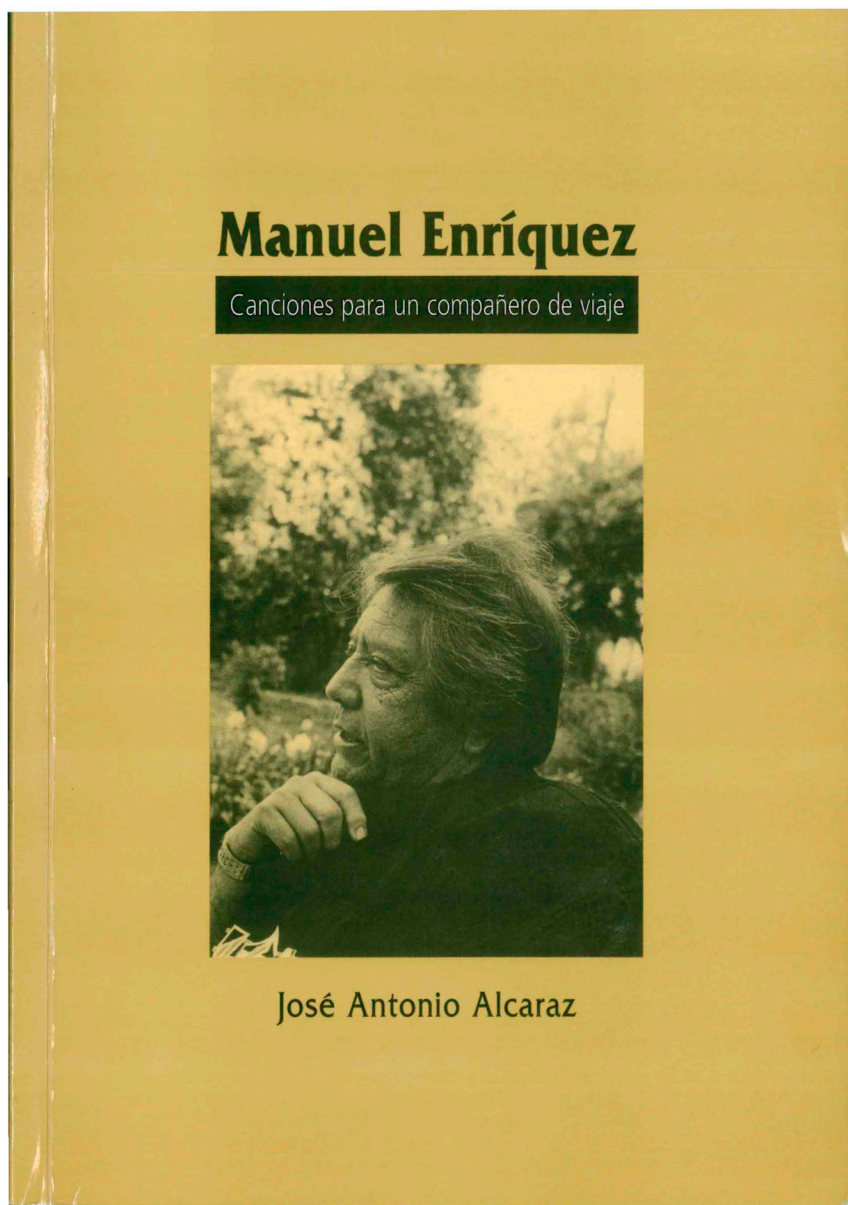




CULTURA  **INBAL**
SECRETARÍA DE CULTURA

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento:

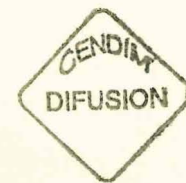
Alcaraz, José Antonio, *Manuel Enríquez: Canciones para un compañero de viaje*,
Conaculta, INBA, CENIDIM, 2001, 161 p.

Manuel Enríquez

Canciones para un compañero de viaje



José Antonio Alcaraz



Manuel Enríquez

Canciones para un compañero de viaje

José Antonio Alcaraz

Manuel Enríquez

Canciones para un compañero de viaje

José Antonio Alcaraz

Instituto Nacional de Bellas Artes
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical Carlos Chávez

Índice

PRELIMINAR	11
SELECCIÓN DE TEXTOS SOBRE MANUEL ENRÍQUEZ	13
Otras voces, otros ámbitos	15
El oído se aguza para atrapar un eco	17
Madurez y reafirmación de Manuel Enríquez	20
Cinco puntos cardinales	23
Somnolencia y mala inteligencia	25
Los trabajos y los días	28
Filarmónica de las Américas	30
Cartas de relación (III)	32
La multiplicación de la primavera	33
Instantáneas mexicanas	36
Varia invención	39
Otro toque de distinción (II)	42
Recinto y otras imágenes	45
Pasión y consagración en Oaxaca (II)	48
Cuarto menguante	49
Canciones para un compañero de viaje	51
Algunos representantes de las corrientes de vanguardia en la música mexicana	54
Agudo era el son de las flautas	66
Elogio de los nuestros	68
Regalo de reyes	70
Del libro de las revelaciones: Joel Thome	72
Hoy como nunca (I), Manuel Enríquez: 1926-1986	75
Hoy como nunca (II), Manuel Enríquez: 1926-1986	77
No hay más presente que el ahora (III), Manuel Enríquez: 1926-1986	79
Certidumbre	81
<i>Viols</i> , Conjuro	83
Sonatina	84
A manera de autoexamen o En la casa de los espejos (II)	86

Alcaraz, José Antonio, 1938 -
Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje /
José Antonio Alcaraz - México: INBA
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical Carlos Chávez
160 pp. 16 x 23 cm
Enríquez, Manuel, 1926-1994 2. Compositores mexicanos – siglo xx 1. t.
ML410.ES
781.972

Cuidado de la edición: Tedi López Mills
Formación: Gráfica, Creatividad y Diseño / Elizabeth Corona

Portada: Manuel Enríquez, 1993. Foto de Claire Rydell

Primera edición, 2001
© José Antonio Alcaraz
© Instituto Nacional de Bellas Artes /
Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical Carlos Chávez
Centro Nacional de las Artes. Torre de Investigación
Av. Río Churubusco y Calzada de Tlalpan s/n
Col. Country Club
04220, México, D.F.

ISBN 970-18-5008-4

Impreso en México
Printed in Mexico

Violín solo y con sonidos electrónicos	88
Del arpa	92
Concierto II para violín y orquesta	93
Método y recurso	94
Manuel Enríquez (1926-1994)	96
Discografía de Manuel Enríquez (primera serie) I	98
Discografía de Manuel Enríquez (primera serie) II	100
Discografía de Manuel Enríquez (primera serie) III	102
Discografía de Manuel Enríquez (segunda serie) I	104
Discografía de Manuel Enríquez (segunda serie) II	106
Discografía de Manuel Enríquez (segunda serie) III	108
Discografía de Manuel Enríquez (tercera y última serie) I	110
Discografía de Manuel Enríquez (tercera y última serie) II	112
Discografía de Manuel Enríquez (apéndice)	114
<i>Ritual</i>	116
Presencia de la música mexicana en el Tercer Festival de Oaxaca	118
Nueva discografía de Manuel Enríquez (I)	120
Discografía de Manuel Enríquez (II)	122
Discografía de Manuel Enríquez (tercera parte y última)	124
APÉNDICE 1	127
La obra de Manuel Enríquez	129
Musica de vanguardia	135
APÉNDICE 2	141
Lucidez joven	143
APÉNDICE 3	147
Obras de Manuel Enríquez	149
ÍNDICE ONOMÁSTICO	153

A la memoria de Alicia Urreta (1930-1986).
 Ser humano admirable, compositora magnífica,
 fuente gozosa de músicas diversas.

Para Aurelio Tello

Agradecimientos

Héctor Anaya, Ricardo Rocha, Aurelio Tello, Hiram Dordelly, José Antonio Robles, Juan José Escorza, Carlos Prieto, Agustín Villalpando, María Isabel Mota, Arturo Díaz, Susana Enríquez, Leonora Saavedra, Lidia Tamayo, Eduardo Contreras, Margarita Pruneda, Luis Herrera de la Fuente.

Preliminar

Este libro acerca de Manuel Enríquez tampoco fue escrito. Se acumuló, de manera semejante al que publiqué bajo los auspicios del CENIDIM en 1996, acerca de Carlos Chávez.

Aparece aquí, por lo tanto, una autocompilación parcial de textos acerca de la obra, personalidad artística, briosa impronta estructural y artesanado de uno de los compositores mexicanos decisivos. Como se ha repetido con cierta frecuencia, Manuel Enríquez (1926-1994) significó para su generación y momento un giro radical, decisivo, renovador, equivalente al que Carlos Chávez encarnó para la música mexicana. Sendos espacios, dotados de semejanzas tanto como de divergencias proporcionales.

Tuve el privilegio —regocijo y zozobra— de compartir tareas, viajes, anhelos, posturas, promociones, itinerarios, alimentos con Manuel Enríquez. Marcado por un hondo respeto mutuo hacia las simpatías, así como —ante todo— diferencias respectivas, nuestro trato se tradujo en estímulo recíproco. Este fue compartido muchas veces con Alicia Urreta: ser humano admirable, compositora magnífica, fuente de músicas diversas.

Así, el colaborar reiteradamente no impidió las confrontaciones: indispensables para la salud afectiva, entre los tres.

El sólido, vasto, opulento legado de Enríquez experimenta un eclipse parcial en las salas de concierto al momento de escribir esto. Especialmente en la programación de los organismos sinfónicos mexicanos, que de modo paulatino han vuelto a situarse casi al borde de la esclerosis fotostática; como efecto de una rutina complaciente y, por ello, criminal.

A diferencia, de manera sensible y ante la sorpresa generalizada, las partituras de Enríquez han sido objeto de grabaciones que se multiplican con fortuna. Significativo al extremo que habiendo finalizado (sin terminar, claro está) supuestamente la compilación aquí editada, apareció un disco más donde está incluida la *Suite* para violín y piano (1949). La reseña ha sido escrita inicialmente para este volumen.

Otra divergencia sensible: el Foro de Música Nueva, fundado por Manuel Enríquez —y que ahora lleva su nombre— continúa en pie, efectuando aportaciones relevantes al conocimiento y difusión de la música escrita en tiempo presente.

Imposible formular profecías. Cabe, sin embargo, un voto: la valoración justa, simple, directa, de la música compuesta por un creador de tal magnitud. Esto no excluye el debate: estímulo fértil. Bienvenido, en consecuencia, cualquier antagonismo a todo lo aquí escrito; si fundamenta sus impugnaciones con solidez análoga a la reciedumbre con que Manuel Enríquez supo crear su música.

He aquí, querido Manuel, la ocasión ideal para memorar aquella frase de Apollinaire que tanto contribuyó a vincularnos: "Nada nuevo hay bajo el sol. Para el sol: nada. Para el hombre: todo".

Ciudad de México, 24 de septiembre de 1998

Selección de textos sobre Manuel Enríquez

Otras voces, otros ámbitos

La reciente estancia en México de Manuel Enríquez fue particularmente fructífera. El compositor mexicano reside actualmente en París, donde lleva a cabo una amplia y fértil promoción de la música mexicana de concierto.

En esta visita, Enríquez realizó dos eventos musicales de gran importancia en los que los distintos aspectos de su actividad musical cobraron la magnitud habitual en él; es decir: un altísimo nivel profesional en terrenos de creación, interpretativos, técnicos e interdisciplinarios.

En el Palacio de Bellas Artes, dentro de la *Exposición Solar* de Federico Silva, Enríquez al violín y Mario Lavista en el piano llevaron a cabo una sesión de creación musical *in situ*. Explotando con particular inteligencia y destreza técnica las posibilidades de improvisación que les da el hábil manejo respectivo de las técnicas aleatorias, ambos compositores supieron crear, ayudándose de los sonidos electrónicos contenidos en una cinta grabada anteriormente por Enríquez, así como varios de los aparatos ideados y realizados por Silva, que formaban parte de la exposición.

Tanto las entidades electrónicas como la actividad de Enríquez y Lavista funcionaron admirablemente en un mutuo, multiplicado, juego de reflejos, construyendo una trama contrapuntística por excelencia. Se entiende aquí por contrapunto no la relación sonora "medida", en el viejo sentido del término. Hay que situarse para entenderlo dentro de un lenguaje de rica polifonía contemporánea, en que el accidente y el azar son elementos que pueden aportar funciones creativas fundamentales. Gracias a todo esto se desarrolló una actividad única (puesto que nunca podrá volver a ser igual), articulada por fluctuaciones, mutuas provocaciones y resonancias del local.

El que dos de los compositores más importantes del México actual, inscritos en las corrientes auténticamente representativas de la música de hoy, efectúen una actividad de este tipo, es un acontecimiento de singular importancia; así lo entendió con ejemplar percepción el público joven, no convencional, abierto, que atestó (perdón por la horrible, pero muy gráfica palabra) la sala de Bellas Artes, en la que fue notoria por contraste la ausencia de varios "colegas" de Federico Silva, Manuel Enríquez y Mario Lavista, que obviamente podían haber aprendido mucho... de la mera observación. Esculturas y música coexistieron en un todo fascinante, vital y que va mucho más allá de los alcances artísticos y sociológicos de una exposición y un concierto inscritos en los cánones de lo habitual.

A su vez, en el Teatro del Ballet Folklórico de México, institución hoy ya benemérita por el auxilio precioso que presta a la música mexicana del tiempo presente, Manuel Enríquez mostró varios de los trabajos realizados por él en dos instituciones dedicadas a la exploración de la música electrónica: por un lado el Laboratorio de la Columbia University (directores: Mario Lavidovsky, Otto Leuning y Vladimir Ussachevsky) y por el otro el Centre International de la Recherche (director: Jean-Etienne Marie).

Políptico I constituye una muestra más del poder de penetración y manipulación de materiales electrónicos en Enríquez. Tuvo un magnífico complemento visual en los eventos lumínicos, tan fluidos como la música misma de Enríquez, realizados con particular buen gusto y discreción por Gumaro Gutiérrez.

El *Canto de los volcanes* fue estructurada por el compositor tomando como punto de partida la pintura de Raymundo Martínez, a quien está dedicada. Diapositivas de los trabajos —a la vez enigmáticos y refinados— del pintor se hermanaron con la obra electrónica: se trata en consecuencia de una entidad audiovisual amplia y satisfactoria, que marca caminos posibles a la exploración conjunta del trabajo de los artistas plásticos y los compositores dentro de un marco de mutua colaboración ideal.

Nuevos Espacios agrupó tres obras electrónicas diversas de Enríquez, en la creación de un espléndido complejo de interrelaciones: la coreografía de Graciela Enríquez y la actividad sonora del compositor, origen mismo de tan lograda trama.

Especialmente notoria fue la participación de la solista Eva Zapfe, quien con singular tino encarnó las deliciosas alusiones de la coreautora a varios nombres prestigiosos del arte como *El esclavo* de Miguel Ángel y *Happy Days* de Samuel Beckett.

Mucho es aún lo que felizmente puede esperarse —teniendo como demostración de ello a la mano lo aquí reseñado— de la interpenetración de la música, las artes plásticas, la técnica escénica o la danza mexicana, siempre y cuando este maridaje sea propiciado y llevado a cabo por personas de tan alto rango artístico, aquellos que voluntariamente se apartan del plácido asilo de lo establecido para investigar lejos del “colgante jardín de la patraña ... como el lírico guijarro del mancebo...” (López Velarde).

Proceso núm. 18, 5 de marzo de 1977

El oído se aguza para atrapar un eco

El aislamiento musical en que vivimos en la actualidad es cada vez más grave, pues salvo las habituales, honrosas, excepciones, no parece existir voluntad ninguna de hacer oír obra y autores nuevos, o poco habituales.

Evidente contraste con las dominantes del período de mayor actividad de la Orquesta Sinfónica de México y Carlos Chávez, que va *grosso modo* de 1928 a 1949. Deben señalarse también como aportaciones decisivas al ejercicio del derecho de información, las actividades organizadas por Luis Sandi —Música Mexicana; Panamericana; Contemporánea— entre 1958 y 1964, así como, con particular valor, los Festivales de Música Contemporánea que dirigió anualmente Miguel García Mora desde 1965 hasta 1971.

Resulta consternante corroborar que ninguna de las orquestas sinfónicas actualmente activas van más lejos de lo establecido o trillado en sus programaciones, al adoptar lo fotostático como norma.

Por ende, las manifestaciones individuales tendientes a renovar perspectivas e información merecen el más amplio respaldo y difusión, aunque sólo sea para poner en evidencia, por contraste, la existencia de un encuadre que no se ampara en la ambigüedad como sombra protectora, lejos de la negligencia y el escapismo.

Y si a esta voluntad manifiesta de romper los —hoy versallescamente ornamentados— muros de la tan atávica como endémica cortina de nopal, mediante aportaciones frescas y vitales, se alía una muy alta calidad de ejecución, podría captarse fácilmente el fundamento de los elogios que aquí habrán de prodigarse a la conducta de Manuel Enríquez y Carles Santos, violinista y pianista respectivamente, a raíz de los recitales que ambos han ofrecido en lugares diversos y fechas recientes.

El Museo Carrillo Gil del INBA, la Sala Chopin y el Teatro del Ballet Folklórico de México han sido escenarios para el ejercicio estupendo de estos artistas que nos han puesto en contacto así con varios aspectos del repertorio contemporáneo para sus respectivos instrumentos. Esto dentro de una amplitud de miras y diversidad de corrientes que, a su vez, enfatizó tácticamente lo vasto de sus sendas capacidades como instrumentistas, pues abarcaron con igual eficacia y éxito músicas tan distantes —cronológica y estilísticamente— como las Tres piezas para violín y piano (1932) de Silvestre Revueltas y la Sonata (1966-67) de Héctor Quintanar.

Así, el trabajo conjunto de Enríquez y Santos ha examinado varias de las manifestaciones recientes de la escritura para violín y piano. Entre ellas, las *Dos piezas* (1965) de Boguslaw Schäffer representan un punto extremo de la experimentación sonora en el que su autor trata de enriquecer el contexto sonoro mediante la inclusión de actividades vocales a cargo de los ejecutantes, lo cual le da una gran concreción musical, pues no hay valor semántico alguno en su función. Además, estas entidades se yuxtaponen y combinan a los materiales restantes, mismos que se caracterizan por una movilidad incesante e imaginativa coloración.

A diferencia, durante *Ekphonesis I* (1969) para violín, piano y sonidos electrónicos, el compositor Alcides Lanza considera la actividad vocal sólo como un elemento más en un proceso de expansión de posibilidades para la obra musical, que abarca también actividades kinéticas, lumínicas y mímicas, así como la amplificación de la actividad instrumental de los intérpretes mediante sendos micrófonos.

En esta obra aparece muy claro un rasgo que se manifiesta en la producción de los últimos años de Lanza: la ejecución se sirve de una cortísima distancia (sonora y temporal) de músicas idénticas o muy similares. Esto engendra algo similar a una gran variación temporal, que fluyera ininterrumpidamente creando a la vez numerosos espejismos acústicos.

En lo sonoro *Ekphonesis I* está emparentada con otra partitura del mismo autor: *Eidesis III* (1971) para dos orquestas y sonidos electrónicos. Ahí ambos organismos sinfónicos tocan el mismo material produciéndose un fascinante *décalage* (desnivel, desfase), que a su vez constituye la diferencia fundamental entre este tipo de conducta, con el transcurrir armonioso y simétrico de un canon. En lo óptico la obra se inscribe en una tendencia a utilizar recursos teatrales —sean éstos mecánicos o humanos—, supeditados a otros de índole sonora. Ya desde el Concierto para Piano (1964) Lanza se servía de atmósferas logradas mediante un uso de color lumínico determinado que teñía en su totalidad el foro en que los músicos ejecutaban la partitura. Ahora mediante una continua y veloz mutación de luces aporta un elemento que contribuye decisivamente a enfatizar el nervioso dinamismo del tan atractivo contexto.

Entre todas las partituras escuchadas en estos recitales *Conjuro* (1976-77), de Manuel Enríquez, resultó la más rica, imaginativa y atractiva. He aquí una de las poquísimas obras para un instrumento de cuerda solo y cinta con sonidos electrónicos, que logra plenamente un equilibrio satisfactorio, concomitante a los contrastes y antagonismos que suele engendrar el uso de dos fuentes sonoras tan disímbolas.

La obra fue escrita originalmente para contrabajo y cinta, a petición del genial virtuoso norteamericano Bertram Turetzky, quien la estrenó con gran éxito el 29 de abril de 1977 como parte de un Festival de Música Contemporánea, en La Jolla, California. Al oírla en el violín, la opción que permite el cambio instrumental añade ya un aliciente al perfil de esta magnífica obra. La escritura de Enríquez se adscribe esta vez al dominio de lo poético: sutileza de un lirismo decantado con sobria transparencia.

Por su parte, la *Klavierstück IX* (1954) de Stockhausen, a pesar de contar con una excelente realización por parte del pianista Carles Santos, aparece hoy como una música ajada, cuyo atractivo musical y posible interés técnico se han desgastado hasta convertirse en la mueca tediosa de un cliché inmisericorde. Proceso idéntico al ocurrido con la música svástica de Carl Orff, cuya vistosa, frívola, epidermis se ha resquebrajado dejando ver, a través de sus numerosas fisuras, cuán pobre y amañada fue siempre, desde el momento mismo de su artificiosa concepción.

La gran sorpresa: el estreno mundial de *Para la tumba de Lenin* (1937) de Rodolfo Halffter. Con claridad ejemplar Santos recreó el tejido de dramática fi-

ligrana que engloba las voces de cada uno de los brevísimos, tan concisos, epigramáticos segmentos de este *Tombeau*. La severa factura contrapuntística no excluye ciertas proyecciones emotivas e incluso algún ocasional pasaje enfático.

La pequeña célula que da origen a varios de los fragmentos así como el uso de ciertas disonancias y apoyaturas, o la recia edificación de la armonía, aparecen muy evidentes en esta punzante partitura, como constantes de un estilo particularmente acertado que ha sabido evolucionar sin dejar de ser fiel a sí mismo.

Proceso núm. 38, 25 de julio de 1977

Madurez y reafirmación de Manuel Enríquez

¿Tiene el éxito algún valor? ¿Cuál constituiría su función? ¿Aumenta o aminora la estatura de una obra musical? ¿No resulta, a largo plazo, nocivo lo mismo para un compositor que para el intérprete, como posible fomento de pereza o negligencia? ¿Sería deseable suprimirlo lisa y llanamente de toda consideración crítica, en una maniobra que ya desde su formulación misma se revela deshumanizada?

Aunque digno de toda confianza, el éxito puede consignarse ocasionalmente para intentar una valoración acorde a los patrones que suele utilizar el público asistente a los conciertos y lector de la crítica, en el menor de los casos.

El éxito adquiere incluso perfiles de solvencia que permiten ignorar voluntariamente en forma eventual su aura fantasmagórica y naturaleza intrínseca de espejismo. Tal es el caso de la reciente actuación en Washington del compositor y violinista mexicano Manuel Enríquez. El aplauso del público, el interés despertado por el concierto en los círculos musicales pensantes, así como la asistencia de personalidades que con su sola asistencia definen el carácter e importancia de un acontecimiento (v.g. Martha Argerich), caracterizaron el recital de Enríquez, integrado en su totalidad por obras de compositores mexicanos: esto permite inscribirlo, sin duda, dentro de lo que se califica en cualquier parte del mundo como "un gran éxito".

Idénticas características tuvo el concierto ofrecido días después en la Pinacoteca Virreinal de México por el mismo músico, y que básicamente era una repetición del que se llevó a cabo en Washington.

Decir que con estas excelentes sesiones de música de Enríquez se refrenda, una vez más, su posición a la cabeza del movimiento de composición en México, como la figura más destacada e importante (ambos términos no son sinónimos) de las tendencias actuales, es ceder de manera voluntaria a una necesidad de jerarquización, misma que suele ser una de las tareas habituales de la crítica, como toma de posición explícita que a la vez fundamenta y compromete. Una de las justificaciones que puede tener el ejercicio de la crítica reside en poner de relieve la importancia de lo nuevo cuando —contra la opinión generalizada— se cree en ella, al captar situaciones y detalles que escapan a las mayorías; precisamente a causa de la corta distancia cronológica entre la realización de una obra nueva, inusitada, propositiva, lejos de lo consabido y su primer contacto con el público.

Como uno de los rasgos distintivos de su personalidad musical, Enríquez ha adoptado una admirable postura de fomento y difusión del repertorio mexicano para violín.

Así, la Sonatina (1924) de Carlos Chávez y las Tres piezas (1932) de Silvestre Revueltas —ambas para violín y piano— han tenido en él un intérprete ideal. Enríquez ha sabido penetrar en las respectivas identidades de estas obras hasta hacerlas suyas, así como a la vez aportar un encuadre personal de gran inteligencia. Todo esto englobando en su interpretación, marcada por una viva musicalidad, una visión histórico-crítica que ubica a ambos compositores como referencia inmejorable.

Chávez y Revueltas, cada uno a su manera, representaron en su momento la voz de las direcciones inéditas, de una vigorosa actividad anticonvencional, tal como hoy es posible observarla en una serie de compositores representativos.

Algunos de los más notables serían, además del propio Enríquez: Héctor Quintanar, Eduardo Mata, Mario Lavista, Julio Estrada y Federico Ibarra.

De este último, Enríquez estrenó *Cinco manuscritos Pnakóticos* (1977), serían una de las mejores partituras de su autor, quizá la más lograda hasta la fecha. Ahí cada elemento sonoro y expresivo está calibrado con exquisito sentido del balance dramático. Uno de los recursos utilizados con mayor inteligencia por Ibarra en esta partitura para violín y piano reside en la articulación: mediante ataques proporcionalmente análogos el compositor obtiene sonidos similares, cuyas sutiles diferencias contribuyen a subrayar más su semejanza básica, así como a crear una masa sonora en continuo movimiento, que se desplaza entre ambos instrumentos en forma muy imaginativa.

Los diversos rasgos de escritura que hasta ahora han venido caracterizando la música de Ibarra logran ya la integración sin fisuras, plena y coherente, de su estilo. Cabe aventurar que esto se debe al uso en primer plano de una fuente sonora, hasta cierto punto nueva para él: el violín.

Obviamente, el caso de Manuel Enríquez tanto en *Viols* (1976) como en *Conjuro* (1977) resulta el contrario, pues —dada su vasta experiencia— durante ambas obras para violín y cinta, el compositor se desplaza con envidiable aplomo en el ámbito sonoro de su instrumento. Sólo el íntimo conocimiento de la mecánica de la familia de la cuerda y sus múltiples posibilidades aún no explotadas —timbre, diferente tipo de *vibrato*, articulación— como el adquirido por Manuel Enríquez a través de su carrera de ejecutante, le permite escribir músicas como éstas en que fantasía y rigor, así como ciencia, artesanado e invención, van de la mano. *Conjuro* —especialmente— muestra a un compositor que ha trascendido la falsa bifurcación "forma/fondo", para dar a su materia una integridad a la vez unitaria y multipolar, tan compacta como radiante. *Conjuro* tiene un acabado tal, que el adjetivo "impecable" la define como precisión idéntica a aquella con que el compositor ha sabido idear, ordenar, liberar, yuxtaponer, simbiotizar y modular sus materiales.

Enríquez ha estrenado, grabado (Voz Viva de México vvmn-12) e interpretado en varias ocasiones la *Tessellata Tacambarensia núm. 6* (1972-73) de Gerhart Muench. Es, asimismo, el dedicatario de la obra. En esta nueva ejecución las cualidades de dicha música se han hecho evidentes. Hay ya un asentamiento de la percepción provocado por una familiaridad con la partitura; esto permite apreciar en una perspectiva más clara sus numerosos, innegables, valores que la sitúan con igual éxito en terrenos tanto de inventiva como en los factuales. (Por otra parte, la antisoledad de esta *Tessellata* y su peculiar sentido del color siguen siendo sus cualidades más atractivas).

De idéntica manera cada nueva audición de los *Diálogos* (1974), de Mario Lavista, constituye un constante placer, pues se trata de una de las creaciones más

bellas y refinadas del compositor, marcado en forma indeleble por el signo del talento. No es este el primer (seguramente tampoco el último) elogio acerca de la música de Mario Lavista que se publique aquí, pues su catálogo ha tenido una expansión orgánica gradual, muy meditada. Esto paulatinamente ha ido enriqueciendo las posibilidades de opción y desarrollo cabal del repertorio mexicano de concierto. En *Diálogos* el material se presenta flexible y preciso por igual, obsesionado por la búsqueda de un balance, lográndolo en cada uno de los cuatro segmentos que integran la obra mediante un proceso diferente. La escritura es concisa y directa, de gran economía y transparencia.

Al extremo opuesto de todas estas obras se sitúa la Sonata para Violín y Piano (1976) de Héctor Quintanar. Sus cualidades son otras. La partitura de Quintanar se inscribe en directivas estructurales propias de ciertas corrientes formales, a las que preocupa una delimitación morfológica concreta. En ella priva circunspecta la praxis sonora, sin por ello inscribirse en el academicismo inerte: sus logros y relevancia son de orden pragmático, dentro del virtuosismo consecuente al género y sus imperativos categóricos.

Cabe hacer notar, como observación última, que Robert Parris en Washington y Federico Ibarra en la ciudad de México, contribuyeron en forma decisiva al alto nivel profesional de los recitales de Enríquez. El desempeño de ambos compositores en el piano fue más allá del mero acompañamiento: su conducta ejemplar estuvo marcada por un auténtico espíritu de colaboración.

Proceso núm. 55, 21 de noviembre de 1977

Cinco puntos cardinales

La supuesta crítica musical mexicana suele entregar de manera sistemática sus afanes a la reseña patético-humorística que se obstina en consignar la actuación de la señorita Z.: "—tocó el piano muy bonito", o el tenor Y.: "—cantó requete mal pero con mucho sentimiento y harta expresión". Como resultado de su ignorancia beligerante, el lastimoso croquis de lento aprendizaje no tiene por costumbre ocuparse del trabajo de los compositores nacionales ni cuanto a ellos se refiere. Encerrados en el desdén autocomplaciente, llenos de remilgos, los miembros de la Asociación "Alegría de Vivir" laboran absortos en transcripciones compulsivas de gacetillas o consejas, fertilizan la agresión cotidiana a la sintaxis, y consolidan, tenaces, el insulto a la inteligencia. Los autores mexicanos de música han sido obliterados en el mundo de esta pseudo-concreción. Las actividades locales de estos creadores apenas merecen una mención apresurada. Las realizadas en otros países no forman parte de tan estrecha y mínima perspectiva. La membresía del ccDD (Cuerpo Colegiado Del Desconocimiento) no integra habitualmente a sus labores y tareas hechos que juzga tan insignificantes.

Por lo mismo, se intenta aquí dejar testimonio de algunos entre estos acontecimientos, cuya mera formulación resulta ya elocuente a pocos días de haber sido dada a conocer la programación —pequeñoburguesa por excelencia— de la próxima temporada de la Orquesta Sinfónica Nacional, para la que no existen los compositores mexicanos menores de 60 años.

CARACAS. El periódico *El Universal* en su edición del 16 de octubre de 1977 publica una nota donde se lee: "El maestro Carlos Chávez, famoso compositor y director musical mexicano, fue condecorado por el presidente Carlos Andrés Pérez con la orden "Francisco Miranda" en su primera clase... La imposición de la condecoración se efectuó en el marco de un concierto ofrecido por la Orquesta Juvenil Nacional, bajo la dirección del propio Chávez... Al agradecer la condecoración el maestro Carlos Chávez dijo: "Deseo... declarar ante su alta dignidad que en mi trabajo con la juventud venezolana he puesto todo mi entusiasmo y he encontrado las pruebas de una juventud inteligente alerta y prometedora... Mil gracias, señor presidente, por honrar este concierto con su presencia... lo que, sin duda, redundará en enorme estímulo para nuestros jóvenes músicos y da prueba del lugar importante que usted atribuye a nuestros esfuerzos. Para siempre dejo aquí buena parte de mi corazón y toda mi admiración por este gran país que usted tan dignamente preside".

MADRID. La Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Española anuncia para el 11 y 12 de febrero de 1978 la ejecución de las *Diferencias* (1970) de Rodolfo Halffter, bajo la dirección de Odón Alonso. El programa incluye asimismo el Concierto para piano (1943) de Arnold Schoenberg con Jean-Bernard Pommier como solista.

LA HABANA. Los días 12, 13 y 14 de septiembre de 1977 en la Casa de las Américas se llevó a cabo un Simposio sobre "La Música Contemporánea en América

Latina y el Caribe". Como invitado principal asistió el compositor mexicano Mario Lavista, al lado de Luis Heitor Correa de Azevedo (Brasil), Iván Pequeño Andrade (Chile) y Argeliers León (Cuba).

Mario Lavista participó como ponente en la mesa redonda de clausura, después de haber realizado dos conferencias-concierto: una de ellas dedicada al análisis de la obra de Manuel Enríquez y la otra acerca de su propia música y la escrita por Federico Ibarra. En el curso de esos eventos Lavista interpretó obras para piano de estos tres compositores: *Jaula, Sonata, Para Alicia*.

Varios musicólogos cubanos contribuyeron al simposio: María Teresa Linares, Leonardo Acosta, Danilo Orozco, Zoyla Gómez, Victoria Elí, Carmen Valdez, Jesús Gómez Cairo. Participación muy importante fue la de dos protagonistas fundamentales de la actividad musical cubana: el compositor Harold Gramatges y Manuel Duchesne Cuzan, director de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. Tomaron parte también: María Antonieta Henríquez, directora del Museo de Instrumentos de Cuba y el guitarrista Jesús Ortega.

En tres conciertos de música latinoamericana comprendidos en el Simposio, los pianistas Adolfo Fernández, Teresa Junco y Ninotchka Fernández ejecutaron obras de varios compositores mexicanos; entre ellos: Manuel M. Ponce, Blas Galindo y Armando Montiel Olvera.

(Se hace notar que, a diferencia de la actitud generalizada, *Heterofonía* consignó puntualmente los acontecimientos de este Simposio).

MARACAIBO. Durante el Festival de Música Contemporánea llevado a cabo en esta ciudad, el compositor mexicano Manuel Enríquez asistió al estreno mundial de su obra *Raíces* (1977) para orquesta, escrita por encargo del propio festival. La partitura, que tuvo una acogida muy favorable, fue incluida en un programa de primeras audiciones de Marlos Nobre (Brasil), Leo Brouwer (Cuba) y Alfredo del Mónaco (Venezuela). Eduardo Rahn dirigió la orquesta en esta primera audición.

Según las reseñas aparecidas en la prensa venezolana puede apreciarse en *Raíces* una clara presencia mexicana, dentro de una escritura plenamente contemporánea que se sirve de ciertos recursos de tipo aleatorio.

WASHINGTON. Se transcribe a continuación el telegrama recibido por Isaac Stern el 10 de septiembre de este año:

"Por favor transmita al presidente Lloyd Halderman, al director Eduardo Mata, a la orquesta misma, y al pueblo de Dallas nuestras más cálidas felicitaciones en esta histórica noche inaugural de la Primera Temporada de la Nueva Orquesta Sinfónica de Dallas. La designación de Eduardo Mata, un hombre de sobresaliente talento musical como director, marca una fecha muy importante en nuestras relaciones culturales con Latinoamérica, puesto que es la primera vez que un ciudadano mexicano ha sido escogido para dirigir (como titular) una orquesta sinfónica norteamericana de primera categoría. Nuestros mejores deseos."

Jimmy y Rosalynn Carter

Proceso núm. 55, 21 de noviembre de 1977

Somnolencia y mala inteligencia

El *Diccionario de la Real Academia Española* da como definición de mamarrachada: "Conjunto de mamarrachos" o bien: "Acción desconcertada y ridícula".

Esta segunda acepción resulta la más apropiada, equitativa y precisa para describir el desempeño de la Orquesta de Cámara de Viena en su actuación reciente en Bellas Artes. La característica más notoria de esta sesión, además del tedio, fue la de ofrecer una proliferación inmoderada de números "fuera de programa", sin importar el volumen o intensidad del entusiasmo inexpresivo del auditorio.

Medida tendiente sin duda a maquillar la ocasión haciéndola pasar como lo que el cronista ingenuo reseñaría como "un éxito deslumbrante". Tan ínfimo truco no pudo ni por un momento disimular la tiesura y machacona rutina que a lo (muy) largo de esta sesión, lastraron cada una de las ejecuciones.

De nada sirve la magnífica calidad intrínseca de Georg Frisenchlager como chelista, pues no le fue permitido hacer música en forma plena. Todo estaba ubicado en un punto intermedio, indefinible, pero muy localizable, entre el *corsé* y el almidón.

Lo mejor de esta magna aburrición fue el artículo "Un cuento" que Sergio Cardona Guzmán publicó al respecto. Excelente respuesta a tan ortopédico concierto.

Por lo contrario, los recitales de Leopoldo Téllez y Jorge Suárez —violonchelo y piano respectivamente— se situaron dentro del más alto nivel profesional, marcado por la conjunción de técnica impecable y la capacidad expresiva, satisfaciendo así con amplitud los requerimientos del arte musical y la ciencia musical.

Leopoldo Téllez demostró ser poseedor de una especial capacidad de proyección hacia los rasgos distintivos que caracterizan a cada uno de los autores que interpretó. La penetrante visión que ha logrado en la música mexicana merece especial aplauso. En consecuencia, su versión de la Sonatina para violonchelo solo (1962), de Manuel Enríquez, puso de relieve las mejores cualidades del joven instrumentista mexicano: destreza y refinamiento.

Esta partitura, cuya materia musical es de acentuada solidez, necesita para lograr el total despliegue de sus hallazgos, ser tocada con tersa exactitud, tal como lo hizo Leopoldo Téllez. No se implica con ello que la Sonatina de Enríquez sea ajena al terreno de lo imaginativo: por lo contrario, abundan en esta obra toques de fantasía que trascienden una función ornamental hasta llegar a constituirse en un aspecto concreto del contexto. Enríquez suele ser muy afortunado en esta clase de literatura, que sería posible denominar intermoduladora, para la que los instrumentos de cuerda se han revelado como fuente sonora particularmente apta.

De esta manera, el compositor cristaliza su pensamiento y acción una y otra vez con gran acierto (*Reflexiones, Ambivalencia, Conjuro*) cuando lleva a cabo ese tipo de proceso creativo que consiste en una explotación de recursos virtuosísticos, controlados al interior de una escritura de gran rigor.

Otra de las interpretaciones notables ofrecida por Téllez y su acompañante Jorge Suárez fue la Sonata para violonchelo y piano Op. 26 (1960) de Rodolfo

Halffter: las ondulantes secuencias melódicas de la obra, sus contrastes entre una sección y otra, así como las sonoridades en choque de aristas en el movimiento final, fueron objeto de una inteligencia y emotiva construcción por parte de los ejecutantes, quienes se revelaron así como exegetas ideales de la partitura.

Intentar ahora el elogio de la actitud y calidades de Jorge Suárez resulta profuso o reiterativo al haberse subrayado sus mejores características aquí mismo con insistencia. Para ocuparse de Suárez no cabe el mero uso acumulativo de la adjetivación que trate, en el mejor de los casos, de reflejar el entusiasmo que su trabajo y posición despiertan en el crítico.

La conducta de Suárez viene a constituirse en un desafío a través de la suma de sus excelencias, pues no sólo debe hacerse referencia a su maestría en el manejo de recursos pianísticos, sino a su toma de conciencia encarnada en un interés manifiesto hacia la música mexicana, opuesto al paternalista desdén con que suele ser considerada por buena parte de los instrumentistas nacionales.

Con un programa integrado —como en el caso de Leopoldo Téllez— totalmente con autores mexicanos, Jorge Suárez supo, a pesar de las condiciones adversas, realizar una sesión ejemplar de música.

Esa negligente benevolencia que suele observarse en nuestros sectores hacia la creación musical mexicana, de la que se ha hablado aquí antes, tomó cuerpo esta vez en un siniestro cúmulo de omisiones y carencias. Sin embargo, los estúpidos obstáculos no lograron menguar el alto nivel interpretativo de Jorge Suárez, ni por otra parte la cálida respuesta del público.

Por contraste, se hace imperioso señalar que no estaba presente ningún funcionario, de éstos que a diario parecen multiplicarse por bipartición en la Subdirección de Música y Danza del INBA, a fin de dar solución a los problemas que se planteaban; entre otros:

1) El piano de la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes se encontraba agresivamente desafinado y sus pedales en condición lamentable.

2) Se impidió el acceso al local a varios posibles asistentes, informándoles que no había eventos programados para ese día. Estas personas se presentaron con la natural anticipación que implica la asistencia a cualquier concierto, especialmente desde que existe un ukase que obliga a permanecer en espera a quienes han tenido la mala fortuna de comparecer después de iniciado cualquier acontecimiento musical público. Esta arrogante medida de artificiosa disciplina no tiene la compensación que suele ofrecerse en los países musicalmente civilizados: un monitor donde es posible ver y oír el recital, concierto u ópera, a que se ha llegado con retardo, para posteriormente tener acceso a la sala.

3) Ausente también cualquier empleado —oficial de mantenimiento o limpieza— que al menos cerrara la puerta; en consecuencia las conversaciones de los asistentes a la "Exposición Rivera" se filtraban con insistencia, formando un ambiente sonoro parasitario poco deseable.

Muchas otras fallas y molestias podrían enumerarse, pero basten las aquí asentadas para enfatizar simultáneamente la caótica desidia de los supuestos responsables y la estatura profesional de Jorge Suárez.

Por otra parte: el estreno mundial de la *Sonata* (1977) de Blas Galindo fue muy bien recibido por el auditorio. La diestra factura, tan coherente, del tercer movimiento, produjo por medios legítimos el brillante impacto que previó el compositor.

La suma de las obras (Moncayo, Lavista, Velázquez, Halffter, Enríquez, Galindo) interpretadas por Jorge Suárez en su recital permite establecer una perspectiva más que satisfactoria para la música pianística mexicana escrita en este país a lo largo de los últimos treinta años. *Nolens, Volens*, resulta una de las manifestaciones fundamentales del arte sonoro en México.

Proceso núm. 68, 20 de febrero de 1978

Los trabajos y los días

LUNES. Se inaugura el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musicales (CENIDIM). Momento de clara importancia para nuestra vida musical. Se trata de un organismo que actuará como aglutinante para diversas fuerzas y tareas. Si la ejecución pública de la música mexicana se ha visto gradualmente descuidada, la compilación y exploración de la misma sobre un plano analítico o histórico ha sido aún más precaria. El Centro habrá de atender principalmente a dos vectores fundamentales: las manifestaciones de tipo étnico y la música de concierto. Como resulta evidente, para ello es tan urgente e indispensable disponer de investigadores solventes como de compositores activos, dotados ambos de una mentalidad actual, permeable a la evolución.

En lo que concierne al director de este nuevo organismo, el acierto no podía ser más completo: Manuel Enríquez, el compositor más importante de su generación, quien ha aportado un impulso decisivo y renovación definitiva al lenguaje de la música escrita en México durante los últimos veinte años. Su actividad internacional ha sido igualmente brillante y fructífera: ha ejecutado y difundido la obra de numerosos compositores mexicanos en París, Washington, Caracas, Viena, Lima y/o Moscú. En los diversos terrenos que abarca su trabajo se ha distinguido por una extrema lucidez, rigor y concisión.

MARTES. Estreno de la obra más reciente de Rodolfo Halffter, *Secuencia* (1978) para piano. El compositor añade un magnífico eslabón a su ya rico (y particularmente sólido) catálogo pianístico en que logra la fusión plena de dos de sus directivas más importantes: la escritura dodecafónica y el casticismo hispano. Se trata de una obra muy ágil en la que renace, quintaesenciado, el sentido del humor halffteriano.

Emparentada en forma evidente con *Laberinto* (1971-72), así como con *Facetas* (1976) por su escritura y atmósfera de nervioso brío, *Secuencia* está integrada por una sucesión de trozos lúdicos, cuyo origen común es una misma serie interválica. Testimonio conmovedor de un afán compulsivo de autorrenovación constante. Resumen de las mejores cualidades musicales y humanas del compositor mexicano: *Noblesse oblige*.

La ejecución a cargo de Jorge Suárez sólo puede ser calificada como espléndida. Una vez más: las afinidades electivas.

MIÉRCOLES. Concierto de música mexicana para piano a cuatro manos en el CENIDIM como parte de las celebraciones de la semana inaugural, a cargo de Federico Ibarra y Mario Lavista. En forma tan insistente como necesaria y merecida se ha reiterado en este mismo espacio el elogio a ambos compositores, una de cuyas más importantes tareas musicales es ese dúo pianístico. Las obras principales que integran su repertorio han tenido asimismo aquí aplausos constantes. Esta vez hay que señalar una novedad: *El dúo concertante* (1978) de Leonardo Velázquez. Partitura llena de regocijo, tan sabrosa como artesanalmente impecable. Cada vez con mayor cohesión y refinamiento Ibarra y Lavista se colocan en una posición envidiable: altísimo desempeño técnico y artístico donde madurez y exploración van de la mano, en mutuo juego de balance.

JUEVES. Inauguración de la temporada de la Filarmónica de las Américas bajo la dirección de su titular Luis Herrera de la Fuente. Imposible asistir. Se lleva a cabo el homenaje al maestro Luis Sandi. Varias generaciones de músicos y público recibieron una educación coral a través del amplísimo repertorio del Coro de Madrigalistas. Sandi llenó así un renglón que pocos han cubierto en forma tan sistemática y completa. Por lo mismo, es doloroso ver reducido al que alguna vez fue el mejor conjunto coral latinoamericano a niveles paupérrimos actualmente: las voces engoladas pretendiendo pasar por operísticas, solistas desafinados, imprecisiones y desequilibrios, errores de lectura, así como una falta absoluta de realismo o perspicacia (al menos) en la integración y duración de un programa. Pero, por sobre todo: ausencia radical de dirección, que se manifiesta con fuerza en un insípido acumular en tono de sacristía una nota tras otra y una obra tras otra.

Todas estas torpezas y el inútil cambio de nombre no logran opacar el radiante trabajo de Luis Sandi, el creador y director del Coro de Madrigalistas, el autor de una de las obras maestras de la música mexicana: *Las troyanas* (1954).

SÁBADO. Primera audición en México en la Biblioteca Benjamín Franklin de la obra para clavecín de Manuel Enríquez: *Once Upon A Time* (1975). Una partitura que combina con maestría segmentos aleatorios de escritura gráfica con otros totalmente determinados, el intérprete queda en libertad de establecer el orden en que serán ejecutados, y con ello la forma de la pieza: siempre igual y siempre distinta.

La riqueza conceptual y agudo sentido del contraste dramático, característicos de Enríquez, encuentran un terreno sumamente atractivo para el ejercicio de su estrategia tanto en lo morfológico como en lo expresivo al interior de un terreno ideal; ese instrumento a la vez tan nuevo y antiguo: el clavecín. Una obra atractiva repleta de imaginación y compacta solidez, dentro de sus múltiples posibilidades. Así, el compositor mexicano entra de lleno al mundo de los cuentos infantiles que suelen constituir simultáneamente acicates a la fantasía y, como toda entidad mítica, expedientes preciosos de información acerca del subconsciente colectivo.

DOMINGO. Sesión orquestal de la Liga de Compositores. Una obra de Mario Stern que no comienza ni termina: dura. Buen trabajo de escritura en el *Homenaje a Webern* de Miguel Alcázar, ligeramente fallido sin embargo en la orquestación, pues aun cuando Webern era partidario de la simetría con frecuencia, difícilmente hubiera escrito para la cuerda sonidos articulados de manera idéntica, a distancias rítmicas tan cortas.

De nuevo Leonardo Velázquez: su *Tocata para orquesta* (1974), excelente de manera intrínseca, además de tener la alentadora característica de estar compuesta en un lenguaje que implica una gran renovación de vocabulario en este músico, quien se aleja de sus directivas anteriores con éxito.

Por primera vez, a veinte años de la muerte de su autor, se oyó en la Ciudad de México, en este concierto, *Bosques* (1956) de José Pablo Moncayo. Gracias por ello.

Filarmónica de las Américas

La Tercera Temporada de la Orquesta Filarmónica de las Américas ha terminado recientemente con un resultado positivo, favorable en extremo al elogio.

Diseñada con fines específicos, suficientemente flexibles, pero sin perder de vista el objetivo primordial, la estructura de esta temporada ha confirmado ampliamente el talento musical y organizativo del director titular: Luis Herrera de la Fuente.

No se trata aquí de emprender el aplauso desmedido y continuo hacia los múltiples aspectos que posee un evento de este tipo; pero, al situar las actividades de la orquesta en el contexto que se crea mediante la consideración del desempeño de organismos (básicamente) similares, su importancia resalta con mayor fuerza. Su presencia y comportamiento adquieren un relieve especial, además del brillo ínsito, cuando se considera el catálogo de guiñapos y desechos que le rodean.

Por otra parte, se hace indispensable consignar aquí el inagotable placer que consiste en oír una orquesta cuyo sonido esté dotado de plenitud, sin deterioros ni tropiezos en la ejecución; cuyos atrilistas llevan a cabo su tarea siempre dentro de un alto nivel de cohesión y rendimiento. Es posible percibir la presencia de un ánimo colectivo, de un impulso dinámico sostenido, producto del interés decidido —e incluso afecto— que tiene cada uno de los miembros participantes, como tal. Caso concreto: músicos cuya conducta en otras orquestas es con frecuencia deplorable, al tomar parte ocasionalmente en las actividades de la Filarmónica de las Américas responden de manera muy distinta, integrándose con eficacia y solvencia a este óptimo organismo, haciendo a un lado su habitual negligencia y marrullera mediocridad.

Puntos sobresalientes de esta trayectoria:

1) El estreno en México de *Raíces* (1977) de Manuel Enríquez, que sin temor a exagerar puede calificarse como la mejor partitura orquestal del compositor mexicano hasta la fecha. A una muy atractiva disposición de materiales tímbricos —terreno en el que Enríquez siempre ha manifestado tener una especial habilidad— se alía en esta ocasión una “garra” expresiva, cuyos demoledores exabruptos han sido distribuidos minuciosamente: la muy gradual acumulación de eventos sonoros y su contraste con secciones lineales donde se congela el transcurso del tiempo, tienen a la vez un sentido musical y dramático profundamente identificados entre sí, al interior de una evidente aleación de funciones. Las diversas familias orquestales están consideradas y utilizadas no solamente como fuentes tímbricas, sino también como densidades; su yuxtaposición integra un nítido sistema de fuerzas, en cuyo uso el compositor pone en juego toda su sabiduría y poder creativo.

Sin embargo, a la mera audición, la mecánica operacional se antoja un tanto esquemática, pues se procede por dos alternativas únicas, claramente identificables: por incremento acumulatorio y distensión reductiva: a mayor número de instrumentos, mayor intensidad en la dinámica y viceversa; si hay choques antagónicos o sobreposiciones en simultaneidad, no son perceptibles como tales.

A causa de esta construcción “por bloques” verticales *Raíces* está íntimamente relacionada con *Encuentros* —para tres percussionistas y orquesta de cuerdas (1971)— y con *Ritual* para orquesta (1973), partitura que señaló nuevas directivas estilísticas para Enríquez. Ahora, en *Raíces*, esta renovación de vocabulario se corporiza de manera tan explícita como vigorosa, y constituye precisamente por ello un inmejorable testimonio de la capacidad de autorrenovación en el compositor mexicano.

Se refrenda, asimismo, con esta primera audición que la escritura orquestal (con aquella destinada a un instrumento de cuerda solo) es el terreno donde Manuel Enríquez alcanza sus logros y hallazgos más ricos, así como sus realizaciones de mayor importancia.

2) La versión magnífica de la Sinfonía V (1901-09) de Gustav Mahler, en la que Herrera de la Fuente y su orquesta alcanzaron uno de los puntos sobresalientes de la temporada, al lograr una identificación mutua ideal. Especialmente notable fue el comportamiento de la cuerda, que en la *Noche transfigurada* (1899) de Schoenberg alcanza también niveles de excelencia manifiesta.

3) La *Sinfonía heroica* (1803-04) en manos de Lukas Foss, quien hizo cobrar una vida sobria, desprovista afortunadamente de los manierismos acostumbrados en las “grandes interpretaciones” tradicionales, a cada uno de los espléndidos episodios de ésta, la obra maestra de su autor. Con ello se logró subrayar y enfatizar la asombrosa inteligencia, construcción y depuración anímica de una partitura que no necesita de adherencias literatizantes, ni ánimos sentimentales para que opere con toda su intrínseca eficacia la radical renovación sintáctica y estética alcanzada en ella por el compositor.

Sueño guajiro: la renovación urgente del repertorio que haga factible para la Filarmónica de las Américas el abandono de los cada vez más fotostáticos “caballos de batalla”.

Proceso núm. 95, 28 de agosto de 1978

Cartas de relación (III)

En esta —¡por fin!— última entrega, se intenta examinar la participación de varios compositores mexicanos, con obras sumamente valiosas, en el VII Festival Hispano-Mexicano de Música Contemporánea. ¿Por qué insistir? ¿Hay alguna razón específica para abrumar a quien lee, reiterando párrafos acerca de un acontecimiento que —en apariencia— ha perdido ya casi toda actualidad periodística?

Muy simple: se trata del acceso a la edad adulta de éste, uno de los esfuerzos individuales de mayor mérito y trascendencia en nuestro medio. Ya se sabe que al lado de la marea sexenal y su naturaleza aleatoria, son precisamente estos esfuerzos individuales (valga la repetición) los que nutren la vida musical mexicana con una aportación que puede resultar decisiva, como es el caso de este festival o el de la Asociación Musical Manuel M. Ponce, cuya tarea ha sido llevada a cabo, también, en condiciones heroicas.

Cuatro partituras para teclado escuchadas en Madrid refrendan la respectiva calidad de sus autores. Dos para piano, las otras de órgano: *Sonidos* de Héctor Quintanar; la Sonata de Federico Ibarra; *Imaginario* (1973) de Manuel Enríquez, y *Quasar* (1970) de Francisco Savín.

Si estas obras pueden llegar a ser consideradas un mutuo punto de referencia con base en cuanto tienen de afín y de distante, se hace imposible llevar a cabo este procedimiento para referirse a las músicas de órgano, situadas en diametral divergencia. En tanto que el *Imaginario* de Enríquez entraña una muestra más de la destreza alcanzada por este compositor en el manejo de una estructura (repetida con fortuna por él en varias ocasiones) donde se alternan secuencias fijas con otras dotadas de amplios márgenes de flexibilidad para la ejecución además de ceñirse estrictamente al ámbito del órgano¹. Por su parte *Quasar*, la partitura de Savín, recurre a percusiones y diapositivas sumadas a la fuerza central, creando así un sugestivo núcleo audiovisual que tanto tiene de ingeniosa exploración como de seductora entidad simbiótica.

Proceso núm. 212, 24 de noviembre de 1980

¹ Por fortuna Enríquez logró vencer sus reticencias hacia el órgano y, finalmente, compuso esta obra tras mucho meditarlo. Le incomodaba especialmente que el instrumento dispusiera de un solo *vibrato* (lo que como ejecutante de cuerda le parecía limitativo) así como las dificultades inherentes al manejo de una dinámica "unificada", con pocas opciones de contraste interno genuino.

La multiplicación de la primavera

El bimestre que está terminando ha sido particularmente rico en actividades musicales, por lo que en apresurado inventario se intenta aquí hacer un recuento, donde se consignan algunas de las más importantes.

El más satisfactorio fue un fin de semana en marzo donde el viernes 13 contradijo las convicciones de los supersticiosos: Enrique García Ascensio, titular de la Sinfónica de la Radio Televisión Española realizó un programa magnífico, donde el punto culminante estuvo marcado por una versión ejemplar de la Sinfonía V (1937) de Shostakovich. Esta ejecución se caracterizó por la alianza ideal entre rigor e imaginación: fue tan expresiva como precisa.

El oír sonar como en sus mejores épocas a la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo el director español, constituyó un enorme placer, pues mediante ello pudo percibirse que —en buena parte gracias al trabajo de Sergio Cárdenas— este grupo orquestal comienza a recuperar los que alguna vez fueron sus alcances técnicos y nivel artístico.

Unas cuantas horas después: el domingo 15, la Filarmónica de la Ciudad de México llevó a cabo un sesión repleta de música, dirigida por Efrem Kurtz. Sólo dos obras figuraban en el programa y cada una de ellas tuvo un toque distintivo: con la Sinfonía 88 (ca. 1786) de Haydn, al imprimir a su último movimiento una velocidad mayor de la acostumbrada —sin perder por ello una claridad de articulación escalofriante— Kurtz realizó una verdadera proeza donde estilo, vocabulario, riqueza y transparencia instrumental del compositor austríaco, cobraron una plenitud poco habitual en nuestro medio.

El resultado final, obtenido en la Sinfonía VII (1881) de Bruckner, permitió saber con claridad que cada una de las acciones de Kurtz al dirigir la orquesta son deliberadas; especialmente al escoger —esta vez— tiempos ligeramente más lentos que permitían una mayor amplitud para el fraseo y pronunciada expresividad. Tanto los momentos arrebatados como los contornos melódicos contruidos con delicadeza extrema —más frecuentes estos últimos— o las robustas culminaciones himnicas de tan resplandeciente, nítida partitura, fueron puestos de relieve con pericia y emotividad paralelas, en forma satisfactoria, aunque lejana a un encuadre ortodoxo. Cuando esto se hace con fundamentos persuasivos, como es el caso, el resultado puede asumirse como válido, por muy anticonvencional que se considere tal práctica.

Semanas antes la Filarmónica de la ciudad de México realizó el primer homenaje que se rinde entre nosotros a Bartók, el compositor húngaro por excelencia, en su Primer Centenario.

Alí Rahbari y György Sandor fueron, con la Filarmónica de la ciudad de México, fieles intérpretes del pensamiento y la acción bartokianos. Rahbari es un director llenó de ímpetu juvenil, fogoso, y sin embargo capaz de lograr un refinamiento hipnótico en aquellas secuencias donde Bartók trama e hila sus atmósferas nocturnas, al interior de un universo caracterizado por la alquimia de timbres, tal como acontece en varias secuencias del Concierto para orquesta (1943).

En la Sala Nezahualcóyotl la Filarmónica de la UNAM celebró su independencia durante la actual temporada. Parcial, pero independencia después de todo, al saberse el despido de Héctor Quintanar como titular de este sufrido conjunto. Para que las nuevas autoridades musicales de Difusión Cultural puedan comenzar realmente a emprender la rehabilitación de la que alguna vez, bajo Eduardo Mata, fuera la primera orquesta de DF, deberán extender ahora su energía y poner en la mira a Jorge Velazco, último obstáculo que queda entre la Filarmónica de la UNAM y el arte musical. Se expresa aquí el beneplácito por la medida adoptada y felicitaciones *a priori* por las que —indudablemente— habrán de venir.

El “Tercer Foro Internacional de Música Nueva”, realizado por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM), ha desarrollado sus actividades durante el período que abarca esta reseña, encarnando una opción dentro del ámbito al que contradice, independizándose de rutinas y convenciones predominantes en gran parte de la programación de nuestros organismos.

Con sus aciertos multiplicados y posibles omisiones, el Foro de Música Nueva, bajo la dirección de Manuel Enríquez, aporta conocimientos y renovación simultáneos, a la vez que sitúa en presente la conjunción de actividades en terrenos sonoros.

Sin que esto implique que el Foro sea “concesionario exclusivo” de la música actual —pues afortunadamente existen otras corporaciones y personalidades que dan muestras tan frecuentes como patentes de ese noble empeño—, el Festival se ha convertido gradualmente en una línea de fuerza importante dentro del contexto mexicano. Cabe esperar que sus actividades sean cada vez más fructíferas y extensas, dentro de los lineamientos profesionales sanamente idénticos que hasta ahora lo han caracterizado.

Asimismo, la Asociación Musical Manuel M. Ponce ha continuado sus tareas en el lapso aquí comprendido. Esfuerzo espléndido, promover a talentos jóvenes; hacer oír obras poco tocadas; poner en primer plano a los compositores e intérpretes nacionales; colaborar al descubrimiento de lo novedoso.

Infatigable, la Asociación Musical Manuel M. Ponce prosigue en su obstinación de encarnar una de las posibilidades más honorables que hay aquí de establecer una actividad sólida en la música de cámara, género que ha corrido con menor fortuna, cuando se compara su trayectoria con aquella de los conciertos sinfónicos y las actividades operísticas.

La Sinfónica de Dallas, dirigida por Eduardo Mata en tal forma que lo sitúa más allá del elogio, nos visitó, al tiempo que los alumnos del Conservatorio efectuaban un valioso homenaje a Bartók y la Sinfónica Nacional tiene en su programación como ejes al mismo compositor y a Candelario Huízar, una de las figuras más importantes de la creación musical mexicana. (Lo único deplorable al respecto, han sido las largas parrafadas sentimentales de Carlos Santana, quien una vez más utiliza a Huízar como punto de partida para llegar al portentoso descubrimiento del Mediterráneo, la pólvora, el agua tibia y el hilo negro).

Y una nueva etapa se abre en el año musical, al iniciar el Festival Cervantino sus actividades, caracterizadas por el deslumbrante alud de conciertos sinfónicos y recitales.

Peces y panes han proliferado.

Proceso núm. 212, 24 de noviembre de 1980

Instantáneas mexicanas

Excelente, constituye en verdad el calificativo más adecuado para el disco *Música mexicana para arcos*, de reciente aparición. La Camerata de la Sinfónica Nacional, cuyo director artístico es Luis Samuel Saloma (violinista ejemplar), toca en esta edición dirigida por Sergio Cárdenas con tanta placidez como exactitud, lo que —por desgracia— suele ser poco habitual en nuestro medio.

Cárdenas lleva aquí a sus músicos con mano rigurosa, entregándose, simultáneamente, al placer de hacer música; dando así a cada una de las obras contenidas en dicha grabación coherencia de estilo y sus justas proporciones formales. Estas partituras abarcan un amplio panorama de la creación musical mexicana integrando —en un todo compacto y disfrutable— a tres compositores, representantes de los mejores logros en sus respectivos períodos y orientaciones.

Muy oportuno resulta, además, el primer lado de este disco (RCA MRS.022), pues al contener música de Manuel M. Ponce, se suma a las manifestaciones importantes que celebran el Primer Centenario del Nacimiento de este compositor, fundamental para el proceso de escritura musical en nuestro país.

Al lado de Ponce, en la grabación que aquí se intenta reseñar, aparecen: Ricardo Castro y Manuel Enríquez, situados en extremos divergentes del espectro sonoro y como manifestantes de actitudes que en sus propios términos han encarnado en movimientos de renovación, aportando impulso decidido a maneras individuales del hacer, sentir y pensar musicales en México; lejos de los patrones rutinarios.

El punto coincidente de los tres compositores puede localizarse gracias al tino y lucidez con que fue seleccionado el repertorio a grabarse, pues lo mismo Castro como Ponce y Enríquez pagan un tributo —por igual inteligente y cálido— al pasado, con sendas partituras. Al situarse, como en las obras contenidas en este disco, en terrenos donde voluntariamente se recurre a procedimientos de lenguaje, formales, armónicos o contrapuntísticos, que tipificaron ciertos períodos del pretérito —vistos sin embargo a través del encuadre individual, análogo y relativo— el compositor dispone de un campo de acción que resulta fértil, en razón directamente proporcional a sus capacidades imaginativas y (por subjetivo que esto pueda parecer) tacto o buen gusto.

El *pastiche* algo tiene de ejercicio estilístico y otro tanto de homenaje entrañable: permite al creador musical simpatías y diferencias, destreza artesanal, ingeniosas propuestas (o soluciones), capacidad de metáfora sonora bajo el signo de un caduceo integrado por disciplina y fantasía.

Al establecer sus propios límites, la imitación consciente estimula la visión del músico, enriquece posibilidades operativas para él y nutre su capacidad de observación.

Paráfrasis y ceremonia litúrgica, testimonio de dominio del oficio. Esta manera de escribir música ha probado, vez con vez, que entraña una vertiente fructífera e incluso relevante, al satisfacer los requerimientos establecidos de manera tácita por las siempre cambiantes reglas del juego.

Para lograrlo hacen falta tanto ingenio como técnica, agudeza y conocimientos. Los tres compositores mexicanos cuyas partituras están contenidas en esta grabación vencen y convencen en la prueba, en este desafío a las capacidades creativas que ellos mismos se han formado.

Dentro de esta línea de conducta, Castro, Ponce y Enríquez vuelven la mirada (principalmente) al siglo XVIII: época que si bien suele identificarse como galante para la escritura musical, resulta también el Siglo de las Luces —diría Perogrullo, al asentar Monsieur de la Palisse— así como uno de los momentos de la historia del arte sonoro en que florecen con mayor fuerza las disciplinas “puras” de escritura, al irse consolidando las formas instrumentales renovadas o la mecánica de ejecución en maderas y metales.

De tal manera, si Ponce re-crea una deliciosa *Gavota* con giros caprichosos y dibujos melódicos particularmente afortunados, Castro hace aflorar los placeres de una corte imaginaria (no tan francesa como cabría esperar, en su caso, puesto que Ponce a su vez se sitúa concretamente mediante el título en el amplio reinado de Luis XIV) en su Minueto en Sol Mayor, Op. 23 (1900), y Manuel Enríquez por su parte adopta un perfil de mayor austeridad, con la Zarabanda de su *Suite* para cuerdas (1957), donde un sobrio lirismo alcanza intensidades dramáticas muy personales, sin dejar por ello de ceñirse al riguroso esquema clásico, cuyos cánones sirven a la vez como núcleo y guía al compositor.

Del encantador aire salonesco —con pulcro atildamiento, diría algún cronista de la época— hoy entrañable, cuyo suave aroma sigue tipificando a Castro, a las tan expresivas tensiones de Enríquez inscritas ya definitivamente en el mundo del Neoclasicismo, pasando por el corte o filo impresionista de las *Estampas nocturnas* (1912, rev. 1923) de Ponce (se hace indispensable poner de relieve al respecto lo mismo el *Homenaje a Rameau* que la *Tumba de Couperin*), hay una trayectoria clara, impecable, sólida, muy satisfactoria lo mismo en sus aspectos creativos como en la interpretación aquí reseñada.

Otros puntos de contacto, ahora anímicos, pueden encontrarse en la ternura elegiaca, tersa melancolía, plasticidad evocativa, de la *Romanzeta* (1920) para violín y cuerdas de Ponce, fácilmente puede considerárseles gemelas a la nostalgia pura: aquella que se resiste a ser cifrada con palabras pero fluye de manera envidiablemente musical en Castro, un autor cuya identidad plena aún queda por descubrir.

Algo semejante sucede con el sentido del humor en las secuencias de agilidad y bonhomía (Minueto, Giga) de la *Suite* de Enríquez, pues —se diría— no es del todo ajeno a los acentos festivos que —subliminales— se transparentan en ciertos momentos, proporcionalmente similares, del *Scherzo de Puck* en las *Estampas* de Ponce. Esto mismo vuelve indispensable hacer notar que Enríquez ha llevado a cabo su cometido respectivo de manera más incisiva y elocuente.

La terca e inevitable mosca en la sopa —el defecto más notable de este disco— puede localizarse en la inconsistencia para consignar las fechas de ciertas partituras: ¿por qué se omiten las de varias y citan otras? Negligencia palpable al ni siquiera proporcionar una ubicación cronológica tentativa, habiendo fuentes de investigación fácilmente disponibles.

Fuera de tal circunstancia (fácilmente subsanable), como aquí se ha intentado demostrar en forma explícita, vale mucho la pena una audición reiterada de esta *Música mexicana para arcos*.

Proceso núm. 282, 29 de marzo de 1982

Varia invención

La Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana se ha singularizado por una muy acertada como intensa promoción de la música escrita en México, integrada a las corrientes actuales. Lejos de la mirada nostálgica, que con notorio estrabismo conceptual se dirige a la taquilla para calcar recetas y repertorios de eficacia (más sobada que) probada, esa institución difunde con tenacidad admirable las manifestaciones más valiosas del pensar, sentir y actuar contemporáneos.

Recientemente, la UAM Iztapalapa alió fuerzas con el flamante Museo Nacional de Arte (MUNAL) y en la sala de conciertos de este último presentó una sesión —dentro de la serie “Música Hoy”— a cargo del cuarteto Da Capo, dedicada por entero a la producción de Manuel Enríquez.

El repertorio de dicho programa abarcó veinte años de escritura en el catálogo del compositor. Dos extremos demarcaron el territorio sonoro: La *sonatina* (1962) para violonchelo solo por una parte, y en otro polo el estreno mundial de *Oboemia*, compuesta durante este mismo 1982. La obra más reciente de Enríquez es representante en pleno de los giros renovatorios que se manifiestan hoy en su tarea creativa, impulsándola de manera fértil hacia la exploración y el descubrimiento: etapas del proceso creativo que en este músico mexicano suelen encabalgarse de manera intrincada hasta aparecer casi indivisibles.

Así, *Ambivalencia* (1967) para violín y violonchelo conserva toda su fuerza, poder de contraste, arrebatos dramáticos, riqueza diversificada de texturas y enfáticas secciones agonales, entre las que se incluye un incisivo fragmento melancólico. El entusiasmo con que fue recibida esta obra en su estreno por la crítica solvente de Otto Mayer-Serra queda revalidado: se trata de una partitura que guarda su lozanía.

En el *Díptico* (1969) para flauta y piano fue notorio cuán imaginativa resultó la realización de Marielena Arizpe y Mario Lavista, quienes hicieron del transcurso sonoro de esta obra una incansable espiral, donde color y articulación se fusionan hasta encarnar una sola entidad. Las posibilidades subyacentes, inéditas, de la mecánica instrumental afloran con frecuencia mediante actividades no ortodoxas que animando el total de manera insólita recuperan la sorpresa, factor precioso para cualquier actividad artística.

Alejándose de los cánones de la lógica formal (que en realidad viene a ser —en la mayoría de los casos— una convención, ceñida por los moldes caros a una época dada), los intérpretes llegaron a la esencia misma, técnica, artesanal, estética y expresiva, de cuanta idea sugiere y diseña el autor en esta pieza.

En consecuencia, la flauta y el piano no fueron ya meras fuentes sonoras como cauce de armazones virtuales, dotados de posibilidades rítmico-melódicas o armónicas, sino materias primas táctiles que se entretajan, estimulan, amalgaman, cuyas trayectorias —al frotarse— producen asperezas irrepetibles, granulaciones, tramas complejas.

Muy distinta resulta la naturaleza de *Móvil II* (1969) para violín y cinta: el instrumento solista se encuentra en una casa de espejos audibles, que lo circunda.

El objeto sonoro se enfrenta con sentido paródico, u ocasionalmente dotado de acento trágico, a su propia multiplicación magnificada. Lo que solía considerarse distorsión aquí se vuelve el punto de partida para estilizar las acciones de una fuente sonora, misma que con frecuencia parece ya cosificada por supuestas tradiciones expresivas.

El lastre de las muecas atávicas queda descartado en esta partitura, donde el protagonista insiste en contemplarse a sí mismo, comentar sus propias acciones, metamorfoseándolas.

La cita indirecta que el comentarista cree sorprender del pizzicato de *Sylvia* (1876) confirma sus convicciones acerca del sentido del humor en el *Móvil II* de Enríquez.

A manera de pulso anímico este sentido del humor nutre, subterráneo, el alucinante contexto que se desvanece paulatinamente hasta llegar al umbral del silencio, el otro componente esencial de la música.

Toda la tensión acumulada desemboca en un punto de relajamiento inasible: la acción de la obra continúa después de terminar ésta. El final auditivo de la partitura no puede determinarse de manera convencional, colinda estrechamente con los territorios del recuerdo sin que pueda trazarse una línea divisoria entre ambos. Y la temporalidad del objeto sonoro —en consecuencia— se ve alterada, constituyendo uno de los hallazgos más importantes de este *Móvil II*.

Móvil II tiene asimismo una naturaleza secreta, pues a causa de esta invasión de dominios que pertenecen *a priori* al silencio y a la memoria, está situada al igual que la ópera en el espacio que media entre lo improbable y lo quimérico. La poética de Enríquez, por el simple medio de un *pianissimo* en que se disuelve (dilatándose) gradualmente el acontecer, llega no sólo a volver factible lo irreal, sino —incluso— verosímil la asociación de imposibles.

Oboemia arranca de cánones desusados para Enríquez: en lugar de sus habituales concreciones, yuxtaposición de densidades o polarizar entidades acústicas considerándolas sólo tales, el compositor expande su material hasta llegar —mediante lo factual— a un trazo panorámico, donde se alterna o confronta una serie de secuencias abstractas. En esta nueva partitura suya para oboe solo establece un delicioso juego de arabescos; ahí donde una línea primera, voluble, caprichosa, con agilidad de trapeceista va elaborando, al involucrarse con otras robustas filigranas, un divertimento cuyo sentido proporcional le hace desembocar a otras secuencias donde son desplegadas las diversas naturalezas del instrumento.

La experiencia se torna múltiple: el oboe se muestra evocativo, hiriente, pastoril, burlesco, doloroso en una gama de pronunciada amplitud, así como sutil por momentos, punzante en otros. Esta multiplicidad —no sólo en lo referente a intensidades expresivas sino asimismo a modos de ejecución— llega a adquirir dimensiones virtuosísticas muy amplias. Para interpretarla satisfactoriamente hace falta un dominio insólito del instrumento y sus nuevas posibilidades.

Leonora Saavedra, quien además escribió las atinadas "Notas al Programa", puso de relieve su enorme talento y capacidades técnicas, hasta hacer de este estreno mundial una versión memorable.

Sin embargo, a pesar de los cuantiosos logros de *Oboemia* o la importancia de cada una de las obras incluidas en este programa, se hace necesario declarar a *En Prosa* (1982) para flauta, oboe, violonchelo y piano, como la mejor partitura escrita por Enríquez desde hace mucho tiempo, poseedora por igual de plenitud, novedad y cohesión.

Su tensa declaración de principios, caracterizada por un asentamiento específico, de gran estabilidad, cede el paso a un sistema de ecos que se acumulan hasta crear un clima strindberguiano. El compositor mexicano parece reunir así las voces de Crumb y Varèse, como si fueran una sola persona. Y al renovarse la zona de actividad, filamentos filtrados en conjunción dan origen a espléndidas imágenes de paisajes acuáticos, dotados de plasticidad: oscilan, avanzan hasta volver a replegarse al interior de un paisaje en expansión, amplio y lejano, en el que se disgregan o entrechocan sus mareas. Espacio nocturno donde James Ensor y Paul Klee se encuentran, el de esta partitura *En Prosa* de Manuel Enríquez.

Sólo el elogio puede sancionar el rendimiento del cuarteto Da Capo: Marielena Arizpe, flauta; Leonora Saavedra, oboe; Álvaro Bitrán, violonchelo y Lilia Vázquez, piano; para quienes fue escrita la obra. Su conducta profesional a la vez inteligente, valerosa y cálida, estableció un alto rendimiento artístico al que se sumaron con idénticas cualidades a Saúl y Daniel Bitrán, violín y viola respectivamente, así como a Mario Lavista en el piano, para dar realidad sonora a la obra de Manuel Enríquez, quien de modo tangible encarna —aquí y ahora— una de las voces más adultas y firmes como compositor en México.

Proceso núm. 308, 27 de septiembre de 1982.

Otro toque de distinción (II)

En el disco *Una vista diferente* (FOLKWAYS FSS37462) de Bertram Turetzky, se incluye una obra mexicana: *Móvil II* (1968) de Manuel Enríquez.

Esta partitura puede ejecutarse en cualquier instrumento de cuerda, con o sin una cinta. Turetzky opta por la versión más elaborada con la grabación hecha en cuatro canales, que contiene un conjunto de eventos electrónicos, mediante cuyo auxilio establece el solista una abigarrada trama, cautivante por igual en sus aspectos técnicos que dramáticos. Turetzky, el contrabajista por excelencia, da vida al mundo sonoro de Enríquez en su variedad habitual de rugosidades, tajantes en contraste, exploraciones, filtrajes, dibujos sorprendidos, secuencias yuxtapuestas sin transición, etcétera.

Con particular tino, Enríquez ha dispuesto, en su *Móvil II*, un espacio pródigo en estímulos virtuales, con la habilidad que tantas veces ha manifestado para despertar en el ejecutante una colaboración que vaya más allá de la mera lectura escrupulosa. A su vez, Turetzky ha sabido aprovechar en forma espléndida el variado campo de acción que (le) propone el músico mexicano en esta obra suya.

Hay una patente compenetración de mentalidades: autor e intérprete son espejos aquí, en una afortunada conjunción como sólo puede realizarse, específicamente, en terrenos de la música que se sirve de situaciones y directivas aleatorias.

La improvisación es asimismo fundamental para uno de los grandes momentos de esta grabación, situado —sin embargo— por la naturaleza del material mismo, al extremo opuesto. *Yesterday* (1965) de John Lennon y Paul McCartney, constituye un vehículo magnífico para que Turetzky incursione en el universo de la música pop, con resultados igualmente satisfactorios a los obtenidos en su desempeño al interior de las corrientes vanguardistas en la música de concierto.

En su versión de esta cautivante balada, Turetzky anula todas las concepciones *a priori*, que se han vuelto ya lugares comunes, lo mismo acerca de la naturaleza y posibilidades del contrabajo —en sus manos una exquisita fuente sonora, poética— como del perfil e identidad de la música escrita por los Beatles.

Si bien el contrabajista norteamericano retiene —y acumula con especial perspicacia— las cualidades expresivas de *Yesterday* como canción de la nostalgia, no se limita a asumir una actitud evocativa que mana con el trazo mismo de la línea melódica, sino que utiliza articulaciones poco habituales en la música comercial, como ese sutil —asombrosamente bien colocado— *pizzicato tremolo* que convierte al contrabajo en una especie de hermano mayor del laúd (o su modesto descendiente, en otra etnia: el banjo). Ello, a su vez, nos lleva a la raíz misma de los Beatles: cantos y danzas populares de la Europa Occidental de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento.

En el “pasado remoto” (locución feliz de Novo), que nutre los sustratos emocionales y musicales de Lennon y McCartney, se encuentran lo mismo las canciones populares irlandesas que otras provenientes de Auvernia (provincia francesa, situada en el Macizo Central), así como las tonadas de una Inglaterra isabelina capaz todavía de divertirse; sea en las tabernas (*pubs*) o en el Globe Theatre.

El saber de Turetzky se trasluce: sin afectaciones, unido al deleite sensorial que le (y nos) produce abarcar esos campos otros. Por supuesto en *Yesterday* toma cuerpo, ante todo, una música para ser cantada así como (no significa lo mismo) una música que canta. Turetzky lo entiende bien y realiza mejor: el fluir de su fraseo codiciable lo pone en evidencia.

Las delicadas inflexiones de la palabra que se transforma en trayectoria vocal son tomadas en cuenta por el instrumentista, quien encuentra afortunados equivalentes, casi gráficos, respetando y realizando así en sus propios términos la naturaleza primera de esta canción.

En la interpretación de *Yesterday* puede observarse un idéntico acierto al que, en otro vector convergente-divergente, logró en su disco anterior (Finnadar SR 9015) donde daba vida sonora al *Goodbye, Porkpie Hat* (1958-59) —esa “composición seminal” como la llama en forma tan justa Turetzky— de Charles Mingus. Lo mismo en el claroscuro del jazz de Mingus de los cincuenta, que en la canción comercial-popular de los sesenta, Turetzky penetra hasta la íntima sustancia de sus respectivos radios de acción y los re-crea con idéntico acierto.

En ambos casos, el *portamento* está utilizado con un buen gusto y una efectividad expresiva notable. Dado lo novedoso de su utilización, el elemento digital de estas exégesis (*Yesterday*; *Porkpie Hat*) permite recordar que Turetzky es asimismo autor de un libro muy importante, cargado de sugerencias fecundas para los compositores mediante la exposición de una rica serie de posibilidades, descubiertas por diversos colegas suyos al escribir para dicho instrumento: *El contrabajo contemporáneo*, publicado por la University of California Press en 1974, el cual contiene una serie de ejemplos impresos o grabados en un pequeño disco adjunto así como fotográficos y una extensa bibliografía, ajena por completo a la manía de ciertos virtuosos que persisten en dormir sobre sus laureles.

Y si estos medios complementarios resultan fructuosos al extremo, el texto del propio Turetzky —redactado con amenidad y sabiduría devastadoras— tiene un valor fundamental, pues reúne lo mismo experiencia que colmillo, intuición y discernimiento.

Por su parte, las dos obras de Turetzky incluidas en la grabación objeto de esta reseña, lo muestran como un creador capaz de desenvolverse con igual soltura en los puntos más alejados de una amplia gama: *Baku* (1980) combina sonidos vivos y grabados, mediante un sofisticado sentido del humor que hace tanto alusiones míticas como se sirve de onomatopeyas; éstas últimas sazonan el total fónico haciendo oír la presencia de una voz primigenia, anterior al surgimiento del lenguaje hablado, cargada de sugerencias dramáticas.

Según aclara el propio compositor: “El *Baku* es una bestia de la mitología japonesa que es como los malos sueños”. Idea (punto de partida a la fecunda fantasía sonora de Turetzky) que se ve modelada mediante una conjunción feliz de plasticidad e innovaciones técnicas. Imposible diferenciar dónde se inicia la acción determinante de cada uno de esos principios que se intermodulan en un proceso por igual abundante en recursos y coherente.

En medio de esta panorámica tan diversificada de tendencias, corrientes, directivas y propensiones estéticas, la obra más fascinante, a la vez nítida y remota resulta *Reflexiones sobre Ives y Whittier* (1980) del propio Turetzky. La palabra "reflexiones" en el título encuentra un ámbito doble: una meditación y una serie de reflejos. Aquí, el contrabajo canta con la nobleza de una voz ancestral. Música aromática de la que se desprende un placer calmante. En esta partitura, estilo y material se encuentran identificados mutuamente en simbiosis perfecta. György Sandor alcanza una descripción ideal de ella: "... para un contrabajo en vivo y varios grabados, donde armonías diatónicas, cambiando lentamente y en apariencia al azar, una voz u otra fluyen, se entretejen como tela de araña, encabalgan y mezclan..."

Esta atmósfera vaporosa, ingrávida, transparente, de tímbrica impalpable, constituye un exponente mayúsculo de la potencia creativa e invención musical del contrabajista norteamericano quien se relaciona directamente así con *Charles Ives*, su óptimo ancestro; ese "francotirador genial" —según la definición maravillosa de Tomás Marco tal como lo es, en buena parte, Bertram Turetzky.

Proceso núm. 314, 8 de noviembre de 1982

Recinto y otras imágenes

La Orquesta Sinfónica Nacional ha interpretado dos partituras mexicanas en estreno mundial. Vale la pena intentar una reseña, en consecuencia.

El *Salmo 23* (1974-75; orquestación 1982), de Sergio Cárdenas —entonces— director de la OSN, ha sido una de estas primeras audiciones. Si bien no se apega al esquema habitual para este tipo de composición sobre textos bíblicos, que suele ser coral, en su trasfondo evidencia ciertas vetas de escritura cuyo sustento puede localizarse en una tradición susceptible de abarcar dentro de sus aspectos conservadores (neorrománticos) el *Salmo XLVI* (1904), de Florente Schmitt, así como en sus fuentes renovadoras, lo mismo la *Sinfonía de los salmos* (1930; rev. 1948), de Stravinski que el *Stabat Mater* (1925-26), de Szymanowski. A diferencia, en el *Salmo 23* de Cárdenas cobra vida sonora un ciclo de canciones para soprano y (ahora, en su nueva redacción) orquesta.

La primera parte: "Jehová es mi pastor", padece una clara segmentación episódica, además de un tratamiento no muy feliz de la voz; asimismo, las partes habladas se revelan inoperantes en esta secuencia, un tanto impersonal.

Sin embargo, desde el inicio del segundo apartado, hecho a base de células en movimiento periódico continuo, la partitura cobra fuerza al lograr cohesión en términos que la escritura va estableciendo gradualmente como propios. Durante el magnífico (a partir de aquí) transcurso, aparece un notable episodio para percusión, ideado en forma espléndida, cuyas funciones son a la vez de contraste y exploración, pues hay en él toda una investigación acústica acerca de diversos tipos de resonancia, mismos que concurren a integrar una multiplicidad sumamente atractiva.

El tercero constituye un capítulo excelente, cuyo sentido culminativo merece espacial elogio: los climas se dosifican e insertan con habilidad singular y se llega a ellos en forma realmente orgánica, sin coartar jamás el fluir del material.

En el último movimiento el compositor ha sabido crear, igual que en otros momentos de su partitura, ambientes de pronunciada intimidad dada su economía de medios que se traduce en un apretado reducto expresivo, lejano a cualquier truco melodramático: la voz que labra su cántico de alabanza y los instrumentos (utilizados como compacto a la vez que sobrio, tierno, soporte armónico) se fusionan pausadamente; cada acción se revela deliberada; tiene como único fin poner de relieve la sencillez poética del texto, que articulado así resulta enternecedor.

Margarita Pruneda es hoy una de nuestras mejores cantantes. Y lo demostró en forma amplia, más allá del elogio, pues fue capaz no sólo de satisfacer todos los arduos requerimientos vocales de este *Salmo 23*, sino también de interpretar sus diversas vertientes emotivas con idéntico acierto. Incluso en los momentos en que se vuelve evidente —a causa de la enorme masa orquestal utilizada en ellos— la necesidad de una solista con otro tipo de carácter o calibre (quizá una soprano dramática), Margarita Pruneda se sobrepasó a sí misma, tal como lo ha hecho en repetidas ocasiones al interpretar las obras de los compositores mexicanos actuales escritas especialmente para ella, definiendo su admirable posición (tan excepcional) como una cantante dotada de gran inteligencia.

Sugerencia al margen: resultaría muy atractivo, *a priori*, oír en un mismo concierto el *Salmo 23* de Cárdenas al lado de la puesta en música que del mismo texto hizo Zemlinsky, cuya partitura fue publicada en 1911.

... *Interminado Sueño* (1981), de Manuel Enríquez tuvo asimismo un estreno muy afortunado: Martha Verduzco como recitante, las secciones de percusión y alientos de la Sinfónica Nacional, así como Sergio Cárdenas —esta vez en funciones de director— pusieron lo mejor de sus respectivos talentos al servicio de esta nueva obra del compositor mexicano, logrando una versión más que memorable. La partitura entreteje un paraíso de sonoridades inéditas y punzantes atmósferas teatrales.

Metales y maderas integran una pantalla velada de texturas por acumulación en este dramático madrigal solitario, obsesivo, para crear una escenografía sonora a la voz de la actriz quien da cuerpo a la desolación desbordante de los poemas.

Para revestir dichos textos de Ernesto Flores, Enríquez renuncia —como en su momento lo hizo Varése— al estereotipo *molto espressivo* de la cuerda, lo que en el caso del compositor mexicano resulta especialmente notorio (o sorpresivo, según se tome) al ser él mismo un notable violinista. Bienvenida ausencia.

Martha Verduzco empleó de modo ilimitado su poder de matización: sin otro recurso que su voz creó lo mismo, elocuente, desgarradas curvas de plasticidad casi táctil que murmullos opacos, lindantes con el fonema insinuatorio.

Una riqueza semejante se produjo en el virtuosismo enardecido de los percusionistas de la Sinfónica Nacional: Homero Valle, Alejandro Reyes, José Hernández y Jesús Guadarrama, quienes de manera imaginativa y eficaz, con idénticas fantasía, destreza, integración, prodigalidad, colaboraron estrechamente a establecer un nivel profesional edificante por lo que merecen el aplauso más entusiasta.

Esto obedece, por supuesto, a la nobleza del material entregado por Enríquez a los instrumentistas y a la habilidad con que ha sido dispuesto, para arrojar como resultado un contexto agonal deslumbrante.

El 8 de abril de 1960 se oyó en el Palacio de Bellas Artes *Hora de junio* (1938), de Silvestre Revueltas, sobre poemas de Carlos Pellicer, con este último como narrador y la Orquesta Sinfónica de Guadalajara bajo la dirección de José Ives Limantour.

Dicha partitura, una de las obras maestras de Revueltas, permaneció ausente de este escenario durante veintidós años. Sólo ahora, en un programa dedicado por entero a la música escrita en nuestro país, ha vuelto, inmarchitable, gracias a un gesto por igual lúcido y conmovedor de Sergio Cárdenas, quien la dirigió con diáfana plenitud, llevando como lector a Enrique Rocha.

Para cifrar lo que acontece en esta música, habría que citar casi por entero el ensayo publicado en esta mismas páginas por Carlos Monsiváis, en ocasión de la muerte del poeta: "Pellicer, ni igual, ni semejante, ni distinto". Así, Revueltas. "El hombre sensorial".

Gracias a la radiante sobriedad de esta partitura, la voluntaria limitación de medios en la misma, de manera inequívoca Revueltas "precisa la naturalidad y afina los sentidos", hace suyo, con énfasis, "el amor diurno".

Pocos instrumentos de aliento, una sola percusión, piano (intervención maravillosa, una vez más, de Homero Valle, en los dos últimos) y la voz hablada en *Hora de junio* bastan al músico mexicano para alcanzar una intensidad lírica digna de Mússorgski o Mahler, donde parecen amalgamarse las mejores cualidades del compositor más cercano y el más distante a Revueltas, quien patentiza hoy no ser únicamente legado insigne ni esperanza, sino realidad que alienta, cálida consolación.

Proceso núm. 315, 15 de noviembre de 1982

Pasión y consagración en Oaxaca (II)

Se intenta ahora poner de relieve y reseñar varias de las presencias más importantes en el Festival de Primavera Oaxaca 83:

MANUEL ENRÍQUEZ. El recital de este violinista y compositor mexicano, el autor musical más importante de su generación, demostró —una vez más— hasta qué punto está comprometido con la difusión del arte sonoro del presente así como la manera heroica en que ha llevado a cabo esta labor. Las obras escuchadas en dicho programa escritas por y para Enríquez, hacen uso de recursos electrónicos diversos. Fusión que este músico sabe llevar a cabo de manera magnífica mediante los diversos materiales —muy ricos— que cada autor ha ideado. El apostolado de Enríquez ha logrado introducir en nuestro medio otras perspectivas, lo mismo para el ejecutante que para los consumidores, alejándose en diversos grados —según el caso— de las estúpidas convenciones del sistema temperado, mismas que paulatinamente se han vuelto más insoportables y limitativas. Vetas numerosas, algunas veces incluso contradictorias, que evidencian la multiplicidad, brío e importancia de la música escrita hoy. Las exploraciones que llevan a realizar estos gestos, más allá de lo establecido por cánones atávicos o recetas academizantes, corroboran por sí mismas la vitalidad y sentido de la aventura (factor esencial al desarrollo o evolución de cualquier actividad artística) actual. Por desgracia, en el pasado, numerosos creadores han tendido a perder tal arrojo, cuando creyeron consolidar su lenguaje o las herramientas correspondientes. No así Enríquez, quien inquebrantable sigue combatiendo al misoneísmo (rechazo de lo nuevo).

Acerca de la *Cantata a Juárez* (1983), escrita por encargo del propio Festival, cabe reservar la formulación de un análisis crítico para más tarde, una vez que la obra sea oída en un local cerrado como escenario, pues las condiciones de sonorización no eran satisfactorias durante su estreno al aire libre.

Lo que puede señalarse desde ahora es que Manuel Enríquez ha usado materiales (populares o tonales) y procedimientos a los que no había recurrido habitualmente con anterioridad, pues hacen su aparición movidos quizá en parte por consideraciones anímicas surgidas de la acción poética del subtexto en lo escrito por Carlos Pellicer, que sirve como punto de partida —tanto fonético como emotivo— a Enríquez. Pretender formular el juicio o reseña detallada ahora, sería incurrir en el apresuramiento epidérmico.

Proceso núm. 338, 25 de abril de 1983

Cuarto menguante

Si bien, en extensión e intensidad, este año el Festival de Verano de Aguascalientes no ha tenido la importancia de sus ediciones previas (segunda y tercera, especialmente), puede asegurarse que en lo artístico y pedagógico este Cuarto Verano Musical ha poseído como característica dominante un alto rendimiento, satisfactorio en general.

Las causas de tal disminución y su contrapartida pueden discernirse fácilmente en los entretelones del poder. El sempiterno estira y afloja de autoridades que no lo son en la materia sino por efectos de un nombramiento (o votación truca, como ha sido costumbre durante tanto tiempo) se traduce en antagonismos de camarillas o celos tenaces —nacidos lo mismo de una mendacidad manifiesta que estrechez en el criterio— así como carrerismo político. Las miras resultantes son limitadas a más no poder e invariablemente menguan los alcances de cuanto esfuerzo constructivo (odiosa palabra, pero no por ello menos veraz) se emprenda.

El balconeo, mutuo menosprecio, zancadilla continua, agresión solapada, desorientación de los poderosos en turno, afectan una y otra vez, por triangulación, en carambola compuesta, a los artistas, lo mismo que a las actividades y/o corporaciones culturales, con resultados descorazonantes.

Quienes hemos cometido en una u otra ocasión el error de creer en algún funcionario o funcionarios —ajenos por completo a la tarea artística o cultural— hemos visto llegar más temprano que tarde la desilusión o el escepticismo. Tal recompensa (amarga, acotaría el bardo decimonónico) asedia sin agazaparse siquiera, envuelta en la raída capa de una retórica opulenta y engañadora (“... se ha sabido que en sus formas tan solo relleno hay”. Enrique Jorrín *dixit*) a quien quiera que reflexione al respecto, aunque sea sólo brevemente.

Los dos recitales más importantes de este Festival —aquellos que no solo tuvieron un grado eminente en la ejecución, sino introdujeron de manera decisiva la presencia de la música contemporánea así como las expresiones actuales de la composición en México— corrieron a cargo de dos autores musicales, quienes suman a las excelencias de su respectiva creación cualidades sobresalientes como intérpretes.

Manuel Enríquez y Alicia Urreta supieron integrar —cada uno en sus propios términos— un repertorio novedoso dentro de sus actuaciones repitiendo (prácticamente) el programa que ambos por separado ofrecieron no hace mucho en el Festival de Oaxaca, este mismo año. La rica multiplicidad que ambos compositores desplegaron en los modos de ejecución, mismos que reflejan a la vez su poder imaginativo y técnica impecable —ya trascendida, considerada como un cauce o actividad “natural”, respiratoria— vino a hacer evidente, una vez más, hasta qué punto es preciosa su participación en la vida musical mexicana de hoy, a cuyo *corpus* efectúan constantes aportaciones valiosas no sólo a causa de su saludable sentido renovador en su propio catálogo, sino además por manifestar la infatigable tenacidad que como voceros de otras alternativas les ha llevado a efectuar una admirable labor de difusión.

En ellos creador y ejecutante se complementan en una armonía donde el total resultante es mayor que la suma de las partes. Las afinidades manifiestas auspician, en este caso, el haberles agrupado hasta formar una entidad dual para rendir aquí el elogio a su análoga, en cierta forma paralela, actividad ejemplar, producto de una actitud tan lúcida como trascendental.

Dentro de este sector de actividades —la música de cámara— debe destacarse asimismo el desempeño de varios grupos cuya identidad y coherencia se ha visto reafirmada, formando un capítulo de importancia por sí mismos; entre ellos destacan: el Coro de Percusión, el Cuarteto Mexicano de Trombones y el Quinteto de Metales Macuilli Mexica.

Proceso núm. 354, 15 de agosto de 1983

Canciones para un compañero de viaje

Este ha de ser un texto que celebre en modo fraterno. Al compositor quien como guía, interlocutor, colega, ha realizado una obra fértil en vertientes compartidas, con el mutuo estímulo que esto acarreará. Su estatura se ve refrendada por el Premio Nacional de Artes, en este 1983.

Nuestros trabajos, resulta patente, han tenido terrenos comunes, de encuentro, se han encabalgado como producto de afinidades y preferencias, sin perder por ello la respectiva autonomía. Hemos librado batallas análogas, no temiendo la paranoia supersticiosa del fetichismo que marca a toda posición conservadora.

No se vuelve, entonces, esta la ocasión de escribir párrafos de supuesta objetividad, ni eludir el uso de la primera persona.

Manuel Enríquez ha recibido la máxima recompensa artística oficial, como Guillermina Bravo o Rodolfo Halffter, personajes que también me conciernen vital, directamente.

En 1958, Enríquez dio su primer recital en el DF en la Sala Ponce de Bellas Artes. Acompañado al piano por Gloria Bolívar. Dentro de la serie "Nuevos Valores de la Provincia Mexicana". Organizaba la Asociación Musical Manuel M. Ponce. Asistí invitado por su inquebrantable, palpitante promotora, Angelita Calcáneo: su alma, vida y corazón.

Escuché, en consecuencia, la primera audición de una obra suya en la ciudad de México: su Concierto I (1955). Poco después, en 1959, Enríquez hizo oír la misma partitura, ahora con orquesta. Al releer la nota que publiqué en agosto de ese mismo año, sonrío ante la torpeza (primera persona del plural) de mi juvenil redacción. Asumo, sin embargo, cuanto ahí afirmé. Consecuencia del autoexamen: esta primera nota acerca de Enríquez se eslabona con fuerza a cuanto he escrito después sobre él: "... destacaremos ante todo el *Concierto* de Manuel Enríquez cuya ponderación en el uso de la orquesta nos sorprendió. Enríquez parece huir de todo exceso romántico... Su obra, sin embargo, es la que nos pareció tener una forma más acabada y la que denota mayor conocimiento de la técnica de composición, entre todas las presentadas. La actuación al violín del joven compositor, como solista de su propia obra, fue irreprochable".

En estos veinticinco años, el catálogo de Enríquez, suma de inteligencia y devoción, ha llegado a ser tan rico como diversificado. Potente, individual, su personalidad toma cuerpo en el acontecer sonoro, lo mismo orgiástico que sutil, transcurre con tajante fluidez, producto de un artesanado sin tacha. La suya encarna la estética de lo concreto, de cuanto se puede percibir en forma precisa; esto sucede con tal frecuencia, que es posible apreciar al tacto los acontecimientos de la trama auditiva.

Enfático unas veces, áspero otras, agresivo incluso, con secciones de contraste plenas de refinamiento, realizadas a partir de texturas sibaríticas, su material acústico conglomerada y manipula tensiones o relajamientos con destreza envidiable, en medio de una arquitectura por bloques, mismos que han sido contrapuestos en equilibrio asimétrico.

Esto produce repetida admiración en los profesionales. Por su parte, al auditor medio —que consume sin prejuicios— no concierne el pasmo ante estructuras logradas de tal manera. El oyente no tecnócrata se deja llevar por el brío dramático, arrastre expresivo, pronunciado sentido de la aventura e intensidad lírica, siempre presentes en la música de Enríquez.

Ambas formas de consumir el arte sonoro se tornan —por supuesto— igualmente legítimas, solventes. Coincidirán, a pesar de su punto de partida tan distinto, en elogios. Cuanto Enríquez es capaz de proponerles, entregarles, sugerirles, actúa como satisfactor óptimo, en sus propios términos.

Como violinista, Enríquez ha promovido la escritura y difusión de numerosas obras mexicanas; de la misma manera ha dado a conocer en nuestro medio gran parte de lo que ha sido compuesto para su instrumento, en las corrientes avanzadas durante los últimos veinte años, con múltiples orígenes.

La voz de los ancestros no ha sido descuidada por ello: los compositores mexicanos más importantes del pasado, aun aquellos más apartados del lenguaje y directivas de Enríquez, han encontrado en él un vocero tan entusiasta como certero.

Ese fue nuestro primer contacto profesional: gracias a la cálida generosidad de Miguel García Mora realizamos, en compañía de Alicia Urreta y Gildardo Mojica, un homenaje a José Pablo Moncayo en el primer aniversario de su muerte.

Veinte años más tarde, repetimos el tributo, con un programa idéntico. Esta vez, promovido por ese muchacho entrañable que es Ignacio Toscano.

Mientras tanto (así como posteriormente) hemos trabajado juntos en festivales mexicanos: Aguascalientes, Oaxaca, Guanajuato. Lo mismo en el extranjero: Washington, Varsovia, Caracas, San Diego.

Escribí una obra que le he dedicado. Hice oír su música (Lima), así como él la mía (Bahía) con Mario Lavista, compañero excelente.

Cito un fragmento de la obra que compuse para Manuel, donde en forma que se quiere humorística, intento definir nuestra relación: "Maestro, querido maestro: si le parece vamos a ser no ya autor e intérprete, sino algo más. No, no se sorprenda. Nada de malos pensamientos. Ni siquiera amigos: cómplices. Una de las palabras más bellas que existen. Sabía que podía contar con usted. ¿Quiere poner ahora la sordina por favor?"

Enríquez fue el primer compositor en nuestro medio que introdujo las manifestaciones, habitualmente llamadas "de vanguardia", surgidas después del serialismo integral: módulos aleatorios; grafismo; combinación de contextos instrumentales y electrónicos en simultaneidad; multimedia; nuevas articulaciones, como la percusión directa del encordado en el piano. Ha practicado, asimismo, el teatro instrumental y la música para cinta.

Su universo sonoro —según confesión propia— tiene una profunda relación con la plástica. En repetidas ocasiones la crítica lo ha hecho notar, a raíz de haberse oído sus obras lo mismo en París que en Filadelfia, Toronto o Madrid, La Habana y Zurich. Esto ha sido subrayado por varios de los musicólogos más importantes, entre ellos: Claude Rostand, Otto Mayer-Serra, Gerard Béhague, Hans Heinz Stuckenschmidt, Tomás Marco.

El compositor mexicano ha recibido, asimismo, numerosos encargos del extranjero, principalmente de Alemania. Entre ellos Donaueschingen y Berlín (el más reciente).

Y tras la recepción del premio se encuentra el sector más fascinante de la obra de Enríquez: el futuro. Toda la música que tiene aún por escribir, los sonidos a inventar, organizar o descartar; las estrategias, tomas de posición, gráficas que establecer, promociones y jerarquizaciones, exploración, pesquisa, experimento, propuestas de su poética, opciones para los intérpretes; permanecen ya ante él, idénticas a su interminado sueño: su ritual, fases, trayectorias e invenciones.

Proceso núm. 372, 19 de diciembre de 1983

Algunos representantes de las corrientes de vanguardia en la música mexicana (fragmento)

Ya dentro del objeto principal de este estudio, después de los preliminares, se hace necesario señalar —mediante una autocita— cómo las tendencias y corrientes que han marcado a la música occidental a partir de la posguerra (1945) han ido haciendo su aparición en México; en tal forma que el día de hoy se vuelve posible llevar a cabo un recuento del que casi ninguna corriente se encuentra ausente de la obra de los músicos mexicanos: serialismo integral, aleatorismo (prácticas indeterministas), —trabajos electrónicos en sus diversos aspectos, grafismos, teatro instrumental, collages (agrupando bajo tal denominación los numerosos matices de los tipos de *mixed media*), estudios sobre modos de repetición (minimalismo), han sido utilizados en una forma u otra.

Al interior de este amplio abanico, como no resulta difícil deducir, impera la heterogeneidad: productos óptimos, mediocres, ínfimos, artesanales e incluso hallazgos sorprendentes. Estos últimos señalan vigorosamente la presencia de creadores tan brillantes como dotados, emplazados voluntariamente en un rechazo a cuanto pudo haber sido cómodo y convencional en su medio, entregados la mayoría de las veces a tareas de investigación especulativo-intuitivas acerca de la materia sonora, su índole, naturaleza y posibilidades, o bien, sus posibles relaciones con otros terrenos de la actividad artística. Tales búsquedas, si bien no logran siempre su objetivo, al constituirse en vectores de una obra musical son con frecuencia manifestantes de una mentalidad viva, alerta, que impugna entre otras cosas la impericia o autoindulgencia beligerante que desgraciadamente caracterizaron ciertas producciones de las generaciones y actitudes precedentes.

Los compositores mexicanos actuales, llamados “de vanguardia”, realmente importantes suelen comprometerse con el juego (entendido este término en su sentido más puro: último y primero) tan laudable como osado, que consiste en desatar una serie de fuerzas cuya utilización no será necesariamente sometida a técnicas derivadas de cuanto las mentalidades académicas considerarían como un adiestramiento brillante o logrado.

En realidad, estas fuerzas serán arbitradas por el autor de la obra para lograr una entidad dotada de una renovación factible múltiple. Gracias a esto, en el mejor de los casos, auditorios e intérpretes abandonarán ciertas actitudes pasivas (“digestivas”, como solía llamarlas Brecht).

En estos compositores, que forman el núcleo más importante de la composición en México el día de hoy, opera a manera de toma de conciencia e incluso de declaración de principios para ciertos aspectos básicos de su producción, la afirmación de Luciano Berio: “Hoy la obra musical ya no es considerada —como en el pasado— un todo único, redondo y acabado, sino más bien como una suma de posibilidades”.

El primero en adoptar conscientemente tal posición y el correspondiente usufructo ha sido Manuel Enríquez, rompiendo así una serie de tabúes localistas.

Mayer-Serra señala: “A partir de 1964 pasó a la música aleatoria, *Reflexiones para violín solo* (julio) y *Sonata para violín y piano* (octubre)”.

Los inicios de la producción de Enríquez son un tanto hindemithianos, como lo demuestra la obra de mayor peso e interés de esa época: su *Concierto núm. 1 para violín y orquesta*.

Joaquín Gutiérrez Heras particulariza:

El *Concierto núm. para violín y orquesta* fue compuesto en 1952 y 1953, y fue tocado por primera vez en 1954 en Guadalajara, con la Orquesta Sinfónica de esa ciudad dirigida por Abel Eisenberg, y con el compositor como solista. Está escrito en un lenguaje politonal y casi tradicional. Comprende los tres movimientos usuales, pero a diferencia de la mayor parte de los conciertos, su estructura es contrapuntística y el tratamiento orquestal más elaborado e importante. La orquesta es relativamente pequeña: 6 instrumentos de viento, un percusionista y cuerdas. Escrita por un profesional del violín, la parte del solista revela el conocimiento a fondo del instrumento, pero se abstiene de cualquier ostentación técnica que no esté realmente condicionada por la sustancia musical. Según el compositor, la obra refleja alguna influencia del jazz de los cincuenta (en una forma muy personal), y el *scherzo* tiene afinidades con los sonos mexicanos.

A pesar del uso frecuente de las formas abiertas puede considerarse a Enríquez como un constructor, que literalmente edifica cada partitura. Sin embargo, la adquisición de procedimientos dotados de cierta flexibilidad ha marcado la producción del compositor alternándose en una especie de juego dialéctico con otras (que le tipifican) donde todo ha sido predeterminado. Las *Tres formas concertantes* (1963) desempeñan el papel de un pivote decisivo, la famosa *plaque tournante* de que tanto gustan los exégetas en lengua francesa de la música actual, puesto que como lo subraya Mayer-Serra:

Por primera vez el compositor explora nuevos terrenos fuera de lo tradicional. Desde ese momento el color instrumental adquiere importancia preponderante, especialmente mediante el uso de una percusión muy grande. Por última vez también hay intentos incipientes de técnica oleatoria. La escritura es muy inquieta, rehuye el estereotipo rítmico y melódico, teniendo para ello un antecedente en el segundo movimiento de la *Sinfonía II* (1962)... Hay una constante renovación de materiales y algunos (muy pocos) pasajes repetidos para dar cohesión al todo.

Contando con un mundo nuevo: quedan residuos de elementos tradicionales, pero ya asimilados a una técnica nueva. Significativo: de aquí en adelante, casi todas serán obras cortas.

Rocío Sanz se concentra en ciertos aspectos formales de esta partitura:

El título de la obra, *Formas concertantes*, nos indica la preocupación del compositor por dos aspectos musicales fundamentales: primero, que cada obra asuma su

propia "forma" musical, sin apoyo en patrones establecidos, y segundo, que la textura musical sea "concertante", esto, que los instrumentos que intervienen actúen como solistas concertados en una estrecha relación mutua.

La obra también se relaciona con la idea general de *concerto* de solista: los diversos instrumentos tienen pasajes libres y brillantes, al estilo de una *cadenza* de concierto clásico o romántico, pero todo esto dentro de un ámbito de música de vanguardia, de pasajes breves y alternancias de timbres y en un lenguaje serial.

Las *Tres formas concertantes* de Manuel Enríquez están escritas para siete instrumentos: violín, violonchelo, clarinete, fagot, corno, piano y percusión.

En esta obra no está resuelta aún del todo la disyuntiva que plantea la urgente necesidad experimentada por Enríquez de renovar la sintaxis, mientras que por otra parte permanece como constante el apego a las formas clásicas (entendida esta expresión en su sentido más amplio). Sólo con la desaparición gradual de las arquitecturas consabidas, para llegar a otras nuevas establecidas de manera congruente con los materiales y dar coherencia al uso de los mismos, podrá Enríquez iniciar la plenitud de su madurez como creador mediante un equilibrio curiosamente individual.

Las *Tres invenciones para flauta y viola* (1964) constituyen ya una franca y clara transición. Mayer-Serra y Béhague están de acuerdo, desde diferentes enfoques. Este último enfatiza que la obra:

Ejemplifica el [tan] concentrado pensamiento musical de Enríquez. Son piezas en miniatura, reducidas al mínimo de materiales, en las que todos los parámetros musicales son igualmente importantes. Se reflejan influencias expresionistas, especialmente en las diminutas células melódicas que reemplazan al material temático tradicional... sus motivos melódicos tienden a ser totalmente cromáticos. Ciertos efectos instrumentales (uso de armónicos, trémolos, *sul ponticello* y *col legno* en la viola y el *flatterzunge* en la flauta) que afectan sólo a unas cuantas notas cada vez, recuerdan las técnicas de Webern. Esta obra está caracterizada por una constante fluctuación de impulsos anímicos expresivos, con pasajes estáticos y otros energicos alternados.

Aquí, Enríquez está a punto de llegar a los terrenos donde desarrollará en pleno los alcances de su gran talento permeabilizado en forma fructífera con las informaciones que, incorporadas a su lenguaje personal, se llevarán a un progresivamente acelerado y muy alentador "ponerse al día".

Un papel decisivo en este proceso lo representan dos obras que pueden agruparse por confrontación: Sonata para violín y piano (1964) y su antecedente directo —gemelos a distancia— constituido por la *Suite* para idéntica dotación escrita en 1949. Gloria Carmona explicita la naturaleza y características de ambos:

La *Suite* es una recopilación de seis piezas de carácter vario. Así, la gravedad dramática del tema expuesto por el piano e imitado por los seis acordes del violín, será

el punto de partida de toda pieza. Un motivo rítmico dicho con insistencia por el violín se elaborará imitativamente a lo largo de la segunda pieza, de intención un poco dubitativa. La tercera, una canción de cuna, se mece sobre un mismo bajo y sobre el registro agudo, que realzan su suavidad. La gracia y el brillo rítmico de la cuarta pieza equilibran la melancolía ligeramente arrebatada del trozo siguiente, para concluir en un son que cierra la obra en forma brillante.

[La Sonata] Aunque... está dividida en tres partes, su elaboración dista mucho de seguir un esquema tradicional...

Inicia la primera parte una introducción de carácter rapsódico en la que el violín expone un material melódico, rítmico y colorístico que irá precisándose y transformándose a lo largo de la pieza de manera muy poco convencional. Así, por ejemplo, el tema expresivo que concluye la primera parte es una repetición transpuesta e invertida de su original, surgida de los dos primeros compases de la introducción.

En la segunda y tercera partes... hemos de subrayar la profusión de dinámica y color, en la primera, y la indeterminancia en los tiempos y duraciones en la última. Dichos procedimientos, que expresados libremente a través de un lenguaje atonal y que unidos a la variedad de efectos violinísticos dan forma a la sonata, son recursos arquetípicos en la producción de Enríquez y, sin embargo, su música se caracteriza esencialmente por estar concebida bajo el principio del contraste. Su vigor y dinamismo radican en esa dualidad permanente, en esa perenne oposición de sus partes constitutivas, en el balance y equilibrio entre sus puntos de tensión y distensión incluso en las células más primitivas.

No resulta sorprendente el que estas dos partituras que desempeñan funciones importantes, proporcionalmente idénticas, para la evolución de la personalidad de Enríquez como compositor, estén escritas para el violín, dado que el compositor fue asimismo un ejecutante del instrumento, con gran experiencia profesional en ese terreno, y el consiguiente íntimo conocimiento de los recursos del mismo como fuente sonora.

La línea evolutiva recibe dos contribuciones igualmente decisivas en los años siguientes, con las que pudieran llamarse obras maestras de Manuel Enríquez: el Concierto II (1966) para violín y orquesta, así como *Ambivalencia* (1967) para violín y violonchelo.

Autocita:

Entre las numerosas y muy positivas características que tipifican el concierto, vale la pena subrayar que el solista es el único violín de toda la obra. El compositor limita la cuerda en el grupo orquestal a timbres graves y matices un tanto opacos, que habrán de servirle para establecer un atractivo juego de sombras, en violas, violonchelos y contrabajos. Esto sucede en los dos movimientos extremos del tríptico, que a su vez contrastan de manera tan sorprendente como atrayente con el movimiento central, escrito para solista y las percusiones en exclusiva. Esto provoca asimismo otra

clase de contraste, pues tal fragmento, dominado por el espíritu de la improvisación, tiene un carácter muy definido de música de cámara por oposición al eminentemente sinfónico de los movimientos primero y tercero, sin por ello romper la unidad total, al que se integra sorprendentemente bien.

Pero no sólo es importante el color orquestal como dimensión específica y las texturas consecuentes, sino también el que aparezcan secciones fijas alternadas con pasajes aleatorios, lo que a partir de ese momento habrá de constituirse en una de las distintivas de Enríquez.

Ambivalencia marca un punto climático donde parecen concentrarse los poderes creativos y el artesanado de Enríquez en una de sus partituras más felices.

El éxito en el logro de los propósitos del compositor en esta obra se vuelve notorio y está resumido de manera inmejorable en uno de los párrafos más reproducidos acerca de Enríquez, y que fue escrito por Mayer-Serra en su crítica a raíz del estreno de *Ambivalencia*:

Desde el punto de vista estrictamente auditivo, fascinan... el gran impulso lírico, neo-expresionista, que sostiene una rítmica muy variada y disecada; la continuidad del pensamiento musical, la liberación total de las fórmulas tradicionales... El resultado es una nueva poética de sonoridades.

Lo mismo en el ámbito esencializado y transparente de la música de cámara que en la explotación del amplio potencial implícito en la orquesta sinfónica, Enríquez prodiga sus aciertos: cada nueva partitura suya provocará un interés específico dentro del balance y ordenación de los elementos que dispone el autor al interior del marco de su singular habilidad. Tal como lo describe Claude Rostand: "... con una invención muy viva y sazónada fuertemente en colores, en equívocos y muecas, con ángulos y relieves accidentados, marcados con un sentido de lo insólito y de lo mágico, incluso de lo alucinado".

El violonchelo es un instrumento que si bien resulta fundamental en el logro de *Ambivalencia*, no había sido ajeno a Enríquez quien le había dado un tratamiento propio en dos partituras anteriores: la mejor de ellas su Sonatina para violonchelo solo (1962), acerca de la que he escrito:

Esta partitura, cuya materia musical es de acentuada solidez, necesita, para lograr el total despliegue de sus hallazgos, ser tocada con tersa exactitud... no se implica con ello que la Sonatina de Enríquez sea ajena al terreno de lo imaginativo; por lo contrario: abundan en esta obra toques de fantasía que trascienden una función ornamental hasta llegar a constituirse en un aspecto concreto del contexto. Enríquez suele ser muy afortunado en esta clase de literatura que (por analogía a la música electrónica) sería posible denominar "intermodulatoria", para la que los instrumentos de cuerda se han revelado en su producción como una fuente particularmente amplia. De esta manera, el compositor cristaliza su pensamiento y acción una y otra

vez... al llevar a cabo este tipo de proceso creativo que consiste primordialmente en una explotación de recursos virtuosísticos de las cuerdas controladas al interior de una escritura muy rigurosa.

La otra obra es el *Poema* para violonchelo y orquesta de cuerdas (1962) que filtra sus elementos constitutivos con aplomo envidiable. La idoneidad de su escritura para el violonchelo da grandes oportunidades para que el ejecutante de la parte solista ponga de relieve su destreza y capacidad de canto. El discurso, tanto como el trayecto que se recorre en el mismo, mantiene un equilibrio impecable a la par de esa transparencia distintiva de la materia sonora en Enríquez. Se diría un cruce de caminos óptimos entre su escritura orquestal y la que caracteriza a la música de cámara del creador mexicano.

En el folleto adjunto al disco que alberga la primera grabación mundial se lee: "El Conservatorio Nacional de Música solicitó a Manuel Enríquez la composición de una obra que se integraría a uno de los programas que para la celebración de su Centenario se llevarían a cabo en el año de 1962. *Poema*, por vez primera, la tocó Sally Vandenberg con la Orquesta de Cámara del plantel, bajo la dirección de Jorge Serafini."

Además de la Sonatina para violonchelo, hay otra partitura que puede ser considerada como antecedente para *Ambivalencia*. Se trata de una obra para violín solo: *Reflexiones* (1964), acerca de la que Béhague hace notar:

La intervención del azar aparece con mayor frecuencia en las obras de Enríquez después de 1964. Sus *Reflexiones* para violín solo, y su Sonata para violín y piano (1964) fueron las primeras de sus obras en que usó técnicas aleatorias. Tales técnicas... con frecuencia requieren de una improvisación libre; cierto grado de impredecibilidad en la realización tangible de obras que usan estas técnicas... con frecuencia suele referirse a ella como forma abierta.

En otra vertiente, la escritura orquestal de Enríquez fue adquiriendo mayor seguridad y un perfilamiento gradual cada vez más incisivo de su personalidad, dotada de una conducta que difícilmente puede relacionarse con la de otros compositores. Ambos campos —obras sinfónicas y partituras para un instrumento de cuerda solo— pueden considerarse como tipificantes del compositor, al alcanzar en ellas una expresión simultánea de mayor riqueza y perfección técnicas, así como pronunciadamente más individual. El resultado entraña un mundo sonoro siempre tangible (evidente), en medio de un diseño general cuidadosamente planificado por esa extraña y fascinante combinación entre estrategia y artesano, que es Enríquez.

Incluso en aquellas ocasiones en que las texturas predominan como particularidad distintiva de la obra dentro de secuencias perfectamente delimitadas, operan a manera de material de contraste en forma interrefleja hacia otras donde la escritura es más austera y más precisa en sus convenciones. Tal sería el caso de

Ambivalencia y el Concierto II para violín, u otra que puede también calificarse como una de sus obras maestras: *Encuentros* (1971) para orquesta de cuerdas y tres percussionistas.

Dentro del eslabonamiento más o menos cronológico que aquí se ha llevado a cabo, corresponde el encuadre a dos partituras orquestales: *Transición* (1965) y *Trayectorias* (1967).

Esta última permanece como una de las partituras más sólidas y atractivas de Enríquez. "Se trata de una obra de fuertes contrastes, alucinantes episodios líricos y completo dominio de los efectos orquestales", escribió Otto Mayer-Serra cuando se oyó *Trayectorias* por primera vez en México después de su estreno mundial en Bonn, bajo la dirección de Volker Wagenheim.

Una vez más Mayer-Serra —crítico certero, historiador magnífico, investigador ejemplar— acierta: la vida sonora de esta música está marcada precisamente por esas características, así como un muy adulto balance entre sentido dramático, método estructural y organización morfológica.

La dotación escapa por completo a cualquier referencia habitual: alientos, percusiones, arpa. Al renunciar voluntariamente a la cuerda el compositor se está obligando deliberadamente a explotar al máximo el potencial de las familias instrumentales que escoge y utiliza. Para ello recurre a dos tipos de escritura que se yuxtaponen y diferencian, sin por ello crear un antagonismo innecesario o caer en la discrepancia involuntaria:

a) Un serialismo muy funcional establecido y manipulado de acuerdo con las necesidades reales de la obra, en las secciones fijas.

b) Secuencias aleatorias, donde los ejecutantes disponen de cierta libertad de acción al interior de los patrones propuestos por el compositor.

En estas últimas el secundaje provee de un curso conciso, que permanece como una constante subyacente. El director se limita a marcar principio y fin de esas secciones.

Lo mismo en las secuencias de deslumbradora violencia (el primer estallido de la percusión) que en las realizadas a base de texturas (*glissandi* del arpa sobre fondo de murmullos en frotación de los alientos), puede apreciarse claramente la maestría de una mentalidad compositiva que tanto realiza inauditas expresiones colorísticas como edifica, con un sentido arquitectural concreto, una amplia, recia construcción asimétrica de visos monumentales.

Resulta evidente cuán lejos está ya la *Obertura lírica* (1963), donde "la idea primordial del compositor fue realizar una escritura transparente, con una elaboración clara y horizontal, es decir, con predominio del aspecto melódico de contrapunto simple". La producción sinfónica continúa enriqueciéndose de manera tan pragmática; para ejemplificar determinadas características del trabajo de composición de Enríquez y disponer de notas escritas por el propio compositor, donde éste explicita sus lineamientos e ideas, se eligen aquí algunas, no sin antes hacer notar que a partir de *Encuentros* parece haber un fuerte reencuentro con cierta raigambre que más que mexicana pudiera calificarse como ampliamente lati-

noamericana, misma que aparece con gran fuerza y claridad en *Raíces* (1977), escrita por encargo del Primer Festival Latinoamericano de Música Contemporánea "Ciudad Maracaibo", acerca de la que declara el propio autor:

Fiel creyente en una especie de neoexpresionismo, mi música está siempre poblada de elementos contrastantes y de colores que yo a veces siento "casi visuales". *Raíces*, que evidentemente representa una de mis últimas actitudes hacia la creación musical, expresa plenamente este concepto. El lenguaje y procedimientos son enteramente libres, conforme a cada momento y necesidad de expresión; así, empleo tanto la escritura tradicional como un sistema gráfico personal y pensado en función de la masa orquestal. Respecto de este punto creo firmemente en una considerable y más allá de lo usual aportación del elemento "intérprete" dentro del resultado total de cualquier obra musical; es por eso que dentro de mi sistema de escritura, la técnica "abierta" es una de las que más empleo, pues ésta da al ejecutante la posibilidad de exponer su propia "proposición" espontánea y siempre fresca en el momento mismo de la interpretación. Para este objetivo, mi mejor recurso es la escritura gráfica y mecanismos aleatorios; en esta pieza, además de los constantes elementos móviles, consistentes en pequeñas masas de colores y pulsos internos, existen dos secciones abiertas y destinadas a diferentes grupos de solistas de la orquesta; en ellos, cada cual tiene la posibilidad de hacer su propia versión, eligiendo los segmentos al azar dentro de un material predeterminado pero polivalente para todos. En general, el uso de los instrumentos es a base de colores poco habituales, tanto en forma individual como colectiva. De manera inesperada, han venido a mi mente elementos que sin ser definitivamente nacionalistas, sí me hacen pensar en la atmósfera, impulsos y expresiones, que nos son comunes a los latinoamericanos: sonoridades, cierto dramatismo y actitudes de ritmo y color que nos son sensibles, aun dentro del más vanguardista lenguaje clásico o musical de nuestros creadores. Esta motivación, que casi siempre está presente en mí pero que se ha manifestado de una manera más plena en esta obra, me ha llevado a titularla *Raíces*.

A diferencia de *Ritual* y *Raíces*, *Fases* tiene por así decirlo, una orientación seria más universalista. Incluso el hecho de ser la partitura de Enríquez que, escrita en plena posesión de su lenguaje e identidad plena, se aproxima en forma más pronunciada a una identificación con un arquetipo formal (una sinfonía clásica en cuatro movimientos) parece reafirmar esta mayor catolicidad en convergencia y divergencia con el ánimo latinoamericano de las otras partituras. En el programa del estreno escribí:

Fases (1977-78) tiene como propósito definido llevar a cabo la puesta en relieve de cuatro aspectos distintos de la materia sonora; o más precisamente, de la manera de usar la orquesta.

Obviamente las posibilidades de integración y explotación para un organismo sinfónico moderno son muy numerosas. En *Fases* el autor escoge sólo cuatro diferentes medios de expresión entre estos innúmeros potenciales.

La amalgama, contraste u oposición de sonidos instrumentales al interior de una masa orquestal es susceptible aun hoy de explotarse *ad infinitum*. Se dispone para ello tanto del timbre propiamente dicho como de una amplia serie de vectores; entre otros: dinámica, ataque, fraseo... y de otros estilísticos cuya identidad pertenece a y a la vez define la personalidad de cada compositor. Es evidente que a través de todos estos elementos puede haber más fases del mismo proceso; pero en este caso, vale la pena insistir, el compositor expone únicamente cuatro.

Aun cuando el orden de sucesión puede ser determinado por el director de orquesta, se adoptará aquí para intentar un examen descriptivo, la ubicación original de estos cuadrantes:

I. La primera pieza es puntillista y está integrada por sonidos cortos casi en su totalidad, derivados *grosso modo* de la conducta de la percusión cuando introduce el material que establece la atmósfera distintiva del fragmento. El punto fundamental de atención reside aquí en la articulación, a diferencia de lo que sucede en el segmento tercero, cuyo propósito determinante es de orden expresivo.

II. Al emitirse *a sotto voce* la trama auditiva —y estar explotada en ella una gran variedad de timbres— el elemento dominante será ahora la sugerencia, la insinuación. No resulta arriesgado afirmar, en consecuencia, que se trata de una *Nachtmusik*. El empleo de varias botellas para producir suavemente sonidos de diversas alturas como parte de la dotación percutiva y en estrecha alianza con el triángulo además de las *glass chimes*, así como la tranquila serenidad de los diez últimos compases —un pasaje a manera de coda, de notas largas a cargo de las maderas en *pianissimo*, que se granula levemente por un rumor reiterado en otras percusiones— hacen válida tal denominación.

III. Un solo de flauta en sol establece el ánimo elegíaco del tercer fragmento, que de manera gradual va tomando un carácter casi evocativo. El solo de corno que se escucha después de un coral muy libre de flautas y clarinetes —y a su vez pasa a formar una especie de leve pantalla sonora a este pasaje—, alimenta el impulso lírico. La intervención de la cuerda reafirma esta vocación mitad reflexiva, mitad poética, que culmina en un aria (término utilizado aquí en sentido tanto bachiano como operístico) al unísono, sobre un murmullo de metales y contrabajos.

El uso exclusivo de la cuerda de sol en violines y violas contribuye a aumentar la elocuencia, a la vez tersa y punzante, de este canto melódico.

IV. Más que la forma es el *esquema* (o corte) del rondó lo utilizado aquí por el compositor. No sin cierta riesgosa solemnidad podría afirmarse que las variaciones morfológicas emprendidas por Enríquez tienden a la renovación de un imperativo categórico. En el estribillo (A) los metales están divididos en dos grupos: cuatro cornos y cuatro trompetas en el primero; cuatro trombones y tuba en el otro. Los integrantes de ambos escogen su material entre cuatro proposiciones respectivas (del autor, se entiende), lo que crea una textura móvil siempre idéntica y siempre distinta. Sobre esto, los miembros restantes de la orquesta —según las indicaciones del director— atacan simultáneamente golpes sonoros proclamados con fuerza implacable

(fff). Coexisten así dos planos, uno de ellos manipulado por el director. La función de los choques enfáticos que integran uno de estos niveles es a la vez dramática y arquitectural (polivalente en verdad, al estar en relación al contexto móvil). Las coplas (A y B) alternan sus grandes bloques para contrastar con el estribillo aleatoria; todo, en un clima muy cercano a la euforia.

Cabe hacer notar que aunque en esta partitura se hace uso de una notación que permite cierto margen de flexibilidad, no se recurre, a diferencia de otras obras de este autor, a un cifraje “gráfico” propiamente dicho, pues el compositor quiere controlar con rigor, de otra manera que la tradicional, su material. Hacer uso de esta opción no implica en este caso, cabe especular, repliegue táctico o ideológico, sino que corresponde a un intento de remodelación formal.

A pesar de no ser tan numerosa como otros tipos de producción en su catálogo, la obra para piano de Enríquez a partir de *A lápiz* (1967) tiene decidida importancia y su realización llega a ser particularmente satisfactoria. El compositor ha señalado los lineamientos básicos de su mecanismo creativo al componer una partitura pianística:

Como en todos los casos, la selección de ideas, estructura y lenguaje, constituye el pequeño problema que el creador se plantea para escribir su pieza. Aquí el mío fue: conciliar el aspecto instrumental (el famoso *pianissimo* que los compositores de hoy aborrecemos), con mi preocupación estética del momento...

Aun cuando esto fue escrito acerca de *A lápiz*, no se vuelve difícil detectar las analogías tácticas y causales con el *Móvil I* (1969).

En plena posesión de un lenguaje musical caracterizado por varios rasgos estilísticos acusadamente personales, entre ellos: un gusto manifiesto por las sonoridades robustas, el afán estratégico de equilibrar secuencias indeterminadas... con otras de escritura exacta así como un uso contrastante de la dinámica como impulso motor del contexto... Esta partitura explora la aplicación al piano de ciertos recursos que ya habían tenido un uso feliz... en *Ambivalencia* y no titubea. El logro es idéntico: un todo compacto y multiforme de gran arrastre; aquí, solidez, sutileza y vigor no se excluyen mutuamente sino por lo contrario, conviven como vectores de la trama musical que integran, individualizan y alimentan.

“La mayor parte de mi música ha sido... motivada por imágenes, ideas o sentimientos de carácter plástico...” afirma el compositor; así *Móvil I* —para piano— muestra de manera clara su procedencia, las fuentes que la originan, al adoptar un nombre que desde su formulación misma se asocia a la obra escultórica seminal, ideológico-artística, de Alexander Calder”.

Este título se ve respaldado y ratificado por los procedimientos compositivos o morfología de la pieza: “Una ágil construcción abstracta... Los *Móviles* tienen la propiedad del movimiento y son sensibles a las brisas suaves o las corrientes de aire cálido...” (Mervyn Levy).

Enríquez ha escrito un amplio texto acerca de *A lápiz* (1965), que vale la pena citar en sus pasajes clave:

... Durante varios años estuve dudando en hacerlo (escribir música para piano) y no fue sino hasta que tuve contacto con pianistas, que además de su interés instrumental también compartían conmigo inquietudes de otro tipo, cuando me decidí a incursionar en este campo. Otro factor también ha sido el hecho de que, al contrario de la casi mayoría de los compositores, yo no soy de extracción pianística y mi interés por el instrumento siempre fue puramente musical en términos generales y no como ejecutante.

... El lenguaje armónico es de un serialismo libre, predominan en él intervalos de tritono y séptima mayor, aunque algunas veces aparecen también (y de propósito) algunas terceras y sextas muy diatónicas. Quizá por comodidad instrumental he tenido preferencia por acordes compuestos de segundas menores y séptimas. Casi siempre aparecen en sonidos cortos y simultáneamente en las dos manos.

... Con la idea de jugar un poco sobre todo a la extensión del piano, principia una línea melódica y sin métrica determinada hasta que aparece un $3/4$, con *ostinato* de cuatro compases en la mano izquierda, continuándolo la derecha con otros tres compases más; sigue un compás con medidas cambiadas en las dos manos, después otro con quintillos simultáneos en movimiento contrario, que enlaza al *subito meno*, clímax de toda esta sección.

... Absoluta independencia de las dos manos; mientras la derecha mantiene un *ostinato* que debe ser inalterable en dinámica y ritmo, la izquierda expone motivos diversos, en general en estilo de "bravura", terminando con unos acordes formados por una séptima y un *cluster* de valores descendientes. El *ostinato* es un motivo formado por un seisillo dividido en dos tresillos en movimiento contrario...

Otra de las partituras importantes para piano compuestas por Enríquez es *Con ánimo* (1973):

Enríquez demuestra ser capaz de proveer de material fértil y estimulante, a cualquier mentalidad interpretativa también fértil.

El orden de los segmentos debe ser "al azar" y se puede principiar o terminar "en cualquier lugar", especifica el compositor. Tal disposición morfológica plantea un problema que ha sido resuelto de manera especialmente hábil: cada una de estas opciones, al servir como posible final, deberá tener en consecuencia un perfil dosificado *ad hoc*; el material tendrá por lo mismo un peso específico y estabilidad implícita, sin perder de vista su función, al interior de la movilidad general, para contrastar así con todo lo acumulado en el transcurrir (preferentemente) de la ejecución.

Dichos requerimientos se cumplen con habilidad pragmática, pues no se trata de lograr una mera función culminatoria establecida en relación al material anterior, como sucede en muchas de las partituras "fijas". Aquí, cada una de las posibilidades que concurren a integrar el todo y, en consecuencia, a animar la trama sonora ostenta

una naturaleza a la vez multipolar y decisiva: tanto tiene de entidad abierta como de tajante definición.

Con ánimo resulta una obra premonitoria, porque si bien tiene las mejores características del estilo de su autor, hay en ella rasgos estratégicos, como este construir en función de un final (a manera de *flash back*), que anuncian nuevas directrices dentro de los modos de operación que se corporeizan sólo en obras posteriores.

Julio Estrada, (ed.), *La música de México, Historia*, vol. 5, cap. III, pp. 126-140, México, UNAM, 1984.

Agudo era el son de las flautas

Cada año, el Foro Internacional de Música Nueva remoja perspectivas y estimula el conocimiento, a la vez que abre posibilidades. Esto último concierne lo mismo a compositores nacionales de las generaciones recientes para hacer oír su obra, como a aquéllos con una trayectoria profesional manifiesta quienes pueden estrenar sus creaciones más recientes.

En 1984, en su sexta edición consecutiva, el Foro realizó numerosas primeras audiciones. En la mayoría de los casos, tales partituras fueron sobresalientes. De ellas se han seleccionado aquí algunas, que cabe ubicar entre las más importantes, dadas sus sendas excelencias como refrendo palpable de la estatura y poder de invención en sus respectivos autores.

El Cuarteto IV (1983) de Manuel Enríquez. Situado en la línea que marca y asocia sus obras más recientes, muy cercano al *Políptico* (1983) para percusión, sorprende como éste por sus sonoridades compulsivas, donde los recursos instrumentales parecen llegar a la exacerbación o el paroxismo como resultado de figuras que se acumulan en dramática rapidez hasta saturar la superficie auditiva con una violencia cuyo clima no se erige en obstáculo para resultar transparente.

Se diría que Enríquez ha decantado la aspereza dinámica, tan tonificante, que personifica sus mejores pasajes explosivos, comburentes. De tal filtraje nace una intensidad muy sostenida, donde la concreción de cada evento se traduce en una plasticidad directa, tajante.

El compositor evita la anécdota y utiliza, asimismo, amplias superficies de sonidos prolongados que parecieran congelar el transcurso del tiempo. Así los contrastes no obedecen sino a impulsos puramente musicales.

Arquitecto y estratega, Enríquez recurre también en este magistral Cuarteto IV a la abstracción, las articulaciones —tanto “naturales” como inéditas— en los instrumentos integrantes del conjunto clásico tienen un valor autónomo. Con frecuencia dichas articulaciones se vuelven el motor e impulso de los diversos episodios con radicalismo.

Tal proceder no tiene como función aquí —según suele acostumbrarse— el enriquecimiento o diversificación de las texturas sino, a diferencia, contribuir a la unificación de bloques potentes cuyas pulidas aristas encierran la suma de elementos microcósmicos, diseñados para asimilarse (sin perder su calidad individual) a una cohesión que hace uso muy hábil de choques y tensiones.

Lo que percibe quien escucha reside en la fusión de estas entidades energéticas. Su minuciosa elaboración responde a las necesidades mismas del conjunto. Al contrario de lo proverbial en él, esta vez Enríquez se sirve del detalle sólo a manera de carga concurrente destinada a concurrir para integrarse, no como atractivo ante al que por sí solo atrae la atención de quien escucha.

Todo esto establece un fascinante juego entre individualidad y asimilación para los instrumentos, que ha sido siempre parte primordial de la naturaleza y campo de acción de la música de cámara.

Más que nerviosa o ágil esta nueva (para Enríquez) manera de componer, puede ser calificada como *contundente*. A ello conviene en especial el cauce instrumental elegido, pues tanto el grupo percutido en *Políptico* como la tradicional agrupación de cuerda en el Cuarteto IV, permiten gran homogeneidad dentro de la diversificación.

El debate que suele acompañar la aparición de toda obra contemporánea novedosa y anticonvencional parece tomar cuerpo en la música misma. El crítico alemán Albrecht Dümling señala al respecto “la disolución formal de la sonata, perfectamente consumada” y enfatiza: “las posibilidades técnicas de interpretación en los instrumentos de cuerda han sido abarcadas por completo, logrando en especial ricas vibraciones sonoras con el *glissando* sobre el puente y el *vibrato* muy lento.”

El Cuarteto IV de Manuel Enríquez fue escrito por encargo del Festival de Berlín, ciudad en la que se llevó a cabo el estreno mundial en octubre de 1983. La interpretación corrió aquella vez a cargo del Cuarteto Kreuzberg, en la Biblioteca Estatal. Según el cronista antes citado: “El aplauso al compositor presente fue de una intensidad por encima de lo normal”.

La primera audición en México la realizó el Cuarteto Latinoamericano —grupo cuya solidez y musicalidad lo han colocado en muy poco tiempo como uno de los más destacados en nuestra vida artística— con una versión tan escrupulosa como imaginativa; digna por ello del entusiasmo sin reservas que aquí toma cuerpo al ser consignado de manera explícita.

Proceso núm. 397, 11 de junio de 1984

Elogio de los nuestros

Resulta satisfactorio al extremo asistir a un acontecimiento como el ocurrido durante el segundo programa de la Orquesta Sinfónica Nacional en su temporada de otoño, correspondiente a 1984. Dedicado por entero a la música mexicana, este concierto estuvo integrado por partituras sumamente valiosas, cada una de ellas a causa de razones diversas específicas.

Y en los extremos fue posible localizar las obras que a *priori*, por motivos divergentes, estimularon las apetencias de este cronista.

Conocida [por él] antes tan sólo a través de alguna emisión televisiva (créase o no), la *Obertura mexicana núm. 2* (1982) de Blas Galindo puede considerarse como una de las realizaciones más logradas de su autor, tras haber abordado técnicas y lenguajes que le llevan a terrenos para él inéditos.

El otro punto climático de la sesión lo encarna la Sinfonía I (1957) de Manuel Enríquez. De nuevo, el tiempo constituye factor esencial: cuando se cita una imagen de Enríquez, o se alude a la misma, por lo general ésta pertenece al presente. Y, de pronto, se está ante los orígenes: he aquí el surgimiento de una de las nuevas voces más importantes para su generación, en lo que bien puede considerarse el arranque sólido de su perfil individual.

Ambos compositores jaliscienses —Enríquez y Galindo— han podido contemplarse gracias a esta audición como imágenes reflejas, respectivamente, en un juego cronológico que rebasa los escuetos límites del historicismo pragmático, para efectuar un giro ontológico digno de *El libro de arena*.

La espléndida Sinfonía núm. I de Enríquez, en su sostenida suma de impulsos, resulta absorbente debido a una compacta red de situaciones que se eslabonan con tanta nitidez como coherencia. A pesar de ello, los ímpetus humorísticos de Enríquez evitan con frecuencia a la obra cualquier riesgo de fatua solemnidad. Al no tomarse demasiado en serio a sí mismo, el compositor relaja el discurso introduciendo elementos o posturas de índole lúdica que contrastan y distienden. Ahí, se cuelan con eventual frecuencia quiebres o rasgos mexicanos estilizados, que curiosamente se encuentran en medio de un total construido por la elaboración de fórmulas académicas, ortodoxas o clásicas (según se prefiera considerarlas), con el mayor de los éxitos. Es la suya una lógica irreprochable, en un contexto que se dilata y expande mediante su artesanado sin tacha.

El segundo movimiento se caracteriza por un filtraje explícito continuo, donde predominan colores oscuros utilizados con gran sutileza anímica. Hay un refinamiento patente en el contorno sinuoso de la frase desolada a cargo del corno inglés. La introspección de este capítulo central ha sido cuidadosamente concebida y mejor llevada a cabo.

Poética sin exabruptos la de esta Sinfonía I de Enríquez, serena lo mismo que robusta, de sobrio ánimo y atmósfera un tanto hierática. Dotada sin embargo de puntos de distensión que permiten respirar con naturalidad a la muy consistente media hora de música. Su materia sonora murmura por momentos y en otros canta

tersa. Hay una intimidad pronunciada. Notable el hallazgo del acorde final cuando se amalgaman violines, *piccolo* y triángulo.

Con mucho colmillo, Enríquez hace que su sinfonía tenga sólo tres movimientos: se trata de una obra impecable e implacable. Así, tras la fanfarria que empieza con empuje los acontecimientos a la vez que fija el escenario para el tercer movimiento, el oboe canta muy mexicano sobre un trasfondo texturado por los membranófonos (timbales y tarola). Las maderas que se entrecruzan hacen evidente la destreza de la escritura. Y al reaparecer la fanfarria, recuerda —de manera subterránea— más como impulso animado que como referencia directa, la presencia de *Redes* (1935).

En la suntuosa coda, el compositor se acerca por única vez a la hipérbole sin dejarse atrapar: termina contundente en una marcha armónica espaciosa a la que no es ajena del todo cierta intención mural. Su serenidad majestuosa puede ser épica, si se le quiere reseñar con la subjetividad que habitualmente inunda textos como éste. Al atenerse —por lo contrario— sólo a los hechos, se vuelve punto menos que imperioso el ceñirse a señalar su naturaleza de culminación magistral.

El inicio de esta partitura se diría que contiene ya el germen tanto del sentido del color como el efecto tímbrico, que más tarde habrán de caracterizar escritura y obra de Enríquez. Su arranque —lleno de gravedad dramática— establece en un clima tenso la trama de densidades e intensidades, cuya dosificación experta unifica el trayecto. Van gestándose con mano segura paisajes imaginarios: volúmenes, masas, bloques, oleajes que se integran a todo lo largo, de manera orgánica por excelencia, hasta llegar en forma paulatina a establecer perspectivas inusitadas para la música mexicana de concierto. Porque en la época en que fue compuesta esta sinfonía resulta difícil localizar una presencia a tal punto equilibrada y renovadora simultáneamente. Un año antes de la muerte de Moncayo —su coterráneo también— Enríquez se encontraba ya en las fronteras de la tierra fértil.

Proceso núm. 422, 3 de diciembre de 1984

Regalo de reyes

Como muy estimulante *a priori* cabe asumir el cambio de autoridades musicales en el INBA. El nombramiento de Manuel Enríquez en la jefatura de una de las áreas más importantes de ese organismo se presenta de inmediato colmado de presagios optimistas.

De entrada, implica un fortalecimiento evidente para el ejercicio de la música en esferas oficiales, dado el prestigio —más allá de cualquier calificativo elogioso— que el compositor mexicano ha sabido edificar a lo largo de su desempeño profesional, en múltiples vertientes.

Aquí se ha insistido con terca obstinación en señalar lo que suelen considerarse —una y otra vez— desaciertos, omisiones, debilidades, torpezas o manipulaciones de los funcionarios que, en dependencias estatales o universitarias, han tenido o tienen a su cargo la administración de actividades artísticas (casi siempre etiquetadas como “culturales”, asumiendo erróneamente la parte por el todo). Pues, se supone, toca a dichos personajes establecer líneas de acción o estructurar políticas hasta —en el caso ideal— conseguir la articulación de tareas públicas en sus respectivas zonas de trabajo.

No encarna un homenaje a Perogrullo afirmar que la crítica está para ejercerla. Tal como el poder. Si con frecuencia tales apreciaciones por parte de este cronista han tenido el aire de ser excesivas, empecinadas e incluso devastadoras, se debe al contraste que establecen —en buena parte— quienes se supone están dedicados a formular juicios profesionalmente: suelen desperdiciar sus respectivas tribunas al escribir crónicas pedestres o reseñas endebles, mediatizadas a su vez por afectos mal entendidos o intereses miopes, con frecuencia ubicados al borde de la dádiva.

Con las honrosas, patentes excepciones —según lo quiere la consabida fórmula— la crítica musical constituye, por lo general, en nuestro medio un tibio ejercicio lleno de complacencias, encerrado en párrafos dolosamente ambiguos que reparten palo y torta sin solvencia alguna.

Por ello además de las cualidades intrínsecas del hecho cuyo examen se intenta aquí, resulta indispensable elogiar ahora, en alta voz y con ánimo entusiasta, un acierto patente de la cúpula que —muchas veces de manera inexplicable— maneja o entreteje los destinos del arte mexicano en su relación con el Estado, desde el INBA.

Signos y hechos precedentes permiten —o más bien auspician— que el aplauso a tal determinación se manifieste hoy explícito, vivo y sin ambages. Porque el trabajo de Manuel Enríquez al frente del CENIDIM ha resultado satisfactorio de manera gradual, si bien sus intenciones eran —loablemente— más ambiciosas.

Ediciones, partituras, cursos, rescate, compilación, pesquisas, han sido algunas de las actividades llevadas a cabo en ese centro con acierto. Y si en los últimos años sus alcances no tuvieron mayores dimensiones u honduras por comparación al pretérito, en cierta parte se debe a las carencias del medio motivadas a

su vez por el estado crítico que la realidad insiste, apremiante, en señalar como ineludible.

A pesar de los problemas, el CENIDIM logró consolidar como actividad notable el Foro de Música Nueva, que este año habrá de tener su VII edición. Gracias a tal ciclo se han podido estrenar en México más de un centenar de obras, tanto nacionales como escritas en los más diversos centros de actividad musical, dentro de las directivas que —en términos propios— efectúan la búsqueda de un lenguaje y poética actuales para el arte sonoro.

Por lo que toca a su labor individual, Enríquez ha compuesto en los últimos años una serie de partituras —en mayor o menor grado— magistrales, caracterizadas por una homogeneidad de pensamiento y acción, lúcida economía de medios, asentamiento patente y fuerza concreta. En 1983 el reconocimiento a su capacidad creativa se manifestó de manera tangible al serle otorgado el Premio Nacional de Artes.

Al haber estado activo (en diversos períodos) lo mismo en terrenos pedagógicos que interpretativos —como concertista o jefe de sección de violines segundos de la Orquesta Sinfónica Nacional— este músico conoce de cerca los problemas o aptitudes (tantas veces inexploradas) así como particularidades y dilemas del gremio. Sin duda, una tan diversificada trayectoria y el conocimiento derivado, le permitirán dar nuevos impulsos al trabajo de sus colegas.

Los problemas tan fuertes que han enfrentado al INBA y varios de sus grupos sinfónicos o corales en tiempos recientes —hasta aflorar violentamente poco antes de las festividades para celebrar el cincuentenario del Palacio de Bellas Artes— plantean una situación aún no resuelta por entero. La experiencia de Enríquez y su posición como miembro destacado de la comunidad musical habrán de desempeñar un papel decisivo, según permite deducirlo cierta lógica, en las acciones tendientes al restablecimiento de una marcha armónica satisfactoria que —por supuesto— no excluirá del todo la disonancia, tendiendo a lograr un brío hasta ahora no alcanzado en el sexenio actual.

Al dejar el CENIDIM, Manuel Enríquez lo deposita en muy buenas manos: Leonora Saavedra, joven oboísta miembro del Cuarteto Da Capo, así como investigadora.

Proceso núm. 428, 14 de enero de 1988

Del Libro de las revelaciones: Joel Thome (carta abierta)

Querido Joel:

Acabamos de compartir la experiencia magnífica que entrañó el Octavo Foro de Música Nueva. No recurro al escapismo, pero me parecería una actitud algo alejada de la ética intentar aquí por escrito un juicio acerca de las obras ejecutadas y sus respectivos creadores, al haberse estrenado en este ciclo —tan merecedor de elogios, por otra parte— una partitura mía.

Sin embargo, no creo violar las convenciones tácitas que acerca de la crítica se me han ido esclareciendo de manera gradual a través del ejercicio de la misma, si señalo —con tanto entusiasmo como equidad— que la presencia de usted constituye (para mí) la más importante en las actividades que hemos compartido durante dicha muestra del arte musical contemporáneo.

Esto no quiere excluir en forma ninguna a Manuel Enríquez, como primordial compañero de viaje y eje del Foro. A su lucidez, esfuerzo y arrojo se debe el que ahora podamos ver en retrospectiva, con satisfacción manifiesta, lo que ha logrado cada uno de nosotros en sus tareas respectivas. El Foro —lo he dicho antes— constituye una criatura espléndida de Manuel y si algún aplauso ha de otorgarse es a él.

Con todo, deseo poner de relieve aquí y ahora la participación de Joel Thome. Ese músico por igual diestro y vehemente, comprometido sin resquicios una vez y otra, que ha efectuado una contribución preciosa para el Foro de Música Nueva, a lo largo de varias ediciones.

Así, he de evocar la actuación suya que prefiero, en el Quinto Foro, dirigiendo en forma magistral dos obras situadas en polos expresivos divergentes así como, en sus propios términos, dotadas de solidez idéntica, ambas repletas de invención y descubrimientos: el *Contrapunto espacial II* de Juan Blanco —cuyo poder de fascinación acústica refrenda con elocuencia la condición de contemporáneo del futuro para Berlioz— y, en el mismo programa, *Exeunt* de Lukas Foss. Debo agradecerle nos haya hecho conocer dicha partitura grave, de sobriedad extrema, análoga a un dilatado *Adagio* mahleriano; cuyo título me produce un placer extremo traducir aquí como: *Mutis*, para lo que cuento con su complicidad (conmovedora).

A partir de la primera vez que asistí a un concierto suyo, en Washington con el Philadelphia Composers Forum, como parte del Festival Panamericano de 1976, supe que estaba en presencia de un individuo singular, para quien —a diferencia de muchos de sus colegas— la música constituía la preocupación principal y no el estrellato o la idolatría a las notas. (Sin descuidar estas últimas, por supuesto.)

Aquella vez su programa incluía dos obras de compositores latinoamericanos: Manuel Enríquez (*Él y ellos*) y Sergio Cervetti (*Canto de la tierra*). Gesto cabal de hidalguía dado que, resulta evidente, nuestros creadores no reciben —la mayoría de las veces— la atención que merecen.

A pesar de ello he tardado mucho en percibir en modo pleno la profundidad y monto de su real valer. Porque, perdón Joel, durante diez años he creído que usted era tan sólo un director de orquesta excepcional así como promotor apasionado y fructífero de nuestra música, la música del verbo actual, la música del hoy, cuya lucha nos concierne en forma simultánea, mediante una colaboración por igual sintónica, individual y asimétrica, a manera de vasos comunicantes.

Nuestro cálido amigo Lukas Foss me lo ha dicho en forma inmejorable: “Algunas veces tengo la sensación de que la música contemporánea es como una catedral. Una catedral invisible. Somos como la gente que las construían. Cada uno de nosotros realizando una tarea distinta. Probablemente en estos momentos yo estoy haciendo el emplomado de un vitral, otro esculpe un ángel, alguien erige las columnas. Cada cual pensando que tiene las respuestas y las soluciones, que es *nuestra* nueva música, impugnando cada uno de los hallazgos del otro; pero aun así, edificando todos básicamente un gran monumento”.

A diferencia, actualmente conozco al compositor Joel Thome, en quien aflora el poder expresivo de la espiritualidad más subyugante que he confrontado desde aquel momento cuando por primera vez —hace ya varias décadas, en 1957— oí la música de Messiaen. Cito a este autor porque al igual, escuchándole, he recibido una iluminación. Fulminante y recóndita; más allá de cuanto implican raciocinio e intuición; en ese terreno extraconsciente donde solo la fe o el arte (para el caso) pueden ubicarnos, transformándose en una sola entidad con frecuencia. A la vez territorio y equipaje para efectuar el recorrido.

Satyavan: Sueño crepúsculo, la obra maravillosa que usted compuso a lo largo de 1983 y 1984, nace de un creador musical mayúsculo. Su transcurso, más allá del elogio, fusiona en forma patente el canto hindú y un *conductus* de medievo: procesional cuya materia sonora está en movimiento, pues los ejecutantes se desplazan al interior de una catedral.

Quizá sea arbitrario si afirmo que ciertos destellos recurrentes me sugieren una fuerte presencia de la Edad Media, especialmente al incluir campanas de cristal, cuyo color asocio al himno de acción de gracias tras la representación de un espectáculo edificante en el atrio eclesiástico. Si no buscó tal vertiente, poco importa: cumplo mi función de auditor al hacer vivir subjetivamente aquello que usted y sus ejecutantes proponen.

La punzante amalgama de voces y sonidos instrumentales que Joel Thome realiza en *Satyavan* logra cuanto Wagner se planteó, especialmente en *Parsifal*, como proceso y meta: alcanzar a un tiempo una fuerte experiencia religiosa, litúrgica, mística —e incluso cívica, de naturaleza paralela a aquella que encarnaba la Tragedia Griega— y una fuerte experiencia musical transfiguradora que remitiera al ser humano a sus núcleos primeros; a los estratos míticos primigenios; mediante un fluir armónico continuo e irrestricto en la materia sonora, de modo tal que resultara a la vez compulsiva, afectuosa e inductora.

Meditación y epifanía simultáneas, *Satyavan* hace presente la necesidad irreprimible de una cosmogonía. Como en Bach; como en Holst; como en Monteverdi.

Y en Scriabin, en Mahler, en Busoni. Para ellos, en un modo u otro, como ha insistido en enseñarnoslo a lo largo de su actividad fértil John Cage mediante su elíptica acción zen, la música (en varias civilizaciones) constituye el puente de contacto con la divinidad. Para cada uno de ustedes dicho vector nutre, en forma a la vez manifiesta y secreta, su universo creativo.

Tales afirmaciones parecerán excesivas a no pocos. Juzgarán quizá desbordamiento o hipérbole todo esto, cuanto hoy me parece tan necesario como equitativo señalar. Lo asumo. No sé dar testimonio parco ante el descubrimiento de un ser entrañable y compositor espléndido: Joel Thome.

Con admiración que se acumula y gratitud insoslayable.

José Antonio Alcaraz

P. S. ¿Vendrá alguna vez Françoise Gilot con usted a México?

Proceso núm. 499, 26 de mayo de 1986

Hoy como nunca (I), Manuel Enríquez: 1926-1986

Para celebrar los sesenta años de Manuel Enríquez el próximo 17 de junio recorro a una tentativa de inventario citando algunos pasajes de cuanto escribí acerca del compositor mexicano —cuyo elogio emprendo así— a lo largo de diez años en este mismo espacio.

21 DE NOVIEMBRE, 1977: "... tanto en *Viols* (1976) como *Conjuro* (1977), ambas obras para violín y cinta, dada su vasta experiencia, el compositor se desplaza con envidiable aplomo en el ámbito sonoro de su instrumento. Sólo el íntimo conocimiento de la mecánica de la familia de la cuerda y sus múltiples posibilidades aún no explotadas —timbre, diferente tipo de *vibrato*, articulación— como el que ha adquirido Manuel Enríquez a través de su carrera de ejecutante, le permite escribir músicas como éstas en que fantasía y rigor así como ciencia, artesanado e invención, van de la mano. *Conjuro*, especialmente, muestra a un compositor que ha trascendido la falsa bifurcación, forma y fondo, para dar cuerpo a su materia una integridad a la vez unitaria y multipolar, tan compacta como radiante. *Conjuro* es de un acabado tal que el adjetivo "impecable" la define con precisión idéntica a aquélla con que el compositor ha sabido idear, reordenar, liberar, yuxtaponer, antagonizar, simbiotizar y modular sus materiales".

15 DE NOVIEMBRE, 1982: "... *Interminado sueño* (1981), de Manuel Enríquez, tuvo un estreno muy afortunado: la partitura es paraíso de sonoridades inéditas y punzantes atmósferas teatrales.

Metales y maderas se integran en una pantalla velada de texturas por acumulación en este dramático madrigal solitario, obsesivo, para crear una escenografía sonora a la voz de la actriz quien da cuerpo a la desolación desbordante de los poemas.

Para revestir los textos de Ernesto Flores, Enríquez renuncia —como en su momento lo hizo Varèse— al patrón *molto espressivo* de la cuerda, lo que en el caso del compositor mexicano resulta especialmente notorio (o sorpresivo, según se tome) al ser él mismo un notable violinista.

Martha Verduzco empleó sin límites su poder de matización: sin otro recurso que su voz creó lo mismo, elocuente, desgarradas curvas de plasticidad casi táctil que murmullos opacos lindantes con el fonema insinuatorio. Una riqueza semejante se produjo en el virtuosismo enardecido de los percussionistas de la Sinfónica Nacional.

Esto último obedece, por supuesto, a la nobleza del material entregado por Enríquez a los instrumentistas y la habilidad envidiable con que ha sido dispuesto para arrojar como resultado un contexto agonal deslumbrante".

19 DE DICIEMBRE, 1983: "... Este ha de ser un texto que celebre, en modo fraterno, al compositor que, como guía, interlocutor, colega, ha realizado una obra fértil en vertientes compartidas, con el mutuo estímulo que esto acarrea.

En 1958, Enríquez dio su primer recital en el DF, en la Sala Ponce de Bellas Artes. Acompañado al piano por Gloria Bolívar. Dentro de la serie 'Nuevos valores de la provincia mexicana'. Organizaba la Asociación Musical Manuel M. Ponce. Asistía invitado por la inquebrantable, palpitante promotora Angelita Calcáneo: su alma, vida y corazón.

En 1959, Enríquez hizo oír la misma partitura ahora con orquesta. Al releer la nota que publiqué en agosto de ese mismo año, sonrió ante la torpeza (primera persona del plural) de mi juvenil redacción. Asumo, ahora, cuanto ahí afirmé. Consecuencia del autoexamen: esta primera reseña acerca de Enríquez se eslabona con fuerza a cuanto he descrito después sobre él: ... destacaremos ante todo el *Concerto* de Manuel Enríquez cuya poderosa ponderación en el uso de la orquesta nos sorprendió, Enríquez parece huir de todo exceso romántico... Su obra, sin embargo, es la que nos pareció tener una forma más acabada y la que denota mayor conocimiento de la técnica de composición, entre todas las presentadas. La actuación al violín del joven compositor, como solista de su propia obra, fue irreprochable”.

En estos veinticinco años, el catálogo de Enríquez, suma de inteligencia y devoción, ha llegado a ser tan rico como diversificado. Potente, individual, su personalidad toma cuerpo en el acontecer sonoro, lo mismo orgiástico que sutil, transcurre con tajante fluidez, producto de un artesanado sin tacha. La suya es la estética de lo concreto, de cuanto se puede percibir de manera precisa; con frecuencia, se diría, esto sucede a tal punto que es posible preciar con el tacto los acontecimientos de la trama auditiva.

Enfático unas veces, áspero otras, agresivo incluso, con secciones de contraste plenas de refinamiento, realizadas con base en texturas sibaríticas, su material acústico conglomerada y manipula tensiones o relajamientos con destreza envidiable, al interior en una arquitectura por bloques, mismos que han sido contrapuestos en equilibrio asimétrico.

Enríquez fue el primer compositor en nuestro medio que introdujo las manifestaciones habitualmente llamadas “de vanguardia”, surgidas después del serialismo integral: módulos aleatorios; grafismos; combinación de contextos instrumentales y electrónicos en simultaneidad; multimedia; nuevas articulaciones, como la percusión directa del encordado en el piano. Ha practicado, asimismo, el teatro instrumental y la música para cinta.

El sector más fascinante de la obra de Enríquez: el futuro. Toda la música que tiene aún por escribir, los sonidos a inventar, organizar o descartar; las estrategias, tomas de posición, gráficas que establecer; las promociones y jerarquizaciones, la exploración, investigación y experimentación, las propuestas de su poética, las opciones para los intérpretes; permanecen ya ante él, idénticas a un determinado sueño: su ritual, fases, trayectorias e invenciones.

Hoy como nunca (II), Manuel Enríquez: 1926-1986

Finaliza hoy el inventario somero de autocitas que han intentado poner de manifiesto, en forma simultánea, la trascendencia (una vez más) de Manuel Enríquez como la figura más relevante de su generación —y otras varias— en tanto que creador musical, así como el reiterado afán de este espacio semanal para dar constancia de sus actividades diversas: todas ellas enriquecedoras para la identidad múltiple, compleja, incluso contradictoria —y por ello fascinante— del ejercicio de la música de concierto en México.

3 DE DICIEMBRE, 1984: “La espléndida Sinfonía I de Enríquez, en su sostenida suma de impulsos, resulta absorbente debido a una compacta red de situaciones que se eslabonan con tanta nitidez como coherencia. A pesar de ello, los ímpetus humorísticos de Enríquez con frecuencia evitan a la obra cualquier riesgo de fatua solemnidad. Al no tomarse demasiado en serio a sí mismo, el compositor relaja el discurso introduciendo elementos o posturas de índole lúdica que contrastan y distienden. Ahí se cuelan con eventual frecuencia quiebres o rasgos mexicanos estilizados”.

11 DE JUNIO, 1984: “... el Cuarteto IV (1983) de Manuel Enríquez, situado en la línea que marca y asocia sus obras más recientes, muy cercano al *Políptico* (1983) para percusión, sorprende por sus sonoridades compulsivas, donde los recursos instrumentales parecen llegar a la exacerbación o al paroxismo, como resultado de figuras que se acumulan con dramática rapidez hasta saturar la superficie auditiva con una violencia cuyo clima no es obstáculo para ser transparente.

Se diría que Enríquez ha decantado la aspereza dinámica, tan tonificante, que personifica sus mejores pasajes explosivos. De tal filtraje nace una intensidad muy sostenida, donde la concreción de cada evento se traduce en una plasticidad directa, tajante.

El compositor evita la anécdota y utiliza asimismo amplias superficies de sonidos prolongados, que parecieran congelar el transcurso del tiempo. Así los contrastes no obedecen sino a impulsos puramente musicales.

Lo que percibe quien escucha es la fusión de estos valores energéticos. Su minuciosa elaboración responde a las necesidades mismas del conjunto. Al contrario de los que suele acostumbrar, Enríquez se sirve del detalle sólo a manera de carga concurrente, son como atractivo ante el que cabe detenerse.

Todo esto establece un fascinante juego entre individualidad y asimilación para los instrumentos que, si bien se consideran, han sido siempre parte primordial de la naturaleza y campo de acción de la música de cámara.

Más que nerviosa o ágil, esta nueva (para él) manera de componer en Enríquez puede ser calificada de *contundente*. A ello conviene en especial el cauce elegido, pues tanto el grupo de percusión en *Políptico* como la tradicional agrupación que constituye la dotación del Cuarteto IV, permiten una gran homogeneidad dentro de la diversificación.

El debate que suele acompañar la aparición de toda obra contemporánea novedosa y anticonvencional parece tomar cuerpo en la música misma. El crítico alemán Albrecht Dümling, señala al respecto “la disolución formal de la sonata, perfectamente consumada” y continúa: “las posibilidades técnicas de interpretación en los instrumentos de cuerda han sido abarcadas por completo, logrando en especial ricas vibraciones sonoras con el *glissando* sobre el puente y el *vibrato* muy lento.”

Esta obra fue escrita por encargo del Festival de Berlín, ciudad en la que se llevó a cabo el estreno mundial en octubre de 1983. La interpretación corrió esa vez a cargo del Cuarteto Kreuzberg, en la Biblioteca Estatal. Según el cronista antes citado: “el aplauso al compositor presente fue de una intensidad por encima de lo normal.”

14 DE ENERO, 1985: “Signos y hechos precedentes permiten —o más bien auspician— que el aplauso... se manifieste hoy explícito, vivo y sin ambages. Porque el trabajo de Manuel Enríquez al frente del CENIDIM ha resultado cada vez más satisfactorio, si bien sus intenciones eran —loablemente— más ambiciosas.

Ediciones, partituras, cursos, rescate, compilación, pesquisas, han sido algunas de las actividades llevadas a cabo en ese centro con acierto. Y si en los últimos años sus alcances no tuvieron mayores dimensiones y hondura por comparación al pretérito, en cierta parte se debe a las carencias del medio motivadas a su vez por el estado crítico que la realidad insiste, apremiante, en señalar como ineludible.

A pesar de los problemas, el CENIDIM logró consolidar como actividad notable el Foro de Música Nueva...

Gracias a tal ciclo se han podido estrenar en México más de un centenar de obras, lo mismo nacionales que escritas en los más diversos centros de actividad musical, con rica diversidad de orientaciones, dentro de directivos que —en términos propios— efectúan la búsqueda de un lenguaje y poética actuales para el arte sonoro.

Por lo que toca a su labor individual, Enríquez ha compuesto en los últimos años una serie de partituras —en mayor o menor grado— magistrales, caracterizadas por una homogeneidad de pensamiento y acción, lúcida economía de medios, asentamiento patente y fuerza concreta, al interior de aquello que el acuerdo tácito define como madurez. En 1983 el reconocimiento a su capacidad creativa se manifestó de manera tangible al serle otorgado el Premio Nacional de Artes.”

Proceso núm. 503, 23 de junio de 1986

No hay más presente que el ahora (III), Manuel Enríquez: 1926-1986

Dentro del medio artístico mexicano, en los sectores teatrales, suelen darse los casos —o ejemplos— más frecuentes, hermosos, sólidos y veraces, de solidaridad. Manifestación clara de ello fueron las tan disfrutables funciones de medianoche que durante varios años ofrecieron las más diversas compañías en casi todos los teatros del DF, para que sus colegas —quienes estaban simultáneamente actuando en otras obras— pudieran ver los espectáculos así ofrecidos.

Asistir a una de esas sesiones era algo espléndido: corrían en sala y foro aires de frescura que, a la vez, manifestaban un ánimo de vinculación y entendimiento tácito. Los encuentros eran más allá del elogio. Por desgracia este saludable hábito se ha ido perdiendo, por lo que valdría mucho la pena intentar su repunte y lanzar de nuevo tan estimulante suma de posibilidades como parte medular de nuestra vida teatral.

En terrenos musicales hacia los años sesenta, período de particular dinamismo y multiplicación de actividades, promovida principalmente —entre otros— por Alicia Urreta y Manuel Enríquez, se intentó una conducta análoga mediante las actividades, hoy punto menos que legendarias, de la Camerata de la Sinfónica Nacional.

Numerosos miembros de este organismo se reunían para dar a conocer obras que, por una razón u otra, no se habían estrenado aún en México o se escuchaban raramente. Dichas tareas se llevaban a cabo en locales distintos a los acostumbrados (recuerdo con especial placer un concierto que se efectuó en el Auditorio del deportivo Chapultepec), con un claro propósito de difusión y búsqueda de lo que suele designarse como “nuevos públicos”. Aspecto fundamental de dicho proceso socioartístico: nadie entre los integrantes de los diversos grupos instrumentales, así como los solistas o directores que intervenían, devengaban salario alguno. Su trabajo tenía otros propósitos que el nutricio o la demostración tributaria de la destreza técnica.

Siendo músicos de un alto desempeño profesional, resultaba más notable aún dicha circunstancia, reservada por lo general —a manera de noviciado— para aquellos jóvenes aspirantes que se encuentran en el período escolar. *Noblesse oblige*.

Lo más similar a tan noble actitud y codiciable conducta que se haya producido en los últimos veinte años, fue posible localizarlo en los conciertos realizados en fechas recientes —tanto en la Galería Metropolitana, como en la sede de la Sociedad Autoral de Compositores Mexicanos— para celebrar los sesenta años de vida de Manuel Enríquez, nuestro creador más importante de música de concierto al presente.

Rasgo notorio: un sector significativo de los participantes era menor de treinta años. Afortunadamente somos otros, nuestro rostro musical es distinto hoy. Además, con una mejor preparación técnica —en la mayoría de los casos— que muchos entre los miembros de generaciones precedentes, marcadas con frecuencia por el divismo y posturas archiconservadoras.

(Tales posturas decimonónicas, si bien no han desaparecido del todo, tienden a alojarse actualmente entre los marcados por el signo de la mediocridad y brillo hartos escasos, tan menguados como sus dones, conceptos e información.)

Obras vocales, partituras para clavecín, trombón, piano, conjunto de cámara, percusiones, piano a cuatro manos, arpa, violonchelo y sonidos electrónicos. Todas en versiones excelentes de: Carlos Pascual, Águeda González, Julio Briseño, Enrique Carreón, Lidia Tamayo, Leopoldo Téllez, así como Julio Viguera y la Orquesta de Percusiones de la UNAM, Alicia Urreta, Maricarmen Higuera, etcétera.

Esfuerzo compartido: locución no por frecuente menos real. Suma de individualidades en conmovedor tributo fraterno. Manuel Enríquez, el músico ejemplar a quien aún queda por escribir muchísimas obras trascendentales, repletas de invención como acostumbra, merece un tributo como éste que ha recibido: sin corapisas ni pequeñeces, repleto por lo contrario de resonancias entrañables, admiración cabal y gratitud intensa. Muy felices sesenta, Manuel.

Proceso núm. 504, 30 de junio de 1986

Certidumbre

Sorprendente por varias razones ha sido el estreno del Concierto para violonchelo (1985) de Manuel Enríquez. Bien afirmaba Otto Mayer-Serra que la confluencia entre tradición y novedad suele ser terreno propicio para el surgimiento de la obra maestra. El Concierto para violonchelo de Enríquez, a lo largo de su trayecto, incita con frecuencia a ubicarlo en tales territorios. Abundan episodios que ostentan un perfil de espontánea fluidez, en forma diversa a muchas obras escritas por este compositor, mismas en que es posible captar —a menudo— la elaboración de sus materiales y estrategias.

Dichos bloques, a la vez concretos y cargados de especificidad, son ahora sustituidos —podría decirse— por aquello que el oyente habitual suele tomar como trama hilada, que se entrelaza de manera continua.

Esto se percibe ya con singular coherencia a partir de la entrada deslumbrante, en latitudes que implican posiciones muy cercanas a un rescate de ciertos perfiles arquetípicos.

Sin renunciar ni por un momento al lenguaje y estilo magistrales que ha venido consolidando durante los últimos veinte años —en sus diversas obras sinfónicas, de cámara o electrónicas— Enríquez rescata ahora con mano diestra ciertos vectores pretéritos. El resultado encarna una concepción arquitectural unitaria, derivada de la evolución en las formas musicales.

Surgida de necesidades armónicas relacionadas íntimamente con la tonalidad, el esquema concertante atravesó etapas afortunadas lo mismo en el período barroco que clásico, romántico o premoderno. Una vez que se tornaron inoperantes las funciones estructurales que propiciaron su naturaleza de diálogo entre solista y conjunto durante los inicios de las corrientes contemporáneas, los compositores se vieron en la necesidad de replantear el trazo formal, llegando varias veces a un compromiso —válido en términos propios— como en los casos de Schoenberg y Alban Berg.

En otra gran vertiente —*grosso modo*, la stravinskiana— tal planteamiento ha experimentado relativamente menor dificultad. Y puede considerarse, asimismo, que ha entrañado un acicate magnífico para el ingenio de los creadores. Muchos de ellos han salido airoso de forma manifiesta, varias veces. Para nombrar sólo algunos: lo mismo Bartók que Prokófiev, el propio Stravinski, Walton, Chávez, Poulenc y en tiempos más recientes, Lutoslawski o Berio, han dado soluciones espléndidas a la tan intrincada —como nítida y fascinante— serie de dilemas que plantea la estructura concertante.

El nombre de Manuel Enríquez viene a inscribirse en este grupo de creadores musicales, que han sabido renovar dicha configuración, al utilizarla con apego variable a nociones heredadas, a la vez que remodelando (mediante la propia personalidad) trazo y consecuencia.

Enríquez no aborda por primera vez tales objetivos: tiene en su formidable catálogo dos Conciertos para violín (1954-1966) así como uno para piano (1970). De manera varia, pero igualmente acertada, este compositor mexicano ha propuesto y encontrado soluciones en cada una de dichas partituras concertantes, a

las que viene ahora a sumarse ésta: escrita especialmente para el intérprete singular que es Carlos Prieto.

Con frecuencia Enríquez crea un clima agitado de rica compulsión; ahí los sonidos cobran cuerpo en forma decisiva: es el aplomo que nace de la maestría y dosifica —con un tino más allá del elogio— los contrastes.

A la manera de un actor a la mitad del foro (referencia lopezvelardiana obligada) el violonchelo hace oír su voz reflexiva, que con nobleza propone varios climas meditativos. No por ello deja el compositor de recurrir con frecuencia a las cualidades de canto en este instrumento, mismas que, como sus claroscuros distintivos, sabe explorar de modo certero, versátil.

El Concierto para violonchelo de Enríquez abunda en capítulos atractivos, entre ellos puede citarse uno —tornasolado— para cornos y trompetas, así como otro del solista y los contrabajos, con intervención de las violas, similar a un recitado operístico.

En forma análoga, los pasajes aptos al lucimiento del solista, de acuerdo con los propósitos originales del género, nada tienen de concesión: exploran posibilidades inéditas del instrumento a la vez que lo erigen en núcleo y antagonista estimulante. Pivote preciso para el tan compacto discurso del total, el violonchelo ve así enriquecida —en forma ostensible— su naturaleza e índole, tanto como las opciones de un repertorio actual.

Cada párrafo, trazo o giro encomendado al violonchelo se evidencia idiomático al extremo, sin servirse por ello de fórmulas, clichés o patrones convencionales del arsenal manido. De nuevo: ésta es una música de síntesis, pues aplica conceptos sinfónicos a una obra con solista (nexo insospechado *a priori*, pero no por ello menos evidente, con Brahms, guardando proporciones y distancias); además de encarnar una tentativa evidente de infiltrar la substancia expresiva con (asimismo) un pensamiento orquestal, no viceversa como suele acostumbrarse.

De tales conceptos y acción constituye testimonio claro el tajante final: Enríquez evita cualquier *superávit* retórico y, contundente, cierra el proceso que nace de sus materiales motivicos así como abarca el desarrollo de los mismos. Además da a la obra una duración (que se antoja) justa violando, de manera pertinente, los límites impuestos por designios convencionales.

Tal como lo hace notar agudamente Aurelio Tello en su nota al programa: "El terreno... es uno de los que Enríquez ha pisado con notable seguridad, a pesar de lo complejo de su lenguaje y de lo altamente experimental que se halla en sus estructuras formales... Inventiva, colorido orquestal, riqueza rítmica se conjugan en esta notable partitura..."

Cabe deducir que Enríquez, en el apogeo de su maestría, adopta como meta explícita la organización de los sonidos, con dosis idénticas de rigor y flexibilidad.

Tras la retrospectiva por igual conmovedora y espectacular (dos adjetivos que no siempre viajan juntos, pero en dicha ocasión se equivalían) con que celebramos sus sesenta años en la Galería Metropolitana, el Concierto para violonchelo es la primera obra de amplias dimensiones que estrena Enríquez. Reafirma así que su mejor música es la que está aún por escribir.

Viols, Conjuro

Tanto en *Viols* (1976) como en *Conjuro* (1976-77) Manuel Enríquez se desplaza con envidiable aplomo en el ámbito sonoro del violín. Sólo el íntimo conocimiento de la mecánica de la familia de la cuerda y sus múltiples posibilidades aún no explotadas —timbre, diferente tipo de vibrato, articulación— como el adquirido por Enríquez a través de su carrera como ejecutante, le permite escribir músicas como éstas en que fantasía y rigor, así como ciencia, artesanado e invención, van de la mano. Ambas obra son para violín y cinta. *Conjuro*, especialmente, muestra a un compositor que ha trascendido la falsa bifurcación "forma-fondo", para dar a su materia una integridad a la vez unitaria y multipolar, tan compacta como radiante. *Conjuro* y *Viols* son de un acabado tal que el adjetivo "impecable" las define con precisión idéntica a aquélla con que el compositor ha sabido idear, ordenar, liberrar, yuxtaponer, simbiotizar y modular sus materiales.

Conjuro es la más rica, imaginativa y atrayente. Es una de las poquísimas obras para un instrumento de cuerda solo y cinta con sonidos electrónicos, que logra plenamente un equilibrio satisfactorio, simultáneo a los contrastes y antagonismos que suele engendrar el uso de dos fuentes sonoras tan disímolas.

La partitura fue escrita originalmente para contrabajo y cinta, a petición del genio virtuoso norteamericano Betram Turetzky, quien la estrenó con gran éxito el 29 de abril de 1977 en un festival de Música Contemporánea, en La Jolla, California. Al oírla en el violín, la opción que permite el cambio instrumental añade ya un aliciente al perfil de esta magnífica obra.

La escritura de Enríquez se adscribe, esta vez, al dominio de lo poético: sutileza, un lirismo decantado, sobria transparencia.

Texto publicado en el libro... *en una música estelar*, México, CENIDIM/DIDA/INBA/SEP, 1987, p.62. (colección Ensayos 5)

Sonatina

La epifanía, como fenómeno resultante de un proceso orgánico, se manifiesta con fuerza y plenitud en la escritura que Manuel Enríquez utiliza en su Sonatina (1980) para orquesta.

La soltura, abigarrada concreción, naturalidad, culminatorias en un trayecto de aceptaciones y rechazos, maestría sin exhibicionismo, constituyen otras tantas evidencias de la posesión de su lenguaje que —a través de técnica, expresividad, arte-sano y poética individuales— ha llegado a alcanzar Enríquez.

Esperanza y esfuerzo encarnan hoy en un catálogo de gran fertilidad así como varia invención, marcado con sello personal, unificado por una voluntad creativa que se nutre en —y se ve enriquecida por— los dones, praxis, estrategia e intuición del compositor.

Y con todo esto va una clara orientación pragmática que enmarca el total: Sonata significa, en su acepción primera, *per suonare* (para sonar). La pieza es breve, de ahí Sonatina.

No hay reencuentro con formas clásicas, ni aplicación de sus patrones o esquemas arquitectónicos. Ninguna recuperación voluntaria de imperativos tradicionales, apego a módulos de probada eficacia o tentativa para integrar las directivas de un lenguaje actual al cauce consabido. No hay mirada retrospectiva hacia arquetipos, ya sacramentales.

Sin embargo, es de hacerse notar que tal práctica no se apega del todo al realismo, pues la fantasía entraña un factor esencial, medular, para que la obra misma genere su contexto sonoro.

Enríquez refrenda —una vez más— su voluntad de apartarse de cualquier procedimiento figurativo: la Sonatina para orquesta, puede decirse, encarna un mundo de abstracciones tangibles donde sólo habla la voz de la música, irrestricta, sin sometimientos, ubicada en el juego perpetuo entre riesgo y hallazgo que fecunda buena parte de la creación artística, de cualquier índole.

Las sonoridades robustas de esta partitura, que son alegorías de sí mismas, se encuentran lejos de vertientes utópicas o sentimentalismos anacrónicos y endebles. Constituyen proposiciones polémicas, entelequias¹ comprometidas con el talento, la maestría, la disciplina, la exploración incansable; factores estos que movilizan fuerzas instrumentales como demostración de las múltiples posibilidades al alcance del creador musical contemporáneo, a la vez que proclaman la vitalidad e ímpetu, el desarrollo de una evolución lo mismo conceptual que auditiva.

Puede intentarse reseñar los diversos episodios de la Sonatina en esta forma: se inicia con un fuerte ataque simultáneo el total de la cuerda y los cuatro percusionistas, a quienes se suman trombones y tuba para eslabonarse inmediatamente a los metales restantes y, un compás más tarde, maderas. Se hace necesario enfatizar la brevedad admirable de la secuencia, tan concisa como coherente, que establece ya el papel fundamental de la percusión en esta obra.

¹ Cosa real que lleva en sí el principio de su acción y que tiende por sí misma a su fin. Aristóteles introdujo la palabra y Leibnitz la renovó en sus estudios.

Los metales tienen a su cargo una breve sección con base en capas sonoras, niveles que se acumulan, para ceder el turno a un pasaje de gran movilidad virtuosística en la cuerda.

Al sumarse el total de las fuerzas orquestales y las fluctuaciones de las mismas, durante las páginas siguientes se percibe el evidente sentido dramático de la intrincada red acústica que de tal manera integra el compositor.

Desde el inicio mismo de la Sonatina hasta el final de su primera parte —marcado por delicados toques de las claves sobre un trasfondo uniforme, vaporoso, de las cuerdas— la obra tiene un material escrito con tal rigor que se diría hay un sistema neocontrapuntístico, además del tímbrico tan patente.

El clima, mediante la exasperación de texturas, se torna semejante a un paroxismo continuo, sazonado por una figura rítmica persistente que hace oír la percusión, metamorfoseándola. Su función, hasta aquí, es similar a las señales que se encuentran en el transcurso de una carretera.

El episodio central es para la percusión sola: fragmento decisivo, pivote, donde el compositor estimula la creatividad de los atrilistas al servirse de procedimientos aleatorios, sin por ello dejar de ejercer el control, en un alucinante juego prismático.

Dentro de cierto margen flexible, Enríquez guarda y ejerce el balanceo proporcional, al asignar duraciones cronológicas concretas a cada uno de los capítulos.

En la parte siguiente resulta notable el trazo horizontal en el desolado contorno que dibuja el oboe, primero de los instrumentos de aliento que se oye como solista. El corno y la flauta —pertenecientes, por supuesto, a dicha familia— tienen a su cargo solos, en cuyo fondo homogéneo, como pantalla sonora, se lleva a cabo —mediante valores de duración prolongada— la suspensión de bloques y densidades que han actuado anteriormente, por un proceso de filtrado radical.

En los últimos apartados de la obra se suceden varias insinuaciones atmosféricas de sutil patetismo, hasta llegar a la desaparición de la materia auditiva que se extingue en otra pantalla sonora, generada por el *tutti*. La percusión efectúa, asimismo, una salida gradual que puntea apenas el ambiente, donde se evapora —por así decirlo— el trayecto global. De esta manera, al iniciarse en forma tajante y terminar con sonoridad mínima, puede resumirse la forma de Sonatina en un triángulo —de dinámicas— en punta de flecha. A éste se sobrepondría, en transparencia, otro opuesto/coincidente, de masas instrumentales. El desarrollo orgánico vendría a ser así convergente/divergente: a menor cantidad de instrumentos, mayores sonoridades e intensidad y viceversa. Lo que, si bien se ve, rechaza los cánones estereotipados de convenciones pretéritas, invirtiendo sus términos en forma laudable.

Texto publicado en el libro ... *en una música estelar*, México, CENIDIM/DIDA/INBA/SEP, 1987, p.57. (colección Ensayos 5)

A manera de autoexamen o En la casa de los espejos (II)

Entre las obras mexicanas más importantes que tuvieron su primera audición pública en 1986, se encuentran dos partituras de Manuel Enríquez. Continuando la revisión emprendida aquí es justo y necesario abordarlas, como parte medular de tal tarea.

En el Concierto para violonchelo (1985) de Enríquez abundan episodios que ostentan un perfil de espontánea soltura, de manera distinta a muchas obras escritas por este compositor; mismas donde resulta posible percibir —con frecuencia— la elaboración de sus materiales y estrategias.

Dichos bloques, a la vez concretos y cargados de especificidad, quedan ahora sustituidos —podría decirse— por aquello que el oyente habitual suele tomar como trama hilada, que se entrelaza de manera continua.

Esto se percibe ya a partir de la entrada deslumbrante con singular coherencia, en latitudes que implican posiciones cercanas al rescate de ciertos perfiles arquetípicos.

Sin renunciar ni por un momento al lenguaje y estilo magistrales que ha venido consolidando durante los últimos veinte años —en sus diversas obras sinfónicas, de cámara o electrónicas— Enríquez recupera ahora con mano diestra ciertos vectores pretéritos (en forma un tanto velada). El resultado encarna una concepción arquitectural unitaria, derivada de la evolución en las formas musicales.

Con frecuencia, Enríquez crea un clima agitado de rica compulsión, ahí los sonidos cobran cuerpo en forma decisiva: es el aplomo que nace de la maestría y dosifica, con un tino más allá del elogio, los contrastes.

A la manera de un actor a la mitad del foro (referencia lopezvelardeana obligada) el violonchelo hace oír su voz reflexiva, que con nobleza propone varios climas meditativos. No por ello deja el compositor de recurrir con frecuencia a las cualidades de canto en este instrumento que, como sus claroscuros distintivos, sabe explorar de modo tan certero como variado.

El Concierto para violonchelo de Enríquez abunda en capítulos atractivos, entre ellos pueden citarse uno —tornasolado— para cornos y trompetas, así como otro del solista y los contrabajos, con intervención de las violas, similar a un recitado operístico.

Es notable la marcada homogeneidad —del territorio orquestal— que, paradójicamente, ha sido lograda a través de disociación de conductas. En esto desempeñan un papel fundamental las granulaciones que Enríquez sabe obtener con patente coherencia, derivada de su conocimiento incisivo de las diversas fuentes sonoras, agrupadas en las familias orquestales consabidas.

En forma análoga, los pasajes aptos al lucimiento del solista, de acuerdo con los propósitos originales del género, nada tienen de concesión: exploran posibilidades inéditas del instrumento a la vez que lo erigen en núcleo y antagonista estimulante. Pivote precioso para el tan compacto discurso. El violonchelo ve así enriquecida —en forma ostensible— su naturaleza e índole, tanto como las opciones de un repertorio actual.

Cada párrafo, trazo o giro encomendado al violonchelo protagonista se torna idiomático al extremo, sin servirse por ello de fórmulas, clichés o patrones convencionales del arsenal manido. De nuevo: he aquí una música de síntesis, que aplica conceptos sinfónicos a una obra con solista (nexo insospechado *a priori*, pero no por ello menos evidente, con Brahms, guardando proporciones y distancias) así como da cuerpo de modo evidente a un intento por infiltrar la substancia expresiva con (asimismo) un pensamiento orquestal, no viceversa como es costumbre.

De tales conceptos y acción constituye testimonio claro el tajante final: Enríquez evita cualquier *superávit* retórico; contundente, cierra el diáfano proceso que nace de sus materiales motivicos y abarca el desarrollo de los mismos. Así da a la obra su duración justa que viola, de manera pertinente, los límites impuestos por designios convencionales.

Cabe deducir que Enríquez, en el apogeo de su maestría, adopta como meta explícita, única, preponderante, la organización de los sonidos, con dosis idénticas de rigor y flexibilidad.

Por su parte, Aurelio Tello señala que *Contravox* (1976-1986): "... presenta una intensa conjunción entre las voces y las percusiones y los sonidos grabados en la cinta. El coro tiene la misión de crear una especie de nube sonora manejándose libremente en todo el ámbito de sus tesituras". La dotación de esta obra ha sido dispuesta por Enríquez con particular habilidad estratégica: coro, dos percussionistas y sonidos electrónicos. Tal encuentro propicia secuencias y superficies asimétricas, dentro de un clima cercano a la opulencia, en razón de la pronunciada diversidad de las fuerzas que concurren a integrar el complejo sónico. La parte vocal alcanza gran intensidad por medios puramente acústicos, pues el compositor ha renunciado al texto, sirviéndose únicamente de vocales y fonemas al entretener éste, que podría llamarse combate *per se*, fascinante al extremo. En su plenitud magnífica, Enríquez no cesa de explorar.

Proceso núm. 533, 19 de enero de 1987

Violín solo y con sonidos electrónicos

La tendencia de la obra creativa de Manuel Enríquez (que lo ha convertido en el compositor mexicano más importante de la última década) ha provocado a veces que se olviden y pasen a segundo término sus ejemplares cualidades como violinista excelente, cuya evolución ha corrido paralela a la de su infatigable labor de promoción internacional de la música mexicana. Fortuna extrema, la que significa actualmente el tener una posibilidad de corroborar la calidad asombrosa de Manuel Enríquez como ejecutante, su imaginación, expresividad y rigor. Esto, englobado en y por una maestría omnipresente.

Dansaq (1984)

De Aurelio Tello utiliza la contraposición sistemática entre notas repetidas (un tanto “a la Bartók”) y materiales diversos, de rápido enunciado con articulaciones de variedad extrema. Obra donde alternar constituye el método a lo largo de una clara polarización y cuya substancia —con frecuencia exasperada— alcanza a equilibrar sus proporciones sin excluir un episodio lleno de lirismo emotivo que irrumpe elocuente; cita del Concierto para violín (1935) de Alban Berg gemela a otra de *á 2* (1972) de Manuel Enríquez. El título proviene de una danza peruana, aludida en varias partes de la obra. En dicha danza, a una propuesta sigue otra más rápida o difícil. Con maestría dramática, el compositor lleva a cabo una contienda interna dotada de claro sentido unitario como resultado de una redacción orgánica con diseño admirable.

Monólogo

Despliega el universo de Gerhart Muench en continua dilatación. Transcurso insólito, rico en lógica (que nunca es maquinal) y audacia: de singularidad pronunciada: hiriente lo mismo que afectuoso: sin acudir jamás a convenciones o estereotipos.

Como le es proverbial, Muench explota con sabiduría la fuente sonora que utiliza y, al mismo tiempo, juega el todo por el todo. Construye así un complejo acezante: hallazgos, remembranzas veladas, enfáticas afirmaciones; en un continuo impecable al igual que compulsivo. En cada una de sus exhortaciones Muench refrenda y descubre: el ovillo y particularidades de este *Monólogo* provienen tan sólo de la conducta del protagonista, quien actúa —por así decirlo— movido por impulsos pragmáticos (que no excluyen, a pesar de todo, la fantasía).

Aislado en medio del escenario, el violín da a cada sesgo una acepción a la vez secreta y manifiesta. Su texto no narra de manera anecdótica, acontece.

Móvil II

Cinta realizada en marzo de 1972 en los laboratorios de Columbia-Princeton de Nueva York, donde la única fuente sonora es el propio violín, cuyos sonidos transformados y procesados han dado como resultado la pista estéreo que es el

factor complementario de la pieza. El material original ha sido previamente escrito en una partitura, que es completamente gráfica y puede tocarse con cualquier instrumento de cuerda; cuando se presenta en esta versión aparece con el nombre de *Móvil II* y fue compuesta en Madrid en octubre de 1969.

Se grabó en los estudios de RIVE, de Madrid, el 13 de junio de 1976, estando la parte técnica a cargo del compositor Pablo Riviere.

Aforismo y Sonata II

Vale la pena intentar una comparación (por expedita que sea) entre las dos partituras de Manuel de Elías aquí incluidas: mientras *Aforismo* (1986) estiliza su dibujo y peripecias con evidente rigor, en un clima —con frecuencia— meditativo a pesar de la aparición ocasional de algún arabesco, la *Sonata II* (1969) se sirve como referencia de un esquema formal establecido (con eficiencia probada) en medio del que su autor distribuye propuestas de novedad evidente.

Mecanismo, este último, claro y conciso, firme por lo tanto, que se atiene con particular lucidez a la abstracción musical hasta hacer de ella una demostración nítida de la solidez del oficio en Elías. Las concepciones de ambas obras denotan la misma mano, pero en forma distinta. Así, la compacta concentración de ideas en *Aforismo* encuentra su equivalencia en la decisión de situar los hechos en ámbitos extremos a lo largo de la *Sonata*. Esto se lleva a cabo con una austeridad drástica que paulatinamente viaja hasta la opulencia y efectúa de nuevo el trayecto en sentido inverso: al ascetismo tajante. Así le despliegan en las destrezas del ejecutante, lo que propicia —como es el caso en la ejecución de Manuel Enríquez— redefinir el virtuosismo, más allá de la pirotecnia exhibicionista.

Transformations II

Para Max Lifchitz la tarea compositora es siempre materia de experimentación, misma que realiza con aplomo y certeza sorprendentes. Su “vista de conjunto” le hace establecer proporciones y razones en *Transformations II* (1983) con peculiar tino. El resultado (o devenir) en esta obra tiene particular congruencia con el título de la misma; es similar a los anillos concéntricos que pueden observarse al interior del trono de un árbol y marcan el paso del tiempo. Un desarrollo armonioso, lejano a la simetría consabida, le es inmanente. Se atiene a los hechos.

Manifiesto

Sólido y atractivo, tiene el don de la especificidad. Nada hay de superfluo o gratuito en su discurso, aun cuando Arturo Márquez sazona de manera muy imaginativa; enuncia y trama alejado por igual de lo severo o rígido que de cualquier relación prolija. *Manifiesto* (1983) posee un encanto vigoroso, rico en diferencias y energía rítmica, así como texturas, líneas de interés, que caracterizan otras obras de este músico, como *Ron-Do* (1985) y *Peiwob* (1984). Suya es la fuerza del murmullo sonoro, a donde hacen impacto todas las interjecciones colocadas con habilidad estratégica. Tal como el propio compositor señala: “Todas mis obras

son en un solo movimiento, cruel, pero conscientemente fragmentado, y a la vez unido por pequeñas transiciones que me llevan con frecuencia a la unidad deseada". *Manifiesto* alcanza, gracias al carácter genuino de tal gesto creativo, una plenitud cercana al colorido expresionista de sus manifestaciones mejores.

A Manuel

Hecha a base de pequeños núcleos temáticos, que reaparecen experimentando ceñidas variaciones de manera gradual y restringida. *A Manuel* (1986) de Ramiro L. Guerra abunda en filamentos germinales, toques —con frecuencia— de discreción extrema. Su espiral gira discreta hasta llegar a lo que pudiera tomarse por una pronunciada diversificación de sus componentes que en realidad vendría a ser la suma de sugerencias primeras y sus derivados.

Las secuencias contables actúan a manera de boyas en un recorrido marino o lacustre: señalan trechos, así como ubican algún emplazamiento concreto a donde es deseable permanecer durante cierto lapso tranquilo, en reposo. Esta obra fue escrita para celebrar los sesenta años de Manuel Enríquez.

Conjuro

Compuesta originalmente para contrabajo a petición del gran virtuoso norteamericano Bertam Turetzky, *Conjuro* (1976-77) de Manuel Enríquez fue estrenada por el comendatario el 29 de abril de 1977, en un Festival de Música Contemporánea en San Diego, California.

Más tarde el autor hizo oír por primera vez, en Washington, la versión para violín y cinta. El íntimo conocimiento de la mecánica de la familia de la cuerda y sus múltiples posibilidades —timbre, diferente tipo de *vibrato*, articulación, etc.— que ha adquirido Enríquez a través de su carrera como ejecutante, le permite escribir música como ésta, en que imaginación y rigor así como ciencia, artesanado e inventiva, van de la mano.

En la parte instrumental hay eventos que vale la pena destacar, demostrativos de dicha maestría, entre ellos: las oscilaciones de índole microtonal (dada la materia que emerge en las mismas) así como la variedad de *pizzicatti*, enriquecedora de este recurso. Cinta y violín: vertientes que acechan contiguas o dispares: eventualmente se encarnan, así como otras veces compensan y distienden.

Conjuro: obra de un compositor que ha trascendido la falsa anacrónica bifurcación "forma-fondo" para dar a su materia integridad a la vez unitaria y múltiple tan compacta como radiante.

Se afirma ésta, porque *Conjuro* aparece ya ahora como una de las pocas obras para un instrumento de cuerda solo y cinta con sonidos electrónicos, con balance satisfactorio, a la par de contrastes y antagonismos que suele engendrar el uso de dos fuentes sonoras tan disímbolas.

Resulta evidente que en esta partitura —adscrita al dominio de la poética en modo preponderante— el compositor yuxtapone, simbiotiza, modula sus materiales

con habilidades penetrantes hasta hacer suya una vez más la "estética de lo concreto" que, según sus propias palabras, tanto le atrae como individualiza.

Nota aparecida en el disco *Manuel Enríquez, violín solo y con sonidos electrónicos*, realizado por el Fondo INBA-SACM, grabado en la Sala Manuel M. Ponce y en el INEA el 30 y 31 de julio de 1987. (pcd-10121 INBA-SACM).

Del arpa

Al igual que ha sucedido con el violín como resultado de las capacidades interpretativas, actitud y tareas de difusión en el caso de Manuel Enríquez; o la flauta, mediante una labor admirable ejercida tanto por Marielena Arizpe como por Guillermo Portillo, resulta palpable al presente que el arpa experimenta una renovación decidida en nuestro medio. Lo mismo se amplía el repertorio para dicho instrumento, como se exploran posibilidades mecánicas capaces de dar cuerpo a otros sonidos que los habituales. La contribución de Lidia Tamayo ha resultado decisiva para tal proceso: esta intérprete ejemplar promueve otros encuadres que, a manera de primicia, contribuyen a enriquecer el repertorio y alcances de su instrumento.

No sólo el medio nacional ha sido objeto de tan benéfica labor: varios compositores españoles (y argentinos) han escrito asimismo para ella, estimulados por su virtuosismo, musicalidad y postura alejada de la rutina.

Demostración y resultado cabal de todo ello es el disco cinco de la colección Hispano-Mexicana de Música Contemporánea, que contiene aquellas obras cuya reseña se intenta aquí. Cada una de dichas partituras, a su vez, constituye el vehículo ideal para poner de relieve la destreza inventiva, la devoción y nobleza del arte de Lidia Tamayo: virtuosismo deslumbrante; refinamiento explícito; variedad imaginativa de articulación, tanto en climas meditativos como en episodios febriles.

En *Palindroma* (1984), Manuel Enríquez trasluce sus preocupaciones por apartarse de metodologías preconcebidas. De nuevo: suya es la poética de lo concreto en esta obra concisa, donde el sonido *per se* centra la acción, muy contrastada.

Esta vez, Enríquez da un giro hacia regiones de mayor intimidad que la acostumbrada en los ámbitos robustos, típicos en varios sectores de su ya envidiable catálogo. Se manifiesta, una vez más, esa “confianza en sí mismo” de la que habla Gerard Béhague a propósito de la escritura intransferible de Enríquez: frases inusitadas, reflexiones secretas, condensación, abundan —en medio de secuencias ceñidas al extremo— en sus murmullos. Por lo general resultan las más notables a lo largo de esta música repleta de fantasía creativa y reciedumbre conceptual, fundidas en su hálito musitado, insomne.

La partitura de Enríquez se torna así cautivante por la amalgama que logra de flexibilidad y disciplina.

Proceso núm. 576, 16 de noviembre de 1987

Concierto II para violín y orquesta

Durante un período de madurez creativa particularmente afortunado, y en sólo un año de distancia, la trayectoria evolutiva de Manuel Enríquez se nutre con dos contribuciones igualmente decisivas: el Concierto II para violín y orquesta (1966), y, posteriormente, *Ambivalencia* para violín y violonchelo (1967).

En el Concierto II, el solista es el único violín en toda la obra. El compositor limita la cuerda en el grupo orquestal de timbres así como registros graves, un tanto opacos, que habrán de servirle para establecer un atractivo sistema oscilante de sombras y texturas en violas, violonchelos y contrabajos. Esto se percibe en los extremos del tríptico donde “el movimiento expresivo y melódico que contrasta con el ágil, rápido y virtuosístico trozo final” antagonizan de manera expresiva y atrayente con el episodio central, escrito exclusivamente para el solista y las percusiones.

Otro contraste se provoca, pues tal fragmento, dominado por el espíritu de la improvisación, tiene carácter de música de cámara, por oposición al eminentemente sinfónico de los restantes, sin romper por ello la unidad del total, al que se le integra en forma coherente y atractiva.

El color orquestal como dimensión específica, las granulaciones consecuentes y las secciones fijas alternadas con pasajes aleatorios (ésta última, característica distintiva de Enríquez) son importantísimos en esta composición.

Cada situación (o entidad) ha sido rigurosamente calibrada y contrapuesta, e integrada a un complejo de equilibrio racional donde se incluyen, como polo antagónico, secuencias donde —vale la pena insistir— el intérprete opera con gran libertad.

El contexto musical transcurre sin tropiezos o virajes disociatorios ni arbitrarios al tener, en ambos tipos de episodios fijos y aleatorios, un vocabulario y sintaxis profundamente emparentados entre sí.

El propio compositor declara a propósito de este concierto: “ya no siento mis obras como composiciones, sino como la organización de un mundo sonoro. La intención mía y del intérprete debe ser la de evitar cualquier sonido temperado”. El Concierto II de Manuel Enríquez se estrenó en la ciudad de México como parte del Festival de Música Contemporánea, realizado en julio de 1966 en el Palacio de Bellas Artes. El solista en aquella ocasión fue Hermilo Novelo, a quien está dedicada la obra, y como director, el maestro Luis Herrera de la Fuente, actuando al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Nota aparecida en el disco: *Música mexicana de concierto, compositores mexicanos*. Sarrier, Halffter, Enríquez y Revueltas. Orquesta Sinfónica de Xalapa, director Herrera de la Fuente. Grabado en 1980. Reedición 1989, (RCA-BMG Ariola SEPC.003).

Método y recurso

En el volumen 1 (PMG CLASSICS 092101) de la serie *Música latinoamericana para violonchelo*, grabada por Carlos Prieto, uno de los puntos sobresalientes de tal disco se localiza en la estrecha colaboración establecida entre este músico *non* y el compositor mexicano Manuel Enríquez.

Éste último no sólo ha escrito piezas magníficas para el violonchelo, sino además ha fortalecido el repertorio con transcripciones admirables, destinadas a Carlos Prieto. Una de ellas traslada —de manera magnífica— la materia sonora de las Tres piezas para violín y piano de Silvestre Revueltas, partitura de acre incisividad.

Enríquez se manifiesta una vez más como gran conocedor de los instrumentos de cuerda (*Ambivalencia*; cuartetos, conciertos para violín; concierto para violonchelo). La reescritura gana, para lo creado por Revueltas, ciertas dosis de hondura y calidez. Los recursos tanto técnicos como expresivos del violonchelo han sido utilizados ahí con idéntico acierto.

Constituye un deleite genuino oír a Carlos Prieto *cantar* la segunda pieza de Revueltas, mientras Edison Quintana borda al piano el canevá sencillo de su acompañamiento con gran sobriedad; conmovedor: semejante a tañido de campanas. Durante el último fragmento del tríptico se vuelve notable el tratamiento de las interjecciones instrumentales, prototípicas de Revueltas, al igual que el correspondiente a la parte para teclado, tan lograda como en la primera de las *Tres danzas tarascas* de Bernal (ya reseñadas).

En lo que respecta a las obras escritas por él, Manuel Enríquez se manifiesta acaudalado en tensiones y pronunciados arranques dramáticos: como en el primer movimiento de la Sonatina para violonchelo solo (1962). Deslumbra aquí la idoneidad de escritura y redacción, que explotan de modo explorativo la naturaleza del instrumento, alcanzando así hallazgos continuos. Por lo tanto, hay en esta obra la acción patente de complejidad y transparencia simultáneas: "dualidad errante que se dispersa y se contrae... siempre dos y siempre juntos y opuestos, relación que no se resuelve ni en unidad ni en separación, significado que se destruye y renace en su contrario" (Octavio Paz: *Corriente alterna*).

Demostración palpable de ello: el ondulante *cantabile* durante el segundo movimiento de la Sonatina. Capítulo con marcada atmósfera de introspección. ¿Soli-loquio o desdoblamiento? ¿Binomio rescindido? ¿Tercera mitad?

La travesía de la Sonatina finaliza con una abrasiva explosión de júbilos expressionistas. Música ideal para Kirchner o Emil Nolde. Manifiesto sentido melódico, con gran soltura.

Por fortuna, tanto la Sonatina de Enríquez —como sus igualmente atractivas Cuatro piezas para violonchelo y piano (1961)— tiene en la grabación ahora comentada una toma de sonido sávida, resonante en el modo más adecuado posible: muy apta para el violonchelo, así como la manera de hacer música de Edison Quintana y Carlos Prieto.

En las Cuatro piezas para violonchelo y piano, el rigor e imaginación gemelos de Enríquez toman cuerpo con aplomo (maestría, a decir verdad). Espléndidas

de manera individual así como conjunta, en su brevedad y concisión. Notable el acabado del músico jalisciense: dominio artesanal sin resquicios.

Nótese la vecindad en las fechas de composición. Porque ambas obras pertenecen al magnífico período medio de la producción de Enríquez, donde abundan manifestaciones de sus mejores cualidades creativas.

A diferencia, algunas de sus piezas extensas, estrenadas de un año a la fecha, como: el Concierto para dos guitarras y orquesta (1992) o su cantata *Visión de los vencidos* (1992), implican —según parecen apuntarlo numerosas apariencias— una cosecha tranquila, al centro del camino, pues el compositor explota con ánimo sereno el manejo de su vocabulario e invenciones, en medio de una racionalidad manifiesta que busca equilibrar las propuestas inéditas y formas establecidas por él mismo de antemano. Si se estudian en forma minuciosa las resultantes, cabe aseverar que tal postura toma aires atípicos en el catálogo de Enríquez, caracterizado antes en modo continuo por edificaciones anticonvencionales, dotadas con ímpetus de osadía renovadora.

Proceso núm. 853, 8 de marzo de 1993

Manuel Enríquez (1926-1994)

Manuel Enríquez ha sido ante todo un renovador: presencia clave, decisiva, en la evolución de la música mexicana de concierto, a la que llevó hacia perspectivas inéditas, aportándole técnicas hasta entonces inéditas y un lenguaje que gradualmente fue rompiendo sus ataduras con el pasado para transformarse en espléndida realidad presente.

Tras un periodo de auge, el nacionalismo musical había llegado en México a un estancamiento. Se necesitó la vigorosa acción de Manuel Enríquez para aportar brillo nuevo así como una manera de decir propia, congruente con los cambios que se operaron en el universo de la composición durante la década situada entre 1950 y 1960.

La lucidez y perspicacia de Enríquez le permitieron abordar otras vertientes que las consabidas; así, pronto su sintaxis se vio enriquecida por tratamientos novedosos. En tales circunscripciones comenzó a aflorar su personalidad, mostrando asimismo la fantasía creativa que lo caracterizó invariablemente al integrar a lo largo de un catálogo particularmente sólido, donde abundan con brío idéntico la exploración y el hallazgo.

Difícilmente se detuvo Enríquez a disfrutar del resultado de sus pesquisas: si bien consolidó una manera propia de hacer, pensar y decir, ésta se proyectó siempre hacia nuevos experimentos que, de pronto, producían asombro.

Entre muchas otras aportaciones suyas, Enríquez inició en México las búsquedas que se llevan a cabo dentro de las tendencias postserialistas.

De este modo, bajo el significativo nombre de *Preámbulo* (1961), aparece una partitura orquestal de Enríquez, donde éste formula una declaración de principios, alejándose por completo y de manera voluntaria de todo cuanto cabría esperar de un compositor mexicano en aquel tiempo.

Desde entonces su estética se inscribía ya en las líneas del expresionismo abstracto; tendencia que al correr del tiempo se vigorizó en la música escrita por él, con resultados cada vez más atrayentes, de madurez y concreción en continuo enriquecimiento.

Puede afirmarse que Enríquez se constituyó ante todo en un constructor, que edificaba —literalmente— cada partitura, aun cuando era prolífico.

A manera de polo dialéctico, la materia sonora creada por Enríquez incluye secuencias donde el intérprete opera con gran libertad, aportando el resultado de su experiencia profesional, al mismo tiempo que crea un flujo interno dotado de sonoridades características. Ahí suelen aparecer los cataclismos deslumbrantes que tipifican mucha de la música escrita por Enríquez.

Lo he señalado anteriormente: “Entre las resultantes sonoras de ambos tipos de escritura (fija y abierta) no suele haber un divorcio notable sino, por el contrario, una fluidez auditiva unitaria. El contexto musical transcurre así, sin tropiezos o virajes dissociatorios, en su totalidad.”

La maestría de Enríquez le permite en los dos casos tener un vocabulario y redacción profundamente emparentados entre sí, de los que no está excluida cierta

dosis de intensidad dramática, muy enfática, con contrastes voluntarios, siempre dentro de la unidad.

Las acciones tímbricas más logradas, por lo general, son del tipo *Nachtmusik* (música nocturna), donde se pone de relieve la destreza en la articulación instrumental e inventiva que, para integrar sus texturas, tuvo este compositor.

Entre sus obras maestras están *Concierto II* para violín y orquesta (1966); *Ambivalencia* para violín y violonchelo (1967) y *Manantial de soles* (1984) para soprano, actor y orquesta basada en el poema “Eje” de Octavio Paz, así como muchas otras de idéntica valía.

Querido Manuel: tu figura ejemplar permanece como la de un creador que jamás se amparó bajo el asilo de la eficacia probada, emprendiendo nuevas y estimulantes aventuras cada vez. Fuiste un amigo entrañable: nuestra larga colaboración, iniciada en 1959, me permitió conocer a fondo tu personalidad así como los alcances enormes de la misma. Nos has dejado una producción rica, vasta y compleja de la que aun podemos aprender mucho: como creador, como ejecutante asombroso del violín al igual que participante decisivo en la vida musical mexicana, tus tareas y aportaciones alcanzaron una plenitud radiante.

Proceso núm. 913, 2 de mayo de 1994

Discografía de Manuel Enríquez (primera serie) I

Al efectuar un exámen —por somero que éste pueda resultar— de las obras compuestas por Manuel Enríquez, actualmente disponibles en disco compacto, resalta de inmediato un dato evidente: están representados, por fortuna, varios de los sectores medulares del catálogo de este músico mexicano, fundamental para la evolución del arte sonoro en nuestro país.

Partituras sinfónicas, de cámara, concertantes, electroacústicas, vocales (el grupo menos numeroso en su producción) así como transcripciones, se hayan representadas en la discografía de Enríquez al presente.

El sector de mayor importancia que permanece ausente reside en la obra para percusión sola, dotada de relieve propio gracias a la manera tan individual de Enríquez de emprender la redacción de partituras para esta fuente sonora.

A diferencia, hay testimonios fehacientes de las asombrosas cualidades de Enríquez como violinista (PCD 10121). Su tarea de ejecutante no está limitada ahí a la producción propia, aun cuando ésta represente un renglón importante en dicho apartado.

Como violinista, Enríquez desarrolló un repertorio propio: obras escritas especialmente para él por más de un centenar de compositores en México, Polonia, Canadá, Estados Unidos, Venezuela o Francia. Se trata, por lo general, de partituras para violín solo o bien otras donde este instrumento aparece acompañado de sonidos electrónicos en amalgama singular.

La concreción se revela de inmediato como rasgo característico de Enríquez. Nunca expande sus materiales o trayectos en forma ambigua ni divagatoria: cada acción está encaminada a vincularse de manera concisa, directa, con las restantes.

El discurso resultante se vuelve así muy apretado, de gran densidad, con las naturales disociaciones que aporta la variedad de sonidos instrumentales diversos. Tal constitución puede apreciarse fácilmente en el Concierto II para violín y orquesta (1966) al ser interpretado por Hermilo Novelo con la Sinfónica de Xalapa dirigida por Herrera de la Fuente (RCA SEPC 003), así como el Concierto para violonchelo (1985) cuyo solista es Carlos Prieto, al que acompaña la Filarmónica de Querétaro con Sergio Cárdenas como director (Fondo INBA-SACM sin número de serie).

En ambas partituras se establece un diálogo fructuoso entre solista y conjunto orquestal, rebasando ampliamente los mecanismos o conceptos proverbiales, para ofrecer amplias panorámicas sonoras de intrincados filamentos que se entrecruzan, donde alternan secciones aleatorias y otras fijas con particular maestría, dado el balance impecable que así se alcanza.

Ambas partituras están escritas con procedimientos radicales, a diferencia de lo que sucede en el Concierto para dos guitarras y orquesta (1992), cuya complejidad de lenguaje resulta menor, en comparación a otras del propio Enríquez. (Fondo INBA-SACM sin número de serie).

La interpretación de las tres obras resulta óptima: Manuel Enríquez dedicó su Concierto II para violín a Hermilo Novelo, a Carlos Prieto el de violonchelo así como al dúo Limón-Márquez el de dos guitarras. Conociendo el compositor los

rasgos más notables de estos ejecutantes, sus capacidades espectaculares, les proporcionó un terreno fértil para el despliegue de las mismas.

Tanto Novelo como Prieto y Limón-Márquez tocan con enjundia y refinamiento simultáneo, poniendo su arte respectivo al servicio de cada detalle en la partitura, en modo ejemplar, con virtuosismo trascendente, pues no se trata de un mero despliegue de habilidades técnicas sino de llevar a cabo una genuina tarea musical.

Reforma, 26 de junio de 1994, suplemento cultural "El Ángel"

Discografía de Manuel Enríquez (primera serie) II

En la música de cámara, Enríquez se ciñe a un ámbito donde —al no disponer de la opulencia tímbrica que la orquesta pone a su alcance— explota con habilidad extrema las calidades intrínsecas de cada componente instrumental. La geometría sonora resultante posee asimismo gran diversidad, marcada riqueza y solidez patente así como una imaginativa factura donde los recursos han sido dispuestos con penetrante capacidad estratégica.

El discurso adopta una naturaleza específica, sin perder las características que marcan el estilo del compositor, como son: la nerviosa agilidad rítmica, viraje continuo de climas y atmósferas, expresividad minuciosamente planeada en contraste sostenido, así como una viva fantasía combinatoria, invención tenaz, complejo sistema de granulaciones.

Así, el *Trío* (1974) para violín, piano y violonchelo (Fondo INBA-SACM sin número de serie) está tipificado por una decantación de materiales, en medio de la cual sus intérpretes actúan en completa autonomía. En consecuencia, la articulación adquiere una importancia decisiva, a fin de incrementar la independencia de las voces. Los puntos de encuentro están dominados por un lirismo tenso, integrado con sutileza. Cada toque sonoro es objeto y resultado de un minucioso arte de dosificación que pone de manifiesto, una vez más, el impecable dominio del oficio, habitual en el compositor. Todo esto lo pone de relieve con acierto en su interpretación el Trío México: Manuel Suárez, Ignacio Mariscal y Jorge Suárez.

Como varios de los cuartetos, el *Trío* procede por superposición: las colisiones sonoras cobran una función preponderante sobre las trayectorias horizontales. Este procedimiento de composición se acomoda en forma diversa a los lenguajes que utiliza Enríquez en sus cuartetos. A través de estas cinco obras puede seguirse en forma clara el proceso de su evolución, donde la personalidad del músico se expande y vigoriza.

Al escucharlos en conjunto, de modo sucesivo, gracias al disco, se torna fácil percibir lo que Leonora Saavedra señala como “un abandono progresivo de formas tradicionales”, cada vez más marcado.

Desde un neoclasicismo con perfiles siempre cambiantes —ora acerados, ya suaves, ágiles de pronto— hasta la más vigorosa expresión personal, alejada por completo de vertientes consabidas, en el manejo individualizado de planos que se entrecruzan con aguda plasticidad y economía marcante de medios.

Varias veces en los cuartetos recurre Enríquez a una estructura cíclica, especialmente a lo largo de los episodios finales que parecen aglutinar por este medio todo el transcurso sonoro, recapitulando de manera afortunada. Como si el compositor sometiera a un autoexamen cuanto ha redactado en la misma obra.

Al insistir de modo recurrente en el uso de esta fuente sonora, Enríquez acierta de diversas maneras para enfatizar la importancia de los aspectos artesanales de su escritura; explora sin descanso sus posibilidades, viaja al centro mismo de su personalidad musical.

Y conforme va avanzando en esta introspección, se incrementa el radicalismo de su postura, el dibujo se va volviendo gradualmente más nervioso y asimétrico.

De este modo, el Cuarteto II (1967) se vuelve revelador: el total queda situado sintácticamente a una distancia enorme del Cuarteto I (1957). Ahora el género se aborda desde una perspectiva de notoria individualidad, muy novedosa, con la investigación como cúpula dominante.

Su conducta tajante, sin concesiones, encuentra paralelo feliz en el Cuarteto IV (1984), donde la aventura sonora se hace presente dominada por una energía irreprimible.

En dichas obras Enríquez distiende la materia sonora, la estiliza y esmalta. Atozizada, lo mismo que en expansión constante, ésta ve sometida a una pesquisa persistente al extremo, seductoramente agresiva. Ahí, rigor y flexibilidad coexisten a la vez que se equivalen, en medio de un devenir compulsivo e invención inagotable.

La abundancia de recursos no arrastra al compositor hacia lo prolijo, sino que se constituye en manifestación patente de sus capacidades imaginativas que trabajan sin fatiga, con brío envidiable, para producir contextos espléndidos, como el que tiene el Cuarteto III (1973): lleno de hallazgos, pródigo en momentos espectaculares.

El estilo de Enríquez se concentra: se vuelve más compacto y firme, en párrafos apretados de espesor magnífico.

En el Cuarteto V (1988) reside una de las raras ocasiones en que aparece la mirada nostálgica en Enríquez. Por supuesto, sin sentimentalismos de ninguna clase. El compositor yuxtapone materiales heterogéneos, algunos de ellos con franca referencia al pasado. Y lo hace con éxito: tal es su habilidad para manejar morfologías diversas.

El ciclo conoce afortunadas versiones cuando el Cuarteto Latinoamericano se aplica con tanto esmero como talento a darle vida sonora.

Reforma, 3 de julio de 1994, suplemento cultural “El Ángel”

Discografía de Manuel Enríquez (primera serie) III

La importante producción pianística de Manuel Enríquez se haya representada en su discografía por dos interpretaciones excelentes de David González Espinoza (GALLO CD-550).

Hoy de ayer (1981) y el *Móvil I* (1969) permiten percibir la elasticidad con que Enríquez ha sabido llevar a cabo —en términos propios— un diseño orgánico creado en colaboración con el intérprete, al disponer éste el orden de los segmentos integrantes de la partitura. (Incluso puede suprimirse alguno y/o ejecutarlo de nuevo.)

La elocuencia alcanzada por el trayecto que vincula dichos formantes rehuye todo mecanismo normativo. Obras abiertas que suman posibilidades fugaces, en un clima con frecuencia exasperado, cuya índole maleable expande y repliega la experiencia auditiva con resultados gratificantes, pues renuevan por completo la tarea de escuchar la música, lejos de toda actividad “digestiva” (como solía llamar Brecht al automatismo del consumidor cuando aborda experiencias manidas).

Por lo que toca a las transcripciones sea permitida la autocita: Enríquez traslada al violonchelo “de manera magnífica, la materia sonora de las Tres piezas para violín y piano (1929) de Silvestre Revueltas, partitura de acre incisividad[...] Constituye un deleite genuino oír a Carlos Prieto *cantar* la segunda pieza, mientras Edison Quintana borda al piano el canevá sencillo de su acompañamiento conmovedor, semejante a tañido de campanas, con gran sobriedad” (PMG 092101).

En este renglón se inscriben asimismo las orquestaciones de varios vales tradicionales mexicanos, como: *Sobre las olas*, *Club verde* y *Dios nunca muere*. En ellas Enríquez despliega su saber orquestal hasta llegar a la opulencia. Sin embargo, a pesar de todos sus aciertos, el compositor parece olvidar que en un principio estas piezas fueron escritas originalmente para ser cantadas. Su tratamiento responde más a un punto de vista sobre el texto musical que al binomio voz-instrumentos. Han sido espléndidamente grabadas por Sergio Cárdenas y la Orquesta Filarmónica de Querétaro (FQ-3). Además de los tres vales ya mencionados, a su vez Fernando Lozano dirige con elegancia y emotividad manifiesta: *Alejandra*, *El faisán*, *Tristes jardines*, *Morir por tu amor*, así como el *Vals poético* de Villanueva, en orquestaciones de Enríquez, con la Filarmónica de la ciudad de México (SPARTACUS 25109).

Por lo que respecta a las obras destinadas al violonchelo, Enríquez se manifiesta acaudalado en tensiones y con pronunciados arranques dramáticos: como en el primer movimiento de la Sonatina para violonchelo solo (1962). Deslumbra en ella, al igual que en las atractivas Cuatro piezas para violonchelo y piano (1961), la idoneidad de escritura y redacción que explotan de modo explorativo la naturaleza del instrumento, alcanzando descubrimientos sorprendentes.

Hay en la Sonatina una acción patente de complejidad y transparencia simultáneas: “dualidad errante que se dispersa y contrae... siempre dos y siempre juntos y opuestos, relación que no se vuelve ni en unidad ni en separación, significado que se destruye y renace en su contrario” (Octavio Paz: *Corriente alterna*).

Demostración palpable de ello: el ondulante *cantabile* durante el segundo movimiento de la Sonatina. Capítulo con marcada atmósfera de introversión. ¿Soliloquio o desdoblamiento?. ¿Binomio rescindido?. ¿Tercera mitad?.

La travesía de la Sonatina finaliza con una abrasiva explosión de júbilo expresionista. Música ideal para Kirchner o Nolde. Manifiesto sentido melódico, con gran soltura. (PMG 092101).

En las Cuatro piezas para violonchelo y piano, la seguridad e imaginación gemelas de Enríquez toman cuerpo con aplomo (maestría, a decir verdad). Espléndidas de manera individual, así como conjunta, en su brevedad y concisión. Notable el acabado: dominio artesanal sin resquicios del músico. Hay que subrayar la vecindad en la fecha de composición. Ambas pertenecen al magnífico periodo medio de la producción de Manuel Enríquez, en el que abundan manifestaciones de sus mejores cualidades creativas.

(Fin de la primera serie)

Reforma, 10 de julio de 1994, suplemento cultural “El Ángel”

Discografía de Manuel Enríquez (segunda serie) I

Para Aurelio Tello

Tal como se empeña en demostrarlo la evidencia, el director de orquesta que ha realizado mayor número de grabaciones de obras compuestas por Manuel Enríquez es Sergio Cárdenas, quien le ha dedicado dos discos compactos por entero, así como incluido otras partituras en un par de realizaciones suyas.

Cárdenas pone de relieve repetidamente un conocimiento palpable de la música escrita por Enríquez, dentro de las diversas líneas de conducta que adopta el compositor, según la índole respectiva que diseñó para cada obra.

La inteligencia, devoción y maestría del director marcan de manera palpable sus versiones. Así, en la *Obertura lírica* (1963), al frente de la Filarmónica de Querétaro, actúa con mano diestra: capaz de energía y sutileza que se alternan de manera estimulante, dando su valor a cada dibujo y contorno, o énfasis rítmico, así como detalles de color instrumental o entreveramientos de voces. El trayecto recorrido de este modo se vuelve satisfactorio por completo.

La *Obertura lírica* (INBA-SACM, sin número de serie), donde se percibe claramente la lección de Hindemith, fue escrita por encargo del Patronato de la Orquesta Sinfónica Nacional, misma que la estrenó bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente. "La idea primordial del compositor fue realizar una escritura transparente, con elaboración clara y horizontal; es decir, con predominio del aspecto melódico y de contrapunto siempre."

Por su parte, el Concierto I para violín y orquesta (1954), según lo hace notar Joaquín Gutiérrez Heras, "está escrito en un lenguaje politonal y casi tradicional. Comprende los tres movimientos usuales, pero a diferencia de la mayor parte de los conciertos, su estructura es contrapuntística y el tratamiento orquestal más elaborado e importante. La orquesta es relativamente pequeña: seis instrumentos de viento, un percusionista y cuerdas. Escrita por un profesional del violín, la parte solista revela el conocimiento a fondo del instrumento, pero se abstiene de cualquier ostentación técnica que no esté realmente condicionada por la sustancia musical."

La acción del solista comienza de inmediato, tras apenas unos acordes breves de la orquesta dispuestos en forma simétrica. El devenir continuo de la línea asignada al violín —a la que animan sus tareas en contraste, tan versátiles— y su ilación parecen recordar un poco la manera de dibujo en Bartók, cuando utiliza este instrumento en su Concierto II (1930-31).

En realidad constituye una de las primeras manifestaciones de la personalidad —saber e invención— de Enríquez, quien de manera tenaz hace girar toda su partitura en torno a la voz predominante del violinista, sin recurrir para ello a recetas consabidas ni a métodos que han adquirido eficacia probada mediante reiteraciones maquinales en el academicismo.

Tanto el solista como la orquesta tienen a su cargo cometidos esenciales que trenzados o al alternarse, mediante encabalgamientos y confluencias o yuxtapo-

siciones, aportan una vitalidad patente al tratamiento de los materiales, con procedimientos cuyo efecto ha sido cuidadosamente calculado.

De especial interés y relieve se vuelve el segundo movimiento, con ambientes introspectivos donde aflora el lirismo de Enríquez, ascético y sugerente.

Amplia meditación de clima íntimo cuya expresividad se despliega en gestos vastos, reposados, a la vez sutiles y penetrantes.

Necesario subrayar la presencia de Adrián Justus, quien lleva a cabo su tarea como violinista en forma ejemplar. Un solista magnífico (Fondo INBA-SACM, sin número de serie).

Reforma, 18 de septiembre de 1994, suplemento cultural "El Ángel"

Discografía de Manuel Enríquez (segunda serie) II

Durante *Él y... ellos* (1971) —para violín y orquesta de cámara— toma cuerpo una sobria reflexión: su diseño ha sido dispuesto con marcada economía, lejos de todo aliento o impulso efusivo.

Una vez más Enríquez maneja sus componentes con tino orgánico palpable. Se trata de una de las obras donde el compositor alcanzó mayor coherencia, gracias a la interpenetración de sus materiales de base, mediante un balance cuidadoso, así como el acentuar paso a paso el notorio parentesco entre los mismos. Esta pieza concertante encierra en su apretada extensión una plasticidad abstracta, característica de Enríquez. Las líneas concurrentes a integrarla se ven vigorizadas por la aparición de articulaciones y texturas no empleadas anteriormente por él, como resultado de la voluntad explícita de ampliar su vocabulario mediante la exploración tenaz.

Espléndida la interpretación de Eduardo Sánchez Zúber como solista al violín. La Filarmónica de Querétaro y Sergio Cárdenas alcanzan aquí uno de sus logros mejores, digno de elogio (INBA-SACM-sin número de serie).

¿Autorretrato del compositor? ¿Páginas autobiográficas de Enríquez? ¿El creador medita sobre la propia condición, así como sobre las vetas diversas de su tarea musical? Todo esto a la vez, probablemente.

El *Poema* (1962) para violonchelo y orquesta de cuerdas filtra sus elementos constitutivos con aplomo envidiable. La idoneidad de su escritura para el violonchelo da grandes oportunidades para que el ejecutante de la parte solista ponga de relieve su destreza y capacidad de canto. El discurso, así como el trayecto que se recorre en el mismo, mantienen un equilibrio impecable a la par de esa transparencia distintiva de la materia sonora en Enríquez. Se diría un cruce de caminos óptimo entre su escritura orquestal y la que caracteriza a la música de cámara del compositor mexicano.

Natella Zaharian actúa en el violonchelo en forma tan escrupulosa como fluida.

En el disco (INBA-SACM-PCD-10152) que Sergio Cárdenas —al frente de la Filarmónica del Bajío— consagra a otra serie de partituras de Manuel Enríquez aparecen dos obras cuya vinculación se vuelve notoria de antemano: *Interminado sueño* (1981) y *Manantial de soles* (1984), pues en ambas aparece la voz hablada como parte fundamental de la trama sonora. Más aun: podría decirse que en ambos casos ésta se vuelve el eje o núcleo para su respectivo desarrollo.

El origen de tal determinación se vuelve evidente: nace de la desconfianza marcada de Enríquez hacia la conducta habitual de cantantes no entrenados en el ejercicio de la música contemporánea. Dicho de otro modo: Enríquez tenía horror del engolamiento y posturas artificiosas características del canto operístico tradicional, que el músico mexicano consideraba más bien atávico. De ahí la escasez de su producción vocal: no quería sufrir los embates de una retórica ampulosa limitada, cronológica y conceptualmente, al siglo XIX, así como sus derivados conservadores.

A diferencia, cuando Enríquez empleó la voz cantada trató de expandir su funcionamiento utilizando no sólo recursos de vanguardia sino, además, otros claramente provenientes del periodo monteverdiano. Como resulta evidente, ahí residen asimismo otros tipos de conducta vocal, susceptibles de enriquecer el repertorio y perspectiva de los intérpretes.

Interminado sueño se basa en textos de Ernesto Flores, recitados por una actriz. La relación entre ésta y el conjunto orquestal trasciende toda posible conducta anecdótica: sus tareas respectivas se ven originadas de manera recíproca a lo largo de la obra con base en posibilidades sonoras no narrativas. Enríquez tanto sugiere atmósferas como disocia trayectorias, las antagoniza o entrecruza a manera de experiencia global. Rehusa la ilustración obvia. A diferencia, establece un sistema de fuerzas susceptibles de entretejerse. Experiencia singular, sin duda, donde el compositor formula una propuesta llena de riesgos que sortea con habilidad, de modo convincente. Esto lo arrastra, se diría, hacia una elocuencia inédita.

Reforma, 25 de septiembre de 1994, suplemento cultural "El Ángel"

Discografía de Manuel Enríquez (segunda serie) III

En todo el catálogo de Enríquez, la tentativa más clara y exitosa de manejar situaciones así como elementos de tipo dramático reside claramente en *Manantial de soles*. Esta partitura —una de las obras maestras de Enríquez— nace del poema “Eje” de Octavio Paz. La clara naturaleza erótica del texto, así como las permutaciones del mismo, llevan al compositor a establecer un dispositivo teatral *sui generis*: la voz del amante habla mientras la amada canta, sin por ello adoptar papeles limitantes.

Se trata de un teatro de sonidos, donde los personajes no necesitan de una indumentaria que los caracterice. Tanto ésta como la escenografía o los cambios de luz residen en las incidencias de la partitura, que por sí sola se basta para crear un foro ideal y un evento escénico imaginado.

El poema como fuente esencial del drama. La música como vehículo de una tarea histriónica nueva. Ambos como motores de una entidad artística que rompe moldes establecidos para albergar en su espesura un contexto móvil, susceptible de no sólo múltiples lecturas sino audiciones diversas. Pluralidad de significados, con esplendor inusitado.

Constelación de signos concomitantes: la partitura de Enríquez enfatiza tanto como enriquece, comenta o sintetiza las peripecias así como significados posibles del poema, que así adquiere otra serie de proyecciones y enigmas. Música orgásmica y murmurante. Epifanía del expresionismo abstracto. Imagen y paradigma de su tiempo.

Recordando a Juan de Lienas (1988) para orquesta de cuerdas —incluida en el mismo disco (INBA-SACM-PCD-10152)— se hermana, en cierta forma, con el *Concierto barroco* (1978) para dos violines, clavecín y cuerdas. En proporción distinta, ambas obras miran hacia el pretérito como módulo o punto de partida.

Al respecto, en el caso de *Recordando a Juan de Lienas*, lo más notable reside en lo que señala Luis Pérez Santoja: “Original y producto de la imitación, en esta pequeña pieza Enríquez no niega la asimilación de las fuentes que le influyen, pero también reafirma que aun sirviéndose de otros, sigue siendo Enríquez.”

En efecto, durante esta obra el compositor trae a primer plano la fragancia de la música colonial escrita en la Nueva España. Y lo hace en términos propios, en un afortunado proceso de ósmosis mediante el que establece una interacción particularmente lúcida, llena de dinamismo y sutileza, con resultados felices.

Desde el inicio, con un aire por igual majestuoso y sereno, Enríquez borda el devenir transparente, nítido, de la partitura con tanta maestría como discreción.

Hay una decantación notable, cuyas líneas de filtraje han sido establecidas y manejadas con capacidad así como desenvoltura evidentes, que vertebrada la meditada arquitectura del total en su sencillez conmovedora.

La cuerda se vuelve depositaria de hermosas sonoridades, obtenidas mediante líneas muy depuradas. El balance y destreza del artesanado se suman sin ostentación, con eficacia extrema. Del mismo modo la minuciosa llaneza del tratamiento armónico contribuye decisivamente a dar densidad meditativa a esta urdimbre de rara perfección.

No sería descabellado afirmarlo: esta obra pone de manifiesto las enseñanzas recibidas por Enríquez de su maestro Miguel Bernal Jiménez y lo vinculan a él, pues la anima un hálito espiritual semejante al de la actitud creativa y postura estética —más que el tipo de escritura— del músico michoacano.

Reforma, 2 de octubre de 1994, suplemento cultural “El Ángel”

Discografía de Manuel Enríquez (tercera y última serie) I

Para la Cantata *A Juárez* (1983), Enríquez vuelve la mirada a Carlos Pellicer, otro poeta esencial. *A priori* tal decisión parecería como ideal pero, por desgracia, dista mucho de serlo. Porque Enríquez no logra penetrar por completo en la opulencia expansiva ni emotividad lírica de Pellicer para asir su conducta poética y encontrar una música que integre una aleación vívida, atractiva, con el texto.

Por supuesto, la redacción de lo compuesto por Enríquez muestra en repetidas ocasiones su solvencia técnica, pero ésta no basta para aportar brillo, nervio, colorido, pasión o arrastre a un discurso carente de sazón, pues pareciera limitarse a utilizar a Pellicer como mera fuente silábica.

Tal como lo pone de manifiesto su grabación (INBA-SACM-PCD-10152), interpretada por La Filarmónica del Bajío, dirigida por Sergio Cárdenas; con Rufino Montero, solista y el coro A.M.E.N.

Así, la obra no logra consolidarse: cuando intervienen las voces del conjunto coral o el barítono solista, éstas carecen de líneas de canto atrayentes; parecen encerrarse de modo tenaz en una salmodia previsible, sin sabor o perfiles dramáticos.

Por su parte, las secuencias instrumentales toman el aire de adoptar derroteros de otro tipo, en las ocasiones en que están referidas al universo sonoro proverbial de Enríquez. Pero cuando el compositor intenta integrar ahí materiales pertenecientes a la tradición musical oaxaqueña, el entorchado resultante se resquebraja primero y disocia después: los componentes no se coaligan ni ensamblan de manera convincente.

Enríquez lucha entre su propósito de crear un clima épico de contenido emocional manifiesto e impacto inmediato y las necesidades orgánicas del tratamiento que, de modo unánime, reclaman o exigen aquellos elementos nacidos de incursiones episódicas a zonas experimentales.

Los problemas lingüísticos que de ahí nacen toman cuerpo en choques disociatorios. Dichas colisiones internas impiden la solidificación, dada la heterogeneidad de orígenes —se diría que incompatibles— en las dos vertientes o cauces predominantes, cuya naturaleza divergente obstaculiza su amalgama. En consecuencia, los núcleos quedan polarizados, de modo irremisible.

Tal bifurcación auspicia que la partitura oscile de modo continuo e inestable, sin que se resuelva la antinomia. No alcanza una epifanía nacional nutrida por el fervor cívico, ni el uso imaginativo de materiales de índole popular en medio de un lenguaje moderno.

Baste traer a colación dos ejemplos muy conocidos para demostrar que tal alianza puede llevarse a cabo con éxito y plenitud radiante: *Alexandr Nievski* (1938-39) de Prokofiev, así como *Juana de Arco en la hoguera* (1934-35) de Honegger.

Autocita: “En asuntos artísticos la calidad no resulta suficiente por sí sola: puede volverse inerte”.

A diferencia, el *Díptico III* (1987) para percusión y cuerdas, incluida en la misma edición discográfica, sabe mezclar ingredientes que provienen de la tradición

mejor del siglo xx (insistencias rítmicas bartokianas) con situaciones propias de directivas postseriales. La articulación juega un papel decisivo, pues el compositor pone en evidencia continuamente la similitud de sonoridades obtenidas en la cuerda (*ricochet*, etc.) con modos de ejecución propios de los instrumentos percutidos, a gran velocidad.

Aquí, la continuidad está tipificada por la fragmentación y polifonía multilineal (por llamarla de algún modo), dado que abundan frases integradas por figuras cortas. Al unirse los toques tímbricos breves, en sucesión llegan a conformar un espacio que permite a las partes una conducta autónoma, cuya simultaneidad se imbrica hasta dar por resultado un devenir continuo. Algo así como una versión renovada de los procedimientos estructurales más en boga durante el siglo xviii (al punto de constituirse casi en común denominador), por paradójico que esto pueda parecer.

Reforma, 30 de octubre de 1994, suplemento cultural “El Ángel”

Discografía de Manuel Enríquez (tercera y última serie) II

Sorpresivamente en la parte central del *Díptico III* aparece un pasaje que puede considerarse romántico. Dicha presencia marca un punto de distensión, colocado con especial destreza para viajar hacia terrenos más enérgicos.

Así, el carácter híbrido de este *Díptico III* maneja lo inesperado como elemento decisivo. Las granulaciones de la obra se antojan con frecuencia misteriosas añoranzas, insinuantes de parajes irreales a la vez que tangibles. Sin que ello implique intenciones o vínculos extramusicales en el compositor, al momento de ejercer su tarea creativa, se diría un equivalente auditivo de la tentación.

Partitura cercana a situaciones oníricas o regiones míticas mediante la fisión continua de sus materiales. Ahí, Enríquez despliega tanta habilidad como refinamiento.

No resulta difícil percibir las numerosas cargas subjetivas que la trama musical asimila y esencializa, así como despierta en quien escucha, precisamente al ceñirse a una tarea efectuada de modo tenaz en territorios rítmicos y de color instrumental. En ello reside la riqueza paradójica de una música como ésta: apegada a su naturaleza primordial de organización sonora, es capaz de llevar consigo en el trasfondo estímulos a la capacidad imaginativa del oyente, sin alianzas obvias con imágenes literales ni referencias narrativas directas.

Una partitura como el *Díptico III* nada cuenta, todo sugiere.

La presencia del *Poemario* (1983) para dos guitarras aporta una diversificación notoria al panorama discográfico, pues introduce otro tipo de fuente sonora. Esta partitura se vuelve punto de partida para otras experiencias del compositor, como: sus *Tres instantáneas* (1988) para guitarra sola, al igual que —de manera evidente— el *Concierto para dos guitarras y orquesta* (1992). (Ya reseñado aquí.)

Ante todo el *Poemario* permanece ajeno a todo lugar común guitarrístico, en la brevedad epigramática de cada una de las cuatro piezas que lo integran.

Para que esta obra se vuelva una experiencia auditiva gratificante, la colaboración de los intérpretes resulta fundamental. Por fortuna en su grabación (CNCA-UNAM-INBA-CENIDIM serie siglo XX, vol. VII, sin número de serie), tal tarea está a cargo del dúo Castañón-Bañuelos. Sus miembros integran un equipo formidable de trabajo, para el que han escrito numerosos compositores mexicanos, siempre con frutos óptimos.

Margarita Castañón y Federico Bañuelos ofrecen un trayecto terso y dramático, situado en un mundo vecino tanto a los Cuartetos de Cuerda de Enríquez como al *Móvil I* para piano.

El *Poemario* alberga una serie de puentes encadenados que explota la riqueza polifónica de la guitarra. Intermitencias que dialogan hasta constituirse en un itinerario diverso, amplio e íntimo de manera simultánea, pródigo en estímulos para el ejecutante participativo o el consumidor.

Vale la pena insistir: hasta el momento de escribir esto en la discografía de Enríquez, están representados varios géneros significativos que permiten apreciar

la extensión, riqueza y versatilidad de su catálogo. Aun cuando se anuncia inminente la aparición en disco compacto de otras obras suyas, dirigidas por Sergio Cárdenas (*Música incidental* así como *Concierto barroco*) y Fernando Lozano (*Rapsodia latinoamericana*), se vuelve notoria la ausencia —por el momento— de ciertas obras representativas. Entre las orquestales se encuentran, principalmente: *Trayectorias* (1967), *Si Libet* (1968), *Fases* (1977-78), y *Sonatina* (1980). Del mismo modo, resulta urgente la grabación de una partitura tan importante como el *Políptico* (1983) para seis percussionistas, que aglutina con brío resplandeciente algunas de las cualidades más notorias en la escritura propia de Manuel Enríquez.

(Fin de la tercera serie)

Reforma, 6 de noviembre de 1994, suplemento cultural "El Ángel"

Discografía de Manuel Enríquez (apéndice)

Como parte de su *Colección de Música Sinfónica Mexicana*, la Fundación Musimex A.C. ha realizado un *cassette* (CLME-655) que contiene varias partituras importantes de Manuel Enríquez. Estas obras han sido interpretadas por la Orquesta Sinfónica Nacional, que aquí aparece bajo la batuta de tres directores diferentes, por lo que se vuelve manifiesto cómo dicha tarea gira en torno a la creación de Manuel Enríquez: núcleo y cúpula, por lo tanto.

Aparece inicialmente la Sinfonía I (1957), manifestante de la escritura que pudiera considerarse neoclásica para su autor. Maciza, de contornos definidos y claros, con una trabazón muy consistente de sus diversos materiales, redactada con gran sobriedad y pulimento, adusta de ceño por momentos (excepto en el movimiento final, curiosamente cercano al nacionalismo) —a pesar de su claridad así como manera directa de efectuar sus asertos—, no resulta difícil relacionarla con el Concierto I para violín y orquesta (proveniente de directivas y orientaciones similares) a causa de su aura sonora, transcurso impecable e inmediatez.

Lejos está aún el Enríquez prototípico de las grandes masas sonoras en convulsión contrastante. Aparecen ya, sin embargo, la complexión recia y preferencia por el hecho sonoro concreto. El peso resultante sitúa esta obra en una zona que puede tomarse como prefacio lúcido a la exploración y arrojamiento posteriores en la producción del músico jalisciense.

A diferencia, *Fases* (1977-78) se sitúa en regiones donde la pesquisa individual de Enríquez ha renunciado por completo a esquemas consabidos. Por ejemplo: el orden de ejecución para los cuatro episodios que integran la partitura puede ser determinado por el director. En forma análoga, durante el capítulo lento se recurre al empleo de varias botellas de vidrio, para producir suavemente sonidos de diferentes alturas como parte de la dotación percutida.

Fases tiene un fragmento puntillista, otro donde el elemento dominante será la sugerencia, al emitirse *sotto voce* la trama auditiva; así como un capítulo de ánimo elegíaco que termina con un canto melódico a la vez terso y punzante, u otro cuyo esquema (o corte) recuerda un rondó.

En éste último, los metales —divididos en dos grupos— escogen su material entre cuatro proposiciones del autor y simultáneamente el resto de la orquesta ataca golpes proclamados con fuerza implacable, según lo indica *ad libitum* el director, con un resultado dramático tajante.

A su vez, *Encuentros* (1972) —para cuerdas y percusión— puede ser considerada como una de las obras maestras de Enríquez. En *Encuentros* se trasluce cierta raigambre que pudiera calificarse —ampliamente— como latinoamericana; ahí se asimilan modos de expresión local, adoptados de y adaptados a conductas provenientes de una renovación sintáctica internacionalizada. Fusión de estratos anteriores al mestizaje con lenguajes y técnicas contemporáneas, semejante —así como equivalente— a lo que Carlos Mérida o Rufino Tamayo llevaron a cabo en su tarea plástica respectiva.

El material de este *cassette* proviene —en forma evidente— de ejecuciones públicas, en concierto. Por fortuna, cada uno de los directores que aparecen aquí llevan a cabo su sendo desempeño con tanta eficiencia como imaginación: indispensable ésta última para ejecutar la música de Enríquez, al darle vida sonora.

Tanto Manuel de Elías (Sinfonía I) como José Guadalupe Flores (*Fases*) aciertan por completo al dar a cada partitura cuanto requiere para alcanzar un trayecto óptimo. Los diversos componentes ejercen sus funciones en un balance satisfactorio por completo.

Mención especial merece la presencia de Luis Herrera de la Fuente al interpretar *Encuentros*, con cualidades idénticas. Confirmación elocuente de la postura de Herrera, quien encarnó un factor decisivo en la carrera de Enríquez, al estimularle de manera continua: desde las primeras etapas de su vida profesional en la ciudad de México, así como cuando la trayectoria del compositor se manifestaba en franco ascenso. Herrera dirigió en 1961 *Preámbulo* (1961), partitura de nombre profético el mismo año de su composición. Asimismo, para aprovechar el talento y solidez de oficio característicos de Enríquez, promovió su incorporación a la Orquesta Sinfónica Nacional como jefe de los segundos violines, puesto en el que desempeñó un papel decisivo.

Complemento bienvenido éste a la difusión y conocimiento de la obra sinfónica de Manuel Enríquez, compositor mexicano ejemplar.

Reforma, 13 de noviembre de 1994, suplemento cultural "El Ángel"

Ritual

Para Jorge Noriega

En su próximo par de conciertos, que se efectuarán el 24 y 26 de marzo, la Orquesta Sinfónica Nacional ha incluido una obra compuesta por Manuel Enríquez: *Ritual* (1973).

Esta partitura resulta demostrativa de algunas de las mejores cualidades, así como ciertos rasgos prototípicos, de su autor. Tanto la sintaxis utilizada ahí como su resultante sonora ponen de manifiesto cierta afinidad —no sólo conceptual, sino auditiva— con *Raíces* (1977), también para orquesta: al aparecer en ambas obras de Enríquez un fuerte reencuentro con cierta identidad que pudiera llamarse latinoamericana. Dicha dominante, ambiental tanto como expresiva, eslabona —a manera de río subterráneo— los páneles de un tríptico, pues puede detectarse ya en *Encuentros* (1971), escrita para orquesta de cuerdas y tres percussionistas.

Durante el trayecto sonoro de *Ritual*, el colorido —uno de los recursos preponderantes para la escritura sinfónica de Enríquez— está llevado a situaciones límite. Hasta sus consecuencias últimas, se diría. Dicho tratamiento exacerbado de los recursos tímbricos se realiza con tanta destreza como refinamiento. Para ello la percusión juega un papel decisivo: situación característica —rasgo y recurso— en el universo orquestal de este compositor.

Raíces tiene un surgimiento gradual, hábilmente dosificado. Tras este capítulo primero, al ir entrando en materia la obra, los toques dramáticos han sido colocados con discreción marcante, lo que tiende a vigorizar su función. Tal estrategia mantiene de manera continua el sentido de la aventura: como si la música estuviera naciendo en el momento mismo de la ejecución. Surge con el aire de espontaneidad que proviene de una planificación cuidadosa. En este caso estructurada por la yuxtaposición de secuencias con escritura fija y otras de índole aleatoria.

Los diversos planos, líneas y trayectorias del decurso se entrelazan en un sistema de ramificaciones complejas. Cada instrumento y cada sección orquestal pugnan por hacer oír su voz, articulada lejos de los recursos convencionales. En consecuencia, la invención domina infatigable el recorrido musical de un extremo a otro, reafirmando su naturaleza: áspera y sibarítica por igual.

La suma de exploraciones emprendida por Enríquez en *Ritual* alcanza la coherencia por medios altamente individuales. De nuevo: rehusándose a recurrir a recetas de eficacia manida. Su incisivo recorrido agonal fluye con tanto aplomo como agudeza y transparencia, al establecer un orden propio.

Vale mucho la pena reproducir aquí las observaciones del propio Manuel Enríquez sobre *Ritual*: “La idea de que la mayor parte de los actos que rigen nuestra vida constituyen algo preconcebido en eso que el hombre tiene que cumplir como un ritual, me ha hecho pensar en una obra que ilustre algo de mis personales vivencias a través de situaciones y sucesos. Así, esta pieza tiene pasajes de cierto misticismo y otros festivos o de simple celebración, también hay momentos de transición en los cuales aparece cierta incertidumbre anímica; es en éstos donde

he usado unos segmentos de técnica ‘abierta’ y en la cual los instrumentos se mueven con cierta libertad. El plan general está predeterminado, los pasajes aleatorios ya son sugeridos de antemano; es el director la única persona que realmente puede transformar la estructura de la obra, puesto que en determinados momentos tiene la posibilidad de construir ‘al azar’ su propia forma, usando los diferentes módulos sonoros que tiene a su disposición”.

Asimismo, se vuelve imperioso poner de manifiesto otro hecho, demostrativo de la estatura internacional de Enríquez: *Ritual* se estrenó mundialmente en Toulouse, en abril de 1973 con Luis Herrera De la Fuente (1916) dirigiendo la Orquesta de la Radio-Televisión Francesa.

Cita última, indispensable. Lo escrito por Yolanda Moreno: “*Ritual* para orquesta es una de las obras con mayor carga subjetiva de Manuel Enríquez. En ella trata de presentar un ‘ritual preconcebido como nuestra vida’. Su escritura es casi totalmente gráfica... está animada por los sonidos y los colores orquestales característicos de su autor... La obra se desarrolla dentro de un aleatorismo controlado que permite la expresión plena de un estilo maduro. El manejo de la orquesta, por secciones, ofrece momentos reflexivos y luminosos. Una unidad sonora en constante transformación es puntuada por la vitalidad rítmica característica de Manuel Enríquez.”

Sin duda, las ejecuciones próximas de *Ritual* —bajo la dirección de James Sedares— traerán una vez más a primer plano el relieve y estatura magna de Manuel Enríquez: el compositor cuya voz renovatoria radicalizó las perspectivas de creación para el arte musical en México, durante la segunda mitad del siglo xx: territorio cronológico que supo hacer suyo con lucidez ejemplar.

Proceso núm. 959, 20 de marzo de 1995

Presencia de la música mexicana en el Tercer Festival de Oaxaca

La aspiración ejemplar de Carlos Chávez se ha cumplido: "...un constante renacer" caracteriza ahora a la música escrita en México. Una expresión artística renovada por entero, congruente con el hoy y el ahora; tal como, en su momento respectivo, la música compuesta por Ponce, Chávez, Revueltas, Moncayo o Galindo.

Ello quedó de manifiesto, en modo elocuente, durante la celebración del Tercer Festival de Oaxaca, al incluirse diversas partituras nacionales, tanto en un programa *ad hoc* de la Orquesta Filarmónica de Querétaro con Sergio Cárdenas al frente de la misma, como en una de las apariciones de la Sinfónica de Oaxaca dirigida por Javier García Vigil. Esta última ejecutó la única entre las obras oídas en el ciclo que tiene vinculación directa con lo vernáculo: *Danzón II* (1994) de Arturo Márquez. Al adentrarse en procedimientos de estilización, su autor opta por un elaborar sumamente incisivo y discreto que remite en apariencia a una cita casi textual del devenir sonoro de dicha danza marcada por su elegante sensualidad: se recobra así por entero la sabrosura que en ocasiones caracteriza al danzón así como la línea y atmósfera de ondulante suavidad, tan ceñida que la distinguen: a pesar de ciertos detalles un tanto opacos —como el dúo entre flautín y piano¹ o la ausencia de baquetas duras para los timbales— esta obra resulta una de las mejores en tal circunscripción, desde que Kurt Weill la hizo suya con tanto tino como tersura, introduciendo en el teatro de ópera y las salas de concierto el donaire del arrabal, en forma codiciable.

Por su parte, el *Divertimento para orquesta* (1958) de Leonardo Velázquez conserva intactas la espontaneidad y lozanía de un producto realizado por el entonces joven compositor, quien culminaba así su etapa de estudios en el Conservatorio, brillante y sólida a la vez. El transcurso auditivo se distingue por su carácter agradable, sin pretensiones, donde —sin embargo— se transparenta un rigor depurado para redactar, carente de manierismos o clichés. De factura concisa, el *Divertimento* equilibra en forma certera tanto los diversos materiales que concurren a integrarlo como el desarrollo de los mismos, ya en las postrimerías del nacionalismo, cuya estética se asoma apenas en el trasforo sometida a un filtraje o decantamiento notorio.

La gran sorpresa tomó cuerpo en la *Sinfonía III, calidoscopio* (1994) de Carlos Pazos, pues al comparar su materia sonora y el devenir de la misma con lo contenido en *Iconografía* (1993-94) —la obra que estrenó el año pasado durante el Festival II— implica un gran salto por medio del cual Pazos se sitúa de lleno en un lenguaje actual, alejado de toda posible concesión o anacronismo dubitativo. Hay en esta Sinfonía III —además de un claro sentido dramático— capítulos de gran consistencia que denotan una estrategia incisiva, acertada, como aquel donde interviene el piano solo por contraste con la masa instrumental. Falta, sin embargo,

¹A causa de sus notorias complejidades métricas.

algún elemento que provea continuidad, como podría ser una nota tenida en los contrabajos apoyada por un platillo sostenido, apenas audible, a fin de ligar los diversos episodios. Al nacer de pequeñas células o núcleos motivicos —como los que se oyen en los teclados de la percusión en diversos momentos— las diferentes partes de la obra tienen clara tendencia a fragmentarse. Esto se volvió notorio, aun cuando Sergio Cárdenas sorteó con gran habilidad los posibles baches, susceptibles a su vez de crear la apariencia de un total desmembrado. Detalles que, a pesar de todo, no consiguen opacar la tan satisfactoria evolución de la sintaxis y mentalidad en Carlos Pazos, a lo largo de su Sinfonía III.

Una versión espléndida del Concierto para flautas dulces y orquesta (1993), de Marcela Rodríguez, refrendó las innúmeras cualidades de dicha obra. Sus hallazgos tímbricos cobraron el relieve requerido a lo largo de una ejecución que superó con amplitud la de su estreno, dirigida por Luis Herrera De la Fuente, que se caracterizó por una lectura casi epidérmica de la parte orquestal.

No se sabe qué admirar más: si el virtuosismo radiante de Horacio Franco al ejecutar la parte solista o la escrupulosa y devota eficiencia de Sergio Cárdenas a fin de resaltar los múltiples detalles ingeniosos, con frecuencia fascinantes de la partitura. La invención concreta, chispeante, ricamente individual de Marcela Rodríguez brilla aquí con fogosidad y desparpajo, pues esta compositora formidable da en el blanco por igual en su Concierto al expresarse en términos humorísticos o aquéllos de penetrante nostalgia. La ligereza y el ánimo reflexivo han sido logrados por ella sin fisuras, mediante una condensación patente, cuyas consecuencias demuestran que su autora está en posesión de una pericia formal y una capacidad expresiva gemelas en tan singular producto de sus dones, oficio e inventiva.

En el primer aniversario de su muerte se rindió un homenaje cálido a Manuel Enríquez, creador musical a quien con justicia se considera como punto de partida, radical y fecundo, para una puesta al día de la música mexicana, cuyos efectos se experimentan aun en la actualidad. Las resonancias de lo emprendido por Enríquez siguen ejerciendo una función seminal, como quedó claro al escucharse la Sonatina para orquesta (1980). Su opulento colorido y coherencia arrastran al auditor a una experiencia de gran versatilidad, con fluidez irrestricta, donde la novedad establece su propia tradición. Enríquez, como Chávez, encarna una figura decisiva para la historia de la música mexicana. Suya fue, por entero, la voz adulta.

Satisfactorio en verdad tan apretado panorama ofrecido por el Tercer Festival de Oaxaca sin recurrir a las figuras proverbiales de los ancestros ilustres más frecuentados, fijando la atención en *otros* creadores, representativos de mentalidades y acciones diversas, enriquecedoras, así como dotadas de individualidad magnífica.

Proceso núm. 965, 1 de mayo de 1995

Nueva discografía de Manuel Enríquez (I)

Hace algún tiempo el cronista publicó, aquí mismo en *Reforma*, una serie de artículos dedicada al análisis y reseña de aquellas grabaciones (en compacto) que contienen varias obras de Manuel Enríquez.

Hoy, tras algunos años de emprendida aquella tarea, la discografía del compositor mexicano ha adquirido una riqueza y amplitud evidentes. De ello tratarán las próximas entregas en esta columna a causa de la importancia manifiesta de dicho músico, el más relevante de su generación.

Pentamúsica (1963) disfruta de dos ediciones distintas: a) Con el grupo de cámara que dirige Luis Humberto Ramos, clarinetista magnífico (*México del siglo xx*, volumen 1, sin número de serie. Quindécim). Interpretación poco brillante, pulida y precisa sin embargo. El control pronunciado de la dinámica y contraste interno consiguiente resultan notorios. Los matices adquieren así un carácter orgánico acentuado.

Otro atractivo: las notas excelentes de Leonora Saavedra, en el folleto adjunto.

“Deriva su título de haber sido concebida por el autor como cinco movimientos para cinco músicos.”

“Ante la imposibilidad de producir una melodía jazzística utilizando una técnica serial, Enríquez obtiene el carácter particular del movimiento central, “jazz-eando”, mediante el pulso y la caracterización rítmica de sus melodías, pero sobre todo por la explotación de los timbres...”

“La parte central del (último) movimiento... consiste en una fuga (posiblemente el género más estricto y solemne de la música de concierto).”

b) A cargo del Quinteto de Alientos de la ciudad de México (SPARTACUS 21018), cuya versión resulta más atractiva. Por ejemplo: el juego ágil del tercer episodio está manejado con particular acierto, en un tramo de gran frescura interpretativa, muy seductor. Notable, asimismo, la claridad en el enunciado de las voces.

Para *Pentamúsica* lo importante reside en la suma de las partes, pues su ensamblaje está llevado a cabo de manera admirable, así como la forma en que el colorido cambia sutilmente de una pieza a otra, a lo largo del devenir del ciclo. Aquí, el quinteto de alientos constituye una fuente sonora a la vez sólida y novedosa, aun cuando Enríquez se encontrara apenas en el umbral del lenguaje que habría de caracterizar su producción medular con una individualidad feroz.

Tercia (1990), para fagot, clarinete y piano, explota con eficiencia notoria tal amalgama de colores divergentes. Una vez más: de modo palpable la participación de Luis Humberto Ramos aporta cohesión al total. Por su parte Wendy Holdaway y Ana María Tradatti se entregan con vehemencia escrupulosa a dar vida sonora a esta urdimbre fuera de serie.

Dramático y caricatural lado a lado: así los dispone el trayecto. Los episodios contemplativos operan a manera de vínculo en constante dilatación para una partitura que, por momentos, parecería evocar a Revueltas.

El trayecto comienza de modo atípico: en un pasaje de pronunciada velocidad, casi tumultuoso podría decirse. Lo que se inició así, en el brillo compulsivo, va disolviéndose gradualmente hacia una discreción extrema.

Los instrumentos comparten motivos generadores que terminan por volverse patrimonio común donde la materia sonora está frecuentemente sometida —de un modo u otro— a frotamientos (o roces continuos, si se prefiere).

En *Tercia* aparece lo que para Enríquez está más cercano a encarnar un sentido del humor manifiesto. La ácida mezcla de colores instrumentales —intrincada y transparente a un tiempo— contribuye a acentuar tal directiva tanto como la individualidad de esta pieza, donde se utilizan con soltura antagonismos evidentes: laberinto al igual que nitidez, redacción explorativa tanto como otra construida con formalismo perceptible; alternarse súbito de arrebatos y meditación.

La sobriedad dominante en *Tercia* auspicia su propia riqueza, así como la exuberancia consiguiente. Oximoron impecable éste. Tan fractuoso como el virtuosismo que pone al alcance de los intérpretes: la versión contenida en el disco se torna sugestiva al extremo: lo mismo en sus trazos trepidantes como al abordar un discurso de asentamiento pausado, funciones idénticas para lo unitario y diverso.

Con especificidad equivalente a la que manifiesta cuando maneja de modo magistral las grandes masas sinfónicas, Enríquez acierta en terrenos de la música de cámara, pues la concreción y estimulante filtraje de recursos, la desnudez y espacios íntimos, convienen a su inteligencia en forma análoga. El dinamismo creativo jamás decae: implacable, este músico mexicano prosigue su tarea como dador de energías y detonante, virtual, inmerso en un mar propio.

Reforma, 6 de marzo de 1998

Discografía de Manuel Enríquez (II)

Aun cuando resulte difícil creerlo, en la obra de Enríquez hay una veta ligera. Esta emerge, de manera muy clara, en las versiones sinfónicas que el compositor jalisciense hizo de numerosas piezas integrantes del patrimonio melódico sepia, situadas generalmente en la zona de lo entrañable.

Entre los manifestantes más notorios de esta vertiente pueden mencionarse tanto *La borrachita*,¹ *La negra noche*, o *Te quiero dijiste* de María Greever y *Adiós Mariquita linda*.

Asimismo, Manuel Enríquez orquestó varios vales tradicionales mexicanos como *Sobre las olas*, *Dios nunca muere* o el *Vals poético* de Villanueva, de modo igualmente fructuoso.

En dicha tarea se pone de relieve, el conocimiento certero, amplísimo, que del conjunto sinfónico y su multiplicidad de recursos tenía Enríquez. Su destreza y nitidez, el aplomo característico en él, así como la naturaleza pulida del total al realizar el tratamiento de cada pieza, se perciben fácilmente.

Aquí, a diferencia de la escritura prototípica del músico en sus diversas etapas, brilla el oficio no la inventiva.

Porque Enríquez suele olvidar (o desentenderse voluntariamente) que muchas entre estas obras están destinadas *ab initio* al canto. Su pensamiento y acción son orquestales ante todo. Por otra parte —vale la pena señalarlo— sus experiencias en la circunscripción vocal (con *Manantial de soles* como excepción notoria) no fueron precisamente felices.

Fernando Lozano grabó directamente este sector del catálogo de Enríquez, sin haber realizado —hasta entonces— ejecuciones públicas de tan codiciable material.

Quien las estrenó en la sala de conciertos fue Sergio Cárdenas, hasta identificarse con sus encantadores vericuetos y atractivos estilísticos por entero.

Ambos directores efectúan una tarea digna de elogio en las grabaciones a su cargo.

Lozano la realiza en la serie *México a través de su música* como parte de un volumen dedicado a la canción popular tanto como la comercial (SPARTACUS 25108), al frente de la Filarmónica de la ciudad de México con ánimo fogoso y brío impulsivo, sin excluir la introspección —cuando ésta requiere— del lirismo o la nostalgia.

Por su parte, Cárdenas se expulsa en el amor al detalle mediante toques minuciosos que, hábilmente, aportan cohesión a la singular amalgama creada por Enríquez entre expresividad decimonónica y opulencia del conjunto sinfónico contemporáneo.

Las dos visiones, así como las tácticas que de ella se derivan, aciertan por igual, trabando lazos hasta entonces insospechados entre el pasado y el tiempo actual de la música escrita en México.

¹ Según la docta contraportada, el autor de tal melodía es Tata Vasco (hiper *sic*).

Cárdenas pone especial énfasis en ello, mediante su disco *Gala mexicana* (FQ3), cuando conduce a la Filarmónica de Querétaro en una proeza atlética asidua.

A su vez, Fernando Lozano dirige la grabación de la *Rapsodia latinoamericana* (CNCA, sin número de serie) de Enríquez: una partitura cuya palpable capacidad artesanal no logra satisfacer por entero las necesidades artísticas ingentes para el ejercicio de la composición.

Melodías como *La múcura* o *Alma llanera* se agrupan al lado de episodios de tango o del tipo “mexicano bravío”, desplegando una factura convencional aunque con tratamiento imaginativo, cuyo colorido se halla muy cercano a las secuencias de tipo similar que pulularon en el cine mexicano: sea en las divertidísimas cintas de Tin Tan (*El médico de las locas*, *Músico, poeta y loco*, con Meche Barba), o las pretenciosas donde aparecían simultáneamente Libertad Lamarque y Pedro Infante (*Escuela de música*), cuyo origen —según el maestro Hugo Argüelles— se localiza en La liga de las canciones con Mapy Cortés, el Che Reyes y Ángel Garza.

La *Rapsodia latinoamericana* (1987), de Manuel Enríquez, fue grabada por la Orquesta Sinfónica de Carlos Chávez, bajo la dirección —ya se dijo— de Fernando Lozano.

En las antípodas queda situado el *Concierto barroco* (1978) para dos violines y cuerdas. Sin grandes escrúpulos conceptuales puede incluirse dicha obra en la compilación de la veta ligera de Enríquez, dadas las características obvias del consumo de cuanto el término “barroco” abarca con laxitud magna en la actualidad. En razón de lo mismo valga la autocita: “Con la maestría que le era característica, así como un dominio irrestricto de la escritura musical, este compositor mexicano metamorfosea aquí, voluntariamente, sus estrategias creativas para reproducir las mejores cualidades de un tipo de redacción ajeno al suyo, volviéndolo propio.[...] Como tantos otros creadores del siglo xx (Prokofiev: *Sinfonía clásica*; Walton: *Partita*; Britten: *Pasacalle*), Enríquez aplica su ingenio, oficio, agudeza y saber al mimetizar un género musical pretérito con resultados óptimos”.

Interpretan, de manera impecable, Adrián Justus y Eduardo Sánchez Zuber como solistas al violín, y la Camerata de la Filarmónica de Querétaro, dirigida por Sergio Cárdenas (FQ4).

Reforma, 13 de marzo de 1998

Discografía de Manuel Enríquez (Tercera parte y última)

Entre Carlos Prieto y Manuel Enríquez hubo una relación musical ejemplar; fructífera, de manera evidente. El violonchelista ha sido uno de los mejores intérpretes de la música escrita por Enríquez para su instrumento. (Sonatina para piano y violonchelo; Concierto; *Ambivalencia* para violín y violonchelo; Cuatro piezas, entre otras.) Esta tarea la ha llevado a cabo como producto de una convicción tan firme como estimulante manifestando ahí su probidad característica.

Asimismo, el músico jalisciense transcribió para el violonchelo varias partituras de autores mexicanos: Bernal Jiménez y Revueltas fueron beneficiados de esta labor ejercida de modo escrupuloso, imaginativo, certero, emprendida para ampliar el repertorio.

Carlos Prieto ha grabado dichas paráfrasis con resultados excelentes. Al lado suyo, como pianista, Edison Quintana demuestra ser un acompañante ideal, quien entiende con particular agudeza los cánones —proverbiales y no— requeridos para su desempeño en territorios propios de la música de cámara.

En su disco *Le grand tango* (Urtext JBCC014) ambos aportan un testimonio fidedigno del compromiso suyo hacia la música de Enríquez; al interpretar la primera grabación mundial de la *Fantasia* (1991) para violonchelo y piano, partitura dedicada a Carlos Prieto.

Al referirse a ésta el compositor le dijo: “Quiero componer una nueva obra para violonchelo y piano en que los dos instrumentos tengan iguales oportunidades de brillar. Será una especie de fantasía.” (Numerosos indicios permiten inferir que se trata de una entre las últimas partituras terminadas por Enríquez.)

Ahí el transcurso sonoro da cabida a una materia con frecuencia delicuescente, recurriendo al contraste como procedimiento decisivo, tal como ocurre de manera reiterada en la producción de Manuel Enríquez. A su vez, esto se traduce en una gran movilidad dramática, donde cauces expresivos y estructurales se identifican de manera inseparable hasta constituirse uno en el otro. La dicotomía decimonónica forma/fondo se ve descartada de manera radical por una asociación simbiótica; o fenómeno de ósmosis, si se prefiere. Tal rasgo caracterológico ubica con claridad decisiva a Enríquez como creador típico del siglo xx, lejos de cualquier circunscripción romántica (o sentimental).

En la *Fantasia* toma cuerpo una cantilena multiforme, aperiódica, de pronunciada eficacia. La organización resulta muy libre a consecuencia de un estudio de posibilidades en tensión continua.

Enríquez alcanza tal tirantez, explotando al máximo la capacidad de resonancia en ambos instrumentos. Lo realiza de manera estricta y con desenvoltura simultánea, en medio de una vastedad poética donde se incluye hacia el final un pasaje que se antoja *scherzando*.

A diferencia, las canciones grabadas por la *mezzo* Adriana Díaz de León —a quien acompaña al piano Óscar Tarragó— se ubican apenas en el umbral.

Constituyen, en verdad, un despunte al haber sido concebidas por un Enríquez que emprende sus tentativas iniciales.

Arrullo y Cancioncilla (1950) “están envueltas por una contención de diestra sobriedad y aura emotiva depurada. Escrito en la etapa juvenil de Enríquez este binomio resulta atípico por su factura estructural (ceñida a esquemas pretéritos). Se distingue asimismo por una escritura minuciosa, deliberada, lo que acarrea un equilibrio (de tipo tradicional) orgánico impecable, de límpida templanza.”

La cálida línea de canto, tan tersa, que aporta Adriana Díaz de León al recrear miniaturas tempranas, corre paralela a una intensidad vibrante. De modo paradójico pudiera hablarse aquí de una sensualidad ascética que, mutándose según las necesidades del caso y la oportunidad, se inserta de manera idónea en un cometido cabal.

Adriana Díaz de León —no está de más recordarlo— ha hecho suya la causa de la música nacional, como lo demuestra su disco México contemporáneo; música para voz y piano (PCD300). Para decirlo en otros términos: la única cantante mexicana capaz de interpretar con acierto proporcional a Cri-Crí y a Mario Lavista.

Como parte de esta reseña discográfica, dos obras para teclado confrontan sus sendas individualidades: *Hoy de ayer* (1981) y *Once Upon a Time* (1975).¹

La movilidad incesante de ambas partituras encuentra su intérprete ideal, respectivamente, en la pianista Eva Alcázar —dedicatoria asimismo de la obra— y Lidia Guerberof, al clavecín.

Sus intrincadas texturas tanto como bloques masivos frecuentes, parecen hacerlas concurrir a un mismo territorio. Simpatías y diferencias se vuelven así —un tanto— difíciles de discernir.

Hoy de ayer (CENIDIM-serie siglo xx, vol. xv, sin número de serie) da cuerpo a un laberinto angulado. Las agregaciones armónicas operan como recio soporte para tal construcción con cierta tendencia hacia lo monumental. Tiene parentesco evidente por ello con la escritura orquestal de Enríquez, tan abigarrada, incluso en los momentos de mayor sutileza. Se obtiene así un patente sentido de unidad.

No resultaría del todo descabellado concebir en términos literarios la naturaleza de *Once Upon a Time*: el título mismo da pábulo a tal determinación. En consecuencia, bien puede considerarse dicha pieza a manera de un álgido relato dentro de lo que se ha convenido en llamar prosa poética.

El híbrido decurso sonoro —rico en avatares— navega con soltura y brillo, gestando así la sorpresa, propiciada algunas veces por las peculiaridades tímbricas del instrumento a que ha sido destinada.

La fantasía creativa y obstinado rigor de Enríquez se dan la mano en un acto de prestidigitación acústica, lleno de sagacidad capaz de auspiciar deleites inéditos (Fonca, sin número de serie).

¹ Por si hiciera falta especificarlo, este título equivale al inicio tradicional en muchos cuentos de hadas: Había una vez.

Las grabaciones que aquí se ha intentado reseñar encierran sólo una parte de la vasta producción de Manuel Enríquez. Al parecer, cada una enfatiza la versatilidad así como la energía creativa de un músico cuya audacia corre pareja al saber y el aplomo. Porque el Enríquez docto y el explorador se nutren a la vez que vigorizan de modo recíproco. Suyo es el secreto de la pervivencia en movimiento perenne.

Reforma, 20 de marzo de 1998

Apéndice 1

La obra de Manuel Enríquez

Otto Mayer-Serra y José Antonio Alcaraz

La generación que puede con justicia llamarse actual en el terreno de la composición musical es aquella cuyos miembros iniciaron sus actividades profesionales al terminar la segunda guerra mundial.

Así, hoy, Boulez, Henze, Nono, Stockhausen, Brown son los representantes de una cierta manera de escribir música, que está dando a nuestra época una fisonomía propia y distintiva. Las diferencias de edad entre ellos son de dos o tres años.

En México el representante más importante de este movimiento —escritura de una música nueva, personal y llena de exploración— es Manuel Enríquez.

No sólo encabeza Enríquez el movimiento de vanguardia, sino que puede decirse sin reservas que es el compositor más importante que ha tenido México desde Carlos Chávez.

La recia personalidad de Enríquez, la solidez de su lenguaje que conjunta así como equilibra con admirable acierto, audacia y sabiduría, la constante renovación de su estética personal y los logros fascinantes que aparecen en su escritura a cada nueva obra, le dan un lugar de primera importancia entre los compositores mexicanos.

Enríquez se ha apartado voluntariamente del nacionalismo que distinguió a la música escrita en México en las dos generaciones anteriores (Chávez-Revueltas y Moncayo-Bernal). Este movimiento —entre cuyos antecedentes más importantes pueden citarse las obras de Ponce, Huízar y Rolón— al igual que toda corriente estética o técnica, terminó por perder su atractivo: el mecanismo se había desgastando gradualmente y terminó por convertirse en un neo-academicismo y receta fácil para el éxito.

Chávez barrió en su época con prejuicios academizantes, conectó a la música mexicana con las corrientes de vanguardia de los años treinta, aportó una nueva mentalidad fresca y vigorosa. Algo similar puede decirse de Enríquez, que ha colocado a la música mexicana en una situación importante en diversos centros internacionales, al haber sido ejecutadas sus obras en Bonn, París o Praga.

La obra de Manuel Enríquez no se inició dentro de las corrientes de vanguardia. Mientras que los compositores europeos de su generación recibieron directamente las enseñanzas de Messiaen y descubrieron pronto a Webern, Enríquez tuvo que pasar por una larga serie de enseñanzas de tipo tradicional.

Sin embargo, el compositor fue descubriendo las realizaciones de los músicos que han ido marcando nuevos caminos a la música durante este siglo y tomando de sus obras la información necesaria, al igual que sometiéndola al natural proceso de mutación personal según sus necesidades del momento.

El día de hoy, a pesar que aún pesa grandemente la distancia geográfica que existe entre México y los grandes centros musicales del mundo, la información viaja con mayor rapidez y aun en forma incompleta puede el compositor tener una idea de lo que están haciendo sus colegas.

Ésta es la importancia de Enríquez: ha asimilado y ha creado. Ha dado a su música a la vez un carácter universal y ha obtenido para conocimiento del público y de los demás músicos mexicanos datos y situaciones preciosos que en otra forma hubieran tardado mucho en llegar.

Enríquez se ha incorporado con lucidez y sin limitaciones de carácter localista a las corrientes actuales de la música sin quedarse en el mero experimento: sus obras plantean, rebaten, analizan, aceptan y rechazan los diversos aspectos de estas corrientes y, lo que es más importante aún, aportan soluciones muy trascendentes de carácter personal como en el caso de la escritura "gráfica" de Ambivalencia y el reciente Cuarteto II.

Resulta posible observar en esta música cualidades aparentemente tan opuestas como son refinamiento y poderío de construcción. Maneja Enríquez con igual habilidad los timbres orquestales y los efectos derivados de los mismos que las estructuras seriales rigurosas o las secuencias aleatorias.

Como músico de atril que es, Manuel Enríquez conoce profundamente la mecánica de los instrumentos, sus posibilidades de combinación, la forma de hacer oír cada acontecimiento que él concibe. Este íntimo conocimiento de la masa orquestal da a sus partituras escritas para dicha fuente sonora un carácter personal, distintivo, en el que se equilibran exploración y fantasía, técnica y libertad.

En plena madurez Enríquez sorprende con cada obra nueva mediante un poder de inventiva y una capacidad de trabajo que rebasan los límites del elogio y cumple de manera ejemplar la tarea esencial del compositor, hacer música.

"La Obra de Manuel Enríquez" es el último escrito extenso del gran musicólogo mexicano Otto Mayer-Serra. Su interés por el compositor mexicano más destacado de la actualidad y por las nuevas tendencias en el lenguaje musical, refrenda la estatura magnífica de Mayer-Serra. Su lucidez, espíritu de investigación, incansable devoción por el trabajo y su profundo amor por México y la música mexicana le impulsaron a realizar el trabajo que aquí publicamos.

El editor ha querido respetar incluso la forma gráfica y literaria (esquemática), puesto que la muerte impidió al autor el cabal desarrollo de sus ideas. La transcripción directa se impone como una solución posible. Transcribir y ordenar los apuntes y manuscritos es todo lo que se ha hecho.

José Antonio Alcaraz

1948 (veintiún años). Guadalajara, violinista de la Sinfónica, con \$250.00 mensuales en el segundo atril de los violines primeros. Estudió rudimentos de armonía y contrapunto tradicional. Empezó a sentir la necesidad de escribir música. Rebelde con el material que tenía que preparar para las clases. Manuales de armonía y de solfeo de Rimski y Eslava. Apenas oía por discos algunas obras: Hindemith y Bartók. Experimentó curiosidad hacia el impresionismo y el jazz.

Hay en el jazz una actitud que me encanta: la frescura de la producción y la espontaneidad del músico que faltan en el músico de concierto.*

1952, Concierto I para violín, tiene influencias de jazz progresivo. 1953, *Suite* para cuerdas, 1954, Sinfonía I. Ambas obras escritas durante la época en que estudió con Miguel Bernal Jiménez en Morelia.

Nunca estudié orquestación. Desde los trece años ganaba dinero transcribiendo de discos arreglos de Glenn Miller y otros para orquestas de baile. Entrené el oído y aprendí orquestación en la práctica. En la provincia hay que hacer de todo. Es una gran escuela porque requiere mucha agilidad mental: sinfónica, bailes, música de cámara, jazz, etcétera.

1941 a 1954: Sinfónica de Guadalajara. 1953 a 1954: Estudios con Miguel Bernal, fundamentos de la música tradicional, análisis en serio. 1955-1957: Nueva York. Parte casualidad, parte necesidad. Beca a través del Instituto México-Norteamericano de Guadalajara. Beca para violín. Buen examen de ingreso a la escuela Julliard. Maestro: violín, Ivan Galamian. Música de cámara, William Primrose. Composición, Peter Mennin. Lo más significativo: haber conocido fuera de la escuela a Stefan Wolpe que lo inició en el serialismo. Dentro del serialismo, más que Schoenberg: Berg y Webern.

Más que clases fueron conversaciones sobre arte, filosofía y política, aparte de análisis de obras.

Aprendió considerablemente el oficio en las dos especialidades (violín, composición).

El solo hecho de vivir en una ciudad tan estimulante como Nueva York cambió su visión; oyó mucha música y tocó muchísima, especialmente contemporánea.

Fines de 1957: regreso a México. Concertino de la Sinfónica de Guadalajara. 1958: Sinfónica Nacional de México, jefe de sección en los segundos violines.

Nacido el 17 de junio de 1926 en Ocotlán, Jalisco, centro industrial de cuarenta mil habitantes, padre y abuelo tocaban el violín.

* Los párrafos impresos con este tipo de letra corresponden a Manuel Enríquez en primera persona.

Estudié una carrera que no ejercí: contador.

Desde los seis años vivió en Guadalajara. Seis hermanos, dos de ellos también músicos. Desde los seis años estudió con su padre solfeo y violín.

Elementos

La dodecafonía es una determinada organización de los intervalos, mediante series.

El serialismo: aplicación integral del concepto de "serie" a los intervalos, ritmo, timbres y dinámica.

En Webern se observa la diferencia de timbres y volúmenes sonoros y la condensación de motivos.

En Bartók, el papel de los silencios es fundamental.

Nacionalismo

Dentro del nacionalismo mexicano siempre hubo dos personalidades que me interesaron mucho: Revueltas y Chávez. Yo veía el nacionalismo como un tabú. Siempre lo he considerado muy limitado. Pienso en Beethoven, *Cuartetos rusos* Op. 59, donde hay poca elaboración, en las músicas "turcas" de Mozart y Schubert, o en Albéniz, etc., para sólo mencionar músicos de altura. Bartók fue el único que siendo húngaro y sintiéndolo profundamente llegó a expresarse en otro nivel, más elevado. También en Falla hay un lenguaje hecho.

El folklore balcánico y español es muy rico por oposición al latinoamericano que es un folklore de segunda mano; como fuente de inspiración para un compositor de mi generación es nulo. De esto me di cuenta estudiando con Miguel Bernal, producto del nacionalismo mexicano. Fui enteramente iconoclasta. Mi única obra de cierto aire nacionalista es mi Sinfonía I (1957) con la que participé en un concurso del Centenario de la Constitución de 1857. No hay citas populares en ella pero sí sabor folklorizante (una especie de son jalisciense o de canción romántica en el segundo movimiento), en general llena de colores y ritmos populares.

Revueltas y Chávez:

Me interesaban por lo que entonces me parecía ser un lenguaje musical de gran novedad y originalidad. Sólo posteriormente me di cuenta de las raíces internacionales de la música de ambos compositores y que el mundo no empieza ni termina con la música mexicana. Empecé a pedir muchas partituras y discos.

Producción

- I. Juventud que no considera válida 1948-52. Mucho jazz, mucho Debussy, mucho Bartók. (Según mis entusiasmos del momento).

- I. Estudios con Miguel Bernal, 1952-1955. Período de transición, un poco impresionista, un poco politonal. Estudios Julliard, 1955-1957. Inactividad como compositor, 1958-1961. Se trasladó a la ciudad de México; asimilación a un nuevo ambiente; lucha por la subsistencia.
- II. Volvió a la composición, 1961 a 1964. Empezó a dirigir las partituras (para orquesta) de Boulez y Stockhausen. Primera obra serial: *Preámbulo*, 1961.
- III. A partir de 1964 pasó a la música aleatoria. *Reflexiones para violín solo* (julio 1964) y Sonata para violín y piano (octubre 1964).

Técnica aleatoria. *Ambivalencia*

Mi mayor preocupación cuando escribo música —y eso independientemente del lenguaje de cada obra— es lograr un equilibrio expresivo. No soy partidario de experimentar: *Ambivalencia* me ha costado muchos meses de raciocinio y análisis. Todos los factores están compensados: pido por igual al intérprete que toque lo que está determinado y que actúe con libertad. Todo está calculado y previsto para ser integrado en el total de la obra. Los valores tímbricos y de color tienen una gran importancia sin que se descuiden los rítmicos, melódicos y armónicos.

En la secuencia G (que representa ocho alternativas) está prevista la dinámica y el carácter musical —diferente— de cada una de las ocho posibilidades. Cada trozo puede ser tocado por cualquiera de los dos instrumentos. La línea indica la región central de la tesitura de cada instrumento.

Finalidad: explotar la imaginación del intérprete y evitar —por contraste a los trozos fijos— cualquier indicio de sonido temperado. G 1. Dinámica y duración definidas (dos minutos aproximadamente). La primera figura puede ser microtonal, luego silencio con calderón corto. *Pizzicato forte* en el registro grave, trino de arco en la región más aguda (las alturas de acuerdo con la imagen *visual* de la partitura), dos largos *pizzicati*. Luego microtonos en *pizzicati*.

Todo el material organizado como en una pintura abstracta.

Generalidades

Mediante la escritura aleatoria se logra la liberación del músico enclavado en los moldes clásicos. Se rompe la barrera de la tonalidad y se logra una exploración plástica de regiones sonoras inéditas. No logró eso la dodecafonía: es aún más estricta que la tonalidad.

Sobre un esquema dado los intérpretes escogen entre varias posibilidades señaladas por el compositor. No se trata de una mera improvisación: es una improvisación organizada, con un control flexible del compositor sobre la música que se interpreta.

También en las secciones fijas hay libertades improvisatorias, pero más limitadas.

He tenido que convencerme a mí mismo de la necesidad de incorporar cada nuevo elemento a mi lenguaje musical, para poder expresarme. He tenido que meditar largamente la gráfica; lo más clara y sencilla posible, para obtener el mejor y más fácil de los resultados, apegados lo más posible a mi idea original.

Proceso de creación

Escribo muy rápido, pero la planeación me lleva mucho tiempo. Mi obsesión principal: los elementos expresivos bien equilibrados y el contraste.

Técnica aleatoria

Se consigue frescura, flexibilidad, se despierta el ego del instrumentista, la inquietud, el deseo de contribuir al resultado final; de otra manera cumple abúlicamente con su deber.

Forma: cada obra tiene una forma distinta, contrastes de tensión, distensión, dramatismo, relajamiento propios.

No escribo música contemporánea con el afán de hacer algo extravagante; la hago para expresar mis emociones, mis vivencias, mis inquietudes. Si el público la considera extravagante, esto escapa a mi control e intenciones. En el fondo sigo siendo un músico romántico.

Forma: la forma se “sostiene” por el impulso de la expresión. Hay un plan emotivo, trazado de antemano, de contrastes y clímax.

Hoy cada compositor crea su propia forma. Material sonoro, material dinámico y material emotivo deben coordinarse y equilibrarse.

Compositores de quienes ha aprendido primordialmente:

- Bartók: su constante inquietud al buscar expresarse continuamente de modo distinto. En cada uno de los seis cuartetos —por ejemplo— se plantean y resuelven los problemas en forma única. Es el más grande en el dominio de la forma, hasta donde se puede llegar en el sentido tradicional.
- Webern: el manejo del color a través de la armonía. El máximo aprovechamiento en el mínimo tiempo de los elementos expresivos y el equilibrio perfecto entre duración, altura y dinámica. Tal vez sea más intensa la expresión en sus formas pequeñas, que en una obra extensa como la *Lulu* de Berg.
- Stravinski: tuvo influencia en el aspecto instrumental y la articulación rítmica. Extraordinaria su habilidad para el contraste.
- Mozart: manejo magistral de la forma en los *Adagii*.
- Los Románticos: manejo de las voces independientes, equilibrio de los puntos de tensión, importancia de las voces interiores, todo se oye y todo lo escrito “suenan”.

- Schoenberg. A) El descubridor de una técnica; B) el creador dentro de esta técnica. El descubridor supera en mucho al creador. A pesar de que él afirmó repetidamente que no existe nexo en sus obras entre la dodecafonía y la forma tradicional, éstas dan la impresión de que el compositor sigue soñando con las “formas grandes”, al igual que Messiaen sueña con Saint-Saëns, a pesar de lo avanzado de su técnica.
- Con Schoenberg nace una nueva época en la música, pero a pesar de la importancia de muchas de sus obras, ninguna ha sido definitivamente “marcante”. La historia está llena de dos tipos diferentes de compositores que sólo raramente (Beethoven) coinciden en un solo individuo: buscadores y creadores.
- Berlioz: muchas innovaciones, poca creación. Brahms: lo contrario.

Música de vanguardia

Estamos conscientes de que la música de vanguardia nunca será del dominio del gran público. Hay un público minoritario que ya se está formando entre intelectuales, esnobs y profesionales que se interesan por la nueva música. No se sabe qué giros tomará la música de vanguardia en el futuro. Ninguno de nosotros se considera esclavo de ningún sistema. Por ejemplo: En “K” (de *Ambivalencia*) era necesario incrustar un pasaje de gran expresión lírica (diálogo entre violín y violonchelo). Nuestro lenguaje es neoexpresionista: hasta en Penderecki hay acordes perfectos (*Pasión según san Lucas*). Tal vez habrá algún día síntesis entre Boulez y Shostakovich, o entre Stockhausen y Britten. Admiro a Britten por su frescura y talento, pero me suena a viejo, marchito.

1940-1965. Escuela Revueltas: Salvador Contreras, Mario Kuri, Rafael Elizondo, Armando Lavalle. Escuela Chávez: Moncayo, Galindo. Taller de Composición. Escuela Halffter: Herrera de la Fuente. Desgraciadamente su música no ha trascendido por haber escrito tan poco, pero de buena calidad. (Caso similar al de Francisco Savín.)

Hay muchos otros compositores importantes, como Héctor Quintanar que, además de Chávez, estudió con Halffter y Jiménez Mabarak.

Los valores que nos podían servir carecen de un fondo de solidez técnica. Lo que hay en los músicos de la generación anterior es empirismo y una gran dosis de talento natural. Ninguno de estos dos elementos es asimilable.

Los compositores austroalemanes heredaron en una tradición ininterrumpida la solidez técnica del oficio: Hindemith tenía detrás de sí a Réger y Brahms, así como Schoenberg a Wagner, Brahms y Mahler.

Stockhausen se apoyó en Hindemith y Webern, así como Boulez en Debussy, Messiaen y Webern.

Se acabó en México entre los compositores serios el “sabor latino”, lo mismo que en España se acabó —con Luis de Pablo, equivalente a Enríquez— la música de pandereta. Todavía muchos temas de Revueltas están basados en la alternación típicamente hispánica de 6/8 y 3/4, así como en Chávez algunas de sus mejores páginas en que utiliza pentafonía, reflejan la “monumentalidad” de las pirámides indígenas.

Se esperaba del nacionalismo musical mexicano el surgimiento de una gran figura como Bartók, pero esto no ocurrió ni en México ni en toda América Latina; el momento oportuno había pasado porque la música en el mundo había evolucionado hacia otras metas.

El más notable compositor latinoamericano, Alberto Ginastera, desechó las raíces folklóricas de su primera etapa y colocó su lenguaje musical en el terreno de la actualidad, situándose así en primera fila mientras que los grandes valores de las generaciones anteriores, empezando con Villa-Lobos, han caído rápidamente en el olvido o se tocan ocasionalmente como curiosidades esotéricas.

Sinfonía II (1962)

Serial, con cierta libertades.

Movimiento I. Forma tradicional (modificada) tipo sonata. Maderas a uno, dos cornos, dos trompetas, piano, arpa, xilófono, glockenspiel, timbales y percusiones. Tipo de orquesta de cámara grande.

Mi meta en el desarrollo fue hacer algo muy contrapuntístico, al estilo —en la elaboración— de Hindemith y Bartók. Recapitulación muy modificada con reminiscencias del material primero.

Etapas escolásticas, dogmática, muy elaborada. Colorido contemporáneo. Impulso emotivo, imágenes expresionistas. No había roto con el pasado y todavía no estaba convencido de la necesidad de cambiar de actitud estética.

Movimiento II. Atmósfera, aprovechamiento de recursos del piano, arpa y percusiones para ambientar de “relax”. En un ámbito muy reducido y con recursos muy estrictos se logra un uso refinado de los instrumentos. Más avanzado que el primer movimiento y mayor libertad respecto a los “clichés”.

Movimiento III. Demostración de su arraigo en el pasado: hay —verdadero anacronismo— un coral y una fuga dodecafónicos. Ambiente romántico, oscuro, un poco a la *Wozzeck*. Dentro de lo escolástico, la Sinfonía II demuestra pleno dominio de los recursos tradicionales y absorción de las técnicas modernas.

La asimilación de los estilos contemporáneos es muy importante para evitar que el compositor —cosa muy común en nuestro ambiente— “descubra” procedimientos y fórmulas que otros han resuelto desde hace años en países más avanzados.

En este sentido la Sinfonía II marca una época en la evolución de Enríquez.

No es una obra despreciable, pero tampoco abre perspectivas.

Este camino no tuvo continuación y muy lentamente Enríquez vislumbró la técnica aleatoria como medio de expresión.

Después de haber adquirido un oficio dentro de un lenguaje obsoleto, vio la necesidad de cambiar.

Tres formas concertantes (1963)

Por primera vez el compositor explora nuevos terrenos, fuera de lo tradicional. Desde ese momento el color instrumental adquiere importancia preponderante, especialmente mediante el uso de una percusión muy grande. Por primera vez, también, hay intentos incipientes de técnica aleatoria. La escritura es muy inquieta, rehuye el estereotipo rítmico y melódico, teniendo para ello un antecedente en el segundo movimiento de la Sinfonía II:

Hay mucho contraste; me empezaron a gustar la tensión, la sorpresa, la forma libre. Traté de lograr un equilibrio emocional (¿quizá formal?) más allá de la dodecafonía. El *feeling* es serial, pero no así la realización.

Hay una constante renovación de materiales y algunos (muy pocos) pasajes repetidos para dar cohesión al todo.

P.-¿Cómo puede lograrse la homogeneidad formal sin que haya pasajes repetidos?

R.-El compositor va balanceando el aspecto dinámico y de colorido. Es un proceso difícil de definir ya que se efectúa en un delicado balance entre consciente y subconsciente. Los logros en este aspecto son los hallazgos que son patrimonio estético y emotivo de cada compositor. Muchas veces surgen en el momento soluciones que no estaban planeadas de antemano.

Pequeños trozos aleatorios. Fragmentos de melodías expresionistas.

Movimiento II, Trío: Música nocturna “a la Berg”. Trozo romántico.

Contacto con un mundo nuevo: quedan residuos de elementos tradicionales, pero ya asimilados a una técnica nueva. Significativo: de aquí en adelante, casi todas obras cortas.

Tres invenciones para flauta y viola (1964)

Importante por la concisión del lenguaje musical y la experimentación con las posibilidades de los instrumentos.

No hay pasajes aleatorios, pero mi intención era lograr la aleatoriedad utilizando métrica casi tradicional.

Formas condensadas. Constante cambio de emoción entre pasajes estáticos y violentos.

El apogeo de mi admiración por Webern. Estaba buscando un camino a través de las distintas técnicas contemporáneas.

Ego. Cantata (1966)

Una obra programática neoexpresionista.**

Transición para orquesta (1965)

El título tiene dos significados: a) en el aspecto musical, enlace de los pasajes aleatorios con los fijos; b) en el aspecto estético, obra de transición. La primera obra en que el compositor se planteó el problema de usar una técnica libre —en cuanto a métrica— en conjuntos grandes.

** [...]Es ésta la primera obra que el compositor escribe para la voz humana, con la excepción de canciones 'de corte romántico' (según dice él mismo). Enríquez no se había introducido en el ámbito de la música vocal, a causa de la técnica musical deficiente que —en general— poseen los cantantes. Al decidirse a emprender esta tarea, Enríquez acomete con valentía el problema, no se limita a realizar un ensayo personal. Plantea y resuelve un tipo de situaciones que van acordes a las corrientes avanzadas de la música de hoy.

Hay en la Cantata de Enríquez ciertas secciones en que se hace uso de la técnica aleatoria, especialmente con base en los ataques, de una manera muy similar a como es utilizada por Pierre Boulez en sus *Improvisaciones sobre Mallarmé* [...] Enríquez ha revestido el texto de los monólogos de la *Miralina* de Marcela del Río, con una música cautivante cuyo atractivo principal reside en una tensión lograda mediante el uso de procedimientos aleatorios en ciertas secciones.

La dotación de esta obra ha sido planeada observando cuidadosamente las más diversas posibilidades de sus integrantes: flauta, violonchelo, piano, percusión y voz (*mezzo-soprano*).

A pesar de sus numerosos logros, *Ego* posee, sin embargo, una característica que no debemos dejar pasar por alto: se utilizan en excesiva ciertos efectos ('sonidos sopladados' en la flauta sin una altura definida, notas ejecutadas más allá del puente del violonchelo) que durante un corto período o como toques de color pueden resultar muy atractivos, pero cuya ejecución prolongada les hace perder interés. Felizmente, dada la naturaleza aleatoria de la obra, la dosificación de estos elementos puede ser controlada por el director [...] (José Antonio Alcaraz, *El Heraldo de México*, 5 y 11 de octubre de 1966).

Dos técnicas aleatorias diferentes: a) con valores fijos y ritmo libre; b) con valores libres, sin métrica fija,

En esta obra se utilizan muchas aglomeraciones de *clusters*. Tiene rasgos expresionistas (algo de *Erwartung* de Schoenberg). La orquesta muy bien explotada en sus diversas posibilidades. Notable el principio de gran exhalación lírica: clarinete con todas las percusiones.

Poema para violonchelo y orquesta (1966)

Más avanzado en cuanto a técnica aleatoria y sonoridades, tal vez más expresionista que *Transición*. Obra dentro del *cantabile* del violonchelo con un lenguaje actual. Sucumbió a la tentación de hacerlo "sonar" —siendo instrumentista— como en el caso del Concierto II (para violín). Instrumentos siguen con el mismo ritmo, alfombra de sonoridades, totalmente libre.

Muy expresivo, hay mucha música en esta obra. Efectos de sonoridades evocadoras.

Cuarteto II (1967)

1967 fue un año decisivo, cambié nuevamente mis conceptos, lenguaje, técnica, actitud estética. El Cuarteto tiene casi en su totalidad técnica abierta, lo cual me obligó a emanciparme de los clichés propios de la escritura para cuatro instrumentos y forzar a los ejecutantes a contribuir conmigo a nuevas búsquedas. Pensé en un mundo sonoro y medios de expresión diferentes.

Como *Ambivalencia*:

desintegración de mi mundo sonoro y de todos los elementos de la música.

Trayectoria (1967) es menos avanzada porque no se puede ir tan lejos en un conjunto orquestal de grandes dimensiones. Completa abolición del concepto tradicional de la forma e inquietud alerta para buscar nuevos caminos. Contacto con la obra de Bussotti, Haubenstock-Ramati, Ligeti, Kagel, Penderecki, Earle Brown.

Concierto II para violín (1966)

Regido por el concepto concertante del solista.

Ya no siento mis obras como composiciones, sino como la organización de un mundo sonoro.

Totalmente fantasioso —sobre las instrucciones del compositor— el músico se crea su propio mundo. Las posibilidades están muy abiertas para que cada instrumentista de su propia interpretación. Sólo lo pueden tocar músicos muy preparados, con gran fantasía y nueva actitud hacia la ejecución: el arco se corre diferente sobre la cuerda, los dedos caen sobre la cuerda en forma distinta, etcétera.

La intención (mía) del intérprete debe ser la de evitar cualquier sonido “temperado”.

Todo vibra y todo fluye. Por eso hasta músicos muy cultos no pueden ser buenos intérpretes de obras “aleatorias”; tienen la mente acartonada y en el mejor de los casos habrán tocado Schoenberg y Webern.

Libre de todo, ni tonalidad, ni dodecafonía, ni serial. En las secciones fijas todavía hay ciertos reflejos de Bartók y los expresionistas. En el músico se crea un nuevo estado (interpretativo) de ánimo.

Artículo publicado originalmente en la revista *Espejo. Letras, Artes e Ideas de México*, número 15, segundo y tercer bimestres de 1968, pp. 217-229. El título es de José Antonio Alcaraz. Se reprodujo en *Heterofonia* 111-112, julio 1994-junio 1995.

Apéndice 2

Lucidez joven

Investigar el impacto de la música hoy, buscar sus puntos de contacto con nuestra propia vida, hacer de la música un catalizador de reunión y una fuente de gozo, pudiesen ser algunas de las aspiraciones fundamentales de los compositores; esto pudiera ser, ciertamente, el sentido del compromiso del músico en la vida de nuestra sociedad.

Así explicitó Manuel Enriquez sus metas o paradigmas como inventor de sonidos, cuando escribió en 1989 un texto llamado “La educación musical en las Américas”. Aun cuando dicha declaración de propósitos fue redactada cerca del final de la vida del compositor, desde los inicios mismos de su tarea creativa puede asumírsela, en retrospectiva.

Esto, porque la *Suite* para violín y piano —compuesta treinta años antes, en 1959— cumple ya de manera sorprendente dichos postulados, tal como queda de manifiesto al aparecer en tiempo reciente una grabación (Quindecim QP025) de dicha obra, interpretada con acierto por Savva Latsanich al violín y la pianista Patricia García Torres como acompañante.

Un recio devenir interno, muy fluido, terso al extremo, individualiza esta música: hay gran limpidez al igual que concentración de manera categórica, pues el largo debate interno y el pulir con tanta tenacidad como tino, impiden cualquier titubeo; si bien, abundan los necesarios márgenes de flexibilidad.

Curiosa obra ésta (valga la expresión) para ser de Enríquez: capaz de satisfacer los más rigurosos cánones escolásticos o académicos en su tratamiento formal. Pero, por supuesto, surge la imaginación —incluso impulsiva algunas veces— que habría de tipificar a todo lo largo el acervo de este músico.

Quizá el que haya sido escrita a los 23 años, empero, impulsa a Luis Mazorra Incera a considerarla como “obra incipiente de su catálogo”.

Cabe disentir: en su irreprochable configuración general y aplomo sorprendente, en el dominio del redactar creativo, la *Suite* para violín y piano de Enríquez muestra una clara distancia crítica, voluntaria por entero, hacia la música escrita entonces en México. Se aparta tanto de las atmósferas nacionalistas, sus coloraciones, exuberancias o pintoresquismos nostálgicos¹ como del conservadurismo atroz y sus designios ajados, anacrónicos. Enríquez rechaza así, con valentía e inteligencia, un peligro bicéfalo, de analogías paradójicas, pues en ambos casos las fórmulas, eventualmente repetitivas, quedaban situadas en el umbral del estereotipo y la receta.

¹ Hacia las que apunta con desenfado un tanto mordaz, en el enfático remate al final de la *Suite*. Esto validaría por entero la observación de Ramón Barce quien detecta: “a menudo un ligero matiz de humor... tenue y sin aristas que podría significar la distancia que el compositor siente entre su espíritu lírico y los medios muy tecnificados que utiliza.”

¿Obra incipiente? Hmm...

A diferencia, el músico español desglosa con elegante precisión, así como pro-
 bidad, el devenir morfológico de la obra: “Siguiendo la tradicional alternancia de
tempi propia de la *suite* de cámara, Enríquez entrelaza pequeñas piezas donde se
 destaca el oficio en el tratamiento instrumental... Alterna pasajes de diálogo temá-
 tico e instrumental con otros de preponderancia violinística (melodía acompañada)
 en una escritura cromática, de gran compacidad armónica, heredera de los movi-
 mientos estilísticos de la primera mitad del siglo... basada... en células temáticas
 de percepción inmediata.”

Por ello conviene particularmente a la Suite para violín y piano lo señalado
 por Juan Vicente Melo (1932-1996) a propósito de las *Tres formas concertantes*
 (1964) y *Módulos* (1965) para dos pianos,² partituras escritas posteriormente por
 Enríquez: “...se advierte una voluntad de orden, de absoluta claridad, un evidente
 propósito de universalidad. Privan... el refinamiento, el buen gusto, que desem-
 bocan en la posibilidad casi segura de abarcar horizontes más amplios por in-
 sospechados”.

En efecto la *Suite* para violín y piano tiene un discurso de ilación cabal, acabado
 ejemplar y capacidad de síntesis. Música de cámara por los cuatro costados. En
 consecuencia no hay papeles protagónicos, sino la trabazón íntima de funciones
 orgánicas y desempeños, prototípica del género: su común denominador.

Circunstancia insoslayable: al momento de escribir esto (en 1999), por des-
 gracia las obras de Manuel Enríquez experimentan en las salas de concierto mexi-
 canas un evidente ostracismo. En los discos sucede lo opuesto, tal como da testi-
 monio esta grabación, donde la partitura se agrupa con otras para violín y piano
 de compositores jaliscienses, y sirve de punto de partida para esta tentativa de
 reseña.

Queda de manifiesto, con elocuencia, al escuchar el trayecto sonoro de la
Suite para violín y piano cuanto el músico español Ramón Barce —asimismo ana-
 lista perspicaz, quien discierne con agudeza— percibe como distintivo de Enrí-
 quez: “la conciencia alerta del compositor... introducir una reflexión multivalente
 que habría de multiplicarse en muchas corrientes distintas... es un gran dominador
 del oficio musical, en el mejor sentido de la palabra.” Sólo cabe estar de acuerdo.

Necesario por lo tanto hacer hincapié: en esta música compuesta a los 23 años
 un rigor incapaz de concesiones aflora ya de modo pleno, dado el poder de con-
 densación que cincela y detalla con impecable puntería cada nota de la materia
 sonora.

Cualquier elogio a la parte del violín resultaría obsoleto, a diferencia cabe ha-
 cer notar el desempeño del piano que no se limita a ejercer una mera función en
 segundo plano, al ser depositario de varias estrategias, simultáneamente de apoyo
 e independientes. El compositor negocia consigo mismo sus términos, propósi-

² “... ese diálogo-combate”, califica Melo con gráfica destreza.

tos y recursos tácticos a lo largo de la partitura, alcanzando un balance prístino.
 Más notable aún dicho equilibrio, porque en la *Suite* algo hay de Hindemith, un
 poco de Bartók y mucho, mucho, de Enríquez.

Vale la pena un señalamiento *ad hoc*: cuando Enríquez —entrevistado por Yo-
 landa Moreno— habla de Bartók, se autorretrata: “admiro en Béla Bartók, primero,
 su oficio, después su conexión con la música de su país, no de una manera total-
 mente tácita sino prácticamente y como parte de una manera de ser y de pensar;
 y luego su entrega total al oficio de compositor. Eso para mí ha sido admirable
 así como la gran información que poseía en cuanto a lo que estaba pasando en el
 mundo respecto a la creación sonora y los avances instrumentales.”

Todos estos rasgos y cualidades distinguieron, asimismo, en una epifanía adul-
 ta, a Manuel Enríquez, quien supo —una vez más— renovar por entero la fiso-
 nomía, identidad, sustancia y aura sonora de la música escrita en México durante
 el siglo xx: el nuestro.

Apéndice 3

Obras de Manuel Enríquez *

- | | | |
|-----|---|--------------------------------------|
| 1. | <i>Suite</i> para violín y piano (1949) | vn, p. |
| 2. | <i>Dos canciones</i> (1950) | voces fem. |
| 3. | <i>Música incidental</i> (1953) | orq. cuerdas. |
| 4. | Concierto I (1954) | vn y orq. |
| 5. | Sinfonía I (1957) | orq. sinf. |
| 6. | <i>Suite</i> para cuerdas (1957) | orq. cuerdas. |
| 7. | Cuarteto I (1959) | 2 vns, vla, vc. |
| 8. | <i>Preámbulo</i> (1961) | orq. sinf. |
| 9. | Cuatro piezas (1962) | va, p. |
| 10. | <i>Divertimento</i> (1962) | fl, cl, fg. |
| 11. | Sinfonía II (1962) | orq. sinf. |
| 12. | Sonatina (1962) | vc. |
| 13. | <i>Obertura lírica</i> (1963) | orq. sinf. |
| 14. | <i>Pentamúsica</i> (1963) | fl, ob, cl, cr, fg. |
| 15. | <i>Reflexiones</i> (1964) | vn. |
| 16. | Sonata para violín y piano (1964)vn, | p. |
| 17. | <i>Tres formas concertantes</i> (1964) | cl, fg, cr, vn, vc, pno, 1 perc. |
| 18. | <i>Tres invenciones</i> (1964) | fl, va. |
| 19. | <i>A lápiz</i> (1965) | p. |
| 20. | <i>Amelia</i> (1965) | música para cine |
| 21. | <i>Módulos</i> (1965) | 2 p. |
| 22. | <i>Tajimara</i> (1965) | música para cine |
| 23. | <i>Transición</i> (1965) | orq. sinf. |
| 24. | Concierto II (1966) | vn y orq. |
| 25. | <i>Ego</i> (1966) | voz fem., fl, vc, p, perc. |
| 26. | <i>El cuarto chino</i> (1966) | música para cine |
| 27. | <i>Poema</i> (1966) | vc y orq. cuerdas |
| 28. | <i>Ambivalencia</i> (1967) | vn, vc. |
| 29. | Cuarteto II (1967) | 2 vns, va, vc. |
| 30. | <i>Enlaces</i> (1967) | p. |
| 31. | <i>Juego de mentiras</i> (1967) | música para cine |
| 32. | <i>Mariana</i> (1967) | música para cine |
| 33. | <i>Trabajar cansa</i> (1967) | música para cine |
| 34. | <i>Trayectorias</i> (1967) | orq. sinf. |
| 35. | <i>Una señora estupenda</i> (1967) | música para cine |
| 36. | <i>Concierto para 8</i> (1968) | vn, cb, cl, fg, trp, trb, perc, dir. |
| 37. | <i>Móvil I</i> (1968) | p. |
| 38. | <i>Si libet</i> (1968) | orq. sinf. |

* Lista de obras elaborada por Aurelio Tello

39. *Díptico I* (1969) fl, p.
 40. *Ixamatl* (1969) orq. sinf.
 41.- *Móvil II* (1969) vn solo o con cinta
 42. *3 x Bach* (1970) vn y cinta
 43. *Concierto para piano y orquesta* (1970) p y orq.
 44. *Mixteria* (1970) actriz, 4 músicos y sonidos electrónicos
 45. *Para Alicia* (1970) p.
 46. *Díptico II* (1971) vn, p.
 47. *Él y...ellos* (1971) vn solo, fl, cl, fg, trp, trb, cr, vla, vc, cb, 1 perc.
 48. *La reunión de los saurios* (1971) música electrónica
 49. *Monólogo* (1971) trb.
 50. *Tú, yo y nosotros* (1971) música para cine
 51. *Viols* (1971) 1 inst. de cuerda y cinta
 52. *á...2* (1972) vn, p.
 53. *Encuentros* (1972) 4 perc. y orq. cuerdas
 54. *Láser I* (1972) multimedia/música electrónica
 55. *Muñeca reina* (1972) música para cine
 56. *Con ánimo* (1973) p.
 57. *Imaginario* (1973) órg.
 58. *Ritual* (1973) orq. sinf.
 59. *1 x 4* (1974) p a 4 manos
 60. *Cuarteto III* (1974) 2 vns, va, vc.
 61. *Música para Federico Silva* (1974) multimedia/música electrónica
 62. *Trauma* (1974) actriz, 4 músicos y son. elect.
 63. *Trío* (1974) vn, vc, p.
 64. *La bestia acorralada* (1975) música para cine
 65. *Once Upon a Time* (1975) clave
 66. *Conjuro* (1976) cb y cinta
 67. *Contravox* (1976) coro mixto, 2 perc. y cinta
 68. *Del viaje inmóvil* (1976) voces, ins. mus., son. elect. y refuerzos visuales
 69. *La casa del sol* (1976) músicos, bailarines, actores y sonidos electrónicos
 70. *Tlachtili* (1976) vn, vc, fl, cl, cor, tbr, p.
 71. *Tzicuri* (1976) vc, cl, trb, p.
 72. *Canto de los volcanes* (1977) música electrónica
 73. *Corriente alterna* (1977) orq. sinf.
 74. *Raíces* (1977) orq. sinf.
 75. *Concierto barroco* (1978) 2 vn, orq. cuerdas y clave
 76. *Fases* (1978) orq. sinf.
 77. *Oficio de tinieblas* (1978) música para cine

78. *Misa prehistórica* (1980) música electrónica
 79. *Sonatina* (1980) orq. sinf.
 80. *Hoy de ayer* (1981) p.
 81. *Interminado sueño* (1981) actriz, 4 perc. y orq. alientos
 82. *En prosa* (1982) fl, ob, vc, p.
 83. *Oboemia* (1982) ob.
 84. *A Juárez* (1983) barítono solista, coro mixto y orq.
 85. *Cuarteto IV* (1983) 2 vns, va, vc.
 86. *Poemario* (1983) 2 guit.
 87. *Políptico* (1983) 6 perc.
 88. *Interecos* (1984) 1 perc y sonidos electrónicos
 89. *Manantial de soles* (1984) soprano, actor y orq. alientos
 90. *Palíndroma* (1984) arpa.
 91. *Concierto para chelo y orquesta* (1985) vc y orq. sinf.
 92. *Spinetta con espíritu* (1986) clv.
 93. *Vivencias líricas* (1986) orq. sinf.
 94. *Díptico III* (1987) orq. cu y 1 perc.
 95. *Rapsodia latinoamericana* (1987) orq. sinf.
 96. *Cuarteto V "Xopan Cuicatl"* (1988) 2 vns, va, vc.
 97. *Manantial de soles* (1988) mezz, p y 6 perc.
 98. *Recordando a Juan de Lienas* (1988) orq. cuerdas
 99. *Tlapizalli* (1988) cl.
 100. *Tres instantáneas* (1988) guit.
 101. *Maxcienia* (1989) p.
 102. *Obertura sobre temas de J. Rosas* (1989) orq. sinf.
 103. *Quasi libero* (1989) fl y quart cu.
 104. *Concertino para orquesta* (1990) orq. sinf.
 105. *En prosa II* (1990) cl, vn, vc, p.
 106. *Tercia* (1990) cl, fg, p.
 107. *Un mundo mejor* (1990) orq. y coro infantil
 108. *Fantasia concertante* (1991) vc y p.
 109. *Himno de los bosques* (1991) coro, narrador y orq.
 110. *Piedras del viento* (1991) coro, narrador y orq.
 111. *Concierto para dos guitarras y orq.* (1992) 2 guit y orq.
 112. *Diálogo* (1992) vn.
 113. *Visión de los vencidos* (1992) coro, barítono, mezz y orquesta
 114. *De acuerdo* (1993) fg, p.
 115. *Zenzontle* (1994) fl y orq cuerdas.
 116. *Vals poético* (Felipe Villanueva) (1984) orq. sinf.
 117. *Tres piezas para chelo y piano* (1988) vc, p.
 118. *Tres danzas tarascas* (1988) vc, p.
 119. *(Encanto nocturno II) Virgo* (19--)
 120. *Arrullo* (19--)
 p.
 soprano, p.

Índice onomástico

- Acosta, Leonardo, 24
Albéniz, Isaac, 132
Alcázar, Eva, 125
Alcázar, Miguel, 29
Alonso, Odón, 23
Apollinaire, Guillaume, 12
Argerich, Martha, 20
Argüelles, Hugo, 123
Aristóteles, 85
Arizpe, Marielena 39, 41, 92
Bach, Johann Sebastian, 73
Barba, Meche, 123
Barce, Ramón, 144, 145
Bartók, Béla 33, 81, 88, 104, 130, 132, 134, 135, 136, 140, 144
Beckett, Samuel, 16
Beethoven, Ludwig van, 132, 134
Béhague, Gerard, 52, 56, 59, 92
Berg, Alban, 81, 88, 131, 134, 137
Berio, Luciano, 54, 81
Berlioz, Héctor, 72, 134
Bernal Jiménez, Miguel, 94, 109, 124, 129, 131, 132
Bitrán, Álvaro, 41
Bitrán, Daniel, 41
Bitrán, Saúl, 41
Blanco, Juan, 72
Bolívar, Gloria, 51, 76
Boulez, Pierre, 129, 132, 135, 138
Brahms, Johannes, 82, 87, 134, 135
Bravo, Guillermina, 51
Brecht, Bertolt, 54
Briseño, Julio, 80
Britten, Benjamin, 123, 135
Brown, Earle, 129, 139
Brouwer, Leo, 24
Bruckner, Anton, 33
Buonarroti, Miguel Ángel, 16
Busoni, Ferruccio, 74
Bussotti, Sylvano, 139
Cage, John, 74
Calcáneo, Angelita, 51, 76
Calder, Alexander, 63
Cárdenas, Sergio, 33, 36, 45, 46, 98, 102, 104, 106, 110, 113, 118, 119, 122, 123
Cardona Guzmán, Sergio, 25

Carmona, Gloria, 56
 Carreón, Enrique, 80
 Carter, James, 24
 Carter, Rosalynn, 24
 Castañón-Bañuelos, dúo (Margarita Castañón y Federico Bañuelos), 112
 Castro, Ricardo, 36, 37
 Cervetti, Sergio, 72
 Contreras, Salvador, 135
 Correa de Azevedo, Luis Heitor, 24
 Cortés, Mapy, 123
 Crumb, George, 41
 Chávez, Carlos, 11, 17, 20, 21, 23, 81, 118, 119, 129, 132, 135
 Davidovsky, Mario, 15
 Debussy, Claude A., 132, 135
 De Elías, Manuel, 89, 115
 De Pablo, Luis, 135
 Del Mónaco, Alfredo, 24
 Del Río, Marcela, 138
 Díaz de León, Adriana, 124, 125
 Duchesne Cuzan, Manuel, 24
 Dümling, Albrecht, 67, 78
 Eisenberg, Abel, 55
 Eli, Victoria, 24
 Elizondo, Rafael, 135
 Enríquez, Graciela, 16
 Ensor, James, 41
 Eslava, Ilarion, 130
 Estrada, Julio, 21, 65
 Falla, Manuel de, 132
 Fernández, Adolfo, 24
 Fernández, Ninochka, 24
 Flores, Ernesto, 46, 75, 107
 Flores, José Guadalupe, 115
 Foss, Lukas, 31, 72, 73
 Franco, Horacio, 119
 Frischenchlager, Georg, 25
 Gabilondo Soler, Francisco (Cri-Crí), 125
 Galamian, Ivan, 131
 Galindo, Blas, 24, 27, 68, 118, 135
 Garaza, Ángel, 123
 García Ascencio, Enrique, 33
 García Mora, Miguel, 17, 52
 García Torres Patricia, 143

García Vigil, Javier, 118
 Gilot, Françoise, 74
 Ginastera, Alberto, 136
 Gómez Cairo, Jesús, 24
 Gómez, Zoyla, 24
 González, Agueda, 80
 González Espinoza, David, 102
 Gramatges, Harold, 24
 Greever, María, 122
 Guadarrama, Jesús, 46
 Guerberoff, Lidia, 125
 Guerra, Ramiro L., 90
 Gutiérrez, Gumaro, 16
 Gutiérrez Heras, Joaquín, 55, 104
 Halderman, Lloyd, 24
 Halffter, Rodolfo, 18, 23, 26, 27, 28, 51, 93, 135
 Haubenstock-Ramati, Roman, 139
 Haydn, Franz Joseph, 33
 Henríquez, María Antonieta, 24
 Henze, Hans Werner, 129
 Hernández, José, 46
 Herrera de la Fuente, Luis, 29, 30, 31, 93, 98, 104, 115, 117, 119, 135
 Higuera, Maricarmen, 80
 Hindemith, Paul, 104, 130, 135, 136, 144
 Holdaway, Wendy, 120
 Holst, Gustav, 73
 Honegger, Arthur, 110
 Huízar, Candelario, 34, 129
 Ibarra, Federico, 21, 22, 24, 28, 32
 Infante, Pedro, 123
 Ives, Charles, 44
 Jiménez Mabarak, Carlos, 135
 Junco, Teresa, 24
 Justus, Adrián, 105, 123
 Kagel, Mauricio, 139
 Kirchner, Ernst Ludwig, 94, 103
 Klee, Paul, 41
 Kuri Aldana, Mario, 135
 Kurtz, Efrem, 33
 Lamarque, Libertad, 123
 Lanza, Alcides, 18
 Latsanich, Savva, 143
 Lavalle, Armando, 135

Lavista, Mario, 15, 21, 22, 24, 27, 28, 39, 41, 52, 125
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 85
 Lennon, John, 42
 León, Argeliers, 24
 Leuning, Otto, 15
 Levy, Mervyn, 63
 Lifchitz, Max, 89
 Ligeti, György, 139
 Limantour, José Ives, 46
 Limón-Márquez, dúo (Roberto Limón y Jaime Márquez), 98, 99
 Linares, María Teresa, 24
 López Velarde, Ramón, 16
 Lozano, Fernando, 102, 113, 122, 123
 Luis XIV, 37
 Lutoslawski, Witold, 81
 Mahler, Gustav, 31, 47, 74, 135
 Marco, Tomás, 44, 52
 Marie, Jean-Etienne, 15
 Mariscal, Ignacio, 100
 Márquez, Arturo, 89, 118
 Martínez, Raymundo, 16
 Mata, Eduardo, 24, 34
 Mayer-Serra, Otto, 39, 52, 55, 56, 58, 60, 81, 130
 Mazorra, Luis, 143
 McCartney, Paul, 42
 Melo Juan Vicente, 144, 145
 Mennin, Peter, 131
 Mérida, Carlos, 114
 Messiaen, Olivier, 73, 129, 134
 Miller, Glenn, 131
 Mingus, Charles, 43
 Mojica, Gildardo, 52
 Moncayo, José Pablo, 27, 29, 52, 69, 118, 129, 135
 Monsiváis, Carlos, 46
 Montero, Rufino, 110
 Monteverdi, Claudio, 73
 Montiel Olvera, Armando, 24
 Moreno Rivas, Yolanda, 117, 144
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 132, 134
 Muench, Gerhart, 21, 88
 Mussorgski, Modesto, 47
 Nobre, Marlos, 24
 Nolde, Emil, 94, 103

Nono, Luigi, 129
 Noriega, Jorge, 116
 Novelo, Hermilo, 93, 98, 99
 Orff, Carl, 18
 Orozco, Danilo, 24
 Ortega, Jesús, 24
 Parris, Robert, 22
 Pascual, Carlos, 80
 Paz, Octavio, 94, 97, 102, 108
 Pazos, Carlos, 118, 119
 Pellicer, Carlos, 46, 48, 110
 Penderecki, Krzysztof, 135, 139
 Pequeño Andrade, Iván, 24
 Pérez, Carlos Andrés, 23
 Pérez Santoja, Luis, 108
 Pommier, Jean-Bernard, 23
 Ponce, Manuel M., 24, 36, 37, 118, 129
 Portillo, Guillermo, 92
 Poulenc, Francis, 81
 Prieto, Carlos, 82, 94, 98, 99, 102, 124
 Primrose, William, 131
 Prokofiev, Serguéi, 81, 110, 123
 Pruneda, Margarita, 45
 Quintana, Edison, 94, 102, 124
 Quintanar, Héctor, 17, 21, 22, 32, 34, 135
 Rahbari, Alí, 33
 Rahn, Eduardo, 24
 Ramos, Luis Humberto, 120
 Reger, Max, 135
 Revueltas, Silvestre, 17, 20, 21, 46, 47, 93, 94, 102, 118, 120, 124, 129, 132, 135
 Reyes, Alejandro, 46
 Reyes, Che, 123
 Rimski, Nicolai Andreiévich, 130
 Riviere, Pablo, 89
 Rocha, Enrique, 46
 Rodríguez, Marcela, 119
 Rolón, José, 129
 Rostand, Claude, 52, 58
 Saavedra, Leonora, 40, 41, 71, 100, 120
 Saint-Saëns, Camile, 134
 Saloma, Luis Samuel, 36
 Sánchez Zúber, Eduardo, 106, 123
 Sandi, Luis, 17, 29

Sandor, György, 33, 44
 Santana, Carlos, 34
 Santos, Carles, 17, 18
 Sanz, Rocío, 55
 Sarrier, Antonio, 93
 Savín, Francisco, 32, 135
 Schäffer, Boguslaw, 17
 Schmitt, Florent, 45
 Schoenberg, Arnold, 23, 31, 81, 131, 134, 135, 138, 140
 Schubert, Franz, 132
 Scriabin, Alexander, 74
 Sedares, James, 117
 Serafini, Jorge, 59
 Shostakovich, Dimitri, 33, 135
 Silva, Federico, 15
 Stern, Isaac, 24
 Stern, Mario, 29
 Stuckenschmidt, Hans Heinz, 52
 Stockhausen, Karlheinz, 18, 129, 132, 135
 Stravinski, Igor, 45, 81, 134
 Suárez, Jorge, 25, 26, 27, 28, 100
 Suárez, Manuel, 100
 Szymanowski, Karol, 45
 Tamayo, Lidia, 80, 92
 Tamayo, Rufino, 114
 Tarragó, Óscar, 124
 Téllez, Leopoldo, 25, 26, 80
 Tello, Aurelio, 82, 87, 88, 104
 Thome, Joel, 72, 73, 74
 Toscano, Ignacio, 52
 Tradatti, Ana María, 120
 Turetzky, Bertram, 18, 42, 43, 44, 83, 50
 Urreta, Alicia, 11, 49, 52, 79, 80
 Ussachevsky, Vladimir, 15
 Valdez, Carmen, 24
 Valle, Homero, 46, 47
 Vanderberg, Sally, 59
 Varèse, Edgar, 41, 75
 Vázquez, Lilia, 41
 Velazco, Jorge, 34
 Velázquez, Leonardo, 27, 28, 29
 Verduzco, Martha, 46, 75
 Viguera, Julio, 80

Villa-Lobos, Heitor, 136
 Villanueva, Felipe, 102, 122
 Wagenheim, Volker, 60
 Wagner, Richard, 73, 135
 Walton, William, 81, 123
 Webern, Anton, 29, 56, 129, 131, 132, 134, 135, 137, 140
 Weill, Kurt, 118
 Wolpe, Stefan, 131
 Zaharian, Natella, 106
 Zapfe, Eva, 16
 Zemlinsky, Alexander, 46

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Sari Bermúdez

Presidenta

Ignacio Toscano

*Director general del Instituto
Nacional de Bellas Artes*

Alejandra Peña

Subdirectora general de Bellas Artes

Saúl Juárez

*Subdirector general de Educación
e Investigación Artísticas*

José Antonio Robles Cahero

*Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical Carlos Chávez*

Arturo Casares Cortina

Director de Difusión y Relaciones Públicas

Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje
La formación electrónica y la impresión se terminaron en
Gráfica, Creatividad y Diseño, S.A. de C.V. en abril de 2001.

Se tiraron 1,000 ejemplares

Muchos, dentro y fuera de México, fuimos testigos de la polifacética labor de Manuel Enríquez (1926-1994), la personalidad más determinante de la música mexicana durante la segunda mitad del siglo XX. Pero, sin duda, José Antonio Alcaraz fue un testigo de excepción. Conoció de cerca al compositor y fue un entrañable amigo de él: compartió todas sus búsquedas y celebró sus hallazgos; dio cuenta de sus estrenos; estuvo alerta a la consolidación de su lenguaje; hizo inteligentes reseñas de su discografía; le acompañó a numerosos festivales y encuentros de música contemporánea, y, tras las sabias huellas de Otto Mayer-Serra, fue de los primeros en descubrir la riqueza intrínseca de la música del compositor de Ocotlán. Los artículos de esta recopilación, que en su momento fueron fruto de la audición atenta y la mirada lúcida del crítico, nos los entrega hoy Alcaraz vueltos historia, como un imprescindible documento que testimonia el desarrollo de la música de México entre los años 1960-1990, del cual ambos, el crítico y el creador, fueron actores principalísimos y genuinos compañeros de viaje.

Aurelio Tello



9 789701 850084



CENIDIM

CONACULTA • INBA

\$30 .00