

observatorio

La música de Conlon Nancarrow

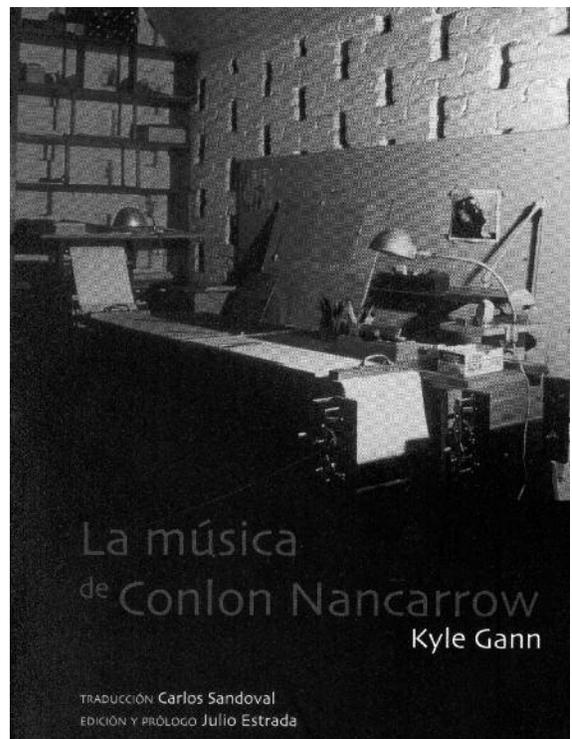
Kyle Gann

Traducción: Carlos Sandoval. Edición y prólogo: Julio Estrada, Escuela Nacional de Música, UNAM, México 2008, 334 pp.

Kyle Gann ofrece un estudio completo de la vida y obra de Conlon Nancarrow. Si bien la parte esencial del libro se centra en el estudio de su música, el texto se complementa con información biográfica relevante que ofrece una visión amplia y una valoración justa de la importancia de Nancarrow en los ámbitos artístico, filosófico, histórico y ético.

El libro está compuesto por diez capítulos; los dos primeros sirven como una introducción al universo creativo de Conlon Nancarrow: el primero aborda de manera general aspectos musicales importantes, como su manejo del tempo, ritmo mecánico, melodía, armonía y dinámica, así como las técnicas contrapuntísticas y de notación; el segundo hace una breve reseña de la vida del compositor que aporta datos y resalta hechos que tuvieron influencia directa en su música. Los siguientes capítulos consisten en minuciosos análisis de su música: las obras, procesos y técnicas se explican con claridad y el orden que el mismo compositor valoraba. Estos análisis revelan el universo racional de su música, que comprende diversas áreas del conocimiento (como las herramientas matemáticas utilizadas para la composición y la tecnología requerida para ejecutar sus obras), así como sus vínculos musicales con el contrapunto imitativo, el jazz, con compositores como John Cage o con los aportes teóricos de Henry Cowell.

Gann organiza el estudio de las obras en un orden que, si no es estrictamente cronológico, ensaya observarlas a través de tres principales etapas creativas: la obra temprana, anterior al piano mecánico, donde se vislumbran los intereses del compositor; la obra central, los estudios para piano mecánico; y la obra tardía en la que vuelve a componer para los intérpretes (*¿Tango?*, *Cuarteto de cuerdas No. 3*, etc.). Los análisis de



sus cincuenta y dos estudios se agrupan por capítulos de acuerdo al elemento estructural distintivo al que se recurre en cada uno; así, encontramos los de ostinato, los isorrítmicos, los canónicos, los de aceleración, los cánones de masas sonoras y los que sintetizan varios elementos y desarrollan una "técnica mixta". Esta clasificación, según advierte Gann, es esencialmente práctica, pues cada estudio tiene elementos únicos y hay estudios que podrían ser incluidos en más de un grupo. En general, los análisis que se presentan

detalladamente a lo largo del texto, lo mismo que el orden y la minuciosidad con que se desenvuelve cada capítulo son de gran utilidad para quien le interesa adentrarse en la obra y en los planteamientos de este pionero del arte musical contemporáneo.

El texto original en inglés (1995) era ya el estudio más completo sobre Conlon Nancarrow y su edición en español es un acierto, de modo que se hace justicia a este creador al difundir su trabajo en el país que eligió como residencia durante sus últimos cincuenta y siete años de vida.

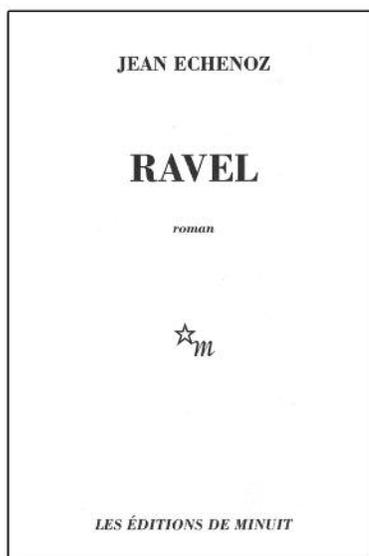
Rafael Sánchez Guevara

Ravel

Jean Echenoz

Traducción al español de Javier Albiñana (2007)

Ediciones de Medianoche, 2006, 128 pp.



Miércoles 28 de Diciembre de 1927, en una pequeña casa llena de recovecos de las afueras parisinas, un hombre, cuya identidad no ha sido aún revelada, sale penosamente de la tibieza íntima de su baño; afuera, el jardín está petrificado por el hielo. Mas, como el tiempo apremia, de entre el vapor, bata color perla y estuche de manicure de lujo en mano, Ravel emerge de la bruma. Como de costumbre ha dormido poco o mal y, malhumorado, se pregunta qué elegirá hoy para vestirse de entre los múltiples trajes de su guardarropa... Una amiga le espera para llevarlo a la estación de tren: pronto habrá de partir hacia los Estados Unidos. Desde ese momento comienza la cuenta regresiva: sólo le quedan diez años de vida.

Desde las primeras líneas, Jean Echenoz establece una complicidad entre el personaje principal de su novela biográfica y el lector; tal pareciera que asistimos a esos instantes privilegiados y personales donde el vapor del baño crea, por así decirlo, un halo de protección contra el frío aire del exterior, en una intimidad segura y placentera como la de un capullo del que sólo se sale penosamente. Esa relación de intimidad entre el lector y Ravel será una constante a lo largo de la novela, acompañándolo hasta los últimos instantes de su vida.

En el curso del libro, Echenoz nos lleva hacia lo irremediable: la afasia, enfermedad neurológica degenerativa, que poco a poco aislará a Ravel del mundo, para "enterrarle vivo en un cuerpo que ya no responde a su inteligencia [...] parecía que un extranjero vivía dentro de él." Echenoz no se limita al relato, sino que recurre a la cita biográfica autorizada, permitiéndose en ocasiones comentar ciertos pasajes de la vida de Ravel en tono sobrio e incisivo. Por ejemplo, sus anécdotas aluden al Ravel *dandy*, casi maniático, que gustaba vestirse a la última moda, siempre impecable y con un extenso repertorio de trajes, reconociendo en el personaje un verdadero placer en la búsqueda, cada vez más intensa, del Arte de Vestir; interés en otros poco habitual por las telas y la combinación de colores y texturas.

En la cumbre de su gloria, seguimos al personaje en sus giras triunfales por Norte América y numerosas ciudades europeas, le acompañamos dentro de su casa en Montfort l'Amaury entre centenares de curiosidades, como los relojes y juguetes mecánicos a los que confería un afecto poco común. Echenoz nos pinta un Ravel desenvuelto y poco riguroso a la hora de interpretar sus propias obras, pero exigente y difícil con los intérpretes que han de tocarla.

Esto queda ilustrado en aquel memorable episodio donde Paul Wittgenstein, pianista que pierde el brazo derecho en la Primera Guerra, estrena en Viena el *Concierto para la Mano Izquierda*, del cual tuvo la exclusividad por 6 años. La descripción del suceso es deliciosa, cuando al término del concierto Ravel se aproxima lentamente al pianista, quien se había permitido realizar a la obra "ciertos arreglos", para decirle fríamente:

-¡Pero esto no es así!
Intentando defenderse, Wittgenstein dirá justo lo que no debiera:
-¡Pues yo soy un viejo pianista y esto no suena!
Ravel replica:
-¡Pues yo soy un viejo orquestador y esto suena!

A todo esto Echenoz agrega fulgurante una descripción breve pero concisa del entorno:

Hasta los muros y el techo con sus elegantes altorrelieves padecen la incomodidad del suceso. Y aún las pecheras de los vestidos palidecen, las largas franjas de los mismos se detienen, los mayordomos se miran los zapatos...

A lo largo de la novela, el escritor se mantiene al lado del compositor sin abandonarlo un solo momento. Echenoz evoca a los amigos de siempre: la pianista Marguerite Long, la violinista Hélène Jourdan-Morhange, la cantante Madeleine, la bailarina Ida Rubinstein... Pero también y sobre todo a Zoghreb, el vecino y amigo de toda la vida, quien llueve o truene, acudirá diario a casa de Ravel de 5 a 8 de la tarde. Echenoz relata un conmovedor episodio de los últimos días de vida del compositor:

Cuando Zoghreb llegaba, Ravel se precipitaba hacia la puerta, pero no pudiendo coordinar más sus propios movimientos, hacía girar la cerradura en un sentido y otro para intentar abrirla. Entonces aparecía Madame Révelot, su empleada doméstica, siempre presente y fiel, personaje de primera importancia para Ravel como lo fuera Céleste Albaret para Marcel Proust hasta su lecho de muerte. Las mismas preguntas monótonas comenzaban:

-¿Cómo está usted? decía Zoghreb.

-¡Mal! respondía Ravel.

-¿Durmió bien?

-No. Meneando la cabeza

-¿Tiene buen apetito?

-Sí.

-¿Ha podido trabajar?

Entonces, bruscamente, un torrente de lágrimas le enturbiaba la mirada, y sacudiendo la cabeza decía:

-¿Por qué me pasó esto a mí? Decía. ¿Por qué? Si había compuesto cosas nada mal... ¿no es cierto?

Y así, al día siguiente, a la misma hora, Zoghreb regresaba con angustia para hacer las mismas preguntas

Impresionante trabajo de documentación en el que, con apoyo de la monografía que sobre el mismo personaje hiciera Marcel Marnat, Jean Echenoz ofrece un retrato completo y conmovedor de Maurice Ravel: desde esa descripción hecha a manera de una secuencia cinematográfica en "largo plano" del viaje por América del Norte hasta su deceso en una cama de hospital a consecuencia de abrirle el cráneo como último recurso que se supone remediaría la enfermedad.

128 páginas bastan al lector para, transitando de la emoción del llanto a la risa, quedar atrapado en la escritura intensa y alerta de Echenoz, para aferrarse fuertemente a este

personaje digno de las grandes figuras novelescas de la literatura francesa.

► <http://www.flickr.com/photos/38427569@N03/3848058159/>

► http://www.trekearth.com/gallery/Europe/France/North/Ile-de-France/Montfort-L_Amaury/photo1059064.htm

Caroline Grivellaro

Manuel M. Ponce

Edición especial Clema Ponce

Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2000-2008

En 1998 la Escuela Nacional de Música de la UNAM recibió en donación del pianista Carlos Vázquez el *Acervo Manuel M. Ponce*, integrado por manuscritos y primeras ediciones de la obra musical del compositor, tan extensa como poco conocida. Además de resguardar y catalogar la obra, la dependencia universitaria se dio a la tarea de difundirla mediante el *Proyecto Editorial Manuel M. Ponce* que coordina Paolo Mello.¹ Se trata de la primera Edición crítica de la obra completa,² cuyos lineamientos generales respetan lo más posible las primeras intenciones del autor y permiten definirla como una edición *Urtext* (original). La etapa inicial del proyecto editorial, la *Edición especial Clema Ponce*, reconoce la importancia y devoción musical de la esposa del compositor en una colección que ordena las piezas en cinco distintas categorías: música de cámara, obras para canto y piano, para solista y orquesta, para piano solo, y piezas corales.³ Del año 2000 a la fecha se ha publicado casi la totalidad de los 25 títulos que comprende la edición,⁴ que incluye obras hasta ahora inéditas como la *Sonatina* para piano, además de otras que se reeditan bajo los lineamientos editoriales mencionados, algo novedoso al tratarse de la música de Ponce.

¹ Agradezco al Mtro. Mello lo detallado de sus comentarios respecto al proceso de edición del proyecto.

² La mayor parte de las partituras de Ponce impresas por diversas editoriales no han sido reeditadas desde hace muchos años, por lo que acceder a estas obras –así como a ciertas piezas inéditas– sólo había sido posible a través de versiones fotocopiadas de mala calidad, ello sin contar los eventuales errores de notación que podían contener las partituras. En lo personal, recuerdo las fotocopias de los estudios para piano, algunas de las cuales correspondían a manuscritos –acaso de Ponce– de difícil lectura por una defectuosa reproducción o porque la escritura semejava un esbozo, cuya caligrafía de trazos rápidos quizá no constituía la versión final para su publicación.

³ La versión digital de esta reseña ofrece una tabla con el listado de los títulos que agrupa la edición: se detalla el año, el revisor y las fuentes consultadas para cada caso. ► TABLA 1

⁴ Los dos últimos números corresponden al *Trio* para violín, viola y piano, y al *Concierto* para piano y orquesta, en reducción para dos pianos. Está previsto que la primera de dichas obras se publique durante la primera mitad de 2010, y la segunda hacia finales del mismo año.

Para la revisión y las notas críticas, la edición confía el trabajo a un grupo de 18 músicos y musicólogos del país que se distinguen por el contacto cercano con la música de Ponce, en su mayoría profesores de Licenciatura y Posgrado en la Escuela Nacional de Música. Al optar por una diversidad de formas para abordar el análisis y estudio del conjunto de las obras, se apuesta por una percepción de la música de Ponce que se aproxime a la visión íntima y enriquezca también las maneras de interpretarla. A primera vista dicha variedad puede apreciarse, por ejemplo, en la libertad de cada revisor para preparar los textos que acompañan los ejemplares. Sin embargo, aun cuando las obras fueron objeto del examen cuidadoso de especialistas en cada área, no todas cuentan con un apéndice para extenderse en notas críticas; en las ocasiones que no lo amerita sólo se acude a las notas al pie para hacer comentarios y sugerencias. En casos como el de las *Doce canciones mexicanas*, que incluye un cuadernillo adicional insertado en la solapa posterior, los comentarios son extensos y presentan además una semblanza analítica de las piezas. Cada volumen introduce la partitura con prefacios o notas preliminares y, para las obras de cámara con piano, se incluye la *particella* de los instrumentos correspondientes por separado. Varios volúmenes ofrecen una traducción al inglés, lo que representa una apertura de la edición; en las *Poésies chinoises* se traducen al español los textos en francés de cada canción; en las *Mazurkas* o las *Evocaciones* para piano se incluyen imágenes facsimilares de los manuscritos, excelente reproducción que desvela la esmerada caligrafía musical del autor.⁵

Si bien el formato usado para esta edición –tamaño carta– no corresponde al más comúnmente utilizado para partituras –9 x 12 pulgadas– el diseño cuidadoso propicia la adecuada distribución de los materiales en cada página, aunque en ocasiones falta espacio sobre todo en los márgenes laterales para las anotaciones a mano que suelen hacerse durante el estudio. Ello no obstante, la *Edición especial Clema Ponce* presenta un trabajo meticuloso en su conjunto, cuya calidad reside no sólo en la labor hecha por los revisores sino también en el criterio gráfico. La fácil ubicación de las llamadas de nota con números muy visibles, la distinción entre las sugerencias de los revisores y las anotaciones originales, así como un tipo de papel de color amable a la vista, evidencian el esfuerzo y celo invertidos en la empresa.

En síntesis, la *Edición especial Clema Ponce* comienza a resarcir una seria carencia en la difusión de la música del compositor luego de 61 años de su muerte. Su obra cuenta por fin con un cauce propicio para ser estudiada y divulgada; algo que merece justificadamente dado el valor artístico de este autor ejemplar.

Turcios G. Ruiz Espinosa

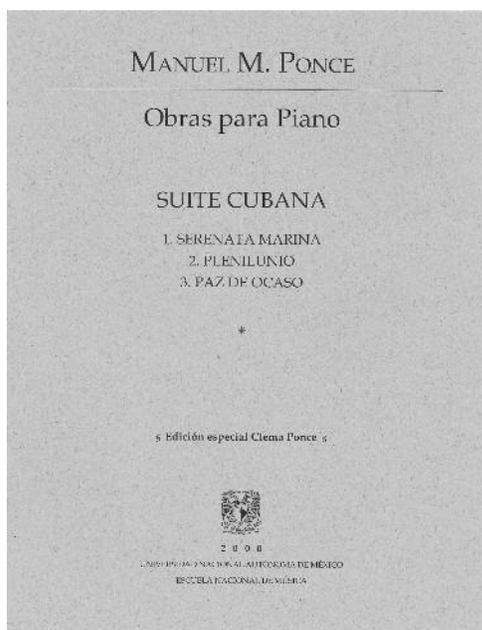
Formar el oído, metodología y ejercicios

Germán Romero

Conservatorio de las Rosas-CENART, 2005

La producción en México de textos pedagógicos musicales que cuenten con un reconocimiento fuera del país es aún modesta. No obstante, en fechas recientes el libro de entrenamiento auditivo *Formar el oído* de Germán Romero ha sido publicado en Barcelona en traducción al catalán (*Formar l'oïda*) por la editorial Dinsic, luego de un curso en la ESMUC (*Escola Superior de Música de Catalunya*) que sirvió para dar a conocer el texto en España. El trabajo –terminado en 2006 cuando Romero era profesor del Conservatorio de las Rosas– es el fruto de la formación del autor con el Dr. Luis A. Estrada en la UNAM y los más de doce años de experiencia docente impartiendo la materia. El libro sigue en lo general las propuestas metodológicas de Roland Mackamul (*Lehrbuch der Gehörbildung*) y Lars Edlung (*Modus Novus, Modus Vetus*), autores que han influido en la educación musical internacional en las últimas tres décadas. Al sumarse las posibilidades tecnológicas de nuestros días, el resultado es un texto útil no sólo para los especialistas en el tema sino también para maestros de cualquier área musical y para alumnos que encuentran allí elementos diversos para el estudio individual.

El libro busca la formación del oído interno consciente a partir de dos conceptos fundamentales: *sensibilización*



⁵ En la versión digital de este texto se puede observar la imagen de una página del autógrafo de *Versalles*, tercera pieza de *Evocaciones*, para piano solo.

■ ILUSTRACIÓN 1

–que implica el estudio de los temas mediante experiencias sensibles antes de que sean racionalizados– y *educación auditiva integral*, que permite al alumno desarrollar herramientas auditivas para contextos sonoros muy diversos, como lo modal, tonal y atonal.

Para mejor entender los objetivos de *sensibilización* se ofrece una introducción general y textos en cada capítulo que plantean la filosofía y los principios metodológicos. En ellos se explica de manera minuciosa las actividades para realizar en clase –imitar, contemplar, retener, recrear, improvisar, transportar– y se dan indicaciones para que los estudiantes adquieran cada habilidad siguiendo el camino más corto y seguro.

En lo que hace a la *educación auditiva integral*, el proyecto prevé cuatro años de estudio con un plan de trabajo estructurado que equilibra los niveles de dificultad para cada área. Así, los alumnos con poca o ninguna formación musical previa, comienzan muy pronto a estudiar intervalos fuera de un contexto tonal, a escribir dictados rítmicos, y a tomar dictados melódicos y armónicos tanto tonales como atonales.

El libro se divide en cinco capítulos que corresponden a las siguientes áreas temáticas: I. Ritmo, II. Intervalos, III. Música tonal, IV. Música antigua, y V. Música del siglo XX. En los primeros dos, los alumnos adquieren habilidades necesarias para estudiar cualquier época y estilo; en los restantes, se abordan las características esenciales de los tres grandes períodos de la música occidental. El cuarto capítulo brinda al alumno un conocimiento del período de la música antigua sin limitarse sólo a la entonación y reconocimiento auditivo del sistema modal, pues se extiende del canto llano de la Edad Media a la música del Renacimiento, al tiempo que analiza la evolución en el manejo del ritmo y en las estructuras melódicas en cada estilo.

El capítulo dedicado al siglo XX contiene un repertorio que comprende a compositores del inicio de la centuria, como Schoenberg y Bartók, y otros más recientes, como Ligeti y Gubaidulina. Dicho abanico de autores implica abordar diversas técnicas de composición que dificultan la transcripción de las obras. Para facilitar este proceso, el texto analiza algunos de los sistemas compositivos de la época mediante esquemas que permiten al alumno anticipar la escucha de los ejemplos. Aquí el estudiante debe recurrir a todos los conocimientos y herramientas adquiridos en los capítulos previos.

La sección dedicada a la música tonal es también extensa; contiene más niveles y quizás requiere más tiempo durante

las clases. Ello se debe a que el repertorio tonal es el que más se estudia en las escuelas de música y también porque abarca casi tres siglos. Este apartado, que comprende el estudio de melodías en los modos mayor y menor, enfatiza la función de cada grado de la escala y su atracción hacia la tónica, así como el contexto armónico implícito –características heredadas de las metodologías de Mackamul y Edlund– en donde la “conducción a la tónica” y la comprensión de la función armónica son fundamentales. Los dictados para los primeros niveles corresponden a pequeñas composiciones del propio Germán Romero, y a partir del nivel tres se usan ejemplos de la literatura musical.

El texto introduce la audición de la armonía a través del reconocimiento del color de cada acorde y de la función de las notas que lo conforman, lo que aunado al trabajo en el teclado, permite a los alumnos un rápido progreso. En ocho niveles se avanza de la secuencia I–IV–V–I a modulaciones



y acordes de sexta aumentada. En los dos primeros niveles los dictados armónicos utilizan corales sencillos, y desde el nivel tres la selección recurre al empleo de corales de Bach.

Otra particularidad del texto es que los dictados de cada capítulo corresponden en su mayoría a fragmentos de la literatura musical escogidos con escrúpulo y graduados según su dificultad; además se indica en cada capítulo qué líneas han de escribirse. El uso de fragmentos de música en lugar de ejercicios áridos e inexpressivos estimula al alumno a la vez que facilita y enriquece el trabajo del maestro. Los

ejemplos musicales del libro se presentan en un apéndice y se acompañan por una grabación en disco compacto. Un apéndice adicional incluye algunas actividades más de utilidad para el maestro.

El libro no cubre por completo los requerimientos de un curso de solfeo o entrenamiento auditivo; de hecho al inicio de cada capítulo se indican los conocimientos previos - y se sugiere complementar el estudio con el desarrollo de habilidades como la lectura rítmica, la lectura de notas, la entonación tonal y atonal, habilidades de trabajo en grupo -en ensambles o en pequeños coros-, ejercicios al teclado, etc., proceso en el cual también se puede aplicar la metodología descrita a lo largo del texto. Al conjugar las lecturas del mismo con las actividades generales propuestas -como las dinámicas grupales y el desarrollo de la memoria a través de la imitación y la improvisación de ritmos o melodías- se puede cambiar el ritmo de la clase cuando se ha trabajado en algún tema que requiere concentración. El libro plantea una mayor frecuencia de realización de ejercicios conforme se avanza, lo que implica tener dictados en casi todas las clases. Al dar prioridad a la percepción en el estudio del entrenamiento auditivo -hacer y conocer primero, para luego escuchar, retener, memorizar y finalmente escribir- se integra de manera lógica el proceso de audición musical. Una mejor comprensión de la música y un quehacer musical de calidad son las premisas que dieron origen a este texto. Una edición en español a disposición de alumnos y profesores podría a futuro contribuir a la formación integral de los músicos en lengua española.

Teresa Yáñez

Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes

Evguenia Roubina
México, Ediciones Eón, 2009

La música de los periodos novohispano y clásico mexicanos es tema de esforzadas búsquedas para indagar cualidades de obras y de autores de la época a través de un conocimiento experto que propicie, al cabo, su disfrute. De la época post-revolucionaria a la fecha, el hallazgo de dichos materiales se debe en general a un proceso de apertura gradual de los archivos eclesiásticos del país, observable al inicio a partir de la ordenación de documentos que realizan los músicos participantes en la liturgia, y luego, por el gradual ingreso de musicólogos nacionales y extranjeros a los archivos de las grandes catedrales: México, Puebla, Oaxaca, Zacatecas y, en el caso presente, Valladolid-Morelia. La indagación sistemática en dichos acervos desvela también la presencia

de música profana guarecida al interior de los templos debido a que sus espacios facilitaron a los compositores de entonces producir su obra al encontrar lo mismo salones de ensayo o instrumentales como la frecuente presencia de músicos ejecutantes. Esta última idea permite considerar que el trabajo de los músicos novohispanos en la liturgia va a extenderse hasta el periodo inicial de la Independencia, lo que al igual confirma la influencia eclesiástica en un Estado cuya plena autonomía se alcanza medio siglo después con las Leyes de Reforma que expide en 1859-1860 el presidente Benito Juárez (1806-1872). Por fuera de la música litúrgica que atañe a las iglesias, el resguardo en concreto de las producciones de música profana dentro de las catedrales mexicanas merece una cuidadosa discusión a futuro al entenderse que, si bien se salva de la pérdida irremediable una amplia obra, es indispensable recuperar y rescatar del olvido materiales que, de forma innegable, pertenecen al patrimonio cultural del país. Evguenia Roubina, musicóloga y violonchelista de origen bielorruso radicada en México desde 1990,¹ hace una nueva aportación a los estudios sobre la música novohispana con su reciente libro, *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, que, señala la edición,

inaugura la colección Joyas Musicales de la Catedral de Valladolid-Morelia, concebida con el propósito de difundir el nuevo conocimiento generado por su autora en torno al contenido y el valor de uno de los principales acervos musicales históricos del país que se encuentran en custodia en este recinto.²

La investigadora formula con ello un nuevo proyecto editorial que da cabida a sus búsquedas y profundiza en el horizonte de su obra anterior, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*,³ al abordar ahora las vidas y obras de dos violinistas y compositores que se sitúan, con José Manuel Delgado (n. ?, 1750 - 1816)⁴ en el periodo Novohispano y, con el hijo de éste, José Francisco Delgado y Fuentes (Valladolid 1771 - Cd. de México 1829),⁵ en el Novohispano y el Independiente.

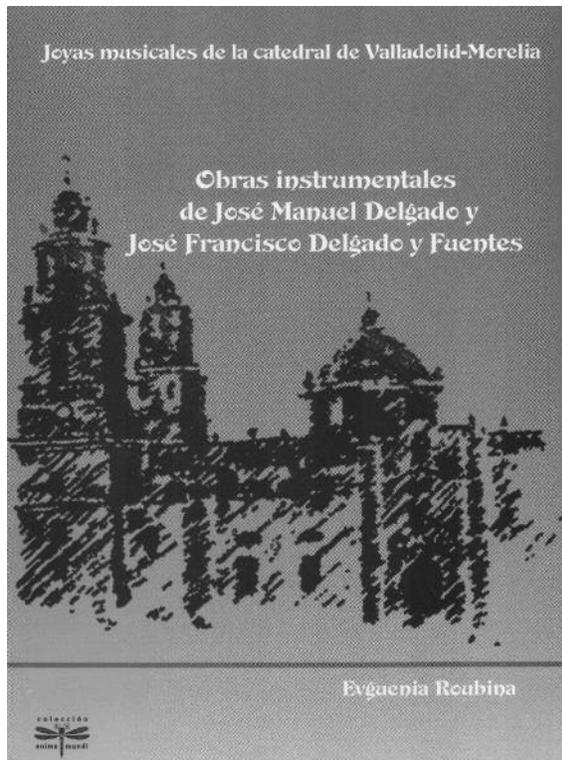
¹ Se debe en buena parte a Evguenia Roubina -siempre con el apoyo del entonces director de la ENM Luis Estrada- el proyecto de fundar en 2004 el Programa de Maestría y Doctorado de la Escuela Nacional de Música, programa que coordina de 2004 a 2006.

² Roubina, E., *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José Francisco Delgado y Fuentes*, Colección Anima mundi, Joyas musicales de la catedral de Valladolid-Morelia, Ediciones Eón, 2009, nota editorial de la contraportada.

³ Roubina, E., *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, Conaculta, México 1999.

⁴ La propia investigadora indica lo siguiente en una comunicación escrita: "Hasta la fecha se desconoce su origen. En 1761, ingresa a la capilla de música de la catedral de Valladolid señalando que es vecino de San Miguel el Grande (hoy San Miguel de Allende); sin embargo, no nació ahí, pues no se halló su fe de bautismo en la parroquia correspondiente."

⁵ Roubina, E. *Obras instrumentales...*, op. cit., pp. 67-68 y 89-90.



Ambos se vinculan a su vez a otro hijo de José Manuel, el violinista, violista y clarinetista José María Delgado y Fuentes (Valladolid 1770 - Cd. de México 1830).⁶ *Obras instrumentales de José Manuel Delgado y José de Francisco Delgado y Fuentes* refiere al desvelamiento de tres partituras del archivo musical de la catedral de Valladolid, Morelia, reproduce el facsímil de los *Versos para la festividad del Patriarca Señor San José*, de José Francisco Delgado y Fuentes, y rehabilita dos obras pertenecientes al archivo mencionado: el *Trío No. 2*, también de José Francisco Delgado, y las *Variaciones* para pequeña orquesta de cámara de José Manuel Delgado, que se reconstruye gracias al acceso a las partituras originales.

La vida de José Manuel Delgado corre en paralelo a la de su tocayo y paisano José Manuel Aldana (Ixmiquilpan, Hidalgo, 1758 - Cd. de México 1810),⁷ también violinista y compositor, maestro de la escoleta de canto de órgano en el Colegio de Infantes de la Catedral Metropolitana de México, además de director de orquesta, reconocido por su *Gran misa en Re* para coro y teclado –que Candelario Huízar adapta a una escritura moderna y del cual Carlos Chávez presenta en

⁶ *Ibid.*, pp. 67-68; también en Roubina, *El responsorio "Omnes moriemini..." de Ignacio Jerusalem: la primera obra novohispana con obligado de violonchelo y su entorno histórico*, ENM, UNAM, 2004, pp. 13-14.

⁷ Roubina, E. "...So pena de excomuni3n": la verdad sobre el origen de José Manuel de Aldana, *Heterofonía*, en prensa.

1940 un concierto en el Museo de Arte Moderno de Nueva York– y cuya obra para cuerdas es estudiada en detalle por Roubina en su libro anterior arriba citado. En el capítulo sobre "Inc3gnitas y revelaciones del hallazgo moreliano" se adjudica a José Manuel la paternidad de las *Variaciones*, y para ello la autora descarta toda confusi3n con el violinista y compositor "Eusebio Delgado,⁸ natural de la isla de Cuba y residente de la Ciudad de México desde la primera mitad del siglo XIX",⁹ también conocido como "El Habanero"¹⁰ quien, sin parentesco con los de la antigua Valladolid, aparece como exitoso intérprete en París hacia 1860¹¹ y sobre cuyo repertorio la autora del libro plantea la pregunta: "¿habrían podido las *Variaciones* encontradas en Morelia hallarse entre las obras que lo integraban?"¹² El texto abunda en el estilo de éste, que identifica más bien con las obras que interpretaba, "como [la] '*Balada Polonesa*, acompañada de la orquesta' de Henri Vieuxtemps (1820-1881), 'la sublime *Legende*' de Henryk Wieniawski (1833-1880), además del tan aplaudido *Carnaval de Venecia*' de Nicolo Paganini (1782-1840), que El Habanero solía incluir en sus presentaciones".¹³

El texto remite a la relaci3n que José Manuel retiene con Franz Joseph Haydn, autor de referencia para la música hecha en México en aquella época; de ahí que el libro acierte a comparar el propio tema de las *Variaciones* con el tema inicial del *Allegretto* del *Cuarteto de cuerdas* en mi bemol mayor del de Mannheim e interrogue si el material del mexicano "se parece a los de Haydn más de lo que debería para considerarse una fortuita coincidencia y una simple afinidad".¹⁴ Dada la influencia del estilo germano sobre el estilo paterno y filial, la hipótesis sobre la autoría de las *Variaciones* plantea de entrada la duda sobre la posible relaci3n de éstas con José Francisco, aunque descarta igualmente dicha idea al remitir a la instrumentaci3n:

El manuscrito de las *Variaciones* posee otro rasgo característico que identifica a José Manuel Delgado como su compositor de manera infalible como si fuera su rúbrica puesta al calce de una de estas hojas pautadas. En este caso se trata del protagonismo, tan inusual para la literatura orquestal novohispana, que en esta obra se concede a la primera trompa.¹⁵

⁸ Quizá nace en La Habana, muere en la ciudad de México en 1889, véase Roubina, E., *Obras instrumentales...*, *op. cit.*, p. 61.

⁹ *Ibid.*, p. 196.

¹⁰ *Ibid.*, p. 201.

¹¹ *Ibid.*, p. 198.

¹² *Ídem.*

¹³ *Ibid.*, pp. 200-201.

¹⁴ *Ibid.*, p. 201.

¹⁵ *Ibid.*, p. 228.

La alusión destaca la presencia en la Capilla Metropolitana del intérprete francés Antonio Salot, “trompa sobresaliente” que pudo haber asegurado la ejecución de la obra,¹⁶ instrumentada para 2 clarinetes, fagot, 2 trompas, violines primeros y segundos, violonchelo y bajo, donde las dos trompas destacan con breves giros melódicos en momentos de *tutti* cadencial.¹⁷ La primera trompa despliega su actividad de manera notable en la *Variación VI* que culmina la serie con un exigente solo, que prepara a su vez la entrada en allegro del *Rondó* final, de cuyo centro surge otro momento solista para el violín.

Al igual que al padre, a José Francisco Delgado se le reconoce en vida como “Haydn mexicano”, a decir del *Calendario filarmónico para 1866*,¹⁸ cuya obra hoy publicada amplifica la percepción del clasicismo musical religioso y profano en México: *los Versos para la festividad* para 2 trompas, dos oboes, violines, violas y bajo continuo, obra sin texto, y del *Opus 1, el Trío No. 2* para dos violines y bajo, que se examina en breve más adelante para conocer algo mejor los primeros recursos de este autor.

En su conjunto, las tres obras que reúne el libro están escritas por dos destacados músicos cuyas capacidades como intérpretes del violín se extienden a través de una práctica compositiva que demuestra su conocimiento del repertorio-religioso y profano de la época. Ambos forman parte de la vida eclesíastica en la catedral de Morelia, donde las prácticas de la liturgia debieron ser estrictas y poco permisivas, de recordar que el obispo de Valladolid es Manuel Abad y Queipo (1751-1825), tan contemporáneo de los Delgado padre e hijo como de los independentistas Miguel Hidalgo (1753-1811), profesor del Colegio de San Nicolás, y su alumno, José María Morelos (Valladolid, 1765-1815), a quienes excomulgó.

El análisis crítico de un objeto de estudio digno de loa no disminuye de modo alguno la escrupulosa investigación y acertados hallazgos que aquí se glosan, si bien el nexo con el tiempo y el espacio del Valladolid michoacano de la Independencia incitan a una revisión histórica y estética de esta faceta del clasicismo mexicano. Aun si es de preverse que la persistente investigación de Evguenia Roubina contribuirá a futuro a la búsqueda y difusión de una producción aún más extensa de los Delgado, esta mirada crítica no deja de procurar una mirada parcial sobre la originalidad de los

materiales presentados. Dentro de dichos límites, importa considerar la noción de *música de autor*, acaso no claramente definida en la colonia debido al sentido pragmático que entonces tiene el trabajo de los músicos en un país cuya escisión en rígidas capas sociales obstaculiza la rápida difusión de ideas que, de forma inevitable, emancipan. Lo anterior equivale a decir que la música vocal e instrumental que se escribe entonces en la reclusión de la iglesia no alcanza a reflejar la diversidad de directrices que puede adoptar la sociedad independiente que, justo en esos momentos, corre en paralelo a los Delgado padre e hijo. Al confrontarlos con las interrogantes sociales de su tiempo, uno y otro –tanto como Aldana u otros autores de los periodos novohispano e independiente– resultan ictus históricos que se ubican en un instante tardío de la música colonial, cuando se ha consolidado el proceso de adaptación a una escritura ortodoxa del siglo XVIII. El aislamiento mismo en las iglesias otorga a su fantasía creativa escasa movilidad, al punto de que los cánones dieciochescos continúen casi intactos al entrar el XIX, siglo que recibe en Europa el impacto de la Revolución Francesa (1789), movimiento que llega a México con dilación en la política, mayor aún en las artes por los daños que ocasiona la invasión francesa en 1808 a España, que responde entonces con una Guerra de Independencia a Fernando VII (1784-1833), “Rey Felón”, y a José Bonaparte, “Pepe botella”, invasión que traza la ira de Goya un 2 de mayo.

Toda vez que se ha hecho antes un acercamiento a las *Variaciones* de José Manuel Delgado, la sencillez del *Trío No. 2* de José Francisco Delgado ofrece el mejor ejemplo para analizar las enseñanzas del maestro y la escritura temprana del discípulo. Una lectura cuidadosa de las páginas del *Trío* denota una melodía y una armonía que tienden más al recato que al atrevimiento propio de la exploración –excepto una secuencia de modulaciones sin rumbo claro–¹⁹ o de la sensualidad que aporta la síncopa en la tradición clásica en vez de la repetición sistemática de la misma nota al final de un compás y al inicio del que le sigue.

Si la reverencia a las normas es la norma, no siempre se aplica y revela frecuentes octavas ocultas y directas, o quintas ocultas y paralelas. Dicha sujeción a medias destaca por igual en enlaces armónicos abruptos²⁰ o inexpertos,²¹ en falsas relaciones cromáticas²² o en articulaciones rítmicas que evitan reforzar las funciones armónicas tonales,²³ lo

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Véanse como ejemplo las páginas 339, 358 y 360.

¹⁸ *Calendario filarmónico para 1866, Arreglado de Meridiano de México*, México, Imprenta Económica [1885], Roubina, E., *Obras instrumentales...*, *op. cit., *p. 55.

¹⁹ Roubina, E., *Obras instrumentales...*, op. cit., pp. 315-316. Ver página 315 del libro.

²⁰ *Ibid.*, p. 312, cuarto sistema, c. 1.

²¹ *Ibid.*, p. 311, tercer sistema, cc. 1-2.

²² *Ibid.*, p. 314, primer sistema, c. 3.

²³ *Ibid.*, p. 309, tercer sistema, c. 3; p. 311, segundo sistema, compás 3.



JOSÉ FRANCISCO DELGADO.
TRÍO NO. 2, FRAGMENTO, COMPASES 84-92

mismo que en una rítmica apenas graciosa²⁴ cuando no demasiado dócil.²⁵ Ello no obstante, la obra es grata al oído a juzgar por su segundo y exitoso estreno el 22 de septiembre de 2009, día de la presentación del libro, con Victoria Horti, Savathasiddh Uribe, violines, e Ignacio Mariscal, violonchelo.

Si este nuevo elemento del repertorio enriquece hoy el espectro histórico de la música mexicana, desvela también al Valladolid de los Delgado, aún carentes del sentido libertario que el periodo clásico europeo da a la individualidad creadora. En contraste con la creatividad que surge del continente americano en los primeros momentos de su encuentro con Europa, cuando el canto de las misas se apoya en el percutir del teponaztli para guiar la conjunción de la música y la danza propia de las culturas nativas, el clasicismo musical mexicano que se escucha en iglesias y en palacios tiene como oídos unas rancias curia y aristocracia, y lejos de cuestionar con creatividad al imperio a punto de extinguirse, no recibe aún la herencia que transmite Haydn a Beethoven y éste al Emperador en 1804, ese algo tan irreverente que conmociona a la vieja Europa y tarda décadas para hacer oír su reclamo en América.

Julio Estrada

²⁴ *Ibid.*, p. 319.

²⁵ *Ibid.*, pp. 330-331.

El sonido en Rulfo: “el ruido ese”

Julio Estrada, 2ª edición corregida y aumentada
Instituto de Investigaciones Estéticas
UNAM, 2008, 254 pp.

En *El sonido en Rulfo: “el ruido ese”*, Julio Estrada elabora una disertación sobre la escucha intensa como principal forma de aproximación a los textos de Juan Rulfo. Se trata de un extenso ensayo que aborda de manera concreta los elementos sonoro-musicales en la literatura de este autor: las voces, los murmullos, el lenguaje, los sonidos del ambiente, los cantos y “el ruido ese”: el silencio.

Esta segunda edición, corregida y aumentada, presenta importantes diferencias con respecto a la primera (UNAM, IIE, 1990): el contenido del ensayo –en la primera edición organizado en tres capítulos–, es extendido y replanteado en cinco capítulos: *Sonoridades del habla*, *Sonoridades del ambiente*, *Sonoridades de la música*, *Sonoridades del tiempo* y *Sonoridades de la pérdida*. Si bien todos los capítulos presentan novedades con respecto a la edición anterior, el tercero es esencialmente nuevo, y devela una dimensión inexplorada del imaginario de Rulfo: la creatividad musical y el gran conjunto de elementos musicales presentes en su literatura. Se exponen investigaciones de Estrada sobre las posibles referencias musicales hechas por Rulfo en su novela, tales como músicos o canciones populares.

Las agudas observaciones del autor arrojan luz sobre un rubro ignorado de la obra *rulfiana*: el pensamiento sonoro-musical. Se analizan detalladamente fragmentos de textos y, con argumentos claros, se plantean nuevas interpretaciones de imágenes descritas por Rulfo.

El libro viene acompañado de un disco compacto, de gran valor tanto documental como artístico, pues contiene



numerosas ilustraciones sonoras como grabaciones de campo, expresamente realizadas para la edición, además de músicas aludidas por Rulfo en sus textos y, al inicio, la versión radiofónica completa de la primera parte de la multi-ópera *Murmulllos del Páramo*, "Doloritas", de Julio Estrada.

Como complemento al ensayo, se incluyen distintas fotografías tomadas por Rulfo que muestran aún otra faceta artística del jalisciense y que relacionan su mirada con su oído, lo cual contribuye a crear una dimensión sonora en un lector-oyente. Finalmente, el comentario a este libro quedaría incompleto sin hacer mención a su elegante presentación, que coadyuva en la apreciación de todas sus cualidades.

Rafael Sánchez Guevara

Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro

Oliver Sacks, Anagrama, Colección Argumentos, traducción del inglés de Damián Alou, 1a. edición mexicana, México 2009, 462 pp.

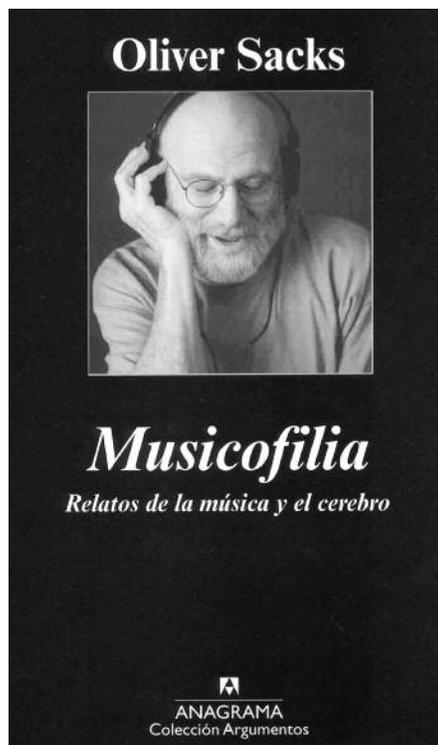
La traducción al español de uno de los más recientes textos del neurólogo Oliver Sacks (Londres 1933-), *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, revela a primera vista un espectro de temas hasta cierto punto conocidos como el de la música y la imaginación, la de las melodías pegadizas, el tono absoluto, la ceguera y la música, la sinestesia, para tratar más adelante trastornos poco conocidos como la musicofilia, la epilepsia musicogénica, la alienación musical, la amusia o la desarmonía, además de curiosos síndromes que tienen como contraparte un desarrollo de ciertas capacidades auditivas, como ocurre con el de Tourette, que presenta reacciones complejas ante la experiencia de la música o, como el de Williams, que Sacks denomina "hipermusical" a través de la observación de una manifestación extraordinaria, el "amor a la música".

Musicofilia se divide en cuatro capítulos –Poseídos por la música, "Una musicalidad variada", "Memoria, movimiento y música", y "Emoción, identidad y música"– temas que se desarrollan mediante una amena narración de experiencias variadas, siempre interesantes, de Sacks con pacientes singularmente versátiles para quienes la música es una substancia que trasciende la mera percepción artística. Para reforzar esa idea el autor anota en la Introducción del libro:

Nuestras capacidades musicales –o al menos algunas– son posibles gracias al uso, la colaboración o la participación de sistemas cerebrales que ya se han desarrollado para otros propósitos. Esto puede

tener que ver con el hecho de que no exista un "centro musical" único en el cerebro humano, sino que participen una docena de redes desperdigadas por todo el cerebro.

La evolución del texto desvela entre sus páginas los nombres de algunos músicos –Purcell, Bach, Schubert, Brahms, Mahler, Ives o Messiaen, entre otros– que se abordan a través de su producción o incluso de otros que se asocian a casos de interés clínico tales como el "efecto Mozart" en relación con la influencia que ejerce la música en la conducta y en el desarrollo de capacidades intelectuales, la sordera en Beethoven, generadora de imaginaciones y alucinaciones auditivas, la fijación obsesiva del LA en los últimos años de Schumann, o las causas neurológicas del accidente automovilístico sufrido por Ravel años antes de morir y vinculado a la creación del monotemático *Bolero* –cuyo autor y obra son objeto de una reseña en esta sección–, además del acercamiento a personajes de tan diverso orden como Freud –sobre quien Sacks evoca el estudio de Theodor Reick respecto a su rechazo a la música que nace de un "acto de voluntad por pura autodefensa [...] convencido de que su razón tenía que estar clara y sus emociones a raya"¹ o Darwin, cuya fascinación por el arte musical expresa en *El origen del hombre*: "Como ni el disfrute de la música ni la capacidad para producir notas musicales son facultades



¹ Sacks, Oliver, *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*, op. cit., p. 352

² *Idem*, p. 10.

que tengan la menor utilidad para el hombre [...] deben catalogarse entre las más misteriosas con las que está dotado.”²

De la lectura de Sacks es grato rescatar el disfrute casero de Darwin a la escucha en casa de las ejecuciones al piano de su esposa Emma –alumna de Moscheles y de Chopin apunta Sacks–, vivencia privada que acaso le lleva a manifestar años más tarde una idea que pocos científicos podrían expresar con tal sentido artístico y calidad humana:

Durante los últimos veinte o treinta años mi mente había sufrido un cambio específico [...] Anteriormente los paisajes me proporcionaban considerable placer, y la música uno muy intenso. Pero ahora [...] casi he perdido el gusto por los paisajes o la música [...] Mi mente parece haberse convertido en una especie de máquina para extraer leyes generales a partir de grandes recopilaciones de datos [...] La pérdida de esos placeres, esta curiosa y lamentable pérdida de placeres estéticos superiores, es una pérdida de felicidad, y podría resultar perjudicial para el intelecto, y más probablemente para el carácter moral, pues debilita la parte emocional de nuestra naturaleza.³

Julio Estrada

Kyma y el nuevo pacarana

Supercomputadora para música y diseño sonoro.

Kyma es un ambiente gráfico de programación para sonido que la empresa Symbolic Sound (SSC), con sede en Champaign, Illinois, ha desarrollado desde 1990, y que actualmente existe en su sexta versión (Kyma X). Este software tiene capacidades similares a las de PD, Supercollider, y Max/MSP, pero el principal elemento que lo distingue es el uso de un soporte físico, dedicado exclusivamente a la generación de sonido, para la realización de sus operaciones. La computadora personal (Mac o Windows) se hace cargo de la interfaz gráfica, pero al momento de generar el sonido ésta compila un programa que es cargado en lenguaje de ensamblaje en el hardware.

Hardware dedicado

A pesar de que la velocidad de las nuevas computadoras aumenta día a día, los programas no son necesariamente

más rápidos en la práctica, pues al igual que los sistemas operativos utilizan cada vez más recursos; además con frecuencia se requieren emulaciones para su uso con nuevos procesadores para los cuales no fueron diseñados. Asimismo, el sonido suele tener baja prioridad en las actividades asignadas al sistema operativo, lo cual puede resultar en interrupciones del sonido cuando la demanda excede la capacidad del procesador, o incluso en el colapso del programa, como llega a suceder con la mayoría de los ambientes de programación para sonido. Esto no sucede con el uso de Kyma, dado que la única función de su soporte físico es producir el sonido, liberando así al procesador central para que realice sus tareas habituales. El hardware de Kyma funciona de manera similar a las tarjetas de video en las computadoras personales, haciéndose cargo de todas las operaciones específicas para su medio. La estabilidad y eficiencia que lo identifican son resultado de que el código que utiliza es compilado de forma nativa y optimizada para el hardware en el que corre, lo que equivale a tener una computadora diseñada y configurada exclusivamente para llevar a cabo la tarea que se desea realizar en ese momento y con ese código en particular. Esto permite también que el hardware de Kyma se mantenga vigente por largos periodos, ya que su poder no se reduce al incrementarse las necesidades del sistema operativo o de los demás programas.

Capybara

El Capybara 320 es una computadora de múltiples procesadores desarrollada por Symbolic Sound y lanzada al mercado en 1998. Se mantuvo como la plataforma de hardware de Kyma durante toda una década, sin sufrir modificación alguna salvo la adición de una interfaz de Firewire en el 2001 que reemplazó el uso de SCSI.

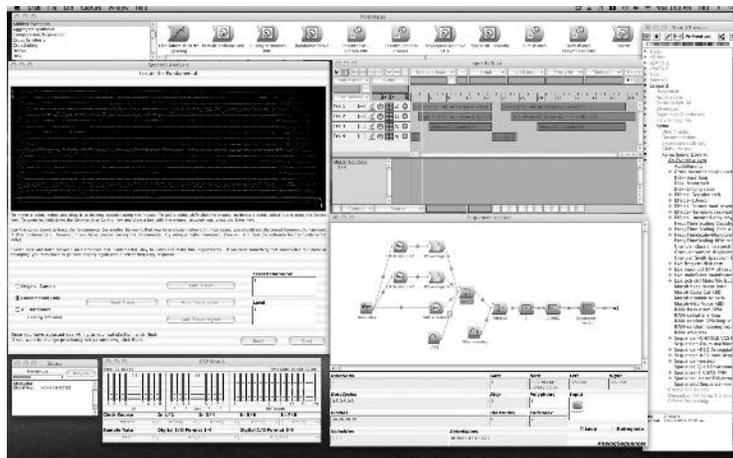
En su configuración básica el Capybara incluye 4 procesadores y 96 MB de memoria de muestreo, pero es posible agregar hasta 12 tarjetas de expansión, con 2 procesadores y 48 MB adicionales cada una. Cuenta también con 4 canales, con entradas y salidas analógicas balanceadas, así como digitales en formato AES/EBU. Asimismo es posible agregar una tarjeta adicional para duplicar el número de canales a un total de 8. Los convertidores del Capybara permiten ritmos de muestreo de 32 a 100 kHz, a 16 o 24 bits. Tiene también entrada y salida de MIDI, entrada de word clock y entrada y salida de VITC & LTC Timecode para sincronizarse con video y con otros aparatos digitales. La conexión con la computadora personal se realiza a través de Firewire.

Paca y pacarana

En enero de 2009 Symbolic Sound presentó dos nuevas supercomputadoras de múltiples procesadores, dedicadas

² *Idem*, p. 10.

³ *Idem*, p. 350.



VENTANAS DE KYMA, INCLUYENDO EL EDITOR DE SONIDOS,

exclusivamente a la producción de sonido bajo los nombres de Paca y Pacarana. Estos nuevos equipos reemplazan al Capybara 320 –el cual no obstante seguirá funcionando con las nuevas versiones de Kyma y continuará siendo respaldado por SSC.

El Pacarana es casi diez veces más poderoso que la versión básica del Capybara 320 y 1.5 veces más poderoso que su configuración expandida. Cuenta con 2 Gigabytes de RAM para muestreo, lo que permite capturar y leer muestras a 44.1 KHz de hasta 50 minutos; aquellas más largas pueden ser leídas desde el disco duro de la computadora. Además del Pacarana, dirigido a profesionales, existe una versión menos potente llamada Paca, que es cinco veces más poderosa que la configuración básica del Capybara.

Aunado al incremento en poder de procesamiento, el Paca(rana) presenta algunas diferencias importantes comparado con el Capybara; la más evidente es el tamaño. El Pacarana tiene un volumen que corresponde a 1/6 del de su antecesor, lo cual permite transportarlo más fácilmente y resuelve uno de los principales inconvenientes para su uso en vivo. Se ofrecen además a un precio mucho más accesible, ya que no llegan ni al 40% del costo de un Capybara 320 equipado con todas las tarjetas de expansión y 8 canales.



NUEVO PACARANA.

El Paca(rana) no requiere tarjetas de expansión adicionales. Sin embargo, cuenta con tres puertos de Ethernet, dos de los cuales se asignan como bahías de expansión. A través de ellos es posible conectar varias unidades en red, lo cual permite una capacidad de procesamiento prácticamente ilimitada. Este es un aspecto único de Kyma, ya que ningún otro ambiente de programación para sonido tiene capacidades de expansión similares, ni un poder de procesamiento comparable hoy en día.

▶ PACA, PACARANA, Y CAPIBARA. SE PUEDE VER LA DIFERENCIA EN TAMAÑO ENTRE EL CAPIBARA 320, Y LOS NUEVOS PACA Y PACARANA.



TRES PACARANAS Y TRES PACAS CONECTADOS EN RED.

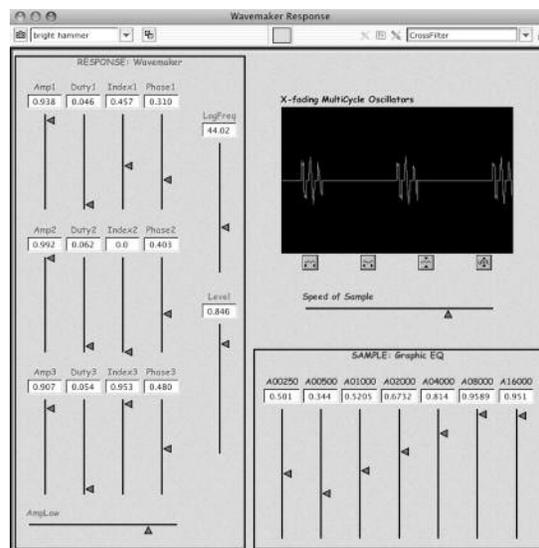
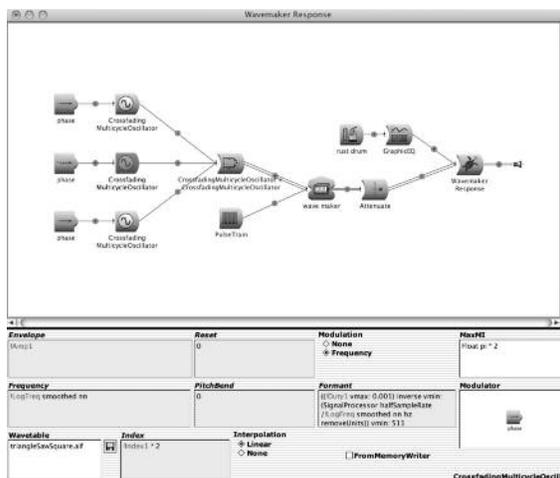
A diferencia del Capybara, el Paca(rana) no incluye sus propios convertidores digitales, ni puertos de MIDI. Esto da al usuario la flexibilidad para elegir entre una mayor variedad de tarjetas de sonido que han sido implementadas para funcionar con el Paca(rana) y que varían en calidad, precio, y número de entradas y salidas. Por ahora el número de canales que Kyma permite se mantiene en ocho, pero en un futuro cercano será posible aumentarlo utilizando más de una tarjeta de sonido a la vez, o tarjetas de mayor capacidad. El Paca(rana) se comunica con la computadora a mayor velocidad que su antecesor al usar Firewire 800, lo cual reduce el tiempo requerido para cargar los programas una vez compilados por la computadora personal, y permite una mayor eficiencia en el control de parámetros en tiempo real. La comunicación con la tarjeta de sonido puede darse a través de Firewire 800 o de USB2. Las tarjetas de sonido más utilizadas actualmente con el Paca(rana) son las desarrolladas por TC Electronic –entre ellas la Konnekt 48 y la Konnekt 24D– y las de la marca MOTU.

Los sonidos y herramientas en kyma

Kyma es un lenguaje orientado a objetos y está escrito en el lenguaje de programación Smalltalk. Todos los objetos en Kyma se denominan Sonidos, y estos pueden conectarse y combinarse entre sí en un editor.

Los parámetros de cada Sonido pueden determinarse al momento de compilar el programa o ser modificados en tiempo real por el usuario. También es posible utilizar código en el lenguaje Smalltalk para controlar cualquier elemento dentro de los objetos gráficos de forma algorítmica. Para el control de parámetros en tiempo real se usa una extensión de Smalltalk llamada Capytalk, que a diferencia del primero permite manipular cualquier aspecto relacionado con el tiempo. La combinación de estos lenguajes permite extender las capacidades de programación y facilita la realización de

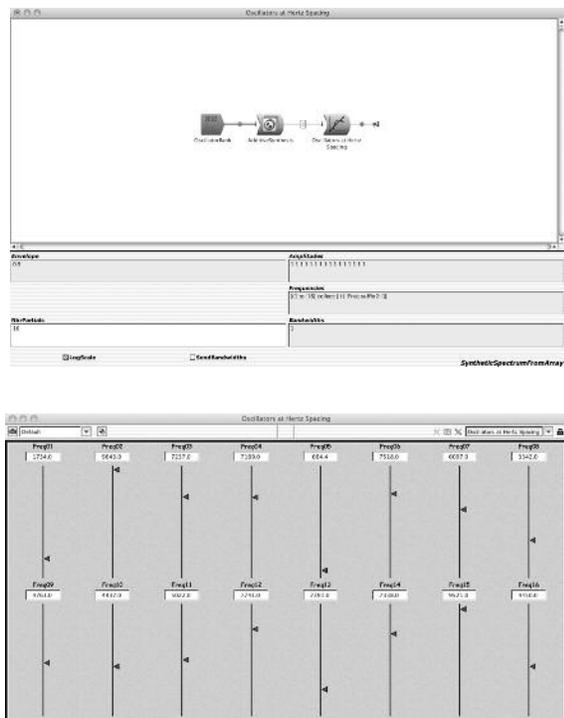
ciertas tareas que se pueden automatizar o multiplicar con pocas líneas de código, lo que evita tener que especificarlas de manera gráfica.



EDITOR DE SONIDOS JUNTO CON SU INTERFAZ DE CONTROL VIRTUAL PARA CONTROLAR EN TIEMPO REAL ALGUNOS DE SUS PARÁMETROS

Kyma permite una gran flexibilidad para el diseño de interfaces gráficas, ya que mediante el uso de un solo carácter –el signo de admiración– agregado al nombre del controlador se genera un elemento gráfico que controla en tiempo real cualquier parámetro del sonido. Así, para crear un elemento que controle la frecuencia de un oscilador sólo se necesita incluir en la ventana correspondiente el signo ! seguido de cualquier nombre (por ejemplo: !Altura). Cualquier palabra antecedida por dicho signo aparecerá en pantalla como un dispositivo que controla un parámetro determinado, aunque algunas palabras clave incluyen consigo unidades y rangos de

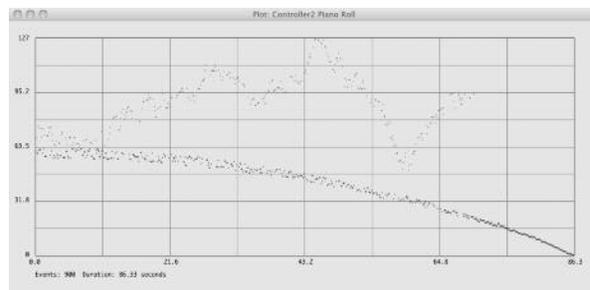
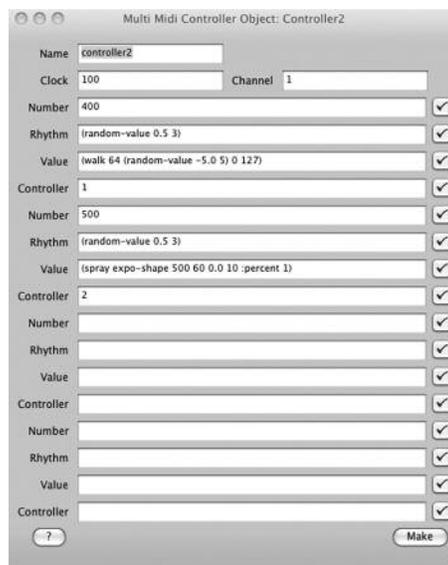
valores específicos, así como diferentes tipos de controladores gráficos (botones, atenuadores, interruptores, perillas, etc.). Mediante un controlador general también es posible modificar en sincronía parámetros de distintos elementos en la cadena gráfica de Sonidos y definir relaciones entre los diferentes atenuadores para procesar las señales de control.



EL CÓDIGO DE PROGRAMACIÓN EN SMALLTALK / CAPYTALK EN EL PARÁMETRO DE FRECUENCIA DE LA IMAGEN SUPERIOR: `{{(1 TO: 16) COLLECT: [:i | !FREQ SUFFIX2: i]}}` GENERA LOS 16 ATENUADORES DE LA INTERFAZ GRÁFICA EN LA INFERIOR, A SU VEZ MAPEADOS AUTOMÁTICAMENTE A UN CONTROLADOR FÍSICO.

Con un Motormix o el BCF 2000 de Behringer (cajas de atenuadores físicos motorizados), o el Jazzmutant de Lemur en emulación del Motormix, los diferentes controladores gráficos son mapeados al instante para su manipulación física. Para el control de parámetros en tiempo real se puede utilizar también una tableta Wacom, que permite asignar de manera directa -con el uso de palabras clave- cualquier parámetro del sonido a alguna dimensión del movimiento de la pluma, tales como el ángulo de inclinación, la presión ejercida y la posición en los ejes cartesianos. El Continuum Fingerboard, de Haken Audio, puede utilizarse de manera similar. Este manejo simultáneo en tiempo real de múltiples parámetros es adecuado para improvisar e interpretar piezas electroacústicas, así como para la exploración sonora. También es posible utilizar controladores Wii, o cualquier controlador que produzca OSC (Open Sound Control), con el uso del programa OSCulator para transformar los valores generados al protocolo de control de Kyma. Asimismo, el

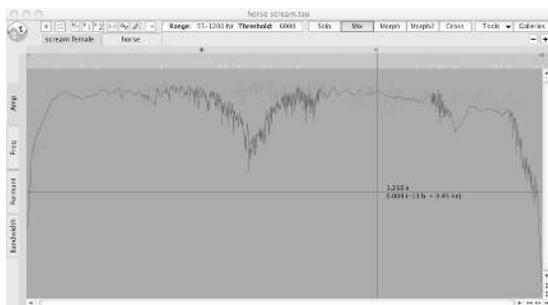
programa ACToolbox de Paul Berg contiene en su implementación la posibilidad de controlar Kyma mediante sus herramientas de composición algorítmica y con funciones escritas por el usuario en lenguaje LISP.



VENTANAS DE ACTOOLBOX CONTROLANDO KYMA. LA VENTANA GENERA VALORES DE CONTROL PARA KYMA QUE SON GRAFICADOS POR EL AC TOOLBOX

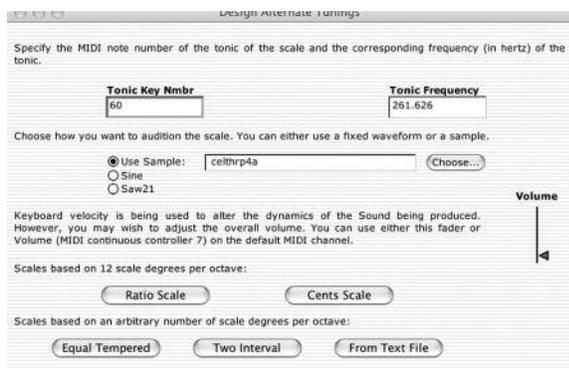
Kyma cuenta con prototipos (módulos básicos) y herramientas, además de una biblioteca de Sonidos que pueden ser utilizados como punto de partida. Estos elementos permiten realizar todo tipo de procesos de síntesis y procesamiento en tiempo real, como la modulación de frecuencia y amplitud, la síntesis aditiva y granular, y modelos físicos de resonador-excitador. Existen también técnicas exclusivas desarrolladas por SSC, como el modelo físico SlipStick (que simula un objeto siendo arrastrado sobre una superficie) y TAU (utilidad de alineamiento temporal), que permite modificar aspectos del sonido de manera gráfica y realizar transformaciones de un sonido a otro con gran flexibilidad.

Entre las herramientas se incluye un diseñador de afinaciones que permite crear escalas de doce notas con base en las afinaciones justa, pitagórica y temperada, o usar el número



EL EDITOR TAU PERMITE ENTRE OTRAS COSAS TOMAR ASPECTOS DE UN SONIDO PREGRABADO Y UTILIZARLOS PARA TRANSFORMAR OTRO, CON LA POSIBILIDAD DE AJUSTAR LAS LÍNEAS DE FRECUENCIA, AMPLITUD Y CONTENIDO ARMÓNICO DE MANERA GRÁFICA. EN LA IMAGEN APARECEN LAS GRÁFICAS DE AMPLITUD DE DOS MUESTRAS DIFERENTES.

de céntimos deseado entre las notas. También es posible generar una escala temperada al dividir la octava en cualquier número de intervalos, o a partir de un intervalo definido por el usuario. Las escalas generadas se pueden tocar desde un teclado MIDI, utilizando muestras pregrabadas o sonidos sintéticos para la generación de las notas. También se pueden utilizar estas escalas para controlar las alturas en la producción de otros sonidos.



The image shows a window titled 'Design Alternate Tunings' with a sub-section 'Equal Tempered Scales'. It says 'This scale is generated by dividing the octave into equal sized intervals.' Below that, there's a 'Notes Per Octave' input field set to 18. A table titled 'Results' shows the following data:

Key	Freq	Ratio	Cents
60:	261.6 hz	1.0 : 1	0.0
61:	271.9 hz	1.039 : 1	66.7
62:	282.6 hz	1.08 : 1	133.3
63:	293.7 hz	1.122 : 1	200.0
64:	305.2 hz	1.167 : 1	266.7
65:	317.2 hz	1.212 : 1	333.3
66:	329.6 hz	1.26 : 1	400.0
67:	342.6 hz	1.309 : 1	466.7
68:	356.0 hz	1.361 : 1	533.3
69:	370.0 hz	1.414 : 1	600.0
70:	384.5 hz	1.47 : 1	666.7
71:	399.6 hz	1.527 : 1	733.3
72:	415.3 hz	1.587 : 1	800.0
73:	431.6 hz	1.65 : 1	866.7
74:	448.6 hz	1.714 : 1	933.3

▶ DISEÑO DE AFINACIONES

EN ESTAS IMÁGENES SE PUEDE VER LA INTERFAZ DE KYMA PARA EL DISEÑO DE AFINACIONES.

El objeto llamado Timeline funciona de manera similar a la de un secuenciador y permite colocar en él cualquier número de Sonidos para organizarlos en el tiempo. Esto hace que cada Sonido esté activo únicamente durante el lapso que se requiera y optimiza el uso de recursos y memoria. Además, permite automatizar cualquier parámetro de manera gráfica, incluyendo la posición de los sonidos en el espacio, ofreciendo también diferentes operaciones para transformarlos y relacionarlos entre sí, y con la opción de guardar diferentes versiones de la automatización. Este objeto resulta especialmente útil para la espacialización sonora con múltiples canales, y puede adaptarse fácilmente a diferentes configuraciones de bocinas manteniendo las mismas trayectorias espaciales.

Soporte técnico, actualizaciones, y uso de kyma

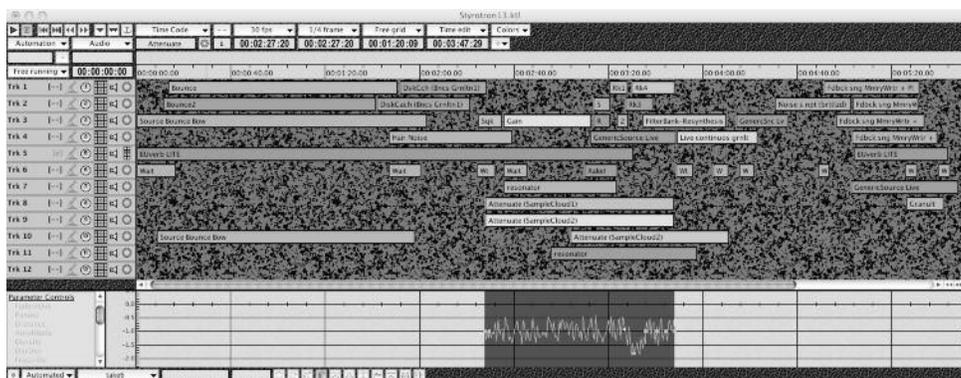
Gracias a que SSC es una compañía pequeña dedicada sólo al desarrollo de Kyma, la atención a sus clientes es de tipo personal y el apoyo técnico es muy eficiente; a esto se suma la oferta frecuente de actualizaciones gratuitas para el software que aumentan las capacidades técnicas del programa. Las actualizaciones son además 100% compatibles con las versiones anteriores, por lo cual nunca rompen los Sonidos creados anteriormente. Durante los casi veinte años que se ha ofrecido Kyma, SSC ha mostrado gran estabilidad y compromiso en su desarrollo. La introducción del nuevo Paca(rana) representa un paso importante y sugiere que Kyma tiene aun un futuro interesante y prometedor.

En la actualidad Kyma es utilizado por compositores de música electroacústica en todo el mundo, siendo particularmente útil para los procesos electrónicos en vivo por su estabilidad y velocidad de respuesta, así como por investigadores en las áreas de psicología y cognición musical para diseñar y llevar a cabo experimentos relacionados con la percepción del sonido. Es también utilizado con gran frecuencia por estudios de Hollywood para diseño sonoro y efectos especiales de sonido en todo tipo de producciones.

Conclusiones

Al ser un programa de gran profundidad, Kyma requiere un tiempo de aprendizaje relativamente largo, pero presenta una interfaz bastante amigable que permite obtener resultados desde el inicio. A su vez, es posible combinar y expandir los Sonidos que se van creando de manera ilimitada, lo cual permite al usuario formar una biblioteca personalizada de Sonidos y efectos. Con el uso de Smalltalk y Cpytalk es posible desarrollar todo tipo de herramientas e implementar prácticamente cualquier idea que se quiera realizar.

El uso de un hardware específico representa un gasto considerable y puede ser un gran inconveniente al viajar.



TIMELINE Y AUTOMATIZACIÓN DE PARÁMETROS.

TIMELINE UTILIZADO POR EL AUTOR EN LA PIEZA "STYTRON", PARA UNICEL TOCADO CON ARCO Y PROCESOS ELECTRÓNICOS EN VIVO.

EN LA PARTE INFERIOR SE PUEDE VER LA AUTOMATIZACIÓN DEL PARÁMETRO DE DISTANCIA EN UNO DE LOS SONIDOS.

Esto limita también las posibilidades de acercarse al programa, ya que no se puede utilizar sin el soporte físico. Sin embargo, es precisamente el uso de un hardware dedicado lo que le permite tener una gran estabilidad y le da un poder de procesamiento mucho mayor al de cualquier otro programa similar.

Kyma es un software altamente especializado y definitivamente puede no ser la mejor opción para muchas personas. Requiere un compromiso considerable, tanto en tiempo, como en el gasto que representa adquirir el equipo. Sin embargo, por sus características únicas y las opciones de síntesis y de control que ofrece, es una herramienta de gran poder, y representa una alternativa interesante para la composición y ejecución de música electroacústica, así como para el diseño de sonido y la investigación acústica y musical.

Kyma en México

Aunque hasta ahora Kyma ha tenido una presencia bastante limitada en México, el Laboratorio de Investigaciones Musicales y Música Electroacústica (LIMME) de la Escuela Nacional de Música de la UNAM cuenta con un Capybara 66 (versión previa al 320), así como con un Capybara 320 configurado con todas las tarjetas de expansión. Ahí se ofrece a investigadores, creadores, profesores y alumnos el uso de Kyma para explorar y generar material que pueda ser usado en obras electroacústicas y en diseño de sonido.

En un futuro cercano, el autor de esta reseña impartirá en el LIMME algunos cursos sobre el uso del programa para alumnos, profesores e investigadores interesados.

Para mayor información sobre Kyma y el Paca(rana) consulte la página de SSC: www.symbolicsound.com

En el siguiente enlace se pueden escuchar ejemplos y ver algunos videos de Kyma en acción:

www.symbolicsound.com/cgi-bin/bin/view/Products/SoundClips

Otros enlaces de interés:

- Open Sound Control (OSC): <http://opensoundcontrol.org/>

- Osculator: www.osculator.net

- Continuum Fingerboard: www.hakenaudio.com

- Lemur: www.jazzmutant.com

- AC Toolbox: www.sonology.org

- Supercollider: <http://www.audiosynth.com/>

- Max/MSP: <http://www.cycling74.com/>

- Pure Data (PD): www.puredata.org

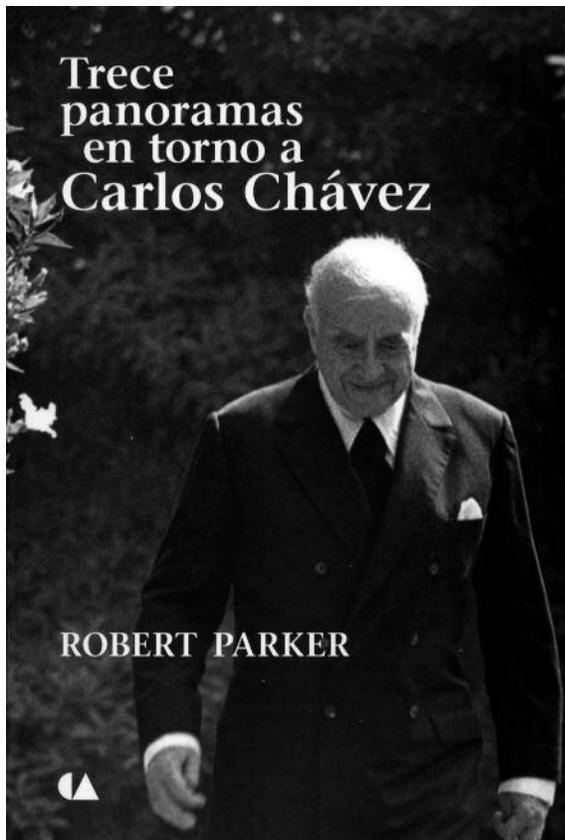
Héctor Bravo Benard

Trece panoramas en torno a Carlos Chávez

Robert Parker

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes,
México 2009, 287 pp.

El libro es por lo general una de las formas más claras y, también, legítimas de que dispone un autor para reflejar su pensamiento, y aun si por distintas razones no participe de manera directa en los procesos editoriales que requieran sus textos, toca a la ética del editor asumir la responsabilidad profesional de darlos a conocer con cuidado; en particular cuando el autor está vivo y el tema que aborda refiere a una figura pública desaparecida. Carecer de dicha premisa hace que el autor y su obra sean objeto de un uso inadecuado en detrimento del buen nombre que los lectores puedan tener de una casa editorial. Ese es el caso lamentable de la colección de diversos textos de Robert Parker reunidos en *Trece panoramas*



en torno a Carlos Chávez, flamante rescate de algunos ensayos del investigador estadounidense publicados en tres distintas revistas, Heterofonía, Pauta y Latin American Music Review, lo que produce un abanico de estilos resultante de un ecléctico recurso: acudir a ocho diferentes traductores. A pesar de tanta diversidad, la portada de la citada publicación es tan escueta como los datos al interior de la misma, e indica tan sólo el título de la obra, el nombre del autor y el sello editorial, algo que produce en el lector la falsa idea de encontrarse ante un libro original y no con una selección de artículos publicados en las últimas tres décadas.

El libro aborda distintos aspectos de la vida y de la obra del compositor mexicano y se encuentra dividido en tres grandes rubros, de los cuales los títulos de los dos primeros denotan la vaguedad del proyecto editorial: Visiones amplias (pp. 13-86), Artistas emergentes (pp. 87-151) y Proyectos excepcionales (pp. 153-264). La selección de los ensayos es obra anónima, ya que no se sabe si es el propio Parker quien la hace o un editor sin nombre que convierte al libro en una tentativa arbitraria, también desordenada, de revisar la precipitada bibliografía que, si remite a la que cita Parker al pie de página de cada uno de los ensayos, elimina varios títulos de los artículos o libros que le sirven de referencia (pp. 265-267).

El libro en cuestión no contiene un solo texto reciente de Parker que exprese su idea sobre la antología, pero justo después del breve prólogo de Leonora Saavedra –“Entre la tradición y la ruptura” (pp. 9-12)–, surge un ensayo de Parker publicado hace apenas siete años en otra antología de la misma editorial –“Carlos Chávez: una panoplia de estilos”–,¹ lo que podría producir en algunos lectores la impresión de ser una introducción general. Así, los *Trece panoramas en torno a Carlos Chávez* se anuncian tan sólo en un escueto párrafo del prólogo de la citada musicóloga, cuyo señalamiento sobre Parker –“no esconde, no ataca y no mitifica” (p. 12)– resulta extravagante dentro de un libro cuyo editor responsable no existe o no se desvela, al mismo tiempo que se alude sin más a algún ataque nunca explicitado, todo lo cual da una veladura mítica a la edición.

Julio Estrada

¹ Diálogo de resplandores: *Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, INBA, CONACULTA, Ríos y raíces, Teoría y práctica del arte, Yael Bitrán y Ricardo Miranda, editores, México 2002, 224 pp.