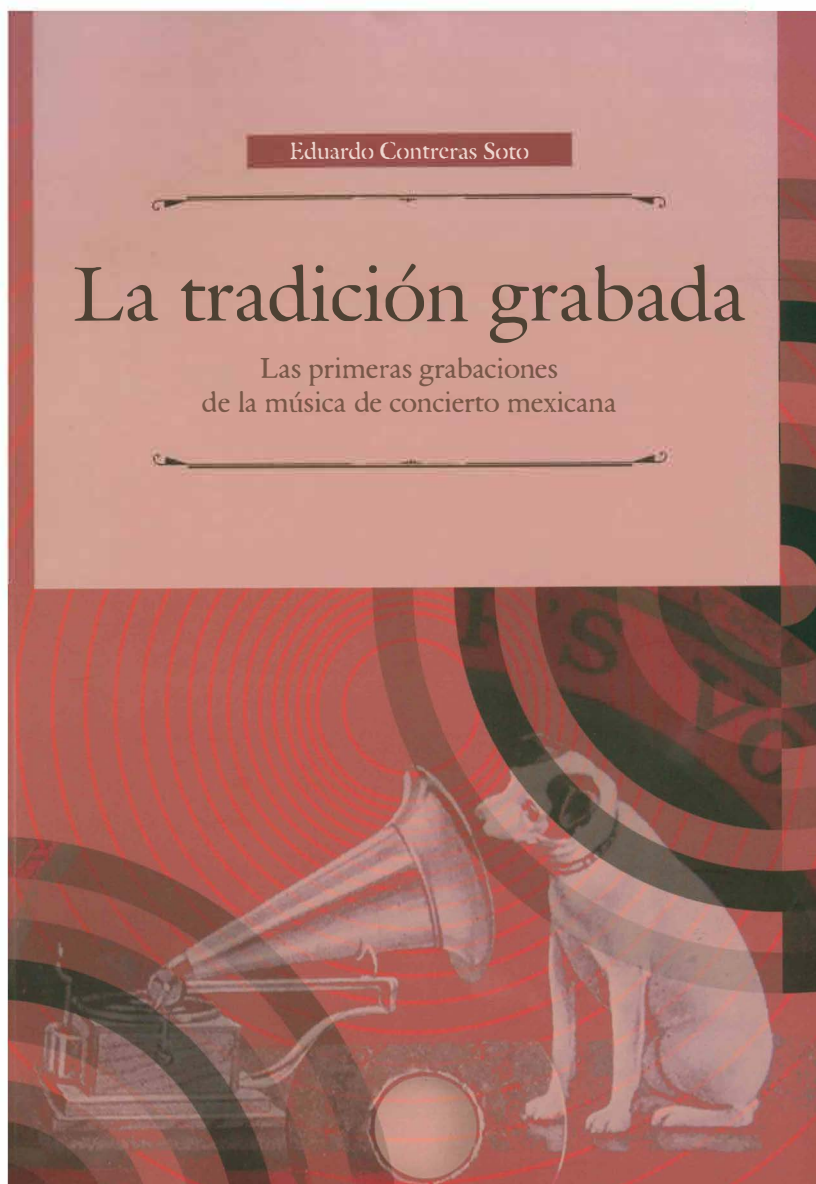




CULTURA  **INBAL**
SECRETARÍA DE CULTURA

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



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Como citar este documento:

Contreras Soto, Eduardo, *La tradición grabada: Las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana*, Conaculta, INBAL, Cenidim, 2015, 87 p.

Eduardo Contreras Soto

La tradición grabada

Las primeras grabaciones
de la música de concierto mexicana



Eduardo Contreras Soto

Es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), del Instituto Nacional de Bellas Artes, dramaturgo, director, y catedrático de teatro en la Universidad Autónoma del Estado de México. Ha publicado libros y artículos diversos sobre música mexicana, entre ellos *Eduardo Hernández Moncada: Ensayo biográfico, catálogo de obras y antología de textos* (1993); *Silvestre Revueltas: Baile, duelo y son* (2000); *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla* (2012).

La tradición grabada

Las primeras grabaciones
de la música de concierto mexicana

Eduardo Contreras Soto

La tradición grabada

Las primeras grabaciones
de la música de concierto mexicana



CENIDIM

Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical "Carlos Chávez"

México, 2015

ML3790

C66 Contreras Soto, Eduardo, 1965- .

La tradición grabada: las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana / Eduardo Contreras Soto; diseño de Flor del Socorro Moyao Gutiérrez. - - México : INBA, Centro Nacional de Investigación, Documentación, e Información Musical "Carlos Chávez", 2015.

87 pág. : 18 x 25.5 cm. : ilustraciones (algunas en blanco y negro)

Incluye bibliografía e índice onomástico.

ISBN 978-607-373-7

Grabaciones sonoras – contexto histórico 1900-1980. 2. Música de concierto mexicana – Grabaciones sonoras I. Moyao Gutiérrez, Flor del Socorro, Diseño.

Coordinación Editorial

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez"

Diseño

Flor del Socorro Moyao Gutiérrez

La tradición grabada. Las primeras grabaciones de la música de concierto mexicana
Primera edición: 2015

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n
Col. Chapultepec Polanco
Del. Miguel Hidalgo
11560 México, D. F.

ISBN: 978-607-605-373-7

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso y Hecho en México

Índice

| | |
|--|----|
| <i>Presentación: ¿Por qué tenemos este peculiar acervo sonoro?</i> | 9 |
| <i>Preludio: El inicio de un siglo de grabaciones clásicas, 1890-1930</i> | 15 |
| I. Las primeras grabaciones de Ponce y Chávez, 1930-1948..... | 19 |
| Segovia graba y promueve a Ponce..... | 19 |
| Chávez se promueve y promueve a los suyos | 25 |
| Grabaciones especiales de Revueltas y Ponce | 30 |
| Mundos específicos y sus grabaciones respectivas..... | 38 |
| <i>Interludio: Diez años sin grabaciones... o casi, 1948-1956</i> | 41 |
| II. El primer gran catálogo y acervo: Concertistas de Musart, 1956-1968 | 43 |
| El primer disco dedicado a la Orquesta Sinfónica Nacional..... | 44 |
| III. La multiplicación de proyectos fonográficos, 1968-1988 | 57 |
| Las disqueras recogen la estafeta de Musart | 58 |
| Los promotores y los músicos se vuelven productores: proyectos individuales..... | 62 |
| Las instituciones públicas y sus catálogos de grabaciones | 65 |
| <i>Epílogo: La industria de la música de concierto mexicana, 1988-2010</i> | 67 |
| Referencia bibliográfica | 73 |
| Índice onomástico | 75 |
| Imágenes del sonido..... | 79 |

Presentación:

¿Por qué tenemos este peculiar acervo sonoro?

Desde que existen grabaciones sonoras, éstas han pasado a desempeñar un papel de importancia cada vez mayor en el conocimiento y la reflexión sobre la música. En estos términos, el solo hecho de que exista un acervo específico de grabaciones del repertorio mexicano de concierto es un hito en la historia de nuestra cultura; cabe preguntarse cuántos países que no forman parte del mundo de las economías desarrolladas cuentan con un acervo así, empezando con los países americanos, excepto Estados Unidos y quizá Brasil y Canadá. Por otra parte, la existencia de grabaciones musicales y de su compraventa refleja lo que ya es una necesidad casi natural, la de un público consumidor que, en general, adopta una actitud pasiva ante el hecho musical; no me interesan las estadísticas, pero no es arriesgado afirmar que, de los consumidores de grabaciones, los que pueden tocar un instrumento o cantar de manera formal son minoría. Una idea más: incluso en el medio profesional o académico, las grabaciones cumplen un papel cada vez más significativo; en muchísimas ocasiones, lo único que los estudiosos de nuestra música tienen a la mano es la grabación de obras que resultan de obtención difícil o imposible en partituras, por no hablar de la opción todavía más lejana de escuchar toda la música mexicana que se deseara en la vida profesional cotidiana de nuestro país.

Con la suma de las grabaciones escuchadas y, en su caso, adquiridas y atesoradas, cada quien se va formando su cultura musical, y es indudable que la variación de la música disponible en registros ha determinado de manera radical la cultura musical de millones de personas, más allá de la práctica individual y doméstica y de la asistencia a la ejecución pública de las músicas de cada país. Esta variación de la música disponible ha ido de la mano con el avance tecnológico en materia de regis-

tro y reproducción sonoros: desde la grabación acústica hasta la eléctrica; desde la monofónica hasta la estereofónica y la cuorafónica y la multicanalizada; desde la analógica hasta la digital; desde los cilindros de cera y de estaño hasta los discos de surco de 78 revoluciones por minuto (RPM), y luego a los LP, es decir, *Long Playing* o *Long Play*, “larga duración”, de 33 1/3 y 45 RPM, y luego a las cintas magnetofónicas de tantas anchuras y longitudes, hasta los discos compactos y más allá, con los formatos digitales virtuales. Esto es, tanto ha cambiado la música como su manera de grabarla y escucharla. En este libro se hará un recorrido por esos años, iniciales y pioneros, en los que se fueron creando los primeros materiales que hoy cimentan un verdadero acervo de grabaciones de la música mexicana de concierto, y si bien asumo que se tratará de un recorrido somero, con estancias un tanto arbitrarias en ciertos momentos y personajes significativos, espero que tan irregular recorrido no impida formular algunas preguntas elementales sobre lo que se ha grabado y lo que no, lo que más ha tardado en llegar a grabarse, y por qué se han dado estas grabaciones de esta manera y no de otras.

En el caso específico del repertorio de la música mexicana de concierto disponible en grabaciones, se puede asegurar que este acervo representa un medidor evidente del grado de conocimiento e interés que el medio artístico de nuestro país ha tenido por su propia tradición musical. Al no estar cubierto el aprendizaje del repertorio mexicano en las enseñanzas habituales de nuestros conservatorios, no puede afirmarse que el profesional de la música en nuestro país tenga un sustento básico de la cultura musical de su propia tierra, y por ende se ha vuelto natural que acabe adquiriendo dicho sustento por medio de las grabaciones.

Las grabaciones fueron surgiendo por la doble necesidad de los músicos de aprovechar los nuevos medios de difusión y conservación de sus obras, y de educar a sus consumidores en el gusto por otros autores, además de por ellos mismos. Es evidente que los criterios para elegir la música que haya de grabarse varían muchísimo según quien los establezca, como lo ha demostrado la historia de todas las grandes empresas fonográficas. Los criterios más flexibles, eclécticos y diversos en las programaciones de repertorio grabado suelen provenir de melómanos, de aficionados con verdadera pasión por la música y habitualmente autodidactas en su consumo; en cambio, rara vez los músicos mismos han tomado decisiones importantes, en líneas generales, para estas programaciones de repertorios, aunque su aportación más valiosa se ha dado en el momento de superar los criterios tradicionalistas para forzar a que se grabe la música de sus respectivos tiempos presentes: los empresarios, por lo general, son de gustos conservadores, y suelen condicionar a sus compradores de grabaciones para que también lo sean.¹

¹ Pongo como ejemplo a dos gerentes del repertorio de concierto en las disqueras británicas más importantes del siglo XX: Walter Legge, activo en la EMI de 1927 a 1964, y John Culshaw, quien trabajó en la Decca de 1947 a 1953 y de 1955 a 1967. Ninguno de los dos tuvo formación musical profesional, aunque ello no les impidió volverse tan poderosamente influyentes con sus decisiones en el mercado fonográfico clásico. En contraste, debemos al interés personal de Igor Stravinski el que la Columbia estadounidense hubiera dedicado en 1957 algo de tiempo de estudio de sus propias grabaciones para realizar las de la música de Anton Webern, que de

Carlos Chávez no sólo fue el primero que realizó grabaciones de música de concierto en México; al mismo tiempo, fue el primero que decidió lo que debía grabarse, y decidió grabar sus propias composiciones. Es evidente que, si sólo se hubiera dedicado a labores de dirección orquestal, habría procedido de otra manera y no como el compositor que era. Durante la primera mitad del siglo XX, los criterios sobre lo que debía grabarse del repertorio mexicano fueron esencialmente los de Chávez, por lo cual tenía que definirse una selección tan subjetiva y casuística como la que dependiera de los intereses y gustos de una sola persona. Lo mismo podría decirse de otras personas que acometieron iniciativas individuales para grabar cierta música de ciertos autores, como el pianista Pablo Castellanos cuando en 1949 grabó un disco exclusivamente con música de su maestro Manuel María Ponce, por ejemplo. Si bien existían entonces criterios mejor definidos en el caso de las programaciones orquestales, como en la Sinfónica de México, estos criterios no se pudieron aplicar a las grabaciones hasta que se dieron, a su vez, programaciones de gran escala para realizarlas: es decir, no un disco o dos, sino series extensas de títulos. Por ello, la serie *Concertistas* de Musart fue la primera que ofreció criterios de selección para la programación de sus registros, a partir de 1956. ¿Quiénes los establecieron? No podría contestarse con precisión en este momento, pero sin duda influyeron varias personas, desde el primer productor de la serie, Otto Mayer-Serra, hasta los propios músicos que participaron en las grabaciones, como Miguel García Mora, Luis Herrera de la Fuente, José Ives Limantour, Irma González, Henryk Szeryng, Carlos Puig y tantos otros, por no mencionar a los funcionarios del INBA de aquellos años y a los ejecutivos de la propia Musart, que tuvieron que manifestar alguna opinión, aunque fuera de carácter mercantil: nadie podía definir en aquel tiempo si alguna obra de concierto generaría ventas considerables, quizá ni se pensó en ello al diseñar la serie y comenzar las grabaciones.

Lo que, evidentemente, no tiene por qué saberse a ciencia cierta es si los responsables de estos criterios tenían la conciencia de qué música estaban eligiendo, y por ende prefiriendo y destacando: nadie conoce su futuro. En México, entre 1956 y 1970 se le dio total preferencia, al programar grabaciones, a los autores del periodo llamado “nacionalista”, es decir lo que va de José Rolón, Ponce y Candelario Huízar a Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Carlos Jiménez Mabarak, pasando por Chávez y Silvestre Revueltas. Se atendió muy poco a los autores decimonónicos, a pesar de que ya entonces había música disponible de varios de ellos para ser grabada: sólo aparecieron esporádicamente Villanueva, Castro y algunos otros, y a todos se les trató con cierta displicencia al clasificarlos como autores de una música sin complejidades, a menudo bajo el título prejuicioso de “música de salón”, y eludiendo la grabación de sus obras más ambiciosas. Los autores posteriores a Moncayo fueron abriéndose paso en virtud de sus presencias como personajes públicos o

otra manera esta disquera nunca habría tenido interés en producir. Cf. Timothy Day, *Un siglo de música grabada*, pp. 119-121. A lo largo de estas notas, se citarán de manera abreviada las referencias de la bibliografía que se hallan detalladas al final del libro, y sólo se citará en detalle en estas notas lo que no se enlista en dicha bibliografía.

de poder político cultural; al promover el apoyo de las instituciones públicas a las grabaciones, contribuyeron de manera decisiva a modificar los criterios de selección del repertorio digno de ser grabado, de tal manera que, en la segunda mitad del siglo XX, los criterios para elegir repertorio grabable en las políticas culturales estatales se confunden con los criterios personales de los músicos o personajes del medio musical que han ejercido las principales influencias. Ya desde Rodolfo Halffter en los últimos años con Musart se puede advertir el fenómeno, y se observan otros ejemplos en Manuel Enríquez ante el Fondo INBA-SACM y en Mario Lavista con el catálogo del CENIDIM en su primera etapa. En los tres casos, es muy significativo que la mayor parte de los discos producidos por ellos o bajo su supervisión contengan, por lo menos, una composición suya por título.

En los tres casos mencionados –periodo “nacionalista” del siglo XX, siglo XIX y segunda mitad del XX–, no habían intervenido dos factores más que, en la última década del siglo pasado, modificaron de nuevo los criterios para elegir lo grabable del repertorio mexicano de concierto, y esta vez de manera radical: por una parte, el avance de la investigación historiográfica y analítica en la musicología y, por la otra, la sujeción del repertorio a verdaderas leyes de mercado, con ofertas y demandas. La preferencia por el repertorio mexicano del siglo XX era la consecuencia simple por tratarse de la música disponible y que no requería de búsquedas ni trabajos previos para su ejecución: ahí estaban los autores, y si bien en ese siglo no se tuvo una actividad tan importante en materia de ediciones musicales como sí se había dado en el siglo XIX, había la suficiente cercanía entre intérpretes y compositores como para conseguir la música deseada. Tanto la ignorancia de la música de otros periodos como la escasez real de material disponible habían generado una actitud prejuiciosa ante toda esta música, la cual por ende no merecía ser tomada en cuenta, como no lo fue para Chávez y sus seguidores. A pesar de que había investigación sobre el repertorio virreinal desde la década de 1930 en México, no hubo realmente partituras disponibles hasta 1952, y aun entonces no se hicieron grabaciones de esta música hasta mediados de la década de los sesenta; irónicamente, los primeros esfuerzos por realizar estas grabaciones se dieron fuera de nuestro país, gracias a las investigaciones de gente como Robert Stevenson. Uno de los discos pioneros de música virreinal americana fue *Salve Regina*, del Roger Wagner Chorale, publicado por EMI, en su sello Angel en Estados Unidos, en 1966. En México, la UNAM publicó el primer disco de música virreinal en 1974, dentro de su serie Voz Viva, como resultado de las transcripciones de Jesús Estrada. A cuentagotas fueron apareciendo otros títulos, pero la actitud prejuiciada seguía fuerte ante este repertorio.

Aquí entra en juego el otro factor que modificó los criterios, el mercantil. Hacia la década de los ochenta del siglo pasado, se extendió por todo Occidente una moda espectacular por la ejecución y grabación del repertorio barroco, y de los siglos previos a éste, con criterios historicistas. Aunque en varios países ya existían sectores importantes de músicos especializados en trabajar dicho repertorio desde el final de la segunda guerra mundial, la actividad no se hizo masiva hasta que pasó a constituir la moda que hasta la fecha se vive. Lo curioso para el repertorio americano virreinal, y dentro de éste el mexicano, fue que su recuperación y publicación

con criterios históricos serios y notaciones modernas practicables vino a coincidir con la moda por este repertorio que el mercado trasnacional ha dado en llamar la “música antigua”. De esta manera, un Hernando Franco, un Gaspar Fernández, un Francisco López Capillas o un Manuel de Sumaya quedaron revalorados por partida doble: como autores de sonido análogo al de un Monteverdi, un Vivaldi, un Bach, un Purcell o un Rameau, y como mexicanos en un sentido amplio y generoso del término. Oírlos se hizo también una moda, y en este caso una moda que ha beneficiado a la investigación académica sobre ellos y tantos otros autores, de todos los cuales se grabó en los últimos quince años del siglo pasado lo que nunca se grabó en el tiempo anterior. Hoy en día, irónicamente, es más viable conseguir discos con composiciones de Sumaya que con obras de varios autores del siglo XX que no han sido bien atendidos. Los criterios cambiaron dramáticamente en la última década de este siglo.

La última etapa que está pendiente de revisar forma una especie de hueco de conocimiento entre los siglos virreinales y el final del XIX: las músicas de estilos derivados del barroco y clásico de la segunda mitad del siglo XVIII y la clásica y romántica temprana de la primera mitad del XIX, incluyendo a nuestros primeros operistas. Hubo épocas en que se afirmó que en México estos estilos, simplemente, no habían existido; hoy ha caído por fin el viejo criterio heredado de Chávez y su época y han empezado a salir al mercado grabaciones de Mateo Tollis della Rocca, José Manuel Aldana, Manuel Arenzana, Francisco Delgado y Mariano Elízaga, con lo cual el círculo empieza a cerrarse y podemos trazar, por fin, la línea continua que va del establecimiento de la música occidental en la Nueva España hasta el tiempo presente. Es claro que falta mucho, como ya ha quedado dicho; aquí sólo se ha querido exponer, a vuelapluma, una revisión general de la manera como han cambiado los criterios que deciden la música que se ha de grabar, y cómo tales criterios han determinado o condicionado la visión que cada generación ha tenido del repertorio mexicano de concierto. Si un alumno conservatorio de 1940 tenía manera de excusarse por no conocer el desarrollo específico de la música de concierto de su propio país, su homólogo de fines del siglo XX y principios del XXI ya no tiene tantas justificaciones, ya que, por lo menos, puede oír lo grabado de casi todas las épocas de nuestra historia. Por ello, y por muchas otras razones que aquí sólo se han esbozado, vale la pena estudiar las grabaciones de la música mexicana de concierto y hablar acerca de ellas; y, por supuesto, escuchar esa música, por encima de todo lo discutido aquí.

Preludio:

El inicio de un siglo de grabaciones clásicas, 1890-1930

El repertorio de las grabaciones de la música mexicana de concierto fue surgiendo, como en todos los países, en una frontera imprecisa entre dos conceptos de la música: como un entretenimiento o pasatiempo de ocasión, y como una forma artística superior digna de aprecio, estudio y conservación. A pesar de que artistas afamados y de gran calidad, comenzando por Enrico Caruso, contribuyeron a prestigiar el hecho de la grabación después de 1904, el medio sonoro siguió predominando como algo industrial para el consumo masivo, y por ende la música popular de moda continuó imperando en los catálogos, como el objeto sonoro que identificaba la imagen misma de la grabación.

En México, esta frontera imprecisa se daba, a principios del siglo XX, entre la música escénica representada en las zarzuelas y las revistas, así como en la música que hemos dado en llamar “de salón”, en la cual encuentran acomodo lo mismo autores de una música sencilla como Juventino Rosas, Rodolfo Campodónico o Miguel Lerdo de Tejada que compositores de mayores ambiciones como Ernesto Elorduy, Felipe Villanueva o Ricardo Castro. Es significativo que, más allá de los músicos netamente populares, los primeros que hayan realizado grabaciones de música mexicana fueran los elencos de zarzuelas y revistas y las bandas de alientos, cuyos repertorios se hallaban, precisamente, en esa imprecisa frontera musical. De *Chin Chun Chán*, quizá la revista mexicana más popular de todos los tiempos, existen grabaciones realizadas hacia 1910 de sus números más célebres; también hay registros muy tempranos del *Vals poético* o de *Sobre las olas*. Sin embargo, así como estas muestras de Luis G. Jordá o Felipe Villanueva ameritaban la grabación, su música más ambiciosa como las *Danzas nocturnas* o las mazurcas no era requerida entonces.

Por otra parte, desde fechas tempranas hubo mexicanos que grabaron repertorio de concierto internacional; por ejemplo, José Mojica realizó, ya en la década de 1910, registros de arias de ópera italiana. Puesto que la historia de los intérpretes operísticos mexicanos que han alcanzado fama internacional no se distingue notablemente de la de los intérpretes de cualquier otro país en cuanto a su repertorio, no tiene caso detenerse tanto en ellos como en los autores mexicanos, cuya presencia sí ha cambiado de manera radical entre el inicio del siglo y su conclusión: es evidente que pasó mucho tiempo antes de que los compositores mexicanos de concierto fueran tomados en cuenta para las grabaciones. Por ende, en este recuento debemos colocarnos, necesariamente, en el punto de vista del compositor.

Los primeros autores mexicanos que vieron grabaciones de su obra musical compleja las obtuvieron mediante su propio esfuerzo de promoción, a través de intérpretes que los programaban o de su propio trabajo de ejecutantes, por la fama y la posición que iban ganando en los medios musicales internacionales, en sitios europeos y estadounidenses donde la grabación de música de concierto ya era un hecho habitual desde la primera década del siglo XX. Un muy significativo antecedente de esta actitud lo demuestra una grabación cuya existencia sorprende por más de un motivo: la del *Preludio a Colón* de Julián Carrillo, realizada por el Conjunto Sonido 13 –13th Sound Ensemble, según el marbete del disco– de La Habana, bajo la dirección de Ángel Reyes Camejo, para la Columbia estadounidense, en 1930. En efecto, durante la década de 1920-1930 Carrillo había realizado viajes y trabado relación con varios colegas de otros países, sobre todo en Cuba y Estados Unidos, para promover sus composiciones y teorías microtonales, después de sus primeras audiciones en 1925 en México. En el cubano Reyes Camejo (1889-ca. 1941) encontró a un seguidor notoriamente entusiasta, tanto como para que éste aprovechara sus vínculos con el medio musical de Nueva York, donde trabajaba, y propusiera el registro de la obra entonces –y ahora– más emblemática de Carrillo.

Según el sitio de Internet *The Shellackophile*, el conjunto dirigido por Reyes Camejo grabó la obra el 7 de febrero de 1930 en Nueva York, y la grabación debió ser publicada el mismo año por la Columbia, por cierto, con el título *Preludio a Cristóbal Colón* impreso en el marbete. El mismo sitio virtual menciona que la grabación permaneció en los catálogos de la Columbia desde 1930 hasta por lo menos 1949, precisamente el año en que esta disquera introdujo al LP en el mercado.² El hecho mismo de la grabación, y sobre todo su permanencia en catálogo, sorprenden porque se trata de música nada fácil de escuchar ni apreciar, y bien puede considerarse una feliz excepción que una disquera comercial mantuviera a la venta un disco con música tan poco convencional para su época. Es una pena que no se disponga de los créditos específicos de todos los integrantes –la soprano y los instrumentistas– del conjunto que grabó esta versión de la obra: una versión, por cierto, con algunos cambios respecto de la partitura que hoy conocemos, cambios cuya responsabilidad tampoco podemos acreditar a nadie en particular. Aunque Carrillo tuvo la oportunidad de grabar una parte muy importante de su obra entre 1961 y

² <www.shellackophile.blogspot.com>, página consultada el 17 de junio de 2013.

1963, incluyendo una nueva versión del *Preludio a Colón*, esta versión pionera de los cubanos no deja de tener un valor singular dentro de su fonografía personal, y por supuesto en el conjunto de las grabaciones de la música mexicana de concierto, la cual empezó a ser escuchada en los registros sonoros precisamente a partir del mismo año de 1930 en que Columbia le abrió la puerta a Julián Carrillo.

Las primeras grabaciones de Ponce y Chávez, 1930-1948

Manuel María Ponce y Carlos Chávez fueron los primeros compositores mexicanos de concierto cuya música tuvo grabaciones de difusión pública y comercial, de manera sistemática y con distribución eficiente. Los esfuerzos que permitieron la existencia de estas grabaciones provinieron de orígenes distintos en cada caso: la amistad estrecha del guitarrista español Andrés Segovia, en el caso de Ponce, y en el de Chávez, su trabajo constante con la Orquesta Sinfónica de México y sus intereses específicos por la tecnología del sonido, aplicados a la promoción y difusión de su trabajo. Examinemos cada caso con detenimiento, para ilustrar las condiciones en que se dio la irrupción de nuestra música de concierto en el ámbito fonográfico mundial.

Segovia graba y promueve a Ponce

Andrés Segovia comenzó a grabar discos en 1927. Realizó grabaciones a lo largo de su muy larga carrera en cuatro periodos que podemos agrupar, de manera general, de 1927 a 1939, en 1944 y 1949, de 1952 a 1967 y en 1972 y 1977. Cada uno de estos periodos estuvo condicionado a la situación histórica respectiva, y en general podemos asociar también cada periodo con una casa disquera en particular: el primero con la británica The Gramophone Company, denominada EMI a partir de 1931; el segundo, con la Columbia estadounidense; el tercero, con la Decca del mismo país, hoy ya desaparecida y distinta de la actual Decca británica; el cuarto, con la española Movieplay o Fonomusic. Él no fue el primero ni el único guitarrista de su

época que realizara grabaciones: antes que él, Agustín Barrios Mangoré llevaba más de diez años haciéndolo, y también grabaron en la época Miguel Llobet y Regino Sáinz de la Maza, por citar algunos ejemplos; sin embargo, es evidente que la consistencia de la carrera de Segovia y el prestigio que logró consolidar le permitieron su lugar protagónico entre sus colegas del instrumento, y su fama se proyectó sobre el repertorio cuya creación promovió y que dejó grabado.

A lo largo de sus cuatro periodos de grabaciones, Segovia siempre dejó registro de composiciones de Ponce. Desde el punto de vista del intérprete, la música de su gran amigo era una parte fundamental del nuevo repertorio que el gran guitarrista había empezado a solicitar y promover, para otorgarle a su instrumento el lugar de respeto que no tenía al empezar el siglo XX. Así, las obras de Ponce se venían a sumar a las de otros colegas que también escribían para Segovia por aquellos años, como Federico Moreno Torroba, Joaquín Turina y Mario Castelnuovo-Tedesco. En su estrategia de programación como concertista, Segovia debía organizar el contenido de sus recitales y sus grabaciones para equilibrar un repertorio tradicional o de audición accesible con obras nuevas, que no siempre tendrían respuestas favorables del público. Como observa Allan Kozinn, al referirse a cómo distribuía el guitarrista la música que grababa:

En un lado de cada disco de 78 RPM, pondría una obra que el público general conociera —una fuga o un movimiento de sonata de Bach, o incluso la *Canzonetta* del primer cuarteto de cuerdas de Mendelssohn—, mientras que, en el otro lado, casi invariablemente presentaba una obra contemporánea para guitarra, compuesta originalmente para él.³

Como parte de esa música nueva, Segovia iba administrando las obras que le escribía Ponce, casi siempre por encargos constantes e insistentes del guitarrista. Puesto que llegó a acumular una gran cantidad de títulos poncianos, ya para 1930 el guitarrista podría haber presentado hasta cuatro recitales exclusivamente con ellos; sin embargo, Ponce era entonces un autor apenas conocido fuera de México, y a Segovia no le convenía hacer su carrera de intérprete de prestigio internacional basándose de manera exclusiva o primordial en música de un compositor en tal situación. Además, el intérprete sostenía el proyecto de crear para su instrumento un repertorio que representara todos los estilos por los que había pasado la música en los dos siglos anteriores, en los cuales se había escrito muy poco para la guitarra, y mucho menos de muy alta calidad. Para lograr este repertorio, había que echar mano de arreglos de obras escritas originalmente para otros instrumentos, o bien que los compositores del siglo XX contrahicieran obras según estilos pretéritos, como era frecuente en aquellos años del estilo neoclásico. Segovia tuvo la suerte de que Ponce fuera especialmente hábil en estas contrafacturas, y por eso hoy tenemos en su catálogo una *Sonata clásica*, una *Sonata romántica* y dos suites de estilo y forma barrocas.

³ Kozinn, Allan, “Segovia’s Legacy: Half a Century Of Guitar Disks”. Traducción mía.

Precisamente en el modo de escribir a la manera barroca, Segovia halló una forma de darle salida a varios títulos de Ponce para grabarlos sin que pareciera que sólo grababa música de un solo autor. Es ya muy conocida la anécdota de que el guitarrista estrenara la Suite en La de Ponce como si hubiera sido una obra original del alemán Sylvius Leopold Weiss, y que presentaba partes de la Suite en Re del mismo mexicano como si fueran piezas de Alessandro Scarlatti. Lo que aquí importa señalar es que, además de anunciar tales atribuciones falsas en la publicidad de sus recitales y en algunas ediciones, Segovia grabó la Suite en La como si fuera una obra de Weiss el 6 de octubre de 1930, en Londres; fue la primera composición de Ponce grabada, aunque entonces no hubiera salido acreditada a su verdadero autor. Sin embargo, Segovia grabó otras obras poncianas en esos mismos días de las grabaciones londinenses, éstas sí con el autor debidamente reconocido; él mismo le anunció a su amigo lo que iba a hacer, en una carta de unos días antes:

Voy a ir a Londres antes de fin de mes, para impresionar 12 obras en 6 discos. Voy a proponer las Folías en un disco completo es decir entreambos lados. Voy también a impresionar, si no tienes reparo en ello, el preludio arabe [...] seguido de la canción que introdujiste en la Sonata III, como andante.⁴

Lo que resultó de estas “impresiones”, para usar el término segoviano, fue el primer conjunto de grabaciones de música de Ponce, de la siguiente manera: el 6 de octubre, además de la ya mencionada Suite en La, empezó a grabar una parte de las *Diferencias sobre la Folía de España y fuga*; al día siguiente concluyó esta grabación, aunque sólo dejó registro de diez de las veinte diferencias y de la fuga, con muchos cambios respecto de la partitura original del compositor; en ese mismo 7 de octubre, grabó dos de los tres movimientos de la Sonata III, el primero y el segundo, y añadió como final esa pieza llamada por él “preludio árabe”, pero que hoy conocemos como *Postludio*. En total, música para diez caras de 30 centímetros, o sea cinco discos de entonces.

Segovia volvió a grabar música de Ponce el 9 de abril de 1935, también en Londres: “He impresionado en ‘la voz de su amo’ tu vals y tu mazurka. Aun no he recibido las pruebas pero deben haber salido muy bien”.⁵ En efecto, hacia 1937 debió publicarse un disco en el que venían estas dos piezas; además, una semana antes de esta grabación, el guitarrista también había “impresionado” el Preludio de la Suite para violonchelo núm. 1 en Sol mayor de Bach, en arreglo de Ponce. Tanto las grabaciones de 1930 como éstas de 1935 salieron, como lo señala Segovia, bajo el sello

⁴ Carta de Andrés Segovia a Manuel María Ponce, 25-IX-1930, reproducida en Segovia, Andrés, *The Segovia-Ponce Letters*/ Ed. by Miguel Alcázar; translated by Peter Segal. Columbus [E.U.A.]: Orphée, 1989; p. 87. Transcribo textualmente de esta edición, a pesar de que su exactitud filológica es digna de todas las dudas y sospechas.

⁵ Carta de Andrés Segovia a Manuel María Ponce, fechada por Miguel Alcázar en febrero de 1936, y reproducida en Segovia, *op. cit.*, p. 156. Reitero mis reservas con la transcripción de esta edición.

His Master's Voice, la marca de música de concierto que usaba regularmente la EMI para entonces, con distribución internacional.

Vinieron los años de la segunda guerra mundial, que afectaron a todos los músicos europeos, y a Segovia le afectó el hecho por partida doble, pues él nunca disimuló su inclinación por el franquismo ni su antisemitismo, lo cual le generó un rechazo entre varios empresarios y en el público, sobre todo en Estados Unidos. Sin embargo, este rechazo no le impidió al guitarrista hacer algunas grabaciones, si bien no tan cuidadas como las británicas de la década anterior ni en condiciones tan favorables para sus ganancias o su difusión. A fines de 1943 Segovia emprendió una serie de presentaciones por Estados Unidos, gracias a la cual se fue reconciliando con el medio musical de ese país. Las tres primeras semanas de enero de 1944, el guitarrista hizo en Nueva York varios registros sonoros, de muy diversos autores de todas las épocas. Entre estos registros, una *Gavotte* y una *Sarabanda* atribuidas a Alessandro Scarlatti son muy significativas porque... no son de Scarlatti: son parte de la Suite en Re de Ponce, pero de nuevo el guitarrista ocultó al autor original, y según lo que sobrevive de su correspondencia, esta vez no le avisó a su amigo de la nueva grabación.

Al término de la guerra, Segovia regresó a Europa, y en 1949 regresó también a los estudios de grabación. En junio de 1949, en Londres, hizo la primera grabación de un concierto para guitarra y orquesta, pero no fue el de Ponce, sino el primero de Castelnuovo-Tedesco; lo que sí grabó del mexicano en esas sesiones londinenses fue la *Sonatina meridional* y el cuarto movimiento de la *Sonata clásica*. Todo se publicó bajo el sello Columbia británico, que para entonces ya formaba parte de la EMI; pero bajo esta denominación específica, los discos podían venderse en el mercado estadounidense con el mismo sello Columbia, aunque en este país ya se trataba de una empresa distinta a la británica. El hecho es que estas grabaciones tuvieron un mercado más amplio que las anteriores, con más razón porque fueron las primeras del guitarrista que salieron tanto en formato de discos de 78 RPM como en el entonces flamante disco de 33 1/3 RPM, el LP, con la consiguiente mejora del sonido y el mejor aprovechamiento del espacio para grabaciones más extensas.

Después de estos registros para la Columbia, Segovia tardó en regresar a los estudios de grabación. Si bien su reputación estaba más que consolidada, ya se acercaba a los sesenta años de edad y empezaban a aparecer otros guitarristas más jóvenes que le representaban una verdadera competencia, como Narciso Yepes y Julian Bream. Al final, Segovia logró establecer una relación muy afortunada para él con la disquera estadounidense Decca y con el productor Israel Horowitz, quien se hizo cargo de prácticamente todos los registros que hizo con esta empresa entre 1952 y 1967. Aunque se trata de las grabaciones del guitarrista mejor realizadas en términos técnicos, no siempre son las más logradas en lo artístico, en comparación con el joven vigoroso que tenía más habilidades técnicas entre 1930 y 1939. Sin embargo, no son para nada malas ejecuciones, y algunas son memorables por completo. Más de una docena de discos LP publicó la Decca con su artista de lujo, y en muchos fue introduciendo éste por fin la música de su amigo mexicano que no había grabado antes: en abril de 1952 grabó en Nueva York el Preludio en Mi

mayor, el *Balletto* y una *Giga* que atribuyó a Weiss, como ya era su costumbre, y el *Andantino variato* derivado de la Sonata para violín y guitarra de Niccolò Paganini; entre abril y mayo de 1954, también en Nueva York, grabó *La Valentina*, de las *Tres canciones populares mexicanas*, el *Tema variado y final* y seis preludios de la serie original de 24: los numerados como I, III, IV, VI, VII y IX en la edición de Segovia, y que hoy conocemos por los números VIII, XIII, XI, XVIII, I y IX en las ediciones actuales. En febrero de 1955, también en Nueva York, grabó la Sonata III, ahora sí completa, el *Vals* y la *Mazurka*.

Un momento muy importante se dio en mayo de 1958, cuando el guitarrista volvió a grabar con orquesta. Esta vez fue la *Symphony of the Air*, en Nueva York, bajo la batuta de Enrique Jordá, y las obras grabadas fueron dos dedicadas especialmente a este solista: la *Fantasia para un gentilhombre* de Joaquín Rodrigo y, por fin, el *Concierto del Sur*. Como siempre en Segovia, su versión de la obra se toma muchas libertades respecto del original. Las dos obras salieron al mercado en sendas caras de un disco LP; por cierto, hay un factor técnico de interés en las grabaciones de estas dos obras: se realizaron en el periodo preciso en el que se pasó de la tecnología monofónica a la estereofónica, por lo cual en la época se vendieron discos de uno y otro sonido, y cabe señalar que la matriz monofónica se hizo sin mucho cuidado del balance instrumental, por lo cual hay una presencia excesiva del sonido de los violonchelos en el plano sonoro. Este disco tuvo una reedición en la entonces República Federal de Alemania, bajo el célebre sello Deutsche Grammophon; otros discos de Segovia fueron reeditados por esta disquera alemana en aquellos años, y tales reediciones le confirieron una especie de consagración internacional en el medio sonoro a la música guitarrística de Ponce en general, y a su magnífico concierto en particular.

En la década de los sesentas del siglo pasado, Segovia siguió grabando a Ponce. En julio de 1962, ahora en Madrid, hizo registros de dos piezas sueltas: *Por ti mi corazón*, de las *Tres canciones populares mexicanas*, y el primer movimiento de la *Sonatina meridional*, al cual le puso arbitrariamente el título de "*Canción y paisaje [sic]*". En 1964, de nuevo en Nueva York, sí grabó una obra completa de Ponce, y uno de sus registros más admirables y logrados: la *Sonata romántica*. Las últimas grabaciones que hizo de música ponciana para Decca fueron otras dos sonatas completas: la *Clásica* y la *Mexicana*, en julio de 1967 en Madrid. Todo este material ponciano nunca integró discos dedicados por completo al compositor, sino que pasaban a formar parte de títulos antológicos, siempre con varios autores en cada disco, lo cual fue un criterio consistente de las grabaciones del guitarrista con la Decca.

Andrés Segovia se despidió de Manuel María Ponce en los estudios de grabación con el último registro que hizo de una obra suya: otra vez el Preludio en Mi mayor, para la empresa española Movieplay, en 1972. Es curioso que el saldo total de sus grabaciones de la música de Ponce no contenga todo lo que éste le escribió; además, como ya se ha estado señalando, el guitarrista se tomó una cantidad impresionante de libertades con las partituras de su amigo, lo cual a menudo hace cuestionables a estas grabaciones como muestra autorizada de la obra ponciana, más allá de que estén ejecutadas con un arte muy pocas veces emulado o superado. Esta emblemá-

tica relación entre compositor e intérprete ya ha generado una bibliografía bastante surtida,⁶ por lo cual no me detendré a examinar este ángulo del caso en el presente texto, en el cual estamos revisando cómo las grabaciones de Segovia fueron de las primeras que se hicieran de la música de un compositor de concierto mexicano, y que gracias a ellas este compositor se dio a conocer en el medio musical internacional, en una posición que no ha variado mucho desde entonces.

Y este ángulo sí amerita unas palabras más, porque hemos revisado las grabaciones de Segovia desde el punto de vista del intérprete, pero ahora cabe preguntarse qué imagen deja este gran corpus sonoro en la fonografía de la música de Ponce en general, y de qué manera se ha ido configurando el prestigio del compositor con base en la promoción y difusión de Segovia. No es difícil explicarlo: la imagen internacional de Ponce que sigue predominando es la de un autor para la guitarra, con muy escasa noción de que hubiera compuesto para otras dotaciones instrumentales o para la voz. Es el saldo evidente de que lo hubiera estrenado y grabado el más famoso guitarrista del siglo XX.

Hoy, que las tecnologías permiten acumular y organizar la música grabada de innumerables maneras, podemos juntar lo que grabó Segovia a lo largo de cinco décadas, y observamos algo fácil de deducir: el compositor de quien grabó más música en total es Ponce, con todo y que no grabó todo lo que él le escribió. Sólo con otros dos autores grabados por Segovia se podrían completar tiempos para un disco LP: Castelnuovo-Tedesco y Moreno Torroba, y aun así la cantidad de música grabada sigue siendo menor a la del mexicano. Es también hartito sabido el aprecio y la admiración especiales que a éste le tuvo siempre el guitarrista, y por ende no extraña este resultado. Sin embargo, el ritmo con el que Segovia fue introduciendo a Ponce en el mundo musical es interesante también, porque refleja hasta qué grado los criterios para grabar no siempre eran exclusivamente artísticos, pues debían complementarse con los criterios técnicos y con los mercantiles. En los tiempos del fonógrafo y de las 78 RPM, era más común que Segovia grabara piezas breves o fragmentos de obras en varias partes, como por lo demás hacían entonces otros instrumentistas contemporáneos suyos: el formato mismo no animaba para emprender grabaciones completas de obras de gran duración, aunque ya empezaban a realizarse.

En esos primeros años, pues, es notorio que las únicas dos obras extensas que grabó Segovia fueran ambas de Ponce: la Suite en La y su extracto de las *Folías de España*. Se trataba de obras que podía dividir para ajustarlas a los breves tiempos que le exigía cada lado de un disco de 78 RPM de 30 cm.: en la Suite, colocó el Preludio y la Alemanda en una cara de disco, y la Sarabanda, las dos Gavotas y la Giga en otras sendas caras; es decir, cuatro caras o dos discos. Para su extracto de las *Folías*, simplemente distribuyó en otras cuatro caras de disco las diez diferencias, junto con el tema y la fuga. Aunque el guitarrista ya tenía en su poder y en su repertorio

⁶ Un artículo que me parece muy buena introducción al tema es el de Mark Dale, "Mi querido Manuel: la influencia de Andrés Segovia en la música para guitarra de Manuel M. Ponce". *Heterofonía*, núms. 118-119, enero-diciembre de 1998; pp. 86-105.

cinco sonatas de Ponce, no las llevó en ese periodo a las grabaciones –salvo la III, pero incompleta como ya se narró–, lo cual pudo ocurrir por causas tan técnicas como comerciales: obras que implicaban la venta de álbumes con muchos discos, de un autor apenas conocido... En cambio, al aparecer el LP, se modificaron los criterios sobre el uso del tiempo disponible en cada disco, y es seguro que este hecho meramente físico influyera en la posibilidad, para Segovia, de grabar obras extensas. Por ello, grabó las sonatas entre 1955 y 1967, no antes; debe considerarse que la *Romántica* ocupa por sí sola la cara completa de un LP, factor técnico y comercial que debió importar mucho en 1964. El caso del *Concierto del Sur* sigue este criterio, combinado con el hecho de que la calidad de las grabaciones se modificó de manera más evidente, entre 1930 y 1950, en las masas orquestales que en los instrumentos solistas o en las dotaciones de cámara. La repercusión final en la imagen pública de la música de Ponce pudo, por ende, verse afectada según lo que estuviera disponible en el mercado fonográfico a lo largo de los años y de los países.

Al hacer el balance final de la relación fonográfica entre Andrés Segovia y la música de Ponce, es evidente, según lo expuesto, que en los años de estas primeras grabaciones, la percepción que se tenía del compositor zacatecano pudo ser la de un autor más para la guitarra, no importando mucho su origen cultural específico; pero con el paso del tiempo, conforme se ha ido consolidando la presencia de Ponce como un compositor en general y no sólo como un autor para la guitarra, las grabaciones pioneras de Segovia han adquirido ese valor agregado que ahora le podemos conferir, y merece señalarse una vez más: introdujeron la presencia de un repertorio de concierto escrito por autores mexicanos en el medio de los registros sonoros del mundo musical.

Chávez se promueve y promueve a los suyos

Es notorio y muy conocido el interés que Carlos Chávez tuvo siempre por las novedades en los procesos tecnológicos relacionados con la música, tanto desde el punto de vista de su creación como desde el de su preservación y difusión. Como resultado de la influencia del medio estadounidense, al que ya conocía desde sus estancias de 1923-1924 y 1926-1928 en Nueva York, Chávez fue familiarizándose con todas aquellas actividades que en el vecino país ya eran habituales para el funcionamiento de sus principales orquestas sinfónicas, entre ellas las grabaciones y la radiodifusión. En México ya había transmisiones de radio desde 1923, y las primeras grabaciones de música comercial popular en estudio comenzaron en 1927. Sin embargo, como han apuntado sus biógrafos, las visitas que Chávez realizó a principios de 1932 a los Laboratorios Bell Telephone de Nueva York y a la disquera RCA Victor en Camden, Nueva Jersey, debieron inspirarle no sólo los artículos sobre música y electricidad publicados en *El Universal* en 1932 –que se convirtieron

en la base de su posterior libro *Hacia una nueva música*⁷-, sino la idea de producir sus propias grabaciones en México, con los recursos humanos y técnicos locales.

Después de un par de experimentos realizados en 1933, en los cuales se hicieron registros de *El renacuajo paseador* de Revueltas –sobre lo cual se abundará más adelante– y de *HP* de Chávez, éste dejó de ocuparse por un tiempo del asunto. Sin embargo, es evidente que el director de la Sinfónica de México seguía interesado en las grabaciones como medio de conservación y de difusión, como lo hizo manifiesto años después, en sus dos reveladores artículos de 1949 sobre sus primeras grabaciones:

Insistí con [Ricardo] Ortega en que se acercara a la casa “Victor Mexicana” y que averiguara la posibilidad de que esa casa hiciera grabaciones de la O. S. M., pero la cosa no pareció formalizarse hasta que, de Camden, O’Connell, después de mis primeras actuaciones en los Estados Unidos, advirtió la posibilidad.⁸

Y aquí se unen dos hechos que le abrieron el camino a las primeras grabaciones de la música de Chávez, las primeras también de música sinfónica mexicana: por una parte, el establecimiento en México de una filial de la RCA Victor en 1935, con su nueva infraestructura y estudios formales de grabación; por la otra parte, las primeras presentaciones de Chávez como director ante orquestas estadounidenses, muy en especial las neoyorquinas, que fueron notoriamente exitosas y le empezaron a generar la fama suficiente como para que los empresarios disqueros de ese país se interesaran en lo que él podía grabar y vender. De especial interés tuvo que ser para los públicos estadounidenses el sonido de la *Sinfonía India*, obra escrita y estrenada en Estados Unidos en enero de 1936, por cierto, en una transmisión radiofónica, para subrayar el carácter de apuesta por la modernidad. Chávez debió observar las posibilidades de lo que le convenía grabar de su música, tomando en cuenta al público estadounidense, que le interesaba especialmente en ese momento para la consolidación de su presencia internacional, además de no descuidar, como siempre, lo que las condiciones técnicas de aquellos años permitían hacer de la manera más satisfactoria posible.

El hecho es que la Sinfónica de México y su director se metieron en los estudios de la RCA Victor de México, en algún momento de 1938 que no he podido precisar, para realizar sus grabaciones. No deja de ser curioso y hasta simbólico que Chávez hubiera estado en esos estudios, seguramente, alternando turnos con personajes como Lucha Reyes, Jorge Negrete o Pedro Vargas, quienes entonces eran las figuras de moda en la música popular. Para su primer álbum de discos, Chávez eligió las dos sinfonías que llevaba escritas hasta entonces: la de *Antígona*, que siempre fue una de sus obras favoritas, y la *India*, el gran éxito del momento; también incluyó en las grabaciones su entonces nueva orquestación de la Chacona

⁷ Publicado originalmente sólo en inglés en 1937, no existió una edición del original en español hasta 1992; véase la bibliografía.

⁸ Carlos Chávez, “Discos de la O. S. M.”; p. 3.

en Mi menor de Dietrich Buxtehude. El álbum resultante constó de cuatro discos de 78 RPM, de 30 cm; en tres caras, es decir en disco y medio, quedó repartida la *Sinfonía de Antígona*, y otro tanto se le destinó a la otra sinfonía; el otro disco tenía en ambas caras la Chacona de Buxtehude.

Puede especularse mucho sobre lo que motivó a Chávez a elegir estas obras de su catálogo para sus primeras grabaciones, más allá de lo que se le hubiera criticado en su tiempo por promover, a través de la orquesta que era su principal proyecto profesional, su propia música y no la de otros compositores mexicanos, como se le criticó en efecto por proceder así en sus giras por las orquestas estadounidenses.⁹ Como ya he ido apuntando, los factores técnicos y mercantiles debían concurrir en la selección de la música por grabar, además de los artísticos. Es evidente que Chávez quería vender discos, porque ello significaba una tarjeta de presentación de su obra, de su persona y del proyecto musical más sólido y logrado que tenía en curso para entonces, la Sinfónica de México. Quería aprovechar el vínculo establecido entre la RCA mexicana y su matriz estadounidense, porque así se aseguraba la distribución más extensa posible de sus grabaciones sobre mercados muy diversos. Por añadidura, no se tentó el corazón para comprender que importaba primero consolidar una posición y un nicho de mercado allende el río Bravo, gracias al cual le vendría de rebote el prestigio en su propio país.

Parecería como si las tres piezas elegidas para grabar le hubieran cubierto la resolución de varios factores a la vez. Tenía una obra de su entero gusto, que siempre sintió que representaba su personalidad de compositor de manera cabal: la *Sinfonía de Antígona*. Tenía una obra que simbolizaba una propuesta específica para los discursos de la música de concierto entonces recomendados, y que además gustaba y vendía entre estadounidenses como pinturas de Rivera: la *Sinfonía India*. Y tenía en la Chacona de Buxtehude una obra de un autor europeo antiguo, pasada por el tamiz de una orquestación moderna –y espléndida, hay que decirlo–, muy en la vena de trabajos similares que venían haciendo entonces algunos directores, sobre todo Leopold Stokowski, con lo cual Chávez se incluía en movimientos internacionales y definía una actitud cosmopolita. Además, estaba el factor técnico: se trataba de tres obras relativamente breves, de cómoda distribución en pocas caras de los enormes discos fonográficos de la época. A diferencia de las obras extensas de Ponce grabadas por Segovia en 1930, las dos primeras sinfonías de Chávez están en un solo movimiento sin pausas; para grabarlas en 1938, el compositor tuvo que abrir de manera artificial unos cortes que le permitieran repartir cada pieza en tres caras de disco, lo cual era la práctica habitual en la época para todo tipo de piezas extensas; con la Chacona fue relativamente más fácil, dada su estructura natural de variaciones sucesivas, pues en este caso Chávez se limitó a cortar la pieza aproximadamente a la mitad, en el paso de una variación a otra.

Se suponía que el álbum saliera a la venta, inicialmente, sólo en México. Sin embargo, como comenta el propio compositor sobre estas grabaciones, “en Camden

⁹ Véase la carta de Chávez a Godard Lieberson, de noviembre de 1940, en Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, pp. 305-308.

las encontraron de interés, y las incorporaron al catálogo principal en que figura la colección 'Master Works' en la que, meses después, apareció el álbum número 503 titulado 'Music of Chávez'.¹⁰ Debió producirle un gusto inmenso al compositor este logro, para el cual, sin embargo, había estado trabajando, tanto en lo artístico como en lo político y en sus relaciones públicas, por lo demás con éxito en todas las facetas de este proyecto. Las grabaciones fueron elogiadas por varios colegas, como lo muestran las cartas de Herbert Weinstock y de Carlos González Peña a Chávez,¹¹ y desde luego sentaron un precedente incuestionable que demostró la viabilidad de realizar grabaciones de música sinfónica en México, con los recursos locales. Así, con Ponce desde fuera y con Chávez desde dentro, se inició el camino que ha ido configurando la historia de una fonografía de la música mexicana de concierto.

Ahora bien, el camino de Chávez no se detuvo ni culminó con la realización de sus grabaciones para la Victor mexicana en 1938. Al ser invitado para diseñar y dirigir el programa musical de la exposición *Veinte siglos de arte mexicano - Twenty Centuries of Mexican Art-*, la cual presentó el Museo de Arte Moderno de Nueva York, E. U. A. en mayo de 1940, Chávez no sólo cumplió con esta invitación, pero incluso llevó una parte importante de este programa musical a la sala de grabaciones, con la cual Goddard Lieberson¹² produjo el álbum *A Program of Mexican Music*, que salió a la venta en Estados Unidos en ese mismo año, bajo el sello de Columbia. En cuatro discos de 78 rpm, de 25 cm, Chávez grabó a un conjunto orquestal integrado exclusivamente para la ocasión con músicos mexicanos y estadounidenses, junto con un pequeño coro de la National Music League; todos estos músicos habían sido convocados inicialmente para dar los conciertos del programa que formaba parte de la exposición del Museo de Nueva York, de los cuales, sólo los primeros fueron dirigidos efectivamente por Chávez, y todos los restantes que se dieron durante todo ese mayo de 1940 quedaron a cargo de Eduardo Hernández Moncada en la dirección.

Del programa musical diseñado originalmente para la exposición del museo neoyorquino, Chávez no incluyó para sus grabaciones a las siguientes piezas: unos arreglos de corridos michoacanos realizados por Vicente T. Mendoza; la Misa en Re mayor de José Manuel Aldana, en arreglo de Candelario Huízar; y su propia obra *Chapultepec* u *Obertura Republicana*, que consiste más bien en arreglos de la marcha *Zacatecas* de Genaro Codina, del vals *Club Verde* de Rodolfo Campodónico y del corrido popular *La Adelita*. El resto del programa fue grabado: *Xochipilli-Macuilxóchitl* y dos danzas del bailete *Los Cuatro Soles*, todo originalmente compuesto por Chávez; *Sones Mariachi*, así llamada la obra en su primera versión, y entonces

¹⁰ Chávez, art. cit.

¹¹ Véanse sus respectivas cartas en *Epistolario selecto de Carlos Chávez*; la de Weinstock, del 28 de febrero de 1939, en la p. 282, y la de González Peña, del 7 de septiembre del mismo año, en las pp. 285-286.

¹² Este productor estadounidense, amigo personal de Chávez, fue un influyente pionero en diversas iniciativas de las grabaciones, como la introducción del disco LP o el registro de obras del teatro musical estadounidense con sus repartos originales. Llegó a ser presidente de la Columbia de 1956 a 1971 y, en una segunda ocasión, de 1973 a 1975.

presentada sólo como un "arreglo" de Blas Galindo; un *Huapango (La Bamba)*, también anunciado como arreglo de Gerónimo Baqueiro Fóster; la canción tradicional *La Paloma Azul*, en arreglo de Chávez, y *El venado, música yaqui*, en arreglo de Luis Sandi.

Si atendemos a los comentarios del propio Chávez¹³, y a las notas redactadas especialmente para el programa musical por Herbert Weinstock, la selección musical no pretendía ser representativa del repertorio mexicano de concierto, sino más bien del popular tradicional, aunque tuviera sus elementos de índole más ambiciosa, como el rescate de una misa del periodo virreinal o fragmentos de composiciones originales y modernas de Chávez. Éste manejó durante la década de 1930-1940 un concepto un tanto híbrido sobre lo que podía considerarse como de concierto y lo que pertenecería al ámbito de lo tradicional, como lo prueba su propio arreglo de tres piezas populares que devino en la *Obertura Republicana*, la cual ya existía desde 1935, y que terminó por grabar en 1948, como se verá más adelante; otro ejemplo de este uso mixto de elementos sonoros se da en sus *Cantos de México* para "orquesta mexicana", una obra de 1933 cuya dotación combinaba instrumentos de la orquesta académica convencional junto con algunos tradicionales, como guitarras o percusiones populares, y hasta marimba. De hecho, el tipo de arreglos que Galindo o Sandi realizaron con los materiales jaliscienses o yaquis corresponde a este mismo tipo de dotación híbrida, en la cual convivían sonajas indígenas o vihuelas mariacheras con violines y oboes de la orquesta sinfónica, de tal manera que, cuando a ambos compositores les requirió Chávez sus piezas para un concierto de la Sinfónica de México al año siguiente, ellos tuvieron que reorquestarlas para que su dotación correspondiera a la de una orquesta prácticamente convencional. No deja de ser irónico que Chávez hubiera diseñado una programación "no sinfónica" para el museo neoyorquino y para sus grabaciones, y que sin embargo éstas hayan terminado por influir en el repertorio realmente sinfónico y "de compositores", como lo prueba la permanencia de la versión final de *Sones de Mariachi*, de la *Obertura Republicana* y de *Los Cuatro Soles* en cierto gusto público, y su vínculo con las obras del llamado periodo "nacionalista".

El álbum *A Program of Mexican Music* tuvo una buena respuesta en el mercado estadounidense, y fue reeditado en formato de larga duración, LP de 25 cm, en 1949; es fama que su portada, en esta nueva presentación, fue el primer diseño publicado por un Andy Warhol que entonces apenas empezaba su carrera de artista plástico. Hubo una segunda versión del álbum, en 30 cm, publicado en 1964 dentro de la serie Columbia Legacy, en una presentación de lujo con un empaque que incluía un libro ilustrado. Esta edición, titulada simplemente *Mexico*, fue limitada y hoy es objeto de coleccionistas, aunque tuvo su reedición en México, en una serie más

¹³ En la ya citada carta de Chávez a Lieberson, de noviembre de 1940, se refiere el compositor a estas obras como "un 'programa de música mexicana' -no sinfónico- para el Museo de Arte Moderno de Nueva York. El asunto era dar una vista panorámica de la música de México, música folclórica, no música de compositores". Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, p. 305. Empero, como ya se ve, esa música "no de compositores" incluía por lo menos a dos que sí podían ser considerados como tales y no como "folclóricos": Aldana y Chávez.

comercial. De hecho, no se trata de las reediciones de las grabaciones originales de 1940, sino de nuevos registros de las entonces ya viejas partituras, aunque la edición no indica con precisión los ejecutantes, sino sólo el dato "Mexican Orchestra and Chorus Conducted by Carlos Chávez". Empero, la importancia y la influencia de esta edición de 1964 ya no eran fiel reflejo de lo importante e influyente que sí fue la primera edición de 1940: un hito en la historia de las grabaciones de música mexicana, fuera o no de concierto.

También en 1940, durante la primera visita de Igor Stravinski a México, hubo grabaciones producidas o impulsadas por Chávez. El gran ruso registró para la Victor Mexicana su *Divertimento de El beso del hada*, dirigiendo a la Sinfónica de México. Si bien esta grabación tiene un valor muy importante por ella misma, rebasa el ámbito del presente libro al no ser repertorio mexicano; por ende, sólo menciono aquí el hecho histórico, consciente de que merece su propia atención, la cual se le dedicará en su momento.

Grabaciones especiales de Revueltas y Ponce

Entre aquellas primeras grabaciones que surgieron por las iniciativas de Carlos Chávez, dos merecen una especial atención: *El renacuajo paseador* de Silvestre Revueltas, con el propio autor dirigiendo a miembros de la Orquesta Sinfónica de México -OSM-, de 1933, y el *Concierto para piano y orquesta* de Manuel María Ponce, con el propio autor como solista y la OSM dirigida por Chávez, de 1942. Estos registros sonoros aportan información invaluable sobre las obras mismas grabadas, su manera de ejecutarlas y otros elementos relacionados con la vida musical de la ciudad de México en los años en que fueron realizadas tales grabaciones. Como cada una de ellas permite obtener información muy particular y específica, las abordaré por separado, en el orden cronológico en que fueron realizadas.

El 17 de febrero de 2005, entre materiales diversos pendientes de clasificar en los acervos del CENIDIM, Alejandra Juan Escamilla encontró un disco muy peculiar. Desde hace muchos años se sabía que, en 1933, se había grabado *El renacuajo paseador*, con la OSM; se tenía noticia de cómo Chávez había enviado ejemplares de este disco a varios amigos, como Aaron Copland, Henry Cowell y Paul Strand. Sin embargo, hasta la fecha del afortunado hallazgo, nadie había reportado tener tal disco, y al parecer no sobrevivía ni entre los herederos de Chávez o Revueltas, ni en las colecciones documentales de los personajes que habían recibido algún ejemplar. Por ende, al examinar el disco en cuestión, yo tenía mis dudas sobre si se trataba del auténtico material legendario, y había que confirmarlo con argumentos fundados.

El material hallado, hoy en resguardo en el fondo reservado de los acervos del CENIDIM, es un disco fonográfico que contiene dos grabaciones de la obra, una diferente en cada cara; es una pieza de acetato de 25 centímetros de diámetro, que se reproduce a 33 1/3 RPM; la impresión del surco, por cierto, se hizo de una manera peculiar: corre del centro del disco hacia su borde, es decir al contrario de lo que se volvió el diseño aceptado en todo el mundo durante el siglo XX, y curiosamente

igual al sentido como se graba hoy la información musical en los discos compactos. Cada cara del disco tiene su marbete, de papel blanco, y la única información que los dos marbetes contienen impresa es el título de la obra y el nombre de su autor; escritas a mano, hay sendas marcas en cada marbete: "1ª" y "1". Aunque el disco presenta una rajadura de forma radial, por donde está abierto, éste se puede reproducir en un tocadiscos moderno; la audición deja claro que, en cada cara, hay una ejecución diferente de la obra, como si fueran dos tomas de prueba; de las dos, la marcada con "1ª" es la mejor interpretada y grabada. Es muy significativo que la pieza, a pesar de estar tocada de una manera muy poco pulida y con varias imprecisiones, esté bien dirigida, resaltando que el director conoce por supuesto lo que está ejecutando.

Para confrontar los elementos descritos con datos que permitieran identificar si el disco era el citado por la historia, vino en nuestra ayuda el propio impulsor de la grabación, casi podríamos decir su productor en un sentido moderno. Chávez contó lo siguiente en 1949:

Allá por 1933 había en México apenas uno que otro estudio de grabación musical en discos, con equipos en aquel entonces ya anticuados, tal vez con excepción de los que la Casa Victor tenía instalados.

Con la idea de que nos iniciáramos en la investigación de las posibilidades reales, aun a sabiendas de la inexistencia casi completa de preparación y de equipos en este terreno, rogué a Ricardo Ortega, entonces Gerente de la O. S. M., que buscara el lugar que le pareciera más adecuado y que quisiera hacer unas grabaciones experimentales de orquesta.

Ortega nos llevó al fin un día a los Estudios Chapultepec, que estaban enfrente de lo que hoy es la glorieta de la fuente de Diana, del lado de los leones.¹⁴

Eran unos estudios de cine, rudimentariamente instalados, con un equipo de grabación de discos de 33 revoluciones por minuto.

No sé si entonces no había en México nada mejor que estos estudios, o si fue lo mejor que pudo Ortega conseguir, pero allí fuimos a grabar los primeros discos de la O. S. M.

En el improvisado estudio de grabación no cabía una orquesta grande, y resolvimos entonces hacer la prueba con una pequeña, eligiendo una obra de Revueltas, "El Renacuajo Paseador", cuya música, además, si mal no recuerdo, iba a ser aprovechada en alguna producción del Teatro Guignol, recién fundado entonces por el Departamento de Bellas Artes.

De esa primera grabación no esperábamos ni podíamos esperar mayores calidades artísticas, ni, por supuesto, pensábamos que pudiera tener distribución comercial. Fue sólo una prueba, un primer intento, nada o apenas satisfactorio, que nos había puesto, sin embargo, en el principio de un camino nuevo e importante para la O. S. M. y para la música sinfónica en México, en general.¹⁵

¹⁴ En 2013, hay que aclarar el sitio con los elementos actuales: el terreno donde estaban los estudios citados, hoy lo ocupa la Torre Mayor, en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México.

¹⁵ Carlos Chávez, "Discos de la O. S. M."; p. 3.

Gracias a las precisiones de Chávez, es posible identificar al disco hallado por Juan Escamilla como la grabación original de Revueltas. Dos elementos apoyan esta conclusión: la velocidad a la que está grabado el disco y el carácter de prueba que Chávez afirma que tenía esta grabación. Veamos la velocidad. Hacia 1928, los discos se grababan y, por ende, se tocaban, a velocidades muy variables, que se debían ajustar en los aparatos reproductores según cada caso; sólo después del año citado, se empezó a aceptar como un patrón común la velocidad uniforme de 78 RPM. En cualquier caso, lo que importaba en aquellos discos era que se tocaran a la mayor velocidad posible, para reducir al mínimo el ruido mecánico producido por el roce de la aguja sobre el surco grabado. Eso sí, cuanto más rápidamente se tocara el disco, menos tiempo había grabado; por ende, la duración habitual de la música en aquellos platos no excedía los cuatro minutos en los de 25 cm de diámetro, ni los seis o siete en los de 30 cm. Si se quería que rindiera más el uso del tiempo grabado en cada disco, debía reducirse su velocidad de grabación: ecuación física elemental e inevitable.

Antes de 1948, sólo se usaban grabaciones de baja velocidad para dos fines muy concretos: para la radio y para los primeros experimentos de cine sonoro; no se usaban para los discos de venta comercial, para consumo doméstico, porque la llamada relación ruido-sígnal habría sido muy desfavorable para la música y nadie habría comprado discos cuyo ruido impidiera apreciar la música con un mínimo tolerable. Cuando Chávez evoca los Estudios Chapultepec, que eran precisamente de cine, y recuerda que las grabaciones allí realizadas eran lentas, es decir de 33 1/3 RPM, casi nos da por segura la atribución del disco aquí descrito: la grabación de Revueltas habría sido indudablemente de 78 RPM si los músicos hubieran acudido a estudios musicales comerciales, como los de la entonces nueva Peerless, o los que el propio director de la OSM evoca: los de la Victor, bajo cuyo sello salieron al mercado, ahora sí con fines comerciales, las ya citadas grabaciones que Chávez dirigiera en 1938, con sus dos primeras sinfonías y su orquestación de la Chacona en Mi de Buxtehude. Hay otro factor que refuerza estos argumentos: el que nuestro disco tenga grabado el surco del interior al exterior de su circunferencia, al contrario de la práctica comercial que ya era absoluta mucho antes de 1933, sólo se puede explicar por su confección en equipos más vinculados al cine que a los estudios habituales de grabaciones musicales comerciales.

En cuanto al carácter de prueba que, según Chávez, tenía la grabación de *El renacuajo paseador*, lo que se acaba de relatar acerca de las peculiaridades técnicas del disco –que habrían hecho poco rentable su copia y distribución con fines comerciales– es en sí mismo un argumento en favor de tal carácter experimental. El otro es que la misma pieza se hubiera grabado en las dos caras del disco, y que sea evidente que se trata de dos ejecuciones distintas las grabadas, una mejor que la otra. Chávez, Revueltas y Ortega estaban poniéndolo todo a prueba: por una parte, el nivel de calidad de las ejecuciones de su Orquesta; por la otra, el efecto de la música entonces nueva en la sonoridad de una grabación: Revueltas no tenía más de seis meses de haber compuesto *El renacuajo paseador* cuando se puso a grabarlo; en fin, los tres amigos y su equipo productor estaban probando incluso las capacida-

des que tenían para realizar una grabación viable de música de concierto, no sabemos si con una finalidad testimonial o incluso ya comercial, para vender esta nueva música junto a los boleros de Agustín Lara y los danzones de moda, además de los discos internacionales del repertorio de concierto convencional que, para 1933, ya tenían una vida constante en los mercados internacionales, aunque su distribución no fuera tan eficiente.

Creo que los argumentos expuestos aportan bastante evidencia de que tenemos en los acervos del CENIDIM un ejemplar de la grabación de 1933 de *El renacuajo paseador*. El disco ya existía en noviembre de ese año, pues entonces Chávez se lo envió a Aaron Copland, explicándole lo siguiente en una carta: “Te mando un disco de una pieza de Revueltas que grabamos aquí. Íbamos a hacer otras cosas, el HP entre ellas, pero desgraciadamente la casa se quemó y solamente salió el primer disco”.¹⁶ De hecho, esta grabación de la obra de Chávez, que en efecto también se realizó en ese mismo año, me permite aventurar la respuesta a una pregunta que puede parecer gratuita, pero que vale la pena hacerse: ¿quién dirigió a los músicos en la grabación de *El renacuajo paseador*? ¿El propio compositor o Carlos Chávez? Al no tener información alguna en los marbetes de los discos ni contar con pruebas explícitas, vuelvo a apoyarme en dos argumentos indirectos.

El primero es meramente interno: como ya se indicó, resulta muy notorio que la grabación de *El renacuajo* permita escuchar a un director que va llevando la pieza de manera conjunta a lo largo de toda su ejecución. Si, como también se ha dicho ya, se trataba de música prácticamente recién hecha, resulta difícil imaginar que alguien la hubiera podido dirigir con más exactitud y claridad que el compositor mismo. Pero si no bastara este argumento, Chávez nos vuelve a dar otro, cuando escribe en 1949: “Revueltas dirigía la orquesta y yo manejaba los controles de volumen de los micrófonos, y después de innumerables pruebas y ‘tomas’, obtuvimos una grabación de ‘H. P.’”.¹⁷ Como se ve, este relato corresponde a la grabación que siguió a la de *El renacuajo* en el mismo año de 1933, ya descrita: la de HP de Chávez. Pero si vemos que, en materia de grabaciones, el interés principal de Chávez se centraba en la producción técnica, y por eso él prefirió estar en la consola que dirigir su propia música en HP, con más razón habría estado supervisando lo técnico al grabar una obra de Revueltas, que éste iba a dirigir mejor que nadie en ese momento. Por añadidura, hay que tener presente un hecho: mientras Revueltas y Chávez trabajaron juntos y como amigos entre 1929 y 1935, cada uno dirigía con la OSM sus propias composiciones. Hubo excepciones, pero muy pocas, y de ellas fue más frecuente que Revueltas dirigiera música de Chávez, y no al revés. Por lo tanto, creo que estos dos argumentos refuerzan la conclusión de que, en el legendario disco de 1933, Silvestre Revueltas está dirigiendo –y no mal, por cierto– su propia composición, una de las más célebres y afortunadas: *El renacuajo paseador*, obviamente en su primera versión, la única que existía entonces.

¹⁶ Carta de Chávez a Copland, 25-XI-1933, en Gloria Carmona, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*; p. 171.

¹⁷ Carlos Chávez, “Discos de la O. S. M.”; p. 3.

Pasemos ahora con Ponce, y empecemos por ofrecer algunos antecedentes del entorno radiofónico en el que surgió su grabación. La Sinfónica de México difundió muchos conciertos de sus temporadas regulares a través de la radio comercial de la ciudad de México; en los primeros años, por la XEQ, y en los últimos, por Radio Mil. En aquellos años, la mayor parte de la producción radiofónica se transmitía al aire y como el aire se esfumaba: no había soportes materiales para registrar lo difundido y, por ende, las radiodifusoras no generaban acervos sonoros. Sólo para ciertos casos, como los anuncios comerciales, se grababan discos que se podían reproducir de manera repetida, o bien se usaba la grabación como un testimonio de cierta transmisión en particular, cuyos discos, por ende, se volvían piezas únicas del registro de cada ocasión. A Chávez, siempre cuidadoso del desarrollo de su carrera profesional y siempre atento a cuanta novedad técnica pudiera usarse con la música, como ya se ha visto, le interesó promover varias grabaciones de sus conciertos con la OSM en su sede, el Palacio de Bellas Artes. Gracias a este interés, hoy conservamos algunos discos con registros de ejecuciones memorables, sobre todo del periodo 1942-1948: por ejemplo, del propio Chávez, su *Concierto para piano* –con nada menos que Claudio Arrau de solista– o sus *Nocturnos*, con las voces de Irma González y Oralia Domínguez. De ese grupo de discos producidos por la radio proviene la grabación del *Concierto para piano* de Ponce.

En realidad, se trata de varias grabaciones que don Manuel realizó el viernes 28 y el domingo 30 de agosto de 1942, como solista con la OSM y él solo al piano. Ese fin de semana, el programa de la Orquesta incluía la participación de Ponce con su *Concierto*, y por ser quien era se debió considerar que la ocasión era muy digna de grabarse. De las dos ejecuciones que se dieron del *Concierto* entonces, la que se grabó fue la del viernes 28, difundida por Radio Mil y con su equipo técnico registrada. Si se considera que Ponce sólo tocó en dos temporadas esta obra suya con la OSM en los 20 años de vida de la agrupación;¹⁸ si se recuerda que apenas habían pasado nueve meses del estreno de su *Concierto del Sur*, que lo tenía más que consagrado en toda América; si se piensa que para entonces estaba escribiendo el *Concierto para violín*, tan radicalmente distinto del de piano; si no se olvida que en 1942 estaba ya muy enfermo y que muy raras veces se presentaba en público, y mucho menos para tocar; si se toma en cuenta todo lo anterior, se puede apreciar cuán importante es el que sobreviva una grabación en la que Ponce toca su propio concierto, a pesar de los desperfectos inevitablemente inherentes a las condiciones técnicas en las que se realizó esta grabación.

Como se ha precisado, el 28 se registró la ejecución del *Concierto*; el 30, los técnicos de Radio Mil grabaron al compositor ejecutando piezas suyas para piano solo, al término de la presentación formal de la Orquesta. No sabemos si estas ejecuciones para piano solo también se transmitieron en ese mismo momento en que

¹⁸ La ocasión anterior había sido el viernes 30 de junio y el domingo 2 de julio de 1939, en el primer programa de la temporada de ese año. Como la radio sólo empezó a transmitir a la OSM a partir del tercer concierto de esa temporada, bajo el patrocinio de la Lotería Nacional, esta ejecución de Ponce no fue transmitida y, por ende, no existe grabación de ella.

eran grabadas, o si ocurrió tal transmisión después, o si nunca ocurrió. El hecho es que sobreviven los discos de tales grabaciones, de muy peculiares características, dadas las condiciones en que se generaron. El *Concierto*, en concreto, sobrevive en seis caras de tres discos de 78 RPM de 30 cm; puesto que se trata de una obra de más de veinte minutos de duración, que se ejecuta en un solo movimiento, la grabación lo corta arbitrariamente, adonde termina la capacidad física del tiempo de cada cara. Sin embargo, es posible unir los cortes con la tecnología actual para escuchar la ejecución continua, por causas que se explicarán en seguida.

Como piezas únicas que son, estos discos radiofónicos fueron cortados durante la ejecución misma, en la transmisión en vivo del concierto. Pero obsérvese lo siguiente: si Radio Mil sólo hubiera dispuesto de una máquina cortadora de discos en esa noche, sus técnicos habrían tenido que suspender la grabación al momento de terminar cada cara del disco en turno para voltearlo y continuar el corte del registro, aproximadamente cada cuatro minutos, que es el tiempo promedio que cabe en tales caras de estos discos a la velocidad indicada de 78 RPM. Como se estaba grabando una ejecución en vivo, ininterrumpida, es obvio que cada cambio de cara del disco habría causado que se perdiera un fragmento de esta ejecución, por rápidos y eficientes que fueran los técnicos. No ocurrió así, y tenemos grabado el *Concierto* completo porque la radiodifusora empleó dos máquinas cortadoras de discos; cuando se iba a acabar el tiempo grabado de una cara en el disco de una máquina, se comenzaba a grabar en un disco ya preparado en la otra, lo cual mantenía la continuidad de la ejecución en el registro, mientras los técnicos preparaban una nueva cara de disco en la máquina libre, y ésta continuaba al término del tiempo grabado de la otra, y así de manera sucesiva y alternada hasta completar en las seis caras los 20'31 que duró el *Concierto* en esta ejecución de su autor con la OSM y Chávez. El haber procedido así generó que lo grabado en los finales de cada cara se superpusiera con lo grabado en los inicios de la cara subsiguiente, excepto, obviamente, en las caras primera y sexta; por ende, al unir la grabación de las seis caras se cuenta con un pequeño margen de materiales comunes a dos caras de cada disco.

En 2002, la Coordinación de Música del INBA encomendó una prueba técnica para unir, en una copia digital, las seis caras de esta histórica grabación del *Concierto para piano* de Ponce. Si bien tal copia se realizó, la calidad del material no fue considerada, en su momento, la mínima aceptable como para publicar la grabación en un disco compacto moderno, incluso dentro de los márgenes tolerables al reeditar grabaciones antiguas. Esta baja calidad sonora se debió, por una parte, al desgaste específico de los discos originales –es evidente que fueron reproducidos muchas veces a lo largo de 60 años, y no con mucho cuidado ni muchas protecciones...–, y por la otra, a que cada máquina cortadora de los discos debió estar conectada a un micrófono independiente, y cada uno de éstos debió estar colocado en un sitio distinto del escenario en el Palacio de Bellas Artes: uno, muy cerca del piano, y el otro, más cerca de la orquesta. Esto dio como consecuencia que, en tres caras de los discos, la presencia del piano sea mayor en el plano sonoro de la grabación que en las otras tres caras. Podría intentarse unificar o equilibrar el balance y la textura sonora de unas caras con otras, pero se requeriría de mucho tiempo y dedicación

por parte de ingenieros de sonido muy buenos, con el mejor equipo disponible. Ojalá se haga este trabajo en un futuro próximo.

Ahora bien, el que no se tenga hoy una copia óptima de esta grabación no impide escuchar la ejecución de Ponce y la OSM con su director, y obtener muchísimas enseñanzas, satisfacciones y hasta sorpresas de la audición. Puedo empezar por señalar que, a sus 59 años y a pesar de su enfermedad, Ponce tocó su obra como todo un virtuoso, con gran control del instrumento y con el conocimiento pleno de una obra pensada para ser ejecutada por él mismo, quien la había estrenado treinta años atrás. Es curioso cómo un compositor cuyos intereses estéticos, en 1942, ya se hallaban bastante lejanos de su *Concierto para piano*, no tenía empacho en volver a él para ejecutarlo en público. Pero esta ejecución ilustra acerca de un tema que se ha debatido a lo largo de varios años: el caso de una cadenza que existe escrita en la partitura original en el inicio mismo del *Concierto*, pero tachada, y que por ende no suele tocarse ni grabarse hoy en día, salvo alguna excepción.¹⁹

Durante mucho tiempo, todos los pianistas prefirieron no tocar la cadenza, porque se daba por sentado que el propio Ponce la había tachado en su partitura manuscrita; sin embargo, hacia 1994 se sugirió que esta tachadura la podría haber realizado alguien más, en una fecha posterior a la muerte del compositor, no éste. En la grabación que Jorge Federico Osorio hiciera del *Concierto de Ponce*, incluyó la cadenza, la cual fue así registrada por primera vez. Ni Guadalupe Parrondo ni María Teresa Rodríguez ni Héctor Rojas incluyeron la cadenza en sus respectivas grabaciones, como tampoco la han incluido las dos grabaciones que existen de la versión del mismo *Concierto para piano y orquesta de cuerdas*.²⁰ En su momento, varios estuvimos de acuerdo con el hecho de restituir la cadenza a la partitura, si bien era necesario, como lo sigue siendo ahora que escribo estas líneas, elaborar ediciones críticas no sólo de esta obra de Ponce, sino de toda su obra.²¹ En cualquier caso, si algún argumento podía esgrimirse a favor o en contra de tocar esta cadenza, la opinión del compositor debería tener algún valor, sobre todo al tratarse de una obra que éste, pianista al fin, podía tocar perfectamente, como está más que demostrado, hasta con grabaciones, como hemos visto.

¹⁹ En su artículo "Integración temática en el *Concierto para piano* de Manuel M. Ponce", Joel Almazán Orihuela ubica esta cadenza en los compases 28-44 de la partitura manuscrita. Cf. el texto en *Heterofonía*, vol. XXXI, núms. 118-119, enero-diciembre de 1998; pp. 118-136.

²⁰ Cf. Eduardo Contreras Soto, "Fonografía de Manuel María Ponce". *Heterofonía*, vol. XXXI, núms. 118-119, enero-diciembre de 1998; pp. 137-213. En lo particular, citaré aquí en detalle la grabación de Osorio: Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Musica Mexicana, Volume 6*/ Orquesta Sinfónica del Estado de México; dir. Enrique Bátiz; Jorge Federico Osorio, piano; Eva [María] Suk [sic], piano. Gran Bretaña: Academy Sound and Vision, CD DCA 926, 1995. Existe una reedición mexicana de este disco, en el sello LUZAM.

²¹ La posición que al respecto sostuve, inicialmente, está en una reseña: Eduardo Contreras Soto, "Siete puertas para entrar a Ponce". *Heterofonía*, vol. XXXI, núms. 118-119, enero-diciembre de 1998; pp. 266-272. Hoy, como lo expresa el presente libro, ya no sostengo esta posición.

Pues bien, la grabación histórica de agosto de 1942 nos permite saber qué opinaba Ponce de esta cadenza: no la tocó. Podrían argumentarse razones para que él no lo hubiera hecho esa noche, aunque sí hubiera considerado que la cadenza permaneciera como parte formal y vigente de su partitura. Por lo menos, dos argumentos permiten inclinarse por la supresión de la cadenza como una decisión ya definida desde entonces por el compositor. Primeramente, podría argumentarse que se trataba de una cadenza que Ponce no podría tocar con solvencia, y por eso él no lo hacía, aunque sí se esperara que la tocara un pianista de mayores talentos o capacidades; sin embargo, como ya se ha insistido, el autor tenía capacidades plenas para tocar un pasaje como el discutido, el cual, por lo demás, no requiere de grandes habilidades virtuosísticas en especial. En un segundo argumento, podría plantearse que los tiempos de ejecución en un concierto de la OSM obligaran al solista a abreviar su participación, cortando precisamente algo que estaba, de manera literal, al alcance de sus manos: una cadenza solista. La refutación de un argumento como éste es fácil: no se trataba de cualquier solista, sino de Manuel María Ponce, tocando su propia composición, en una época de absoluta consagración, como ya se explicó; incluso Chávez, con todas sus desavenencias ideológicas y personales con él, nunca dejó de guardarle un enorme respeto y siempre le dio un lugar de honor en sus programas. En su ejecución de 1942, Ponce podía hacer lo que quisiera con la OSM en el Palacio de Bellas Artes: nadie lo iba a apresurar, nadie habría querido que se fuera pronto del escenario, antes todo lo contrario; si dejó de tocar alguna parte de su concierto, como esta cadenza que, por añadidura, es breve –no se "ganaría" gran cantidad de tiempo por suprimirla–, lo hizo con absoluta libertad de elección. En suma, al revisar la situación, puede concluirse que fue el propio Manuel María Ponce quien determinó suprimir la cadenza solista inicial de su *Concierto para piano y orquesta*, y que la principal fuente documental con la que podemos argumentar esta conclusión es... tres discos de 78 RPM, con la grabación del propio autor de la obra.²²

Es muy interesante cómo las grabaciones pueden adquirir un valor de autoridad documental tan preponderante en casos como un debate filológico musical. Y en el caso de la música de Ponce, existen otras situaciones en las cuales las grabaciones tienen mucho que decir, incluso todo o lo principal, y por ende vale la pena hablar por extenso de ello en otra ocasión; aquí sólo las citaré a manera de epílogo. Por razones diversas, relacionadas con traslados forzados del propio Ponce o de sus amigos músicos, como Andrés Segovia, se perdieron varias partituras manuscritas del compositor, que nunca pudieron ser recuperadas, y que éste no volvió a escribir, por falta de tiempo, de memoria o de ganas. Entre ellas, sin embargo, sí sabemos por lo menos de dos obras que han sobrevivido, no por escrito, sino por

²² En grabaciones posteriores al año 2000, se ha retomado el criterio de no tocar la cadenza. Héctor Rojas, quien conoce la grabación de Ponce de 1942, procedió de esta manera. Puede oírse su versión en: Ponce, Manuel M. 1882-1948, *Concierto y balada mexicana para piano y orquesta ... otras obras inéditas para piano [sic]*/ Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México; dir. Carlos Miguel Prieto; Héctor Rojas, piano. México: Sony Classical, CDEC 505513, 2001. Existe una reedición de este disco en el sello Tempus Clásico.

grabado: la Suite en La para guitarra, a la manera de Sylvius Leopold Weiss, que Segovia grabó en 1930 –como ya quedó expuesto–, y la Sonata número 1 para piano, perdida por Ponce cuando huyó a Cuba en 1915; cuando le ofrecieron grabar para los discos de Radio Mil las piezas para piano solo, Ponce incluyó los dos movimientos finales de esta Sonata que nunca reescribió, y los tocó de memoria para los micrófonos radiofónicos el domingo 30 de agosto de 1942. En el caso de don Manuel, pues, no sólo podemos decir que ahí están sus partituras: si queremos conocer toda su música disponible, mediante fuentes de primera mano, tenemos que decir también que ahí están... sus grabaciones.

Mundos específicos y sus grabaciones respectivas

Hasta lo que llevamos expuesto aquí, se ha estado hablando de grabaciones realizadas para la publicación y venta en discos, sin olvidar aquellos registros cuyos objetivos no eran la venta individual. La radio –como ya quedó demostrado con el ejemplo de Ponce– y el cine también fueron generando acervos sonoros de importancia, en los cuales se incluyeron participaciones significativas de la música de concierto mexicana; piénsese tan sólo en las películas cuya música escribió Silvestre Revueltas, las cuales hoy nos permiten escucharlo dirigir. A pesar de los esfuerzos de Chávez por gestionar la transmisión radiofónica de los conciertos de la Sinfónica de México, los archivos de las radiodifusoras prácticamente no han conservado grabaciones de aquellos años hoy legendarios para nosotros; las copias que por fortuna sobreviven, lo han logrado resguardadas por el interés de determinados artistas, las cuales han sobrevivido a su tiempo y a sus herederos. Por estos motivos, además de estos discos del Concierto para piano y orquesta de Ponce, se conserva también la ya mencionada grabación del Concierto para piano del propio Chávez, con él a la batuta y Claudio Arrau como solista, de 1943.

Es de la mayor importancia que hayan sobrevivido todos estos materiales de tan diversos orígenes técnicos, porque compensan la carencia de grabaciones de concierto realizadas por casas disqueras formales para su venta en discos. Si bien se ha grabado música en México prácticamente desde los inicios mismos de las grabaciones, y existen empresas instaladas en nuestro país de manera permanente desde 1927, cuando abrió sus puertas la casa cuyo sello se denominaba entonces Huici y hoy es conocida por todos como Peerless, no existió un interés real de la industria fonográfica mexicana por la música de concierto de su propia tierra en la primera mitad del siglo XX, salvo las excepciones ya citadas de Chávez, y otras que se mencionarán más adelante.

Si la Victor grabó a Chávez en 1938, ello se debió en gran medida a la iniciativa del propio compositor, y por esa misma iniciativa él promovió un segundo ciclo de grabaciones de su orquesta en el año en que la dejó, 1948, con una casa disquera entonces nueva, Anfión. Al empezar su relación con este sello, Chávez parecía tener la mejor impresión y expectativas muy halagüeñas sobre su futuro como artista grabado. Le escribió a Aaron Copland para contarle lo que había grabado: “Graba-

mos *Dafnis y Cloe*, la *Siesta de un Fauno*, el *Huapango de Moncayo*; más la Suite de *La Hija de Cólquide*, *Corrido del Sol* y *Obertura Republicana*, y *Pedro y el Lobo*, en español”.²³ Sin embargo, el proceso no fue tan sencillo como Chávez pensaba en un principio; a mediados de noviembre de 1948, los álbumes aún no habían salido, a pesar de ya haber sido grabados, según se desprende de lo relatado a Copland en una carta.²⁴ En el verano de 1949 salió, por fin, el primer álbum: *Pedro y el lobo*, una grabación que tenía el mérito especial de ser la primera en español y una de las primeras en todo el mundo, además de contar con la privilegiada narración de Carlos Pellicer, sin afectaciones ni amaneramientos en los que se suele incurrir con facilidad al grabar esta obra. Como parte de su estrategia de mercado para promover estas novedades, Chávez escribió sus artículos sobre los discos grabados por la Sinfónica de México que le publicó *El Universal*, tan citados a lo largo de las presentes páginas para ilustrar los primeros años de las grabaciones chavianas. Allí pintó un panorama casi publicitario de Anfión, lleno de optimismo por el curso del proceso fonográfico:

Discos Anfión tiene un establecimiento de primer orden: un edificio AD HOC; la última palabra en cuanto a equipo de grabación, un excelente estudio; personal de ingenieros de primera clase; fábrica de discos también con el mejor equipo y personal; y el abierto deseo de hacer un trabajo de alta calidad con nuestra Sinfónica.

Las grabaciones, para cuatro álbumes, se hicieron al terminar la última temporada de la O. S. M., la de 1948.

El resultado fue excelente.

Los cuatro álbumes ANFIÓN de la Sinfónica de México, el primero de los cuales, *Pedro y el Lobo*, de Prokofieff, acaba de salir, son obra totalmente mexicana, y honran a México por todos conceptos.²⁵

A pesar de tanto optimismo, entre julio y octubre del mismo 1949 sólo salió a la venta un álbum más, el primero del repertorio mexicano: *La Hija de Cólquide*. Armando Echevarría, secretario de Chávez, le reportaba a éste la situación con las siguientes palabras:

Visité a los desaprensivos de Anfión, siguen en el mismo plan. Los dos *albums* que faltan yo creo que nunca van a salir. Están dándole preferencia a otras cosas –ellos no lo dicen– para sacar dinero luego. *Pedro y el lobo* se venden [*sic*] aunque poco, un promedio de 50 por mes. *La hija de Cólquide*, mucho menos.²⁶

²³ Carta de Chávez a Aaron Copland, 26-VI-1948, en *Epistolario selecto de Carlos Chávez*; p. 450.

²⁴ Carta de Chávez a Copland, 18-XI-1948, en *Epistolario selecto de Carlos Chávez*; p. 456.

²⁵ Carlos Chávez, “Discos de la O. S. M.”. *El Universal*, México, 15 de julio de 1949; p. 3.

²⁶ Carta de Armando Echevarría a Chávez, 13-X-1949, en *Epistolario selecto de Carlos Chávez*; p. 485.

El resto de las grabaciones de Anfión, según parece, nunca salió al mercado bajo su sello, aunque se conservan las matrices, por lo menos, del *Corrido del Sol*, la *Obertura Republicana* y del *Huapango*. Anfión cerró poco después de producir estos discos, y las grabaciones de Chávez fueron reeditadas en años posteriores por otros sellos, ya en formato de 33 1/3 RPM.²⁷ De todo el material, quizá lo más interesante grabado sea el *Huapango* de Moncayo, el primer registro de esta obra en toda su historia, realizado cuando su popularidad apenas asomaba, si bien nadie podía imaginar entonces el grado de identificación masiva al que habría de llegar en los años posteriores. Es significativo que esta pieza de Moncayo haya sido la única del repertorio mexicano grabado por Chávez para Anfión que no fuera compuesta por él mismo; también tiene su interés peculiar el manejo de los *tempi* que el director empleó en la ejecución de su registro, sobre todo en el pasaje en donde se cita el son de *El Gavilán*, como se discutirá más adelante, al hablar del primer disco de la Sinfónica Nacional.

En suma, éste es un panorama muy general de los primeros años, casi podría decirse heroicos, de las grabaciones de la música de concierto mexicana. Los esfuerzos individuales comenzaron a fructificar en la primera consolidación de un repertorio grabable y grabado, pero los numerosos y radicales cambios en la vida cultural, musical y tecnológica pronto volvieron cosa de un pasado remoto esos primeros registros sonoros. Los años siguientes vieron las consecuencias de estos cambios radicales, del modo como se narrará a continuación.

²⁷ La más antigua reedición en LP que conozco de estas grabaciones es la que hizo la Decca estadounidense: The Symphony Orchestra of México [= Orquesta Sinfónica de México]; dir. Carlos Chávez, *Music of Mexico*. Estados Unidos: Decca, DL-9527, 1951. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Gold Label Series); en Gran Bretaña se hizo una reedición de este disco en 1956, bajo el sello Brunswick. Cuando se reeditó este disco en México, en 1978, bajo el sello MCA Records, se anunció erróneamente como un registro de la Sinfónica Nacional, no la de México; por ello, yo reproduje el error en un artículo que publiqué en la revista *Heterofonía* en 1988, que ahora corrijo ante esta información aquí expuesta, que obviamente yo no conocía cuando publiqué dicho artículo: "Alrededor del *Huapango*. Notas sueltas sobre una obra conocida". *Heterofonía*, vol. XXI [XX], núms. 98-99, enero-diciembre de 1988; pp. 16-27.

Interludio:

Diez años sin grabaciones... o casi, 1948-1956

Entre 1949 y 1956, casi no se produjeron grabaciones de música mexicana de concierto. Sólo por esfuerzos aislados, surgidos de las iniciativas individuales, se pudieron realizar algunos registros, poco más o menos modestos, si bien significativos, lo mismo en México que en otros países. Por citar algunos casos, puede mencionarse cuando en 1949 la Columbia publicó uno de los primeros discos de larga duración, LP, en México, con obras de Ponce interpretadas por Pablo Castellanos al piano, entre ellas piezas ya más complejas que el nivel habitual "de salón", como la *Balada mexicana* y las *Cuatro danzas mexicanas*; o bien, el disco promovido y producido por la Asociación Musical Manuel María Ponce en 1954, en el cual Salvador Moreno grabó por primera vez sus célebres canciones, acompañando al piano a la soprano María Bonilla; o también el disco que publicó hacia 1956-1957 la disquera Compás, con obras de Miguel Bernal Jiménez, Rodolfo Halffter y Luis Sandi; incluso podemos mencionar aquí las grabaciones de música para órgano de Bernal Jiménez publicadas en esta misma década por la Peerless.

En ámbitos internacionales, pueden citarse ejemplos como el del *Sensemayá* de Revueltas grabado por Leopold Stokowski para la Victor estadounidense en 1947; un disco orquestal dirigido por Argeo Quadri, publicado por la Westminster hacia 1954, con *Cuauhnáhuac* y otro *Sensemayá* del mismo compositor; y un par de discos notables de la Orquesta de Cámara de la Metro Goldwyn Mayer, uno dirigido por Izler Solomon con piezas breves de Chávez, Villa-Lobos y otros autores iberoamericanos, el otro dirigido por Carlos Suriñach y dedicado por completo a Revueltas; estos dos discos fueron publicados por el sello MGM entre 1954 y 1958. Un disco curioso es el LP publicado por la RCA estadounidense en 1954, una de cuyas caras contiene una antología de canciones brasileñas de concierto, de inspi-

ración popular, con la cantante Sarita Gloria y el pianista Anthony Chanaka, pero en la otra cara se puede escuchar la suite del bailete *Bonampak*, con su autor, Luis Sandi, al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de México; de hecho, ésta se puede considerar la primera grabación comercial de la agrupación en toda su historia.

Ahora bien, con lo valiosos que son estos registros en su conjunto, en realidad era muy escasa y dispersa en ese momento la música mexicana de concierto disponible en grabaciones. Lo que se había registrado en las décadas anteriores había quedado obsoleto y discontinuado, al ser grabado en los antiguos sistemas de 78 RPM, y sin interés de empresa ni institución alguna por reeditarlos en los formatos entonces nuevos.

Como una manera de compensar el desolado panorama de las grabaciones comerciales, la participación de diversos solistas en programas específicos de la radio contribuyó a conservar y mantener la difusión del repertorio mexicano, e incluso a ampliarlo y enriquecerlo, a la par que se dejaba testimonio de este trabajo en registros sonoros. Por ejemplo, sobreviven discos del programa *Teponaztle* de la XEW, de 1952, cuyos contenidos musicales quedaban a cargo de Armando Montiel, con la participación destacada de su esposa, la soprano Rosa Rimoch; en este programa se escucharon, quizá por primera vez, materiales hasta entonces desconocidos o menospreciados, como fragmentos de una zarzuela de Villanueva o canciones de Salvador Moreno.

Además de los trabajos radiofónicos, las salas de concierto importantes empezaron a generar grabaciones testimoniales de sus funciones. La pionera de estos usos en México, al parecer desde 1952, fue el Palacio de Bellas Artes; allí se grabaron, por lo menos desde 1957, estrenos de Manuel Enríquez, Luis Sandi, Blas Galindo y muchos otros autores. El hecho de que, para estos años, se hubiera pasado del disco a la cinta magnetofónica de carrete, permitió una movilidad mayor y mejores resultados para esta conservación testimonial; gracias a ello, conservamos joyas como la de Eduardo Hernández Moncada dirigiendo su propia música y la de Huízar, Tapia Colman y Revueltas, con la Orquesta Sinfónica de Xalapa en 1959 en la propia capital veracruzana; o los estrenos de las adaptaciones de la música de Revueltas que hiciera José Ives Limantour en 1960, en Guadalajara, al frente de la Sinfónica de esta ciudad. Estas grabaciones, y otras similares, se pudieron realizar en la ciudad de México gracias a controles remotos de las radiodifusoras, de cuya señal se recibía la toma de sonido. Así se aliaron las tecnologías para conservar registros sonoros invaluable, a falta de un verdadero mercado de grabaciones de música mexicana de concierto y una actitud industrial para ponerlo a funcionar. Este mercado y esta industria, que parecían un lejano sueño en 1949, terminaron por cobrar vida, quizá más pronto de lo que muchos pensaban con incredulidad en ese mismo momento.

II.

El primer gran catálogo y acervo: Concertistas de Musart, 1956-1968

El primer esfuerzo formal y sistemático que se dio por realizar grabaciones de música de concierto mexicana lo llevó a cabo la empresa Musart en su serie llamada Concertistas, con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes, a través de la producción ejecutiva de Otto Mayer-Serra de 1956 a 1960, y de Rodolfo Halffter y José Sabre Marroquín de 1960 a 1968. En esos doce años se produjeron más de sesenta títulos diferentes de discos LP, con diversos ejecutantes que iban desde solistas y dotaciones de cámara hasta orquestas como la Sinfónica Nacional y la Sinfónica de Xalapa. Fue una serie de muchos logros artísticos y técnicos; constituyó el vehículo de difusión de los intérpretes más destacados del momento, como Miguel García Mora, Irma González, Luz Vernova, Carlos Barajas, Hermilo Novelo, varias agrupaciones orquestales y de cámara, y hasta incluyó participaciones de solistas internacionales destacados, como Alirio Díaz, Gerd Kaemper, Jean-Pierre Rampal y Robert Veyron-Lacroix. El repertorio cubierto incluyó a los compositores ya reconocidos y grabados anteriormente, pero también se extendió a los autores del final del siglo XIX y a los autores activos de aquellos años en que se estaba grabando. Después de 1968, Musart ya no produjo títulos nuevos en la serie Concertistas, y sólo se dedicó a reeditar aquellos de venta más exitosa.

Con esta serie, por fin un catálogo verdadero y en toda forma, se obtuvieron logros económicos y mercantiles tanto como artísticos e ideológicos. En el primer caso, Concertistas logró crear un nicho de consumo para su repertorio, incluso en ciertos casos con éxitos notables de ventas, algo que no es poca cosa. En el segundo caso, contribuyó a consagrar, de manera definitiva, ciertas composiciones y un número determinado de autores, con lo cual instituyó un primer concepto del repertorio mexicano de concierto, y con lo disponible para escuchar en estos discos se

creó toda una idea de qué era esa música mexicana tan peculiar, con la que fuimos educados muchos mexicanos durante dos generaciones, por lo menos, antes de que se ampliara y enriqueciera más aun la oferta grabada.

Me interesa detenerme a relatar con detalle la historia del primer disco dedicado íntegramente a la Orquesta Sinfónica Nacional, heredera indirecta de la Sinfónica de México de Carlos Chávez, pues en dicho disco se condensan muchas de las características distintivas de la serie Concertistas de Musart. Es verdad que la Orquesta había participado en grabaciones de cierto alcance público, como la ya citada de *Bonampak* de Sandi, o la banda sonora de la película *Raíces* –un álbum sin difusión comercial. La agrupación también había grabado en 1954, bajo la batuta de Chávez, el Himno Nacional Mexicano en formato de 78 RPM, dentro de los festejos por el centenario de la composición oficial; pero, en todo caso, este disco cumplía más con un cometido institucional que de difusión artística o comercial, y por ende no podía considerarse como parte esencial del trabajo de conservación y difusión del repertorio mexicano de su época. Una vez expuestos estos antecedentes, pasemos al citado disco de Musart en cuestión.

El primer disco dedicado a la Orquesta Sinfónica Nacional

El mayor éxito comercial de la serie Concertistas, sin duda, fue y sigue siendo el primer disco LP dedicado de manera íntegra a la Orquesta Sinfónica Nacional de México, bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente, que contiene los *Sones de Mariachi* de Blas Galindo, el *Huapango* de José Pablo Moncayo, el *Homenaje a Federico García Lorca* de Silvestre Revueltas y *Tribu*, de Daniel Ayala. Publicado a fines de 1956, este disco nunca ha sido retirado de los catálogos de Musart desde entonces, y se ha vendido en varias presentaciones, lo mismo como pieza individual que formando parte de un álbum con otros dos discos, en formato de 33 1/3 RPM, en caset, en disco compacto e incluso como música virtual, en los portales de Internet.²⁸ Se dice fácil, pero ni en los mercados internacionales una misma grabación suele sostenerse de manera continua por medio siglo en el mercado, y si se pensara que este disco de la Sinfónica Nacional se sigue vendiendo porque tiene música difícil de conseguir en otras versiones, este argumento no se puede usar con tres de las cuatro obras que incluye: hay por lo menos diez grabaciones distintas de la obra de Revueltas, casi veinte de la de Galindo y más de treinta del *Huapango* de Moncayo, y la grabación de esta última en nuestro disco de 1956 es, con toda seguridad, una de las causas por las cuales éste ha sobrevivido exitosamente. En examinar los porqués del éxito de permanencia de un disco de música mexicana de concierto pueden aflorar

²⁸ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Sones de Mariachi/ Blas Galindo. Huapango/ Pablo Moncayo. Homenaje a García Lorca/ Silvestre Revueltas. Tribu/ Daniel Ayala*. México: Musart, MCD-3007, [1956]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm. (Serie INBA). Para las referencias y ubicaciones precisas de pistas y tiempos, me baso en la reedición exacta que se hizo de este título en disco compacto: [México]: Musart, CDN-519, 1988. 1 disco compacto: [AAD]; 12 cm.

muchos elementos de reflexión sobre el hecho general de escuchar la música, de hacerlo con ayuda de la tecnología, de elegir entre toda la música cuál se graba, cuál se vende, cuál se compra y cuánto de este ciclo de relaciones comerciales y artísticas puede haber repercutido o no en la misma vida de la creación musical, en este caso el México de mediados del siglo XX.

Hagamos una crónica sucinta de los antecedentes, la preparación y la producción misma de este ya legendario disco de 1956. La iniciativa de Otto Mayer-Serra para iniciar la producción comercial de discos con repertorio mexicano de concierto no tiene que resultar sorprendente, dados los antecedentes del personaje: con un trabajo juvenil en la radio alemana al lado de Hermann Scherchen; establecido desde 1940 en México como consecuencia de su exilio por la guerra civil española; autor de *Panorama de la música mexicana*, uno de los libros que más ha influido en la crítica musical de nuestro país, y del diccionario enciclopédico *Música y músicos de Latino-América*, primer esfuerzo en su género, Mayer-Serra aunaba sus labores de crítico y editor con una vocación de empresario, la cual ya era manifiesta en una revista que se llamó *33 1/3 Audio y Música* de 1952 a 1959, y *Audiomúsica* a partir de entonces. Esta revista nos revela una pasión más que acompañó a don Otto durante muchos años de su vida: los procesos y técnicas fonográficos. Su revista se especializaba en reseñar grabaciones, en particular las de repertorio de concierto, al mismo tiempo que les daba seguimiento a intérpretes destacados que se presentaban por aquellos años en México; además, incluía otra revista en la primera, en la cual abordaba aspectos completamente técnicos, como los equipos de grabación y reproducción, normas y criterios de sonorización y otros por el estilo.

Era lógico que, en cierto momento, el editor y crítico se planteara la posibilidad de producir él mismo sus grabaciones, y no sólo observar lo que hacían otros. Desconozco qué criterios tuvo para elegir o aceptar la casa disquera con la que se asoció. Cabe preguntarse si no habría hecho la propuesta inicialmente a las disqueras trasnacionales que para entonces operaban en nuestro país, como la RCA Victor y la CBS-Columbia, o a sellos nacionales ya muy bien establecidos como Peerless, pero el caso es que, como ya se ve, Mayer-Serra terminó por hallar acomodo para su serie en la empresa llamada entonces Pan Americana de Discos, cuyo sello emblemático era y sigue siendo Musart. En 1955, ésta era de muy reciente creación, con apenas siete años de fundada; tenía sólo capital mexicano y producía hasta ese momento únicamente música popular, además de representar en México a algunos sellos internacionales cuyos discos importaba o reeditaba para el mercado local, entre ellos la poderosa EMI británica y sus empresas asociadas, como la estadounidense Capitol. Si los ejecutivos de Musart aceptaron producir la serie Concertistas, sus motivos tuvieron, aunque hoy sólo podamos conjeturarlos: ¿confianza en que habría un nicho de mercado, por reducido que fuera, para estos discos? ¿Tranquilidad de pensar que cualquier pérdida eventual sería compensada con el subsidio que representaba el pago que el INBA hacía a la mayoría de los músicos que iban a participar? ¿Una imagen prestigiada por tener algo en su catálogo que ninguna otra disquera competidora tendría?

El hecho es que ya se tenían las primeras grabaciones en agosto de 1955,²⁹ y en febrero de 1956 se hizo la presentación del proyecto a los medios de prensa. Al mes siguiente, Mayer-Serra ya podía reproducir en su revista una reseña de Miguel Bueno, aparecida en *El Universal* el 19 de febrero, sobre los tres discos que hasta ese momento habían aparecido: *Valses mexicanos de 1900*, con Miguel García Mora al piano; un *Recital* del tenor Carlos Puig, con Gilberto Gamo al piano, y el primer disco dedicado por completo al Coro de Madrigalistas, fundado y dirigido entonces por Luis Sandi.³⁰ Los discos de esta primera terna de la serie Concertistas tenían 25 cm de diámetro, reminiscencia de las dimensiones que entonces tenían los discos de 78 RPM; a partir del título siguiente, su tamaño ya fue el que hoy tenemos por habitual para los LP: 30 cm; así salieron los tres siguientes, grabados de marzo a mayo del mismo 1956: *Canciones Mexicanas*, en los célebres arreglos de Manuel M. Ponce, con García Mora acompañando a Irma González; con este mismo pianista, *Danzas Mexicanas*, y *Obras para Guitarra* de Ponce, con Gustavo López. Como se ve, hasta ese momento los discos ofrecían música de solistas o de cámara, algo relativamente fácil de grabar, con poca gente y un control muy inmediato de los elementos sonoros en juego. Sin embargo, para Mayer-Serra era claro, desde un principio, que se habría de grabar música sinfónica, y lo empezó a hacer en el verano de ese mismo 1956.

Cuando se estaban realizando estas primeras grabaciones de Concertistas de Musart, se estaba dando una novedad más en la tecnología fonográfica: el paso de la grabación monofónica a la estereofónica. Los primeros experimentos en este sistema ya se habían hecho en la década de los años 30, pero los primeros resultados exitosos se empezaron a dar con las cintas de la RCA, en 1954; a partir de entonces, muchas disqueras empezaron a grabar con el nuevo sistema,³¹ si bien la grabación de matriz estereofónica tenía que seguir vendiéndose en discos monofónicos hasta que, a fines de 1957, salieron por fin al mercado mundial el LP estereofónico y los aparatos de sonido adecuados para tales discos, iniciando así un ciclo de tecnología exitosa que duró más de dos décadas, hasta que la grabación digital y el disco compacto sustituyeron a los LP y a todo su mundo técnico.

Mientras Mayer-Serra y Musart grababan con sistemas monofónicos en sus estudios de Tacuba, RCA, EMI y Columbia ya tenían matrices estereofónicas para sus nuevos catálogos; Philips y Deutsche Grammophon las tuvieron pocos años después, hacia 1958. Sin embargo, no todo el material de aquellos años se estuvo

²⁹ "El tenor Carlos Puig y el pianista Miguel García Mora, quienes acaban de hacer las primeras grabaciones de la nueva línea Concertistas Musart, que la Pan Americana de Discos lanzará a fines de este año." Pie de foto en *33 1/3 Audio y Música*, año IV núm. 39, agosto de 1955; p. 12.

³⁰ Miguel Bueno, crónica sin título. *33 1/3 Audio y Música*, año IV núm. 46, marzo de 1956; pp. 51-52.

³¹ Incluso en México hubo adelantos sobre este sistema. En la última semana de marzo de 1957, se hizo en los estudios de Musart un registro estereofónico de la Banda de Genaro Núñez para la empresa estadounidense Audio Fidelity. Sin embargo, la estereofonía no se hizo común en el mercado fonográfico mexicano hasta después de 1958. Cf. la nota "Estereofonía en México". *33 1/3 Audio y Música*, año V núms. 57-58, marzo-abril de 1957; p. 12.

grabando siempre con la nueva tecnología; por ejemplo, el vasto ciclo de grabaciones que Heitor Villa-Lobos dirigió de su propia música con la Radio Nacional de Francia, de 1956 a 1959, se produjo en sistema monofónico. Por añadidura, como miles de consumidores no adquirieron de inmediato los nuevos aparatos de reproducción estereofónica, las empresas productoras siguieron vendiendo sus principales títulos en presentaciones monofónicas y estereofónicas por igual durante toda la década de 1960-1970. Aquí es de justicia señalar que, con todo y las limitaciones de tecnología que se pudieran haber tenido en el México de 1956, las grabaciones sinfónicas que publicó Concertistas de Musart no desmerecen en comparación con las contemporáneas de otras disqueras en el mundo, en términos de la calidad técnica. Vayamos a la situación detallada de la producción de este legendario primer disco de la Orquesta Sinfónica Nacional.

No contamos con muchas fuentes directas de información sobre el proceso exacto que se siguió entre la concepción inicial del disco y la puesta a la venta en las tiendas, de la primavera de 1956 a la primavera de 1957. Aparte de lo que publicaba Mayer-Serra en su revista y de escasas notas de prensa de la época, está el testimonio de Luis Herrera de la Fuente, a quien entrevisté sobre el tema en marzo de 2006; casi nadie de los que participaron en la coordinación de estas grabaciones sobrevive, lo cual hace difícil reconstruir con precisión los momentos, el ambiente, el estado de ánimo, las expectativas y las reacciones ante los resultados. Reconstruyamos en la medida de lo posible, y ya trataremos de corroborar la información caso por caso.

El proyecto de grabar a la Sinfónica Nacional, apenas constituida como tal en 1949, fue idea común de Mayer-Serra y de Herrera de la Fuente. Según éste, la participación de la Orquesta fue posible por la buena disposición de quien entonces dirigía el Instituto Nacional de Bellas Artes: Miguel Álvarez Acosta; él autorizó tal participación y gestionó el convenio con Pan Americana de Discos, es decir Musart. De acuerdo con dicho convenio, ni Herrera de la Fuente ni los músicos de la Orquesta tuvieron relación directa con la empresa disquera, pues iban contratados como empleados del INBA; por ende, lo más probable es que nunca se hubiera gestionado un pago de regalías para los intérpretes, y en cualquier caso Herrera no lo recibió nunca por estas grabaciones.

No tenemos las fechas exactas en que se debieron realizar las sesiones de grabación de 1956. Por comentarios de paso que Mayer-Serra hacía en su revista, puede inferirse que estas sesiones debieron ocurrir entre julio y agosto.³² Herrera de la Fuente también afirmaba que tuvieron que realizarse en ese periodo, por la sencilla razón de que sí tenía presente que habían ocurrido al término de la Temporada de Primavera de la Orquesta, y mientras se hallaban en temporadas, la agrupación

³² En los resúmenes en inglés que don Otto incluía en cada entrega de su revista, aparecía información de este tipo; en el núm. 50 (año V, julio de 1956), señalaba que Herrera de la Fuente había de empezar una gira por Perú, pero antes de partir, era posible que hiciera las grabaciones en cuestión (p. 54); dos números después, en el 52 (año V, septiembre de 1956), ya daba los dos hechos por consumados: es decir, ya el director se había ido a Perú, y ya había terminado las grabaciones de su primer disco (p. 59).

no tenía tiempo para grabaciones. Tampoco recordaba Herrera cuántos días se requirieron para grabar, pero sí estaba seguro de que, en esos días, se ensayaba por la mañana lo que se grabaría por la tarde. Los tiempos de trabajo en estas sesiones se prolongaban cuanto fuera necesario, sin definir horarios ni tiempos extras; los atrilistas de la Orquesta participaron con mucho entusiasmo y buena voluntad, al decir de su entonces director.

En la selección del repertorio que habría de grabarse con la Orquesta, intervinieron tanto Herrera de la Fuente como Mayer-Serra, pero éste influyó también para que su muy cercano amigo José Ives Limantour participara en las grabaciones. El hecho de que don Otto pudiera incluir en los discos a un director que no sólo no tenía relación alguna con la Sinfónica Nacional, sino que por entonces no era director titular de orquesta alguna en México, indica el grado y la proporción de poder que le correspondió en la producción de estas grabaciones: entre 1956 y 1958, Musart publicó cinco discos LP de la Sinfónica Nacional, tres dirigidos por Herrera y dos por Limantour. En el primero de estos seis, que es el que nos ocupa ahora, es evidente que a Herrera le importaba mucho que se ofreciera una especie de carta de presentación de la Orquesta, por medio de una muestra que tuviera un determinado valor representativo: se trataba de la primera vez que un disco de música sinfónica de autores mexicanos iba a entrar en un mercado abierto de ventas, compitiendo con el internacional, que ya desde entonces ofrecía un repertorio casi inexistente de música mexicana e iberoamericana de concierto ante un abrumador surtido de compositores e intérpretes, sobre todo europeos, y en mucho menor grado americanos, y dentro de éstos, los estadounidenses como los únicos de los que empezaba a venderse música de concierto grabada. La experiencia ya narrada de los discos de Chávez, con su propia música para Victor en 1938, y con el añadido del *Huapango* de Moncayo para Anfión en 1948, no parece haber tenido una influencia importante en la situación de 1956, y en cualquier caso estas grabaciones de Chávez, hartamente valiosas por ellas mismas en términos artísticos, estaban rebasadas en ese momento en términos técnicos y comerciales por sus anticuadas condiciones de registro, al ser matrices monofónicas de 78 RPM –con todo y que existían reediciones en LP de algunas de las de Anfión en el mercado internacional, como ya se ha narrado. En líneas generales, pues, Mayer-Serra y Herrera de la Fuente podían sentir como si empezaran casi desde cero en 1956.

Según Herrera, para elegir los treinta y siete minutos de la música del primer disco de su orquesta, se tomaron en cuenta criterios tanto estéticos como comerciales; para usar las palabras del director, se trataba de ofrecer una muestra de quiénes componían o habían compuesto en México en aquel momento. Sin embargo, era evidente que las cuatro obras que terminaron por ser elegidas para el primer disco no tenían, en rigor, mucha actualidad, incluso para ese momento: *Tribu* había sido estrenada en 1935, el *Homenaje a García Lorca* en 1936 –y ya hasta había sido ejecutado en España, al año siguiente de su estreno, bajo la dirección de su propio autor–; *Sones de Mariachi* había tenido un estreno en su primera versión en 1940 en Nueva York –como ya se contó–, y al año siguiente la versión definitiva de esta pieza compartió su primera audición con la del *Huapango*. Es decir, el primer disco

de la Sinfónica Nacional presentaba obras con una vida de quince a veintiún años. Es verdad que tres de los compositores aquí grabados vivían cuando se hizo el disco, pero también es un hecho que, en ese momento, ya no estaban representando la actualidad de los compositores en México: Carlos Jiménez Mabarak y Manuel Enríquez, e incluso Joaquín Gutiérrez Heras, entre otros, eran más jóvenes que los grabados, y ya tenían para 1956 música estrenada, cuyo estilo era sensiblemente distinto al de los cuatro autores elegidos para nuestro disco. Es más, hay un detalle muy significativo que merece considerarse: si, en lugar de la obra de Revueltas, se hubiera incluido una obra de Salvador Contreras, el primer disco de la Sinfónica Nacional habría parecido una antología o un homenaje al Grupo de los Cuatro, pues de ellos sólo el compositor guajuatense faltaba. No creo que Herrera o Mayer-Serra hubieran tenido este detalle en cuenta a la hora de elegir el programa del primer registro sonoro de la Orquesta. Por lo demás, los otros cuatro discos que la Sinfónica Nacional grabó para Musart en 1957 y 1958 contenían obras de Revueltas, Bernal Jiménez, Ponce, Prokófiev, Halffter, Castro, Chávez, Villanueva y Herrera de la Fuente; es decir, un repertorio de fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, con notorio énfasis en los autores que representaban la corriente llamada “nacionalista” en la música mexicana.

El director afirmó, en el momento en que lo entrevisté, que la elección de los *Sones de Mariachi* y del *Huapango* había obedecido con claridad a la certeza que ya entonces se tenía de la popularidad de las dos piezas, demostrada en el aplauso y en el éxito probado cada vez que se programaban de nuevo en las temporadas orquestales; no en balde ya Chávez había incluido a la celeberrima obra de Moncayo en sus grabaciones de 1948. La elección del *Homenaje a García Lorca* tuvo otros motivos, compartidos por Mayer-Serra y Herrera: el primer disco de la Sinfónica Nacional debía contener, por fuerza, una obra de Silvestre Revueltas, cuyo reconocimiento ya era incondicional en 1956, aunque su música no garantizara entonces venta alguna. Siempre según el director, en aquellos años la Sinfónica Nacional contaba con un excelente trompetista: Felipe León, formado en bandas populares, y por ello mismo poseedor de un sonido muy peculiar, que merecía lucirse en un solo de tanta y tal exigencia como el del *Duelo del Homenaje a García Lorca*, una de las obras mayores del de Papasquiari.³³

Hasta aquí, parecerían claros los criterios en la selección del material para el disco de 1956, y el tiempo ha dado la razón a estas selecciones, en razón de su calidad musical o de la atracción comercial por la audición accesible. Pero falta una selección; una obra de la cual casi nunca se habla, que forma parte del legendario disco y que, sin embargo, no ayudó a promover o difundir la fama de su autor en la misma medida que ocurrió con los otros compositores aquí representados. De hecho, a diferencia de los otros tres, de los cuales se han seguido grabando muchas otras obras sinfónicas, no hay más obra sinfónica grabada –ni de otras dotaciones– del yucateco Daniel Ayala que este registro de *Tribu*. Según Herrera de la Fuente,

³³ Por cierto, Herrera dirigió el *Homenaje* en un concierto público, en esos mismos días en que lo estaba grabando: el 9 de agosto, en la Sala Ponce de Bellas Artes.

fue decisión de él mismo incluir una obra de Ayala en este primer disco, y él personalmente se la pidió al compositor; éste, entre sus varias piezas orquestales, eligió *Tribu*, y por eso existe en el disco de 1956. Si bien la pieza había sido bien recibida por público y crítica en el año de su estreno, no ha corrido con tan buena suerte en el tiempo posterior, y sin embargo ha venido sobreviviendo en razón de hallarse en un disco que, en su conjunto, terminó por convertirse en un gran éxito comercial.

No entraré en detalles sobre la calidad musical misma de las ejecuciones que se grabaron en el legendario disco: ahí está, asequible para que cualquiera lo oiga y obtenga su propia opinión. Sólo apuntaré aquí algunos personajes, entre quienes integraban la Sinfónica Nacional que lo grabó: Franco Ferrari era su concertino; Hermilo Novelo, Icilio Bredo y Luis Samuel Saloma estaban en los violines, y Uberto Zanolli entre las violas; estaban Gildardo Mojica y Rubén Islas entre las flautas, así como Sally van den Berg al oboe y Anastasio Flores al clarinete; el ya mencionado Felipe León en una trompeta y Carlos Luyando en los timbales. Las dotaciones orquestales se respetaron de acuerdo con las partituras, de las cuales sólo estaban editadas para ese año las de Galindo y Moncayo; el caso específico del *Homenaje a García Lorca* es interesante, porque si bien Revueltas lo concibió originalmente para que, en su dotación, las cuerdas estuvieran integradas sólo por cuatro violines y un contrabajo, también llegó a planear su ejecución con seis violines primeros, seis segundos y tres contrabajos. Herrera eligió grabar la obra con una sección de cuerdas numerosa, lo cual le dio una dimensión y una proporción peculiares a su sonido, y estableció una manera de ejecutarla y grabarla que se ha visto alternada con quienes han preferido grabarla usando la dotación de cuerdas original.³⁴ Otro detalle singular de la ejecución en nuestro disco se da en el célebre pasaje del *Huapango* donde se cita el son de *El Gavilán*;³⁵ si bien la partitura indica *meno* viniendo de un *allegro moderato*, Chávez en su grabación de 1948 había disminuido muy poco la velocidad a la que entraba en este pasaje respecto del anterior. Fue Herrera el primero que determinó contrastar de manera muy notoria la velocidad a la que entraba en estos compases, y su ejemplo se volvió canónico, porque prácticamente todos los directores que han grabado la pieza desde entonces hacen sumamente lento el citado pasaje, y a veces incluso de una manera excesiva y hasta amanerada; en este caso, el modelo de ejecución de Herrera se impuso al de Chávez, y en este aspecto nunca ha sido cuestionado ni ha generado otro tipo de lecturas.

Para las sesiones de ese verano de 1956, es interesante ver cómo se dispusieron las condiciones técnicas durante el registro de la música, para lo cual se usó al Palacio de Bellas Artes como gran estudio de grabación. Sigo de nuevo el relato de Herrera de la Fuente, según el cual él determinó la colocación de la Orquesta, en la misma posición en que ésta se habría colocado para un concierto normal de temporada, sobre el escenario del teatro. Mayer-Serra quería experimentar con otras disposiciones de la orquesta en el espacio; no debe olvidarse que, en su revista, de-

³⁴ Vid. Eduardo Contreras Soto, "Comentarios y revisiones a la fonografía de Silvestre Revueltas". *Heterofonía*, núm. 122, enero-junio del 2000; pp. 76-118.

³⁵ Compases 311-363 de la partitura, 5'12-6'43 en la pista respectiva de nuestro disco.

mostraba siempre un gran interés por las innovaciones de equipos y procesos en las grabaciones; sin embargo, se impuso el criterio de Herrera para recrear el sonido como se habría hecho en un concierto real. Se discutió sobre el empleo de la cámara negra del escenario, o su concha acústica; el director se opuso a utilizar cualquier tela, por lo cual se instaló la concha.³⁶ Se usaron tres micrófonos, suspendidos sobre los músicos: uno al centro y los otros a cada lado. La cabina de control se instaló en el patio de luneta, con equipo que Musart aportaba y recogía. Mayer-Serra dirigía las sesiones desde allí, con su ingeniero de sonido y un músico que lo asesoraba. Herrera ya no recordaba quién era el músico que acompañaba a don Otto en las sesiones; creyó evocar en ellas a Eduardo Hernández Moncada, pero no se atrevió a asegurarlo. En cuanto al ingeniero de sonido, cabe detenerse un poco en el caso.

Para 1956, se había grabado en México, y muy bien, una cantidad inconmensurable de música popular; había en nuestro país ya treinta años de actividad radiofónica, en una época en la que eran mucho más frecuentes que ahora las ejecuciones musicales en vivo ante los micrófonos radiofónicos, incluso de orquestas sinfónicas; el sonido óptico de las grabaciones cinematográficas había llegado a ser de una calidad, si no excelsa, sí bastante aceptable. Era natural que los ingenieros que se requerían para grabar música sinfónica en la Musart de 1956 pudieran reclutarse de la radio o de la grabación disquera popular, sin necesidad de importar ingenieros del extranjero. Si bien Herrera de la Fuente no recordaba el nombre de quien grabó las sesiones del verano de 1956, Mayer-Serra lo dejó debidamente consignado en las páginas de su revista: Jorge Mendoza, asistido por Manuel Moreno.³⁷ En octubre de 1957, Fernando Díez de Urdanivia entrevistó a Mendoza para *33 1/3 Audio y Música*, y sus respuestas nos iluminan acerca de algunos aspectos formativos de los ingenieros de la época y de las condiciones en las que trabajaban para entonces:

-¿Cuándo comenzó usted a grabar música clásica?

-Desde hace tiempo, en la Radio, para series de conciertos. Pero no ha sido sino hasta ahora, con la serie "Concertistas Musart", cuando he realizado grabaciones comerciales. [...]

-¿Dónde estudió usted su especialidad, ingeniero?

-En México. Mi formación es totalmente nacional, y aunque, como la mayoría de los que nos dedicamos a esta especialidad, tenemos buena información de lo que se hace en el extranjero, mi carrera es netamente mexicana. Todos los ingenieros de grabación de México hemos salido de la Radio.³⁸

³⁶ En las sesiones que dirigió José Ives Limantour al año siguiente con la Orquesta, no se usó la concha acústica. Vid. Urdanivia Jr. [=Fernando Díez de Urdanivia], "Discos de Música Clásica. En México se graba así...". *33 1/3 Audio y Música*, 2ª época, año I (VI) núm. 5 (63), octubre de 1957; pp. 15-16.

³⁷ Véase la presentación de la serie, *33 1/3 Audio y Música*, año IV núm. 45, febrero de 1956; p. 9.

³⁸ Urdanivia Jr. [=Fernando Díez de Urdanivia], "Discos de Música Clásica. En México se graba así...", art. cit.; pp. 15-16.

En otra respuesta, Mendoza ofrece un dato muy interesante acerca de las características técnicas con las que se contaba en el México de 1956:

—¿Hay una diferencia fundamental entre las grabaciones populares y las de música clásica?

—La principal diferencia estriba en el problema de la edición. Mientras las grabaciones populares generalmente se hacen en una sola toma, para las de música clásica, por las obvias dificultades que representa, es indispensable hacer diversas tomas, y luego, seleccionando las mejores, editar cuidadosamente en el laboratorio.³⁹

Conviene recordar que la edición de una cinta sonora era un trabajo de una delicadeza digna de la artesanía, hoy en casi total desuso, pues ha sido sustituido por la mucho más cómoda edición digital. Un ingeniero de edición debía saber cortar la cinta de una toma, en sentido diagonal, para unirla a otra toma igualmente cortada, y dejar ambas coordinadas de tal manera que, en la audición, no se notara el corte, sino la idea de la ejecución continua. Es admirable cuánto de la música de concierto grabada mediante cintas, desde 1948 y hasta bien entrados los años 90 del siglo pasado, puede ser oída con gran placer sin advertir los varios cortes y pegotes que han permitido tan placentera audición. No siempre podían lograrse, empero, tan pulidos resultados: escúchese con atención *Sones de Mariachi y Huapango*, en nuestro legendario disco de 1956, y podrá apreciarse cómo el ingeniero Mendoza se vio en dificultades para unir no muy pulidamente ciertas tomas.⁴⁰ Por cierto, este trabajo de edición se realizó, según Herrera de la Fuente, en los estudios de Musart, en Tacuba, y el propio director participó en algunas de estas sesiones.

Hay un ausente muy significativo en esta historia de grabaciones. Por lo menos de 1952 a 1960, José Raúl Hellmer tuvo a su cargo la realización de grabaciones en el Palacio de Bellas Artes.⁴¹ Aunque autodidacta en casi todas las labores que desempeñó, llegó a tener un conocimiento más que eficiente en materia de grabaciones, como lo prueba la gran cantidad de cintas que sobreviven en el Fondo Reservado del CENIDIM, en el cual abundan los registros de programas sinfónicos. Hellmer bien podría haber sido el ingeniero de sonido titular para Musart de la Sinfónica Nacional, a la cual grabó muchas veces en sus conciertos de aquellos años; si no lo hizo, pudo deberse por lo menos a dos motivos: uno, el que el convenio de la disquera con Otto Mayer-Serra implicara la participación de Jorge Mendoza en todas las grabaciones; dos, el que hubiera rivalidades y conflictos entre Hellmer y algunas personas en el INBA por aquellos años, en particular con Jesús Durón y Luis Sandi, quienes se relevaron en la Dirección de Música del Instituto de 1954 a 1964. En

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Por ejemplo: en *Sones de Mariachi*, 1'31; en *Huapango*, 2'43.

⁴¹ Dice Hellmer: "En la época de Álvarez Acosta grabamos muchísimo, casi todas las noches; recitales de poesía, conciertos de diferentes tipos, conferencias: toda la cosa sonora de Bellas Artes". Margarita García Flores, "Entrevista a José Raúl Hellmer (1968)". *Heterofonía*, vol. XXI núms. 102-103, enero-diciembre de 1990; p. 48. Vale la pena consultar toda esta entrevista, pues en ella hay más detalles sobre la relación de Hellmer con las autoridades del INBA en la época, y en particular en materia de grabaciones.

cualquier caso, no fueron motivos de índole técnica los que impidieron la participación de don José Raúl en estas grabaciones de la Orquesta; incluso la Musart publicó, en esos mismos años, dos discos LP con selecciones de música regional de los materiales investigados y registrados por Hellmer, que no sólo ilustran su conocimiento y buen gusto con la música popular, sino también su capacidad técnica.

Volvamos al proceso de nuestro disco legendario. Entre agosto y principios de septiembre del mismo 1956 debió realizarse el trabajo de edición, creación de la matriz y corte del disco. Tuvo que ser entonces porque, como ya se comentó, después del 10 de septiembre Herrera de la Fuente ya estaba en su gira por Perú, y al empezar octubre, Otto Mayer-Serra emprendió un largo viaje por varias ciudades europeas, del cual regresó a México a mediados de diciembre; en este viaje, por cierto, don Otto se dedicó sobre todo a visitar las empresas disqueras más importantes de la época, entre ellas la Deutsche Grammophon, la Philips y la EMI francesa.⁴² Por fin, en el número de su revista correspondiente a enero de 1957, ya aparecía el disco de la Sinfónica Nacional, junto con otras dos novedades del catálogo de *Concertistas Musart*, en un anuncio publicitario.⁴³ Por primera vez se conocía la portada que se ha vuelto emblemática, y que no ha cambiado en medio siglo de presentaciones de este disco: la silueta del Palacio de Bellas Artes, en líneas blancas sobre un fondo anaranjado, con el contenido del programa del disco impreso en el dibujo de una partitura abierta sobre un atril; una ilustración firmada por Alfonso de Miquel.⁴⁴

Aquí empieza, realmente, la historia comercial de nuestro disco, cuya proyección se volvió muy pronto internacional. A fines de 1957 o principios de 1958, el disco tuvo una reedición en Estados Unidos, bajo el sello de Capitol, con el cual tenía convenio Musart, como ya se indicó; poco tiempo antes, había sido reeditado en idénticas condiciones el primer disco de *Concertistas*, el de los vales mexicanos con García Mora. Esta reedición estadounidense del disco de la Sinfónica Nacional tenía una nueva portada y un título específico: *Viva Mexico!*, y portada y título reflejaban un propósito entre exótico y turístico en su diseño para el nuevo mercado al que se ofrecía.⁴⁵ Por aquellos mismos meses de 1957, Mayer-Serra anunció en su revista que este disco tendría reediciones en países de Europa, bajo diversos sellos locales, pero desconozco si tal anuncio se materializó en ejemplares reales, que yo nunca he visto.

La otra reedición que sí se hizo fue en México mismo, cuando en 1966 Musart juntó por primera vez los tres LP que había dirigido Herrera de la Fuente con la Orquesta, y los sacó a la venta como un álbum, con su propio diseño y nueva portada: de nuevo el Palacio de Bellas Artes, pero esta vez en una fotografía de noche,

⁴² Sabemos los detalles del viaje de Mayer-Serra porque él los fue reportando en varias entregas de *33 1/3 Audio y Música*, en los meses sucesivos.

⁴³ *33 1/3 Audio y Música*, año V núm. 55, enero de 1957; pp. 50-51.

⁴⁴ En rigor, la firma no aparece en la edición original del LP, sino en reediciones posteriores y en la edición en disco compacto.

⁴⁵ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente, *Viva Mexico!*. Estados Unidos: Capitol, T-10083, [ca. 1957]. 1 disco: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

en un estilo de tarjeta postal de la época.⁴⁶ La principal novedad de esta reedición en álbum triple, empero, se dio en su sonido. Al haberse vuelto ya normales en 1966 los discos estereofónicos, y puesto que Musart ya contaba con su propia consola en este sistema para entonces, se determinó reprocesar las cintas matrices de los registros originales de 1956 y 1958; ahora bien, como éstas eran monofónicas de origen, se hizo con ellas lo que se acostumbraba por entonces con muchas matrices monofónicas: regrabarlas de tal manera que la señal se escuchara repartida en dos canales separados. El efecto así obtenido era el de una señal estereofónica, pero sólo era eso, un efecto que no significaba un registro obtenido realmente del uso de dos canales sonoros independientes en las tomas originales; en algunos medios técnicos se le suele llamar a este efecto “falso estéreo”. Una audición atenta, incluso con audífonos, permite notar el efecto.

Musart reeditó en formato de disco compacto la edición monofónica original de nuestro disco en 1988;⁴⁷ en 2003, reeditó la presentación del álbum triple, con la matriz de efecto estereofónico, de 1966.⁴⁸ Al realizar estas reediciones, se han podido percibir dos hechos técnicos derivados de la regrabación con efecto estereofónico: uno, que de cinta a cinta se perdió brillo y nitidez en los timbres de la orquesta, y se le dio a la grabación un efecto de eco excesivo, sobre todo a nuestro disco de 1956; otro, que al correr las cintas en aparatos diversos, que no siempre daban las velocidades estrictamente exactas de reproducción, se modificaron los tiempos de duración final de las obras respecto de las ediciones originales de 1956 y 1958. Mientras las grabaciones se vendieron en formato de discos LP, no eran muy perceptibles las diferencias de tiempo, pues los propios tocadiscos de aguja tampoco garantizaban tener todos la misma velocidad uniforme y exacta. La diferencia se pudo percibir al ser reeditados estos registros en el formato del disco compacto, ya que en esta configuración la velocidad de reproducción y el tiempo real registrado son siempre los mismos, sin importar el aparato reproductor. En la tabla de la siguiente página se detalla cómo variaron los tiempos de nuestro disco, de la matriz monofónica original de 1956, reeditada en 1988, a la matriz de efecto estereofónico de 1966, reeditada en 2003.

Es impresionante la reducción de tiempos de ejecución, considerando que se trata de prácticamente la misma cinta matriz; sobre todo en las piezas de Ayala y Revueltas, es notorio el cambio que genera en la audición.⁴⁹ Quizás estos cambios

⁴⁶ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente; Gloria Bolívar, piano; Juan Bosco Corro, órgano, *Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por: Luis Herrera de la Fuente*. México: Musart, MCDC-3033, [1966]. 3 discos: 33 1/3 RPM, monofónico; 30 cm.

⁴⁷ *Vid.* la nota 28. Reseñé la aparición de esta reedición en *Heterofonía*, vol. XXI [XX], núms. 98-99, enero-diciembre de 1988; p. 85.

⁴⁸ Orquesta Sinfónica Nacional [de México]; dir. Luis Herrera de la Fuente; Gloria Bolívar, piano; Juan Bosco Corro, órgano, *Orquesta Sinfónica Nacional; dir. Luis Herrera de la Fuente*. México: Musart, 3MCD-3097, 2003. 3 discos compactos: [AAD]; 12 cm.

⁴⁹ Si se desea marcar los tiempos siguiendo una cuenta continua de reproducción, los cambios de movimiento se dan así en el *Homenaje a García Lorca*: en 1956, Baile 0'01-4'12, pausa; Duelo 4'15-9'16, pausa; Son 9'19-13'02. En 1966: Baile 0'01-4'07, pausa; Duelo 4'09-9'03,

de salida de la señal y de velocidad de reproducción han influido para que algunas personas pensarán que se trataba de dos grabaciones diferentes de las mismas obras por parte de la Sinfónica Nacional, o que la matriz original era estereofónica, pero en su momento no se había podido publicar así y sólo en 1966 pudo salir al mercado.

Lo importante de este disco, al fin y al cabo, es que sigue oyéndose muy bien y que tantos oyentes lo han conocido a lo largo de medio siglo, tomándolo como referencia inicial, y a menudo única, de la música de concierto de autores mexicanos. Al consagrarse el *Huapango* de Moncayo como la pieza insignia de este repertorio, y como símbolo de tantos otros significados, cabe precisar que la grabación de Musart ha sido el vehículo más citado para lograr este efecto de la historia cultural. Tan sólo al año siguiente de publicado el legendario disco, ya estaba cumpliendo con sus funciones simbólicas: la música que se usó como rúbrica de presentación del programa *Charlas Mexicanas* –del cual se han rescatado cinco capítulos en formato moderno de DVD–, producido por Telesistema Mexicano en 1957 y conducido por ese otro símbolo que ya era José Vasconcelos, era precisamente el inicio del *Huapango* de Moncayo, en nuestra grabación de la Sinfónica Nacional. Un año antes de morir, don José Pablo podría haber visto cómo su música ya empezaba a ser usada –y explotada– por la televisión, entre los incontables usos y abusos a los que ha sido sometida su más conocida creación.

| Obra | 1956 (reed. 1988) | 1966 (reed. 2003) |
|---|-------------------|-------------------|
| <i>Sones de mariachi</i> | 8'29 | 8'19 |
| <i>Huapango</i> | 8'34 | 8'25 |
| <i>Homenaje a Federico García Lorca</i> (pausas de 0'03 entre movimientos) | 13'02 | 12'42 |
| I. Baile | 4'12 | 4'07 |
| II. Duelo | 5'01 | 4'54 |
| III. Son | 3'43 | 3'36 |
| <i>Tribu</i> (pausas de 0'02 entre movimientos) | 7'00 | 6'45 |
| I. En la llanura | 2'21 | 2'17 |
| II. La serpiente negra | 2'52 | 2'44 |
| III. Danza del fuego | 1'43 | 1'40 |

pausa; Son 9'06-12'42. En *Tribu*: en 1956, En la llanura 0'01-2'21, pausa; La serpiente negra 2'23-5'15, pausa; Danza del fuego 5'17-7'00. En 1966: En la llanura 0'01-2'17, pausa; La serpiente negra 2'19-5'03, pausa; Danza del fuego 5'05-6'45.

Y sólo era el inicio de la prolongada influencia de esta grabación de Herrera de la Fuente: pasaron trece años para que hubiera otra grabación de *Sones de Mariachi*, interpretada por el mismo director y la misma orquesta para RCA Victor. Pasaron dieciocho años para que hubiera nuevas grabaciones del *Huapango*, las dirigidas por Eduardo Mata para la UNAM y por Enrique Bátiz para CBS, y ninguna de estas dos versiones tuvo ni por asomo el éxito comercial de su antecesora. En cambio, sólo dos años después de que Mayer-Serra se apuntara este éxito con su primer disco sinfónico, salió una nueva versión del *Homenaje a García Lorca*, con Carlos Suriñach al frente de la Orquesta de Cámara de la Metro Goldwyn Mayer, pero esta grabación ya mencionada antes, a pesar de sus muchos méritos artísticos, nunca fue un gran éxito de ventas, se descatalogó muy pronto y no volvió a grabarse la pieza de Revueltas hasta 1976, veinte años después del disco de Musart. Y, para la paradoja del éxito relativo, *Tribu* de Ayala no ha vuelto a tener otra grabación... hasta la fecha. Así ha sido la historia del primer disco de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Luis Herrera de la Fuente, producido por Otto Mayer-Serra con el apoyo del INBA y fabricado y distribuido por Musart, una empresa que, por lo demás y lamentablemente, no parece tener la conciencia actual del valor de esta joya fonográfica que sigue vendiendo después de cincuenta años de no dejar de hacerlo.

III.

La multiplicación de proyectos fonográficos, 1968-1988

Los esfuerzos de promoción de los compositores mismos o de los intérpretes que los apoyaban fueron permitiendo, después de 1950, la apertura de un pequeño espacio para los mexicanos, para ciertos mexicanos, en los catálogos y repertorios de las grabaciones de concierto internacionales. Entraron ubicados de manera específica en ciertas zonas donde destacaban: por ejemplo, la obra guitarrística de Ponce, defendida por Segovia y sus seguidores, como ya se contó; o bien por agruparse como la producción general de una región cultural específica, vista desde la perspectiva de las empresas disqueras europeas y estadounidenses: por ejemplo, Chávez fue agrupado primero con otros autores "norteamericanos", prácticamente el único de esta región que no era estadounidense; después, junto con Revueltas y otros célebres como Heitor Villa-Lobos o Alberto Ginastera, se le clasificó como iberoamericano, o para usar el galicismo que desde entonces ha imperado en el lenguaje, "latinoamericano".

Otros mexicanos han sido insertados en el mundillo internacional gracias al apoyo de valedores específicos; el caso más claro se da en Julián Carrillo, quien pudo grabar y ver grabada su música en Francia entre 1960 y 1964, gracias al respaldo decidido de gente como Jean-Etienne Marie. En este caso, que retomó con creces la estafeta introducida por Ángel Reyes y su conjunto cubano en 1930 —como ya se narró—, Marie promovió la grabación de más de dieciocho discos LP, que incluían por igual composiciones tonales, atonales y microtonales de Carrillo, interpretadas por agrupaciones y solistas destacados, como la Orquesta Lamoreux, Bernard Flavigny y Jean-Pierre Rampal, entre varios otros. La producción se realizó por parte del sello Philips de Francia y, si bien no puedo asegurar que todos los discos se publicaran en ese país, en México sí salieron al mercado, en tiros limita-

dos, tanto sueltos como agrupados en un álbum de caja rígida. Por lo menos un LP sí apareció en el catálogo europeo de la Philips; este disco contenía una nueva grabación del *Preludio a Colón*, junto con *Horizontes* y el Concertino para piano en tercios de tono. Otra reedición de estas grabaciones apareció en la Colección Voz Viva de México, de la UNAM, y en años posteriores se han reeditado selecciones de estos registros franceses en discos compactos, de tiro limitado. El conjunto de estas grabaciones ha ido adquiriendo un valor más que meritorio, tanto por la calidad de los músicos involucrados en ellas cuanto por lo raro que sigue siendo hasta la fecha grabar la música de Carrillo, sobre todo la microtonal, hasta el grado de que estos discos franceses constituyen en la mayoría de los casos las únicas versiones grabadas de muchas piezas del potosino, y lamentablemente no son de fácil adquisición, ya no digamos en el mercado –del que están ausentes desde hace décadas–, pero incluso en acervos públicos.

Por lo menos desde la década de los sesenta del siglo pasado, las grandes trasnacionales disqueras han ido reconociendo un espacio, diminuto y marginal pero existente, para la grabación de los autores llamados “latinoamericanos”, y en ese espacio ha habido la oportunidad para que ciertas obras mexicanas se integren a los repertorios y grabaciones de mayor alcance internacional; aunque los pioneros, como ya se vio, son Ponce, Chávez, Carrillo y Revueltas, otros han venido a abrirse paso en épocas posteriores, si bien de manera lenta e irregular. Esta presencia internacional tuvo su repercusión en la producción fonográfica local, tanto en las empresas comerciales como en las instituciones culturales públicas, como se verá a continuación.

Las disqueras recogen la estafeta de Musart

Es muy probable que las Olimpiadas de 1968 en nuestro país, con su pionero programa cultural, hubieran representado entonces alguna influencia para que varias filiales mexicanas de las empresas disqueras trasnacionales manifestaran por primera vez interés en grabar repertorio mexicano de concierto, y así continuaran la labor que había cortado Musart para entonces. En casi todos los casos, estas nuevas grabaciones siempre contaron con apoyos y hasta subsidios de instancias oficiales, lo cual también debió estimular a las trasnacionales para arriesgarse a realizar estas producciones que no garantizaban grandes ganancias, entonces menos que ahora.

De las tres trasnacionales que emprendieron estas grabaciones, la Columbia trabajó de manera muy intermitente, con grandes lapsos improductivos entre momentos de publicaciones específicas. La EMI fue muy consistente desde que publicara dos títulos: el álbum doble dedicado a Candelario Huízar, con la Orquesta Sinfónica de Xalapa dirigida por Francisco Savín en 1966, y el célebre y muy reeditado *Música y voz de la patria: Himno Nacional*, publicado por primera vez en 1967; ambos discos fueron producidos por Pedro y José Antonio Zavala. Siguió la EMI y se consolidó en este repertorio, sobre todo, entre 1973 y 1981, cuando publicó, entre otras cosas, una ambiciosa colección que pretendía grabar toda la obra de Ponce;

si bien no llegó a su término, la colección sí cubrió un espectro de este compositor como ninguna disquera lo había emprendido antes, en especial con su música de cámara, la vocal y la de guitarra. Es muy probable que el impulso de producción de la EMI de aquellos años se haya debido, sobre todo, al trabajo específico de César Cicerón, quien años después realizó una labor promotora similar en Sony, y sobre lo cual se hablará con detalle más adelante.

Con todo, la trasnacional que ha sostenido una actividad más intensa con el repertorio mexicano de concierto, y durante más años, es la RCA. Desde 1968, cuando publicó el álbum de tres discos *Danza moderna mexicana*, hasta el año 2000, no sólo ha generado el catálogo más extenso del repertorio después del de Musart, sino que además lo ha registrado con artistas de gran calidad y con recursos técnicos de los que no se había dispuesto en nuestro país hasta entonces. Su principal limitación también la comparte con Musart y con las otras trasnacionales citadas: el grueso de la música grabada corresponde a los finales del siglo XIX y a las obras del siglo XX, con un énfasis particular en la música de los años 1920-1960, el llamado comúnmente “periodo nacionalista”. En los proyectos de determinados artistas veremos, con más detalle, algunas de las características de producción de la casa RCA.

Los principales directores artísticos que trabajaron el repertorio mexicano de concierto para la RCA fueron primero Rodolfo Halffter y después Manuel de la Cera, este último con el apoyo y la asesoría de José Antonio Alcaraz. Siempre se supieron rodear de productores musicales e ingenieros de sonido de muy alta calidad, lo cual redundó en beneficio de las tomas y la edición de sus registros sonoros. Después de publicar en 1969 un disco memorable con el Concierto para piano y orquesta de José Rolón, con Miguel García Mora como solista y la Sinfónica Nacional dirigida por Herrera de la Fuente, RCA siguió produciendo grabaciones, sobre todo con Eduardo Mata como director; de hecho, esta disquera fue el principal hogar fonográfico del malogrado director, primero en producciones mexicanas y después en internacionales dentro de la matriz de la trasnacional. Las grabaciones de Mata en México fueron, primeramente, al frente de la Orquesta de la Universidad Nacional Autónoma de México, y después con diversas agrupaciones internacionales. Precisamente, en una gira que la Orquesta Sinfónica de Londres realizó en 1975 por México, copatrocinada por la vinatera Domecq, la RCA realizó varias grabaciones de Mata al frente de esta agrupación, con obras de Manuel de Falla y *HP* de Chávez; produjo Howard Scott, quien era entonces el productor de George Szell con su Orquesta de Cleveland; su ingeniero era Carson Taylor. En esos años se grabó en el Palacio de Bellas Artes, con cinta de 1” a 8 canales, con respaldo a ¼” a 8 canales.⁵⁰ Otras grabaciones memorables de Mata con repertorio mexicano son las de la música orquestal de Revueltas, con la New Philharmonia Orchestra, en Londres en 1975; con la misma orquesta, el mismo

⁵⁰ Varios de los datos sobre condiciones técnicas de las grabaciones de 1975 en adelante se los agradezco a Humberto Terán, a quien entrevisté sobre estos temas el 11 de noviembre de 2008. En lo sucesivo, me referiré de manera abreviada a esta entrevista.

año, grabó en Bellas Artes el Concierto para piano y orquesta de Chávez, con María Teresa Rodríguez como solista.

Otra agrupación destacada que grabó repertorio orquestal en esos años para la RCA fue la Sinfónica de Xalapa bajo la batuta de Luis Herrera de la Fuente, con obras de Enríquez, Halffter, Revueltas y la curiosa Sinfonía de Antonio Sarrier, a la cual ya se le consideraba desde entonces como parte del repertorio mexicano. Pero me parecen especialmente significativos los registros que realizó en 1980 y 1982 la Sinfónica Nacional, con Sergio Cárdenas al mando, pues en ellos dio a conocer zonas del repertorio prácticamente inexploradas hasta entonces, como las obras sinfónicas de Candelario Huízar y José Pablo Moncayo, más allá del *Huapango*. Examinemos algo de estas grabaciones con más detalle.

Según Cárdenas, a quien entrevisté en junio de 2008, las grabaciones de la OSN con la RCA surgieron de un proyecto encabezado por el entonces subsecretario de Cultura de la SEP, Roger Díaz de Cossío, quien se lo encomendó a Manuel de la Cera. El proyecto involucró a varias agrupaciones, tanto mexicanas como extranjeras; entre las mexicanas, además de la OSN, estaban la Filarmónica de la Ciudad de México y la Sinfónica de Xalapa, como ya se mencionó.

Se apostó por una propuesta ambiciosa en lo musical y en lo técnico. Con un buen dinero autorizado, se pensó en conseguir el mejor productor posible, y por eso se invitó a México a Andrew Kazdin, quien entonces era el ingeniero de sonido de la Filarmónica de Nueva York en su sala, el Avery Fisher Hall, y tenía ganados varios premios por sus producciones para la disquera estadounidense Columbia. Según Sergio Cárdenas, Kazdin se comportó con un alto nivel profesional: llegó a México con bastante anticipación a los primeros días de las sesiones; empezó desde entonces a estudiar las partituras de todo lo que iba a grabar –nada de lo cual conocía hasta ese momento–, y recorrió los espacios que se podían usar entonces para grabar. Eligió la entonces casi nueva Sala Nezahualcóyotl, y se hizo instalar la cabina de estudio de grabación en el sótano de su escenario, entonces apenas limpio de escombros por la reciente construcción: en 1980, no existía la cabina de sonido actual de dicha Sala.

Fue iniciativa de Sergio Cárdenas hacer un disco LP dedicado por completo a Moncayo, así como los dos álbumes dobles de Huízar. Según una anécdota suya, al dirigir Eduardo Mata un concierto de homenaje a Carlos Chávez, hacia 1980, Cárdenas escuchó protestas de los atrilistas que manifestaban estar hartos de Chávez, y pedían que se programara y tocara a Huízar. Esto llamó la atención de Cárdenas, por lo cual se dio a la tarea de buscar la música del compositor zacatecano; entró en contacto con Consuelo Luna, la viuda, y surgió la propuesta de las grabaciones y las ejecuciones en temporada.

Otro disco producido en ese periodo, *Música mexicana para arcos*, surgió por otros motivos. Cárdenas había emprendido el proyecto de estimular el trabajo y las presentaciones de grupos de cámara con las secciones de la OSN, de manera que los atrilistas sintieran que se les tomaba en consideración para más labores de carácter solista, lo cual repercutía en un ánimo y una calidad superiores al trabajar en el conjunto total de la orquesta. Cárdenas sugirió la grabación de la sección de

cuerdas como uno de estos estímulos; sin embargo, para entonces no disponía de mucho material para elegir a la hora de las ejecuciones y la grabación; con todo, pudo incluir en el disco obras tan importantes como la Suite de cuerdas de Manuel Enríquez y las *Estampas nocturnas* de Ponce.

Tanto en Huízar como en Moncayo, Cárdenas eligió el repertorio que se había de grabar. Tenía y tiene una predilección especial por *Bosques*, por eso figura en el disco; era natural que hiciera un *Huapango*, aunque él no le tiene un aprecio especial como composición. No grabó la “Canción”, de las *Tres piezas para orquesta*, porque ya sabía de antemano que no alcanzaría para caber en el tiempo real que entonces se grababa en cada cara de un LP. En cuanto a Huízar, su interés principal se centraba en las sinfonías. Sin embargo, no grabó la Quinta porque él consideraba que era prácticamente idéntica a la Cuarta, y cuestionaba que la obra no tuviera su identidad propia. Tampoco grabó *Pueblerinas* por dos motivos: entonces era reciente la grabación de la Sinfónica de Xalapa con Savín para EMI, ya mencionada anteriormente, y él no se sentía muy a gusto con la obra misma, a la cual no considera tan lograda como las otras dos piezas sinfónicas que sí grabó, *Imágenes* y *Surco*.

Las grabaciones se hicieron de manera espaciada a lo largo de tres años. Moncayo, lo primero que se grabó, se hizo en junio de 1980; Huízar se hizo en dos etapas, en noviembre de 1981 y en enero de 1982. En líneas generales, la música grabada también formó parte de los programas de temporada de la OSN durante esos años: Moncayo se tocó primero en temporada, antes de grabarlo; Huízar, por el contrario, se grabó antes de tocarlo en temporada. Aunque el gobierno de Zacatecas figura como coproductor con la SEP en los créditos de los álbumes originales de Huízar, Cárdenas sospecha que, al final, el gobernador no cumplió su promesa de coproducir y no pagó nada. El ingeniero de sonido en todas estas grabaciones fue Samuel Ovilla Zárate, aunque también figura el crédito de Mario Sánchez Roldán.

Como productor sonoro de estas grabaciones, Kazdin trabajó con los mejores recursos técnicos disponibles en la época. Siempre se comunicó en inglés durante las sesiones: al parecer, nunca aprendió el español, por lo menos durante esos años. Él tenía formación musical, de percusionista; por ende, hizo sugerencias especiales sobre la ejecución de estos instrumentos durante las sesiones de grabación. En general, tenía un oído admirable: podía distinguir una falla en la toma de una sección de la orquesta completa. Una anécdota habla de su trabajo: al grabar la Cuarta de Huízar –cuya “mexicanidad” le agradaba mucho–, se percató de la manera específica que tenía cada percusionista de la Orquesta para ejecutar sus respectivos instrumentos; entonces le sugirió a Cárdenas que reasignara los instrumentos entre ellos, para que a cada uno le tocaran aquellos que, según Kazdin, ejecutarían mejor. Pero así como sugería, también sabía atender sugerencias; otra anécdota es ejemplo de ello, cuando Cárdenas le explicó cómo deseaba que se escucharan los acordes iniciales de *Surco*: “Esto se debe tocar como si los instrumentos sonaran plenos, no con sordina, pero como si estuvieran lejos, o detrás de una cortina, y que se fueran acercando poco a poco”. Y Kazdin logró dar el efecto solicitado.

Se grabó en 18 canales, un micrófono por canal, y además con dos micrófonos ambientales. Como Kazdin conocía a fondo las partituras antes de su respectiva

grabación, llegaba a las sesiones con ideas muy precisas sobre lo que iba a hacer en cada caso. Este sistema explica, entre otras cosas, la separación y confrontación en los canales de la trompeta y el trombón en el final del *Huapango*. Se usaron biombos para separar con nitidez algunas secciones orquestales. Gracias al apoyo de la SEP, se contó con un tiempo generoso para las sesiones, de varios días y varias horas por día. Kazdin se llevaba todos los materiales de las tomas a Nueva York y allí los editaba y generaba la cinta maestra. Cárdenas lo visitó un par de veces para supervisar el trabajo e hizo algunas observaciones, pero en general el trabajo lo hizo Kazdin. Una vez terminadas las cintas maestras, éste las regresaba a la RCA de México para la fabricación de los discos.

Las grabaciones de la RCA, como ya se ha visto, eran coproducidas por la SEP a través de la Subsecretaría de Cultura. Otras grabaciones subsidiadas de la época fueron las realizadas por la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, dirigida por Fernando Lozano, para el sello francés Forlane, y que en México se reeditaron en Peerless. Entre un repertorio internacional variado que esta agrupación grabó, hubo también títulos mexicanos, entre ellos la *Balada del venado y la luna* de Jiménez Mabarak, y un disco dedicado por completo a un repertorio más contemporáneo para la época, con obras de Enríquez, Francisco Núñez, Mario Lavista y Federico Ibarra. Al término del sexenio de José López Portillo, cesaron también los apoyos o subsidios de la SEP a las grabaciones con disqueras comerciales, y se hizo una pausa de algunos años en la producción de nuevos títulos.

Los promotores y los músicos se vuelven productores: proyectos individuales

Como en la mayoría de los casos, la producción de grabaciones de concierto del repertorio mexicano ha dependido de la iniciativa individual de determinados personajes. Como promotores musicales, César Cicerón Grobet y Fernando Díez de Urdanivia son dos personajes que ilustran muy bien esta manera de crear grabaciones, por así decir, en el seno de empresas establecidas o por medio de los negocios propios. Examinemos algo de sus trayectorias, a través de las cuales se van contando la historia de muchos discos producidos en México durante las décadas de 1970-1990.

Según el testimonio de Cicerón Grobet, a quien entrevisté en septiembre de 2008, sus primeras labores como productor de grabaciones mexicanas de concierto las realizó para la entonces denominada EMI-Capitol de México, de 1973 a 1975; entonces publicó un buen número de títulos con repertorio mexicano, o artistas mexicanos con repertorio general. En esos años, los discos de la EMI se grababan en los estudios de la XEW en su sede histórica de Ayuntamiento 54 en el centro de la ciudad de México, como lo hacían también los músicos del repertorio comercial habitual de la disquera. Para estos registros se emplearon grabadoras de

tres canales, modelos reconstruidos por los técnicos de la Capitol estadounidense, con cintas de 1½”.

Entre los títulos y nombres de las grabaciones producidas por Cicerón Grobet en esos años, puede mencionarse la *Antología de la guitarra clásica*, en 6 volúmenes, con Miguel Alcázar, Manuel López Ramos y el Dúo Beltrán-Costero, integrado por Mario Beltrán del Río y Maricarmen Costero. Se grabó una primera versión de la Sonata para guitarra y clavecín de Ponce, con López Ramos y Luisa Durón, la cual no quedó muy satisfecha con el resultado de esta grabación. Alcázar grabó tablaturas del Manuscrito 1560 de la Biblioteca Nacional. También se grabó un disco de *Música mexicana para piano* con Manuel Delaflor; a Carlos Vázquez, tocando Schumann, Liszt y Scriabin; a Rudolf Werthen, violinista belga, y M. Alcázar, tocando Paganini y Gagnani; a Luisa Durón y Enrique Aracil con música para dos clavecines. Empezó la serie *Los clásicos en marimba*, con Zeferino Nandayapa, la cual llegó a 7 volúmenes.

De 1975 a 1981 fue la segunda etapa de grabaciones de Cicerón Grobet con la EMI, cuando la empresa abrió sus propias instalaciones en la colonia Cuauhtémoc, en la calle de Río Balsas; allí tenían dos estudios de grabación, el A y el B. Aquí consolidó su labor el productor, con títulos y nombres como los siguientes: la serie *Los Clásicos de México: Manuel M. Ponce, Semblanza de un compositor; 30 aniversario 1948-1988*, que llegó a 13 volúmenes, con Carlos Vázquez, el Trío Ponce, Alicia Torres Garza y Luis Rivero; los guitarristas López Ramos, Alcázar, Mario Beltrán del Río, Jesús Ruiz y Enrique Velasco. Se volvió a grabar la Sonata para guitarra y clavecín con Luisa Durón, para resarcir la insatisfacción de la clavecinista por su primer registro. Siguió los discos de marimba con los Nandayapa. Se rematrizó el álbum de Huízar de 1966, a 45 rpm. Se publicó *Cinco siglos de música para el arpa*, con María Rosa Calvo Manzano, en 2 volúmenes. En general, se tiraban 1000 ejemplares de la primera edición de cada disco; rara vez hubo reimpressiones, aunque las ventas fueron aceptables para la proporción del mercado de estos discos.

Al dejar César Cicerón Grobet la EMI-Capitol, trabajó de 1981 a 1985 como agente libre. En ese lapso, la EMI siguió publicando repertorio mexicano de concierto, o bien a mexicanos grabando repertorio internacional, producido en general por Jonathan Wearn (ca. 1982-1988): Carlos Prieto, la Sinfónica de Xalapa bajo la batuta de Luis Herrera de la Fuente, Jorge Federico Osorio, etc. Cicerón Grobet asesoró a Wearn, de manera indirecta, pero no participó directamente en el proceso de producción de estos discos.

Tras diversos trabajos en Polygram y EMI, de 1986 a 1995, Cicerón Grobet pasó a la Sony, pero esta etapa de su trabajo se narrará más adelante, por estar vinculada a otros artistas y a otros modos de producción fonográfica que han generado sus muy particulares consecuencias.

Fernando Díez de Urdanivia es otro pionero de la perspectiva comercial para la producción del repertorio mexicano de concierto. Si bien había estado cerca de Otto Mayer-Serra en los años de Concertistas de Musart, se había dedicado sobre todo a labores de representante artístico y productor musical para otras empresas e instituciones entre 1960 y 1983. En este último año, fundó su propio sello fonográfico.

gráfico, Luzam, y publicó sus primeros discos con solistas mexicanos prestigiados y con extranjeros a los que aprovechaba en sus estancias o giras por México para encomendarles grabaciones del repertorio nacional. Es muy significativo que Díez de Urdanivia haya empezado el catálogo de su disquera grabando un disco de valsés mexicanos con Miguel García Mora; es decir, lo mismo con lo que empezó Concertistas de Musart su catálogo en 1956. Entre los solistas más destacados que han grabado con Luzam, pueden mencionarse al Trío de Budapest, Concentus Hungaricus, el Cuarteto Latinoamericano, Alfonso Vega Núñez, María Teresa Rodríguez y Marielena Arizpe.

Luzam fue pionera en encontrar nichos de mercado para el repertorio mexicano de concierto en espacios que, hasta entonces, no habían sido cubiertos, y demostró que una buena parte de este repertorio ya generaba ventas seguras, si bien en proporción reducida. Sin embargo, por el mismo criterio de interés y rentabilidad comercial, Luzam ha sido un tanto conservadora en la selección de su repertorio, y se ha concentrado en la música de salón decimonónica, así como en los autores ya célebres de la primera mitad del siglo XX. En años posteriores, la disquera ha tomado la licencia para reeditar grabaciones de varios músicos y agrupaciones que habían sido publicadas originalmente en otros sellos; esta política le ha permitido a Díez de Urdanivia ampliar un poco el espectro de estilos y periodos de su repertorio grabado.

Así como Luzam y las iniciativas individuales de César Cicerón Grobet, otros sellos que empezaron a combinar criterios mercantiles con la promoción musical de calidad; puede mencionarse a la Sociedad Filarmónica de Conciertos, la cual generó grabaciones en vivo de las presentaciones de su orquesta que pasaron a constituir los primeros títulos de una empresa que ha pasado por varios nombres: Producciones Fonográficas, Global Entertainment y Actus.

Otro tipo de promoción para generar fonogramas se ha dado en las trayectorias profesionales de ciertos músicos, en especial los directores de orquesta, los cuales han aprovechado sus relaciones con las empresas disqueras para incluir, junto con los repertorios internacionales de convención que éstas les requieren, grabaciones del repertorio mexicano y hasta iberoamericano. Ya se ha mencionado el caso de Eduardo Mata con la RCA, y que años después repitió el sistema de trabajo con la empresa estadounidense Dorian. Enrique Bátiz también ha procedido de manera similar: sus registros de repertorio mexicano, iniciados hacia 1981, salieron primero en los sellos Varèse-Sarabande y en HMV, una edición británica local de la EMI, pero en los años posteriores han sido reeditados innumerables veces, en diversos sellos nacionales e internacionales. Fernando Lozano ha realizado su producción fonográfica casi por completo al abrigo de instancias gubernamentales, pero con una extensión internacional mediante su relación personal con la disquera francesa Forlane: entre 1980 y 1982, esta empresa publicó los discos ya mencionados de la Filarmónica de la Ciudad de México, y de 1994 a 1995 de la Sinfónica Carlos Chávez, todos bajo la batuta de Lozano, con material mexicano, sobre todo con la segunda orquesta.

Las instituciones públicas y sus catálogos de grabaciones

La Universidad Nacional Autónoma de México, aquí como en tantos casos, cumplió un papel muy importante en la conservación y difusión sonora del repertorio mexicano, a través de su ya legendaria serie de grabaciones Voz Viva de México, que incluyó registros musicales desde 1968. Además de reforzar la presencia de las obras y autores ya reconocidos –como la ya mencionada reedición de los registros franceses de Carrillo–, Voz Viva fue pionera en la grabación de autores más contemporáneos así como, paradójicamente, también de los más antiguos, con su disco de música virreinal de 1974, a cargo de una Orquesta de Cámara de la UNAM, dirigida por Luis Herrera de la Fuente, la soprano Guadalupe Pérez Arias y el tenor Ignacio Clapés. También entra en esta serie el álbum triple *Trayectoria de la música en México: época virreinal*, producido por Uwe Frisch, que lamentablemente está plagado de fallas de concepto y realización que lo desautorizan hoy en día como una grabación de este repertorio especializado.⁵¹ Sin embargo, más allá de estos casos específicos, el panorama general de Voz Viva es el de una instancia de grabaciones institucionales que han conformado un muy valioso catálogo fonográfico.

Además de Voz Viva en la UNAM, otras instancias públicas o gubernamentales contribuyeron a compensar las zonas del repertorio mexicano descuidadas o poco atendidas por las disqueras comerciales en ese periodo, como los catálogos del Fondo INBA-Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM) y del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) del INBA, así como esfuerzos aislados de la Universidad Autónoma Metropolitana, el Instituto Politécnico Nacional y otras universidades públicas estatales, sin excluir a productores privados con mayores ambiciones artísticas, por ejemplo la Colección Hispano-Mexicana de Música Contemporánea de Ángel Cosmos. Todos los mencionados pusieron énfasis en grabar a los autores activos en su época, dejando un poco de lado a los consagrados de la primera mitad del siglo XX: así empezaron a aparecer discos con obras de Joaquín Gutiérrez Heras, Alicia Urreta, Héctor Quintanar, Mario Lavista, Julio Estrada, Federico Ibarra y otros varios. Además de este repertorio, siguió la novedad que entonces representaban las grabaciones de música virreinal, abriendo así la puerta a un repertorio que había sido prácticamente ignorado en nuestros registros sonoros, y atendido de manera muy escasa y parcial en las disqueras internacionales.

⁵¹ Vid. Escorza, Juan José, y José Antonio Robles Cahero, “Trayectoria de la música en México. Lecciones de una grabación universitaria de música novohispana”. *Heterofonía*, vol. XVIII, núm. 89, abril-mayo-junio de 1985; pp. 39-64.

Epílogo:

La industria de la música de concierto mexicana, 1988-2000

Hacia 1988, el disco compacto vino a sustituir a los LP y a los casetes como soporte sonoro comercial, y tal cambio tecnológico repercutió naturalmente en todos los ámbitos fonográficos, incluyendo desde luego el que estamos estudiando aquí. Un cuarto de siglo después de este cambio, parece que estamos en otro país musical. Por lo menos en la ciudad de México, si se quiere encontrar música de concierto mexicana, se la encontrará con facilidad en cualquier tienda de discos especializada, y hasta en algunos almacenes o tiendas departamentales; no se encontrará sólo Ponce, Chávez, Carrillo, Revueltas o Moncayo, sino incluso autores como López Capillas, Sumaya, Jerusalem, León, Elorduy, Villanueva, Huízar, Bernal Jiménez, Galindo, Muench, Enríquez, Ibarra, Estrada, Lavista, Rodríguez, Álvarez del Toro o Márquez; incluso podemos sorprendernos de ver algunas grabaciones de tales autores como éxitos de mercado, con altas ventas y demanda constante, y por añadidura no sólo en México, pues ya no es extraño ver discos de estos autores editados en varios países del mundo, aunque todavía no tengan una presencia tan significativa en las casas disqueras que dominan el mercado internacional. Es verdad que faltan enormes vacíos por cubrir en cuanto a nuestros autores y a su repertorio, y que a veces las obras no tienen las interpretaciones más deseables, pero también es innegable que hemos avanzado un gran trecho en cuanto a conocimiento y popularidad de nuestra música se refiere.

Hay un nuevo mercado en la música de concierto, pequeño pero real y constante, de valientes dispuestos a adquirir cuanta grabación de compositores mexicanos se les ponga en las tiendas. Más allá de los vaivenes de nuestra siempre frágil economía, se mantiene una admirable voluntad de quienes osan comprar los no tan baratos discos compactos de esta música en grata situación de descubrimiento; o bien,

el mercado se ha ido desplazando hacia el ámbito de la música descargable de Internet, a través de los más diversos sitios, tanto gratuitos como de paga. Por lo pronto, ya hay personas que se han percatado de la existencia de este mercado, pues buena parte de estas grabaciones no provienen de instancias gubernamentales, como había sido lo general hasta ahora, sino de esfuerzos privados que van desde el músico que se arriesga a producir su propia grabación hasta el empresario de cierto capital, a quien de pronto se le ocurre que invertir en la producción local puede dejar ganancias. Los resultados no han sido tan malos: ha habido lugar para pianistas como Józef Olechowski, Eva María Zuk, Alberto Cruzprietto, María Teresa Frenk, Arturo Nieto Dorantes, Armando Merino, Mauricio Nader o Silvia Navarrete; flautistas como Horacio Franco; guitarristas como Pablo Garibay o Cecilio Perera; arpistas como Lidia Tamayo, clavecinistas como Águeda González; grupos especializados como la Capilla Virreinal de la Nueva España, la Capella Cervantina, Ars Antiqua, Ars Nova o el Cuarteto de Guitarras Manuel M. Ponce, por mencionar sólo algunos nombres de los muchos que hoy se hallan en el mercado fonográfico, incluso con grabaciones de compositores no mexicanos, e incluso con algunas grabaciones en sellos de mayor alcance internacional. En lo que se refiere a los empresarios, podemos ver en las tiendas de discos cómo conviven en los anaqueles sellos ya no tan nuevos como Luzam con los más recientes Urtext, Quindecim, Prodisc o Tempus, todos con capital nacional a pesar de sus peculiares nombres, y junto con ellos marcas algo más conocidas como RCA o Sony, y hasta sellos de corta existencia que han surgido y cerrado, como el estadounidense Dorian o el británico ASV; vamos, hasta orquestas como la del Instituto Politécnico Nacional o la de la Universidad de Guanajuato han podido mantener una relativa constancia para la venta de sus grabaciones en ciertas tiendas.

Ahora quisiera detenerme con cierta atención en algunas de estas grabaciones que se ofrecen en nuestro mercado concertístico mexicano, sobre todo en aquellas que fueron concebidas por las casas disqueras como “series” o “colecciones”; y es que al presentar estas agrupaciones de discos en forma de tales líneas comerciales, podemos advertir que algunas disqueras tuvieron una intención de continuidad, una cierta confianza en que seguiría produciéndose esta clase de material por lo menos durante algún tiempo más, lo cual reflejaba una cierta conciencia de que se trata de un negocio rentable, pues en criterios de tal naturaleza deben pensar sin duda los empresarios del disco.

No todas las series, empero, partieron de los mismos criterios. Por ejemplo, la serie Grandes Maestros Mexicanos de la RCA arrancó con cuatro títulos: sendos álbumes dobles dedicados a Chávez, Revueltas y Huízar, y un sencillo con obras de Moncayo y Galindo. Pero sucede que todo el material que contienen no es nuevo: son reediciones de las grabaciones de RCA desde 1969 hasta 1982, originalmente publicadas en LP, y de las que ya se habló en detalle en páginas anteriores. Ello no obstante, pudieron competir en el mercado en su momento, porque contienen algunas de las mejores versiones hasta ahora grabadas de los autores mencionados, y en casos como el de Huízar, las únicas. Esta serie ofreció, por ejemplo, las grabaciones de Chávez y Revueltas dirigidas por Eduardo Mata con diversas orquestas

británicas, las obras de cámara de Revueltas en la excepcional versión de la London Sinfonietta con David Atherton, o las versiones de Moncayo por la Sinfónica Nacional con Sergio Cárdenas. Así, aunque esta serie de RCA se dedicó a reeditar material que para los ritmos mercantiles se podría haber considerado ya “viejo” –como sucede con algunas grabaciones de Enrique Bátiz en ASV–, hay muy justificados motivos para tal excepción dentro de un mercado con grabaciones nuevas. Cabe señalar que en 1989 ya RCA había reeditado en disco compacto muchas de estas grabaciones, pero lo hizo con la coproducción del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y en los tres títulos entonces publicados se distribuyeron las obras por grupo musical, antes que por autores. Seis años después, esta nueva serie de RCA salió al mercado sin patrocinio, subsidio ni coproducción gubernamentales de ninguna especie –la empresa confiaba por fin en que esta música se puede vender sola–, con el criterio de agrupar las obras por autores, lo cual me parece más recomendable. La serie se enriqueció a partir de 1996 con otros títulos, ahora sí de nueva producción: entre ellos, un disco dedicado a música de piano de José Sabre Marroquín y unas muy recomendables grabaciones de la música de cámara con arcos de Ponce.

Hubo series con criterios más amplios en ciertos sentidos, pero más limitados en otros. Por ejemplo, parecía que Music of Latin American Masters, de Dorian, habría de basar todo su catálogo en las grabaciones de la Orquesta Simón Bolívar dirigida por Eduardo Mata, y que sólo publicaría discos antológicos. Al ir apareciendo nuevos títulos se observaron cambios favorables, con el disco dedicado totalmente a Chávez, interpretado por La Camerata y Tambuco, y con los cuartetos de Villa-Lobos con el Cuarteto Latinoamericano; la lamentable muerte de Mata forzó a variar más el repertorio de artistas en la serie, al presentar a Maximiliano Valdés y a Enrique Diemecke al frente de la Simón Bolívar. En general, las grabaciones de esta serie de Dorian son altamente recomendables, porque aunaban la calidad interpretativa con un balance de repertorio, en el cual se combinan ciertos “clásicos” como *Sensemaya*, *Bachianas Brasileiras no. 2*, *Estancia* o la *Sinfonía India*, con obras menos conocidas y verdaderos redescubrimientos como Orbón y Estévez. También hubo puntos flacos en la serie, como el interés casi turístico de grabar un *Huapango* más –el primero que grabara una orquesta no mexicana–, pero son los menos. La prueba de la calidad de esta serie la dio la disquera holandesa Brilliant, la cual adquirió varios años después los derechos para reeditar varios títulos de Dorian dentro de su propio catálogo.

Nuestra Orquesta Sinfónica Nacional volvió por sus fueros en sus discos publicados por Sony México durante los años finales del siglo XX. La agrupación no había regresado a grabar a la Sala Nezahualcóyotl desde 1982, cuando Andrew Kazdin produjo los ya mencionados y memorables discos de Moncayo y Huízar bajo la batuta de Sergio Cárdenas. En las grabaciones de 1994, Enrique Arturo Diemecke aportó novedades al mercado fonográfico como los *Corridos* de Contreras, *Amatzinac* de Moncayo, una nueva versión de *Redes* –con material no grabado antes– y hasta *La selva del Amazonas* de Villa-Lobos. Empero, algunos registros de la agru-

pación dejaron resultados muy cuestionables, como el caso de la Sinfonía de Moncayo, que se grabó con varios cortes en la partitura, de una manera injustificada.

Otra empresa que creó una serie con un solo artista es la británica ASV, que lanzó al mercado siete volúmenes de *Música Mexicana*, todos con Enrique Bátiz pero al frente de distintas orquestas: la Sinfónica del Estado de México, la Filarmónica de la Ciudad de México y la Royal Philharmonic. Los primeros cinco volúmenes contenían en realidad reediciones de lo grabado por Bátiz de 1981 a 1985, materiales que el director ha sabido reciclar y reciclar con distintas disqueras; en cambio, los volúmenes 6 y 7, publicados diez años después, sí aportaron nuevas grabaciones, dedicadas respectivamente a Ponce y a Chávez, en lo cual también variaban respecto de los volúmenes anteriores, que eran antológicos. Debido a la irregularidad que como ejecutante manifiesta Bátiz, en su serie discográfica se pueden hallar versiones terribles de varias obras, de las que conviene huir resueltamente, pero también se encuentra el extremo opuesto de las versiones excepcionales, como el Concierto para violín de Ponce con Henryk Szering. El interés de la empresa británica en el repertorio mexicano se extendió a algún otro disco fuera de la serie *Música Mexicana*, pues en su catálogo figuraba también el disco de Jorge Federico Osorio *Balada mexicana*, una excelente antología pianística de Ponce. De manera similar al caso de Dorian, la compañía Brilliant también ha reeditado todos estos títulos de Bátiz en ASV.

Otra orquesta que volvió a las grabaciones en esa década corrió con buena fortuna: la Filarmónica de la Universidad Nacional Autónoma de México, cuyos registros anteriores los había dirigido Eduardo Mata en 1975 y 1978. Un álbum doble, publicado primero por la UNAM en su serie *Voz Viva*, y reeditado posteriormente por Urtext, bajo la dirección de Ronald Zollman, vino a renovar la discografía de la agrupación en 1995. En este álbum se advierte cómo podía ya planearse para entonces un disco de concierto mexicano con estrategias comerciales. En efecto, la OFUNAM presentó en él un recorrido por tres etapas en la música orquestal del siglo XX, e incluyó un *Huapango*, un *Sensemaya* y una *Sinfonía India* más como garantías de venta, con lo cual ya podía incluir obras que por sí solas no serían comercialmente atractivas, como *Ritual* de Manuel Enríquez y *Clepsidra* de Mario Lavista. Pero este álbum ha tenido otro éxito comercial, que seguramente no estaba planeado; y es que las composiciones de los autores de la última década del siglo XX han resultado más atractivas para ciertos sectores del público que no solían aceptar de buen grado el repertorio de los años 1960-1990. Así, el *Danzón núm. 2* de Arturo Márquez –la primera grabación que se publicó de la hoy tan célebre pieza– también contribuyó sin duda a las ventas del álbum de la OFUNAM, y permitió recuperar un vínculo entre un público más amplio con el repertorio sinfónico mexicano. No es aquí el lugar para discutir acerca de las consecuencias estrictamente musicales de este fenómeno, pero en lo que se refiere a difusión y repercusión social, el mercado de la música de concierto mexicana parece tener en este momento una carta de confianza hacia los compositores nacidos después de 1950 por parte de los nuevos compradores.

Hay un caso digno de mención especial: un ambicioso proyecto colectivo organizado a principios de la década de 1990, cuando Luis Herrera de la Fuente tenía a su cargo la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. Este proyecto partió de la idea, tan novedosa como abierta entonces, de realizar un acervo de grabaciones del repertorio sinfónico mexicano de todos los tiempos, sin mirar épocas ni estilos especiales, a diferencia de los repertorios grabados por Mata, Bátiz y Lozano, concentrados primordialmente en el ya mencionado “periodo nacionalista”. El proyecto convocó, inicialmente, a varios directores para cubrir la mayor cantidad posible de música. Su objetivo inicial, según parece, era el de dejar producidas las matrices de todas estas grabaciones, listas para llevarlas a la producción pública de los fonogramas, independientemente de que hubiera posibilidades reales de publicarlas en aquel momento. De hecho, aunque en efecto la orquesta no tenía entonces contrato con empresa disquera alguna, y por ende no parecía inminente la publicación, sí se produjeron algunas cintas de caset con estas grabaciones, las cuales se distribuyeron entre instituciones artísticas y académicas públicas y no llegaron al mercado abierto. Sin embargo, quienes se encargaron de ejecutar prácticamente todas las obras grabadas en este ambicioso acervo fueron solamente dos directores: el mismo Herrera de la Fuente y Eduardo Diazmuñoz. Estas grabaciones empezaron a tener vida mercantil, por fin, hacia 1993, cuando salieron en la serie *Clásicos Mexicanos* de un sello llamado entonces Spartacus, si bien se publicaron con un grave problema de atribución incorrecta, pues todas las grabaciones aparecieron como dirigidas por Herrera cuando la mitad del material lo había dirigido Diazmuñoz. Tras de entablar una demanda legal y ganarla, Diazmuñoz recibió por fin su crédito en nuevas ediciones de los discos, los cuales salieron al mercado en fechas subsecuentes, bajo el sello de Prodisc, el nuevo nombre de la antigua Spartacus; así, el proyecto colectivo terminó por tomar la forma del proyecto individual de las grabaciones dirigidas exclusivamente por Diazmuñoz.

No quiero seguir en más detalles sobre lo que nos ha ido generando el nuevo mercado fonográfico de la música de concierto mexicana, al cerrarse el siglo XX y comenzar el presente. Con el advenimiento del disco compacto y de la difusión de la música por Internet, la cantidad y calidad de nuestro repertorio disponible ha cambiado de una manera impresionante y hasta dramática, en una proporción que supera con mucho, de 1988 a la fecha, todo lo producido de nuestro repertorio en todas las décadas precedentes. Cambia todo: la música misma en sus estilos y tendencias, la manera de ejecutarla, difundirla y grabarla, la forma como la recibimos, la percibimos y la atesoramos. Estoy convencido de que esta percepción del ámbito de las grabaciones, del que dejo aquí testimonio, será muy distinta dentro de muy poco tiempo, y no me atrevería a sugerir hacia dónde se inclinarán sus tendencias. Lo único que me interesa señalar, al fin de este epílogo y de este somero y accidentado recorrido, es cómo se ha ido creando, al terminar un siglo de registros sonoros, una tradición grabada: el repertorio de la música mexicana de concierto. Un repertorio tan abundante como nunca antes había existido a la disposición del oyente, si bien con calidades disparejas, con una distribución no siempre eficiente ni exhaustiva –que a menudo sólo se consigue, en soportes materiales como los

discos, en las grandes ciudades del país, aunque la Red extienda su difusión dondequiera— y con muchas zonas aún pendientes de exploración sonora, y sin embargo menos que las que había al iniciarse el siglo XX, cuando esto de grabar era una novedad para todos los repertorios musicales y para su consumo.

México,
9 de septiembre de 2013

Referencia bibliográfica

- Camacho, Lidia, *El patrimonio sonoro: una huella que se borra*. México: Radio Educación, 2005.
- Carmona, Gloria, ed., *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. México: FCE, 1989.
- Chávez, Carlos, “Discos de la O. S. M.” *El Universal*, México, 8 de julio de 1949.
- ———, “Discos de la O. S. M.” *El Universal*, México, 15 de julio de 1949.
- ———, *Hacia una nueva música. Ensayo sobre Música y Electricidad*/ Ed., pról. y notas de Gloria Carmona. México: El Colegio Nacional, 1992.
- Contreras Soto, Eduardo, “Comentarios y revisiones a la fonografía de Silvestre Revueltas”. *Heterofonía*, vol. XXXIII, núm. 122, enero-junio del 2000; pp. 76-118.
- ———, “Cuando empezamos a escuchar por los ojos: los empaques de los discos”. *Origina*, año 8 núm. 98, abril de 2001; pp. 50-52.
- ———, “Datos para una fonografía de Gerhart Muench”. *Heterofonía*, vol. XXXIX, núms. 136-137, enero-diciembre de 2007; pp. 191-198.
- ———, “De cómo el disco devino obra de arte”. *Simpatía por el rock; Industria, cultura y sociedad*/ Comp. de Miguel Ángel Aguilar, Adrián de Garay y José Hernández Prado. México, UAM-Azcapotzalco, 1993; pp. 163-168.
- ———, “Discografía comentada de Silvestre Revueltas”. *Pauta*, vol. VII, núms. 26-28, abril-diciembre de 1988; pp. 169-196. Extracto de este escrito incluido en el libro *Silvestre Revueltas por él mismo*. México, Era, 1989.

- ———, “Dos grabaciones históricas y algunos de sus valores. Ponce y Revueletas”. *Heterofonía*, vol. XXXVIII, núm. 134-135, enero-diciembre de 2006; pp. 29-41.
- ———, “El nuevo mercado fonográfico que nos está esperando”. *Heterofonía*, vol. XXX, núms. 114-115, enero-diciembre de 1996; pp. 139-143.
- ———, “Fonografía de Manuel María Ponce”. *Heterofonía*, vol. XXXI, núms. 118-119, enero-diciembre de 1998; pp. 137-213.
- ———, “Las grabaciones de la música mexicana de concierto”. *Heterofonía*, vol. XXXVI, núms. 130-131, enero-diciembre de 2004; pp. 191-204.
- ———, “Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana”. Tello, Aurelio, coord., *La música en México. Panorama del siglo XX*. México: FCE-CNCA, 2010. (Biblioteca Mexicana, Historia y Antropología); pp. 308-323.
- Cook, Nicholas, *et al.*, eds., *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Day, Timothy, *Un siglo de música grabada. Escuchar la historia de la música*/ Trad. de Ma. Jesús Mateo. Madrid: Alianza Editorial, 2002 (Alianza Música, 81).
- Díaz Núñez, Lorena, “Discografía de *El Chueco* de Miguel Bernal Jiménez”. *Heterofonía*, vol. XXX, núms. 114-115, enero-diciembre de 1996; pp. 139-143.
- Flores y Escalante, Jesús, y Pablo Dueñas, comps., *Bicentenario, 200 años de la Historia de la Música en México*. México: Sony Music, 2010. 1 libro + 4 discos compactos.
- Kozinn, Allan, “Segovia’s Legacy: Half a Century Of Guitar Disks”. *The New York Times*, 6 de abril de 1986.
- Martland, Peter, *Since Records Began: EMI, The First 100 Years*. Portland (E.U.A.): Amadeus, 1997.
- Ochoa, Ana María, “La producción grabada y la definición de lo local sonoro en México”. *Heterofonía*, vol. XXXIII, núm. 124, enero-junio de 2001; pp. 29-46.
- Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia, comp., *Memorias del Segundo Seminario Nacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales*. México: Radio Educación, 2005.
- Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia, y Leopoldo Ortega Carmona, comps., *La preservación de la memoria audiovisual en la sociedad digital. Memorias del Tercer Seminario Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales*. México: Radio Educación, 2006.
- Ruiz Ortiz, Xochiquetzal, “Discografía de Rodolfo Halffter”. *Heterofonía*, vol. XXXIII, núm. 124, enero-junio de 2001; pp. 47-80.

Índice onomástico

- | | |
|---------------------------------------|---|
| Alcaraz, José Antonio 59 | Caruso, Enrico 15 |
| Alcázar, Miguel 63 | Castellanos, Pablo 11, 41 |
| Aldana, José Manuel 13, 28, 29n | Castelnuovo-Tedesco, Mario 20, 22, 24 |
| Álvarez Acosta, Miguel 47, 52n | Castro, Ricardo 11, 15, 49 |
| Álvarez del Toro, Federico 67 | Chanaka, Anthony 42 |
| Aracil, Enrique 63 | Chávez, Carlos 11, 12, 13, 19, 25-40, 41, 44, 48, 49, 50, 51, 57-58, 59, 60, 67, 68, 69, 70 |
| Arenzana, Manuel 13 | Cicerón Grobet, César 59, 62-64 |
| Arizpe, Marielena 64 | Clapés, Ignacio 65 |
| Arrau, Claudio 34, 38 | Codina, Genaro 28 |
| Atherton, David 69 | Contreras, Salvador 49, 69 |
| Ayala, Daniel 44, 49-50, 54-56 | Copland, Aaron 30, 33, 38-39 |
| Bach, Johann Sebastian 13, 20, 21 | Cosío, Raúl 87 |
| Baqueiro Fóster, Gerónimo 29 | Cosmos, Ángel 65 |
| Barajas, Carlos 43 | Costero, Maricarmen 63 |
| Barrios Mangoré, Agustín 20 | Cowell, Henry 30 |
| Bátiz, Enrique 56, 64, 69, 70, 71 | Cruzprieto, Alberto 68 |
| Beltrán del Río, Mario 63 | Culshaw, John 10n |
| Bernal Jiménez, Miguel 41, 49, 67 | De la Cera, Manuel 59-60 |
| Bonilla, María 41 | Delaflo, Manuel 63 |
| Bream, Julian 22 | Delgado, Francisco 13 |
| Bredo, Icilio 50 | Díaz, Alirio 43 |
| Bueno, Miguel 46 | Díaz de Cossío, Roger 60 |
| Buxtehude, Dietrich 27, 32 | Díazmuñoz, Enrique 71 |
| Calvo Manzano, María Rosa 63 | Diemecke, Enrique Arturo 69 |
| Campodónico, Rodolfo 15, 28 | Díez de Urdanivia, Fernando 51, 62-64 |
| Cárdenas, Sergio 60-62, 69 | Domínguez, Oralía 34 |
| Carrillo, Julián 16-17, 57-58, 65, 67 | |

Durón, Jesús 52
 Durón, Luisa 63
 Echevarría, Armando 39
 Elizaga, Mariano 13
 Elorduy, Ernesto 15, 67
 Enríquez, Manuel 11, 42, 49, 60, 61, 62, 67, 70
 Estévez, Antonio 68
 Estrada, Jesús 12
 Estrada, Julio 65, 67
 Falla, Manuel de 59
 Fernández, Gaspar 13
 Ferrari, Franco 50
 Flavigny, Bernard 57
 Flores, Anastasio 50
 Franco, Hernando 13
 Franco, Horacio 68
 Frenk, María Teresa 68
 Frisch, Uwe 65
 Galindo, Blas 11, 29, 42, 44, 50, 67, 68
 Garibay, Pablo 68
 Gamo, Gilberto 46
 García Mora, Miguel 11, 43, 46, 53, 59, 63
 Ginastera, Alberto 57
 Gloria, Sarita 42
 González, Águeda 68
 González, Irma 11, 34, 43, 46
 González Peña, Carlos 28
 Gragnani, Filippo 63
 Gutiérrez Heras, Joaquín 49, 64
 Halffter, Rodolfo 12, 41, 43, 49, 59, 60
 Hellmer, José Raúl 52-53
 Hernández Moncada, Eduardo 28, 42, 51
 Herrera de la Fuente, Luis 11, 44, 47-56, 59, 60, 63, 64, 71
 Horowitz, Israel 22
 Huízar, Candelario 11, 28, 42, 58, 60-61, 63, 67, 68, 69
 Ibarra, Federico 62, 65, 67
 Islas, Rubén 50
 Jerusalem, Ignacio 67
 Jiménez Mabarak, Carlos 11, 49, 62
 Jordá, Enrique 23
 Jordá, Luis G. 15
 Juan Escamilla, Alejandra 30-32
 Kaemper, Gerd 43
 Kazdin, Andrew 60-62, 69
 Lara, Agustín 32
 Lavista, Mario 12, 62, 64, 67, 70
 Legge, Walter 10n
 León, Felipe 49-50

León, Tomás 67
 Lerdo de Tejada, Miguel 15
 Lieberson, Godard 26n, 28
 Limantour, José Ives 11, 42, 48, 51n
 Liszt, Ferenc [Franz] 63
 Llobet, Miguel 20
 López, Gustavo 46
 López Capillas, Francisco 13, 67
 López Portillo, José 62
 López Ramos, Manuel 63
 Lozano, Fernando 62, 64, 71
 Luna, Consuelo 60
 Luyando, Carlos 50
 Marie, Jean-Etienne 57
 Márquez, Arturo 67, 70
 Mata, Eduardo 56, 59, 60, 64, 68, 69, 70, 71
 Mayer-Serra, Otto 11, 43-56, 63
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 20
 Mendoza, Jorge 51-52
 Mendoza, Vicente T[eódulo] 28
 Merino, Armando 68
 Miquel, Alfonso de 53
 Mojica, Gildardo 50
 Mojica, José 16
 Moncayo, José Pablo 11, 39-40, 44, 48, 49, 50, 55-56, 60-62, 67, 68-70
 Monteverdi, Claudio 13
 Montiel, Armando 42
 Moreno, Manuel 51
 Moreno, Salvador 41-42
 Moreno Torroba, Federico 20, 24
 Muench, Gerhart 67
 Náder, Mauricio 68
 Nandayapa, Zeferino 63
 Navarrete, Silvia 68
 Negrete, Jorge 26
 Nieto Dorantes, Arturo 68
 Novelo, Hermilo 43, 50
 Núñez, Francisco 62
 Núñez, Genaro 46n
 O'Connell, Charles 26
 Olechowski, Józef 68
 Orbón, Julián 69
 Ortega, Ricardo 26, 31, 32
 Osorio, Jorge Federico 36, 63, 70
 Ovilla Zárate, Samuel 61
 Paganini, Niccolò 23, 63
 Parrondo, Guadalupe 36
 Pellicer, Carlos 39
 Perera, Cecilio 68

Pérez Arias, Guadalupe 65
 Ponce, Manuel María 11, 19-25, 27, 28, 30, 34-38, 41, 46, 49, 57-58, 61, 63, 67, 69, 70
 Prieto, Carlos 63
 Prokofiev, Serguéi 39, 49
 Puig, Carlos 11, 46
 Purcell, Henry 13
 Quadri, Argeo 41
 Quintanar, Héctor 65
 Rameau, Jean-Philippe 13
 Rampal, Jean-Pierre 43, 57
 Revueltas, Silvestre 11, 26, 30-33, 38, 41-42, 44, 49, 50, 54-56, 57-58, 59, 60, 67, 68-69
 Reyes, Lucha [María de la Luz Flores Aceves] 26
 Reyes Camejo, Ángel 16, 57
 Rimoch, Rosa 42
 Rivera, Diego 27
 Rivero, Luis 63
 Rodríguez, Marcela 67
 Rodríguez, María Teresa 36, 60, 64
 Rojas, Héctor 36, 37n
 Rolón, José 11, 59
 Rosas, Juventino 15
 Ruiz, Jesús 63
 Sabre Marroquín, José 43, 69
 Sáinz de la Maza, Regino 20
 Saloma, Luis Samuel 50
 Sandi, Luis 29, 41-42, 44, 46, 52
 Sánchez Roldán, Mario 61
 Sarrier, Antonio 60
 Savín, Francisco 58, 61
 Scarlatti, Alessandro 21, 22
 Scherchen, Hermann 45
 Schumann, Robert 63
 Scott, Howard 59
 Scriabin, Alexander 63
 Segovia, Andrés 19-25, 27, 37, 57
 Solomon, Izler 41
 Stevenson, Robert 12
 Stokowski, Leopold 27, 41
 Strand, Paul 30
 Stravinski, Igor 10n, 30
 Sumaya, Manuel de 13, 67
 Suriñach, Carlos 41, 56
 Szell, George 59
 Szeryng, Henryk 11, 70
 Tamayo, Lidia 68
 Tapia Colman, Simón 42
 Taylor, Carson 59

Terán, Humberto 59n
 Tollis della Roca, Mateo 13
 Torres Garza, Alicia 63
 Urreta, Alicia 65
 Valdés, Maximiano 69
 Van den Berg, Sally 50
 Vargas, Pedro 26
 Vasconcelos, José 56
 Vázquez, Carlos 63
 Vega Núñez, Alfonso 64
 Velasco, Enrique 63
 Vernova, Luz 43
 Veyron-Lacroix, Robert 43
 Villa-Lobos, Heitor 41, 47, 57, 69
 Villanueva, Felipe 11, 15, 42, 49, 67
 Vivaldi, Antonio 13
 Warhol, Andy 29
 Wearn, Jonathan 63
 Webern, Anton [von] 10n
 Werthen, Rudolf 63
 Weinstock, Herbert 28, 29
 Weiss, Sylvius Leopold 21, 22, 38
 Yepes, Narciso 22
 Zanolli, Uberto 50
 Zavala, José Antonio 58
 Zavala, Pedro 58
 Zayas, Armando,
 Zollman, Ronald 70
 Zuk, Eva María 68
 Zumaya, véase Sumaya, Manuel de

Imágenes del sonido





Figura 1. Algunas aventuras fonográficas independientes de los años 1949-1957 con el repertorio mexicano. Arriba a la izquierda, uno de los primeros LP producidos en México, y tal vez el primero dedicado íntegramente a la música de Ponce, con Pablo Castellanos al piano (1949). Arriba a la derecha, marbete del LP *Primera antología de canciones*, con la voz de María Bonilla y el propio compositor, Salvador Moreno, al piano (1954). Abajo a la izquierda, el curioso LP que contiene, junto con una antología de canciones brasileñas de inspiración popular, la suite de *Bonampak*, con el propio Luis Sandi al frente de la Sinfónica Nacional de México (1954, el primer registro sonoro comercial de la agrupación). Abajo a la derecha, el LP publicado hacia 1956-1957 por la disquera Compás, con las primeras grabaciones del *Cuarteto Virreinal* de Miguel Bernal Jiménez, la Sonata núm. 1 para piano op. 16 de Rodolfo Halffter y *Las Troyanas*, de Sandi.



Figura 2. Andrés Segovia, el principal promotor de las grabaciones de la música de Manuel María Ponce. Arriba, marbetes de su grabación de la Suite en La (1930, entonces atribuida a Sylvius Leopold Weiss) y del Vals (1935, erróneamente anunciado como un arreglo de Segovia). Abajo, funda y marbete del disco LP que incluye, junto con la *Fantasia para un gentilhomme* de J. Rodrigo, la primera grabación del *Concierto del Sur* (1958).

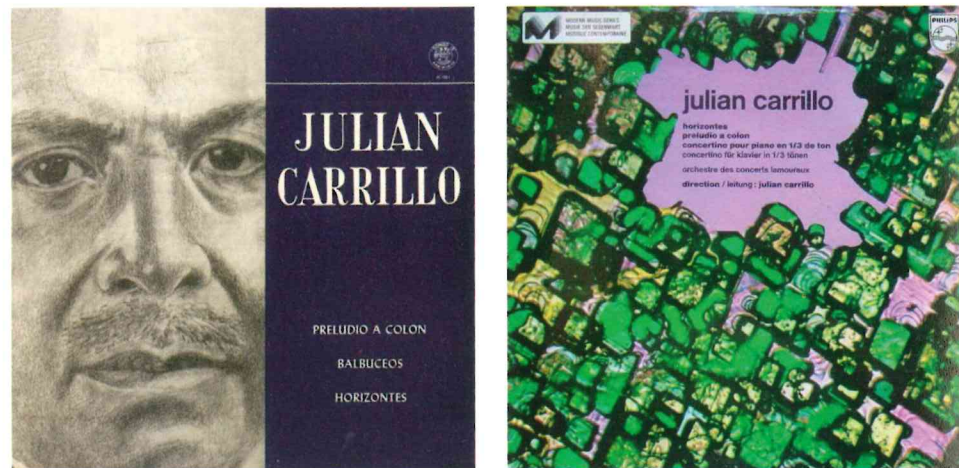


Figura 3. Julián Carrillo ante sus fonogramas. Arriba, marbetes de las (hasta ahora, únicas) dos grabaciones del *Preludio a Colón* (1930 y ca. 1961). Abajo, izquierda, la funda de la segunda de esas grabaciones, en su edición mexicana. Abajo, derecha, la funda de la misma grabación del *Preludio*, pero acoplada con grabaciones de otras obras de Carrillo, en una edición de la Philips de Francia.

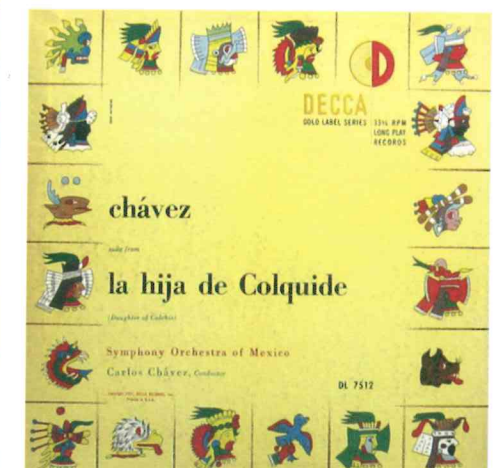
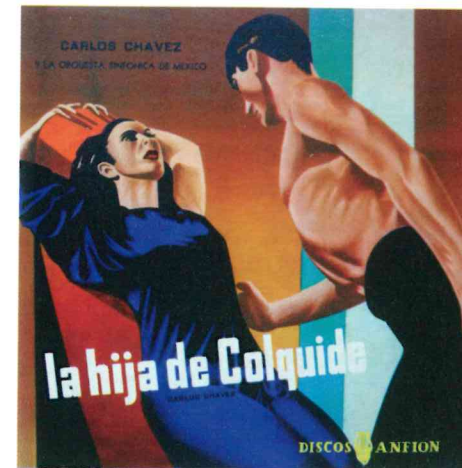


Figura 4. Ejemplos de la extensa relación de Carlos Chávez con las grabaciones. Arriba, izquierda, marbete de una de las caras de la primera grabación de su *Sinfonía India* (1938). Arriba, derecha, funda del disco LP con la primera grabación de su *Concierto para piano y orquesta* (ca. 1960). Abajo, las dos presentaciones de su grabación de *La hija de Colquide*, primera que se hizo de esta suite orquestal: a la izquierda, como la publicó Anfión de México en 1948, en discos de 78 RPM; a la derecha, como la publicó Decca en Estados Unidos en 1951, ya en formato LP.



Figura 5. Primeras apariciones de la música de Silvestre Revueltas en el ámbito fonográfico. A la izquierda, la mítica y terrible primera grabación de *Sensemaya* dirigida por Leopold Stokowski (1947). A la derecha, la primera grabación de *Cuauhnahuac* (ca. 1954), en un LP de Westminster que también incluye *Sensemaya* y obras de Mosolov y Chabrier, todas pensadas para probar efectos técnicos de alta fidelidad (de ahí el nombre de Laboratory Series).

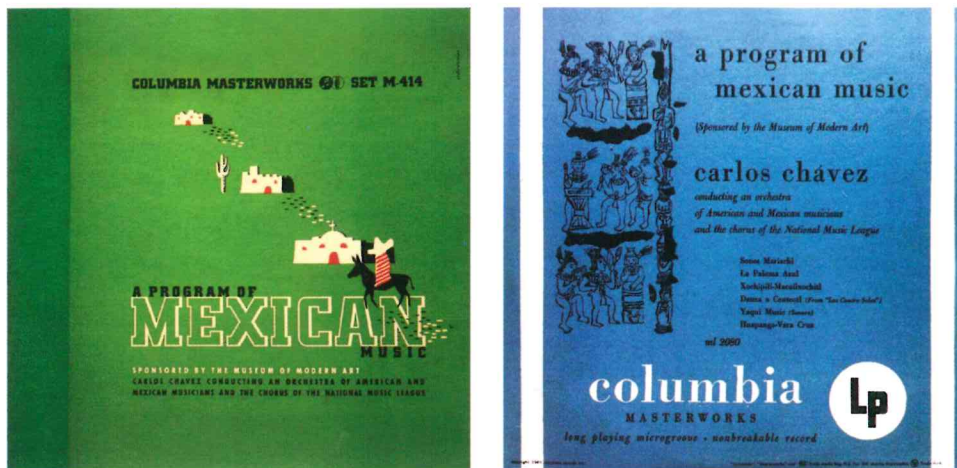
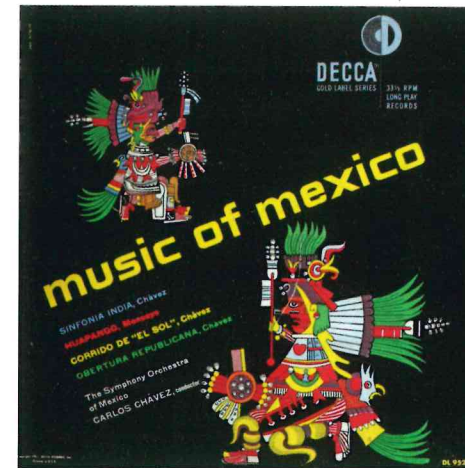


Figura 6. El legendario álbum *A Program of Mexican Music*, en sus presentaciones de 78 RPM (1940) y de LP de 25 cm (1949), en este último caso con la portada diseñada por Andy Warhol. Este álbum incluye, entre diversas reliquias, la primera versión de los *Sones Mariachi* de Blas Galindo, *El Venado* de Luis Sandi y un *Huapango* de Gerónimo Baqueiro Fóster, además de arreglos y piezas originales de Carlos Chávez.

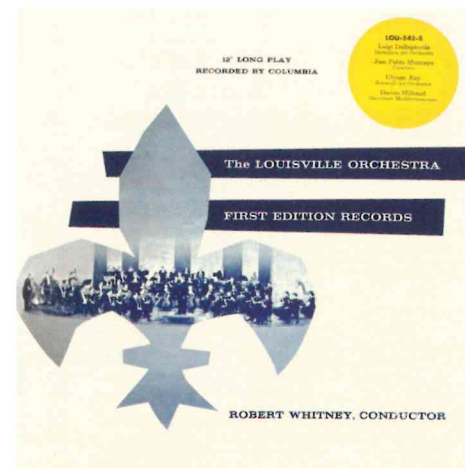


Figura 7. La lenta pero lucida aparición de la música de José Pablo Moncayo en los discos. Arriba funda y marbete del LP de la Decca *Music of Mexico*, el cual incluye, junto con tres composiciones de Carlos Chávez, el primer *Huapango* de Moncayo grabado en la historia. Si bien estas grabaciones se produjeron en 1948 para Anfión en México, en formato de 78 RPM, la primera publicación real es ésta de la casa estadounidense, de 1951. Abajo, funda y marbete del disco LP de la Louisville Orchestra que contiene la primera grabación de *Cumbres*, precisamente la pieza que dicha orquesta le había comisionado a Moncayo, y que se publicó en 1954 junto con sendas composiciones encargadas por la misma agrupación a Dallapiccola y Milhaud.

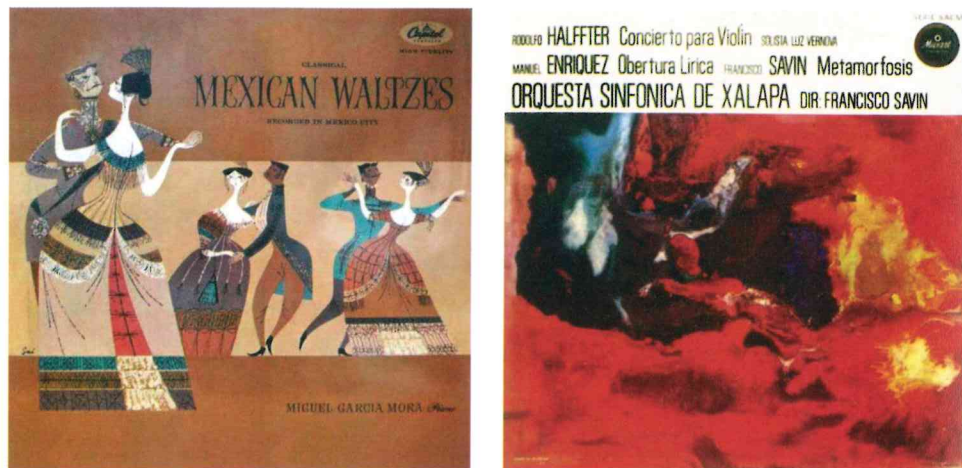


Figura 8. Cuatro muestras de los productos de la serie Concertistas de Musart: arriba, los LP de la Sinfónica Nacional de México con las emblemáticas grabaciones del *Huapango* de Moncayo, el *Homenaje a García Lorca* de Revueltas, el *Concertino para órgano* de Bernal Jiménez y el *Vals Capricho* de Castro, entre otras obras (1956 y 1958). Abajo a la izquierda, la edición estadounidense por Capitol (ca. 1958) de *Valses mexicanos de 1900* con Miguel García Mora al piano, el LP con el que Musart inauguró esta serie fonográfica en 1956. Abajo a la derecha, la primera grabación comercial de la Orquesta Sinfónica de Xalapa, con obras de Rodolfo Halffter, Manuel Enríquez y Francisco Savín (1966).



Figura 9. Dos muestras destacadas de las grabaciones del repertorio mexicano en el catálogo de la RCA. A la izquierda, su primer título: el álbum de tres LP *Danza moderna mexicana* (1968), con piezas coreográficas de Chávez, Bernal Jiménez, Galindo, Moncayo, Jiménez Mabarab y Cosío. A la derecha, el primer LP dedicado íntegramente a la música de Moncayo, con memorables ejecuciones del *Huapango*, *Bosques* y *Tierra de temporal* (1980).

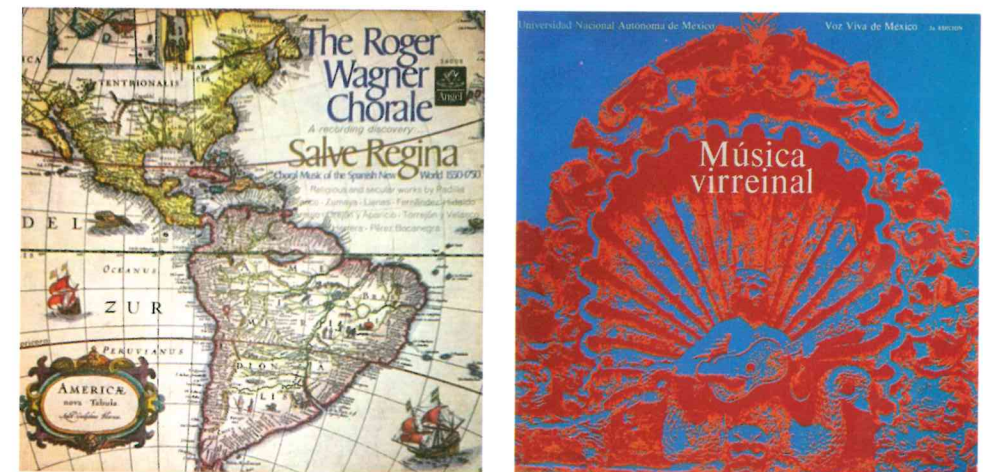


Figura 10. Los últimos fueron los primeros: grabaciones pioneras de la música virreinal americana. A la izquierda, el LP *Salve Regina* (1966), la antología del Roger Wagner Chorale que es la primera grabación de este repertorio en la historia. A la derecha, el LP de Voz Viva de la UNAM *Música virreinal*, el primero producido en México con música del periodo (1974), que incluye cantadas de Manuel de Sumaya e Ignacio Jerusalem, entre otros.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico

Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

Instituto Nacional de Bellas Artes

María Cristina García Cepeda
Directora general

Jorge S. Gutiérrez Vázquez
Subdirector general de Educación
e Investigación Artísticas

Yael Bitrán Goren
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información Musical "Carlos Chávez"

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

La tradición grabada

Las primeras grabaciones
de la música de concierto mexicana

Se terminó de imprimir en el mes de diciembre de 2015, en los talleres de
Impresora y Encuadernadora Progreso, s. A. de C. V. (IEPSA),
San Lorenzo núm. 244, Col. Paraje San Juan, Iztapalapa, México, D. F.
La edición consta de 500 ejemplares.

¿Cuándo y cómo se produjeron las primeras grabaciones de la música de Manuel María Ponce, de Carlos Chávez, de Julián Carrillo o Silvestre Revueltas? ¿Cuándo se empezó a grabar la música virreinal, cuándo la del siglo XIX mexicano? Este breve libro cuenta esta larga historia de cómo se fue creando, durante casi un siglo, una tradición grabada alrededor de la música de concierto mexicana. El relato se detiene en momentos significativos, a manera de estaciones de un viaje, para narrar en detalle ciertas etapas decisivas en el avance de esta tradición: la promoción de Ponce por Andrés Segovia; las varias iniciativas de Chávez en dos décadas; los proyectos de productores como Otto Mayer-Serra con las disqueras privadas y los apoyos de instancias gubernamentales, y muchos otros momentos importantes. Esta historia abarca los años de creación y consolidación, que coinciden con la era del disco fonográfico de surco, de las 78 a las 33 1/3 revoluciones por minuto, y se detiene en los albores de la era del disco compacto, cuando la música de concierto mexicana ha pasado a formar parte del acervo común internacional de toda la música de concierto. Al invitar al lector a seguir la historia de esta tradición grabada, sabemos que será de su interés y que verá enriquecido su gusto por la música de los grandes compositores de México.

ISBN: 978-607-605-373-7



9 786076 053737

 **CONACULTA**

 **INBA**

 **GENDIM**

