



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artística
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este libro:

Sonidos tangibles. Documentos para la investigación musical. Editores:
Magaly Elizabeth Cruz de Nicolás, Omar Alí Morales Abril, José Luis
Segura Maldonado. México: Secretaría de Cultura, INBAL, CENIDIM, 2023,
112 pp.

SONIDOS TANGIBLES

Documentos para la
investigación musical



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

ENART



CENIDIM

SONIDOS TANGIBLES

Documentos para la investigación musical

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

Magaly Elizabeth Cruz de Nicolás, Omar Alí Morales Abril
y José Luis Segura Maldonado - Editores

SONIDOS TANGIBLES

Documentos para la investigación musical

Sonidos tangibles. Documentos para la investigación musical / editores Magaly Elizabeth Cruz de Nicolás, Omar Morales Abril y José Luis Segura Maldonado. Ciudad de México : Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro Nacional de las Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez", 2023.

112 páginas : ilustraciones (Estudios e investigaciones)

I. Investigación musical – México I. Cruz de Nicolás, Magaly (1976-) editor II. Morales Abril, Omar (1976-) editor III. Segura Maldonado, José Luis (1980-) editor.

ISBN: en trámite

ML210.1 I5

Primera edición, *Sonidos tangibles. Documentos para la investigación musical*, 2023.

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Magaly Elizabeth Cruz de Nicolás, Omar Alí Morales Abril y José Luis Segura Maldonado / Editores
Edgar Jiménez Álvarez / Diseño y formación
José Luis Segura Maldonado / Corrección de estilo
Flor Moyao Gutiérrez y Carlos Andrés Aguirre Álvarez / Corrección de pruebas

D. R. © 2023 de *Sonidos tangibles. Documentos para la investigación musical*.

**Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información Musical
"Carlos Chávez" (CENIDIM)**

Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,
Colonia Chapultepec Polanco, alcaldía
Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la
Secretaría de Cultura

Proyecto beneficiario del PADID 2019



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3189>

ISBN: 978-607-605-756-8

Hecho en México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



TABLA DE CONTENIDO

Presentación.....	9
<i>Textos y materialidad como fuentes de imaginarios sonoros en la Colección Sánchez Garza / Bárbara Pérez Ruiz.....</i>	13
<i>Los álbumes musicales femeninos como fuente de investigación musical del siglo XIX / Yael Bitrán Goren.....</i>	25
<i>Documentos que suenan: las grabaciones musicales como fuentes documentales / Eduardo Contreras Soto.....</i>	35
<i>Las joyas de la Corona del Conservatorio Nacional de Música / Israel Cruz Olalde.....</i>	43
<i>La guitarra panzona en la cultura musical calentana / Camilo Raxá Camacho Jurado.....</i>	51
<i>Los archivos históricos y personales en la investigación musical / Herlinda Mendoza Castillo.....</i>	61
<i>¿Instrumento y documento? Aportaciones de la organología a la investigación musical / Jimena Palacios Uribe.....</i>	71
<i>Una mirada a la Colección Salvador Contreras desde la perspectiva de la documentación musical / Alejandra Hernández Sánchez.....</i>	79
<i>Los soportes sonoros como fuente para la investigación / Guillermo Theo Hernández Villalobos.....</i>	89
<i>Visualidad y juego entre campos sonoros expandidos y notación gráfica en la obra de Manuel Enríquez / Iracema de Andrade Almeida.....</i>	101

Presentación

La música tiene una cualidad efímera que la define como un arte esencialmente intangible que se materializa en sonido cuando es ejecutada, pero que al llegar al último compás se esconde en el silencio hasta que pueda encontrar un nuevo atril, nuevas cuerdas, nuevas manos, una nueva voz... Sin embargo, es posible capturar instantáneas de la obra musical en muchos y muy variados soportes que —si bien están supeditados al contexto histórico, social y tecnológico de su creación— garantizan en mayor o menor medida la preservación del mensaje concebido por su autor o sus autores, según sea el caso.

El proyecto *Sonidos tangibles. Documentos para la investigación musical* fue beneficiario del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID) 2019 y fue concebido originalmente como el diseño y montaje de una exposición que debía realizarse en el ámbito del Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México en algún momento de 2020, con el propósito de mostrar a los interesados en estos temas y al público en general la naturaleza de los diversos soportes en los que ha sido posible conservar y recuperar mucha de la música de nuestro país y su historia, enfatizando la importancia que revisten todos estos documentos en la generación de conocimiento sobre buena parte de nuestra herencia cultural, a partir de las investigaciones conducidas por los especialistas de las principales entidades académicas a nivel nacional.

Sin embargo, la emergencia sanitaria provocada por la pandemia de COVID-19 que derivó en el cierre de espacios públicos y en la cancelación de actividades durante la Jornada Nacional de Sana Distancia propició la reconfiguración del producto final que encontró dos vías de salida con un mayor potencial de difusión: una serie de diez breves cápsulas de video y el libro electrónico que nos ocupa. Cabe resaltar la

voluntad y el compromiso de todos los involucrados en la generación de contenidos para este proyecto, quienes lograron plasmar en estas nuevas versiones una visión panorámica sobre el tema de su especialidad, siempre desde su experiencia con el manejo documental.

Y es que la música no sólo yace en las partituras o en los fonogramas, sino que además se impregna en los espacios arquitectónicos donde se estudia, se ejecuta, se archiva y se resguarda; al mismo tiempo da vida a los instrumentos que la invocan y la comunican; y hasta se asoma en las fotografías dibujando una sonrisa en los rostros de sus creadores o se manifiesta en las cartas y los relatos de los personajes que han compartido su espacio y su tiempo.

Así, en *Sonidos tangibles* se recogen diez textos donde podemos ver por ejemplo cómo la música ha ido encontrando numerosos códigos para comunicarse con nosotros desde el papel, de acuerdo con las necesidades musicales y estéticas de cada época; desde la notación mensural explicada por Bárbara Pérez e ilustrada con los ejemplos de la Colección Sánchez Garza; pasando por la notación más convencional y socorrida desde hace casi tres siglos, recogida en los álbumes de piezas instrumentales estudiados sistemáticamente por Yael Bitrán o en los cuadernos de apuntes de un compositor como Salvador Contreras, según nos relata Alejandra Hernández; hasta desembocar en la experimentación gráfica que fue capaz de regir y al mismo tiempo liberar la creatividad musical de Manuel Enríquez y sus contemporáneos como se lee en el texto de Iracema de Andrade. Además de la música, en todos estos documentos subyace un cúmulo de información acerca de la práctica musical de las diversas épocas estudiadas, así como de los actores que convivieron o conviven aún con ella.

Hablando de espacios y personajes, los apartados escritos por Herlinda Mendoza sobre el archivo de Gerónimo Baqueiro Fóster y por Israel Cruz sobre la Biblioteca “Candelario Huízar” del Conservatorio Nacional nos cuentan la manera en que se configuran los archivos musicales personales e institucionales, además de las vicisitudes que han ido moldeando dichos fondos documentales para llegar al

estado en que los encontramos el día de hoy. Es muy interesante darnos cuenta de que en ambos casos los acervos han continuado un desarrollo orgánico que ha trascendido a sus creadores originales y sobre todo, de la importancia que reviste el proceso documental para garantizar la preservación de todos estos materiales y la difusión masiva de su contenido.

Retomando la materialización del sonido hay que considerar dos vías igualmente relevantes: el instrumento musical y el soporte de grabación-reproducción de audio. Los cuatro textos dedicados a este tema siguieron un mismo curso pues por una parte, Jimena Palacios nos cuenta los orígenes, la definición y los alcances de la organología como disciplina para el estudio de los instrumentos musicales, para dar paso al estudio de caso sobre la guitarra panzona de la tierra caliente michoacana presentado por Camilo Camacho. Por otra parte, Theo Hernández nos ofrece una síntesis de la historia de los soportes de audio análogos y digitales, enfatizando su importancia como documentos para la investigación sobre música en nuestros días; en sintonía con esta idea, Eduardo Contreras nos ilustra con sendos ejemplos de la información que se puede extraer de un fonograma sin importar que se trate de música de concierto, tradicional o popular.

Sirva pues esta publicación para mostrar que los sonidos son ecos de nuestra memoria, que son testimonio de la cultura y de la sociedad que los creó, pero sobre todo que más allá de su volatilidad, los *sonidos* son *tangibles*...

Magaly Cruz de Nicolás
Omar Morales Abril
José Luis Segura Maldonado

Ciudad de México, abril de 2022



Bárbara Pérez Ruiz

Es licenciada en Artes —mención Música— y *Magister Scientiarum* en Musicología Latinoamericana por la Universidad Central de Venezuela; y es doctora en Musicología por la Facultad de Música de la UNAM. Además, estudió Composición y Piano en el Conservatorio Nacional de Música “Juan José Landaeta”, en Caracas. En 1994 obtuvo el premio único en el Concurso de Composición por los 20 años del Coro Polifónico “Rafael Suárez”. Ha sido organista y continuista en diversas agrupaciones de música antigua en México y en Venezuela. En 2000 y 2003 obtuvo la beca “Genaro Estrada” otorgada por la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, para realizar proyectos de investigación y transcripción sobre música virreinal de México y Puebla, con el apoyo del INBAL y la UNAM. En 2010 obtuvo una beca de la Fundación Carolina para realizar un curso de Musicología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Ha trabajado en la Fundación “Vicente Emilio Sojo” y en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Es autora del libro *Antonio de Salazar (c. 1650-1715): I. Obras en latín* (CENIDIM, 2016); y coautora de los libros *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España* (CIESAS, 2013) y *Colección Sánchez Garza: catálogo y estudio documental de un acervo musical novohispano* (CENIDIM, 2018). Actualmente es investigadora titular del CENIDIM, continuista del ensamble Bona Fe, miembro del cuerpo de tutores del Posgrado en Música de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Textos y materialidad como fuentes de imaginarios sonoros en la Colección Sánchez Garza

Bárbara Pérez Ruiz
CENIDIM-INBAL

El amanuense escribió sobre un papel de algodón plegado —cuyo centro llevaba impreso una marca de agua— una variedad de figuras musicales sobre un pentagrama, y debajo de éstas, un texto: “Pedasitos se asen oy las mulatas pedasitos se hacen pues se asen rajas...”, cuya inscripción iniciaba con la intensidad negra de la tinta y al final del renglón acababa en un desgastado sepia. En el margen superior izquierdo del papel escribió “Alto a dúo, Copla 3.^a” y unos centímetros más allá, la palabra “Mestiza”. Tiempo después —tal vez solo unos días—, del lado derecho y con una tinta de otro tono, una monja de velo escribió su nombre: “ynes de Jhs nasareno”.

Esta descripción libre y un tanto fantasiosa de un pliego que perteneció al Convento de la Santísima Trinidad de Puebla intenta transmitir la naturaleza multidimensional que puede tener un documento, no solo como registro de contenidos explícitos, en este caso, musicales y poéticos, sino también como testimonio de acciones, procedimientos, prácticas realizadas por sujetos, donde la tinta habla del tiempo, el papel denota un origen, y un nombre significa una voz, que a su vez representa a un personaje.

Este papel forma parte de la Colección Sánchez Garza, un conjunto de documentos musicales procedentes del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla (activo desde mediados del siglo xvii hasta mediados del xix), resguardada en el CENIDIM-INBAL desde 1974. Dicha colección comprende obras en latín, en polifonía y en canto llano; un conjunto importante de villancicos y cantadas en español para distintas festividades, con textos de creación local y otros de la pluma de poetas del siglo de oro español; tonos divinos y humanos; obras instrumentales e impresos musicales;

anónimos y de diversos autores peninsulares o locales de los siglos XVI al XVIII, algunos de los cuales fueron músicos activos en diversos centros de Nueva España. Dicho acervo constituye una de las escasas huellas materiales de la vida y la práctica musical femenina en territorio novohispano.

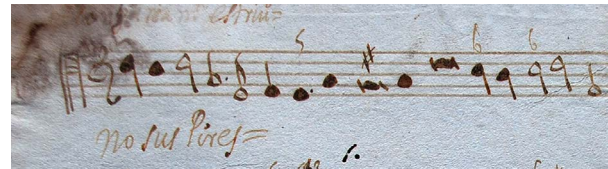
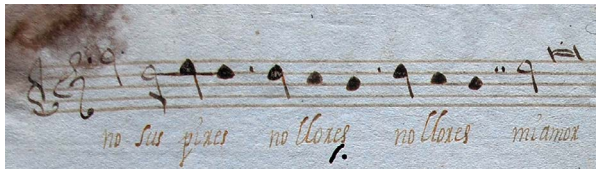
Una serie de anotaciones añadidas en los papeles en el trascurso de su vida útil: nombres de monjas, indicaciones de instrumentos y de interpretación, y otras señales gráficas y materiales, ha hecho posible rastrear aspectos de la actividad musical que realizaban las religiosas del convento, sus funciones y su organización en la interpretación del repertorio; así como la circulación de melodías, textos poéticos y músicos pertenecientes a distintos centros del ámbito iberoamericano.

Por más de una década estos documentos han sido estudiados con una perspectiva holística por parte de un equipo de investigadores, musicólogos y documentalistas del CENIDIM, con el objetivo de darle un orden coherente a la colección, asegurar su óptimo resguardo, facilitar su consulta, generar visiones sobre su origen e historia, entender sus repertorios poéticos y musicales, sus usos y las prácticas vocales e instrumentales que lo sonorizaron en el contexto conventual, y facilitar su interpretación y difusión.¹ A lo largo de dichos procesos, que comprendieron labores de estabilización y conservación, catalogación; transcripción paleográfica de música y texto; estudio de las caligrafías —crucial para la datación de los manuscritos—; búsqueda de concordancias para identificar autorías; rastreo de otras copias en fondos americanos y europeos; estudio de los componentes musicales, poéticos y litúrgicos; e investigación sobre autores e intérpretes en archivos eclesiásticos y civiles; se han ido visibilizando los hilos que entretejen lo escrito con lo acontecido, lo material con lo intangible. Tanto en su conjunto como en sus partes, estos documentos cuentan algo, más allá de las melodías, armonías y textos poéticos que llevan inscritos. Y justo en esos subterfugios y subtramas de lo escrito, la interpretación de la música puede encontrar un sentido de verosimilitud histórica.

¹ Ver Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales y Bárbara Pérez, *Colección Sánchez Garza: estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano* (México: ADABI A.C., 2019).

Paleografía y transcripción: desentrañando el texto musical y el texto poético

Desde el surgimiento de la polifonía, la música vocal fue escrita fundamentalmente en dos formatos: libros de coro y papeles sueltos. El conjunto de obras de la Colección Sánchez Garza se encuentra en este último formato, cada voz escrita en un papel distinto. La notación corresponde al sistema mensural blanco, en el que el valor de las figuras era relativo a los signos de mensuración —equivalentes a los signos de compases de hoy— y a señales intrínsecas de la propia notación, en una lógica de proporciones entre las figuras. Esta tradición de escritura, que fue transformándose gradualmente hasta llegar a la configuración moderna, tuvo su fin hacia mediados del siglo XVIII; por lo que un músico actual, salvo que sea un especialista en esas épocas y necesariamente entrenado en la práctica de lectura e interpretación, no podría hacer sonar a primera vista esta música. El trabajo del paleógrafo consiste entonces en dos aspectos fundamentales: la elaboración de una partitura que reúna en un solo documento las voces originalmente escritas en papeles separados; y la actualización de la escritura musical y literaria, a partir del establecimiento de equivalencias entre uno y otro sistema.



Estrillo

No sus - pi - res, no llo - res, no llo - res, mi a - mor, _____

A modern musical transcription of the 'Estrillo' section. It features a treble and bass clef with a 3/2 time signature. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the staff.

Ejemplo de transcripción paleográfica. *No suspires, no llores*, Francisco de Atienza y Pineda [atrib.], Colección Sánchez Garza, CENIDIM (fotografía de Omar Morales y dibujo musical de Bárbara Pérez).

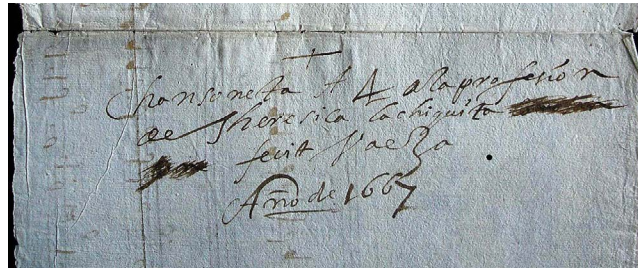
Pero algunos factores materiales asociados al uso y al tiempo pueden hacer más complejo el trabajo. Es el caso de papeles maltratados, mutilados o en donde la tinta se ha desvanecido por efecto de la humedad, lo que a veces plantea retos de reconstrucción, o en el peor de los casos, hace imposible su transcripción.



Parte de bajo. *Oh, admirable sacramento*, Francisco López Capillas, Colección Sánchez Garza, CENIDIM (fotografía de Omar Morales).

Algunos manuscritos tienen tiras de papel adheridas con textos superpuestos al original, a veces de manera parcial, y otras a lo largo de toda la obra, lo cual indica la reutilización de la música para distintas ocasiones o festividades. Esto supone algunas dificultades a la hora de catalogar e incluso para transcribir. Tal es el caso del villancico *Cuérdamente te acoges*, compuesto por Juan de Baeza Saavedra en 1667 para la profesión de “Teresica la chiquita”. Sobre algunas partes del texto poético —dedicado a la toma de hábitos de esta novicia— hay tiras pegadas con otro texto: “Con

suavidad de voces”. Gracias a que en uno de los papeles se encuentra parcialmente desprendida dicha tira, se pudo conocer el texto original; pero donde se resuelve un enigma surgen problemáticas que implican tomas de decisión: ¿con qué título catalogar esta obra, siendo posible que el resto de las tiras de papel superpuesto se desprendan en algún momento?, ¿con qué texto hacer la transcripción?, ¿funcionan ambos textos prosódicamente con la música que les corresponde? Los criterios son relativos y el tema da para escribir muchas páginas, de las que no disponemos en esta ocasión. Lo importante del ejemplo es poner de relieve el trabajo de crítica que hay que hacer sobre la fuente, para tomar decisiones coherentes.

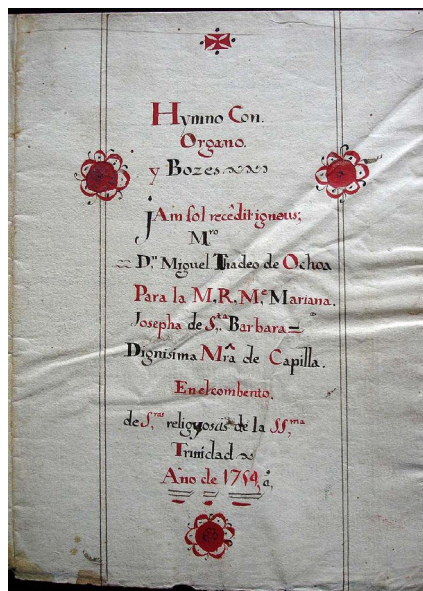
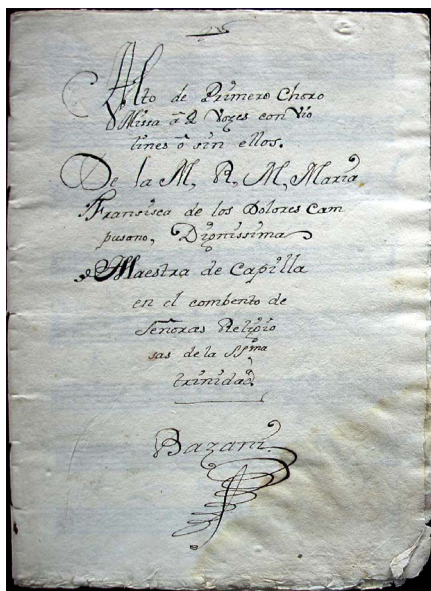


Fragmento de la parte de Tiple 2 de un manuscrito musical, mostrando la melodía y el texto lírico en español. El texto incluye versos como "Se va si nes ca to nan Les beses santo Consueta dal de vises y dulce can to y dulce canto" y "Se va si nes ca to nan Les beses santo".

Fragmento de portada y parte de Tiple 2. *Cuerdamente te acoges / Con suavidad de voces*, Juan de Baeza Saavedra, Colección Sánchez Garza, CENIDIM (fotografía de Omar Morales).

Reconstrucción de la capilla musical del convento y sus maestras a partir de los manuscritos musicales

Una capilla musical era el grupo organizado de cantores e instrumentistas de una institución religiosa, encargado de interpretar la música para el culto divino. El responsable de su funcionamiento era llamado “maestro de capilla” quien, como autoridad, debía poseer una formación sólida y ostentar la destreza necesaria para la composición, enseñanza y dirección musical. Por lo general, los conventos femeninos peninsulares contaban con organistas y maestros de capilla hombres; en cambio, el de la Santísima Trinidad de Puebla tuvo entre sus monjas a sus directoras musicales. En las portadas de algunas obras de la Colección están inscritos los nombres de estas maestras, si bien no como autoras, sí como propietarias y dedicatarias.



Portadas con nombres de maestras de capilla del siglo XVIII.
Colección Sánchez Garza, CENIDIM (fotografía de Omar Morales).

El trabajo de concordancia caligráfica, tanto de la notación musical como de las letras, en combinación con los nombres de las monjas escritos a los márgenes, permitió definir temporalidades en el ejercicio de las distintas religiosas, cantoras e instrumentistas, dentro de la capilla musical, en al menos tres etapas: la segunda

mitad del siglo xvii (aprox. 1639-1691 o 1661-1691), el tránsito del xvii al xviii (aprox. 1670-1717) y el siglo xviii (aprox. 1717-1759);² lo que a su vez ha permitido hacer una datación aproximada, si bien no de la composición, sí de la interpretación de las obras.



Nombres de monjas que formaban la capilla musical del Convento de la Santísima Trinidad de Puebla en la segunda mitad del siglo xvii y algunas de una etapa posterior. Colección Sánchez Garza, CENIDIM (fotografía de Omar Morales).

² Tello et al., *Colección Sánchez Garza*, 270.

Aspectos de interpretación musical referidos en los manuscritos

Otro aspecto que se ha visto iluminado a partir de las anotaciones que debieron hacer las intérpretes de cada parte, o quien las haya copiado, es el referente a prácticas de interpretación. Ya vimos en el párrafo introductorio la indicación de un personaje en la parte del Alto: “Mestiza”; mientras que la de Tiple dice: “Mulata”; indicios de que este villancico debió ser cantado con ciertos elementos de caracterización de personajes subalternos de acuerdo con la estratificación social novohispana.



Nombres de personajes subalternos. *Pedacitos se hacen*, anónimo, posiblemente de Francisco Vidales, Colección Sánchez Garza, CENIDIM (fotografía de Omar Morales).

Otros manuscritos tienen indicaciones de instrumentos, casi siempre en la parte del bajo y a veces del tenor: “Fundamento Pa la Harpa Y con todas a 5 Por Un dedo”; “con bajon se puede desir”; “al organo o al arpa”; “arpa y violón”, “Mariana en el violon”, “con viguela de arco”, y muchas otras. El trabajo de asociación entre los nombres de religiosas anotados en los márgenes de las partes (vocales e instrumentales) y la referencia a estos instrumentos, han dado una buena idea de las funciones de cada monja dentro de la capilla. Por ejemplo, sabemos que Mariana era organista, y Leonor tocaba el bajón. El nombre de esta última monja

se encuentra escrito en partes de bajo sin texto, en algunas de las cuales viene la indicación de ese instrumento. Pero, además, la caligrafía de las notas musicales en esas partes es muy peculiar, de un tamaño que no guarda proporción con el resto de las partes de una misma obra, y hace pensar que Leonor estaba en un proceso de pérdida de visión (véase ilustración referente a los nombres de monjas).

Por otra parte, la Regla y Constituciones correspondientes a los conventos de la Concepción y de la Santísima Trinidad de Puebla dejan ver que en el interior de estas casas se realizaban algunas prácticas musicales consideradas “indeseables”, de acuerdo con los parámetros propios de una vida de claustro, como cantar temas profanos, bailar o acompañar la música con instrumentos como la guitarra o los tambores:

En ninguna fiesta ni ocasión se hagan bailes, ni danzas en ambos coro, ni coloquios; y en las chanzonetas y lo demás que se cantare, no haya cosa profana que desdiga de la compostura y modestia religiosa, por lo cual prohibimos guitarras, sonajas, tambores, adufes y otros instrumentos que desdican de la modestia y gravedad del culto divino y profesión religiosa.³

El villancico *Serenísima una noche* contiene información reveladora que contradice la mencionada normatividad: en el estribillo de la parte de Tiple 1.º se lee la indicación “por cruçado tañer el canario y mui volado cantarlo mucho mucho”, lo que alude a la postura de la mano al pisar el acorde de Re mayor en la guitarra de cinco órdenes, indicando que lo que estaba prohibido —en este caso la guitarra— de hecho, se usaba como acompañamiento. En el Tiple 2.º se lee: “Canario mui uolado se a de cantar”; el canario era un tipo de danza popular de la época; y en el Alto: “baile un punto mas alto”; y en la parte de acompañamiento: “Baile a 4”, confirmando que este villancico debió contener elementos de baile en su interpretación. Asimismo, la colección contiene unos cuantos tonos humanos y un coloquio para el recibimiento de una autoridad civil.

³ “Regla confirmada por la santidad del Papa Julio II” Religiosas Concepcionistas de Puebla, *Regla, y constituciones que han de guardar las religiosas de los conventos de Nuestra Señora de la Concepcion, y la Santisima Trinidad de la ciudad de los Angeles* (Puebla: Seminario Palafoxiano, 1773), 83.

capitulos de D. Juan de la Cruz 11611. L. 116. 99.

Serenísima una noche, en la que hallé al cuerpo, que se fundió en
 de las fajas o baxas con mis redomas de frías, como baxas que funden con el mismo Sol al baxo.
 Los pastores de la, fuere prohibido adonde, se oída que los que se funden al gó en gó.
 San Beltrán, redoma, con el baxo los Sagales, con amateca visón de los que ven en las
 Des de la tala libre, de muras, de amatecas mas temido que al baxo le lleban por gó.
 Se quitó el chamorro, Gil de representado en al baxo agüen el Buro Bendición, que en el portal comido
 Des pues de esta baxa, echó medico coñates que en ella se ora mula, Pastora en gó de
 y la Colección Barbero, es de unos en saca, fue el baxo y folios, son de los que se de examer
 Saba de los baxos chato, ha de un baxo en gó, que los baxos en los baxos es ha en amuchas por
 al fin otras mil se que, fuere yalen baxos que los baxos de que se suere, y pulido se en gó.
 el baxo. Principio de Fajer el baxo en gó con el baxo con el baxo.

Andel baile = = = andel baile al baxo en gó, que en el baxo en gó, que en el baxo en gó.
 Andel baile = = = andel baile al baxo en gó, que en el baxo en gó, que en el baxo en gó.
 Andel baile = = = andel baile al baxo en gó, que en el baxo en gó, que en el baxo en gó.

Parte de Tiple 1.º. Serenísima una noche, fray Jerónimo González, Colección Sánchez Garza, CENIDIM (fotografía de Omar Morales).

Así, este conjunto de papeles, que a simple vista pueden parecer solo materia prima, forman parte de la materialidad de una historia construida entre personajes, sonidos, textos, acontecimientos y circunstancias; que solo a través del ejercicio hermenéutico de la crítica de fuentes y la intertextualidad, es posible imaginar.





Yael Bitrán Goren

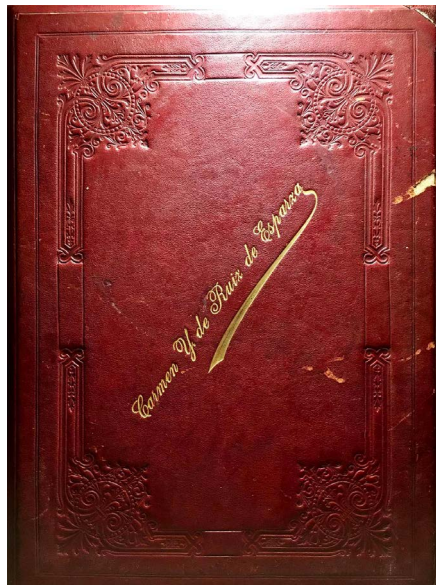
Es licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; maestra en Historia Latinoamericana por la University of North Carolina en Chapel Hill; y doctora en Musicología por la Royal Holloway, University of London. Además, realizó estudios de Piano en el Conservatorio Nacional de Música de México. Ha publicado diversos textos académicos en revistas y libros de varios países. Es traductora especializada en música y formó parte del equipo que tradujo *The Oxford Companion to Music* para el Fondo de Cultura Económica. Ha dictado conferencias e impartido cursos y seminarios en varias universidades de México, el resto de América y Europa. De 2014 a 2018 fue directora del CENIDIM. Actualmente es investigadora titular de dicho centro; profesora de Licenciatura y Posgrado en la Facultad de Música de la UNAM, en la Maestría en Interpretación de Música Mexicana del Conservatorio Nacional de Música y en el Doctorado en Artes del INBAL; y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores, nivel I.

Los álbumes musicales femeninos como fuente de investigación musical del siglo XIX

Yael Bitrán Goren
CENIDIM-INBAL / FaM-UNAM

La historia musical de México y América Latina a lo largo del siglo XIX es un campo fértil que no hace mucho ha empezado a estudiarse a profundidad, y que nos ha revelado un mundo rico en su fluidez entre los ámbitos público y privado; religioso y secular; profesional y amateur. Tanto el público como los músicos se movían fluidamente entre estos espacios que formaban parte de su quehacer cotidiano: en la mañana un músico podía tocar en un servicio religioso en la catedral, en la tarde asistir a una tertulia en una casa de la élite o dar lecciones de música a una señorita de clase alta, y en la noche presentarse en la orquesta del teatro como parte de una función de ópera; y los mismos asistentes —músicos diletantes— podían fungir como intérpretes junto a los músicos profesionales en varios de esos espacios. Ese público participaba también en las plazas públicas, procesiones o desfiles, donde se llevaban a cabo funciones musicales de diversa índole. Dichos asistentes —principalmente los de las clases acomodadas— eran el motor financiero de la música; en particular las mujeres, quienes jugaban un papel crucial en la circulación de música: como público en el teatro, como consumidoras y/o como estudiantes e intérpretes musicales en el espacio doméstico. Su interés en la música las llevaba a estudiarla a fondo, logrando niveles de ejecución e interpretación que hoy podríamos equiparar a profesionales, aún cuando no pudieron obtener un título hasta bien entrado el siglo. Cabe señalar que su desarrollo musical se daba principalmente a través de instrumentos como el piano, el arpa o la guitarra; y de la voz.

De esas prácticas y de la pasión con que se desempeñaban dan cuenta objetos materiales: álbumes encuadernados en piel y cartón, decorados con papel marmoleado y grabados en letras doradas, que han llegado a nuestros días y que representan el repertorio que con empeño estudiaban sus poseedoras, pero también los sentimientos asociados a la práctica, la entrega requerida y quizá, las horas de tedio o ensoñación de esas mujeres frente al piano. Hacerlos hablar responde al imperativo de darle voz a esos sujetos silenciados de la historia de la música, a la recuperación de patrimonio musical mayormente ignorado, y al reconocimiento de la música guardada en esos soportes materiales; música injustamente olvidada por ideas de la musicología tradicional que se concentra en grandes obras y grandes compositores, y que tiene en poca consideración a las obras pequeñas y a las prácticas musicales de participantes marginales del mundo musical, como es el caso de las mujeres diletantes. En este texto describimos dichos objetos y señalamos posibles avenidas de estudio basadas en ellos, con el fin de contribuir a pesquisas sobre la cultura musical de la época que puedan enriquecer las visiones más tradicionales de la historia de la música.



Portada. *Álbum musical de Carmen Y. de Ruiz de Esparza*,
Colección particular de Luisa del Rosario Aguilar Ruz (fotografía de Magaly Cruz).

Los álbumes de partituras para tocar en las casas son un artefacto distintivo de la cultura musical decimonónica de Occidente. Eran objetos ampliamente apreciados en los hogares de las clases medias y altas, tanto en Europa como en América; reunían música impresa con diversos criterios, más o menos estructurados y podían dividirse por instrumento o dotación: piano, la más popular de éstas —muchos álbumes se encuadernan con la leyenda general “Música para piano”—, seguida por la combinación de piano y voz, guitarra, u otras menos comunes incluyendo la flauta y el arpa; por género o función musical: piezas de baile, técnica o arias operísticas. Estas partituras podían ser parte de una colección divulgada en una publicación periódica específica, ya fuera nacional, como el *Instructor Filarmónico* o el *Ramo de Flores*, o importada, como *La Moda Elegante* (española) o *Bombonniers de Pianistes* (francesa); y estar encuadernadas con el nombre de la publicación en el lomo. Podía tratarse también de una miscelánea, es decir, una colección de partituras que la persona iba adquiriendo a lo largo de un tiempo y decidía encuadernar en un momento dado, y que se podía titular simplemente: “Pizas de música” o “Álbum musical”.¹ Los géneros variaban desde ejercicios de técnica, obras sencillas para pianista principiante, obras de concierto y de virtuosismo para pianistas avanzados, danzas, y una gran cantidad de distintas fantasías y variaciones sobre piezas operísticas. A partir de los años treinta del siglo XIX comenzaron a surgir piezas con rasgos folclóricos, basadas en distintos géneros populares como los sonecitos de la tierra de México o zamacuecas de Chile o Perú. Estas piezas, que podían ir desde una sencilla armonización hasta complejas variaciones, encontraron su lugar en los álbumes decimonónicos.

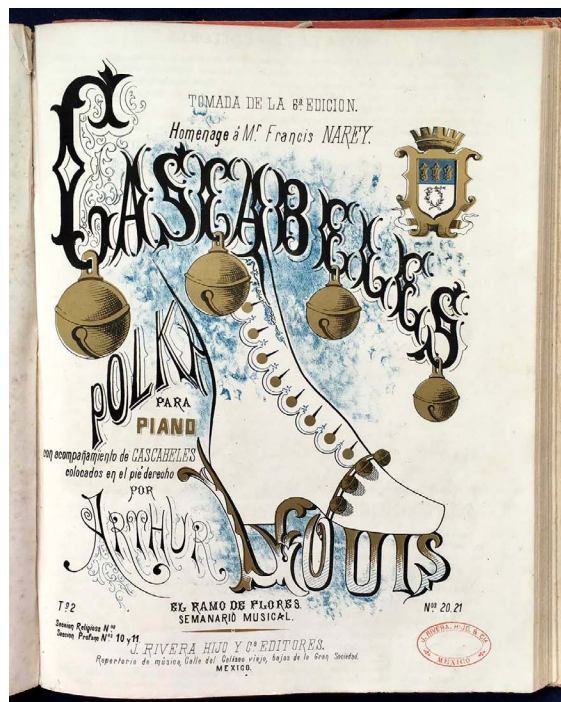
¹ Véase Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la Ciudad de México, 1860-1877” (Tesis doctoral, FaM-UNAM, 2018).



Portada. *Composiciones para piano*, Ricardo Castro, *Álbum musical de Carmen Y. de Ruiz de Esparza*, Colección particular de Luisa del Rosario Aguilar Ruz (fotografía de Magaly Cruz).

Considero que estos encuadernados son un valioso material de investigación cuyo estudio puede hacerse desde una perspectiva multifactorial e interdisciplinaria. A continuación, enumero algunos elementos a considerar en el estudio de los álbumes mexicanos decimonónicos como fuentes para el estudio de la historia de la música desde múltiples ópticas: 1) el análisis musical del repertorio: explorando los autores, los géneros, los estilos y las composiciones incluidas en un álbum; 2) la iconografía de las portadas: considerando los tópicos, la tipografía, la composición de la imagen, entre otros. Las portadas pueden reflejar ideas y roles de género: masculino y femenino, ideas sobre patriotismo y construcción de identidad a través de la representación del paisaje local o de símbolos nacionales, o bien la idealización del paisaje europeo, además de reflejar tópicos del momento como el amor romántico, la amistad, escenas carnavalescas o de juglares. También pueden servir como

fuentes iconográficas de instrumentos y prácticas musicales, así como reflejar estilos gráficos asociados a corrientes artísticas, por ejemplo el romanticismo, el *art déco* o el *art nouveau*; 3) el análisis de la materialidad de los soportes: el tipo de papel, la encuadernación, las filigranas, el estado de conservación del papel y del encuadernado en su conjunto; 4) la historia de la impresión de partituras y su comercialización: ¿de qué casas impresoras son las piezas contenidas en un álbum dado o en una colección de álbumes? ¿las partituras son de origen local o son partituras importadas?, en este último caso ¿fueron vendidas en repertorios locales, fueron importadas, o traídas directamente por las consumidoras? Esto puede estudiarse en las propias partituras, así como en los sellos que los importadores y distribuidores ponían sobre las mismas, dejando así una huella de la trayectoria que siguieron hasta llegar al cliente. Los precios que en ocasiones vienen impresos en las partituras son un dato valioso para sopesar el mercado musical y sus variaciones en el tiempo; 5) las composiciones y el piano en México: aunque poco frecuentes, los álbumes conformados exclusivamente por partituras de compositores locales resultan particularmente valiosos, pues nos pueden brindar información sobre compositores y compositoras nacionales desconocidos o poco conocidos, tendencias locales de composición o formatos de música casera; pueden servir para formular observaciones sobre el pianismo nacional, incluyendo la manera en que las melodías de origen popular abrieron su camino hacia las formas pianísticas del repertorio de salón; 6) tendencias musicales y hábitos de consumo de la época: en los álbumes quedaron plasmadas las modas musicales del momento, qué se imprimía y qué compraban las consumidoras. También conviene notar el orden en que se encuadernaron las partituras y las marcas de uso —o la falta de uso— de las mismas.



Portada. *Cascabeles*, Arthur Louis, *El ramo de flores*, Colección particular de Yael Bitrán Goren (fotografía de Magaly Cruz).

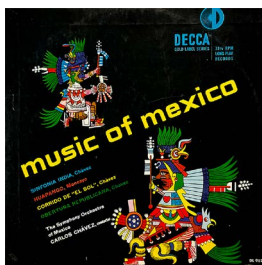
Esta metodología de aproximación a los álbumes musicales no es exhaustiva y deberán considerarse otros aspectos que surjan al abordarlos. Por ejemplo, enfocarse en el estudio de los objetos mismos como fuentes históricas, y encontrar en ellos el reflejo de circunstancias políticas e históricas del turbulento siglo XIX mexicano, ya sea de las primeras y frágiles décadas post-independentistas, de la lucha entre conservadores y liberales, de la intervención francesa, o del largo y prolífico —musicalmente hablando— Porfiriato.

En vista de que el conocimiento histórico es una forma de representación de una realidad irredimiblemente perdida, tenemos el reto de reflejar ese mundo desde una perspectiva que nos acerque no sólo a los productos de una época, sino a las realidades subjetivas que acompañaban las experiencias musicales de diferentes actores en sus múltiples formas. Los álbumes musicales encierran un universo de significación múltiple para todo aquel que esté dispuesto a interpretarlos. Sea pues ésta una invitación al uso de la imaginación histórica en la aproximación a las fuentes en la investigación musical y en la apertura hacia repertorios, actores y perspectivas, que nos invitan desde su silencio a escuchar e interpretar lo que tienen que decir.



“Nota de los editores”, *El ramo de flores*,
Colección particular de Yael Bitrán Goren (fotografía de Magaly Cruz).





Eduardo Contreras Soto

Estudió Teatro y Letras Clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha realizado diversos trabajos de investigación teatral y ha publicado artículos en revistas especializadas. También ha publicado tres obras teatrales en la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM) y dramaturgia breve en la revista *Los universitarios*. Sus obras representadas son: *Ganarás la luz* (estr. 1991), *Sonata para dos actores* (estr. 2004), *La chispa del vodevil* (estr. 2010), *Falcón, un sueño que danza* (estr. 2012) y *El Renacuajo en Llano Alegre* (estr. 2013). Ha dirigido lecturas dramatizadas de repertorio mexicano, así como su propia traducción de *Los acarnios* de Aristófanes (2004). Ha dirigido *La cena del rey Baltasar* de Pedro Calderón de la Barca (2000), *Pedro de Urdemalas* de M. de Cervantes Saavedra (2005), *Peer Gynt* de H. Ibsen (2009, con Gabriel Guerrero) y *Cortés y La Malinche* o *Los Argonautas* de S. Magaña (2014), entre otros. Ha escrito libros sobre Eduardo Hernández Moncada (1993) y *Silvestre Revueltas (Silvestre Revueltas: baile, duelo y son, 2000, reimpreso en 2003; Silvestre Revueltas en escena y en pantalla, 2012)*, así como diversos artículos especializados en la revista *Heterofonía*, de cuyo consejo de redacción es miembro. También ha publicado cuentos (*El conferenciante*, 1995). Ha preparado ediciones de textos de F. de Soria (*La Genoveva*, 1999), A. López Pinciano (*Tres epístolas de Filosofía antigua poética*, 2006) y P. Calderón de la Barca (*Céfalo y Pocris*, 2008, con L. M. Amador Flores), así como la antología *Teatro mexicano decimonónico* (2006). Ha sido catedrático en la UAEM (1989-1995, 1999-2000 y 2003) y en el Centro Universitario de Teatro (CUT), de la UNAM (1994-2003). Actualmente es investigador titular del CENIDIM.

Documentos que suenan: las grabaciones musicales como fuentes documentales

Eduardo Contreras Soto
CENIDIM-INBAL

Cada vez más personas escuchan música y cada vez menos la ejecutan. Y claro que siempre han sido pocos, en cada sociedad, los que se dedican de tiempo completo y como oficio a la creación de la más aérea de las artes. Pero lo que se ha vuelto muy significativo desde los finales del siglo XIX hasta estos inicios del XXI es que se pueda dejar constancia de la ejecución de la música, y con ello podamos conocer los cambios que se han dado en la manera de abordar piezas, estilos y autores, según han ido cambiando los músicos mismos y sus oyentes. Parece una obviedad, pero la distancia cada vez mayor entre los registros sonoros más antiguos y nuestro presente nos permite comprobar el inmenso valor que ahora tienen éstos para ilustrarnos sobre tales cambios; y no sólo sobre este aspecto particular, sino sobre detalles de lo más sutil entre lo concebido por los músicos que crearon su obra y los ejecutantes que la heredan y le agregan los significados de su tiempo respectivo.

Dentro de tales conceptos sonoros y documentales, citaré cuatro ejemplos del repertorio mexicano para dar ejemplo de lo notorio —incluso dramático— que puede ser nuestro aprendizaje al confrontarlo con la prueba documental de las grabaciones, en momentos afortunados en que éstas se realizaron y dejaron así un testimonio único e insustituible, ya que no existen fuentes de otro tipo que aporten lo que tales grabaciones.



Sello de la disquera *Anfión*, productora de la primera grabación de *Huapango* (fotografía de Edgar Jiménez).

Durante algún tiempo se ha generado un debate acerca de una *cadenza* solista que está al principio del Concierto para piano y orquesta de Manuel María Ponce, escrita en su manuscrito autógrafo y tachada como dando a entender que no se ejecute. El debate se ha dado porque no podía decirse con certeza si el propio compositor habría tachado esa *cadenza* o si otras personas, ajenas a su intención, lo habrían hecho; por ende, según quien hubiese tomado esa decisión, un pianista actual tendría que decidir si la tocaría o no. Pues bien, más que cualquier papel escrito que iluminara algo sobre la cuestión, una grabación vino a zanjarla. En efecto, el 28 y el 30 de agosto de 1942 Ponce se presentó en el Palacio de Bellas Artes para tocar su Concierto con la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez; y los técnicos de la estación Radio Mil —que difundían de modo habitual las funciones de la temporada de la Orquesta— no sólo cumplieron ese papel en estas presentaciones

sino que, por tratarse de una ocasión tan especial, también grabaron la ejecución en discos de corte directo, piezas únicas que se conservan, casi podría decirse que de manera milagrosa. Aunque los tres discos estén muy deteriorados, nos permiten comprobar el hecho debatido sobre la *cadenza*: en unas presentaciones en las que un consagrado y amado Ponce podía tocar lo que quisiera y tomarse su tiempo ante la complacencia de su público, él mismo no ejecutó dicha *cadenza*, que podría haber tocado perfectamente. Así que el fundamento documental sobre esta cuestión de edición y ejecución actuales del Concierto para piano lo da una grabación, sancionada por su mismo autor.

Entre las obras más difíciles de ejecutar del repertorio mexicano, sobre todo del siglo xx, están las de Silvestre Revueltas. Por ende, cualquier registro que él mismo hubiese dejado de su propia ejecución de sus piezas será tenido en muy alta estima porque ayudará sin duda a esclarecer pasajes de difícil resolución, dada la complejidad rítmica y la demanda de efectos virtuosos para los instrumentistas, que son habituales en esta música tan exigente como gratificante al oído audaz. Lamentablemente, no hay muchos registros del compositor dirigiendo sus obras, y en la mayoría de los casos, que se dan en las bandas sonoras de las películas para las que compuso la música, él no contó con los ejecutantes de mejor nivel ni con mucho tiempo para preparar grabaciones de la más pulida calidad. Pero eso poco y rudo que tenemos ya informa mucho sobre lo que Revueltas sabía que había escrito tan bien: por ejemplo, un disco de prueba producido por Carlos Chávez y Ricardo Ortega, preservado por el CENIDIM durante años, que contiene en sus dos caras sendas tomas de prueba de *El renacuajo paseador* en su versión de 1933, y que fue grabado ese mismo año. E incluso entre sus partituras fílmicas aparecen destellos sorprendentes, pues era frecuente que el compositor completara algunos pasajes de sus películas no con música original, sino reciclando materiales de sus propias composiciones de concierto ya existentes para entonces. Un singular ejemplo de este proceder se escucha en dos momentos del final de la película *La noche de los mayas*, dirigida por Chano Urueta en 1939: además de la muy conocida música escrita especialmente para la película, se pueden escuchar casi completos los movimientos primero y tercero de los *Tres Sonetos*, piezas de cámara inspiradas por los poemas de tal género escritos por su

amigo Carlos Pellicer un año antes, y por ende no destinadas a película alguna. Tener aunque sea fragmentos de esta obra, grabados por su autor en la pista sonora de una película, es en verdad un tesoro documental.

Hay una tendencia de ya varias décadas para abordar un pasaje muy conocido de la pieza de concierto más famosa de todo el repertorio mexicano, el *Huapango* de José Pablo Moncayo: poco después de la mitad de la pieza, cuando empieza la cita del son jarocho *El Gavilán* o *El Gavilancillo*, los directores suelen bajar la velocidad a la que se ha venido tocando, y además hacen un *rallentando* que rompe de manera arbitraria toda medida exacta de compás, a menudo con una afectación que raya en lo cursi y que, desde luego, está alejada de toda referencia seria a la rítmica real de los sones jarochos a los que esta legendaria obra homenajea. Bastaría con abrir la partitura del *Huapango*, editada bajo la supervisión de su autor, para darse cuenta de que en el pasaje en cuestión no está prescrito ningún calderón ni estiramiento arbitrario de los tiempos ni ritmos. Pero el origen de esta escuela de interpretación —por llamarla de algún modo— no está en la buena o mala lectura de la partitura: está en una grabación, concretamente en la que hizo en 1956 la Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Luis Herrera de la Fuente, y todos los directores mexicanos que han venido después han imitado esta ejecución peculiar, sin revisar lo que está escrito y sin preguntarse si de veras así funciona mejor la lectura de la pieza. Pues bien, ya que los documentos escritos no bastan para instruir a los músicos en este caso, tal vez una grabación les provoque de mejor manera la reflexión; y no cualquier grabación, sino la primera que se hizo de la pieza, producida en 1948 por la Orquesta Sinfónica de México bajo la batuta de Carlos Chávez. Si el propio Moncayo no participó en la ejecución musical —cosa que no puedo corroborar hasta ahora—, por lo menos sí que conoció la grabación y la sancionó como la ejecución correcta. Y como se puede suponer, en ella Chávez —que sabía de sones populares tradicionales y además sí leyó con atención la partitura— aborda el pasaje dicho con sobriedad, manteniendo el ritmo y los acentos propios del género citado con un respeto que debería servir de modelo a todos los que dirijan hoy la pieza. De nuevo, la autoridad la da el documento... sonoro.



Marbete del disco LP *Music of Mexico* (EUA, Decca, 1951).
Huapango, José Pablo Moncayo (primera grabación),
Orquesta Sinfónica de México, Carlos Chávez (dir.)
(fotografía de Edgar Jiménez).

Pero si se cree que este valor documental de las grabaciones sonoras sólo cobra sentido en el repertorio de concierto, puedo citar un caso de la música popular urbana como el último ejemplo. Es frecuente que se piense en figuras legendarias de este ámbito sin preocuparse mucho, ni nada, en los cambios que ellos mismos van haciendo a lo largo de sus carreras para interpretar sus canciones más famosas y populares, y así vemos una pobreza de concepto en muchos cronistas de la cultura popular que se remiten a una sola versión de tal o cual canción que, muy a menudo, sus autores o intérpretes fueron modificando en tonalidad, arreglos instrumentales y hasta en el timbre de sus voces, sin que tales factores pesen mucho en la apreciación de tantos estudiosos, para los cuales lo musical es lo que menos importa en la música popular. De innumerables ejemplos, traeré aquí a colación uno de resultados muy

contrastantes, en las tres versiones que Agustín Lara hizo de su canción *Piensa en mí* en distintos momentos de su carrera: primero en 1935 como bolero tipo cubano en compás de 2/4; después hacia 1946, como bolero más lento y cercano al estilo mexicano, en compás de 4/4; y por último en 1958, ya con un arreglo orquestal de danzonete, completamente cuadrado y sin la soltura de las improvisaciones de que era capaz y que realizó en 1935; no deja de impresionar este resultado en un intérprete conocido y reconocido por la libertad en la conducción del canto y por la vocación libremente improvisadora en el acompañamiento. Todas estas características serán indiferentes para quienes Lara sólo tenga un valor sociológico o antropológico, pero las grabaciones seguirán allí como documentos de primera mano, para apoyar la apreciación auténticamente estética de su creación musical.



Marbete del disco de 78 RPM *Agustín Lara y su piano* (México, Peerless, 1935).
Piensa en mí (primera versión), Agustín Lara, Agustín Lara (voz y piano)
(fotografía de Edgar Jiménez).

Y con estos ejemplos espero haber aportado alguna comprobación directa del valor que tienen como autoridad documental las grabaciones en el proceso de reflexión y construcción de discursos de conocimiento sobre la música. Podemos sentirnos privilegiados de contar con un tipo de fuente documental que nuestros tatarabuelos no tuvieron; que ahora nos ilustra y enriquece la apreciación de los acelerados ritmos en los que la música y su ejecución se han ido transformando, y que han creado una tradición grabada para los repertorios sonoros de todas las culturas.



Portada del disco LP de la OSN (México, Musart, 1956).
Huapango, José Pablo Moncayo (segunda grabación),
Orquesta Sinfónica Nacional, Luis Herrera de la Fuente (dir.)
(fotografía de Edgar Jiménez).



Israel Cruz Olalde

Investigador y docente. Realizó la Maestría y la especialidad en Psicoanálisis en Dimensión Psicoanalítica A. C. Es licenciado en Musicología en el Conservatorio Nacional de Música; realizó estudios de Etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM y de Filosofía y Ciencias Bíblicas en Maná, Museo de la Biblia A. C. Ha publicado en revistas mexicanas especializadas en música como *Heterofonía*, *Musicalia* y *Motetus*, y en la revista argentina *La Oveja Negra*. También ha colaborado dentro del comité de arbitraje de la revista *Pilaremos* y es coautor del libro *150 años de educación musical en México*, publicación de aniversario del Conservatorio Nacional de Música. Ha impartido recitales de piano, conferencias y seminarios en distintos recintos académicos y culturales de México, Costa Rica y Brasil. Actualmente es coordinador y docente de la Academia de Investigación del Conservatorio Nacional de Música y coordinador y docente de las asignaturas teórico-humanísticas de la Escuela de Música Vida del Centro Cultural Ollin Yoliztli. Ejerce la clínica psicoanalítica privada.

Las joyas de la Corona **del Conservatorio Nacional de Música**

Israel Cruz Olalde

Conservatorio Nacional de Música de México-INBAL

Al reflexionar sobre la riqueza principal que posee el Conservatorio Nacional de Música, la imaginación puede llevarnos a los actos oficiales de coronación que realiza la monarquía inglesa; eventos solemnes que son validados y engalanados por la utilización de coronas, cetros, orbes y espadas. Cada una de estas joyas tiene su propia historia, pero su función dentro de estas ceremonias es la de unificar e integrar a los británicos. En ese sentido, las joyas de la Corona son altamente valoradas y resguardadas, pues más allá de su valor económico, estos objetos se han convertido en un símbolo que representa la propia historia e identidad de dicha nación.

Es innegable que desde hace 155 años nuestro Conservatorio ha formado y desarrollado a reconocidos intérpretes y compositores, y que a partir de éste han surgido instituciones como la Facultad de Música de la UNAM, la Escuela Superior de Música y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM). Sin embargo, sus joyas tangibles son principalmente dos: su edificio y su Archivo Histórico; y en tanto que el Conservatorio es nacional, estas dos joyas no sólo benefician a su comunidad sino también al país entero.

Actualmente el Archivo Histórico del Conservatorio está resguardado dentro de la Biblioteca “Candelario Huizar”, ubicada en el edificio de Polanco. Con tropiezos —y a veces con golpes de suerte— el acervo ha constituido una fuente básica para la investigación, el estudio y la ejecución de la música mexicana del siglo XIX y la primera parte del siglo XX. Cabe mencionar que el archivo se ha nutrido principalmente de donaciones, como la que realizó el presidente Porfirio Díaz en los albores del siglo pasado de una colección de partituras de la editorial Breitkopf & Härtel; o la donación

que realizó Ana María Morales de las obras de su padre Julio Morales, su abuelo Melesio Morales y la segunda esposa de éste último, Guadalupe Olmedo. Además, hubo dos donaciones donde yo mismo intervine como mediador: los acervos personales de Yoel David, conformado por partituras para clarinete y música de cámara; y el de Hermilo Novelo, que incluye partituras para violín y orquesta.

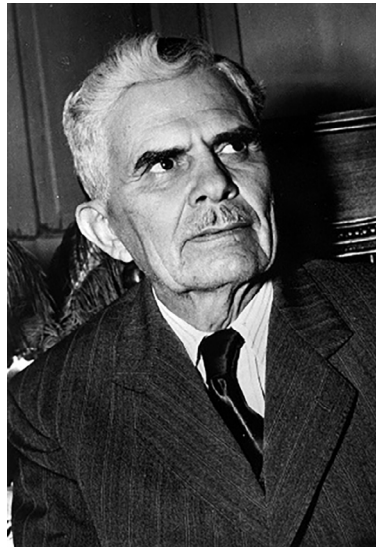
Como estas, podríamos mencionar cientos más de donaciones que el Conservatorio ha recibido a través de más de siglo y medio de existencia. Sin embargo, no hubiera sido posible recibir ninguna de estas joyas sin la participación directa de algunos directivos de la institución como Blas Galindo, Carlos Chávez, Ricardo Miranda, Karl Bellinghausen y David Rodríguez; así como de notables bibliotecarios: Candelario Huízar, Jesús Guadarrama, Raúl Chávez, Robert Endean y Edmundo Ortega; de hecho, fue este último quien gestionó el “reconocimiento de la Memoria del Mundo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en la categoría América Latina y el Caribe” para este acervo.

Por otra parte, vale la pena mencionar que el pasado 1.º de julio, justo en el aniversario 155 del Conservatorio, se dio a conocer el *Catálogo del Archivo Histórico de la Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música* realizado por la doctora Áurea Maya, y que recoge el producto de un trabajo de más de 14 años.

La analogía entre las joyas de la Corona británica y el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional —toda diferencia salvada— se basa en el valor simbólico que han generado con el tiempo y que han sustentado en la materialidad de las ideas, expresiones, historia y emociones de un sujeto o de un colectivo social; es decir, se constituyen como objetos preciosos ya que portan el recuerdo de una experiencia. Lo simbólico es lo que hace que la realidad exista y se siga construyendo, puesto que se trata de consensos que habilitan al sujeto en función de lo social y por consecuencia, de identidad; es por esto que cobra importancia el reconocimiento al acervo del Conservatorio Nacional de Música, ya que más que el edificio y su actividad como institución fundacional para la enseñanza musical, lo tangible —es decir, su materialidad— se representa en sus documentos escritos: las partituras. En otras

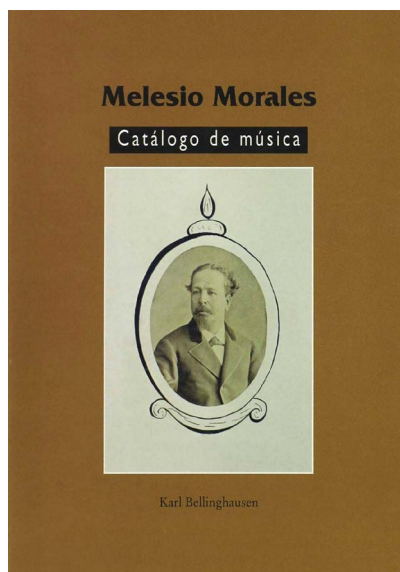
palabras, el núcleo central del Conservatorio es la música, pero ésta deja de existir una vez ejecutada, es intangible; sin embargo, cuando la idea musical se escribe y se conserva, permite la realización de otros procesos como la documentación, la investigación, el estudio, la edición, la crítica, la enseñanza y la interpretación musical. Por otro lado, estos *sonidos tangibles* que le pertenecen al Conservatorio nos conminan a reconocer obras y compositores con los cuales construimos parte de la historia de México.

Hasta principios de este siglo, los papeles que conforman el Archivo Histórico no habían sido diferenciados espacialmente con respecto al material de consulta; todos los documentos de la biblioteca estaban juntos y, por ende, no había sido posible aquilatar el tipo de joyas con las que contábamos. Sin embargo, estos tesoros fueron resguardados gracias a una tradición iniciada por Candelario Huízar, transmitida a Jesús Guadarrama y posteriormente, a Raúl Sánchez —de este último puedo dar fe del gran conocimiento, del trato y sobre todo de su intenso amor por los documentos—; estos bibliotecarios, más allá de contar con estudios académicos, forjaron su propio conocimiento y habilidades a partir de la convivencia cotidiana con las joyas de la Corona.



Candelario Huízar (imagen tomada de Internet, www.historiadelasinfonia.es).

En la década de los 90 del siglo pasado, el docente e investigador Karl Bellinghausen tuvo una estrecha relación con este Archivo Histórico, lo que le permitió realizar distintos trabajos de muy diversa índole, como por ejemplo una compilación para voz y piano de Melesio Morales publicada en 1992, una edición de obras de Tomás León para piano publicada en 1993 y el catálogo de obra de Melesio Morales publicado en 1999. En ese sentido, gracias al espíritu incansable como investigador que lo caracterizó, Bellinghausen fue también un referente como asesor para varios investigadores, estudiantes y músicos que poco o nada sabían de las riquezas de este acervo.



Melesio Morales. Catálogo de música, Karl Bellinghausen, CENIDIM
(imagen tomada de Internet, www.cenidim.inba.gob.mx).

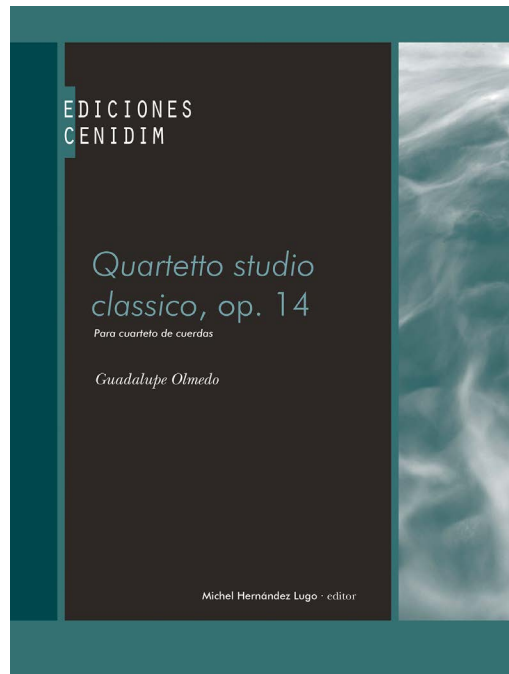
Una remodelación infructuosa de la biblioteca realizada en 2002 permitió —de manera circunstancial— la separación del material de consulta y los documentos del Archivo Histórico. Esta separación mantuvo el material más antiguo mal almacenado y en peligro; además, la tradición bibliotecaria se había detenido por el deceso de don Raúl Chávez y por algunas decisiones negligentes. Fue hasta 2007 que comenzó a desarrollarse un interés por las joyas de la Corona del Conservatorio ya que, como mencioné en un principio, estos objetos simbólicos sirven para engalanar ceremonias, pero en el caso del Archivo del Conservatorio se trata de música y por lo

tanto, más que actos monárquicos hablamos de eventos de orden cultural. Así pues, en años recientes nuestras joyas han ilustrado eventos, propiciado investigaciones y fomentado ediciones que han reanimado las pretensiones musicales y académicas de nuestra nación. Para dar algunos ejemplos podría mencionar la edición facsimilar *Recuerdos de México*, publicada en 2008 por Ricardo Miranda y que contiene piezas para piano escritas por Luis Hahn; además, la edición de la música infantil de Melesio Morales coordinada por Jesús Herrera en 2009, el montaje escénico de la ópera *Anita* de Melesio Morales, que vio la luz con el coro y Orquesta del Conservatorio Nacional bajo la batuta de Francisco Savín el 20 de junio de 2010; la revisión y edición para piano y voz de *Arias de ópera de Melesio Morales*, publicada por Sonia Machorro en 2012; y la edición de *Quartetto studio classico, op. 14* de Guadalupe Olmedo, a cargo de Michel Hernández y ejecutada por el Cuarteto Latinoamericano en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes en 2018. Y así como estos ejemplos, se han escrito decenas de tesis, ensayos y artículos de fondo que son reflejo del brillo de nuestras joyas; es más, este acervo ha permitido al Conservatorio poner en marcha un programa de Maestría en Interpretación de Música Mexicana de Concierto.



Recuerdos de México, Luis Hahn, CONACULTA
(imagen tomada de Internet, www.amazon.com.mx).

Como musicólogo y como coordinador de la Academia de Investigación del Conservatorio Nacional me resulta necesario evidenciar la tremenda riqueza con la que cuenta el Archivo Histórico del Conservatorio Nacional de Música. Sin embargo, para que nuestros escritos de historia de la música, así como nuestras maneras de enseñar y de conocer la música mexicana tengan un mayor desarrollo y se consoliden en nuestros propios discursos, es necesario que sigamos trabajando en la conservación, edición, crítica e interpretación de nuestros *sonidos tangibles*, ya que sin esto nuestra música no podrá ser escuchada y por lo tanto, los silencios de nuestra memoria seguirán propiciando los delirantes discursos que aún prevalecen en torno a la música en México.



Quartetto studio classico, op. 14, Guadalupe Olmedo, CENIDIM (imagen tomada de Internet, www.cenidim.inba.gob.mx).





Camilo Raxá Camacho Jurado

Es licenciado en Psicología y concluyó los estudios de la Maestría en Etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM con un estudio sobre el sistema musical de Tierra Caliente en la Depresión del Balsas. De 1999 a 2001 trabajó como investigador en el Departamento de Etnomusicología del Instituto Nacional Indigenista. De 2006 a 2008 fue profesor en la Escuela Nacional de Danza Folklórica del INBAL. Además, fue responsable de los proyectos de catalogación y derechos de autor en la Fonoteca “Henrietta Yurchenco” de la Comisión Nacional Para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas. Ha publicado diversos textos académicos, y es coordinador y autor del libro *Arpas de la Huasteca en los rituales del costumbre: teenek, nahuas y totonacos*. Actualmente es profesor de asignatura en la Facultad de Música y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como en la Academia de la Danza Mexicana del INBAL; y participa como músico en los grupos de música mexicana *Los Salmerón*, *La Yerbabuena* y *Psiqueson*.

La guitarra panzona en la cultura musical calentana

Camilo Raxá Camacho Jurado
FaM-UNAM / Fonoteca Nacional / INAH

Un instrumento musical es la materialización del pensamiento de los actores sociales como producto de sus interacciones culturales.¹ Su configuración y morfología, sus procesos y técnicas de construcción, sus contextos y formas de ejecución, sus usos y funciones dentro de las prácticas musicales nos develan elementos para entender la forma de pensar, sentir y construir el mundo que caracteriza a una sociedad en una época determinada; así, los instrumentos musicales se convierten en documentos que nos proporcionan información muy valiosa sobre una cultura. En este caso específico, a través del análisis —etnomusicológico— de la guitarra panzona o tuá nos proponemos abrir una ventana para asomarnos a las prácticas musicales de la región de la Tierra Caliente de la Depresión del Balsas. Nuestro objetivo es resaltar el valor de los instrumentos musicales como fuente de información histórica y etnomusicológica que nos permite entender los procesos de cambio de una cultura determinada y para cumplir este objetivo, analizaremos algunos aspectos del instrumento en cuestión.

¹ Algunos investigadores —Contreras y Dajer, por ejemplo— han diferenciado al instrumento musical de los objetos o artefactos sonoros; ambos coinciden en señalar que un instrumento musical tiene la función de producir música, mientras que los objetos o artefactos sonoros tienen la función de “comunicar algo, sin transitar por el ejercicio musical, o hacerlo de manera mecánica”, en Guillermo Contreras, “Huellas sonoras. Los instrumentos musicales en México”, en *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, coord. Fernando Híjar (México: CONACULTA-Dirección General de Culturas Populares, 2009), 254. Eso sí, su uso y función musical no están determinados por el objeto en sí, sino por las necesidades expresivas de la gente: ¿en qué momento un objeto sonoro se convierte en instrumento musical y viceversa? depende del contexto y la necesidad expresiva de las personas de una cultura determinada, la cual en muchas ocasiones se basa en la concepción occidental de lo que se considera música, pero es importante señalar que en algunos pueblos esta idea no funciona de la misma manera.

La guitarra panzona o tuá

De acuerdo con José Antonio Guzmán,² la guitarra panzona forma parte de una lista de instrumentos usados en México entre 1521 y 1821; sin embargo, por lo que he podido constatar en el campo, este instrumento formó parte obligada de los *conjuntos de cuerda* —también llamados *conjuntos de tamborita, conjuntos de música de rastra, raspa o arrastre*— hasta mediados del siglo xx en la Tierra Caliente de la Depresión del Balsas que comprende porciones de los actuales estados de Michoacán, Guerrero y Estado de México. ¿Qué elementos llevaron a Guzmán a acotar el uso de este instrumento en este periodo?, ¿sufrió transformaciones durante ese tiempo?, ¿con qué instrumentos se acompañaba y qué repertorios interpretaba?; aunque la mayor interrogante sería más bien dónde encontrar evidencia de todo esto, sabiendo que durante mucho tiempo no existió un interés por documentar las prácticas musicales de las clases subalteranas, ni los procesos de construcción de los instrumentos musicales que utilizaban.



Guitarras panzonas construidas en Paracho, Michoacán.
Guitarra panzona (1973) y guitarra panzona (2004) basadas en plantillas antiguas
(fotografía de Camilo Camacho).

² José Antonio Guzmán "Capítulo III, índice Instrumental", en *La música de México, I. Historia, 2. Periodo Virreinal (1530-1810)*, ed. Julio Estrada (México: UNAM, IIE, 1986), 147-158.

Su morfología y configuración

Frente a la poca información escrita, nuestra primera fuente histórica es el instrumento mismo...³ Sin duda, la propia guitarra panzona nos proporciona varias pistas; sin embargo, es recomendable comparar los rasgos de diferentes ejemplares, ya que a partir de esto podemos generar hipótesis que nos permitan orientar nuestras pesquisas. Por ejemplo, a partir de la comparación de varias guitarras panzonas, Víctor Hernández señala que sus medidas “varían en proporciones de algunos dedos o centímetros”;⁴ y luego de investigar sobre los procesos, técnicas y herramientas de construcción, encontró que hasta principios del siglo xx los antiguos guitarreros michoacanos utilizaron proporciones anatómicas para la construcción de este instrumento y otros similares, tal como se usaba en la península ibérica desde el medievo. Pero no sólo eran similares los procesos de construcción y las herramientas utilizadas; al comparar la guitarra panzona con otros instrumentos antiguos a partir de las fuentes iconográficas y escritas,⁵ Hernández encontró semejanzas morfológicas entre la guitarra panzona y los primeros modelos de “guitarras españolas” que llegaron a principios de la época colonial; en resumen, las semejanzas son: 1) no presenta el varetaje conocido como abanico que se observa en las guitarras posteriores a 1750; 2) la tapa estaba construida con una o dos piezas y se extendía unos dos o tres centímetros sobre el espacio del diapasón, como sucede con los ejemplares de las vihuelas de Quito y París;⁶ 3) en el fondo presenta una pequeña joroba —lo que justifica su nombre de guitarra panzona— que coincide con la descripción que hace Arriaga de la guitarra de cinco órdenes más antigua que se conoce, la cual presenta la “tapa inferior ligeramente abombada”.⁷

³ Víctor Hernández señala la importancia de “concebir el instrumento musical como un texto con amplias vetas para ser interpretado como fuente histórica”, en Víctor Hernández, *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2008), 20.

⁴ Hernández, *¡Que suenen pero que duren!*, 144.

⁵ Esta metodología ha sido probada con bastante éxito por autores como Evgenia Roubina y el propio Víctor Hernández, por mencionar un par de ejemplos.

⁶ Para más información sobre las vihuelas de París y Quito consultar Egberto Bermúdez, “La vihuela: los ejemplares de París y Quito” en *La Guitarra Española: The Metropolitan Museum of Art, New York, Museo Municipal, Madrid 1991-1992* (Madrid: Ópera Tres, 1993), 25-37.

⁷ Gerardo Arriaga, “La guitarra renacentista” en *La Guitarra Española: The Metropolitan Museum of Art, New York, Museo Municipal, Madrid 1991-1992* (Madrid: Ópera Tres, 1993), 63. Para una información más detallada sobre sus procesos de construcción y sus características morfológicas ver Víctor Hernández, *¡Que suenen pero que duren!*

A estas características agregamos aspectos que tienen que ver con su ejecución, su encordadura y la afinación de sus cuerdas:⁸ 1) la técnica de ejecución es principalmente rasgueada aunque se solía puntear para hacer algunos remates, sobre todo al finalizar los sones; es decir, requería un estilo mixto que fue muy común en el siglo XVII; 2) los cinco órdenes de cuerda y los trastes estaban hechos de tripa, principalmente de chivo aunque también se podían utilizar de otros animales como el coyote.⁹ Algunos músicos de la región como Juan Reynoso preferían que su guitarra panzona no tuviera trastes; 3) la afinación no va de la cuerda más aguda a la más grave, sino que el bordón se encuentra en el tercer orden y la cuerda más aguda en el segundo orden, lo que de acuerdo con José Rey podría ser herencia de las guitarras medievales.¹⁰ La relación interválica —independientemente de la altura— era: 4ª justa-4ª justa y su octava baja-3ª mayor-5ª justa descendente. De acuerdo con Bordas y Arriaga, esta afinación coincide con la mencionada por algunos manuscritos italianos, aunque poco utilizada según estos autores.¹¹ Para los músicos de la región las notas son: *la-re-sol* (con su octava grave)-*si-mi*; es decir, seis cuerdas donde hay cinco órdenes, pero con el tercer orden doble.¹²

Es probable que a finales del siglo XIX, estas guitarras tuvieran otros órdenes de cuerdas dobles y no sólo el tercero; por ejemplo, Abel García refiere que Guillermo Contreras detectó otra afinación en nuestra zona de estudio: *mi-la-re* con su octava

⁸ Camilo Camacho, “De guitarras de son, de golpe, panzonas y huapangueras... Una aproximación al estudio de las guitarras tradicionales mexicanas”, en *Guitarra mexicana. Tiempos y espacios del alma mía, Testimonio musical de México*, 66, coord. Anastasia Guzmán (México: INAH, Secretaría de Cultura, 2016), 153-192.

⁹ De acuerdo con Bordas y Arriaga, en el Madrid de finales del siglo XVII se llegó a un acuerdo entre los fabricantes de cuerda y los violeros para que las cuerdas siempre fueran hechas de carnero; sin embargo, es muy probable que en el ámbito popular se siguieran haciendo cuerdas con las tripas de otros animales. A decir de Abel García en “la zona purépecha la tuá se encordaba con cuerdas de acero y la nota que se tomaba como referencia para una de las afinaciones usadas era la tercera del violín para la primera cuerda de la tuá”, en Abel García, *...y las manos que hacen de la madera el canto* (Morelia: IMC-Fonescam, 1997), 15 y 16.

¹⁰ Pepe Rey, “La guitarra en la baja Edad Media” en *La Guitarra Española: The Metropolitan Museum of Art, New York, Museo Municipal, Madrid 1991-1992* (Madrid: Ópera Tres, 1993), 49-55.

¹¹ Cristina Bordas y Gerardo Arriaga, “La guitarra desde el Barroco hasta ca. 1950” en *La Guitarra Española: The Metropolitan Museum of Art, New York, Museo Municipal, Madrid 1991-1992* (Madrid: Ópera Tres, 1993), 69-81.

¹² Cabe señalar que esta misma afinación, pero sin el bordón del tercer orden se utiliza para las vihuelas mariacheras que son comunes en el occidente de nuestro país.

baja “(equivalente a la 6 en re de la guitarra)”-*sol-mi*,¹³ aunque no proporciona datos del índice en que se encuentran las notas; sin embargo, se puede intuir la siguiente relación interválica: 4ª justa-4ª justa y 5ª justa descendente-4ª j-3ª menor descendente.



Costado de dos guitarras panzonas (fotografía de Camilo Camacho).

Dotaciones instrumentales que incluían la guitarra panzona y sus repertorios

Este instrumento formó parte de diferentes dotaciones instrumentales: quizá la más antigua consistía en una o dos guitarras panzonas —presumiblemente de diferentes tamaños— acompañando a un *arpa jarabera*.¹⁴ Esta dotación se ejecutó tanto en la Tierra Caliente de la Depresión del Balsas como en las Tierras frías de Purépechas de Paracho y sus alrededores. Según el testimonio de algunos músicos, esta dotación instrumental se escuchó en la región calentana hasta principios del siglo xx.¹⁵

¹³ García, y *las manos*, 16.

¹⁴ De acuerdo con Lawrence-King “la colorida combinación de arpa y guitarras fue identificado como el sonido típico del barroco español”, en Andrew Lawrence-King, “Luz antigua para nuevos caminos: ecos del siglo xvii responden preguntas para los músicos del nuevo milenio”, en: *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, Volumen 5 (verano 2001: 26).

¹⁵ Por ejemplo, don Beto Salmerón (1874-1954), acompañó al grupo que dirigía el arpista Juan Bartolo Tavira (1847-1924), que estaba integrado por “dos guitarras panzonas y un arpa chiquita”, en Rigoberto Salmerón (compilador), *La música tradicional mexicana en Tierra Caliente. Una mirada de Filiberto Salmerón a la vida y obra del Genio de la Música de Tierra Caliente. J. Isaías Salmerón Pastenes* (México: Saljim Impresores, 2007), 32.

En la Tierra Caliente del Balsas, la guitarra panzona también formó parte de la dotación instrumental compuesta por uno o dos violines y/o un chelo, guitarra séptima y tamborita; incluso a finales del siglo XIX y principios del XX podía integrarse a pequeñas orquestas compuestas por violines, flautas transversas, guitarra séptima, saxofón, contrabajo y chelo. En cambio, en las Tierras Frías del Tepalcatepec se hacía acompañar de un violín y una *armonía*, también conocida como *chachalaca*.

En todas estas dotaciones instrumentales, la guitarra panzona era la encargada de hacer el acompañamiento armónico y la base rítmica de un repertorio muy extenso que se interpretaba en el ámbito secular y religioso. En la actualidad, los músicos de la subregión dividen este amplio repertorio en tres grandes categorías nativas: 1) *música de rastra, raspa o arrastre*; 2) *música semi-clásica, de sala o piezas*; 3) *música de capilla o para imágenes y difuntos*. La música de rastra que es propia del ámbito secular incluía principalmente jarabes, sones, indias, malagueñas, remas, gustos, zambas, ensaladas, zapateados, bolas y corridos. La música semi-clásica incluía géneros que se pusieron de moda durante el siglo XIX y principios del XX como valeses, foxes, mazurcas, chotis, pasodobles, oberturas, marchas, canciones rancheras, entre otros; este repertorio podía ejecutarse —no sin algunos cambios— tanto en el ámbito secular como en el religioso. Por último, la música para imágenes y difuntos se caracterizaba por la interpretación de minuets y dancitas. Este amplio repertorio incluye géneros que llegaron desde los primeros años de la Colonia como las ensaladas, hasta los que se pusieron de moda a finales del siglo XIX y principios del siglo XX como el foxtrot. Asimismo, da cuenta de los cambios en cuanto al uso y función de dicho repertorio pues por ejemplo, los minuets y los valeses pasaron de un ámbito secular a uno religioso y ahora forman parte de la plegaria musical para santos y difuntos en nuestra región de estudio.¹⁶

¹⁶ Para más información ver Camilo Camacho, “La familia Salmerón. Una ventana al sistema musical de Tierra Caliente de la depresión del río Balsas. 1900-1950” (Tesis de Maestría en Música-Etnomusicología, FaM-UNAM, México, 2021).

Otro de los rasgos a destacar de la guitarra panzona es su timbre, que no sólo es grave, sino que asemeja el sonido de un tambor; Hernández refiere que “dicen que el sonido de la tuá era grave que a veces podía dejar de usarse la tamborita en el conjunto y solamente tener un violín junto a la guitarra panzona”.¹⁷



Tamborita y guitarra panzona (fotografía de Camilo Camacho).

A manera de conclusión

La guitarra panzona o tuá tiene rasgos morfológicos compartidos con otros instrumentos de cuerda que llegaron a la Tierra Caliente desde los primeros años de la Colonia. Las semejanzas también se encuentran en las afinaciones, estilos de ejecución y dotaciones instrumentales de las cuales formó parte la guitarra panzona. El repertorio que se siguió interpretando con este instrumento —por lo menos hasta mediados del siglo xx— incluía géneros que se difundieron desde la época colonial hasta los que se pusieron de moda a principios del siglo xx. Posiblemente para finales del siglo xvii, los campesinos e indígenas de la Tierra Caliente

¹⁷ Hernández, *¡Que suenen pero que duren!*, 146.

ya denominaban a un instrumento de cuerda rasgueada y punteada con el nombre de guitarra panzona o tuá.¹⁸ Es indudable que los cambios que sufrió el instrumento a lo largo de su vida se explican por las transformaciones que experimentaba la sociedad calentana en su conjunto, causadas en ocasiones por influencias externas. Por ejemplo, la llegada de la energía eléctrica y de las tecnologías que difundían la música grabada en contextos urbanos durante el siglo xx —como los boleros y la canción ranchera— generaron nuevas expectativas sonoras y aurales¹⁹ en el calentano, lo que nos ayudaría a explicar el abandono de este instrumento y las transformaciones morfológicas de las últimas guitarras panzonas elaboradas en la segunda mitad del siglo pasado en Paracho, Michoacán; las cuales presentaban rasgos de las guitarras sextas como que el diapasón llegue hasta la boca del instrumento.



J. Guadalupe Salmerón García (fotografía de Luis Jorge Gallegos).

¹⁸ La palabra tuá “en el lenguaje purépecha significa «la más antigua o la más vieja». Recibía también otros nombres de guitarras panzona, tambora”, Abel García, y *las manos*, 14. Es posible que estos diferentes nombres se hayan utilizado para nombrar un mismo instrumento como indica García, sin embargo, es posible que los diferentes nombres hicieran referencia a una familia de instrumentos de cuerda con tesitura distinta.

¹⁹ Para más información sobre lo “aural” ver Ana María Ochoa, *Aurality: Listening and knowledge in nineteenth-century Colombia* (Durham: Duke University Press, 2015).





Herlinda Mendoza Castillo

Estudió la Licenciatura en Bibliotecología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desde hace más de 30 años es investigadora documentalista del CENIDIM, donde ha sido titular y fungido como participante de diversos proyectos. A lo largo de su trayectoria ha publicado diversos artículos relacionados directamente con la documentación musical y los acervos musicales. Formó parte del equipo de investigación del libro *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes: antología de crónicas y críticas (1934-2004)*; también participó en el equipo curatorial encargado de las exposiciones *Angélica Morales von Sauer: notas y memorias al piano (2016)*, *Foro Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez, 40 años de Música Nueva en México (2018)* y *Carlos Chávez in memoriam: homenaje a 120 años de su natalicio (2019)*. Actualmente es responsable del archivo personal de Gerónimo Baqueiro Fóster que pertenece al INBAL y se resguarda en las instalaciones del CENIDIM; asimismo, participa en la actualización del inventario de materiales del Archivo Histórico de este centro de investigación.

Los archivos históricos y personales en la investigación musical

Herlinda Mendoza Castillo
CENIDIM-INBAL

Los archivos históricos y los archivos personales son aparatos con características muy específicas tanto en su conformación como en su manejo; sin embargo, ambos tipos coinciden en que dentro de sus acervos se resguarda una gran cantidad de información única y muy diversa que en muchos de los casos es inédita, siendo esta última la principal característica por la cual los investigadores recurren a estos archivos como parte ineludible de su búsqueda de información. Por ello, la sistematización del conocimiento que reside en estos fondos y la consecuente reflexión sobre su relación con otras disciplinas son las tareas principales del archivista, de manera que dicho patrimonio y el conocimiento que éste supone pueda difundirse de manera global y no sólo entre unos cuantos. En ese sentido, el archivista juega un papel crucial en la búsqueda y recuperación de información al conocer y reconocer los mecanismos de consulta existentes —o en su caso crear los faltantes— y al generar las diversas herramientas (catálogos, guías e inventarios) que debe tener el archivo para dar a conocer el contenido documental que posee, además de tener la capacidad de recuperar los datos y referencias de aquellos documentos ya localizados e identificados.

Archivos institucionales e históricos

La función de los archivos históricos está directamente ligada a la de los archivos administrativos institucionales puesto que los primeros se alimentan de los segundos. La generación, acopio, conservación y resguardo forman parte de los procesos y etapas del curso natural que se lleva a cabo en un archivo administrativo; con el tiempo, la creación, acumulación, conservación, custodia, selección, transmisión y

difusión de dichos documentos son partes medulares de un proceso complejo que enriquece finalmente al archivo histórico.

Los archivos institucionales —en tanto colecciones organizadas de información— registran el curso de las actividades cotidianas —sustantivas o no— de una institución específica; por lo tanto, son mudos testigos de su relación cotidiana con la sociedad y el entorno del que forman parte. Cabe señalar que los usuarios que acuden a estos archivos institucionales son de dos tipos: a) ciudadanos que quieren resolver un asunto administrativo o legal y que recurren a la consulta de documentación pública o b) los investigadores con necesidades específicas de información, que son conscientes de su potencial informativo.

Por otra parte, en un archivo histórico se concentra la documentación generada durante la vida de una institución, es decir que los materiales que obran en un acervo de este tipo han pasado ya por todas las etapas de vida de un documento: archivo de trámite, archivo de concentración y finalmente archivo histórico, y por lo tanto deben ser considerados como un legítimo reflejo de la transformación de las instituciones y de la sociedad. En ese sentido, el archivo histórico es medular para la conformación de la historia y la cultura al narrar los actos cotidianos con los que se construyó la identidad de las instituciones, puesto que los documentos que podemos encontrar en archivos históricos son aquellos que generó la institución en el transcurso del acto administrativo: cartas, oficios, dictámenes, registros fotográficos, dibujos, actas, etc.

Ya inmersos en el proceso documental, el trabajo inicial que lleva a cabo el archivista —sin importar el tipo de archivo del que se trate— es la identificación de la documentación. Para llevar a cabo dicha identificación se aplican dos principios básicos: el principio de procedencia y el del respeto al orden original; sin estos dos principios es imposible contar con un archivo bien ordenado. El principio de procedencia está ligado al conocimiento de la institución productora, a su funcionamiento, a las transformaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo y a su forma de trabajo; si se aplica adecuadamente se pueden sentar las bases para crear

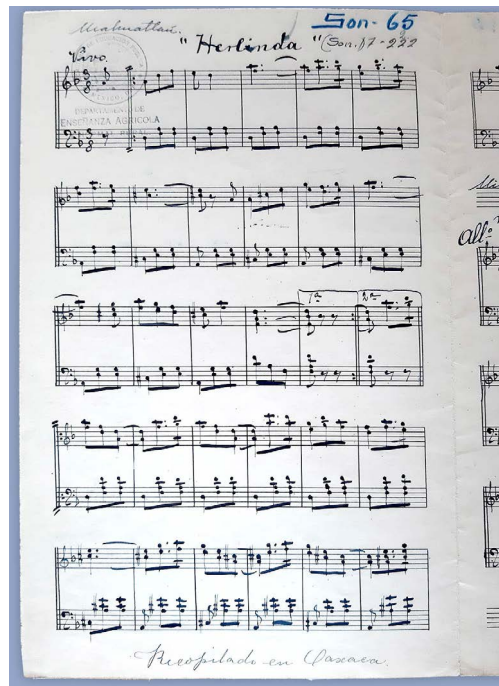
el cuadro de clasificación o cuadro clasificador, herramienta inicial y fundamental para la organización de cualquier archivo. En cambio, el principio del respeto al orden original se refiere a la estructura interna con la que fueron creados los documentos, es decir, que procura mantener el orden que tuvo la documentación desde su origen.

De acuerdo con el Sistema de Información Cultural del Gobierno de México y con la información proporcionada por el Archivo General de la Nación (AGN) —institución rectora de la archivística nacional—, en el territorio mexicano se tienen registrados 1274 archivos históricos; específicamente hablando de la Ciudad de México se consignan 50 archivos históricos de los cuales 12 contienen información que puede ayudar a la investigación musical pues en sus colecciones se cuenta con datos históricos, sonoros, gráficos y de otros tipos sobre esta disciplina. Para los interesados en estos temas es muy recomendable visitar las páginas electrónicas de cada una de las siguientes instituciones:

- Acervo de la Cineteca Nacional.
- Acervo Histórico de Teatro UNAM.
- Archivo del Centro de Estudios de Historia de México.
- Archivo General de la Nación.
- Archivo Histórico de la Ciudad de México.
- Archivo Histórico de la Fonoteca de Radio Educación.
- Archivo Histórico del Centro de Información y Documentación Alberto Beltrán.
- Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Archivo Histórico del Palacio de Bellas Artes.
- Archivo Histórico Francisco I. Madero.
- Archivo General de la Nación.
- Colección Documental de la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada.

Sin embargo, quisiera hablar un poco de un acervo que no está reflejado en esta lista: el Archivo Histórico del CENIDIM, perteneciente al INBA. Este archivo consta de más de 1000 expedientes con más de 10 000 documentos generados en buena parte del siglo XX por dos instituciones especializadas en música mexicana que a su vez constituyen los antecedentes del CENIDIM: la Sección de Investigaciones Musicales

y el Departamento de Bellas Artes. Las fechas extremas de la documentación de este archivo abarcan desde 1929 hasta 1980 aproximadamente, y en él se observan diversas tipologías documentales: partituras, dibujos, fotografías, negativos, oficios e informes de investigaciones de campo provenientes de prácticamente toda la República Mexicana.



Partitura. *Herlinda*, Gerónimo Baqueiro Fóster,
Archivo Histórico del CENIDIM (fotografía de Herlinda Mendoza).

Archivos personales

El archivo personal es aquel que contiene los documentos generados y/o recibidos y acopiados por un individuo a lo largo de su existencia, tomando en cuenta todas sus funciones y actividades; en ese sentido, los archivos personales contienen información única e irremplazable, y son fuente de incalculable valor para la investigación y la reconstrucción de los procesos históricos concernientes al propietario y su entorno. Las tipologías principales que conforman este tipo de archivos son de carácter

personal: actas de nacimiento, pasaportes, certificados de estudios, títulos académicos, correspondencia oficial y personal, fotografías familiares, recetas médicas, videos, cintas de audio y hasta documentos electrónicos; sin embargo, los investigadores también encuentran información interesante en el estudio de otros documentos: mapas, planos, grabados, dibujos, postales, grabaciones de actos, historia oral, fondos radiofónicos y musicales, periódicos, revistas y folletos.



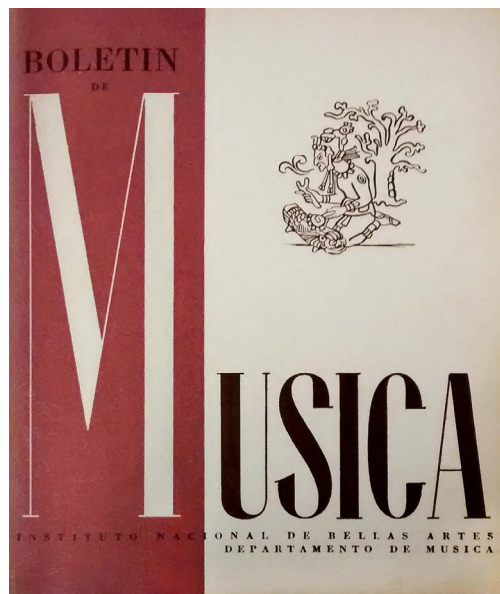
Invitación a la inauguración del CENIDIM (junio de 1978),
Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster (fotografía de Herlinda Mendoza).

Como ya se dijo, para hacer la organización de un archivo personal se deben tener en cuenta las actividades que desarrolló el sujeto en cuestión, por lo que primeramente se debe conocer lo más posible sobre la biografía del creador o productor; con base en esa investigación se podrá elaborar un cuadro clasificador que se irá enriqueciendo y afinando conforme se vayan estudiando los documentos que se encuentran en el archivo.

Evidentemente, el número de archivos personales —conocidos o no— es muy grande, pero para los propósitos de este texto vale la pena mencionar algunos de los más importantes para la investigación musical que se encuentran abiertos a la consulta pública y que se conservan actualmente en el CENIDIM:

- Archivo Esperanza Pulido.
- Archivo Ernestina Garfias.
- Archivo Federico Hernández Rincón.
- Archivo Hiram Dordelly.
- Archivo Rodolfo Martínez Cortés.
- Archivo Zevallos-Paniagua.
- Colección Martínez del Villar y Massón.
- Colección Agustín Baranda.

Todos estos fondos contienen partituras, correspondencia, recortes de prensa, publicaciones periódicas y fotografías relacionados con una gran parte de la vida musical de México a lo largo de diferentes épocas que van desde el siglo xvii al siglo xx.



*Boletín de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes,
Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster (fotografía de Herlinda Mendoza).*

De entre todos estos archivos y colecciones, quiero señalar concretamente un archivo muy importante no sólo para el CENIDIM sino para la investigación musical en México: el Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, del cual actualmente soy responsable. Se trata del acervo generado por Gerónimo Baqueiro Fóster y por su esposa Eloísa Ruíz Carvalho, y consta de más de 4000 expedientes con más de 33 000 documentos que incluyen partituras, fotografías, postales, carteles, correspondencia personal y oficial, crónicas y críticas musicales, recortes de prensa, folletos, invitaciones, programas de mano y grabaciones sonoras. Es interesante notar que las fechas de producción de estos documentos van de 1851 a 1983, por lo que dan cuenta de más de un siglo de información musical e histórica de nuestro país.



Gerónimo Baqueiro Fóster,
Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster (fotografía de Herlinda Mendoza).

Herramientas documentales generadas a partir de los archivos

Como ya se dijo, el instrumento documental más útil, difundido y necesario para cualquier archivo es el cuadro de clasificación o cuadro clasificador, toda vez que esta herramienta permite al usuario conocer los criterios que guiaron la organización del fondo y orienta al investigador en la búsqueda de la documentación de su interés;

la estructura de estos cuadros es jerárquica y está dividida en fondos, secciones y series. Además, algunos archivos cuentan con guías que incluyen datos históricos y descriptivos de los fondos que los conforman. Otro instrumento muy útil para el archivo es el catálogo, aunque hay que apuntar que no todos los archivos cuentan con uno adecuado a las existencias del archivo, ya que se trata de una herramienta mucho más compleja en su conceptualización, más profunda en su descripción y análisis, y más laboriosa en su redacción.

Por otra parte, es recomendable la elaboración de una base de datos electrónica que permita realizar búsquedas de diferente naturaleza ya sea por autor, por título o por tema, dado que en ambos tipos de archivos —tanto históricos como personales— los expedientes están integrados por documentos vinculados entre sí que reflejan una actividad o un asunto específico. Además, se pueden generar herramientas documentales secundarias a partir de cada una de las tipologías que forman parte de un archivo: antologías, reseñas, iconografías, álbumes, cronologías, bibliografías, hemerografías, por mencionar algunas.

En conclusión, para que los archivos se consoliden como una fuente de investigación y estudio es primordial visibilizar su existencia; para lograr esto, los acervos tienen que ser organizados, difundidos y estar abiertos para su consulta, pues en caso contrario sólo serán repositorios de papeles sueltos, condenados a deteriorarse o incluso a perderse. Obviamente, falta mucho por hacer para sacar del anonimato a tantos archivos que ahora mismo están en algún lugar como testigos silentes de la historia y de la vida cotidiana de un país, de una región, de una sociedad, de un individuo; y esa es una tarea pendiente...



Eloísa Ruiz Carvalho,
Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster (fotografía de Herlinda Mendoza).



Jimena Palacios Uribe

Es licenciada en Conservación y Restauración por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH; y maestra en Historia Moderna y Contemporánea por el Instituto de Investigaciones “Dr. José Ma. Luis Mora”. De 2006 a 2013 fue coordinadora del Seminario-Taller de Conservación y Restauración de Instrumentos Musicales de la ENCRyM, donde organizó seminarios, proyectos de investigación y actividades de registro, restauración, conservación y documentación de diversos instrumentos musicales. Ha realizado estancias de fortalecimiento profesional en el *National Music Museum* de Vermillion, South Dakota (2009) y en el *Musée de la Musique* de París (2012). En 2014 ingresó al CENIDIM del INBAL con el proyecto permanente de investigación y divulgación de la colección de instrumentos musicales y la curaduría de diversas exposiciones. Forma parte de la *American Musical Instrument Society*, donde en 2018 recibió el reconocimiento “Friederick R. Salch”. Ha participado en diversos foros nacionales e internacionales con temas vinculados a sus investigaciones. Actualmente estudia el Doctorado en Historia Moderna y Contemporánea en el Instituto Mora. Sus intereses están relacionados con la organología, la historia cultural y económica que involucra el uso de instrumentos musicales, así como con la conservación y difusión del patrimonio musical mexicano.

¿Instrumento y documento?

Aportaciones de la organología a la investigación musical

Jimena Palacios Uribe

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

A través de la historia, los instrumentos musicales han sido testimonio de la ilimitada capacidad de invención humana para expresar a través de la materia y el sonido diversas maneras de percibir la realidad; en buena medida, el significado de la música ha sido revelado al conocer el contexto de creación de dichos objetos y sus adaptaciones. En ese sentido, los instrumentos que se han conservado hasta nuestros días o aquellos que se han registrado en partituras, dibujos, tratados, fotografías y/o grabaciones —entre otros documentos— son sólo una parte del vasto universo material que se ha originado desde épocas remotas, lo que los convierte en una valiosa fuente de información para conocer formas de expresión particulares en distintos momentos y lugares.

Con el tiempo ha ido creciendo el interés por considerar a los instrumentos musicales como algo más que artefactos utilitarios cuya única función es la de producir sonidos; con ello, su importancia como documentos ha sido reconocida tanto por especialistas dedicados al estudio de prácticas musicales, como por quienes han estado interesados en la transmisión de las ideas, en el devenir de la experimentación y en su impacto en la vida cotidiana. Así, la formalización del estudio de los instrumentos musicales ha derivado en una disciplina conocida actualmente como organología, cuyos métodos de aproximación han logrado abrir espacios de discusión a nivel internacional sobre la importancia de estos objetos. Pero ¿cómo se relaciona ese curioso término con su objeto de estudio?, ¿qué relación tiene esta disciplina con saber qué instrumento puede ser un documento?, más aún ¿qué se puede identificar en el instrumento musical que pueda servir al quehacer musicológico e histórico?

En primera instancia, la aplicación de métodos específicos para el estudio de los instrumentos musicales en nuestro tiempo no implica que en épocas anteriores no se hayan llevado a cabo trabajos exhaustivos para conocer sus cualidades sonoras y constructivas, ya fuera para replicarlos, para mejorarlos o para recuperar sonoridades que se creían perdidas. A lo largo de la historia, los estudiosos de aquellos objetos —músicos, constructores, coleccionistas, antropólogos, historiadores, etnógrafos, viajeros, aficionados, científicos, entre otros— han elaborado teorías y métodos que a su vez han derivado en trabajos de suma importancia para la historia de la música; y son precisamente estas investigaciones las que dieron paso a la consolidación de la organología en la actualidad.

Como antecedente, el estudio de los instrumentos musicales comenzó a sistematizarse en museos y colecciones que preservan ejemplares provenientes de varios lugares del mundo. Gabriele Rossi Rognoni indica que fue a inicios de los años 70 del siglo XIX cuando la organología empezó a definirse como una disciplina científica que se vale de la observación, la comparación, el análisis cuantitativo y cualitativo de los elementos que conforman un instrumento musical, sus contextos y sus variantes. En el sentido moderno, ya con un uso consciente de las fuentes y con su propio método, esta especialidad se hizo presente a partir de la elaboración de catálogos de museos —principalmente del Reino Unido y Europa continental— que a menudo discutían aspectos generales de la historia, el uso y la clasificación de los instrumentos que resguardaban.¹

Así también, los movimientos que surgieron desde aquel tiempo para interpretar música de época con instrumentos “originales” incentivaron la restauración, la reconstrucción y la copia de ejemplares que se consideraban verdaderamente valiosos y representativos. Aunque esto fue un detonante para los estudios organológicos, muchos objetos elaborados por individuos o comunidades poco conocidas —cuyas músicas se consideraban de menor importancia— no tuvieron la misma atención. Pero a principios del siglo XX y bajo una fuerte influencia metodológica

¹ Gabriele Rossi Rognoni, “The descent of organology: cultural and methodological influences in the definition of organology in the 19th century”, en *Vom Sammeln, Klassifizieren und Interpretieren: Die zerstörte Vielfalt des Curt Sachs. Sound and Idea*. (Schott Music: Mainz, 2017), 199-208.

heredada de los sistemas de clasificación evolucionistas y de la antropología, personajes como Francis Galpin, Victor Mahillon, Guido Adler, Curt Sachs o Eric von Hornbostel formularon métodos de organización y codificación de ejemplares provenientes de todo el mundo que impactaron profundamente en la praxis de ese momento y a partir de entonces.

Queda claro que el estudio de los instrumentos ha sido complementario al de la historia de la música y sus prácticas, pero ¿a qué se debe que la disciplina que los aborda reciba ese nombre? De acuerdo con la última edición de *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, la organología se define como “El estudio de los instrumentos musicales en términos de su historia, función social, diseño, construcción y su relación con la interpretación”;² no obstante, la curiosa palabra es relativamente reciente y aún no ha logrado arraigarse en el ámbito científico como para que su uso sea cotidiano y vinculante con su(s) objeto(s) de estudio.

El investigador norteamericano Darcy Kuronen ha señalado que “organología” es un término que se popularizó a través del ambicioso trabajo del ingeniero y músico ruso Nicholas Bessaraboff, titulado *Ancient European Musical Instruments. An Organological Study of the Musical Instruments in the Leslie Lindsey Mason Collection at the Museum of Fine Arts, Boston (1941)*.³ De acuerdo con Kuronen, Bessaraboff sugiere que existe una “línea divisoria [que] puede reconocerse claramente como la diferencia entre la música propiamente dicha y los medios objetivos y materiales para su expresión”;⁴ también menciona que “Así, lo creativo, artístico, y el aspecto científico de la música podría denominarse musicología. El aspecto científico y de ingeniería de los instrumentos musicales podría denominarse organología”.⁵

² Libin, Laurence (ed.), *The Grove Dictionary of Musical Instruments*, 2014, 5v, (consultado el 18 de febrero de 2022): <https://www.oxfordmusiconline.com/Organology>

³ Darcy Kuronen, “Organology: Some Thoughts about an Obscure Term”, en *American Musical Instrument Society Blogs*, (consultado el 18 de febrero de 2022): <https://www.amis.org/post/organology-some-thoughts-about-an-obscure-term>

⁴ Kuronen, “Organology”.

⁵ Kuronen, “Organology”.

En el análisis crítico de Kuronen se mencionan otros personajes que en aquella época discutieron la pertinencia o las pretensiones del término, ya que sonaba ambicioso y fuera de lugar para lo que implicaba; de hecho, estas disertaciones siguen vigentes, pues como ya se dijo, aún hoy es una palabra que no se relaciona totalmente con el estudio de los instrumentos musicales; quizá se asocie con el órgano (ya sea musical o corporal), pero su significado usualmente requiere una explicación que dé a conocer su utilidad y objetivos. Pese a todo, la organología ha sido determinante para definir los métodos de estudio de los instrumentos musicales y su profesionalización es cada vez más común, especialmente en algunos países europeos y en Estados Unidos.

Por otra parte, esta disciplina mantiene una estrecha relación con otras, ya que además de abordar al instrumento musical como objeto de estudio, recupera información generada por etnomusicólogos, constructores, intérpretes, musicólogos, antropólogos, e historiadores para conocer a profundidad su significado y qué de ellos es preciso registrar; asimismo, la incorporación de técnicas analíticas para el estudio de materiales, alteraciones y deterioros también ha sido determinante para conocer más acerca de los contextos de creación y de las modificaciones a las que fueron sometidos los instrumentos para preservar su uso a través del tiempo.



Uso de rayos X para conocer el interior de un piano del siglo XIX, Museo Nacional de Historia del INAH (fotografía de Jimena Palacios).

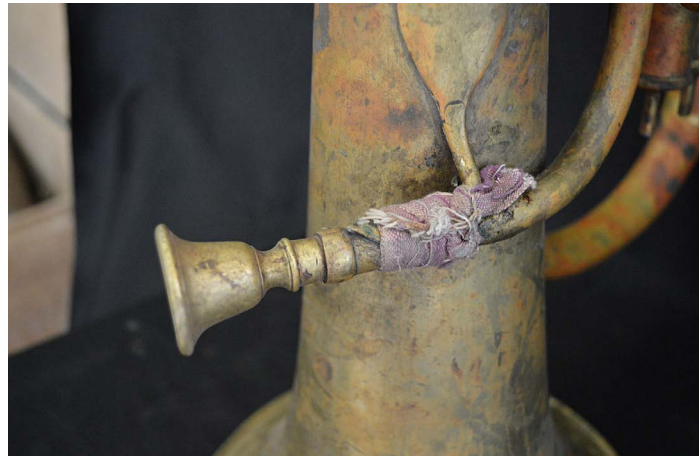
Actualmente es común emplear radiografías digitales o usar una cámara de resonancia magnética para conocer elementos constructivos en el interior de un artefacto musical. Por ejemplo, la fluorescencia de rayos X es útil para reconocer aleaciones de partes metálicas y sus implicaciones sonoras—como en el caso de las cuerdas de un clavecín o los tubos de un órgano—; también, los análisis histológicos permiten observar la naturaleza de las maderas y los tejidos con una muestra mínima; o el uso de distintas luces ha revelado la naturaleza de recubrimientos, adhesivos y barnices que suman información valiosa sobre tratamientos específicos empleados por diversos constructores a través de la historia. Pero ¿cuál y qué tipo de información es necesaria—o suficiente— para documentar un instrumento, que al mismo tiempo haga una aportación a los estudios de las prácticas musicales?



Análisis con fluorescencia de rayos X para conocer los materiales constitutivos del tubo de un órgano (fotografía de Jimena Palacios).

Es importante considerar que la documentación es un acto interpretativo cuyos objetivos deben corresponder con las preguntas de quien analiza el instrumento musical y de los recursos con los que cuenta para realizar el proceso documental y el registro de la información; por ejemplo, el registro gráfico, fotográfico o sonoro; la investigación en fuentes escritas; el análisis comparativo con otros ejemplares; los estudios iconográficos; los análisis de materiales y técnicas constructivas; el estudio de marcas de uso, modificaciones y deterioros; y la relación entre el instrumento con la música escrita o con prácticas musicales específicas son elementos que contribuyen a este tipo de estudio.

La cantidad de información resultante de estas interpretaciones no está directamente relacionada con la calidad del proceso documental de un objeto, pero es importante considerar que hay datos que pueden obtenerse de manera simple y que pueden hacer una gran diferencia en beneficio de la construcción de conocimiento, en especial cuando se trabaja con colecciones vastas que requieren una gran cantidad de recursos para asegurar su preservación. Por ejemplo, en el caso de países como México, muchos instrumentos musicales se encuentran en contextos que no son precisamente museos, colecciones públicas o privadas; sino más bien en recintos religiosos, comunidades, academias o centros de convivencia que no cuentan con especialistas para su estudio y preservación, por lo que es importante colaborar con ellos en su reconocimiento, estudio y conservación.



Reparación de una boquilla en un instrumento de viento
(fotografía de Jimena Palacios).

A diferencia de otros objetos culturales, los instrumentos musicales suelen ser menos valorados debido a que se consideran artefactos que —aunque puedan resultar estéticamente interesantes— han dejado de funcionar o de ser útiles para las prácticas interpretativas; la valoración de dichos objetos está entonces supeditada a su sonido o a la posibilidad de recuperarlo en caso de que se haya dañado. En ese sentido, es preciso considerar que la documentación de un instrumento no solamente debería llevarse cabo si va a ser restaurado, exhibido o estudiado para una investigación

musicológica sino siempre que sea posible, ya que la mínima información que pueda recabarse en estas oportunidades será útil para que presentes o futuras generaciones tengan herramientas que sigan promoviendo su estudio; es entonces recomendable que cada espacio establezca ciertos criterios documentales básicos para asegurar el registro de cada objeto y con ello contribuir a su preservación.

Algunas de las instituciones internacionales especializadas en el estudio y la divulgación de los instrumentos musicales como el Comité Internacional de Museos y Colecciones de Instrumentos Musicales (CIMCIM)⁶ —entidad que forma parte del *International Council of Museums (ICOM)*— o la *American Musical Instruments Society*⁷ cuentan con valiosos trabajos en los que se muestran diversos métodos para la documentación de instrumentos musicales, así como los alcances que estos tienen. Sin embargo, las instituciones en América Latina que resguardan estos objetos todavía encaran retos que requieren regular su registro, manejo y divulgación, lo cual podría comenzar con la conformación de grupos de trabajo multidisciplinarios para reconocer los problemas urgentes y así formular soluciones concretas para las diferentes situaciones.

A manera de reflexión final, la documentación de los instrumentos musicales y su interacción con otras disciplinas —como la musicología, la etnomusicología, la interpretación musical, la historia, la sociología y la acústica— hace posible generar investigaciones que no solo se asocian a los contextos de creación y uso de estos objetos, sino que trascienden tiempos y espacios para revalorar la preferencia por ciertas prácticas, estilos, gustos y significados que impactan en el conocimiento humano general. Estudiar un instrumento musical o una colección de instrumentos no implica constreñirse al estudio de su materia y sonido, sino que se abre a su interpretación como un universo de saberes que entrañan la participación de redes sociales complejas que a través de aquellos objetos expresaron sus músicas, su relación con el mundo, el alcance de sus tecnologías y su manera particular de entender la realidad.

⁶ Consultar <https://cimcim.mini.icom.museum>

⁷ Consultar <https://www.amis.org>



Alejandra Hernández Sánchez

Es licenciada en Canto y maestra en Musicología por la Facultad de Música de la UNAM. Ha colaborado en los proyectos de catalogación de fuentes musicales Ritual Sonoro Catedralicio. Una aproximación multidisciplinaria a la música de las Catedrales Novohispanas (UNAM, 2009-2012) y Seminario de Iconografía Musical Novohispana (UNAM, 2011-2013). Trabajó como asistente del investigador John Lazos en el proceso de catalogación de música sacra de las Parroquias de Santiago Chazumba y Santiago Suchixtlahuaca, en Oaxaca (CIESAS 2012); posteriormente, fue responsable de la catalogación de la sección de música secular en las mismas parroquias (CIESAS 2013). De 2010 a la fecha ha presentado ponencias en diversos foros académicos en México, Chile, Cuba, Argentina y España. Actualmente es investigadora titular de medio tiempo adscrita a la coordinación de documentación del CENIDIM “Carlos Chávez” del INBAL, donde funge como responsable de la Colección Salvador Contreras y de la Colección Martínez del Villar y Masson.

Una mirada a la Colección Salvador Contreras desde la perspectiva de la documentación musical

Alejandra Hernández Sánchez
CENIDIM-INBAL

Atesorar recuerdos, documentos y otros materiales puede convertirse en memoria y en un archivo de vida que registra nuestro paso por el mundo y puede transformarlo cultural y simbólicamente. Algunos archivos contienen la prueba fehaciente de quiénes somos o las actividades que hemos realizado, asentada en documentos oficiales, registros o comprobantes de estudios; otros archivos son el testimonio de las personas con las que nos relacionamos y expresan nuestro modo de pensar, nuestras ideas o nuestros gustos por medio de fotografías, escritos u objetos. Sin embargo, sólo algunos archivos muy específicos reúnen una combinación de pensamientos y sentimientos expresados en música. La Colección Salvador Contreras contiene un poco de todo esto.

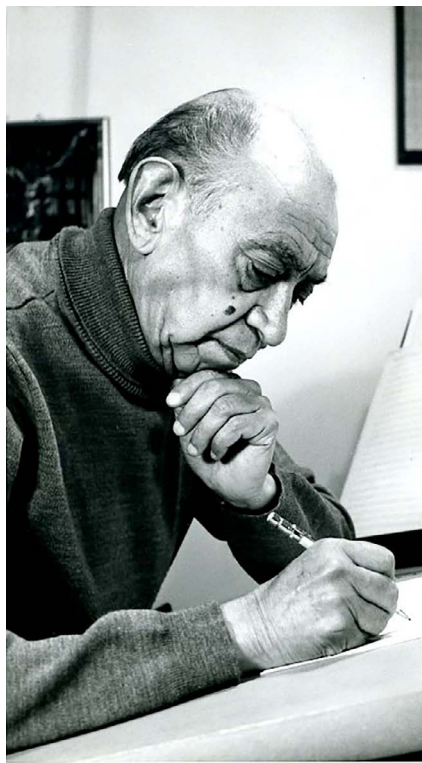
La vida del violinista, docente, compositor y director de orquesta Salvador Contreras está plasmada en el libro *Salvador Contreras: vida y obra* de Aurelio Tello,¹ una de las investigaciones más completas que se han hecho sobre este músico hasta el momento. Siendo niño, Contreras se trasladó con su familia a la Ciudad de México, donde inició sus estudios musicales y donde actuó como violinista en carpas y cines para después integrarse al campo de la música de concierto. Fue alumno de violín de Silvestre Revueltas y de Carlos Chávez en la clase de creación musical del Conservatorio Nacional de Música. Formó el Grupo de los Cuatro junto con José Pablo Moncayo, Blas Galindo y Daniel Ayala, con quienes presentó algunas de sus primeras composiciones. Impartió clases en diversas instituciones musicales y participó en la

¹ Aurelio Tello, *Salvador Contreras. Vida y obra* (México: INBA, CENIDIM, 1987).

fundación de la Escuela Superior Nocturna de Música, antecesora de la actual Escuela Superior de Música del INBAL. Como compositor exploró dotaciones instrumentales poco convencionales, la estética del nacionalismo, y otros sistemas armónicos como el dodecafonismo y el serialismo.

Leer el libro de Tello y escuchar la música de Contreras constituyen un primer paso para conocer la obra del maestro; sin embargo, conocer la colección que lleva su nombre es abrir la puerta a un universo más amplio integrado por partituras, libros, escritos y fotografías, entre otros documentos. Este corpus permite acercarnos a la historia musical de Contreras y saber que durante su estancia en la Orquesta Sinfónica de México escuchó cantar a Irma González, oyó de cerca la guitarra de Segovia y el pianismo de Arrau y Ponce; mientras que desde su atril vio dirigir a Chávez, Revueltas, Copland, Mitropoulos, Ansermet y Stravinsky, quienes debieron causar un fuerte impacto en él como para conservar un retrato autografiado de cada uno de ellos entre sus posesiones.

Asimismo, podemos estudiar su labor docente plasmada en registros institucionales, pero especialmente en los escritos y apuntes que redactó para impartir sus clases de análisis, armonía, contrapunto e historia; además de un método de solfeo que se encuentra inédito. A la par de sus ocupaciones laborales y familiares siempre atendió la composición, tarea a la que una vez jubilado se dedicó de tiempo completo. Según sus hijas Isabel y Aurora Contreras Islas, el maestro se resguardaba en su estudio para no ser interrumpido; sentado en su restirador y con la ayuda de reglas y escuadras realizaba las copias manuscritas de sus obras de manera minuciosa, primero a lápiz y luego en tinta; dichos utensilios —que hoy en día forman parte de la colección— suelen ser de poco interés para la musicología, pero adquieren un valor documental a partir de este tipo de anécdotas.



Salvador Contreras, Colección Salvador Contreras, CENIDIM (imagen de Maura Bober).

Desde 2016, el acervo de Salvador Contreras se encuentra en el CENIDIM en calidad de comodato, para la realización del proyecto Rescate, organización y digitalización de la Colección Salvador Contreras, adscrito a la Coordinación de Documentación, al cual me incorporé en marzo de 2017. Las primeras etapas del proyecto implicaron familiarizarme con el corpus, emprender su organización y realizar un inventario de acuerdo con los criterios vigentes, proceso que concluí en agosto de 2019.² Por ahora la digitalización está detenida a consecuencia de la pandemia por el SARS-CoV-2, y a la espera de la reanudación de labores.

² El proceso se interrumpió durante ocho meses debido a la remodelación de la Torre de Investigación del Centro Nacional de las Artes tras el sismo ocurrido el 19 de septiembre de 2017.

De archivo personal a colección familiar

Para comprender el proceso en el que se encuentra la Colección Salvador Contreras actualmente es importante considerar dos antecedentes históricos y documentales: por una parte, durante su vida Salvador Contreras acopió y conservó una serie de documentos relacionados con su trayectoria profesional que dieron origen a su archivo; por otra parte, tras el deceso del maestro la tarea de preservar e inventariar el acervo, así como la integración de nuevos materiales recayó en su viuda, la pianista Enriqueta Islas, quien además mantuvo contacto con la Sociedad de Autores y Compositores de México para la difusión del legado de su esposo y prestó algunas de las obras para su edición, interpretación en concierto y grabación; es decir, que la maestra Islas asumió un papel activo en la preservación y gestión del archivo de su difunto esposo.³

Por otra parte, Aurelio Tello publicó en *Salvador Contreras: vida y obra* el catálogo de obras compuestas por el guanajuatense. Dicho catálogo registra un total de noventa y seis obras —incluyendo aquellas que desde entonces ya no formaban parte del acervo o aquellas que quedaron incompletas—. Organizadas de manera cronológica, este instrumento registra: título de la obra, dotación, duración; la fecha, el lugar y el intérprete del estreno, además de otras especificidades asentadas en un campo de notas. El libro brinda en su conjunto un panorama histórico y analítico como resultado de una investigación musicológica que ha sido trascendente para la realización del proceso documental.

A lo largo de los años el archivo se ha mantenido ordenado y en buen estado de conservación. Además, la memoria de Contreras se ha difundido a través de las

³ Las familias de los compositores continúan siendo un eslabón muy importante en la preservación y difusión del patrimonio musical. Por ejemplo, María Cristina Macouzet Muñoz y la familia Bernal Macouzet han protegido el legado de Miguel Bernal Jiménez; Clara Elena Rodríguez del Campo y Rodríguez gestionó el archivo de su esposo José Pablo Moncayo; y Micaela Huízar difundió la obra de su padre Candelario Huízar, entre otros casos.

iniciativas promovidas por sus familiares,⁴ la programación y edición de algunas de sus obras por parte de músicos e instituciones como el CENIDIM, Ediciones Ágora o la Liga de Compositores de México, por mencionar algunas; estas actividades han quedado materializadas y documentadas en programas de mano, publicaciones y producciones fonográficas, varias de las cuales se han integrado a la colección y han ampliado su extensión temporal que actualmente va de 1910 a 2006.

La Colección Salvador Contreras en el CENIDIM

El proyecto Rescate, organización y digitalización de la Colección Salvador Contreras parte de un proceso documental, o como diría López Yepes, de un “proceso informativo”.⁵ Para un depósito documental⁶ como el CENIDIM esto implica organizar su contenido y recuperar un conjunto de datos con el propósito de elaborar un registro; establecer medidas para su preservación y mecanismos para su consulta; determinar lineamientos institucionales y definir aspectos cualitativos y cuantitativos de los acervos para crear mecanismos de preservación; y mantener el control sobre aquellos acervos que se encuentran bajo la responsabilidad del INBAL.

Como su nombre lo dice, el proceso documental parte del “documento” que de acuerdo con la definición de López Yepes es “la objetivación de un mensaje en un soporte físico potencialmente transmisible en el espacio y en el tiempo y actualizado como fuente para la obtención de un nuevo mensaje”.⁷ El documento destaca por su carácter hermenéutico, es decir, por la posibilidad de su interpretación y la eventual generación de nuevo conocimiento.⁸ En este sentido, un documento se define por su contenido y alcance, independientemente del soporte en el que se encuentre plasmado (un papel, un disco compacto o un objeto común).

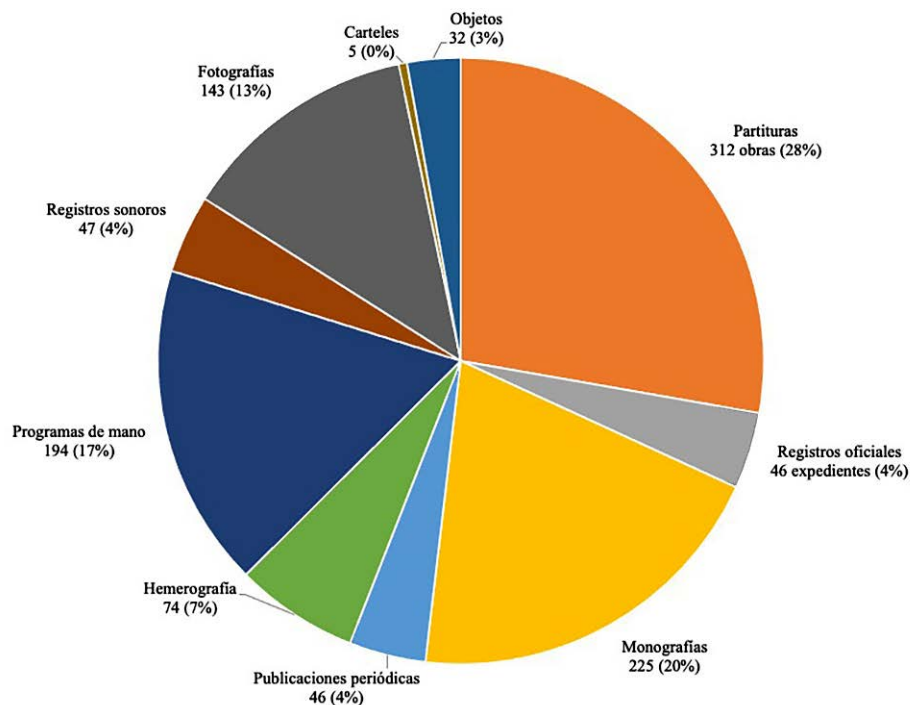
⁴ Isabel Contreras Islas emprendió la producción discográfica *Salvador Contreras. Música de cámara* con apoyo del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA en 1997.

⁵ José López Yepes, “¿Qué es documentación?”, *Boletín de la ANABAD*, Tomo 31, núm. 4 (1981): 704.

⁶ El término “depósito documental” es tomado de López Yepes, “¿Qué es documentación?”, 704.

⁷ José López Yepes, “La información en el origen y desarrollo de la documentación”, *Rivista Italiana di Biblioteconomia, Archivistica e Scienza dell'Informazione*, vol. 6, n.º 2 (2015): 134.

⁸ López Yepes, “La información en el origen y desarrollo de la documentación”, 134.



Tipologías documentales de la Colección Salvador Contreras (gráfico de Alejandra Hernández).

Como parte de los criterios establecidos por la Coordinación de Documentación del CENIDIM, en 2017 se definieron elementos mínimos de descripción para la elaboración de inventarios, los cuales registran información homogénea entre todas las colecciones y sus variadas tipologías documentales.⁹ Específicamente, la Colección Salvador Contreras comprende diez tipologías: partituras, documentos oficiales, monografías, publicaciones periódicas, hemerografía, programas de mano, registros sonoros, fotografías, objetos y carteles; de tal manera que nos encontramos ante una colección de una gran riqueza documental constituida por 1927 unidades documentales.

⁹ De acuerdo con la definición de Paul Otlet citada en Ariel Sánchez Espinosa, “El objeto de estudio de la documentación”, *Bibliotecología, archivística, documentación: intradisciplina, interdisciplina o transdisciplinariedad*, Miguel Ángel Rendón Rojas (coord.) (México: UNAM-CUIB, 2011), 70.

Además de la asignación de un número consecutivo y un número de inventario, cada una de las tipologías de la colección registra el título del documento o de la obra (según sea el caso), el tipo de documento, sus fechas extremas, el número de páginas, sus dimensiones y su localización; al tratarse de elementos mínimos de descripción, añadí el nombre de autor en el caso de partituras y monografías porque forma parte de la organización del corpus y permite refinar las búsquedas al momento de la consulta.

La tipología de partituras destaca del resto porque contiene el legado artístico del compositor, porque reúne las obras de otros autores que formaron parte de su biblioteca, y porque es la más extensa en términos cuantitativos; dicha tipología está organizada en cuatro grandes grupos: obras compuestas por Salvador Contreras; arreglos realizados por Contreras sobre obras de otros compositores; borradores y fragmentos de Contreras; y obras de autores varios. Las partituras están organizadas en expedientes,¹⁰ cada uno correspondiente a una obra e integrado por un número indeterminado de unidades documentales simples.¹¹ El registro de la información permite realizar búsquedas entre todas las tipologías. Tomemos como ejemplo *Corridos*, a propósito de la conmemoración de los ochenta años de su estreno.¹²

Corridos para soprano, coro y orquesta sinfónica es una de las primeras obras orquestales de Salvador Contreras; fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes el 15 de agosto de 1941 por la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez; esta obra formó parte del programa titulado Música Tradicional Mexicana, junto con obras como *Sones de Mariachi* de Blas Galindo, “Norte” de *Tres movimientos sinfónicos con temas indígenas* compuesta por Luis Sandi, *Huapango* de José Pablo

¹⁰ Un expediente se define como una “Unidad organizada de documentos reunidos bien por el productor para su uso corriente, bien durante el proceso de organización archivística, porque se refieren al mismo tema, actividad o asunto”. ISAD (G). *Norma Internacional General de Descripción Archivística*, (Madrid: Consejo Internacional de Archivos, 2000), 16.

¹¹ La unidad documental simple es “La unidad archivística más pequeña intelectualmente indivisible”. ISAD (G). *Norma Internacional General de Descripción Archivística*, (Madrid: Consejo Internacional de Archivos, 2000), 18.

¹² En la plataforma digital *Musiteca* se puede escuchar *Corridos* en la versión de Enrique Arturo Diemecke con la Orquesta Sinfónica Nacional, el Coro Nacional de México y María Luisa Tamez, (consultado el 17 de febrero de 2022): <http://musiteca.mx/buscar/?text=Salvador%20Contreras>

Moncayo, *Plegaria* de Hernando Franco, *Misa en re mayor* de José Manuel Aldana y *Los cuatro soles* de Carlos Chávez.

El expediente de *Corridos* en la tipología de partituras está integrado por cinco unidades documentales: dos partituras orquestales autógrafas, una a lápiz y otra en tinta; ésta última tiene escrito: “Estrenada por la Orquesta Sinfónica de México. Dir. Carlos Chávez. Obra de encargo para el Festival de música tradicional mexicana” y con fecha de agosto de 1941.¹³ El expediente también contiene el texto vocal escrito en una hoja a lápiz, las partes vocales —algunas con el nombre de los cantantes participantes— e instrumentales realizadas a tinta en papel cebolla para facilitar su reproducción, además de otro juego de partes instrumentales; es decir, el expediente agrupa todos los materiales necesarios para su interpretación musical, pero separado en legajos de acuerdo con sus características físicas y su función. También se encuentran los programas de mano correspondientes al estreno de la obra y otras interpretaciones posteriores, una de ellas realizada por el Conjunto Orquestal y Coro de la Escuela de Música del Sindicato Único de Trabajadores de la Música de Cuernavaca en 1965 —institución donde colaboró Contreras—. Otra ejecución pudo suceder en la Delegación Cuauhtémoc en 1986, lo que se deduce del acuse de recibo por el préstamo de las partituras. Por su parte, Enrique Diemecke dirigió la obra en diversas ocasiones con la Orquesta Sinfónica Nacional: en 1992, 1995 y 1997, además de una producción discográfica con la soprano María Luisa Tamez como solista en 1994. Dicha grabación no se encuentra en el acervo pero sí el expediente con los materiales promocionales, boletines de prensa y las notas del texto publicadas junto con el disco.

¹³ La mayoría de las obras compuestas por Contreras incluyen la fecha de composición y en algunos casos una nota con información sobre la obra.



Partes instrumentales. *Corridos*, Salvador Contreras, Colección Salvador Contreras, CENIDIM (fotografía de Alejandra Hernández).

En términos musicales toda la información concierne a la misma obra; sin embargo, en su sentido histórico cada unidad documental fue realizada con una función específica y en un momento determinado. De acuerdo con las características físicas como el soporte, la forma de representación gráfica e incluso las dimensiones, ha sido necesario implementar diversas acciones para evitar el deterioro de los documentos. Además, la organización de éstos y el registro de la información que contienen ha dado como resultado la creación de las herramientas para su consulta y con ello, que el documento cumpla con la función otorgada: generar nuevas interpretaciones (musicales y de investigación), conocimientos o experiencias estéticas.

En este texto he dado cuenta de las actividades y criterios desarrollados por la Coordinación de Documentación del CENIDIM entre 2017 y 2020, y de la manera en que se han puesto en práctica en la Colección Salvador Contreras. Finalmente, es necesario resaltar que en México todavía hay una brecha considerable entre la cantidad de fuentes musicales existentes y aquellas que han sido catalogadas, organizadas y puestas a disposición para su consulta, investigación, interpretación, programación, edición o grabación; por lo tanto, la documentación sigue siendo una tarea esencial que ocupa un lugar preponderante en la cadena de acciones necesarias para la preservación y difusión de nuestro patrimonio musical.



Guillermo Theo Hernández Villalobos

Es egresado de la Facultad de Ingeniería de la UNAM y especialista en la historia y funcionamiento de los soportes sonoros y sus medios de reproducción. Tiene una larga trayectoria con participaciones diversas en emisoras de radio y televisión (Canal 22, Opus 94, Capital 21 y Radio UNAM). Asimismo, ha impartido pláticas de apreciación musical en diversas instituciones académicas y ha escrito reseñas discográficas para diversas publicaciones. En 2010 dirigió el programa *Resplandores: un recorrido por la historia musical de México*, coproducido por el Conservatorio Nacional y el IMER, y transmitido por Opus 94 y la Estación Virtual 2010, dedicada a los festejos del Centenario y Bicentenario. Colaboró con Ernesto de la Peña y Eduardo Lizalde para la realización del programa *Operomanía* de TV UNAM. Por otra parte, realizó la investigación y curaduría para el Museo “Manuel M. Ponce” en Zacatecas y ha impartido múltiples conferencias sobre la música de este autor. Es miembro del Consejo Artístico de la Academia de Música del Palacio de Minería. Actualmente es investigador del Catálogo de Música de Concierto de la Fonoteca Nacional del INAH, donde coordina un equipo dedicado a la investigación, rescate, restauración y difusión de soportes sonoros históricos. Además, es titular del curso Más allá de la música, junto con el doctor Bruno Bartra.

Los soportes sonoros como fuente para la investigación

Guillermo Theo Hernández Villalobos
Fonoteca Nacional-INAH

La idea de conservar el sonido en algún soporte físico es relativamente nueva. Apenas en la segunda mitad del siglo XIX —para ser exactos en 1878, cuando Tomás Alva Edison patentó el fonógrafo— se tuvo un aparato que podía grabar/reproducir sonido. La historia que hay detrás de este logro es fascinante y compleja pues involucra no solamente un aspecto eminentemente tecnológico y científico, sino social y cultural. Los *soportes sonoros* son documentos que proporcionan mucha información más allá de la música que en determinado momento podemos recuperar de ellos: el tipo de sonido es característico de cada soporte en particular, mientras que la tecnología refleja el estado de la ciencia en su época; además, el mueble refleja los gustos estéticos de su momento, y el contenido nos muestra el repertorio que estaba de moda o que se podía comercializar.

Para poder crear una máquina que pudiera conservar el sonido primero se tuvo que responder a la pregunta ¿qué es el sonido?, o cuando menos encontrar algunas características que pudieran describirlo. Los griegos dieron los primeros pasos: Pitágoras de Samos inventó un método experimental para encontrar relaciones entre los sonidos; así, con un monocordio logró establecer correspondencias matemáticas entre las distintas notas que sentaron las bases de la acústica. El problema principal que impidió seguir este camino basado exclusivamente en la observación y experimentación fue que Pitágoras extrapoló algunas de sus conclusiones a partir de conceptos filosóficos; esto repercutió de forma contundente tanto en el estudio de la acústica como en el de la especulación musical durante siglos. La idea de que existe una armonía universal o “música de las esferas” trascendió desde el tiempo de Pitágoras hasta principios del Renacimiento pasando por Platón, Boecio,

Aristides Quintiliano, San Agustín, y en general cualquiera que quisiera adentrarse en el estudio de la música. Ya en el siglo XVI, Vincenzo Galilei aportó una descripción matemática del comportamiento de una cuerda vibrante relacionando su frecuencia de vibración con la longitud, masa y tensión de dicha cuerda; es importante resaltar que se trata de la primera ecuación que describe un comportamiento no lineal (la ecuación involucra una raíz cuadrada) en la historia de la acústica. Un poco después, Marin Mersenne —considerado por muchos como el padre de la acústica— diseñó un monocordio similar al de Pitágoras con el que realizó una serie de experimentos duplicando la longitud de la cuerda y manteniendo la tensión constante hasta conseguir notas cuya frecuencia pudiera ser medible; de esta forma estableció lo que hoy conocemos como Leyes de Mersenne que son la base de la acústica como ciencia.

Resulta paradójico pensar que el siguiente gran paso en la naciente disciplina lo diera un científico casi sordo: Joseph Sauver, quien como dato curioso tomaba prestados los oídos de sus ayudantes para constatar sus pruebas; quizá su más grande aportación a la tecnología de grabación fue el descubrimiento de *los armónicos*, que no son otra cosa sino múltiplos enteros de una frecuencia (o sonido) que tomamos como fundamental. En esa misma época, Isaac Newton y Gottfried Wilhelm Leibniz inventaron —cada uno por su lado— una herramienta matemática que sirve para describir los fenómenos que conciernen al movimiento: *el cálculo diferencial e integral*; esta herramienta aplicada a la acústica potenció el crecimiento de la disciplina y sus alcances.

Ya en el siglo XIX, la descripción de los fenómenos ondulatorios estaba bastante bien asentada, aunque faltaba un dibujo o prueba gráfica de lo que exponía la teoría; en 1857 Édouard-Leon Scott de Martinville —mientras buscaba un método para registrar las palabras de forma precisa— creó un aparato que “dibuja” lo que escucha y lo llamó *Phonautographe*. Cabe señalar que quizá la intención de Martinville no fuera escuchar de nuevo lo grabado, sino más bien tener un registro gráfico de lo que se escuchaba —en su caso, la palabra hablada—; sea como fuere, su registro pasó a

la historia como el primero que transitó de un espacio sonoro a uno gráfico, creando así un aparato novedoso y revolucionario. Lamentablemente para su creador, la falta de utilidad práctica de este invento lo relegó al olvido.

Mucho tiempo después y ya en plena era digital, científicos del Lawrence Berkeley National Laboratory (LBNL) de California escanearon las grabaciones de Martinville que se encontraban tanto en la oficina de patentes de París como en la Academia Francesa de Ciencias y las procesaron en un programa de conversión para recuperar los sonidos puestos originalmente ahí. Más allá del resultado sonoro —la canción *Au Clair de la Lune*—, este ejemplo nos da muchísima información como documento sonoro para la investigación, puesto que muestra el estado de la cuestión en materia de investigación científica vinculada a la tecnología. En ese sentido, debemos considerar al *Phonautographe* de Martinville como el primer gran logro en la historia de la grabación, que eventualmente daría paso a una industria que cambió nuestra forma de escuchar: la de la música grabada.

El inventor de la primera máquina grabadora/reproductora fue Thomas Alva Edison, quien en 1878 patentó el fonógrafo. Con métodos absolutamente mecánicos, Edison —quien paradójicamente, al igual que Marsenne era casi sordo— logró reproducir exitosamente el sonido que había grabado en cilindros recubiertos por un material maleable; el uso inicial de diferentes ceras hizo que se les llamara genéricamente “cilindros de cera” aunque con el tiempo se utilizaron diversos materiales para recubrir los soportes. La visión eminentemente comercial de Edison lo llevó a crear una campaña de venta asociada a su invento, con la que sentó las bases de una industria destinada a cambiar muchos aspectos de la sociedad y que permitió democratizar a la música al bajar los costos de las reuniones donde ya no era necesario pagar a intérpretes que tocaran *in situ*, además de dar a conocer a figuras sin la necesidad de presentarse en lugares remotos, entre otras tantas posibilidades; así, la forma de escuchar y concebir a la música cambió definitivamente con este invento que tuvo su apogeo entre 1895 y 1901. Es importante decir que esta revolución sonora implicó una revisión de las diversas cuestiones legales relacionadas con los derechos de autor y de interpretación, derivadas del crecimiento de la industria.



Tocadiscos Edison (fotografía de Theo Hernández).

Los historiadores del sonido han denominado “época acústica” al periodo que inició con la invención del fonógrafo, ya que tanto en la grabación como en la reproducción sólo intervienen elementos mecánicos: para grabar un sonido es necesario transducirlo, es decir, convertir las ondas con diferente presión que viajan en el aire en un dibujo grabado en un material que conserva ciertas características de la onda original para que cuando se aplique el proceso inverso puedan convertirse nuevamente en sonido. En este proceso se utilizaba un cono que al captar el sonido movía una membrana que a su vez presionaba una aguja o punzón para hacer un surco en una superficie que se movía a velocidad constante; en ese sentido, son evidentes las limitaciones en materia de amplitud (lo que usualmente conocemos como “volumen”) de reproducción son evidentes, ya que no se contaba con un amplificador como los que hay en la actualidad; sin embargo, es sorprendente la calidad de sonido que se logró en algunos casos.

La competencia no se hizo esperar y fue Emil Berliner quien aportaría una solución más eficiente y económica para la producción a gran escala: el disco. La guerra por las patentes incentivó la creatividad en materia de procesos y soportes, y dado que Edison había registrado los materiales con los que fabricaba los cilindros fue necesario buscar otras opciones. En un principio Berliner usó un alma de vidrio cubierto de zinc y shellac para su primer disco; de hecho, se tiene noticia de la presencia de algunos discos de corte directo con alma de vidrio en fechas tan recientes como los años 50 del siglo xx. La forma de lectura de la aguja sobre el surco del disco de Berliner es lateral puesto que la información está guardada en las paredes del soporte. Desde entonces, los discos —incluso los que se fabrican hoy en día— han usado este sistema, con excepción de aquellos producidos por Edison, quien había ideado un sistema en el que la información —el dibujo de la onda— se grababa en forma perpendicular a la superficie configurando “valles y montes” sobre los cuales se movía la aguja; debido a la competencia, Edison tuvo que hacer discos usando este mismo sistema de lectura perpendicular, hecho de suma importancia para que el día de hoy podamos recapturar la información.



Reproductor de cilindros (imagen tomada de Internet, commons.wikimedia.org).

Dada la alta demanda, los materiales utilizados para hacer los discos de Berliner y los cilindros de Edison fueron cambiando para obtener un producto más eficiente y con mejor sonido, con miras a lograr una mayor comercialización. En 1889 se fundó The Columbia Phonograph Co. que eventualmente crearía el primer catálogo de música grabada a partir de los cilindros de Edison, lo que marcó la separación entre la venta de equipo y la venta de soportes sonoros y dio comienzo a una industria totalmente novedosa: la de la música grabada. Con el tiempo, Columbia empezó a hacer discos grabados que se convirtieron en su principal ingreso, dejando atrás a los cilindros y la venta de equipo.

El negocio de la música grabada implicaba crear una estrategia diferente y por lo tanto un esquema comercial nuevo: búsqueda de artistas y de personal técnico que hiciera las capturas sonoras; diseño de material y de repertorio; manufactura, difusión, venta y un sinfín de detalles que hubo que ir ajustando conforme se iban presentando; por ejemplo, se establecieron estándares de velocidad de reproducción con el fin de hacer más versátiles los productos; al final se fijaron 120 rpm (revoluciones por minuto) para el cilindro y 78 rpm para el disco —no sin antes haber pasado por 80 rpm para los llamados “discos Edison”—. Evidentemente, la lucha entre los dos formatos la terminó ganando el disco.



Disco de corte directo (fotografía de Theo Hernández).

Dadas las características del sonido en estas grabaciones, los primeros registros fueron de música vocal; por esto, el contrato de la flamante compañía *Victor* con Enrico Caruso fue muy favorable para ambas partes: a la empresa le supuso una gran venta y al artista le garantizó un reconocimiento mundial inédito. Como ya se dijo, la relación entre el público y la música cambió radicalmente con consecuencias inesperadas; por ejemplo, la duración de las canciones populares comenzó a ajustarse a la duración de los soportes sonoros; además, se dio una cierta democratización del sonido, pues si bien en este incipiente momento de la industria de la grabación no todo mundo podía tener en casa un reproductor, existían lugares para escuchar música que sentaron las bases de una transformación en el paradigma de la escucha: el nacimiento de la música popular estaba a la vuelta de la esquina; una música accesible sin importar la clase social. Esta transformación se consolidaría más adelante con la radio y el cine como medios masivos de comunicación.¹

En los años 20 del siglo pasado la radio generó una tecnología que sirvió a la técnica de grabación: los micrófonos que empezaron a usarse tenían mayor sensibilidad (sonidos fuertes y quedos) y captaban un rango de sonidos más amplio (graves y agudos), en términos técnicos, mayor rango dinámico y mayor rango de frecuencias respectivamente. A partir de este momento quedó atrás la “época acústica” para dar paso a la “época eléctrica”.

Ya en los años 30, mientras el disco de 78 rpm reinaba cómodamente, se experimentó con un formato cuyo principio era diferente: el magnético. El magnetófono fue presentado por primera vez en la Feria de Berlín de 1935 y se caracteriza por la conversión de sonidos a variaciones de campo magnético que son grabados en una cinta con base de celulosa y recubrimiento de un material ferromagnético. Este sistema de grabación sobre la llamada cinta magnética y la aparición poco después de los discos hechos de vinylita —hacia 1950— dieron el banderazo de salida a la época de la Alta fidelidad. En un principio, la grabación sobre cinta magnética fue usada con propósitos militares (con los alemanes a la cabeza); una vez acabada la Segunda Guerra Mundial se amplió su uso al ámbito comercial tanto en Estados

¹ La radio y el cine también generarían a la larga una forma de almacenar los sonidos o se servirían de los ya existentes en una relación que solo se verá tangencialmente.

Unidos como en el Reino Unido, donde compañías como RCA y DECCA la usaron con resultados sorprendentes. La interacción entre la radio, el cine y los discos impulsó el fenómeno de la música popular a nivel masivo: nunca antes en la historia había sucedido que gente de diversos estratos sociales y lugares compartiera el mismo tipo de música. En 1953, los ingenieros de la RCA-Victor desarrollaron una grabadora de dos pistas denominada sistema binaural;² las pruebas de este dispositivo fueron mostradas al director de orquesta Leopold Stokowsky, quien no dudó en llamar al invento “el sonido del futuro”. Los primeros soportes comerciales que usaron este nuevo sistema —eventualmente conocido como estéreo— fueron cintas magnéticas de carrete abierto pre-grabadas, dando por iniciada la etapa estereofónica; sin embargo, el reto estaba en comercializar a gran escala estas grabaciones estereofónicas, salvando el hecho de que las grabadoras/reproductoras de carrete abierto siempre han sido costosas. Por su parte, el disco de vinilo de 33 1/3 rpm o de larga duración que venía comercializándose desde principios de los años 50, tuvo un gran avance en 1958 cuando se diseñó un método para que la aguja leyera ambas paredes del surco, produciendo a su vez una señal estereofónica de gran calidad.



Reproductor de cinta de carrete abierto (imagen tomada de Internet, commons.wikimedia.org).

² La competencia tecnológica llegó a ser tan fuerte que las compañías disqueras tenían departamentos de investigación.

El mercado del LP³ (*Long Play*) o disco de larga duración renovó la industria y refrescó los catálogos de música.⁴ Para poder tener precios más competitivos, las nuevas grabaciones salían a la venta en dos formatos: uno monaural más económico y otro estereofónico de precio normal. Las cintas de carrete abierto fueron destinadas al uso profesional o especializado, mientras que el LP fue el formato comercial más popular durante los años 60, 70 y principios de los 80. Sin embargo, muchas veces el mercado no va hacia donde los desarrolladores quieren y el caso del *compact audio cassette* o casete es un muy buen ejemplo: en 1963 la Philips sacó al mercado un cartucho de plástico que contenía un dispositivo portátil para una cinta magnética BASF; dada la baja calidad de grabación que tenía, en un principio se pensó que serviría para la toma de dictados; sin embargo, la demanda del público hizo que las compañías lanzaran casetes pregrabados. Históricamente hubo varios intentos para introducir otros formatos como el cartucho de 8 pistas o el hilo magnético, pero ninguno de ellos logró un éxito comercial en el mercado.



Cassette y micro-cassette (imagen tomada de Internet, commons.wikimedia.org).

³ Otro aspecto que ayudó a la expansión del LP fue que en 1954 la Record Industry Association of America creó una norma internacional a la que llamó Curva RIAA, que permitió una optimización del ancho de banda que se usó en todo el mundo.

⁴ Hablar de los catálogos de música merece un estudio aparte, baste decir que las grandes empresas podían crear artistas o desaparecerlos, manejando en todo el mundo sumas millonarias y con gran poder sobre los gustos del público.

Hasta ahora hemos hablado de soportes sonoros que independientemente de su método de grabación y almacenamiento trabajan con señales continuas: un surco, una onda eléctrica, un campo magnético variable, o la combinación de estos. La incursión de las ciencias de la computación al mundo de las señales cambió el paradigma del sonido: la era digital vino a transformar al mundo. Una señal digital es un conjunto de muestras de una señal analógica convertidos en archivos susceptibles de ser procesados por una computadora, con las grandes ventajas de almacenamiento y de procesos que pueden hacerse sobre los archivos, como por ejemplo la simulación de un filtro sonoro a partir de operaciones matemáticas.

El primer formato comercial en usar señales digitales almacenadas en un disco óptico fue el *Laserdisc*, formato que apareció en los albores de los 70 y servía para ver películas en un soporte con el tamaño de un LP, pero que no logró imponerse en el mercado y quedó en el olvido. En 1982, una alianza entre Philips y Sony lanzó un formato digital óptico exclusivamente para música que reinaría en el mercado muchos años: el *Compact Disc* (CD) o Disco Compacto. Este formato ofrece la posibilidad de almacenar 74 minutos de música en un soporte que cabe en el bolsillo. A partir de ese momento la evolución tecnológica fue mayúscula: la aparición del *Digital Audio Tape* (DAT), el *Digital Compact Cassette* (DCC), las memorias USB y el *streaming* son ejemplo de cómo la carrera por el mercado de la música se ha ido adaptando a las necesidades de su tiempo; comprender cada soporte y situarlo en su contexto nos ilustra para su mejor entendimiento y al mismo tiempo nos hace comprender el sonido propio de cada época.



Disco compacto (imagen tomada de Internet, commons.wikimedia.org).



Iracema de Andrade Almeida

Es una intérprete versátil y comprometida con las expresiones artísticas de su tiempo, conocida por su trabajo con repertorio que utiliza medios electroacústicos, audiovisuales, interdisciplina e improvisación; a lo largo de su trayectoria ha propiciado la creación de un importante número de obras para su instrumento, a partir de su colaboración creativa con artistas de diferentes generaciones y disciplinas que se reflejan en diversas actividades docentes, académicas y de investigación. De Andrade es doctora en Interpretación Musical con Mención Honorífica por la Facultad de Música de la UNAM, con especialidad en el campo del repertorio contemporáneo para violonchelo y medios electroacústicos; su trabajo doctoral le mereció la Medalla “Alfonso Caso” al Mérito Académico (2010). Realizó estudios de maestría en la University of West London y obtuvo el *Fellowship Diploma* y el Certificado de Estudios Avanzados del London College of Music. Obtuvo la Licenciatura en Música en la Universidade de São Paulo. Desde el año 2000 se desempeña como profesora en la Escuela Superior de Música del INBAL. Ha ofrecido numerosos recitales en México, Brasil, Canadá, EUA, Inglaterra, Argentina, Cuba y Escocia, en los que ha estrenado diversas obras, y ha realizado presentaciones en vivo para la BBC3 de Londres, Radio UNAM, Opus 94 y Radio Educación. Actualmente es investigadora del CENIDIM “Carlos Chávez”, donde se concentra en el estudio de la música contemporánea y los antecedentes de la música electroacústica en México.

Visualidad y juego entre campos sonoros expandidos y notación gráfica en la obra de Manuel Enríquez: una interpretación a partir del acervo documental del Fondo Manuel Enríquez

Iracema de Andrade Almeida
CENIDIM-INBAL

El Fondo Manuel Enríquez —que desde 2002 se conserva en la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes— resguarda, organiza y difunde material documental relacionado con la vida y obra del compositor y violinista mexicano Manuel Enríquez. Su acervo está integrado por partituras manuscritas, grabaciones sonoras, fotografías, correspondencia, programas de mano, videos, retratos, libros, revistas y discos, provenientes del archivo personal del compositor. El acceso a gran parte de estos materiales ha permitido montar exposiciones como “Manuel Enríquez: Hoy de ayer” (2016) y “Foro Internacional Manuel Enríquez: 40 años de Música Nueva en México” (2018); y realizar publicaciones, organizar conciertos y actividades de divulgación en torno a su importante legado como intérprete, creador y promotor musical. De igual manera, la creación del Fondo Manuel Enríquez ha posibilitado el trabajo académico de estudiosos mexicanos y extranjeros de distintas generaciones, en torno a las diferentes manifestaciones y aspectos distintivos del desarrollo de la música de vanguardia en México.

El quehacer artístico de Enríquez determinó la ruptura generacional entre los compositores nacionalistas y el surgimiento de una vanguardia musical cosmopolita en el país. Las obras que creó, el repertorio que interpretó y los eventos que promovió se enmarcaron en terrenos estéticamente innovadores en su momento y lo proyectaron como el más distinguido músico mexicano en la escena internacional de la segunda mitad del siglo xx. En los años 50, su paso por la Julliard School of Music de Nueva York marcó su iniciación en las técnicas seriales de composición y le propició el contacto con las nuevas propuestas del arte interdisciplinario internacional.

Al volver a México en 1957, Enríquez se incorporó como violinista a la Orquesta Sinfónica Nacional, e inició un proceso creativo alineado con diferentes corrientes de las vanguardias europea y estadounidense que se extendería de manera continuada a través de las siguientes décadas. Su intercambio con los círculos de Darmstadt, Donaueschingen, Nueva York, y de manera particular con el circuito Madrid-Barcelona influyó de modo significativo en su búsqueda de campos sonoros expandidos, en la experimentación con recursos electroacústicos, y en sus incursiones al teatro musical. Fue justamente durante esta etapa —finales de los 60 y prácticamente todos los 70— que la exploración tímbrica y textural caracterizó su obra, y cuando el sonido mismo pasó a ser a la vez materia prima y elemento articulador del discurso musical. Su identificación con la abstracción musical fue influenciada también por las tendencias modernistas en las artes plásticas, en particular por el concepto de *mobile* —“móvil”, en su traducción al español— asociado a la escultura cinética de Alexander Calder.¹

Durante los años 30, este escultor estadounidense experimentó con el impulso manual, motorizado, o de fuerza eólica para dotar a sus creaciones con la capacidad de rotar, subir, bajar, sobreponerse y reconfigurarse, en una relación de constante mutación respecto al espacio que las rodea. Sus preceptos se basaban en el uso de un eje central en torno del cual se articulaban los demás elementos de la composición. Sus *mobiles* son considerados como uno de los primeros intentos en el arte occidental por romper el concepto tradicional de obra como objeto estático, a partir de la integración de fundamentos estéticos inspirados en el gesto y la inmaterialidad. A partir de los años 60, la obra de Manuel Enríquez —que en sus primeras etapas había transitado del politonalismo hacia cierto serialismo— encontró su *momentum* en la experimentación con ámbitos sonoros invocados por las premisas de Calder.

Su concepción musical durante este período se remitía a la plasticidad misma de elementos sonoros cambiantes y en constante flujo temporal, los cuales conforman módulos fluctuantes dentro de una estructura mayor, que a la vez les aporta coherencia y estabilidad. En una especie de símil Calderiano, en el trabajo de Enríquez

¹ Ver Jose Antonio Alcaraz “I. Historia. 5. Período contemporáneo (1958-1980)”, en *La música en México* ed. Julio Estrada (México: UNAM, 1984), 139.

predominó la idea de masas de sonidos en movimiento constante, y de objetos espectrales coloreados fuera de ámbitos sonoros asociados a campos tonales o jerarquías rítmicas. El movimiento percibido desde la visualidad ahora también sería concebido como fenómeno auditivo.

Esta nueva orientación creativa tuvo consecuencias directas en su quehacer compositivo. En vez de plasmar la obra en una forma fija en la partitura, Enríquez optó por abrir el espacio sónico en un devenir siempre oscilante y vivo. Para lograrlo, el compositor desarrolló un sistema de notación propio que estaba en directa relación con su imaginario musical y que requirió la elaboración de nuevos símbolos, ideogramas y figuras geométricas que se combinan con el uso de numerales e indicadores distintivos y que en muchas ocasiones se yuxtaponen con la notación tradicional. Este tipo de partitura es —por su propia naturaleza— versátil y puede configurarse en diferentes versiones sonoras de una misma obra, en sus varias interpretaciones.

Observando algunas de las partituras y escuchando grabaciones de las obras que conforman el Fondo Manuel Enríquez es posible identificar que este proceso empezó a gestarse con creaciones como *Módulos* (1965) para dos pianos, *Ambivalencias* (1967) para violín y violonchelo, hasta plasmarse de manera más contundente en el *Cuarteto II* para cuerdas (1967). Esta pieza se distingue por la implementación de técnicas extendidas en las cuerdas frotadas, así como por su combinación de notación gráfica con notación musical convencional. Sobre su escritura, Enríquez comenta:

El “Cuarteto” [II] 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.²

En los tres movimientos que conforman esta obra encontramos segmentos de carácter improvisatorio con duración cronométricamente determinada, donde el compositor especifica las técnicas para la producción de sonidos instrumentales alternativos,

² Otto Mayer-Serra y José Antonio Alcaraz, “La obra de Manuel Enríquez”, *Heterofonía*, núm. 111-112 (julio 1994-junio 1995), 64.

las articulaciones y las dinámicas correspondientes, dejando a los intérpretes la definición de las alturas y los ritmos, que están fuera de cualquier parámetro de referencia armónica o métrica, respectivamente. La escritura tradicional se alterna constantemente con densidades espectrales en las que abundan las disonancias y el uso de microtonalismo. De igual manera, el puntillismo y las sonoridades instrumentales no convencionales son el material predominante en la improvisación sugerida —pero meticulosamente descrita— por Enríquez. El tercer movimiento abre con un módulo geométrico en el que los intérpretes encuentran seis números conformados por diferentes gestos musicales y técnicas extendidas instrumentales; aquí, los ejecutantes tendrán que escoger al azar las secuencias de sus acciones que a su vez derivarán en complejos continuos sonoros de índole textural. Esta alternancia entre pasajes determinados e improvisatorios le confiere al *Cuarteto II* un efecto casi caleidoscópico, en el que la experimentación con el color instrumental adquiere un lugar preponderante para el desarrollo de su lenguaje musical propositivo.

Partitura. *Cuarteto II* (Tercer movimiento), Manuel Enríquez, Fondo Manuel Enríquez (imagen de la Biblioteca de las Artes, CENART).

Esta tendencia hacia un pensamiento modular y la idea de movilidad en la estructura del discurso musical desencadenada por el azar en la toma de decisión de los intérpretes se afirmarán en obras como *Díptico I* (1969) para flauta y piano, y de manera más categórica en *Móvil II* (1969) para violín y sonidos electroacústicos. Al

inicio de esta última, Enríquez enlista una serie de signos derivados de un sistema de notación creado especialmente por él para los instrumentos de cuerda frotada; cada signo tiene una explicación sobre su forma de ejecución, la técnica extendida correspondiente y el resultado sonoro deseado, además de incluir indicaciones para el uso de una *scordatura* microtonal. La partitura de la obra tiene una sola página con nueve eventos musicales en ella: siete módulos representados por distintas formas geométricas conformando gestos musicales contrastantes, un pentagrama esquemático, y la grafía que corresponde a la acción de agitar el instrumento mientras resuena un pizzicato en las cuatro cuerdas abiertas; estas son las únicas indicaciones que deberá de seguir el instrumentista para interpretarla. Las duraciones de los eventos sonoros, así como las alturas y los ritmos son indeterminados; corresponde al intérprete definir la organización de dichos eventos, así como la secuencia de ejecución de los siete módulos, respectivamente. Como metáfora de su título, *Móvil II* es una obra cambiante, casi en constante devenir, fiel a su naturaleza eminentemente improvisatoria y modular. Al igual que en la escultura cinética de Calder, sus partes permiten rearmarse en múltiples combinaciones obtenidas a través de las diversas posibilidades abiertas al ejecutante.

E

Esta secuencia se tocará "a piacere" y "al azar", pero cada detalle debe ejecutarse cuidadosamente, tranquilo y con el más imaginativo sentido de espacio y de equilibrio. La duración total es de 8'30"m.

This sequence must be played "a piacere" and "ad libitum" but each detail must be played carefully, "tranquillo" and with the most imaginative sense of the space and balance. The total duration is 8,30" in long.

Flauta

Piano

stacc ppp

Tranquillo

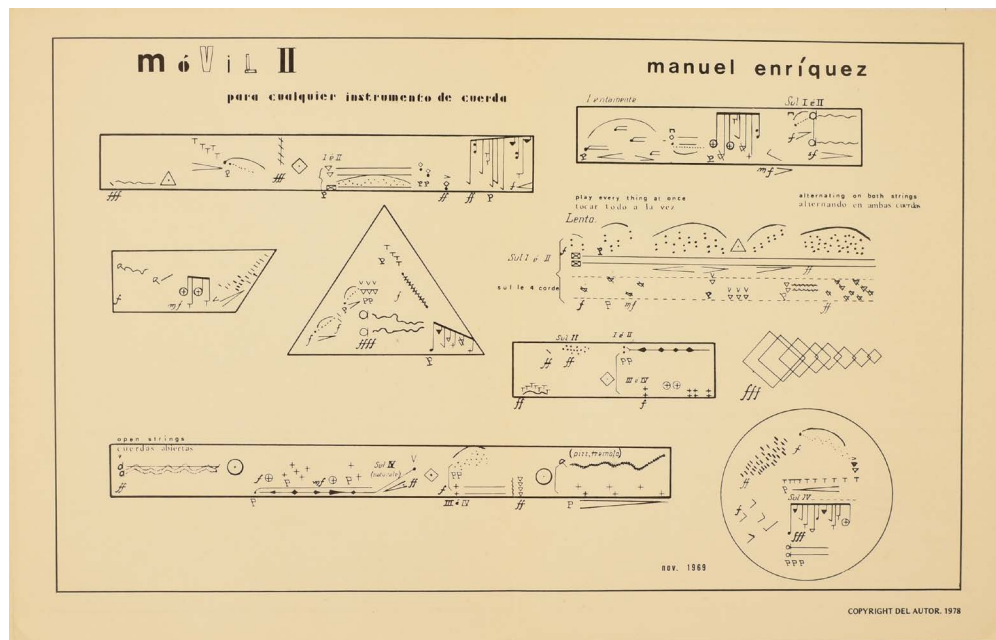
staccato

Lentissimo

EL FLAUTISTA DARA LA SEÑAL PARA LA SECCION FINAL (Letras F)

THE FLAUTIST WILL GIVE THE CHE FOR THE FINAL SECTION (Letters F)

Partitura. *Díptico I* (fragmento), Manuel Enríquez, Fondo Manuel Enríquez, (imagen de la Biblioteca de las Artes, CENART).



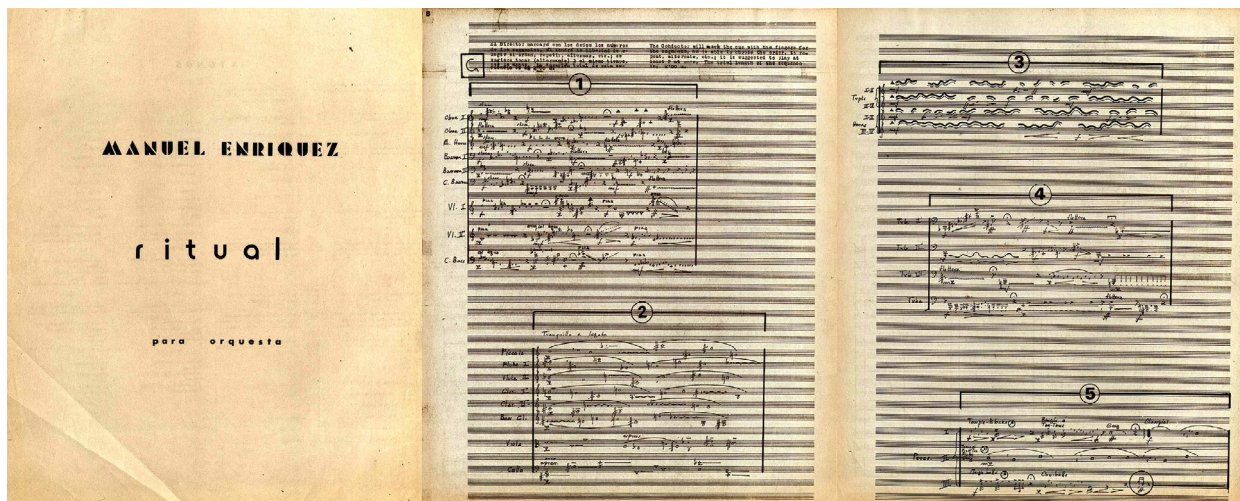
Partitura. *Móvil II*, Manuel Enríquez, Fondo Manuel Enríquez, (imagen de la Biblioteca de las Artes, CENART).

El uso de un diseño flexible y la superposición de elementos movibles que pueden ser alterados y reacomodados por los intérpretes tuvieron también cabida en el contexto de grandes grupos instrumentales para la producción de Enríquez en ese período. Este es el caso de *Transición* (1965), *Trayectorias* (1967) o *Ixamatl* (1969), culminando con *Ritual* (1973) para orquesta sinfónica, sobre la que el compositor comenta:

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. El director de la orquesta es 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 que tiene a su disposición.³

³ Joaquín Gutiérrez Heras, *Notas sobre notas* (México: CONACULTA, 1998), 446.

En *Ritual*, Enríquez combina las sonoridades de las cuerdas, los alientos y las percusiones en un esquema colorístico y gestual de fusión y contraste, donde la improvisación colectiva y la toma de decisiones del director ofrecen soluciones alternativas para la organización de los eventos musicales en determinados pasajes. La obra comienza con sonoridades no convencionales sostenidas en las diversas secciones de la cuerda frotada. Sobre este continuo sonoro aparecerán sonidos convencionales con alturas y duraciones definidas de metales y maderas, delineando gestos que evocan las imágenes de líneas y puntos en una pintura modernista. En la parte central encontramos cinco módulos de naturaleza improvisatoria conformados por sonoridades obtenidas a partir de técnicas extendidas específicas; en dichos módulos están definidas de manera minuciosa las alturas, las articulaciones y las dinámicas, correspondiendo a los atrilistas elegir los ritmos y las duraciones de sus intervenciones. A lo largo de esta sección, el director indica de manera aleatoria los números de los módulos que deberán interpretarse de manera simultánea. Las diversas posibilidades combinatorias para la yuxtaposición de estos diferentes módulos —definidas al azar por el director— propiciarán un sinnúmero de aleaciones tímbricas en cada nueva interpretación de *Ritual*. Sumado a esto, las decisiones de los instrumentistas sobre cómo producir los elementos constitutivos de cada una de estas unidades harán que las secuencias de eventos sean irrepetibles en cada versión. Así como las corrientes de aire pueden determinar diferentes posibilidades de reconfiguración de los *mobiles* de Calder, en *Ritual* las acciones del director y de los intérpretes definirán los campos sonoros resultantes, confiriendo un estado de constante metamorfosis espectral al todo.



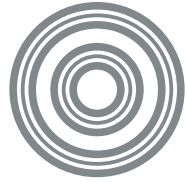
Partitura. *Ritual* (fragmento), Manuel Enríquez, Fondo Manuel Enríquez, (imagen de la Biblioteca de las Artes, CENART).

En la música instrumental de Enríquez, el uso de módulos improvisatorios es implementado como una forma de regulación de lo aleatorio. El compositor echa mano de la modularidad como elemento discursivo microestructural para conformar elementos más complejos a nivel macroestructural en procesos combinatorios permutables. En un símil sonoro con las esculturas cinéticas y los *mobiles* de Alexander Calder, su obra adquiere variabilidad en los elementos que la conforman pero se mantiene a la vez dentro de ciertos parámetros tímbricos determinados por su forma de escritura.

Sus marcos conceptuales se organizan a partir de una paráfrasis reflejada en la visualidad Calderiana, donde los pasajes fijos —articulados a través de una grafía tradicional y sus parámetros predefinidos— proporcionarán la estabilidad estructural a las partes dinámicas y móviles, expresadas en notación gráfica y modular. La búsqueda de Manuel Enríquez de una paleta sonora expandida a través de la exploración tímbrica y de modos de articulación estructural flexibles y a la vez regulados dio como resultado un sistema de notación musical no convencional que rompió paradigmas, tanto en los campos de la composición como de la

interpretación musical en el entorno local de aquella época. Así, el juego entre el control y el azar será el elemento organizador en el que la integración del intérprete al círculo de creación de la obra será determinante. La toma de decisiones de los ejecutantes durante el devenir de una audición le imprimirá un carácter permutable y movable a lo musical, sin someterse a patrones monótonos o mecánicos. En sus múltiples posibilidades de variación y combinaciones, los gestos instrumentales aportarán una constante transmutación sonora, similar a la de una construcción cinética. Todo fluye de manera dinámica creando un ámbito en el que la aleatoriedad controlada y la sorpresa serán fundamentales para la configuración de móviles sónico-musicales.

Esta breve mirada a la manera en que Manuel Enríquez escribió su música en los años 60 y 70 nos ofrece una apreciación más profunda de su concepción personal sobre la relación entre el juego creativo y su decodificación visual traducida en sonido. Para él, la plasticidad del movimiento en la notación encuentra su equivalente en la mutabilidad de lo sonoro. Estos sonidos son tangibles desde la visualidad misma que los inspira, revelando su resistencia al concepto de obra musical cerrada, repetitiva o estática. El acercamiento a la música de Enríquez propuesto en el presente texto es sólo una de tantas interpretaciones posibles de su quehacer artístico y/o reconstrucciones de su pensamiento musical, y es importante recalcar que esto es factible en buena medida gracias al acceso al Fondo Manuel Enríquez. Este acervo documental representa una invaluable herramienta para la investigación musical contemporánea, dado que nos ofrece una visión integral de la obra de este emblemático compositor mexicano, reunida y preservada como un todo.



Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Marina Núñez Bepalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lucina Jiménez
Directora general

Mónica Hernández Riquelme
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Víctor Barrera García
Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Producción digital a cargo del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical
“Carlos Chávez” (CENIDIM)

México, enero 2023



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDIM