o cvartă mărită față de *do#*. Folosirea deliberată de către Lavista a acestei apogiaturi nu este o coincidență, deoarece dintre toate notele non-armonice, apogiaturile reprezintă categoria cea mai expresivă. Ulterior, mișcarea ambelor voci introduce intervale precum o secundă mică și o cvintă perfectă care se rezolvă într-o cvartă mărită (*si# – fa#*). După aceasta, o terță mică (*do# – mi#*) apare cu vocile inversate – efectul de *humming* servind drept voce superioară, în timp ce sunetul natural rămâne vocea fundamentală. În cele din urmă, apare o consonanță aparentă la unison între ambele voci interpretate simultan, dar produce o disonanță datorită ciocnirii timbrurilor diferite. Dintr-o perspectivă stilistică, interacțiunea contrapunctică a lui Lavista și timbrul rezultat al amestecului dintre flaut și vocea umană, trecând prin diverse intervale și reverberațiile asociate acestora, evocă o calitate reminiscentă a cântului gregorian.

4.4. Whistle tones [sunete fluierate]

Sunetele fluierate sunt o tehnică extinsă cunoscută pe scară largă în repertoriul flautului contemporan, care se concentrează pe producerea celui mai înalt registru posibil de armonice ale unei note date. Datorită caracterului lor eteric și liniștit, aceste sunete delicate sunt denumite și „șuierat” sau „șoaptă” de către unii compozitori. Cu toate acestea, în majoritatea partiturilor, inclusiv în *Canto del Alba* al lui Lavista, compozitorii folosesc de obicei abrevierea „W. T.” pentru a indica utilizarea acestei tehnici.

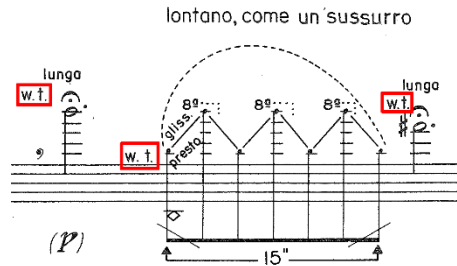
În timp ce stăpânirea acestei tehnici se poate dovedi o provocare pentru mulți flautiști fără experiență, aceasta necesită obținerea unei relaxări controlate a buzelor și gâtului, un control sporit asupra mușchilor din partea centrală a ambușurii și un control îmbunătățit al suportului pentru coloana de aer. În cartea sa *Music and the Flute*, flautistul american Thomas Nyfenger descrie cu exactitate cum se obțin *whistle tones*:

Dacă începem cu digitația celei de-a treia octave *la*, aflăm că deschiderea de ambușură folosită pentru un mezzo-forte susținut poate fi menținută sau ținută staționară; în timp ce se trimite din ce în ce mai puțin

aer – dificil pentru că vechiul nostru obicei este să închidem deschiderea buzei treptat, ca într-un diminuendo –, nota va „cădea” printr-un număr de sunete nebuloase, inutilizabile și, în cele din urmă, va rezulta o versiune miniaturală a *la*-ului original. Acesta este un *whistle tone*.¹⁹

În general, ca tehnică de sine stătătoare, *whistle tones* sunt relativ ușor de produs atunci când este necesar un sunet aleatoriu. Provocarea crește atunci când trebuie menținut un sunet specific, producând note diferite cu o singură digitație și alternând rapid cu sunete tradiționale. *Whistle tones* mai înalte sunt în general mai ușor de generat în comparație cu cele mai joase. Datorită naturii lor liniștite, aceste sunete s-ar putea să nu fie la fel de eficiente într-o cameră sau o sală mare, decât dacă sunetul flautului este amplificat, ca în cazul cerințelor lui Lavista pentru *Canto del Alba*.

Lavista încorporează *whistle tones* o singură dată spre sfârșitul piesei într-o secțiune lirică, de reflecție (vezi Exemplul 8).



Ex. 8. *Whistle tones* incluse de către Lavista a în *Canto del Alba*.

În acest pasaj, Lavista folosește *whistle tones* cu precizie și reținere, folosind doar două note cu registru înalt – *si* la început și *fa#* la sfârșit. Aceste două note susținute sunt conectate prin tehnici precum armonice și glissando, creând o linie muzicală fără întreruperi și evocatoare. În plus, un *si* coborât, reprezentat cu o notă în formă de romb, servește ca sunet fundamental pentru a genera armonice, acționând și ca o notă de pedală, ancorând textura și îmbogățind peisajul sonor.

Acest pasaj necesită o manipulare meticuloasă a ambușurii și un grad ridicat de flexibilitate pentru a produce două note și rezultate, fiecare cu două și trei octave deasupra fundamentalei sale, permițând alternarea rapidă (*presto*) așa cum este stipulată de partitură și conectându-le printr-un glissando. Pentru a transmite caracterul acestei secțiuni, Lavista oferă o indicație italiană: *lontano, come un susurro* (din depărtare, ca o șoaptă). O diagramă plasată sub portativ însoțește întreaga secțiune, sugerând o durată de

¹⁹ Zook, „Whistle Tones”.

aproximativ cincisprezece secunde (15"). Acest pasaj delicat liric evocă șoapta vântului printre frunzele de bambus, așa cum sugerează epigraful de la începutul partiturii.

Dincolo de entuziasmul larg răspândit pe care *Canto del Alba* l-a primit constant din partea publicului încă de la premieră, importanța sa constă în primul rând în a fi piesa care marchează începutul explorării de noi timbruri și sunete ale flautului de către un compozitor mexican contemporan. După cum s-a discutat mai devreme, acest lucru se realizează prin utilizarea unei game largi de tehnici extinse, cum ar fi microtonuri, multifonice, glissando, *whistle tones* și digitații alternative. Lavista împletește sunetele și timbrurile obținute prin aceste tehnici extinse pentru a obține de la flaut un cânt liric, luminos și delicat, cerând stăpânirea absolută a acestor tehnici de la instrumentist.

Concluzii

Canto del Alba de Mario Lavista este un reper în compoziția mexicană contemporană, redefinind posibilitățile sonore ale flautului printr-o integrare complicată a tehnicilor extinse. Explorarea de către Lavista a multifoniei, microtonurilor, a procedeelelor de glissando, sunetelor fluierate și a digitațiilor alternative reflectă nu numai înțelegerea sa profundă a capacităților instrumentale, ci și viziunea sa estetică, care prioritizează un dialog intim și expresiv între interpret și instrument. Sistemul său meticolos de notație, îmbogățit de colaborări strânse cu muzicieni precum Robert Dick și Marielena Arizpe, a permis o interpretare precisă, dar fluidă a operei sale, asigurând că fiecare spectacol păstrează atât rigoarea tehnică, cât și expresia personală.

Dincolo de inovațiile sale tehnice, *Canto del Alba* întruchipează filozofia artistică mai extinsă a lui Lavista – una care estompează granițele dintre compoziție și interpretare. Abordarea sa, care recunoaște interpretul ca un agent creativ activ, provoacă ierarhia convențională compozitor-interpret, făcând din fiecare interpretare a operei sale o experiență unică, în evoluție. În plus, includerea elementelor poetice, cum ar fi epigraful lui Wang Wei, subliniază credința sa în sinteza artistică interdisciplinară, unde literatura, muzica și imaginile vizuale converg pentru a adânci implicarea ascultătorului.

Moștenirea lăsată de *Canto del Alba* se extinde cu mult dincolo de receptarea sa imediată, deoarece a creat un precedent pentru compozitorii mexicani contemporani de a îmbrățișa tehnici extinse și sonorități experimentale. Influența lui Lavista, înrădăcinată în pregătirea sa de avangardă europeană și respingerea sa față de tendințele naționaliste tradiționale, a contribuit la formarea unei noi identități muzicale în America Latină – una care prețuiește explorarea artistică individuală peste limitele stilistice prescrise. Abilitatea sa de a sintetiza tehnici moderne cu o voce unică, introspectivă, lirică, îi consolidează locul ca o figură esențială în muzica contemporană și a secolului XX.

În cele din urmă, *Canto del Alba* este mai mult decât o simplă lucrare pentru flaut solo – este o dovadă a căutării neobosite a lui Lavista de noi sunete, a dăruirii sale pentru

colaborarea interpreților și a angajamentului său de a extinde potențialul expresiv al muzicii. Prin această piesă, el nu numai că a redefinit repertoriul flautului, dar și a lăsat un impact de durată asupra evoluției muzicii mexicane contemporane.

Bibliografie

- Alonso-Minutti, Ana R. „Poetic Encounters and Instrumental Affairs.” In *Mario Lavista: Mirrors of Sounds*, 123-172. New York: online edition, Oxford Academic, 2023. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190212728.003.0004>.
- Benjamin, Gerald R. „Carrillo(-Trujillo), Julián.” *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005018>.
- Britannica, The Editors of Encyclopaedia Britannica. „Wang Wei.” *Encyclopedia Britannica*, January 1, 2024. <https://www.britannica.com/biography/Wang-Wei>.
- Dick, Robert. *The Other Flute: A Performance Manual of Contemporary Techniques*. London. New York. Toronto: Oxford University Press, 1975.
- Griffiths, Paul, Mark Lindley, and Ioannis Zannos. „Microtone.” *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018616>.
- Haynes, Stephen. „Alba.” *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000411>.
- Lavista, Mario. *Canto del Alba*. Mexico City: Ediciones de Música Mexicana, 1980.
- Lavista, Mario. *Trece comentarios en torno a la música*. Mexico City: El Colegio Nacional, 2016.
- Powell, Ardal. „Dick, Robert.” *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000042647>.
- Reina Jorrín, Viviana. „Agobios, Incertidumbres y Contemporaneidad... Una Conversación con Mario Lavista.” *El Sincopado Habanero* (2018). https://www.academia.edu/42843365/Agobios_incertidumbres_y_contemporaneidad_una_conversaci%C3%B3n_con_Mario_Lavista.
- Saavedra, Leonora. „Enriquez (Salazar), Manuel.” *Grove Music Online*. 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008850>.
- „Leonora Saavedra.” University of California, Riverside. Profiles. 2018. <https://profiles.ucr.edu/leonora.saavedra>.
- Vilar Payá, Luisa and Ana R. Alonso Minutti. „Estrategias de diferenciación en la composición musical: Mario Lavista y el México de fines de los sesenta y comienzos

de los setenta.” *Revista Argentina de Musicología* 12-13 (2012): 268-289.

https://www.academia.edu/5522900/Estrategias_de_diferenciación_en_la_composición_musical_Mario_Lavista_y_el_México_de_fines_de_los_sesenta_y_comienzos_de_los_setenta_Revista_Argentina_de_Musicología_2013.

Zook, Jeffery. „Whistle Tones.” *The Instrumentalist*, September 2020.
<https://theinstrumentalist.com/september-2020-flute-talk/whistle-tones/>.