

LAS MUCHAS LECTURAS DE UNA GRABACIÓN SONORA

EDUARDO CONTRERAS SOTO

Imaginemos a justo Villa y Cristóbal Figueroa, mariachis del Cuarteto Coculense, al escuchar un día de 1908 sus propias voces y sus instrumentos a través del cono de un fonógrafo. ¿Qué caras habrán puesto? ¿Habrán sido caras muy distintas de las que pusieron Luis G. Jordá y José Rocabrana un día de 1905, al escucharse a ellos mismos después de haber registrado una danza de su amigo Julio Ituarte? Quién sabe qué pasaba por la mente de músicos como éstos, los primeros mexicanos que escuchaban su propia música mediante una máquina. Y quién sabe qué cara pondrían nuestros bisabuelos del siglo XIX, y aun nuestros tatarabuelos allá en el virreinato, si pudieran ver cómo nuestros abuelos, nuestros padres y nosotros mismos hemos escuchado, durante los últimos ciento veinte años, a estos aparatos que reproducen la música interpretada por otros. Y no pienso en el fenómeno tecnológico tanto como en el estético: para la gente de otros tiempos, era más natural y frecuente que cualquier persona tocara un instrumento musical o que cantara con una mínima afinación y una proyección adecuada. Entre los muchos cambios del siglo XX, que se prolongan hasta el presente XXI, el suscitado con la producción y el consumo de la música es uno de los más dramáticos: cada vez menos gente produce música por ella misma, pero cada vez más gente la consume, de manera absolutamente pasiva, por medio de las grabaciones.

El cambio de nuestra relación con la música es tal, que hoy no se puede hablar de ella sin dejar de considerar todo lo que hemos dejado en registros sonoros que requieren de aparatos específicos para comunicar la información que contienen. De hecho, mucha música ha llegado a existir en los oídos de todo el mundo sólo a través de las grabaciones, y sólo de esta manera tiene hoy una cierta garantía de supervivencia. Las grabaciones están dejando una memoria de la interpretación de toda la música, de todos los tipos y de todas las culturas: lo mismo para lo que llamamos habitualmente música clásica o de concierto que para las músicas tradicionales populares, y por supuesto para las músicas urbanas de consumo industrial. Si al empezar a existir notaciones musicales, por imprecisas que fueran, éstas garantizaron una cierta transmisión, difusión y conservación de la música, de 1878 a la fecha son las grabaciones las que han tomado el papel principal en estas tres actividades musicales, nos guste o no.

Aunque parezca una obviedad decirlo, a veces no queda del todo claro que las grabaciones hoy son fuentes documentales imprescindibles para la mayoría de los temas de la investigación musical actual, y que incluso pueden serlo de primer orden, de un valor incalculable e insustituible para el estudio de asuntos concretos, como las técnicas y estilos de ejecución, o como la organología. De hecho, la percepción general de la cultura musical mexicana se ha visto notoriamente modificada por los cambios de la música disponible en grabaciones; puedo citar solamente el ejemplo de que hace treinta años no había, prácticamente, música del virreinato en fonogramas, y hoy existen hasta varias versiones de muchas obras de ese periodo, lo cual desde luego ha cambiado la opinión común sobre este repertorio, de manera evidente. Lo que también se vuelve evidente es que, para que una grabación nos ofrezca la información más valiosa posible, no podemos escucharla con la misma actitud de quien pone un disco para recrear la tarde en su casa, o de quien receta los bailes de moda en un antro para que la gente dé rienda suelta a toda clase de impulsos corporales. Claro que podemos escuchar así, pero también necesitamos prestar oídos a otros elementos que se hallan presentes en todo registro sonoro, los cuales, si apreciamos en su justa dimensión, nos pueden revelar sorprendentes y placenteros datos que enriquezcan la percepción de aquellos aspectos que nos interesare examinar en la música.

Tres grupos de elementos merecen una atención especial a la hora de tratar una grabación como fuente documental de referencia: los de índole técnica, los de índole histórica y los de índole estética. Examinaré cada grupo por separado. Parece obvio lo que entendemos por los elementos técnicos de una grabación: el formato, las características acústicas del sonido registrado, la presencia o no de ediciones, la organización del espacio sonoro creado en el registro. Este grupo de elementos es el primero que podemos percibir con atención, pues condiciona de inmediato lo que podemos y lo que no podemos oír.

Los cambios tecnológicos tan acelerados de las tres décadas recientes nos hacen olvidar en qué medida oír música grabada implicaba oír algo más que música, pues ya casi hemos olvidado que los primeros medios de registro sonoro eran rudimentariamente mecánicos: un punzón, una aguja, sobre una superficie sólida con un surco sobre ella. Ahora suena casi cavernario, pero el principio de rozar con acero, zafiro o diamante superficies de estaño, cera, acetato de celulosa o cloruro de polivinilo, rigió la forma de oír música durante todo un siglo, de tal manera que el medio fonográfico se acostumbró a distinguir entre lo que realmente queríamos oír, a lo que se le llama “señal”, y lo que no queríamos oír pero debíamos soportar en el camino, a lo que se le llama “ruido”. La relación ruido-señal ha ido cambiando de proporción, para bien de nuestros oídos, pero nuestros abuelos se acostumbraron a escuchar las grabaciones antiguas con todo y ese ruido del rozadero cuya onomatopeya, “jiss”, se ha vuelto casi una palabra del idioma. Puesto que la música, como toda onda sonora, tiene longitud y frecuencia, cubre un espectro determinado cuyas medidas coinciden, en muchas ocasiones, con el espectro sonoro del ruido de las superficies donde va grabado. Dicho de otro modo: si en una grabación logramos eliminar las frecuencias de sonido del ruido, es muy seguro que eliminemos junto con ellas algunas de nuestra señal musical. Este hecho ha sido determinante para discutir todo un asunto acerca de las transferencias de una grabación entre un formato y otro, porque el ruido de un disco no es igual al de una cinta –por dar cualquier ejemplo– y, al cambiar de formato la música, algo de ella misma se puede perder en el camino.

Es muy diferente la experiencia de la audición de la música grabada según el soporte en el que se halle: mecánico, como los primeros fonógrafos y todos los discos de surco, desde los muy rudimentarios de 78 o más revoluciones por minuto –RPM– hasta los más finos de 33 1/3 RPM que todavía

se siguen fabricando por ahí; magnético, como los alambres y las cintas de todo tipo, en carrete, casete o cartucho; óptico, como los discos compactos y como toda la música que las computadoras pueden procesar en las más diversas configuraciones. Y así como el soporte condiciona mucho de la audición, esta condición técnica también ha influido sobre el modo de hacer sonar la música que se ha de grabar en cada caso. No sólo se trata de lo que se podía o no registrar: las capacidades de rango sonoro han cambiado tanto como el tiempo real que se puede grabar en cada soporte, y la manera como se puede organizar el diseño del sonido en el plano de lo grabado. Aquí se entroncan los elementos de índole técnica con los de índole histórica, pues los músicos han grabado lo que la tecnología permitía en cada momento, y debemos estar conscientes de esto al momento de escuchar una grabación según la época en que se hubiere realizado.

Veámoslo desde la perspectiva de los músicos. Desde que hay grabaciones, hay agrupaciones musicales cuyas dotaciones no han variado de manera significativa, como ciertos conjuntos de cámara, las orquestas sinfónicas o los coros. En el ámbito popular, y para citar ejemplos mexicanos, muchos conjuntos de son han conservado, en lo básico, sus dotaciones desde mediados del siglo XIX, y entonces como ahora se ha considerado muy normal que un buen cantante grabe él solo acompañado de su guitarra. Dicho de otro modo: durante un siglo se han mantenido constantes diversos perfiles sonoros, pero la tecnología para registrarlos ha cambiado, y de manera dramática. Podemos ilustrar lo dicho con un ejemplo mexicano. No fue igual para Carlos Chávez grabar su *Sinfonía India*, exactamente con la misma dotación, en las cuatro ocasiones en que lo hizo: en 1938 sobre tres discos matrices monofónicas de 78 RPM; en 1948, sobre una cantidad que no conozco de matrices, pero igualmente monofónicas de 78 RPM, si bien con mejor calidad en la toma del sonido; en 1958, sobre la pista sonora estereofónica de una película cinematográfica de 35 mm.; y en 1966, sobre cintas de carrete cuya anchura, velocidad y canalización también ignoro, pero que dieron una matriz estereofónica. Ahora coloquémonos en la posición de un consumidor de grabaciones. El primer oyente de la primera versión grabada de la *Sinfonía India*, en 1938, la escuchó en tres caras de discos de 78 RPM de 30 cm. de diámetro, en un aparato que bien podía haber sido un gramófono de punzón metálico y amplificación directamente acústica: una máquina ya vieja para ese año; o bien, si estaba al día con las novedades tecnológicas, ya podría haber escuchado su disco en un

tocadiscos de aguja de zafiro y fonocaptor de cerámica, con amplificación mediante consola de bulbos a una bocina de cono magnético y cuerpo de papel. Este mismo aparato era todavía el vigente para el que hubiera escuchado la grabación chaviana de 1948, si bien tres años después ya podría haberla escuchado en un aparato de la llamada “alta fidelidad”, y en un disco de 33 1/3 RPM, con la consecuente mejora en la calidad del sonido y la ventaja de no tener que cambiar de lado el disco para la audición continua de la sinfonía, pues ésta por fin cabía completa en un sólo lado. El oyente que hubiera querido escuchar la grabación de la obra de 1958 no habría podido tener acceso a la película original de 35 mm., por supuesto, pues ésta sólo se había usado como matriz para fabricar discos de 33 1/3 RPM, con las ventajas añadidas de una mayor fidelidad en la toma del sonido, una reducción muy sensible del ruido de superficie del soporte y un registro estereofónico de la música. El mejor momento que debió haber vivido Chávez en sus grabaciones de su sinfonía más famosa también debió ser el momento más placentero de oír para el consumidor del disco de 33 1/3 RPM estereofónico, pues en 1966 ya no había mucha diferencia entre la calidad de una toma de sonido profesional y lo que muchas casas disqueras siguen haciendo hasta la fecha, con todo y las nuevas tecnologías digitales que Chávez ya no alcanzó a conocer. Y sin embargo, hemos estado hablando de la misma obra sinfónica, y ahora vemos que no se ha escuchado siempre de la misma manera en las grabaciones.

Si continuamos por el examen de los elementos históricos en las grabaciones, debemos tener en cuenta entonces las condiciones de creación y producción de la música grabada tanto como las condiciones en que el oyente consumidor –o simple receptor– recibe y percibe estas grabaciones. La misma duración breve que imponía la limitación acústica de los viejos discos de fonógrafo imponía una manera de escuchar por trozos breves, que no le iban mal a ciertos géneros de música, como la de salón, las arias y fragmentos de la ópera en general y la música popular urbana. No era el mismo caso para el repertorio de concierto, sobre todo en las obras de gran formato, ni en el repertorio de la música tradicional que va asociado a fiestas de larga duración: por dar cualquier ejemplo, los pascolas pueden bailar todo un día sin detenerse, o con muy breves pausas, y los músicos no dejan de tocar por lo mismo, y se relevan para que la música continúe sin interrupción. Si hoy es muy difícil hacer un registro técnico completo de un hecho como éste, con buena calidad, antes

de 1948, cuando apareció el disco de larga duración, habría sido imposible. Hoy el disco compacto nos permite la audición ininterrumpida de sinfonías largas, como la Novena de Beethoven; antes de 1948, un oyente debía hacer hasta quince cambios de lados de discos para poder escuchar la misma obra. Si hoy, todavía, debemos cambiar algunos discos compactos para escuchar óperas u obras religiosas de grandes duraciones, ¿pueden imaginarse cuántos cambios de discos de gramófono habríamos tenido que hacer? Pues nuestros abuelos los hicieron, y así se acostumbraron a oír la música. Por ejemplo, la grabación que sobrevive del Concierto para piano y orquesta de Manuel María Ponce, ejecutado por el propio autor en una presentación que hizo con la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección de Carlos Chávez, en 1942, se conserva en seis caras de discos de 78 RPM grabados por la radio, y si queremos escuchar una ejecución continua de la obra, tenemos que resignarnos a cambiar las caras de los discos en cuestión, así sea en pasajes donde no hay cortes ni pausas, pues esta grabación fue directa de la ejecución en vivo.

No han sido los oyentes los únicos que se acostumbran a las muchas maneras de grabar: los propios músicos han grabado de muy diversas maneras. No es lo mismo hacer tomas completas de una pieza breve, o cortes definidos de una obra larga pero que se deben tocar sin interrupción y con el mínimo de errores –como en los tiempos del fonógrafo–, que tocar cuantas veces se quiera los pedazos de una obra; pedazos que otras personas se encargarán de unir para dar la ilusión de que esa música está fluyendo como una ejecución continua en vivo, como se ha vuelto la práctica habitual por lo menos desde 1948, cuando apareció la cinta magnetofónica. No es igual grabar frente a un inmenso cono que recogerá un espectro sonoro muy limitado, incapaz de registrar armónicos o notas muy graves, que hacerlo frente a un micrófono de gran pastilla, como se empezó a hacer después de 1925, o hacerlo como hoy ante muchos micrófonos, de diversas características y con filtros y efectos de ecualizaciones, y en estudios súperequipados o en salas de conciertos tan estupendas como la Nezahualcóyotl en la ciudad de México, por dar cualquier ejemplo. Toda grabación musical tratada como de estudio es un producto artificial; y sin embargo nos produce el artificioso y paradójico efecto de oír la música... con naturalidad. Podría decirse que la grabación de campo de músicos tradicionales, o los registros en vivo de conciertos y recitales de músicos urbanos, clásicos y populares, sí reproducen un fenómeno de ejecución musical natural, sin cortes ni

remiendos. Esto sólo es cierto hasta un punto determinado, y no puede equipararse la experiencia de haber presenciado cómo tocaba el músico real con la audición de su propia grabación. Por eso varios músicos, incluyendo personalidades como Sergiu Celibidache o Yevgueni Mravinski, se oponían tanto a hacer grabaciones; sin embargo, aun de ellos se conservan registros de ejecuciones en vivo, las cuales, al pasar a los discos comerciales, generan una conducta de audición equiparable a la de las grabaciones de estudio. Por ende, al escuchar una grabación, nunca está de más preguntarse de qué manera se realizó, hasta donde pueda averiguarse por la misma audición o por medio de información complementaria, anexa a la grabación misma o investigada por otras fuentes.

Otro factor que tiene tanto valor técnico como histórico, e incluso económico, radica en el propósito mismo para el que se realiza cada grabación. No todo lo grabado se pensó para su difusión, aunque a menudo termina difundido por todas partes. No todo lo grabado se pensó como un bien mercantil de consumo, sujeto a la oferta y a la demanda, aunque a menudo también termina así mucho material. Hoy en día, existen cantidades inmensas de grabaciones producidas como acervo de conservación, las cuales sólo de manera eventual se llegan a convertir en discos o cintas para la distribución y el consumo públicos. Para el investigador, todo tipo de grabación debe merecer el mismo interés, si bien conviene tomar conciencia de las características originales de cada grabación. Un medio que ha generado kilos y kilos de grabaciones importantísimas es la radio: en México hay transmisiones desde 1923, y registros sonoros de fragmentos de estas transmisiones por lo menos desde 1931, primero en discos de velocidades diversas, y después de 1952 también en cintas.

Gracias a la grabación radiofónica sobreviven ejecuciones de músicos destacados, lo mismo populares que de concierto; sus imperfecciones técnicas se compensan con las peculiares características adoptadas por los músicos al saber que su ejecución podía ser escuchada por millones a la vez, motivo por el cual casi siempre se siente un ambiente sonoro muy especial en dichas grabaciones. Un ejemplo entre tantos lo dan las grabaciones supervivientes del programa *Teponaxtle*, transmitido por la XEW de México en 1952; gracias a estos registros conservados, hoy podemos escuchar a la soprano Rosa Rimoch cantar una romanza de la zarzuela *Keofar*, con música de Felipe Villanueva, acompañada por una orquesta dirigida por Ernesto Roemer.

Para dejar estos aspectos técnicos e históricos de las grabaciones, quiero llamar la atención sobre el hecho de que, una vez que existe, cada grabación crea su propia trayectoria, su propia historia. Hay registros que sólo existen en el soporte original donde se generaron, sin más copias. Pero cuando se copia una grabación, puede comenzar un camino muy interesante para ella, sobre todo si las copias se hacen en formatos que van cambiando con el paso del tiempo y el avance tecnológico. Entonces se crean lo que se llama las generaciones de las grabaciones. Éstas pueden ayudar a la conservación de la fuente sonora original, o bien pueden perjudicarla, sobre todo si se pierde la primera generación y si las copias no se hicieron en condiciones técnicas que mejoraran, o por lo menos mantuvieran, la calidad del registro original, de la primera generación. Es ya leyenda urbana afirmar que la disquera Peerless realizó, en su momento, copias de sus grabaciones matrices de Pedro Infante en cintas que se creyeron las mejores de su tiempo, y por ende se deshicieron de sus matrices de la primera generación; al llegar la tecnología digital, que podía reeditar las grabaciones de primera generación con una calidad casi idéntica al original, los de la disquera tuvieron que resignarse a reeditar las copias que tenían, cuya calidad ya estaba mermada por una mala conservación. Hay músicos que se han visto reeditados en muchos formatos, como Guty Cárdenas, siempre vigente, siempre popular: sus registros corresponden a la época de los primeros micrófonos y a las matrices de 78 RPM y, sin embargo, lo hemos escuchado en 33 1/3 RPM, en casete y ahora en disco compacto. Como se ha puesto el mayor cuidado en la preservación y restauración de sus grabaciones, hoy las podemos disfrutar con una calidad que el propio trovador nunca habría podido experimentar en su época; y sin embargo, a lo largo de los años no siempre se tuvieron las mejores condiciones para tal cuidado y restauración. Basta con comparar dos reediciones de Guty en disco compacto publicadas en 2006, de la misma grabación de *Peregrino de amor* realizada con Chalín Cámara en 1928 para la Columbia, para ver cuánto importa una buena restauración: hay un abismo de calidad entre el resultado obtenido por la Sony-BMG en su reedición –la cual, además, corta una parte de la grabación original– y la magnífica reedición cuidada por Discos Corason. Si el trovador pudiera oír su propio registro como lo podemos oír nosotros en esta reedición...

Las disqueras, con sus intereses económicos, han ejercido influencias evidentes sobre la creación de las grabaciones, principalmente en la música popular urbana. Cuando reeditan sus

materiales, a menudo no se toman la molestia de partir desde su primera generación, y entonces se vuelve una presunción inútil la de tener en discos compactos reediciones muy modernas de grabaciones antiguas; se dan casos en que un disco de 33 1/3 RPM bien editado y prensado puede generar un mejor sonido de grabaciones antiguas que un disco compacto mal procesado. Sumemos a esta situación comercial la actitud de los propios músicos urbanos: muchos de ellos han grabado varias veces su mismo repertorio a lo largo de los años, por cambios de disquera, por mantenerse vigentes en el gusto del público, por deseo de mejorar sus primeras versiones o por simple necesidad de ganar dinero adicional, entre otros motivos. Por citar un ejemplo, José Alfredo Jiménez grabó dos veces casi todas sus canciones más famosas, primero para la Columbia y después para la RCA Victor. Lo curioso es que a muchos estudiosos, sobre todo cronistas literarios del estilo de Carlos Monsiváis y sus imitadores, o los sociólogos y otros académicos de este estilo que tanto se acercan al repertorio popular urbano, les suele dar igual el uso de cualquier versión entre las varias grabadas por las figuras que estudian, cuando es evidente que cada versión implica un arreglo musical específico, representativo de estilos y modas de su periodo respectivo, además de que no es igual la voz de un cantante con el paso de los años: en algunos, su juventud es su mejor momento, en otros su vejez. Quien quisiera comparar diferencias dramáticas en este sentido, podría remitirse a un ejemplo como el de Toña la Negra grabando *Oración Caribe* de Lara: notaría las abismales diferencias entre su grabación de alrededor de 1944 para Peerless, otra de hacia 1951 para la misma disquera, la de 1958 para RCA Victor y la de 1964 para Orfeón. ¿Con cuál versión nos quedaríamos nosotros? ¿Todas valen igual a la hora de hacer investigación sobre el tema?

Al empezar a tocar estos puntos, ya he entrado de hecho en el tercer grupo de elementos que merecen nuestra atención en el estudio de los registros sonoros: los de índole estética. Parece de nuevo una obviedad: si nos dedicamos a estudiar la música, lo estético es lo primero que debería importarnos al usar grabaciones como referencias documentales. Creo que cabe la redundancia cuando veo a algunos colegas interesarse en varios aspectos alrededor de la música, pero no necesariamente en ella misma, y sobre todo en la integrada experiencia sensible y racional que representa, como cualquier arte. Al fin y al cabo, si oímos en la vida cotidiana lo que mera y llanamente nos gusta, no veo por qué debemos descartar de antemano este subjetivo criterio en nuestro trabajo

académico. En las grabaciones no sólo hay el hecho de la conservación testimonial de la música; ésta fue grabada de una manera determinada, con ciertos ejecutantes que lo hicieron según tales estilos, tales modas, tales capacidades, tales aficiones y hasta pasiones, y el resultado puede escucharse. Afición usual de los melómanos consumidores de grabaciones es la de comparar distintas ejecuciones de la misma música, con fines de valoración tanto como de gozo o de aprendizaje. Las grabaciones permiten eso y muchos más elementos para su estudio.

Otra vez citaré un ejemplo célebre: la larga relación entre Andrés Segovia y Manuel María Ponce. El grande y grandioso corpus de la obra guitarrística del zacatecano fue inspirado casi por completo por el granadino, como es bien sabido. A la hora de analizar cómo se fue dando la creación de todas estas obras, no basta con estudiar las partituras manuscritas de Ponce, las ediciones que Segovia promovió personalmente o la correspondencia de éste al compositor; las grabaciones son fundamentales porque ilustran actitudes de Segovia frente a la obra de su amigo que, en el fondo, representan una posición estética, una poética, una ideología incluso como artista. El que Segovia hubiera grabado sólo diez de las veinte *Diferencias sobre la Folía de España*, en orden distinto al de la partitura original; el que ejecutara muchas obras en las grabaciones con cambios notorios y hasta escandalosos respecto de lo que aparecía en los autógrafos poncianos y en las partituras editadas por el mismo guitarrista; incluso el caso más significativo, el que se haya perdido para siempre la partitura original de la Suite en La, pero se haya podido reconstruir y se siga tocando gracias a que Segovia la grabó en 1930 y la grabación sobrevive; a todos estos hechos no puede ser ajeno un investigador que desee estudiar con seriedad a Ponce, a Segovia o a la música para guitarra, y como se ve, estos hechos y otros más están vinculados a las grabaciones.

Si el objeto de estudio es el intérprete, con más razón las grabaciones se vuelven referencia obligada. Hay extremos que debemos cuidar, sobre todo si recordamos los cambios de las condiciones técnicas: con las ediciones que hoy se pueden hacer en cualquier estudio de mediana calidad, hasta el instrumentista o el cantante más mediocres o infames pueden producir una grabación de sonido aceptable, en donde parezca que de veras pueden tocar bien y de corridito música que nunca les saldrá así en vivo. Sin embargo, para el estudio de ejecutantes anteriores a las ediciones sonoras, o de los que han dejado grabaciones en vivo o de campo que no hayan pasado por trampas de

estudio, estos registros sonoros ilustran, en principio, sobre sus verdaderas cualidades y sobre sus características técnicas, estilísticas y expresivas. Un ejemplo que da gusto evocar aquí es el del gran Juan Reynoso, recientemente fallecido. Cuando José Raúl Hellmer le grabó un son zapateado en 1957, no sólo nos dejó el testimonio de una música deliciosa que da un inmenso gusto escuchar; nos permitió comparar los recursos de improvisación del maestro y su capacidad para usar elementos estructurales de estas improvisaciones suyas aplicadas a piezas diversas, como lo prueba el registro que Eduardo Llerenas le hiciera unos treinta años después, con el gusto *La tortolita*. Con tres décadas de diferencia, el viejo violinista remataba sabiamente dos piezas completamente diferentes con un mismo motivo, no sabemos si compuesto por él o heredado por tradición; lo que aquí me interesa subrayar es que son las grabaciones las que nos permiten estudiar el fenómeno y hacernos preguntas pertinentes sobre un tema como la interpretación de los sones y gustos de Tierra Caliente.

Y sobre los tres grupos de elementos podríamos seguir bordando ejemplos y ejemplos, pero lo que yo más desearía haber logrado en este punto es demostrar, de manera satisfactoria, en qué medida tan relevante importa el uso consciente y detallado de las grabaciones en las labores de la investigación musical, desde diversas perspectivas de estudio y para diversos objetivos de conocimiento y reflexión. Si somos capaces de hacer muchas lecturas de un registro sonoro y tales lecturas enriquecen nuestra investigación musical, no sólo estamos comprobando el valor que tal registro puede tener como material documental: nos estamos permitiendo la posibilidad de ampliar nuestra base de referencias en nuestro trabajo y, por supuesto, nos estamos dando un gran gusto si la música que oímos para nuestro trabajo es buena, si está bien grabada y, sobre todo, si fue bien ejecutada.

Discografía

1. ANÓNIMO (Jalisco, s. XIX):

El periquito

/ Cuarteto Coculense (Cilindro Edison, 1908).

2. Julio ITUARTE (1845-1905):

El amor es la vida

/ Quinteto Jordá (Cilindro Edison, 1905).

3. Carlos CHÁVEZ (1899-1978):

Sinfonía India

/ Orquesta Sinfónica de México; dirección: Carlos Chávez (Victor, 1938).

4. Carlos CHÁVEZ (1899-1978):

Sinfonía India

/ New York Stadium Orchestra; dirección: Carlos Chávez (Everest, 1958).

5-6. Manuel María PONCE (1882-1948):

Concierto para piano y orquesta, fragmentos

/ Manuel María Ponce, piano;

Orquesta Sinfónica de México; dirección: Carlos Chávez (Radio Mil, 1942).

7. Felipe VILLANUEVA (1862-1893):

Keofar: Romanza

/ Rosa Rimoch, soprano;

Orquesta dirigida por Ernesto Roemer (XEW, 1952).

8. Guty CÁRDENAS (1905-1932):

Peregrino de amor

/ Guty Cárdenas y Chalín Cámara, voces y guitarras

(Columbia, 1928; reedición por Sony, 2006).

9. Guty CÁRDENAS (1905-1932):

Peregrino de amor

/ Guty Cárdenas y Chalín Cámara, voces y guitarras

(Columbia, 1928; reedición por Corason, 2006).

10. Agustín LARA (1897-1970):

Oración caribe

/ Toña la Negra, voz, con orquesta (Peerless, ca. 1944).

11. Agustín LARA (1897-1970):

Oración caribe

/ Toña la Negra, voz, con orquesta (Peerless, ca. 1951).

12. Agustín LARA (1897-1970):

Oración caribe

/ Toña la Negra, voz, con la orquesta de Luis González (RCA Victor, 1958).

13. Agustín LARA (1897-1970):

Oración caribe

/ Toña la Negra, voz, con el conjunto de Alvarito (Orfeón, 1964).

14. Manuel María PONCE (1882-1948):

Suite en La menor: V, Giga

/ Andrés Segovia, guitarra (His Master's Voice, 1930).

15. ANÓNIMO (Michoacán-Guerrero, s. XX):

Son zapateado

/ Juan Reynoso, violín, y su conjunto (Sección de Investigaciones Musicales del INBA, 1957).

16. ANÓNIMO (Michoacán-Guerrero, s. XX):

La tortolita

/ Juan Reynoso, violín y voz, y su conjunto (Corason, ca. 1980).

EDUARDO CONTRERAS SOTO. Estudió Teatro y Letras clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Debutó como director con *El reloj y la cuna* de S. Magaña (1988); también ha dirigido *La cena del Rey Baltasar* de P. Calderón de la Barca (2000), así como numerosas lecturas en atril, entre ellas *La Sirena Roja* de Marcelino Dávalos (1997) y *La Genoveva* de Francisco de Soria (1999). Tiene publicados libros de teatro (*Europa caída*, 1993), cuento (*El conferenciante*, 1995) y sobre músicos mexicanos como E. Hernández Moncada (1993) y S. Revueltas (2000), además de numerosos artículos sobre teatro y sobre música en diversas revistas, como *Escénica*, *Repertorio y Tramoya*, *Heterofonía* y *Pauta*. Es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM), del INBA.

elconferenciante@yahoo.com.mx

Cómo citar el texto:

CONTRERAS SOTO, Eduardo: "Las muchas lecturas de una grabación sonora" en *Revista redes música: música y musicología desde Baja California*; Julio - Diciembre de 2007, Vol. 2, No. 2 / Enero - Junio de 2008, Vol. 3, No. 1. [Documento electrónico disponible en: www.redesmusica.org/no3] consultado el ??/??/ 200?