

ción instrumental que para integrar sus texturas tuvo este compositor. Entre sus obras más notables pueden citarse: *Concierto II* para violín y orquesta (1966); *Ambivalencia* para violín y cello (1967); *Móvil I* para violín y piano (1969); *Concierto para 8* (1969); *Encuentros* para orquesta de cuerdas y tres percusionistas (1971); *Fases* para orquesta (1977-78); *D'Accord* para violín solo (1978). En su producción destacan asimismo: *Políptico* para seis percusionistas (1983); *Cuarteto IV* (1985); *Concierto para Cello* (1985); *Contravox* para coro mixto, dos percusionistas y cinta (1986).

Al lado de Enríquez, el compositor más notable de México entre aquellos inscritos en este tipo de directivas en sin duda Mario Lavista (1943). Sus obras tienen como dominante una gran economía de medios; de esta manera cada sonido adquiere importancia fundamental. Al eliminar todo rasgo superfluo u ornamental, los elementos que intervienen en la trama sonora están dotados de una carga específica. El impulso anímico suele oscilar entre contemplativo y estático. Lavista anima con frecuencia esta atmósfera meditativa mediante la introducción de figuras rápidas de trazo ágil o carácter nervioso, a base de valores irregulares, que lo mismo pueden tomarse como enérgicas descargas cercanas a componentes melismáticos o un bordado melódico cuyos integrantes estuviesen distendidos a través de varios registros.

En 1976, el refinado laconismo de Lavista optó por otra vertiente, a través del uso de citas —muy pequeñas— que atomizadas, superpuestas, alternadas, en fusión, integran el material de otros compositores a un todo propicio. De este enriquecimiento de la propia identidad, al ampliar su perspectiva, nacen: *Quotations* para cello y piano y *Lyhann* para orquesta, así como el *Trío* para violín, cello y piano, todas escritas en el mismo año.

Otras obras recientes de Lavista: *Hacia el Comienzo* (1984) así como *Tres Nocturnos* (1985-86) implican una involución hacia un lenguaje abiertamente conservador. (Curiosamente ambas son para mezzosoprano y orquesta). A pesar de ello, la producción de este compositor resulta de importancia fundamental, pues se aparta voluntariamente de la exuberancia así como del colorido vistoso que —en una época u otra— han caracterizado a buena parte de la música escrita en México. A diferencia, Lavista reiteradamente ha hecho suyo el aforismo de Mies Van der Rohe: «Menos es más».

La riqueza creativa de Alicia Urreta (1931-1986) resulta evidente en partituras como: *Natura Mortis o la Verdadera Historia de Caperucita* (1972) para narrador, piano y cinta; la ópera *Doña Balada* (1973) basada en un relato de Balzac; *Salmódia I* (1974) para piano; *Hasta aquí la Memoria*

(1977) para soprano, orquesta de cuerdas, guitarra y percusión, además de numerosas músicas para el cine y obras teatrales. En estas últimas se pone de manifiesto su original sentido del humor.

Como su obra maestra aparece la cantata *De la Pluma al Ángel* (1983) para narradora, soprano, barítono y tenor solista, coro mixto, percusión y dos órganos. Magnífica pianista, asimismo dejó una serie de partituras importantes para este instrumento, que culmina en una obra concertante: *Arcana* (1980-81) para piano amplificado y orquesta. Una de sus partituras sinfónicas más notables es *Esferas Noéticas* (1982).

Una producción homogénea con tropiezos ocasionales —espectaculares y estruendosos— caracteriza a Héctor Quintanar (1936). Cabe interrogarse cómo ha sido posible que el mismo compositor firme una obra maestra: *Sonata* (1967) para tres trompetas, y un chabacano artículo de consumo, superficial como *Fiestas* (1976) para orquesta. Las mejores cualidades de Quintanar van por el lado de la disciplina: *Trío* (1965) para violín, viola y cello; el uso renovado de ciertas formas clásicas en la *Sonata* (1967), para violín y piano; la disposición de capas sonoras que se acumulan y correlacionan para producir volúmenes o bien forman parte de un sistema de discrepancia sutilmente dosificado en *Galaxias* (1967), para orquesta; e incluso ciertas sabrosas atmósferas nacionalistas muy refrescantes en *Fábula* (1963-63), para coro y orquesta. Extrañamente, su producción parece haberse detenido: tras el estreno de un *Canto Breve* (1982) para orquesta, no hay noticia de alguna obra nueva.

Julio Estrada (1943) puede resumirse en un término central: investigación. Sobre fundamentos particularmente sólidos, provenientes de un auténtico conocimiento de nociones científicas, Estrada ha desarrollado varios entre los aspectos más importantes de su obra.

En sus obras electrónicas, como en algunas instrumentales, la percepción-estructuración científica de la mentalidad rigurosa de Estrada resultan evidentes. Tal es el caso de la *Fuga en Cuatro Dimensiones* (1974) para cuarteto de cuerdas, donde el compositor aplica sus propios trabajos de la teoría de grupos finitos.

Otros aspectos importante, quizá el más experimental, en Estrada es la realización de obras que él mismo llama *Música de Ficción: Persona* (1969) para trío vocal; *Tu Propia Música* (1971); *Sólo para Uno* (1972) e *Imaginaria* (1972). Planteamientos gráficos, o un relato literario, proponen al auditorio la posibilidad de realizar en el interior de sí mismo, una actividad musical no (específicamente) sonora.

Como punto intermedio se situaría el estudio sobre modos de repetición *Memorias* (1971) para teclado, dado que en partituras posterior-

res se hace notoria la muy afortunada búsqueda de una poética individual paralela a la aplicación espacial-acústica de fenómenos armónicos, como la manifiesta en *Canto Naciente* (1975-78) para octeto de metales, o *Arrullo* (1979) para soprano, viola y cello. Vale la pena mencionar también: *Canto Tejido* (1974) para piano, así como *Tres Instantes* (1966) para cello y piano y, por último, *Euo'on* (1980), obra electrónica.

Manuel de Elías (1939) trabaja con detallada atención los aspectos artesanales de su música, sin lograr liberarse por entero de cierta inclinación académica, que constituye simultáneamente su fuerza y limitación. *Vitral* (1969) para orquesta; *Sonata II* (1966) para violín solo; *Sonante VI* (1973); *Homenaje a Neruda* para orquesta de cuerdas; *Estro I* (1978) para coro mixto a capella; *Sonante IX* (1978) para orquesta.

Indispensable enfatizar que el estreno de *Mictlán-Tlatelolco* (1986), punzante partitura para orquesta de cuerdas, marcó una evidente liberación para este autor, tanto por la intensidad dramática de la música como su organización multicelular —a manera de un ensamblaje de mosaicos— en la que puede considerarse su obra mas rica y expresiva hasta la fecha.

Federico Ibarra (1946) propone en su ejercicio de la composición un integrarse recíproco de situaciones pictóricas, literarias o poéticas y musicales. Esto era fácilmente perceptible ya desde sus primeras obras *Paseo sin Pie* (1967), cantata sobre textos de Carlos Pellicer y el propio compositor, y ha venido a manifestarse de manera acentuada en sus últimas —cada vez mejores— músicas: *Cinco Canciones de la Noche* (1976) para soprano y piano; *Cinco Manuscritos Pnakóticos* (1977) para violín y piano, y *Cinco Misterios Eléusicos* (1979) para orquesta. Conectado voluntariamente al surrealismo, Ibarra con frecuencia hace uso de la repetición insistente de un sonido determinado para —según sus propias palabras— «aprehender al instante», en partituras llenas de exuberancia y sibaritismo a la vez.

Esas mismas cualidades así como una potente garra dramática y manifiesto sentido teatral están presentes en dos obras suyas, muy importantes: el ballet *Imágenes del Quinto Sol* (1980) y la magnífica ópera *Orestes Parte* (1984-85).

Por su parte, Francisco Núñez (1945) ha realizado una serie de sólidas partituras, con habilidad en lo concerniente a técnicas de escritura, pero aún en busca de un estilo individual: *Reforma* (1973) para cinta y orquesta, que obtuvo el «Premio Silvestre Revueltas», *Concierto para Orquesta* (1979). Son relevantes también: *Contemplaciones* (1987) para orquesta; *Flores con Luz de Luna* (1976) —voz, clarinete y piano— así

como dos obras para conjunto de cámara: *Aspectos* (1967) y *Danza Tarasca* (1980).

Vale la pena señalar como uno entre los compositores notables conectados a las corrientes de vanguardia, pero con cierta filiación tradicional, a Leonardo Velázquez (1935). El suyo es «un lenguaje contemporáneo de matices muy personales» (Rocío Sanz). En su producción sobresalen: *Suite del «Brazo Fuerte»*, (1959) para orquesta de cámara; *Tocata* (1967) para piano y *Bagatelas* (1970-75) también para piano; *Tocata para Orquesta* (1974) y el *Dúo Concertante* (1978) para piano a cuatro manos.

Una nueva generación ha surgido. Sus representantes tienen una orientación que se apega más a la realidad sonora, sin buscar tanto poner de relieve la destreza de escritura o la solvencia técnica. Entre los más notables está Federico Álvarez del Toro (1953), quien manifiesta fuertes preocupaciones ecológicas en: *Desolación: Drama de un Bosque* (1976); *Gneiss-«Unión»* (1980) para orquesta, cinta y cuatro voces solistas; *Ozomatli (Maax Mono)* (1982) para coro mixto, metales, percusiones y cinta; *El Espíritu de la Tierra* (1983-84) para marimba, orquesta y cinta; *Oratorio en la Cueva* (1984) litomarimba y flautista; por último: *Uliotl-Mut (Alma-Ave-Paloma)* (1986) cantata para voces amplificadas —soprano y tenor solistas—, flauta, cinta y orquesta.

Así como para el sector que comprenden Enríquez, Urreta, Lavista, Ibarra *et al.*, entre las influencias decisivas pueden citarse la música polaca (Lutoslawski, Penderecki, etc.), junto a Cage (1912-1992) o —cada vez más— Crumb (1929) y en sus inicios Messiaen (1908-1992) con sus discípulos Boulez (1925) y Stockhausen (1928); a su vez, los compositores jóvenes encuentran los puntos de referencia más notorios, por aceptación o rechazo, en sus ancestros mexicanos inmediatos. Un singular juego de espejos, circunscrito la mayoría de las veces al ámbito nacional, les permite entroncarse directamente a la línea de acción de aquéllos. Su perspectiva acerca de lo que ocurre en otros países no parece ejercer un rol preponderante: se diría que absorben al través de aquella experiencia trascendente llevada a cabo por quienes les precedieron, la información —lo mismo normativa que referencial— requerida por sus intereses y convicciones.

A la cabeza de este grupo, representativo del mismo, puede señalarse a Arturo Márquez (1950), cuyo recio talento ha tomado cuerpo en obras como: *Gestación* (1983) para orquesta; *Peiwoh* (1984) para arpa; *Ron-Do* (1985) para cuarteto de cuerdas.

Por su parte, Marcela Rodríguez (1951) se desplaza al centro de un eclecticismo atrayente, con desenvoltura; en su catálogo destacan: *Persecu-*

ción (1981) teatro instrumental para ocho guitarras; *Pasaje* (1985), partitura minimalista para piano; *Elegía a Dos o Tres Desconocidas Mirando para el Tren* (1985) para oboe y orquesta de cámara; *Canto sin Luz* (1986), para conjunto de alientos. Vale la pena mencionar su ópera *La Sunamita* (1991) así como el *Concierto para Flauta de Pico y Orquesta* (1993), su mejor obra hasta hoy.

En un par de años, Eduardo Soto (1956) ha dado muestras de una maduración patente, con dosis idénticas de refinamiento y equilibrio en: *Música del Interior* (1986), para orquesta de percusión; *Marceleste* (1986), flauta en do, voces habladas y cinta; *Meshico* (1986) sonidos electrónicos y voz; *Ollin Yoliztli* (1987) para orquesta de percusión. De cuanto produjo anteriormente, vale mucho la pena citar su *Contra-Sonata* (1979) para cantante mudo y dos pianos.

Fuera de la Ciudad de México, el compositor más notable es Antonio Navarro (1958), quien lleva a cabo una tarea heroica en Guadalajara. Varias partituras suyas son ricas en relieves individuales y manifiestan a la vez un esfuerzo explorativo incansable así como dones específicos: *Integral* (1978-79) para flauta sola; *Constelaciones* (1980-81); *Concierto para orquesta* (1982); *Cantata* (1985).

Uno de los fenómenos más notables en el desarrollo musical de México, se registra durante las décadas más recientes con el desarrollo de una amplia escuela guitarrística, debido —principalmente— a la presencia de excelentes maestros como Manuel López Ramos y Juan Helguera. Esto ha acarreado la presencia tanto de numerosos ejecutantes llenos de cualidades, como de compositores que han escrito con éxito obras para una o varias guitarras. El representante más destacado de esta corriente es Gerardo Tamez (1948), al lado de Julio César Oliva (1947) y Ernesto García de León. Tamez ha escrito una partitura que rebasa el elogio: *Percusión* (1980) donde se alían la sabrosa vitalidad de ritmos nacionales, técnicas contemporáneas de composición y uso de recursos novedosos de articulación sonora en la guitarra.

Es notoria, del mismo modo, en el total de estos jóvenes músicos, lo que podría considerarse una necesidad de integración latinoamericana que toma sus raíces en la tarea creativa del argentino Alberto Ginastera (1916-1983) quien, como es sabido, dio un giro renovado a la intervención de directivas avanzadas y vectores nacionales. Esto ocurre en forma similar a cuanto brota o circula con fuerza, no ya dual sino unificada, en la producción deslumbrante del guatemalteco Jorge Sarmientos (1933).

La evolución de la música escrita en México ostenta, por fortuna, una fisonomía cambiante en la actualidad: llena de significados diversos e

identidades convergentes-divergentes; nacida lo mismo de la necesidad de una regeneración espiritual continua, que en las fuerzas compulsivas del raciocinio.

José Antonio Alcaraz