

Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones

Humanísticas y Educativas

**PENSAMIENTO Y ESTÉTICA MUSICAL EN JULIÁN CARRILLO:
ENTRE EL ROMANTICISMO Y LAS VANGUARDIAS**

TESIS

Que para obtener el grado de:

Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta

Cristian Mejía Hernández

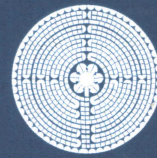
Directora de tesis

Dra. María José Sánchez Usón

Codirectora de tesis

Dra. Mara Lioba Juan Carvajal

Zacatecas, Zac., noviembre 2021



Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“Pensamiento y estética musical en Julián Carrillo: entre el romanticismo y las vanguardias”**, del C. **Cristian Mejía Hernández**, alumno de la Orientación **de Filosofía e Historia de las Ideas** de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

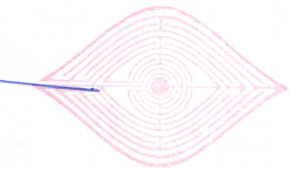
Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE
Zacatecas, Zac., a 16 de noviembre de 2021

Dra. María José Sánchez Usón
Director de tesis

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR



MAestría en Investigaciones
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo



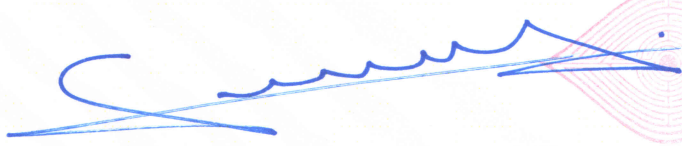
A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Ma, de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado **“Pensamiento y estética musical en Julián Carrillo: entre el romanticismo y las vanguardias”** que presenta el **C. Cristian Mejía Hernández**, alumno de la Orientación en **Filosofía e Historia de las Ideas** de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los dieciséis días del mes de noviembre del 2021, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

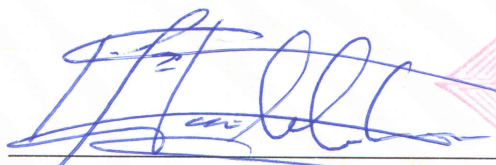
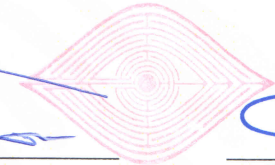
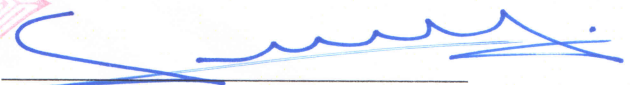

**UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR**
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Cristian Mejía Hernández
Orientación:	Filosofía e Historia de las Ideas
Director de tesis:	Dra. María José Sánchez Usón
Título de tesis:	"Pensamiento y estética musical en Julián Carrillo: entre el romanticismo y las vanguardias"
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	()
Filosofía e Historia de las Ideas	(X)
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (X) No ()
Nombre del CA: CA-UAZ-219 Música e Interdisciplia	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (X) No ()

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR
Zacatecas, Zac. a 16 de noviembre de 2021

Dra. María José Sánchez Usón

Director(a) de Tesis

Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano

Responsable del Programa



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL

**COORDINACIÓN DE
INVESTIGACIÓN Y POSGRADO**

Carta de similitud núm. 145/IyP
Zacatecas, Zacatecas 05/noviembre/2021

Dra. María de Lourdes Salas Luévano
Responsable de la MIHE – UADS - UAZ
Presente

Estimada Dra. Salas,

Después de saludarla, sirva el presente oficio para notificar que el documento

*Pensamiento y estética musical en Julián Carrillo: entre el romanticismo y las vanguardias
de Cristian Mejía Hernández*

Fue analizado con el software iThenticate de Turnitin, con la intención de detectar similitudes; el resultado en cuestión fue

8 % de similitud

De acuerdo a lo anterior, el porcentaje se considera **ACEPTABLE** de acuerdo a los estándares internacionales.

Atentamente

"Forjemos el Futuro con el Arte, la Ciencia y el Desarrollo Cultural"

Dr. Carlos Francisco Bautista Capetillo
Coordinador de Investigación y Posgrado
Universidad Autónoma de Zacatecas

Dra. María de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas

P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado **“Pensamiento y estética musical en Julián Carrillo: entre el Romanticismo y las Vanguardias”**, que presento para obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores están debidamente identificados con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente, el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los diecisiete días del mes de noviembre de dos mil veintiuno, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E

*Cristian
Mejía Hernández*

Cristian Mejía Hernández

Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

El presente trabajo lo dedico a mis hijas, quienes, con sus sonrisas, travesuras y llantos me motivan a seguir superándome.

Agradezco a mi esposa, padres y hermanos, quienes siempre se encuentran a mi lado en cada decisión y proyecto que me propongo.

Doy gracias a las diversas personas que de una u otra manera colaboraron para culminar el presente trabajo; a los docentes que compartieron sus conocimientos y enseñanzas conmigo; a la Unidad Académica de Docencia Superior por permitirme formar parte del programa de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, en la línea de Filosofía e Historia de las Ideas, así como ser acreedor a la beca por parte del CONACYT.

Finalmente, me encuentro enormemente agradecido con la Dra. María José Sánchez Usón por aceptar y dirigir la actual investigación; sin su apoyo y guía la esencia de esta tesis sería diferente y, posiblemente, estaría inconclusa.

RESUMEN

El presente trabajo de investigación busca determinar, desde un enfoque histórico, la estética y pensamiento musical del potosino Julián Carrillo Trujillo, quien, al vivir entre los siglos XIX y XX, y con ello, las transiciones estilísticas del Romanticismo y las Vanguardias, provocarían que confluyeran en el maestro diferentes ideales e intereses musicales, impidiendo que su estética no sea fácil de definir. Carrillo nació en México en la segunda mitad del siglo XIX, por lo que fue educado, en el país, en estilos musicales como el italiano y el francés, y en el extranjero, en el germano; posteriormente, llegó a concebir una teoría musical, de nombre *Sonido 13*, que se asemeja a los fenómenos estéticos que se suscitaban en Europa a principios del siglo XX, alejándolo así, de los ideales identitarios que emergían en México en la década de los veinte. Por lo anterior, el actual trabajo inicia con el contexto y desarrollo de la vida cultural en México de la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX, para así, conocer la situación del país donde, mayormente, viviría Carrillo. En el segundo capítulo se aborda la vida del maestro desde la comparación de textos biográficos y autobiográficos, así como de la revisión de diversos archivos fotográficos. En el tercer y último capítulo, se divide la labor profesional de Carrillo en distintas facetas -intérprete, compositor y teórico-, para intentar con ello, determinar la estética predominante de este compositor.

Palabras clave: *Sonido 13*, microtonos, teoría, estética.

ABSTRACT

This research work seeks to determine, from a historical approach, the aesthetics and musical thought of Julián Carrillo Trujillo, who, living between the nineteenth and twentieth centuries, and with it, the stylistic transitions of Romanticism and the Vanguards, would cause different musical ideals and interests to converge in the master, making his aesthetics not easy to define. Carrillo was born in Mexico in the second half of the XIX century, so he was educated, in the country, in musical styles such as Italian and French, and abroad, in Germanic; later, he came to conceive a musical theory, called *Sonido 13*, which resembles the aesthetic phenomena that arose in Europe in the early twentieth century, thus distancing him from the identity ideals that emerged in Mexico in the twenties. Therefore, the present work begins with the context and development of cultural life in Mexico in the second half of the nineteenth century and first half of the twentieth century, in order to know the situation of the country where, mostly, Carrillo would live. In the second chapter, the life of the teacher is approached from the comparison of biographical and autobiographical texts, as well as from the review of diverse photographic archives. In the third and last chapter, Carrillo's professional work is divided into different facets -performer, composer and theoretician- in an attempt to determine the predominant aesthetics of this composer.

Keywords: *Sonido 13*, microtones, theory, aesthetics.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo I: MÚSICA, CULTURA Y SOCIEDAD EN MÉXICO ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX: CONTEXTOS Y COYUNTURAS.....	10
1.1 México porfirista.....	10
1.2 México en la primera mitad del siglo XX: revolución, nacionalismo y contracorrientes.....	16
Referencias. Capítulo I.....	27
Capítulo II: JULIÁN CARRILLO: APUNTES BIOGRÁFICOS.....	29
2.1 Semblanza introductoria a la educación musical de un indio prometedor.....	30
2.2 Desarrollo profesional de un insigne compositor, violinista y director de orquesta en un México voluble y hostil.....	33
2.3 Novedad, crítica y aislamiento: desarrollo histórico de Carrillo y su teoría en una periferia musical.....	40
Referencias. Capítulo II.....	56
Capítulo III: ESENCIA Y RASGOS DE LA ESTÉTICA CARRILLEANA.....	58
3.1 Anclaje en la interpretación decimonónica.....	59
3.2 Alteraciones creativas en un compositor de entre siglos.....	67
3.3 El teórico musical: postura lógico-científica.....	80
Referencias. Capítulo III.....	88
CONCLUSIONES.....	90
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	95
ANEXO.....	102

INTRODUCCIÓN

Julián Antonio Carrillo Trujillo (1875-1965) es un violinista y compositor potosino ubicado entre los siglos XIX y XX. En este tiempo, en el continente europeo se asiste a la transición de los últimos vestigios del romanticismo al vanguardismo, y en el ámbito mexicano, al paso de las influencias europeas -principalmente italiana y francesa-, a la búsqueda de una identidad nacional, hasta llegar, posteriormente, al arribo y asimilación de las vanguardias europeas.

En la década de los años veinte, Julián Carrillo concibió una propuesta teórico-musical de nombre *Sonido 13*, que se distinguía tanto por dividir los semitonos del sistema tonal en microtonos como por la rectificación de la notación musical tradicional, lo cual permitía componer en una amplia amalgama sonora y plasmar la música en un nuevo sistema de escritura, requiriendo la construcción e implementación de nuevos instrumentos musicales.

Por tener una esencia revolucionaria en el ambiente musical de su momento, la aceptación de esta idea por parte de compositores y público mexicanos no fue la deseada, debido a la coyuntura general que había significado la Revolución Mexicana, que, consecuentemente, dio origen a una posición estética nacional que predominaría hasta finales de la década de los cuarenta. Sin embargo, en el contexto mundial, -principalmente en el centro europeo- se produjeron fenómenos estéticos similares al *Sonido 13*, que cambiaron el panorama sociocultural y filosófico del universo artístico y musical.

En Europa, el paso del siglo XIX al XX significó una transición del romanticismo a las denominadas vanguardias, caracterizadas por la marcada fragmentación del medio cultural-artístico, al desarrollar propuestas individuales y particulares de origen generalmente teórico-filosófico y estético. Las múltiples posturas, opuestas unas a otras, como las de quienes defendían la tradición contra los que buscaban desterrarla de sus connotaciones intocables e inamovibles, dieron lugar a un periodo repleto de experimentación, originalidad, contradicción y constante búsqueda de nuevos lenguajes y estéticas.

Particularmente, en la música surgen diversas propuestas en la manera de componer y en la estética adoptada, abarcando la reorganización de la escritura musical hasta la manera

de escuchar y valorar elementos fundamentales, como la melodía, la armonía, el ritmo, la textura musical, etc. Así, proliferó el origen de propuestas que renovaron el lenguaje artístico-musical, como el dodecafonismo, el ruidismo, el atonalismo, entre muchas otras.

La figura de Carrillo posee ciertas particularidades que la llevan a sobresalir en su generación y en su entorno musical mexicano. En su infancia, su formación musical es casi nula, debido a su humilde procedencia, iniciando aproximadamente a sus diez años a manos del músico potosino Flavio F. Carlos (1861-1944), quien lo estimularía de tal manera que en el joven pupilo emergieron sus primeras inquietudes musicales y un sobresaliente desarrollo, llegando a ingresar e iniciar su preparación profesional en el Conservatorio Nacional de México.

La educación de Carrillo en el Conservatorio sería crucial, siendo el lugar donde despertaría su pensamiento crítico y, posteriormente, se gestaría su nueva, innovadora y tan criticada teoría musical del *Sonido 13*¹. Además, su instrucción, al llevarse a cabo en México a finales del siglo XIX, estaría impregnada de los estilos italiano y francés. Subsiguientemente, recibiría en el extranjero una formación germana, que lo convertiría en el primer músico mexicano con estudios de perfeccionamiento en un conservatorio alemán. Después del periodo que comprende la crisis y los conflictos armados y políticos del suceso revolucionario en México, en la década de los años veinte se daría inicio al interés por consolidar una estética nacionalista, donde Carrillo, al no ser partidario de esta tendencia, quedaría distanciado del entorno musical, que lo situaría en el ámbito del carácter y esencia de la vanguardia europea.

Por lo anterior, Julián Carrillo, al tener una educación en diversos estilos europeos, desarrollaría, también, una estética romántica, pocas veces abordada y analizada por la adopción e interés generado por su microtonalismo. De esta manera, resultan necesarios la investigación y el estudio de la música y pensamiento de este compositor desde su totalidad, para, en lo posterior, determinar el principal carácter y proceder de los rasgos característicos de su estética musical antes y durante el microtonalismo.

¹ Su origen se debe a la mezcla tanto de la motivación natural como de las condiciones y habilidades físicas del músico, la complejidad cultural de la época y los lugares donde éste se desarrolló. Todo ello se sumó a su débil fundamento teórico, lo cual impidió la defensa de dicha teoría, provocando, consecuentemente, su frustración.

Las diferentes investigaciones realizadas en torno a Carrillo se han referido, primordialmente, a su teoría microtonal, ya sea como una curiosidad en su entorno mexicano, punto focal de diversas críticas, aporte de gran relevancia en la acústica y la música, o propuesta aparejada a las vanguardias europeas, considerándola una teoría musical del futuro. Por lo tanto, esta investigación parte de la necesidad de valorar y enfatizar esa otra faceta como músico romántico que ha permanecido casi totalmente ignorada, esclareciendo el fundamento estético de su música, así como su transición temporal y estilística entre el romanticismo y la vanguardia artística.

El presente trabajo de investigación tiene como *alcance y limitación* espacial ubicar a Carrillo principalmente en México, lugar donde nació, estudió, se consolidó en su momento como músico profesional, desarrolló su teoría y se dedicó a promoverla. De igual manera, es necesario abarcar las pequeñas etapas de Carrillo en Alemania, como estudiante, y en Estados Unidos, como músico romántico y vanguardista. Temporalmente, en esta investigación se parte de una pequeña reseña general sobre la música del siglo XIX en México, continuando enteramente con el Porfiriato en 1876, por ser un año posterior al nacimiento de Carrillo y significar una notable transformación de la cultura, pasando por los conflictos armados de la Revolución Mexicana y el surgimiento del nacionalismo, hasta lo que sería su decadencia y, posteriormente, la aparición de algunas vanguardias europeas, terminando con la muerte del compositor en 1965. En lo temático, se aborda la labor de Carrillo desde un enfoque histórico y estético, omitiendo toda perspectiva o análisis estrictamente musicales.

La introducción en los textos sobre la vida y obra de Julián Carrillo revelan que, desde el momento en que emprendió la transgresión de la música del sistema tonal con la reformulación de la división sonora, sufrió un rechazo automático y contundente, tanto por la falta de concordancia de su postura musical respecto de la estética del momento, como por la radicalización y personalidad que mostraba el compositor a la hora de promover su teoría. Lo anterior provocó que la actividad de Carrillo como compositor y teórico fuera negada y abruptamente criticada, resultando en un músico mexicano con una postura discrepante del ambiente musical, desvalorizándose y olvidándose en su nación.

El efecto más pronunciado de la constante depreciación de Carrillo y su obra se observa en la época que comprende desde 1895 hasta 1922, lapso que no ha sido tan investigado por incluir su faceta como estudiante y profesional romántico, ya que el interés

de los investigadores y músicos se ha centrado, principalmente, en el periodo microtonalista del compositor, a partir de 1922.

Retomar a Carrillo como músico potosino iniciado en diferentes estilos europeos, viviendo en el cambio de siglo y de estilos artísticos, realizando viajes al extranjero, instalado en la Ciudad de México, creando una nueva teoría musical revolucionaria y promoviéndola dentro y fuera del país, da lugar a plantear el siguiente **problema**, que se expresa en la formulación de una serie de **interrogantes**: ¿A qué corriente estética puede adscribirse la obra teórico-musical de Julián Carrillo? ¿Al romanticismo, a la vanguardia, a ambas, a ninguna? ¿Se sitúa en la frontera entre ambos movimientos? o bien, ¿se ubica al margen de cualquier tendencia o postura preconcebida, generalizada y oficial? ¿Por qué?

Tras estos cuestionamientos, consideramos que resulta fundamental abarcar y entender globalmente la obra de este compositor, que históricamente no ha sido reconocido y estudiado de la misma manera que sus contemporáneos. Por lo tanto, de aquí nace el **objetivo general** de conocer cabalmente la obra teórico-musical de Carrillo para, posteriormente, identificar la esencia y transición estilística de la estética carrilleana.

En esta investigación, los **objetivos específicos** que se proponen son: contextualizar a Carrillo política, económica, social y culturalmente en México y en algunas áreas de Europa y Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, donde se formó y desarrolló musicalmente; describir el recorrido artístico-musical del compositor e intérprete Julián Carrillo; identificar y analizar la estética musical de Carrillo, así como sus posibles transformaciones; interpretar los rasgos característicos de la obra de Carrillo para, luego, relacionarlo con las corrientes del romanticismo y la vanguardia europea.

El actual trabajo de investigación se fundamenta en la **premisa interina o hipótesis** de que una contextualización clara del entorno en que se desarrolló Julián Carrillo, y la identificación de los aspectos estéticos de las corrientes del momento, ayudará a elucidar la esencia estética del compositor, resultando en una obra que, estilísticamente, engloba y pertenece tanto al periodo romántico, como al vanguardista, convirtiéndose así, en un “enlace musical”.

Entre las diversas **estrategias investigativas** empleadas, el análisis histórico sirve para ubicar temporal y espacialmente a Carrillo en los periodos que le tocó vivir, así como los

sucesos de gran relevancia que se suscitaron a su alrededor. Su postura y acciones se precisan y entienden con el análisis documental; la observación de las principales características del periodo romántico y de vanguardia será necesario para que, con el método comparativo, se obtengan los rasgos esenciales de Carrillo y su obra, determinando las analogías y disimilitudes con alguno de los periodos mencionados.

Entre las diversas *fuentes revisadas*, se encontraron previamente testimonios de primera mano de Julián Carrillo, entre los que se sitúan los referentes a su vida y los que contienen su teoría musical -reflejo de su pensamiento y estética-, siendo importantes, también, aquellos textos de autores que hayan incursionado en el análisis de su obra.

Los recursos de enfoque histórico son fundamentales para contextualizar a Carrillo en los tiempos y espacios donde permaneció y se desarrolló, abordando también los que abarcan histórica y estéticamente las características del romanticismo y la vanguardia.

Entre las fuentes utilizadas se consultaron tanto acervos documentales como bibliográficos, abarcando desde los textos impresos hasta los archivos virtuales bibliográficos y de revistas especializadas.

Actualmente, en términos de un conocimiento general sobre Carrillo, se tienen ciertas nociones respecto a su teoría; sin embargo, sus disímiles y subjetivas características y elementos distintivos no han sido suficientemente estudiados ni difundidos incluso en el contexto musical mexicano. Los escritos enfocados a su estudio son mayormente desconocidos o, en su defecto, de difícil adquisición. Los trabajos más accesibles sobre este compositor y su propuesta microtonal son en su mayoría artículos periodísticos de carácter informativo y centrados en la vida de Carrillo; en ocasiones, incluyen una explicación superficial de su propuesta. A su vez, otros escritos como: “Julián Carrillo ‘se aisló de los movimientos musicales debido a su obsesión por el sonido 13’” (2006), de Arturo García Hernández; “La microtonalidad le costó su carrera a Julián Carrillo: Herrera de la Fuente” (2008), de Ángel Vargas; y “Julián Carrillo y su ‘sonido de mal agüero’” (2015), de Eduardo de la Garma, se enfocan en las repercusiones que ocasionó la propuesta de la división del semitono en la carrera del músico potosino.

De menor significación son los escritos enfocados al análisis musical de algunas obras de Carrillo². De igual manera, son escasos los trabajos de investigaciones existentes como las reflejadas en los artículos de Hugo Roca e Ignacio Maldonado sobre la ópera en cuatro actos *Matilde o México en 1810*. Roca (2011) se enfoca en el motivo de cancelación de la ópera en 1910 y en la labor realizada por el director de orquesta y pianista potosino José Miramontes para lograr su estreno en 2010; mientras que Maldonado (2016), presenta una síntesis de la obra analizando su contexto histórico.

Mayor alcance y profundidad tiene la tesis realizada en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), titulada *Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: Racionalidad, discurso, narrativa y mediación en la Obra musical de Julián Carrillo. Sociología de 'El Sonido 13'* (2012), donde su autor, Pablo Gómez Ascencio, analiza, desde la sociología, el Sonido 13 y profundiza en el contexto histórico y social de Carrillo.

Algunos teóricos e investigadores, como Omar Hernández-Hidalgo, Ángeles Quetzalcoatl, Ernesto Solís Winkler, José Luis Navarro, Eduardo R. Blackaller, José Rafael Calva, Roman Brotbeck, Luca Conti, Ricardo Miranda y Alejandro Luis Madrid, han contribuido a la difusión del compositor con publicaciones y conferencias, donde básicamente abordan su trayectoria vital, los acontecimientos que trascendieron en su música, el análisis de algunas partituras y los motivos de las críticas al *Sonido 13*.

En los estados de México y San Luis Potosí se han realizado coloquios, por parte de los investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) y del Instituto Potosino de Bellas Artes, en los que, además de ponencias sobre este músico y su teoría, se han ofrecido conciertos interpretando sus obras.

Es fundamental mencionar también la notable iniciativa del estado de San Luis Potosí, donde se creó el Centro Julián Carrillo, que conserva el acervo del compositor –objetos personales, instrumentos musicales, etc.-, permitiendo un acercamiento a la vida y trabajos del músico potosino.

² La falta de suficientes fuentes de estudio puede deberse a lo complicado y especializado que resulta el examinar una obra microtonal; o al hecho de que los escritos y composiciones de Carrillo se encuentran fuera del alcance del público general, debido a que, en su momento, él mismo era quien cubría los gastos del tiraje de sus libros, por lo que actualmente ya no se siguen reproduciendo, ni hallándose en el mercado.

Otros autores sobresalientes por la calidad del contenido de sus respectivas obras, y esenciales para esta investigación, son:

Gerald R. Benjamin, quien, en su artículo “Una deuda cultural saldada: la contribución de Julián Carrillo a la música del futuro” (1982), determina que la estética microtonal de Carrillo se encuentra consolidada en la convivencia de sonidos tradicionales y novedosos, creando con ello su concepto de *metamorfosis*, término que emplearía para formular unas leyes que son claves en el *Sonido 13* y en los pianos metamorfoseados.

José Rafael Calva, el cual, en su libro *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés* (1984), realiza observaciones interesantes respecto al compositor, tales como que su estética no pudo progresar completamente, y así, ni él afianzarse rotundamente como músico vanguardista, puesto que llegó a emplear los microtonos de una manera expositiva y demostrativa, y no de modo estético. Calva establece una clara diferencia entre el Carrillo compositor y el teórico musical, puesto que piensa que sus composiciones antes de su *Sonido 13* son de gran valor, en cambio en su etapa microtonal van perdiendo relevancia, convirtiéndose en meros ejercicios expositivos. Por otra parte, considera a Carrillo más como un radical que como un reformador, y lo relaciona ideológicamente con el pensamiento de Schopenhauer, Nietzsche, Bakunin o Marcuse. Por último, divide la vida de Carrillo en diversos periodos: el estudiantil, que abarca de 1895-1898, el romántico, de 1898-1922, y el periodo microtonal o del *Sonido 13*, de 1922-1965. Del periodo microtonal lleva a cabo algunas subdivisiones, como su primer periodo microtonal, de 1922-1930, su primer periodo atonal, de 1927-1930, el periodo de pausa, de 1930-1941, el segundo periodo atonal, de 1941-1963, y su segundo periodo microtonal, de 1949-1965.

Así mismo, Roman Brotbeck, en su artículo “Siete fragmentos sobre Carrillo” (1993), realiza distintos análisis respecto del músico potosino, destacando la existencia de una postura contradictoria en el compositor, que siente, al mismo tiempo, respeto y rencor hacia Europa, buscando que su teoría se convirtiera en un agradecimiento cultural al viejo continente, así como en la consolidación de América -primeramente, México- como cuna de un importante aporte musical. Cree que Carrillo tenía sueños megalómanos, puesto que conceptualizaba su labor y su teoría como un gran acto revolucionario en un contexto mundial, donde el cambio y el progreso eran una constante, siendo destacable su infravaloración hacia las revoluciones de otros músicos. Además, Brotbeck considera a

Carrillo como un ejemplo de la estética futurista fuera de Europa, puesto que, desde su perspectiva, renuncia al *originalismo* del pasado.

Por su parte, Alejandro Luis Madrid escribió el artículo titulado “Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez” (2000), donde lleva a cabo un análisis del entorno cultural mexicano, ubicando, de esta manera, a Carrillo y Carlos Chávez, contraponiéndolos en el nacionalismo musical mexicano con carácter simbólico. Madrid, en el mismo artículo, al hacer un pequeño recuento de la vida de Carrillo, especifica algunos rasgos estéticos que éste adquirió tras estudiar en Alemania, como son organicismo en la cohesión y unidad de la obra y un principio teleológico hegeliano, que desembocaría en su microtonalismo veinte años después.

Por último, Ricardo Miranda, en su artículo “Romanticismo y contradicción en la obra de Julián Carrillo” (2003), presenta un enfoque muy diferente respecto del compositor potosino, ya que mientras otros autores contemplan a Carrillo -incluso el mismo compositor consideraba a su música de esa manera- como un músico del futuro, por su inclinación hacia los microtonos, él lo relaciona más con la estética romántica que con la vanguardia y la música del futuro. Como primer punto, identifica en Carrillo un apego hacia la tradición, puesto que usa formas musicales tradicionales combinadas con los microtonos, creando una mejor asimilación de su propuesta. El *infinito*, como aspecto de la estética romántica, también lo adjudica Miranda a Carrillo, concretándolo en sus microtonos. Así mismo, sostiene la postura de que a Carrillo es importante dejar de abordarlo solamente como microtonalista, siendo necesario investigar su fase compositiva romántica, teniendo claro que su *Sonido 13* no es un punto y aparte de esa faceta, sino una continuación de ésta.

Tras la lectura de los anteriores estudios sobre Julián Carrillo, surgen nuevas interrogantes respecto a la obra musical y teórica de este compositor, como son: ¿Cuál fue la situación política, económica, social y cultural de México a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX? ¿Cómo era el entorno musical de los diversos espacios donde se desarrolló Carrillo? ¿En qué consiste la teoría musical del *Sonido 13*? ¿Cuáles son las características del romanticismo y la vanguardia artística?

El texto de esta investigación se completa con un suficiente y preciso aparato crítico. Los tipos de notas que se han utilizado son, principalmente, explicativas y referenciales. Las primeras se emplean para la demostración o contraposición de opiniones complementarias

inherentes al trabajo, esclarecer términos relevantes o ampliar el texto con comentarios marginales; las segundas, sirven para citar las fuentes empleadas.

CAPÍTULO I

MÚSICA, CULTURA Y SOCIEDAD EN MÉXICO ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX: CONTEXTOS Y COYUNTURAS

Los diversos acontecimientos y consecuencias que hereda una sociedad rigen sobremanera la forma en que los artistas e intelectuales interpretan y representan su realidad, siendo la cultura y el arte un reflejo fiel de los aconteceres del entorno. De ahí que México, en el siglo decimonónico, con la lucha de Independencia, la guerra contra Estados Unidos, Guerra de Reforma, guerras en contra de dos intervenciones francesas, el Porfiriato, etc., desembocara en una joven república con artistas que proyectaban sus deficiencias y necesidades en un arte cambiante, donde coexistía la asimilación de diversos estilos extranjeros y la búsqueda de una identidad mexicana. El fin de este capítulo consiste en comprender el entorno mexicano donde se educaría y desenvolvería mayormente el compositor Julián Carrillo, para, de esta manera, entender cómo su contexto repercutió en su quehacer musical.

1.1. México porfirista

En la segunda mitad del siglo XIX, en México, daría inicio el gobierno de Porfirio Díaz Mori (1830-1915), figura que suscitaría en el país cambios y desarrollos notables tanto políticos y socioeconómicos como culturales, iniciando, en honor a su nombre, el periodo histórico denominado Porfiriato (1876-1911).

El gobierno porfirista se caracterizaría por ser una dictadura personalista y políticamente un gobierno estancado por la reelección y perduración de Díaz en el poder durante más de treinta años. Con el perpetuo establecimiento en la silla presidencial de un mismo individuo se tiranizó toda libertad de expresión, resultando en una supuesta y constante paz.

Porfirio, al permanecer de manera prolongada como presidente de la República, afectó abruptamente la esencia y gusto cultural, pues al ser fiel devoto de Francia y lo proveniente de dicho país, este gusto se impondría, ganando terreno de tal manera que llegaría a convertirse en el sello distintivo de este periodo, sobrepasando otro estilo europeo que había sido característico gran parte del siglo decimonónico: el *italianismo*. La adopción de estilos extranjeros en la reciente República fue recurrente durante el siglo XIX, siendo los de mayor influencia, como ya se mencionó, el italiano, el francés y el alemán. La posición de México frente al *francesismo* es explicada por el historiador Heriberto García de la siguiente manera: “La imitación extralógica del rico, llevó a la clase dominante del porfiriato a tratar de hacer de la capital mexicana un pequeño París [...]”³, viéndose reflejada esta réplica en la construcción de los diferentes inmuebles, como teatros, monumentos, jardines y viviendas.

Bajo su fanatismo parisino, Díaz, en los albores de su mandato, tenía como objetivo consolidar el país con fuerte economía y desarrollo general, conduciéndolo a la modernidad, lográndolo con la entrada de inversionistas extranjeros y un significativo crecimiento en el transporte y la comunicación.

El progreso de la situación general del país permitió el constante arribo y presentación de artistas y agrupaciones forasteros a los diferentes estados, gracias al apoyo y patrocinio de algunos inversionistas. Con la posibilidad proporcionada por la red ferroviaria, los artistas viajaban a la capital por ser el punto focal de la actividad cultural, donde se establecían para mejorar su estatus, revalorar, enriquecer y ostentar su arte, repercutiendo en una mala distribución poblacional a consecuencia del centralismo cultural de la Ciudad de México. El efecto de la centralización sería notorio en la falta de una cultura de “calidad” en las zonas periféricas⁴.

A pesar de los avances logrados durante el Porfiriato, la nación mexicana se veía ampliamente afectada por toda una enmarañada complejidad de injusticias, debido a que el gobierno era partícipe de una desmesurada desigualdad social, existiendo una marcada división del pueblo en dos clases: la clase dirigente, minoría, con gran poder adquisitivo, integrada por terratenientes, con residencia en la capital, posibilidad de asistir a diferentes

³ Heriberto GARCÍA, *Breve historia de la revolución mexicana*, Diana, México, 1964, p. 20.

⁴ Cabe mencionar que la situación cultural en los diferentes estados, aunque si distaba mucho del de la Ciudad México, no era tan desfavorable, tal es el caso de Monterrey, Guadalajara, Veracruz y Puebla.

eventos culturales, preparación académica, incluso extranjera, y con cargos políticamente importantes, que fue ampliamente beneficiada por este régimen; y la clase dirigida, mayoría conformada por asalariados con jornadas laborales extensas y míseros sueldos, campesinos, individuos despojados de sus tierras, esclavos, mal alimentados y harapientos, y sin preparación académica ni cultura, cuya situación empeoraba día con día.

Al sumar a un país con gustos transnacionales una economía en crecimiento, pero deficiente, y una marcada diferencia poblacional, se provocó en los artistas y en el pueblo una desavenencia en los temas de interés. Por un lado, la predilección de estilos y temas europeos, al preferirse y apoyarse mayormente a artistas foráneos, atribuyéndoles una imagen de alto estatus y de “modernidad”, se infirió en la infravaloración nacional. En contraparte, surgían quienes buscaban y se interesaban por una cultura identitaria que representara a ese mexicano que por siglos fue violentado, olvidado y negado, prestando atención a las tradiciones, temas, costumbres y riqueza cultural del país.

Previamente al Porfiriato, el ámbito musical del México decimonónico ya presentaba influencias externas, predominando la de la música italiana, específicamente la ópera, y la de la música de salón. La primera, fácilmente se extendió en la nueva República, decayendo con el *francesismo* porfirista; en cambio, la música denominada de salón tendría gran relevancia durante todo el siglo XIX.

En los comienzos del siglo XIX, con la Independencia de México, que trajo consigo el rechazo de la música española, en el país, al carecerse conscientemente de una tradición propia, aunado a la existencia de influencias europeas, fue recurrente la asimilación y reproducción de estilos transnacionales, teniendo como finalidad el dominio del oficio musical, la adquisición de nuevas técnicas y la modernización de contenidos, importando obras musicales.

En la ópera, como forma musical predilecta, se fomentaría la presentación constante de compañías operísticas de Italia, Francia y España, a la vez que, los músicos mexicanos admirarían el reconocimiento y la fama de los compositores italianos, creando, a su vez, óperas con título nacional, pero con tratamiento y temática italiana. Esta influencia y fanatismo europeos repercutiría en la música al desprestigiar y repudiar el quehacer mexicano:

“[...] notábase en el Gobierno mexicano una especie de furor por la importación e imitación de todo lo que tuviese origen europeo. Esa tendencia, tan útil para el país mientras tuvo un desarrollo moderado, había llegado, a la sazón, a los límites de lo humillante. Nada podía tener valor sin el sello del Viejo Mundo, en cualquier orden que fuese [...]; sin Europa, decididamente, no eran concebibles un modelo serio, una opinión de peso, o una iniciativa digna de atención”⁵.

Dicha infravaloración se reflejó en la falta de incursión de los músicos mexicanos en las raíces patrias, además de en la ausencia de apoyo para el estreno de alguna de sus óperas, dado que los empresarios extranjeros preferían poner sus recursos en manos de los foráneos, por su fama y mejor aceptación entre el pueblo. Así también, la música mexicana decimonónica se ha considerado una mera réplica europea, de completa homogeneidad, sin originalidad y nuevas alternativas compositivas.

La disociación de los músicos con la estética italiana tuvo su apogeo con el *Grupo de los Seis* surgido en 1887, conformado por Ricardo Castro (1864-1907), Gustavo E. Campa (1863-1934), Juan Hernández Acevedo (1860[2]-1894), Felipe Villanueva (1862-1893), Carlos J. Meneses (1863-1929) e Ignacio Quesada (1862[3]-c.1919), quienes tendrían una notable inclinación hacia la música francesa y alemana.

Con la creciente situación cultural y artística en México y los numerosos aficionados al arte sonoro, empezaron a surgir las primeras academias musicales, que, a pesar de estar a favor de la enseñanza profesional, serían de duración efímera, por carecer de sustento económico. De entre ellas sobreviviría el Conservatorio Nacional de Música (CNM), creado en 1866⁶, que destacó por su relevancia y gran trayectoria, al ser el espacio formador de los más grandes músicos de México.

La música jugó un papel crucial durante el Porfiriato, pues se convirtió en un proyecto político-cultural, donde los músicos poseían apoyo notorio del gobierno; tal es el caso de los músicos pensionados, quienes eran enviados a perfeccionarse al extranjero para obtener una educación de “calidad”, siendo su destino principalmente Italia o Francia⁷. A su regreso,

⁵ Alba HERRERA Y OGAZÓN, *El arte musical en México*, Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, México, 1917, p. 69.

⁶ El gobierno de Porfirio Díaz se hizo cargo del Conservatorio en 1877.

⁷ Tal fue la situación de Juan Hernández Acevedo, Gustavo E. Campa y Ricardo Castro, quienes estudiaron en París, y a su regreso desempeñaron cargos como maestros y directores del Conservatorio Nacional de Música.

contando con un estilo más consolidado y transnacional, se dedicaban a la docencia⁸ e interpretación, afianzando fuertemente la estética europea en las nuevas generaciones.

En este periodo, la música no poseería una esencia homogénea, resultado de una fragmentación en el gusto musical según la manera en que las clases sociales se sentían identificadas. Así, los estamentos dirigentes, con orgulloso refinamiento y erudición, defendían una postura foránea, debido a que la música europea y su cultura eran sinónimos de modernidad, libertad, refinamiento y estatus; por su parte, la clase dirigida, con su situación marginal y desventajosa, no se identificaba con la música de países mediterráneos, siendo atraída y reconociéndose en la música nacional: “Si la ópera era el espectáculo de los pretenciosos, el jarabe representaba la música y baile de los desarrapados, de ‘la gente sucia y medio desnuda’ que frecuentaba las fondas o comedores al aire libre”⁹.

En los músicos despertaría de igual manera la necesidad de buscar y representar la identidad mexicana en formas musicales como la canción romántica mexicana, algunas óperas, *potpurris* sobre aires nacionales, el jarabe y la danza mexicana. Los compositores partidarios de esta postura, y quienes llegaron a ser conocidos como predecesores del nacionalismo musical mexicano, fueron: Julio Ituarte (1845-1905), con *Ecos de México* (1880); Felipe Villanueva, con algunas *danzas*; Aniceto Ortega (1823-1875), con *El Canto de la Huilota* y *Marcha y Danza Tlaxcaltera*, de su ópera *Guatimotzin* (1871); Gustavo E. Campa, con *El Rey Poeta* (1900); Ricardo Castro, con *Atzimba* (1901), entre otros. Este primer acercamiento a los rasgos nacionales no sobrepasaría las fronteras de lo ingenuo, al ser solamente una enumeración, descripción o transcripción de obras típicas étnicas.

La cultura musical en el México decimonónico era de una importante tradición salonesca, de la que el escenario por excelencia fue el salón de las viviendas de las clases acomodadas, dado su valor social y reafirmador de estatus. El salón, al ser lugar para la tertulia y aglutinamiento de familias pudientes, de sus amigos y personalidades de gran nivel y renombre, unidos por su pertenencia a la élite cultural y política, se sumaría al teatro y salas de concierto como lugar de gran afluencia cultural y musical.

⁸ Algunos músicos pensionados tuvieron más éxito en el viejo continente que en su patria; es el caso de Ricardo Castro, Melesio Morales y Julián Carrillo, que destacaron como compositores e intérpretes.

⁹ Luis DÍAZ SANTANA, *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930). Una historia sociocultural*, Expreso Doble, México, 2009, p. 92.

Las tertulias de los salones, al ser organizadas por la élite de México, siendo ésta de gran influencia y poder, acaparaban y favorecían la música, al considerarla una profesión digna, así como un bien cultural de placer y diversión. De esta manera, el gusto musical se encontraba definido por -y a merced de- los aficionados burgueses, quienes condicionaron la composición, al imponer la tradición salonesca como única manera de subsistir¹⁰, afectando al desarrollo de obras sinfónicas, de concierto, cuartetos de cuerda o sonatas.

La música de salón se caracterizaría por el predominio del piano¹¹ debido a su sonoridad, capacidad para la improvisación y aceptación social. Al ser los salones espacios de convivencia, la música que en ellos se interpretaba era de divertimento: danzas, *potpourris* y fantasías de temas operísticos, piezas exóticas y marchas militares. Las señoritas sobresalían en estos eventos por su permanencia en el hogar y el convencionalismo de que al varón no le interesaba demasiado esta actividad ni era propio de su género un adiestramiento en ella¹². Además, las jóvenes tenían “la obligación” de recibir enseñanza musical de un músico reconocido, dando muestra de sus aptitudes y buena educación al recitar poemas, cantando o tocando el piano en estas tertulias.

La tradición salonesca y la afición por los estilos extranjeros se verían afectadas al perder fuerza y ser desplazadas gracias al músico Ricardo Castro, quien, en el último decenio del siglo, introduciría en el arte pianístico la escritura concertante, sobrepasando las limitaciones estilísticas de la música de salón, y adquiriendo una mayor técnica y acceso a grandes formas musicales del romanticismo, como la sinfonía, el concierto y el cuarteto de cuerdas. Además, “Con Castro, la época de la imitación de los valores musicales ajenos había concluido. La cultura mexicana, arraigada en las esencias populares y vernáculas, había reclamado, entre tanto, sus derechos inalienables”¹³. Así, se iría reafirmando y expandiendo una postura en los compositores y el público, que tendría su apogeo en el siglo venidero.

Con el cambio de siglo, en un México que aún permanecía bajo el gobierno de Díaz, se vislumbraban situaciones que desembocarían en la caída del régimen porfirista, dando

¹⁰ Al no permitirse la innovación y depender del gusto burgués, se imposibilitó a los músicos asumir estilos diferentes y personales.

¹¹ Era tanto el prestigio de este instrumento que en la decoración de las viviendas de aquella época pasaba a ser un mueble indispensable del hogar, cargando con un importante valor social entre la élite.

¹² Tal prejuicio no existía en las clases inferiores, por lo que los hombres se dedicaban a esta disciplina artística.

¹³ Otto MAYER SERRA, *Panorama de la música mexicana: Desde la Independencia hasta la actualidad*, CONACULTA, INBA, CENIDIM, México, 1996, pp. 92-93.

lugar a un antes y un después en la cultura y la sociedad mexicana. De esta manera, las constantes tensiones y desmesuradas injusticias del Porfiriato denunciaban la deficiencia de un país que requería justicia y atención. Al mismo tiempo, la avanzada edad de Don Porfirio se sumaba a la concientización de los jóvenes sobre el estado decrepito del gobierno y las disputas internas por un sucesor presidencial

Así, “[...] durante los últimos años del régimen porfiriano [se registraron] severas crisis en todos los ámbitos de la vida pública nacional: el político, económico, social, diplomático y cultural [...] fueron crisis simultáneas, que se agravaron al entremezclarse”¹⁴, dando como resultado el derrocamiento de Porfirio Díaz y el inicio de la denominada Revolución Mexicana¹⁵.

1.2 México en la primera mitad del siglo XX: revolución, nacionalismo y contracorrientes

La transición del periodo porfirista a la construcción de un “nuevo” México se denota en la estrepitosa y compleja Revolución Mexicana, que, oficialmente estalló el 20 de noviembre de 1910, con el objetivo principal de destituir a Porfirio Díaz, dando fin a su dictadura de pretensiones europeas para un pueblo necesitado de identidad, paz, libertad y justicia. Pese a la renuncia y el exilio de Díaz no cesaría el levantamiento armado, acaeciendo que durante diez años “[...] la Revolución tendría que luchar contra sus mismas gentes, para alcanzar el definitivo triunfo sobre sus pasiones, ambiciones, traiciones y errores”¹⁶. Por lo tanto, el país, durante 1910 y 1920, estaría dividido en facciones que, a través de contiendas bélicas, aspiraban al poder, ya por posibilidad y/o por considerarse con derecho a ello, generando una notable inestabilidad en el entorno mexicano¹⁷, al carecer de un gobernante estable por los numerosos asesinatos, traiciones y desacuerdos.

¹⁴ Javier GARCIADIEGO, *Introducción histórica a la Revolución mexicana*, SEP, El Colegio de México, México, 2006, p. 19.

¹⁵ En 1910, antes del inicio revolucionario, el país organizó celebraciones exacerbadas por el centenario de la Independencia, donde no se limitaron los gastos, poniéndose principal énfasis en la cultura (exposiciones, rescate y preservación del patrimonio, monumentos...).

¹⁶ Heriberto GARCÍA, *Op. cit.*, pp. 67 y 68.

¹⁷ Como ocurrió en los cargos importantes de instituciones como el Conservatorio Nacional de Música, que, debido a esta inestabilidad, entre 1913 y 1917, hubo un constante cambio en el puesto de director, llegando a

Tras la renuncia de Díaz, el coahuilense Francisco I. Madero (1873-1913) llegaría a la presidencia de la República en 1911. Su impopular y corto mandato, al no responder conforme la situación lo requería, queriendo apaciguar el levantamiento en armas sin haber erradicado todo residuo porfirista, ni satisfecho las necesidades del pueblo, provocó antipatía en los pobladores, originando, posteriormente, la conspiración y traición del militar jalisciense Victoriano Huerta (1850-1916). Al ser asesinado Madero, Huerta se autoproclamaría presidente de la República, iniciando un periodo tiránico que generó crisis en una ciudadanía aterrada por la forma en cómo se obtuvo el poder, y las muertes, sufrimiento, miseria y frustración que sobrevinieron. Así, para destronar a Huerta y hacerse con la silla presidencial, Venustiano Carranza (1859-1920), al no reconocer dicha dictadura, encabezaría el ejército constitucionalista en un país dividido y en constantes luchas por los diferentes grupos que se habían apoderado de algunos estados, a lo cual se sumarían las tensiones con Estados Unidos por la intrusión de sus tropas en México.

La notable crisis política, los efectos y remanentes de las contiendas armadas, las cuantiosas muertes con elevada disminución poblacional, la inseguridad y la destrucción de la riqueza nacional, se reflejaron en fuga social y de capital, en el exilio¹⁸ de hacendados, empresarios, intelectuales y profesionistas, en inflación y carencia de mano de obra por muerte, imposibilidad laboral o pertenencia a algún grupo armado: “[...] se padecía hambre, lógicamente resentida con mayor fuerza por la gente humilde; escasearon los víveres; aumentaron las enfermedades, y a ello se aunaban las depredaciones de los grupos revolucionarios que muchas veces causaban grandes problemas a la sufrida población”¹⁹. Sumado a lo anterior, la economía resintió el estallido de la Primera Guerra Mundial, lo que desató una crisis en el comercio internacional, impidiendo la inversión extranjera y complejizando la relación de México con otros países.

Los enfrentamientos y movilizaciones por los conflictos bélicos permitieron el encuentro de habitantes de las más diversas regiones del país, produciendo un conocimiento y una concientización en los mexicanos por la bastedad de su nación y la diversidad de sus

ser ocupado por Julián Carrillo, Jesús Galindo y Villa (1867-1937), Rafael J. Tello (1872-1946), Luis Moctezuma (1875-1954), Carlos J. Meneses, José Romero Muñoz (¿?) y Eduardo Gariel (1860-1923).

¹⁸ El exilio de artistas fue recurrente tras haber recibido apoyo o favor de alguna figura política que posteriormente era destituía, tal fue el caso de los músicos Manuel M. Ponce y Julián Carrillo.

¹⁹ Luis GARFIAS, *La Revolución Mexicana*, Panorama Editorial, México, 1991, p. 148.

compatriotas; tal fue el caso de los indígenas, quienes, a pesar de su origen, eran anteriormente el blanco de brutales ataques durante el Porfiriato, siendo los olvidados y segregados de la sociedad mexicana²⁰.

La vida artística y cultural no desapareció durante la Revolución²¹, aunque sí perturbó y afectó la sensibilidad afrancesada y el aire cosmopolita del Porfiriato. El Conservatorio²², a diferencia de otras instituciones, como la Academia de San Carlos, clausurada entre 1911-1913, no se vería en la necesidad de cerrar sus puertas. Durante estos años, algunas orquestas o agrupaciones se crearon, y otras se disolvieron, como fueron la Orquesta Beethoven (1909-1813), la Orquesta Sinfónica de la Unión Filarmónica Mexicana (1911-1925), la Orquesta Sinfónica del Conservatorio Nacional (1881-1913), la Orquesta Sinfónica Nacional (1916) y la Orquesta Típica de la Ciudad de México (1920); entre los cuartetos se pueden mencionar el Cuarteto Beethoven (1910), Cuarteto Valdés Fraga (1918) y el Cuarteto Clásico Nacional (1920).

“Las tensiones producidas por la Revolución obligarían a la gente a tratar de huir del peligro y a refugiarse en toda clase de diversiones. El cine ofrecía distracción barata y permitía evadirse con ilusiones imposibles o suplía el testimonio directo en torno a los sucesos. La farándula y los “centros de vicio” crecieron con el capricho de los

²⁰ Los pueblos indígenas no serían más que representados en la música de algunos compositores, pues en el estado posrevolucionario seguían siendo marginados y desvalorizada su cultura, llegando muchas veces a generarse disputas sobre el respeto de su lengua y tradiciones o la necesidad de castellanizarlos.

²¹ Seguía siendo recurrente que los directores del Conservatorio y los artistas realizaran viajes al extranjero - como fue el caso de Silvestre Revueltas (1899-1940), que viajó a Estados Unidos de 1916 a 1918-; los primeros, para aprender sobre los programas, planes y procedimientos pedagógicos europeos, con la finalidad implementarlos en México, y los segundos, para realizar estudios de perfeccionamiento. Además, la ópera al no disminuir, conservaría su exclusividad por las clases superiores y su esencia italiana, cambiando hasta 1928 a un carácter nacionalista, donde este género musical sería muy poco cultivado, componiéndose -a excepción de Luis Sandi (1905-1996) -*Carlota* (1948) y *La señora en su balcón* (1961)-, una ópera por músico: Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) -*Tata Vasco* (1941)-, José Pablo Moncayo (1912-1958) -*La mulata de Córdoba* (1948)-, Eduardo Hernández Moncada (1899-1995) -*Elena* (1948)-, Carlos Chávez (1899-1978) -*Pánfilo y Lauretta* o *Los visitantes* (1953)-, y Salvador Moreno (1916-1998) -*Severino* (1961)-.

²² El Conservatorio sufrió durante el siglo XX una serie de incorporaciones, desprendimientos -como fue el origen del Conservatorio Libre de Música, que existió de 1917 a 1919- y cambios de nombre: de 1906 a 1915 se llamó Conservatorio Nacional de Música y Declamación; durante la tiranía de Huerta, en 1914, se le denominó Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático; entre 1915 y 1919, Escuela Nacional de Música y Arte Teatral; de 1919-1921, Escuela Nacional de Música; de 1921-1929, Facultad de Música y Arte Teatral; en 1929, por iniciativa de Chávez se nombra Escuela de Música, Teatro y Danza; a partir de 1930, retomaría el nombre de Conservatorio Nacional de Música.

revolucionarios que cruzaban las poblaciones o gracias a la inventiva de empresarios inteligentes o inescrupulosos"²³.

Estos años harían de los reporteros, fotógrafos y camarógrafos testigos de los disímiles acontecimientos en el país; los dramaturgos, en sus obras, recurrirían a la situación y entorno armado del momento; en pintura, por las inquietudes transmitidas de Gerardo Murillo²⁴ -Dr. Atl.- (1875-1964), se realizarían los primeros murales en el Anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria; en música, el corrido, por su carácter narrativo, predominaría, y ganaría popularidad al describir los acontecimientos históricos y la situación y cotidianeidad de los pueblos y sus costumbres.

En la música “culto”, destacó principalmente la figura de Manuel M. Ponce (1882-1948), quien fue un pianista, compositor, director y pedagogo que daría conscientemente origen formal a la corriente del nacionalismo musical mexicano, ya que a inicios de la Revolución prestaría atención a la música popular del país²⁵, sustrayéndola de su cotidianeidad y llevándola a los círculos cultos²⁶. Además, destacó por la realización de investigaciones, conferencias y publicaciones sobre lo popular mexicano, y por ser el profesor de algunos de los futuros músicos nacionalistas²⁷, de los que se diferenciaría por la ausencia en sus obras de pretensiones político-sociales o ideológicas.

La figura de Ponce gozaría de una gran capacidad de adaptación y evolución, pues a pesar de sus intereses nacionalistas, daría muestras de atracción por la música europea tras la realización de algunos viajes al viejo continente, de 1904 a 1906 y de 1925 a 1933, siendo apreciable que, en 1912 llegó a ser el primero en enseñar a sus alumnos y en organizar un concierto con piezas de Claude Debussy (1862-1918). A partir de 1925, su música daría un marcado giro, iniciando una fase que podría considerarse “moderna”, sobre todo después de

²³ Josefina Z. VÁZQUEZ, *Una historia de México*, SEP, México, 1995, p. 397.

²⁴ Maestro de los futuros muralistas Diego Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y José Clemente Orozco (1883-1949).

²⁵ Muestra de ello serían sus conferencias sobre la música popular mexicana, como la impartida en 1913 intitulada “La Canción mexicana”, y algunas composiciones o arreglos sobre canciones tradicionales entre 1913-1914 (*A la orilla de un palmar* [arr.], *Cuiden su vida* [arr.], *La Adelita* [arr.], *La cucaracha* [arr.], *La pajarera* [arr.], *La pasadita* [arr.], *La Valentina* [arr.], *Las mañanitas* [arr.], *Rayando el sol* [arr.], *Lejos de tí* [arr.]).

²⁶ Ponce sería un compositor altamente criticado por considerar que su nacionalismo poseía un carácter con elementos europeos, al no efectuar sino arreglos en las piezas populares, y no un cambio real.

²⁷ Entre los que se puede mencionar a Carlos Chávez y Miguel Bernal Jiménez.

viajar a París para enriquecer y poner al día su lenguaje musical, estudiando con Paul Dukas (1865-1935), Andrés Segovia (1893-1987) y Nadia Boulanger (1887-1979).

La década de los veinte significaría para el pueblo mexicano la aparición de personalidades, y el desarrollo de importantes acontecimientos en el entorno cultural y político que gestarían las bases del nuevo Estado mexicano, y es que “La importancia, arraigo y trascendencia de la revolución tienen su base en el trasfondo popular de la misma, y en la justificación que en ella encuentran los gobiernos revolucionarios para llevar a cabo sus acciones políticas, económicas y sociales, mismas que alcanzan e influyen en el arte y la cultura”²⁸. Así, se aspiraría a unificar a una fraccionada y distanciada sociedad mexicana, permitiendo la formulación de una identidad en común expresada en las diversas disciplinas artísticas: música, pintura, cine, poesía.

Para 1920, con cierta estabilidad política y disminución de las revueltas, iniciaría el periodo presidencial de Álvaro Obregón (1880-1928), quien realizaría notables impulsos agraristas al repartir tierras, mejorar los métodos de cultivo, entre otras acciones. Así también, daría un importante e histórico apoyo presupuestal a la educación de las masas, al dar cabida al proyecto y políticas de José Vasconcelos (1882-1959) frente a la Secretaría de Educación Pública, con el fin de hacer germinar los ideales revolucionarios en una identidad cultural, racial y geográfica. Para 1924, la Presidencia de la República estaría a cargo de Plutarco Elías Calles (1877-1945), quien daría prioridad al interés nacional sobre el extranjero, a través de una independencia económica para el uso libre de recursos agrarios e industriales. Además, de este tiempo serían característicos fuertes conflictos religiosos, que desembocarían en agresivas contiendas entre el gobierno y la Iglesia entre 1926-1928, conocidos como la Guerra de los Cristeros o la Cristiada.

Vasconcelos, a través de sus políticas educativas y culturales, promulgaría el nacionalismo mexicano²⁹, donde contaría con la participación de artistas y científicos para efectuar campañas de salud, cívicas y de alfabetización, como: el gran tiraje de libros clásicos, bibliotecas ambulantes y el uso de cualquier espacio para educar. Así también, se

²⁸ Sergio Eduardo, CORREA MARTÍNEZ, *Ideología y estética en la obra de Silvestre Revueltas*, tesis de maestría, MIHE-UADS, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 20 de noviembre de 2019, p. 75.

²⁹ Corriente artística que pretende conformar una identidad nacional al redescubrir la cultura, permitiendo que se den aspiraciones, intereses, reconocimiento y exaltación patriótica por las raíces mexicanas, abandonándose la notable influencia europea, para aspirar a un destacable y autónomo lenguaje propio.

incitó a la construcción de un arte acorde a la realidad nacional, donde el gobierno, ante la labor de artistas, se convertiría en su mecenas, generándose en pintura³⁰ y en música³¹ encargos importantes y claves para el nacionalismo.

Con el surgimiento de un periodo identitario, de unificación y de singularidad para el país, fue característica en los futuros músicos nacionalistas, la “[...] negación radical de todo lo realizado por las generaciones inmediatas anteriores, [tendiendo] con ello, a un ‘retorno’ a las antiguas prácticas musicales, tal como [...] las ejercieron las razas autóctonas [...]”³²; esto a consecuencia del prolífico europeísmo del siglo XIX, que afectaba, por el interés y predominio de los valores estético-musicales europeos, el desarrollo de un sentimiento patriótico e individualista en la música “cultura”³³ mexicana. El interés por lo nacional se dio tanto en las viejas generaciones como en las nuevas, las cuales, a pesar de una educación en estilos europeos, se sintieron atraídas e influenciadas por lo identitario, abordándolo, ejemplo de ello es el trabajo de Estanislao Mejía (1882-1967), José Rolón (1876-1945) y Candelario Huízar (1883-1970).

En un contexto de marcado interés nacionalista, Carlos Chávez, pianista, compositor, director de orquesta³⁴, profesor de música³⁵ y difusor de obras modernas y contemporáneas -nacionales y extranjeras-, quien además ocupó entre 1928 y 1950 los puestos³⁶ más importantes y prestigiados en el entorno musical mexicano, se convertiría con “Su música,

³⁰ Se encomiendan murales, en 1921, al pintor Diego Rivera, quien, junto a Siqueiros y Orozco, llegaría a ser uno de los mayores representantes pictóricos del nacionalismo, plasmando la lucha entre ricos y pobres, entre la civilización europea e india, etc.

³¹ Vasconcelos comisiona una obra músico-escénica de tema indigenista a los compositores Carrillo y Chávez, resultando, respectivamente, la ópera *Xúlitl*, y el ballet *El Fuego Nuevo*, ambas compuestas en 1921. La pieza chavista se convertiría, en 1928, en el cauce nacionalista en música.

³² Otto MAYER SERRA, *Op. cit.*, p. 120.

³³ Cabe mencionar que, aunque la música “cultura” mexicana ha tenido fuerte influencia europea y se muestra como un reflejo de otras culturas, la música popular o la del pueblo posee cargas identitarias importantes.

³⁴ Antes de él, los directores más destacados del país habían sido Carrillo, Carlos J. Meneses y Manuel M. Ponce.

³⁵ Algunos de sus alumnos siguieron la vertiente nacionalista, como fueron los denominados, “El Grupo de los Cuatro” -Blas Galindo (1910-1993), Salvador Contreras (1910-1982), Daniel Ayala (1906-1975) y José Pablo Moncayo (1912-1958)-, entre otros.

³⁶ Director de la Orquesta Sinfónica Mexicana (1928-1949); director del Conservatorio Nacional (1928-1934); jefe del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública (1933-1934); director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1946-1952). De esta manera, Chávez logró controlar y determinar qué obras y músicos estarían activos en el entorno cultural -dándole prioridad a sus composiciones-, como también propició el incremento de la actividad musical y el aumento, disciplina e interés del público por la música de concierto, ya fuera mexicana o extranjera.

austera, biométrica y obstinada, aceptada y en algunos casos tan sólo respetada [...] en la voz de México, dentro y fuera del país”³⁷.

Chávez se caracterizaría tanto por su interés y carácter nacionalista³⁸, con el predominio del gusto por lo indigenista, a diferencia del mestizaje en Ponce, como por su atracción hacia la música internacional. Tal es así que, al realizar algunos viajes a Estados Unidos (1922) y Europa (1922-1923), organizó entre 1924-1925, con la colaboración de Silvestre Revueltas³⁹ (1899-1940), una serie de conciertos sobre compositores extranjeros⁴⁰, permitiendo el conocimiento de la música transnacional y sus avances.

Es importante destacar aquí que, la corriente nacionalista, no sería el único punto focal para los músicos mexicanos, ni la única forma de hacer música, pues algunos se interesarían en lo novedoso del extranjero y otros en realizar propuestas originales. De esta manera surgiría *Preludio a Colón*⁴¹, de Carrillo, y *Energía*⁴², de Chávez, mostrándose así dos rutas compositivas diferentes a mediados de la década de los veinte.

“[...] el *Preludio a Colón* y *Energía*, [son] dos obras que representan la ebullición de ideas en un momento determinado de la escena musical mexicana de la mitad de los veinte [...] Cada una de estas obras se aleja del proyecto cultural vasconcelista y ofrece una ruta diferente para una posible música modernista mexicana [...] ambas son el resultado de su entorno histórico, social y cultural particular [...] Esto nos muestra que

³⁷ Jorge VELAZCO, “Carlos Chávez histórico”, *Heterofonía*, Vol. XII, No. 1 (64). México, 1979, p. 12.

³⁸ Algunas de sus obras nacionalistas son: *El Fuego Nuevo*, *Los cuatro soles* (1925), *El Sol* (1934), *Tierra mojada* (1932), *Cantos de México* (1933), *Sinfonía proletaria* (1934), *Obertura Republicana* (1935), *Sinfonía India* (1935-1936) y *Zochipilli-Macuilxóchitl* (1940).

³⁹ Uno de los más brillantes músicos mexicanos, considerado el “representante más destacado de la moderna música mexicana”, y de los primeros compositores en estudiar en Norteamérica. Llegó a ser el director asistente de la OSM de 1929-1935, maestro de violín, de música de cámara, composición, director de la orquesta y director académico del CNM en los años treinta. Tenía gran habilidad para el folklore y la fuente de su inspiración residía en su gente, su folklor y sus paisajes.

⁴⁰ Tales como Debussy, Erik Satie (1866-1925), Arnold Schönberg (1874-1951), Manuel de Falla (1876-1946), Bela Bartók (1881-1945), Igor Stravinsky (1882-1971), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Georges Auric (1899-1983), Edgard Varèse (1883-1965), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945), Aarón Copland (1900-1990); Richard Strauss (1864-1949), Maurice Ravel (1875-1937), entre otros.

⁴¹ Primera obra microtonal de Carrillo, estrenada en el primer concierto microtonal de México en 1925 y compuesta para cuartos, octavos y dieciseisavos de tono.

⁴² Fue compuesta a partir de un encargo por el compositor Edgar Varèse, creada en 1925 y estrenada en 1931 en París.

los discursos históricos y estéticos unidireccionales y unívocos no son más que el producto de las ideologías triunfantes en la constante lucha por el poder”⁴³.

A partir de este momento, se generaría una marcada diferencia en la trayectoria profesional de Carrillo, al dar muestra de nociones sonoras revolucionarias, las cuales provocarían el aislamiento “voluntario” de este compositor respecto de los movimientos musicales en México. Por su parte, “La actitud retrospectiva de Chávez [...] [llevó] al compositor a un rompimiento radical con los medios románticos de expresión, para buscar en los últimos adelantos de la moderna música europea un vehículo adecuado para sus evocaciones musicales del impresionante pasado histórico [...]”⁴⁴, dando origen a obras con ideas mecanicistas y tecnológicas, como *Tres hexágonos para voz y piano* (1923), *Otros tres hexágonos* (1924), *Polígonos* (1923), *Energía, Caballos de Vapor o H. P.* (1926), *Paisaje y unidad* (1930), entre otras.

La función e importancia de agrupaciones musicales, como son las orquestas, que se dedican a estrenar o interpretar obras, se materializa en la vida cultural que se gestaba a finales de los veinte e inicios de los treinta, con el florecer de numerosos conjuntos: Orquesta Sinfónica Mexicana (1927), que tras fracasar en 1928 daría lugar a la Orquesta Sinfónica de México (OSM)⁴⁵ gracias a Chávez; la Orquesta de Cámara de la Escuela Nacional de Música (1927), fundada por José Rocabrana; la Orquesta Sinfónica de la Facultad de Música⁴⁶ (1929); la Orquesta Sinfónica Sonido 13, creada por Carrillo (ca. 1930). En 1933 se crea también, la Orquesta Mexicana, cuyos integrantes, cuando se requería, tocaban instrumentos de bandas populares o folklóricas del país; así mismo, se organiza la Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música del INBA, fundada por Hernández Moncada en 1937.

Para 1928 se iniciaría el periodo denominado El Maximato (1928-1934), donde Calles -denominado Jefe Máximo de la Revolución- a pesar de no ser el presidente de la República,

⁴³ Alejandro L. MADRID, “Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez”, *Heterofonía*, 123, México, 2000, pp. 109 y 110.

⁴⁴ Otto MAYER SERRA, *Op. cit.*, p. 162.

⁴⁵ Organismo musical de gran relevancia entre 1928-1948 para la música y los compositores mexicanos, pues se encargó de divulgar, experimentar y ejecutar estrenos mexicanos –principalmente- y extranjeros, así como también extendió el perfeccionamiento de la interpretación. Esta orquesta tuvo la participación de directores como Ernest Ansermet, Thomas Beecham, Miguel Bernal Jiménez, Aaron Copland, Vladimir Golschmann, Eugene Goossens, Paul Hindemith, Otto Klemperer, Darius Milhaud, Dimitri Mitropoulos, José Pablo Moncayo, Pierre Monteux, Revueltas, Leopold Stokowski e Igor Stravinsky.

⁴⁶ Después, cambió su nombre en 1939 a Orquesta Sinfónica de la UNAM.

determinaría y controlaría las acciones de los diferentes presidentes: Emilio Portes Gil (1890-1978), Pascual Ortiz Rubio (1877-1963), Abelardo L. Rodríguez (1889-1967). En este periodo, el país da muestras de una postura anticlerical, de políticas nacionalistas, de un gobierno orientado a la izquierda y al socialismo, además de estabilidad política, ya que, a partir del surgimiento del Partido Nacional Revolucionario en 1929, la captación del poder ya no era por medio de las armas, sino por el ejercicio de la política.

En 1934 inicia la presidencia de Lázaro Cárdenas (1891-1970) –a partir de ese periodo, se aumentaría el tiempo de los gobiernos a seis años-, quien “[...] Dejó sentada su posición radical en cuanto a la reforma agraria y su intención de poner fin a la explotación imperialista del subsuelo mexicano”⁴⁷, por lo que trabajó en el cultivo de más hectáreas productivas, el uso de nuevas técnicas agrícolas y obras de irrigación; expropió el ferrocarril en 1937 y nacionalizó el petróleo en 1938, afectando gravemente a Norteamérica, y estableciendo así un principio de independencia económica verdadero.

En la década de los treinta, se registra la “época de oro” de la música nacionalista; se concluye e inaugura el Palacio de Bellas Artes en 1934; surge el cine sonoro, y con él, la época áurea de la cinematografía mexicana con la representación de la vida y los acontecimientos del país, convirtiéndose, por su popularidad, en generador de publicidad y creación de obras musicales⁴⁸ y en un centro de atracción; surgen publicaciones como *Música, Revista Mexicana*⁴⁹ (abril de 1930 hasta marzo de 1931), donde se abordaban temas vanguardistas y nacionalistas, y *Cultura Musical* dirigida por Ponce (1936-1937); renacen el teatro, los conciertos, las óperas y las exposiciones, con gran concurrencia social; la música coral es difundida e impulsada por Luis Sandi, quien fundó el Coro de Madrigalistas en 1938. Este mismo músico, en 1933, sería jefe de la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, donde iniciaría una reorientación sobre música en la educación primaria, secundaria y normal, enfocándose en la técnica y educación vocal

⁴⁷ Josefina Z. VÁZQUEZ, *Op. cit.*, p. 378.

⁴⁸ Algunos músicos que compusieron para el cine fueron: Carrillo, *La Virgen Morena* (1942) y Silvestre Revueltas, *La bestia negra* (1934), *Redes* (1935), *Vámonos con Pancho Villa* (1936), *El indio* (1938), *La noche de los mayas* (1939), *¡Que viene mi marido!* (1940), entre otros.

⁴⁹ Editada por Gerónimo Baqueiro Foster (1892-1967), Daniel Castañeda (1898-1957), Vicente T. Mendoza (1894-1964), Chávez, Hernández Moncada, Jesús C. Romero (1894-1958), Rolón, David Saloma (1900-c. 1990) y Sandi.

de los profesores y alumnos, en la búsqueda de un repertorio con piezas características de la época, en inculcar la práctica folklórica, etc.

Durante el sexenio cardenista, México se volvió el punto de llegada de la generación perdida norteamericana, refugiados centroeuropeos del nazismo y, principalmente, españoles republicanos⁵⁰, a causa de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española, dando lugar a un importante enriquecimiento cultural y social en el país por sus influencias filosóficas, artísticas, industriales, comerciales, etc. La vida musical mexicana se vio enriquecida, porque muchos de estos refugiados eran músicos que rápidamente se incorporaron al medio cultural como maestros, investigadores, compositores o intérpretes.

Un claro ejemplo de valor e influencia de los exiliados en México, es el músico español Rodolfo Halffter⁵¹ (1900-1987), quien llega al país en 1939, dedicándose a la enseñanza⁵², a la composición y al impulso editorial, siendo así el responsable y la principal influencia⁵³, junto a sus discípulos, de la educación de los jóvenes compositores a partir de 1940, convirtiéndose, además, en el pionero del serialismo y dodecafonismo⁵⁴, los cuales fueron aceptados, así como su música, gracias al declive del nacionalismo. “Fue Halffter quien logró el equilibrio entre el feroz brío de Chávez y la dócil actitud estética de los compositores de la escuela nacionalista para obtener la generación de librepensadores musicales independientes, que habría de transformar la música mexicana en un movimiento más moderno y vigoroso, independizado de las alegorías folklóricas [...]”⁵⁵.

⁵⁰ Conocidos también como exiliados o transterrado, y dentro los que se pueden mencionar a María Teresa Prieto (1896-1982), Narciso Costa Horts (1907-1990), entre otros.

⁵¹ Entre sus actividades en México destaca ser el creador de la primera compañía de ballet contemporáneo llamada La Paloma Azul; director de la revista *Nuestra Música* y gerente de la asociación civil *Ediciones Mexicanas de Música* –ambas en 1946 y en colaboración de Jesús Bal y Gay (1905-1993), Chávez, Blas Galindo (1910-1993), José Pablo Moncayo, Adolfo Salazar (1890-1958) y Sandi-; difusor y presentador de obras mexicanas, al pertenecer a la jefatura de la Secretaría Técnica del Departamento de Música del INBA (1959-1964), con los llamados “conciertos de los lunes”.

⁵² Impartió clases en la SEP, y ocupó la cátedra de análisis musical en el Conservatorio Nacional. Se pueden mencionar entre sus alumnos a Luis Herrera de la Fuente (1916-2014), Jorge González Ávila (1925-1993), Mario Kuri Aldana (1931), Eduardo Mata (1942-1995), Mario Lavista (1943) y Héctor Quintanar (1936-2013).

⁵³ En grupos como “Nueva Música de México” o la “Generación perdida”, conformado por Raúl Cosío (1928-1998), Rafael Elizondo (1930-1984), Jorge González Ávila, Guillermo Noriega (1926), Rocío Sanz (1933-1993), Federico Smith (1927-1977) y Leonardo Velázquez (1935-2004); el “Círculo de compositores universitarios”, integrado por Francisco Martínez Galnares (1930), Filiberto Ramírez (1919-2001), Manuel Reyes Meave (1924), Juan Antonio Rosado (1922-1933); y compositores como Herrera de la Fuente e Isaías Noriega (1918-1993).

⁵⁴ Se considera que las primeras composiciones dodecafónicas en México pertenecen a Halffter y son: *Tres hojas de álbum*, Op. 22 (1953) y *Tres piezas para orquesta de cuerdas*, Op. 23 (1954).

⁵⁵ Jorge VELAZCO, “Rodolfo Halffter”, *Heterofonía*, Vol. XV, Segunda época, No. 2 (77), México, 1982, pp. 38 y 39.

En la década de los cuarenta, el presidente Miguel Alemán (1900-1983) creó el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)⁵⁶, con el objetivo de estimular el desarrollo y difusión de las disciplinas artísticas. Con Chávez en la dirección, se fomentaría la música sinfónica, la ópera, el teatro y las artes generales. Así mismo, surge la Orquesta Sinfónica del Conservatorio (1947-48) -Orquesta Sinfónica Nacional en 1949-; aparecen las revistas: *Orientación Musical* (julio de 1941 a la segunda mitad de los cincuenta), dirigida por Vicente T. Mendoza y después por Estanislao Mejía; *Revista Musical Mexicana* (1942-1946), coordinada por Foster, enfocada en las actividades musicales en México; y la revista *Nuestra Música* (marzo de 1946 a 1952), que servía de órgano difusor del grupo que rodeaba a Chávez en 1947. Se registró, también, un apogeo en la danza con la compañía de ballet contemporáneo La Paloma Azul, y la llegada a México de Ana Sokolow (1910-2000) y Waldeen von Falkenstein (1913-1993), en 1940, quienes fundaron la Academia de Danza Moderna, llegando a impulsar el ballet nacional.

En los años cincuenta, “[...] disminuyó el predominio de la tendencia nacionalista que no únicamente se había convertido en cortapisa a la aparición de nuevas personalidades, sino que había ocasionado que, por definición, se excluyeran otras posibilidades estéticas en la creación sonora”⁵⁷. De esta manera, se reflejan en los músicos dos posturas opuestas: los que, a pesar de su estancamiento, defienden el nacionalismo, y los que, con visión modernizadora y enriquecedora, fijan su objetivo en el exterior. Por lo anterior, los estilos que van brotando en el entorno musical mexicano son el neoclasicismo, la politonalidad, la bitonalidad y el dodecafonismo⁵⁸.

Con el dodecafonismo en México, el nacionalismo, sin seguidores, estancado por auto reiterarse, sumado a la muerte de Moncayo, fue desapareciendo. Así, la música avanzó a paso veloz, y por distintos caminos, al asimilarse “la nueva música” estadounidense y la vanguardia europea, surgiendo proyectos como la creación de un laboratorio electrónico y el

⁵⁶ Se adscribieron al INBA la Orquesta Sinfónica Nacional, la Ópera de Bellas Artes y la Academia de la Danza Mexicana. El departamento de música se dividió en tres áreas: creación e investigación, educación (Conservatorio, Escuela Nocturna de Música y secciones de primaria, secundaria y normal) y difusión (Orquesta Sinfónica Nacional, Ópera de Bellas Artes, Coro del Conservatorio y el Coro de Madrigalistas).

⁵⁷ Yolanda MORENO RIVAS, *La composición en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 1996, p. 57.

⁵⁸ Por su popularidad, aceptación y la aparición de obras en esta técnica, dan lugar a que músicos como Chávez y Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994), impartieran, respectivamente, una conferencia sobre el dodecafonismo en el Colegio Nacional en 1955, y clases de dicha técnica a alumnos en 1958.

Taller de composición”⁵⁹, ambos en el Conservatorio. Aparecen, al mismo tiempo, compositores con un notable carácter individualista e interesados algunos por el serialismo integral, la música electrónica, la aleatoria, el grafismo y la simultaneidad de medios electrónicos e instrumentales. A partir de estos años irían sonando nombres como Mario Lavista (1943), Eduardo Mata (1942-1995), Manuel de Elías (1939), Héctor Quintanar (1936-2013), Manuel Enríquez (1926-1994), Alicia Urreta (1930-1986), Julio Estrada (1943), Federico Ibarra (1930-1996), Francisco Núñez (1945), Leonardo Velázquez (1935-2004), la “Generación perdida”, entre otros.

En la década de los sesenta se consolidan, de mejor manera, los estilos que habían empezado a vislumbrarse anteriormente, ocasionando la preferencia interpretativa de obras contemporáneas por encima de las decimonónicas europeas. También, el ámbito musical se volvió más cercano al dodecafonismo que a otras corrientes musicales y estilísticas, siendo la cúspide de esta técnica compositiva entre los años cincuenta y finales de los sesenta. Con el surgir de corrientes musicales experimentales, no se otorgó normalmente apoyo a los compositores para ejecutar sus obras, ni para incluirlas en alguna temporada, publicación o grabación comercial, por lo que muchos de ellos emigraron a Europa, Estados Unidos y Canadá.

A la par que en México se asistía primero al interés por el nacionalismo, y luego a su caída, y la transición hacia diferentes formas y estilos compositivos, Julián Carrillo fallecía en 1965, tras haber vivido continuamente aislado y criticado por enfocarse en promulgar la génesis de una música más pura, rica y total con su teoría microtonal, revelada en la segunda década del siglo XX.

Referencias. Capítulo I

-CORREA MARTÍNEZ, S. E., *Ideología y estética en la obra de Silvestre Revueltas*, tesis de maestría, MIHE-UADS, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 20 de noviembre de 2019.

⁵⁹ Creado y dirigido por Chávez de 1960 a 1964. En él se dedicaban a analizar las obras de compositores clásicos y modernos. Algunos de sus integrantes fueron Mario Lavista, Héctor Quintanar, Jesús Villaseñor (1936), Mata, Francisco Núñez (1945).

- DÍAZ SANTANA, L., *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930). Una historia sociocultural*, Expreso Doble, México, 2009.
- GARCÍA, H., *Breve historia de la revolución mexicana*, Diana, México, 1964.
- GARCIADIEGO, J., *Introducción histórica a la Revolución mexicana*, SEP, El Colegio de México, México, 2006.
- GARFIAS, L., *La Revolución Mexicana*, Panorama Editorial, México, 1991.
- HERRERA Y OGAZÓN, A., *El arte musical en México*, Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, México, 1917.
- MADRID, A. L., “Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átropa según Julián Carrillo y Carlos Chávez”, *Heterofonía*, 123, México, 2000, pp. 89-110.
- MAYER SERRA, O., *Panorama de la música mexicana: Desde la Independencia hasta la actualidad*, CONACULTA, INBA, CENIDIM, México, 1996.
- MORENO RIVAS, Y., *La composición en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 1996.
- VÁZQUEZ, J. Z., *Una historia de México*, SEP, México, 1995.
- VELAZCO, J., “Carlos Chávez histórico”, *Heterofonía*, Vol. XII, No. 1 (64), México, 1979, pp. 10-12.
- _____, “Rodolfo Halffter”, *Heterofonía*, Vol. XV, Segunda época, No. 2 (77), México, 1982, pp. 38 y 39.

CAPÍTULO II

JULIÁN CARRILLO: APUNTES BIOGRÁFICOS

“Su vida está entrelazada de lagunas, que son a manera de tiempos de meditación, de guardarse en secreto; pero repentinamente surge el polemista que se ríe ferozmente de la ignorancia de sus adversarios y a quien esta polémica sirva para erigir un monumento de técnica musical, en cuyo rigor lleva hasta el extremo sus consecuencias, sin importarle pasar por extravagante y lo impulsa a la invención [...] y es entonces desde el momento en que se extingue el ardor del polemista cuando la creación surge libre y pura y este ciclo repite a todo lo largo de su vida”.

Jean-Étienne Marie⁶⁰.

En el municipio de Ahualulco, San Luis Potosí, el 28 de enero de 1875, nace el músico mexicano Julián Antonio Carrillo Trujillo, quien en el siglo XX asumiría importantes logros derivados de una significativa trayectoria, al ser un fructífero e intrépido compositor, loable director de orquesta, habilidoso violinista, pero, sobre todo, un agudo teórico, capaz de reflexionar y detectar irregularidades en la música y de formular una original teoría denominada *Sonido 13*. Esta propuesta abarcó el uso de nuevos sonidos, una escritura musical diferente, instrumentos modificados y varios textos de teoría musical, lo cual convirtió a su autor en un personaje de loables e importantes logros, pero también en “[...] el portavoz de una corriente única, avanzada y novedosa en todos sentidos. Y, sin embargo -o quizá por la misma razón- la valoración del músico ha sido objeto de tibios y esporádicos esfuerzos, cuando no de ataques y críticas infundadas”⁶¹.

⁶⁰ Jean-Étienne MARIE, “La universalidad de Julián Carrillo”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. IX, No. 36, CONACULTA, INBA, CENIDIM, México, 1990, p. 61.

⁶¹ Omar HERNÁNDEZ-HIDALGO, *Catálogo integral del archivo JULIÁN CARRILLO*, Ponciano Arriaga, México, 2000, p. 14.

2.1 Semblanza introductoria a la educación musical de un indio prometedor

Carrillo provenía de una familia de bajos recursos, de ascendencia indígena, dedicada a la agricultura, por lo que la mayor parte de su infancia se desarrollaría en su pueblo natal, lugar donde tendría sus primeros -y contados- contactos con la música.

Ahualulco, al ser un municipio distanciado de la capital potosina, y dedicado principalmente a la artesanía y tareas del campo, contaría con una reducida tradición y actividad musical, reflejo de la ausencia de músicos profesionales y recintos de educación sonora-, siendo un arte producido solamente, por y de manera aficionada, en fiestas de contenido religioso, resultando en una escucha, interacción y ejecución esporádica y de dudoso valor académico músico-tradicional⁶².

El factor que propició la introducción de Carrillo en la música, a la edad de diez años, fue la llegada a Ahualulco del músico Flavio Felipe Carlos (1861-1944), quien lo convirtió en su discípulo al llevarlo a San Luis Potosí, donde lo incorporó a su academia de música y a su pequeña orquesta⁶³, formándolo en la teoría y práctica musicales del momento.

El periodo que comprende la estancia de Carrillo en San Luis Potosí abarca de 1885 a 1895. En este intervalo, lograría una importante educación en la música de salón, trabaría contacto con el violín⁶⁴, instrumento que, en lo posible, interpretaría durante toda su vida, y produciría sus primeras composiciones: en 1889 escribe *Pepita* (danza), *A Lupe* (polka) y *A María* (schottisch); y en 1890 o tal vez 1892, *Isabel* (schottisch), una de las más famosas. Además, por su constante participación en diversas agrupaciones musicales y eventos sociales religiosos, cívicos y privados, pudo entablar importantes contactos y conseguir gran reconocimiento, lo cual le permitió recibir un pequeño apoyo por parte del gobierno potosino para estudiar en la Ciudad de México e ingresar al Conservatorio Nacional de Música (CNM) en 1895.

⁶² Ernesto SOLIS WINKLER, *La revolución del sonido 13. Un ensayo de explicación social*, tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1996, pp. 34-41.

⁶³ En un principio, ocuparía la función de archivero, labor que lo dotaría de conocimientos sobre diferentes formas musicales y el repertorio a ejecutar en diversos eventos, y, posteriormente, el de instrumentista, llegando a interpretar los timbales, el triángulo, el güiro, la flauta y el violín; este último sería su instrumento predilecto y con el que realizaría estudios profesionales, aprendiéndolo en sus inicios de manera autodidacta.

⁶⁴ Tuvo la oportunidad de escuchar a un importante representante del violín cubano, Rafael Díaz Albertini (1857-1928).

A los veinte años, Carrillo estaría empezando sus estudios profesionales en el CNM -época en la que predominaban los estilos italiano y francés-, profundizando así en teoría musical, física y matemáticas, elementos claves en su futura propuesta “revolucionaria”. Igualmente, durante estos años, trabaría contacto con músicos distinguidos, ya fuera porque eran sus maestros⁶⁵ o por compartir escenario en alguna de las constantes actividades musicales de la Ciudad de México, siendo el más significativo, Melesio Morales (1838-1908) -el más reconocido autor mexicano de óperas del siglo XIX-, quien fue su maestro de composición y de armonía, y la figura que lo apoyó y protegió tanto de estudiante como de profesionista.

Entre las constantes colaboraciones de Carrillo en las distintas agrupaciones y eventos en la Ciudad de México destacan sus participaciones en diferentes agrupaciones musicales: Orquesta de la Basílica de Guadalupe, orquesta de los bailes del Carnaval en el Teatro Arbeu, Orquesta del Conservatorio, Orquesta del Teatro Nacional (en las temporadas de comedia de Antonio Vico), orquesta de la compañía de ópera del empresario italiano Napoleon Sieni y de la compañía de zarzuela infantil de Rafael Gascón.

Debe mencionarse que llegó a ser invitado para tocar un octeto⁶⁶ del compositor Johan Svendsen (1840-1911) en 1896 en la Sala Wagner, con el Cuarteto Saloma, primer cuarteto de cuerdas de México de gran actividad y fama.

Entre 1895 y 1898, Carrillo seguiría dando muestras de su progreso como compositor, creando obras de mayor formalidad que las de sus años en San Luis Potosí, como son: *En el Bosque* -pequeño vals para piano- (1896), *Patria* -Marcha para Orquesta- (1897), *Primera Suite para Orquesta* (1895) y *Réquiem Op. 1 para piano* (1898); estas dos últimas obras se iniciarían bajo la tutela de Morales, llegando a terminarse en Alemania en 1901 y 1900, respectivamente.

En 1898, Carrillo se vería en la necesidad de suspender sus estudios al padecer un fuerte reumatismo que lo afectaría de por vida, retomando su proceso de formación en 1899. Este año fue para él muy significativo, pues el 27 de marzo se le concedió la oportunidad de

⁶⁵ Como fue: Pedro Manzano (1843-1924), maestro de violín, quien lo educaría en la técnica francesa, y Francisco Ortega y Fonseca, maestro de acústica. Al impartir este último una clase sobre la producción de sonidos por medio de la división longitudinal de las cuerdas, Carrillo realizaría un experimento con el que logra escuchar sonidos más pequeños que el semitono.

⁶⁶ Posiblemente, se trata del *Octeto de cuerdas en La mayor Op. 3*.

participar como solista, acompañado de la Orquesta del Conservatorio, en un concierto al que asistió el entonces Presidente de la República, Porfirio Díaz, quien, tras escucharlo, lo pensionaría para estudiar ese mismo año en el extranjero, apoyo que el músico agradecería toda su vida. El objetivo del compositor fue, en un primer momento, Francia; pero al ser mayor de edad se dirigió a Alemania, inscribiéndose en el Conservatorio Real de Música de Leipzig.

Al estudiar en Alemania se perfeccionaría principalmente en composición y dirección de orquesta, y recibiría una buena preparación en matemáticas, física, acústica, dirección orquestal y fundamentos estilísticos de la tradición musical germana. Entre sus maestros, que gozaban de gran prestigio, se pueden mencionar: Salomon Jadassohn (1831-1902), maestro de composición, armonía y contrapunto, y principal influencia en el mexicano, Hans Becker (1860-1917), maestro de violín, que lo introduciría en la técnica alemana, Carl Reinecke (1824-1910), maestro de teoría musical, y Hans Sitt (1850-1922), Director de la Orquesta del Conservatorio.

Su estancia en Leipzig le permitió entrar en contacto con la tradición sinfónica, la wagneriana y la gran riqueza, nivel musical y fructífera actividad de la Gewandhausorchester⁶⁷ en sus temporadas de conciertos de octubre a abril. Entre las actividades de Julián como estudiante, es destacable mencionar su participación al tocar el violín en la Orquesta del Conservatorio y componer una serie de obras que llegaron a estrenarse, ser reconocidas y tener críticas positivas, como fueron: *Sinfonía No. 1 en Re Mayor* (1901)⁶⁸, *Sexteto para cuerdas Op. 3* (1901-2)⁶⁹ y *Primera Suite para Orquesta*⁷⁰.

En 1902, al terminar sus estudios en Alemania, Carrillo viaja a Bélgica⁷¹, nuevamente con el apoyo del gobierno de Díaz, con la intención de perfeccionar su educación y técnica en el violín, bajo la tutela del belga Eugène Ysaÿe (1858-1931), considerado el mejor intérprete del violín entre los músicos belgas y franceses de la época. Pero al ingresar al Real

⁶⁷ De nivel y calidad excepcionales, además de contar con una importante trayectoria desde 1781.

⁶⁸ Obra dedicada a Porfirio Díaz, que ostenta ser la primera de su tipo en ser compuesta por un mexicano y de ser estrenada y dirigida en Alemania. Fue interpretada el 21 de marzo de 1902 en el Real Conservatorio de Leipzig, con la orquesta del instituto y dirigida por Carrillo, al ganar el primer lugar y recibir el premio honorífico en un concurso convocado por la misma institución.

⁶⁹ Tocada en una temporada de música de cámara del Conservatorio.

⁷⁰ Estrenada en 1901.

⁷¹ En esta etapa, Carrillo compondría el *Cuarteto en Mi bemol* (1903 o 1904), *Primera sonata para violín solo y Suite para piano* (1903).

Conservatorio de Gante⁷², Ysaÿe ya no admitía más alumnos, por lo que Carrillo fue encomendado a Albert Zimmer (discípulo, a su vez, de Ysaÿe), quien en dos ocasiones consecutivas (1903 y 1904) lo prepararía para participar en el Concurso Internacional de Violín del Conservatorio, certamen en el que obtuvo, respectivamente, el segundo y primer lugar.

2.2 Desarrollo profesional de un insigne compositor, violinista y director de orquesta en un México voluble y hostil

Al terminar sus estudios en dos instituciones europeas de gran prestigio, Carrillo regresa a México en septiembre de 1904, donde buscaría incorporarse rápidamente al entorno musical, llegando a desempeñar con el tiempo cargos de gran prestigio⁷³, a pesar de enfrentarse con ciertas complicaciones que le impedirían realizar sus actividades y conseguir cabalmente sus metas. Entre los obstáculos que el compositor tuvo que vencer destacan la rivalidad de Campa y Meneses, dos importantes compositores del siglo XIX, que se oponían a las labores emprendidas por el potosino, y su educación germana, de modo que, al enfocarse en obras de gran formato, se enfrentaría a ciertas resistencias. Como bien explica el musicólogo Eduardo Contreras Soto:

“Aunque en México hubiera conseguido músicos para ejecutar sus obras de cámara, no habría sido tan fácil convencerlos -a ellos ni al público- de escuchar estas obras de contenidos musicales más ambiciosos que el salón y la ópera italiana, pero habría existido alguna posibilidad; en cambio, para su Primera Sinfonía la posibilidad de que se hubiera tocado en nuestra ciudad en 1902 era prácticamente inexistente”⁷⁴.

⁷² Considerada una de las escuelas violinísticas más prestigiosas de Europa.

⁷³ Impartiría diversas materias en el Conservatorio, como: Historia de la Música, Contrapunto, Fuga e Instrumentación (en 1910, en dicha materia, tras morir el músico Melesio Morales en 1908, implementaría prácticas novedosas al instrumentar para bandas militares), Armonía, Maestro de Violín (temporalmente) y Música de Cámara. Además, llegó a ser el Inspector General de Música de la Ciudad de México de 1908 a 1909 y director del Conservatorio de 1913 a 1914. En estos años, algunos de sus alumnos destacados fueron: Juan León Mariscal, José Francisco Vázquez (1896-1961), Antonio Gomezanda, Vicente Teódulo Mendoza (1884-1957), Gerónimo Baquerio Foster, Daniel Ayala, José Camilo Buenaventura López Alavés (1889-1974), entre otros.

⁷⁴ Eduardo CONTRERAS SOTO, “Julián Carrillo y Ricardo Castro: Dos Clásicos salvajes”. *Nexos*. 1 octubre 1996. En línea: www.nexos.com.mx/?p=8010. Consultado: 7 de noviembre de 2019.

Lo anterior da muestra de que Carrillo, al moverse en ámbitos de diferente índole, provocaba rechazo y negación entre sus compatriotas, a pesar de contar con importantes logros europeos.

En julio de 1905, el compositor realizaría un concierto en el Teatro Arbeu, al que asistirían Don Porfirio Díaz⁷⁵, Justo Sierra, Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, y José Rivas, Director del Conservatorio, dando muestra de su progreso como violinista, al interpretar la obra con la que ganó el concurso en Gante, el *Concierto para violín en Re mayor Op. 35* de Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893), y de sus dotes como compositor, al interpretarse su *Primera Sinfonía*.

Entre las diversas actividades y agrupaciones a las que se integró Carrillo en este tiempo cabe mencionar las siguientes: de 1907-1908 realizaría una gira como interprete por varios lugares de la República⁷⁶, acompañado por el pianista Juan José Barradas (1868-1926); formó parte de la Unión Filarmónica de México⁷⁷ y del grupo El Ateneo de la Juventud⁷⁸.

Para 1909, Carrillo crearía dos agrupaciones de gran importancia en el país, que serían posteriormente apoyadas por Francisco I. Madero, aunque de corta duración: el Cuarteto Beethoven⁷⁹, en el que participaría en calidad de primer violín, y la Orquesta Beethoven⁸⁰, conjunto instrumental que le ayudaría a mostrar sus habilidades de director de orquesta,

⁷⁵ Después de este concierto de “bienvenida” a su país natal, Carrillo obtendría como obsequio, por parte del presidente Díaz, un violín Amati, instrumento de gran valor tanto económico como histórico y musical, con lo cual se generó la creencia de cierta connivencia política entre ambos personajes.

⁷⁶ México, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Aguascalientes, Jalisco, Nuevo León, Coahuila, Chihuahua, Durango y Sonora, Morelos y Yucatán.

⁷⁷ Nacida el 14 de octubre de 1910 e integrada por los maestros del Conservatorio Nacional, con el principal objetivo de proteger los derechos de los trabajadores de la música. Fue integrada por: José Perches Franco (1892-1970), Juan Bautista Fuentes (1869-1955), José Rocabruna, Francisco Nava (1879-1949), Federico Vélez (1880- ¿?), Luis Gabriel Saloma (1866-1956), Manuel M. Ponce, Arnulfo Miramontes (1882-1960), Alfonso Aguilar (1879-1969) y Jesús María Acuña (1879-1957).

⁷⁸ Punto de reunión de intelectuales mexicanos con diversas posturas políticas. En su momento estuvo integrado por: Vasconcelos, Martín Luis Guzmán (1887-1976), Alfonso Reyes (1889-1959), Antonio Caso (1883-1946), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Manuel M. Ponce, Luis G. Urbina (1864-1934), Pedro Valdés Fraga (1864-1943), entre otros.

⁷⁹ Los otros integrantes iniciadores del grupo fueron: Gustavo González, Francisco Baltazares y Guillermo González. El cuarteto llegó a realizar conciertos acompañados de los pianistas Ponce y Alba Herrera y Ogazón.

⁸⁰ Agrupación activa hasta 1913, debido a la complicada situación política que dominaba en el país. Contaría con la colaboración de Luis G. Saloma, siendo este el violín primero y director adjunto, mientras que Carrillo era el director.

estrenando obras de músicos europeos, como Beethoven, Haydn, Mozart, Debussy⁸¹, entre otros, y de músicos mexicanos, como fue el *Concierto para piano y orquesta* de Manuel M. Ponce en 1912.

Durante estos años, algunas de las obras que compondría Carrillo serían: la ópera⁸² *Matilde o México 1810* (1909), obra que había sido un encargo del gobierno para estrenarse en las festividades del centenario de Independencia, pero que al ser sustituida por la ópera *Nicolás Bravo*, de Rafael Julio Tello, quedaría inconclusa; *Canto a la Bandera* (1910)⁸³, *Sinfonía No. 2 en Do mayor Op. 7* (1906)⁸⁴, y la misa *Santa Catarina* (1912), entre otras. Cabe destacar que en estos años Carrillo desarrollaría dos facetas muy marcadas: por un lado, un notable sentimiento patriótico, al crear obras como *Matilde o México 1810*, *Canto a la Bandera* y *Marcha México* (1905)⁸⁵; por otro, de señalada inclinación a componer en el género denominado “canción de arte”⁸⁶, que incluía poemas de Luis G. Urbina -*Un cautivo beso* y *Aleluya*-, Manuel Acuña (1849-1873) -*Adiós*-, Rosario Sansores (1889-1972) -*México*-, Rafael López -*Canto a la Bandera*-, Conchita Cabrera de Armida -*La cruz del apostolado*- y un texto en francés de autor desconocido -*Reviendras-tu?*

A partir de 1910, debido a los efectos de la Revolución, la situación en México se volvió crítica, provocando dificultades a algunos músicos al ser relacionados con alguna figura o postura política en específico, como es el caso de Carrillo, quien, al no demostrar explícitamente su filiación política, llegó, en un primer momento, a ser vinculado con el Porfiriato. Esta situación sería uno de los motivos que lo orillarían a abandonar el país para residir en Nueva York. Sin embargo, la verdadera razón fue el haber sido nombrado, por Victoriano Huerta, Director del Conservatorio el 14 de agosto de 1913, de modo que, al ser

⁸¹ Se estrenó en 1912 en México un concierto para piano de Debussy, bajo la batuta de Carrillo y con Ponce como solista.

⁸² Siendo anteriores dos obras de este estilo: la ópera en un acto *Ossian*, la cual realizó mientras se encontraba en Europa, y la ópera *Alma* (1906).

⁸³ Obra emblemática interpretada en festividades cívicas, estrenada el 6 de septiembre de 1910, y declarada en 1964 canto oficial para las primarias del país. Fue encargada por Justo Sierra en 1909, al ser Carrillo escogido, de entre otros compositores como Meneses, Campa y Ponce, para musicalizar unos versos del poeta Rafael López (1873-1943).

⁸⁴ Estrenada en 1912 con la Orquesta Beethoven. En un principio estuvo dedicada a Porfirio Díaz, pero al dejar de ser éste el presidente de la República, esta obra se dedica a Madero.

⁸⁵ Dedicada a Melesio Morales.

⁸⁶ Género vocal breve que se caracteriza por unir poesía y música, y tener al piano como instrumento acompañante.

vencido este caudillo, el compositor sería perseguido, y obligado a renunciar a su puesto el 14 de agosto de 1914.

En el momento en que Carrillo está a cargo del Conservatorio, ya era poseedor de un importante reconocimiento en el ámbito musical, porque se valoraban de él los logros y progresos alcanzados fuera y dentro de la nación. Sin embargo, eso no permitió que:

“Las innovaciones introducidas por este músico en el Conservatorio [...] estuvieran exentas de puntos censurables, que provenían, sin duda, de la misma exuberancia artística de su autor, de su misma profusión de proyectos vastos, y de su impaciencia por realizarlos cuanto antes. Carrillo no podía dejar de ser un soñador, a pesar de su proactividad bien probada; y como sus sueños abarcaron, desde el principio, un horizonte demasiado amplio, vino algún desorden en la ejecución simultánea de varios planes, y aparecieron con ella, la prodigalidad y el exceso [...]”⁸⁷.

Durante su tiempo al frente del Conservatorio, unas de sus metas y actuaciones más significativas, encaminadas a generar reformas académicas fueron: la elección de los maestros por parte de los alumnos; la designación metodológica en la cátedra de instrumento por parte de los docentes; modificaciones en la enseñanza de la materia de composición; las frecuentes audiciones de los alumnos; y la introducción de clases de literatura y lengua española.

Lo anterior le provocó numerosas críticas e impopularidad, dado que generó caos en la repartición de alumnos y horarios de clase, al contar algunos maestros con carga excesiva y otros con escaso trabajo, exposición negativa de alumnos al desarrollarse constantemente audiciones de baja calidad, y resistencia hacia la lectura. Pero, tras todo esto, se registraron efectos positivos en el recinto, ya que Carrillo “[...] popularizó el aprendizaje de la armonía, el contrapunto y las formas clásicas, dilucidándolo, abreviándolo, despojándolo de los oscuros y laberínticos procedimientos que, durante luengos años, lo habían hecho largo, escabroso y, a la postre, estéril [...]”⁸⁸.

⁸⁷ Alba HERRERA Y OGAZÓN, *El arte musical en México*, Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, México, 1917, p. 85.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 90 y 91.

Anteriormente, Carrillo había participado en tres Congresos Internacionales de Música, que lo ayudaron a conocer destacados compositores y a dar muestras de sus observaciones y análisis. Estos encuentros fueron: París⁸⁹ (1900), Roma⁹⁰ (1911) y Londres (1911) -asistiendo, al primero por iniciativa propia, y a los dos últimos como representante de México-, en los que presentó ponencias que trataban, respectivamente, sobre el planteamiento de nombres monosilábicos en las notas musicales (demostrando las deficiencias en el solfeo del sistema diatónico); la reformulación de formas musicales clásicas, como la sonata, el concierto y la sinfonía; y el aumento en la atención de los conservatorios a la instrumentación para bandas militares.

De 1914 a 1917, Carrillo realizaría una estancia en Nueva York⁹¹, donde con arduo esfuerzo alcanzó un notable reconocimiento, logrando organizar y dirigir la Orquesta Sinfónica América⁹², con la que llegó a presentarse en espacios de gran valor cultural obteniendo una favorable aceptación, como en el estreno de su *Primera Sinfonía*, el 6 de enero de 1915, en la sala de conciertos Aeolian Hall de NY.

Durante estos años de exilio, Julián escribiría sus primeros libros⁹³ sobre teoría musical, donde criticaría los métodos existentes y propondría una mejor manera de aprender y entender la teoría tradicional de la música; estas publicaciones fueron: *Tratado sintético de armonía* (1915), *Tratado sintético de instrumentación para orquesta y banda militar* (1916), *Tratado sintético de contrapunto* (1914) y *Pláticas Musicales* (1914), texto que tendría un segundo volumen en 1917 y que, posteriormente, contendría un capítulo sobre su teoría microtonal.

Aparte de desempeñarse como director de orquesta y teórico musical, Carrillo incursionó en la música para cine, componiendo la partitura de la película *Intolerance* (1916),

⁸⁹ Presidido por Camille Saint-Saëns (1835-1921), y fungiendo como secretario, Romain Rolland (1866-1944).

⁹⁰ Organizado por Claude Debussy (1862-1918) -permitiéndole conocer su música-, Richard Strauss (1864-1949), Felipe Pedrell (1841-1922), Giacomo Puccini (1858-1924) y Ignacy Jan Paderewsky (1860-1941), y al cual asistieron Gabriel Fauré (1845-1924), Pietro Mascagni (1863-1945), Guido Adler (1855-1941) y Stanislao Falchi (1851-1922). Además, en dicha encomienda, Carrillo presentó en la sala de la Real Academia de Santa Cecilia, obras de su autoría.

⁹¹ Donde impartió clases particulares de música.

⁹² Teniendo al principio dificultades para conseguir la autorización de la Unión de Músicos, fondos económicos y espacio para organizarse.

⁹³ Caracterizados por una sencillez en la redacción y en la terminología, uso excesivo de mayúsculas y una constante reafirmación y repetición de pasajes y anécdotas.

de David Wark Griffith (1875-1948). Además, llegó a recibir un nombramiento como Socio Honorífico frente a la Directiva de la Unión Musical de NY.

De regreso a México en 1918, y entre ese año y el siguiente, Carrillo y la pianista Alba Herrera realizaron el Ciclo Beethoven, organizado por la Sociedad de Conferencias y Conciertos⁹⁴, consistente en la interpretación de las diez sonatas para violín y piano del compositor alemán. Además, Carrillo fue nombrado titular de la Orquesta Sinfónica Nacional, conjunto musical que recibiría de Ponce, y que estaría a su cargo desde febrero de 1919 hasta 1924(5). Al terminar el régimen carrancista, Carrillo pudo obtener nuevamente la dirección del Conservatorio (mayo de 1920-enero de 1923)⁹⁵. La labor realizada por el maestro frente a la orquesta⁹⁶ y el Conservatorio redituó en ciertos avances, como el mejoramiento del nivel interpretativo, la difusión musical, la ampliación de la oferta educativa, la participación del público y el desarrollo cultural del país. Además, bajo su gestión, se programaron temporadas musicales regulares, se organizó el Primer Festival Beethoven en México (1920)⁹⁷, y una gira por algunos estados de la República⁹⁸, se ampliaron las materias impartidas en el Conservatorio⁹⁹, se realizaron diversos concursos (violín, canto, libretos de ópera)¹⁰⁰, y se aumentó el salario de los profesores.

Tras estos acontecimientos, en 1921 acaeció un hecho crucial entre Julián Carrillo y Carlos Chávez. El primero, al ser el encargado de la Orquesta Sinfónica Nacional, se rehusó a estrenar (incluso a leer la partitura con la orquesta) *El fuego nuevo*, de Chávez, provocando la conocida rivalidad y antagonismo¹⁰¹ entre estos compositores, así como el aplazamiento de la presentación de dicha obra, que no se estrenaría hasta finales de los años veinte. Lo

⁹⁴ Conocida también como Los Siete Sabios, e integrada por: Manuel Gómez Morín (1897-1972), Teófilo Olea y Leyva (1895-1956), Vicente Lombardo Toledano (1894-1968), Alberto Vázquez del Mercado (1893-1980), Antonio Castro Leal (1896-1981), Jesús Moreno Baca (1893-1926) y Alfonso Caso Andrade (1896-1970).

⁹⁵ Cargo que desempeñó, después de renunciar a su puesto como director de la Escuela Libre de Música en México, habiendo sido su director y uno de sus fundadores en 1920.

⁹⁶ En 1920 se realizó un homenaje al arte francés, con obras de Camille Saint-Saëns; la orquesta dio conciertos con solistas de gran renombre, como los pianistas Arthur Rubinstein (1887-1982), Leopold Godowsky (1870-1938) y Josef Lhévine (1874-1944), y el violinista Sante Lo Priore (1885-1929).

⁹⁷ Se interpretaron las nueve sinfonías del músico alemán, y al tener tanta aceptación y popularidad, se organizó un segundo festival.

⁹⁸ En esta gira participaron como solistas la pianista Alba Herrera y el violinista italiano Santé Lo Priore.

⁹⁹ De lengua castellana, declamación lírica, órgano, canto llano, acústica, historia de la música, música de cámara y conjuntos de ópera.

¹⁰⁰ De este concurso, resultó como libreto ganador el de Catalina Dulché Escalante –conocida como Catalina D'Erzell- (1897-1950), el cual Carrillo musicalizaría para su ópera Xulitl (1921).

¹⁰¹ Situación que duraría el resto de sus carreras y de la que posiblemente el más afectado fuera el potosino.

anterior tal vez pudo deberse a la diferencia de edad entre los maestros¹⁰² y, por lo tanto, considerar a Chávez carente de experiencia y preparación musical para realizar una obra de tal magnitud, sumado a las tendencias modernistas que permeaban en su naciente música, tal y como explica Ponce, al decir que “[...] El rasgo más sobresaliente de la música de Chávez es una aspiración de modernismo y originalidad que se justifica perfectamente en un hombre tan joven...”¹⁰³.

Durante 1922, al ser miembro del Consejo Cultural de la Ciudad de México, Carrillo llevó a cabo un acto de crucial valor patrio, puesto que, al identificar y determinar incongruencias en una partitura del *Himno Nacional Mexicano* -como el “aire”-, se formó una comisión¹⁰⁴ para preservar la esencia primera del himno, localizando y analizando la partitura original, y determinando la veracidad de su estructura y composición. Fue así como Carrillo realizaría una concienzuda recopilación y un exhaustivo análisis de manuscritos, convocando, también, a la sociedad a atender a la iniciativa de donar partituras que pudieran ser originales. Tales actuaciones se deben a que para él era una tarea necesaria, pues pensaba que el valor de un himno era incalculable, llegando a decir que “[...] cada una de las notas del Himno Nacional representa una gloria nuestra o una gota de sangre de nuestra sangre, y por ello absolutamente nadie tiene derecho a modificarlo, pues debemos venerarlo como una obra sagrada”¹⁰⁵; y es que así como su *Canto a la patria* le llenaba de orgullo, un himno significaba “[...] contar con un canto destinado a exaltar el ánimo de *les enfants de la Patrie*”¹⁰⁶.

En 1923, Carrillo, al estar a cargo de dos puestos importantes, empezó a tener dificultades administrativas y políticas, por lo que terminaría conservando su lugar como director de orquesta, y cediendo el Conservatorio a Carlos del Castillo.

¹⁰² En este año Julián Carrillo tiene 46 años y Carlos Chávez 22.

¹⁰³ José Antonio ALCARAZ, *Carlos Chávez; un constante renacer*, CENIDIM, México, 1996, p. 117.

¹⁰⁴ Integrada por: José López Portillo y Rojas (1850-1923), José de Jesús Núñez y Domínguez (1887-1959), Eduardo Vigil y Robles (1875-1945), Manuel Barajas (1895-1956) y Julián Carrillo.

¹⁰⁵ Miguel Ángel PORRÚA, *Himno Nacional Mexicano: su historia*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2010, p. 159.

¹⁰⁶ Ricardo MIRANDA & Aurelio TELLO, *La música en Latinoamérica* [V. 4], en Mercedes DE VEGA ARMIJO (Coord.) *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México, 2011. p. 66.

2.3 Novedad, crítica y aislamiento: desarrollo histórico de Carrillo y su teoría en una periferia musical.

La década de los veinte significaría para Carrillo una serie de años en puestos importantes, una modesta aceptación del gremio musical y un constante cúmulo de críticas y rechazos ante sus planteamientos y acciones, debido a que el compositor se dedicó a la incursión de una propuesta músico-teórica de carácter microtonal, que englobaría su quehacer profesional casi de manera total, hasta el punto de alejarlo de la veta estética del nacionalismo.

El nombre de dicha teoría fue, *Sonido 13*, donde “El número 13 [...] [era] una representación de todas aquellas pequeñas divisiones inferiores al semitono: cuartos, quintos, sextos, octavos y hasta dieciseisavos de tono”¹⁰⁷, y comprendía, además, la reformulación elemental de varios aspectos musicales, como las notas (influyendo en la armonía, melodía y escalas), la forma de representar la música, la creación de instrumentos y la producción de métodos de teoría musical. Así, esta propuesta fue visualizada por Carrillo, como una herencia de gran riqueza para las nuevas generaciones, al ser la música del futuro.

Para 1922, Carrillo publicó unos textos en los que ya se intuían sus primeras especulaciones microtonales¹⁰⁸. En ellos abordaba la historia de la música como un proceso evolutivo¹⁰⁹ desde la monofonía del siglo IX a la armonía cromática del XX, moviéndose posteriormente hacia al descubrimiento del microtonalismo –siendo esta etapa, el momento de mayor riqueza sonora-; y también relataba la experiencia habida en 1895, al escuchar sonidos más allá de los semitonos (llegando hasta los 16avos de tono), y, por lo tanto, considerándose el descubridor de ellos y su futuro adaptador.

Las afirmaciones de Carrillo, por su radicalismo y el tema abordado, llamarían la atención, creando controversia entre los músicos y público en general; siendo, al respecto, las principales observaciones y críticas: la posibilidad de que los microtonos sean escuchados por el oído humano, la factibilidad e implemento de dichos sonidos en una obra, y la originalidad y autoría de la propuesta. Por tal razón, ante los antagonismos, se generaron

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 175.

¹⁰⁸ Siendo uno de estos textos el apartado sobre música microtonal que aparece en el libro de *Pláticas musicales II* (1917), texto donde están plasmadas las ideas filosóficas sobre educación musical de Carrillo.

¹⁰⁹ Pensamiento que explica la razón del nombre de su teoría, al considerar cada sonido descubierto como una conquista.

numerosas disputas y resoluciones en transmisiones de radio¹¹⁰, publicaciones¹¹¹, audiciones, charlas, etc., eventos que Carrillo usaría para demostrar, explicar, presentar y defender su propuesta frente a sus opositores, siendo uno de ellos el compositor Chávez¹¹², pero, principalmente, ante un colectivo que se formó en esos años, conocido como el Grupo de los Nueve¹¹³. En el Conservatorio, hubo músicos que se opusieron a Carrillo y su propuesta, como: Gustavo E. Campa, Carlos J. Meneses (quien posteriormente cambió su postura), Carlos del Castillo, Rafael J. Tello y Rubén M. Campos.

El Grupo de los Nueve hacía frente a la revolución del *Sonido 13*, al criticar, principalmente, la contundencia de las afirmaciones de Carrillo, como era declararse “[...] un eminente descubridor, revolucionario de la estética y benefactor de la humanidad [...]”¹¹⁴, objetándole el no proponer algo nuevo y tampoco ser el primero en hablar de microtonos. Lo que sí respetaban era considerar a Carrillo el primer incursor de la música microtonalista en el entorno musical mexicano, más no su inventor, ni su descubridor, por lo que buscaban “[...] matizar sus logros y corregir los puntos erróneos de la teoría”¹¹⁵. Todas las críticas del Grupo de los Nueve dieron lugar a una polémica¹¹⁶ que sirvió de campaña publicitaria a la teoría carrilleana, permitiéndole un desarrollo, plasmación y demostración acelerada de su contenido y postulados, pero también, captar la atención de la sociedad en temas musicales, todo lo cual desembocó en la celebración de un concierto el 15 de febrero de 1925¹¹⁷.

¹¹⁰ Consistió en una forma de publicidad y defensa de las críticas, al transmitirse charlas explicativas y presentarse, de forma demostrativa, fragmentos de obras o secuencias de sonidos.

¹¹¹ Las revistas que publicaron algo en pro o en contra de la teoría del Sonido 13 fueron: *El Demócrata*, *El Universal*, *El Universal Ilustrado*, *Excelsior*, *Acción Arte*, *Musical Advance*, etc.

¹¹² Quien no se nombraría así, de manera abierta, pero que realizaría ciertos artículos con carácter crítico ante los microtonos, y en fechas de más tensión contra el *Sonido 13*: “El cruti hindú y el cuarto de tono europeo”, publicado el 24 y 31 de agosto de 1924 en *El Universal*, hablando sobre el significado del cruti hindú, la historia de los microtonos en Europa y las problemáticas del empleo de estos sonidos; y “La importancia en México”, publicado el 11 de octubre en 1924, teniendo alusiones a la teoría de Carrillo.

¹¹³ Grupo de intelectuales y artistas, que surge entre 1923 y 1924 tras las primeras críticas del músico nicaragüense Luis A. Delgadillo Rivas (1887-1961) hacia Carrillo, integrado por: Alba Herrera y Ogazón, Ernesto Enríquez (1901-1997), Estanislao Mejía -posteriormente se retractaría de su negativa-, Jesús C. Romero -cambió de opinión-, Ignacio Montiel y López (1889-1947), Luis A. Delgadillo, Pascual H. Toral Moreno (1898-1977), Roberto Gutiérrez Arreola (¿?) y Manuel Barajas, antiguo compañero de Carrillo en la comisión para el rescate de la originalidad del *Himno Nacional Mexicano*.

¹¹⁴ Jesús C. ROMERO, *Efemérides de la música mexicana*, Vol. I, enero-junio, CENIDIM, México, 1993, p. 13.

¹¹⁵ *Idem*.

¹¹⁶ Teniendo lugar en periódicos, como: *El Universal*, *El Universal Gráfico*, *El Demócrata*, y *Excelsior*, y en las revistas especializadas *Arte*, *Sonido 13* y *El Armónico Séptimo*.

¹¹⁷ Propuesto y patrocinado por el director, José Gómez Ugarte (1874-1943), del periódico *El Universal*, el 2 de diciembre de 1924.

En contraposición a sus detractores, Carrillo tuvo el apoyo y acompañamiento de algunos alumnos del Conservatorio, quienes, al resultarles novedosa la teoría, la aceptaban con entusiasmo, y de ciertos profesionistas y músicos, que llegaron a conformar grupos¹¹⁸ en favor de la contienda revolucionaria, destacando: Gerónimo Baqueiro Fóster¹¹⁹, Daniel Ayala Pérez¹²⁰, Daniel Castañeda¹²¹, Refugio Centeno¹²², Vicente Teóduo Mendoza¹²³, Baudelio García¹²⁴ (1893-1966), José López Alavés¹²⁵, Manuel Ascencio¹²⁶, José María Torres¹²⁷, Rafael Adame, Antonio Gomezanda, Elvira Larios, Flavio F. Carlos y sus hijos; Josefina, Marcelina y Santos L. Carlos, entre otros.

A pesar de su dedicación al microtonalismo, Carrillo buscaría realizar actividades de esencia tradicional por medio de su revista *Sonido 13*, por ejemplo, la convocatoria a una serie de concursos (violín, piano y composición), en marzo de 1924, como homenaje a la obra *Das wohltemperierte Klavier* de Johann Sebastian Bach, en la que el jurado calificador estuvo conformado por: José F. Vázquez, Ángel Badillo Trejo (1887-1954) y Julián Carrillo, para piano; Alberto Amaya (1856-1930), Silvestre Revueltas y Ezequiel Sierra (1897-1965), para violín; Vasconcelos presidió la entrega de premios.

¹¹⁸ Los cuales nacieron entre 1925 y 1940 en diferentes estados de la República Mexicana, con el objetivo de estudiar y propagar el *Sonido 13*, con nombres como: El grupo 13, Pro-Julián Carrillo, Grupo 13 metropolitano, Comité Nacional pro-Sonido 13, etc. El primer grupo del *Sonido 13* estaba integrado por: Rafael Adame Gómez (1906-1963), Gerónimo Baqueiro Foster, Santos Lauro Carlos Guerrero (1895-1984), Flavio F. Carlos-, Daniel Castañeda y Vicente T. Mendoza.

¹¹⁹ Figuró entre los primeros simpatizantes, defensores y difusores del Sonido 13, llegando a organizar los grupos 13, dar conferencias, componer un preludio microtonal y a ser el administrador y director de la revista musicales “Sonido 13”, nacida en 1924, siendo mensual en sus inicios, y dedicada a difundir lo relacionado con la propuesta microtonal (teoría, novedades, promociones) y noticias de valor cultural. Para 1927, Carrillo generaría una versión en inglés titulada, “The 13th Sound”, y “El Armónico 7^º”, de 1925, fomentada por Carrillo, que contenía información sobre microtonalismo y técnicas de composición musical moderna. Baqueiro Foster se separó de Carrillo a finales de 1925.

¹²⁰ Llegó a formar parte de una orquesta microtonal creada por Carrillo en la década de los treinta.

¹²¹ Compositor e ingeniero especializado en acústica que se interesó y estudió en el Sonido 13 y su escritura musical.

¹²² Modificó un trombón de émbolos, lo que le permitió emitir cuartos, octavos y dieciseisavos de tono.

¹²³ Colaboró como músico y dibujante en la campaña de propaganda del Sonido 13, publicó artículos en las revistas de Carrillo, compuso la obra *Dos tiempos de una sinfonía en dieciseisavos de tono*, para flautín, flauta, clarinete, trombón, arpa-cítara, violín, vina, tambor y triángulo, y participó en el I Congreso de Música Mexicana, haciendo múltiples referencias a los desarrollos teóricos de Carrillo, como la armonía.

¹²⁴ Construyó la primera guitarra de cuartos de tono de Carrillo.

¹²⁵ Para los años de 1926-1928 se interesó por el Sonido 13 y estudió métodos microtonales de producción y escritura musical.

¹²⁶ Construyó una flauta de cuartos de tono.

¹²⁷ Colaboró para construir un nuevo instrumento llamado octavina, que producía octavos de tono.

El suceso cumbre de la polémica contra Carrillo y su teoría fue el concierto¹²⁸ de febrero de 1925, que tuvo sus preparativos a finales de 1924, y en el que los diferentes obstáculos a vencer fueron:

- La concretización de los diferentes elementos teóricos para estructurar una teoría clara, novedosa y accesible.
- El uso sencillo de los microtonos para crear composiciones que cumplieran tanto una función demostrativa como estética, partiendo de una ausencia de conocimientos al estructurar una obra con nuevos sonidos.
- La generación de una escritura musical, que permitiera plasmar cualquier microtono, fuera cual fuese su sistema, y que requiriera conocimientos mínimos para su entendimiento y ejecución.
- La creación de instrumentos para producir microtonos y ser tocados por alumnos del Conservatorio¹²⁹.
- La preparación de personas capaces de afinar y entonar microtonos.

A parte de todo lo anterior, Carrillo se interesó en la accesibilidad y atracción de una teoría con formulaciones complejas, pero que permitiera ser entendida por personas con o sin conocimientos previos de música, logrando que adquiriera un carácter social, puesto que: “[...] la polémica [contra el Sonido 13] tuvo como resultado el que los estudios acústicos e histórico-musicales recibieron un impulso no conocido anteriormente en México, amén de que para el público general, las discusiones tuvieron la virtud de familiarizarlos con temas estéticos y musicales que sin duda elevaron su capacidad de apreciación artística”¹³⁰.

¹²⁸ Evento de gran relevancia, por ser el primer concierto enteramente microtonal del siglo XX, que tuvo como solistas: la soprano María Sebastiana Ahedo, el cellista Luis G. Galindo, el guitarrista Rafael Adame, en la octavina a José María Torres, y en la arpa-cítara a Gerónimo Baqueiro Foster; consistió en obras de seguidores: *Preludio para Guitarra de Cuartos de tono* – Rafael Adame; *Melodía para cuartos, octavos y dieciseisavos de tono para voces femeninas e instrumentos* - Elvira Larios; *Capricho para Guitarra de Cuartos de Tono* - Rafael Adame; *¡Oh Salutaris Hostia! Para voces e instrumentos* - Soledad Padilla; *Melodía para Instrumentos Solos en dieciseisavos de tono* - Elvira Larios. Obras de Carrillo: *Preludio a Colón para soprano en cuartos de tono e instrumentos de dieciseisavos* (obra cumbre y sobresaliente por ser la primera pieza compuesta en el sistema del *Sonido 13* que se convertiría en el futuro símbolo de dicha teoría); *Ave María, en Cuartos, Octavos y Dieciseisavos de Tono, para voces e instrumentos*; *Preludio para orquesta y violonchelo Obligado en Cuartos de Tono; Tepepan, escena campestre, para voces y arpa-cítara de Dieciseisavos de Tono*; y *Hoja de Álbum, opus 5, para Instrumentos en Cuartos, Octavos y Dieciseisavos de Tono*.

¹²⁹ Por tal motivo, Carrillo, junto a sus colaboradores, adaptó y creó instrumentos con mero enfoque práctico, destacando un arpa-cítara que producía 16avos de tono, una guitarra en cuartos de tono y una octavina.

¹³⁰ Jesús C. ROMERO, *Op. cit.*, p. 13.

A pesar de las demostraciones teóricas y prácticas realizadas por Carrillo, las críticas y dudas hacia su propuesta no cesaron, e incluso permanecieron durante toda su vida, por lo que, para mitigar la situación y enfatizar la originalidad de su teoría, el maestro solicitó, a finales de 1925, la realización de una encuesta a diferentes conservatorios de música del mundo (Alemania, España, Ecuador, Paraguay, Brasil, Chile, Francia, Suecia, Japón), donde se procuraba recopilar información sobre si existían antecedentes de la proposición y uso de 16avos de tono, recibiendo, como respuesta general por parte de las respectivas instituciones encuestadas, que carecían de conocimientos, información y referencias suficientes como para pronunciarse al respecto.

Carrillo, tras haber consolidado de mejor manera su teoría, al contar con los instrumentos y personas para tocar los nuevos sonidos, y al no estar a cargo de algún puesto administrativo, iniciaría una gira nacional¹³¹, financiada por él mismo, que duraría un mes, comenzando en el teatro de la Paz de San Luis Potosí¹³², el 13 de septiembre de 1925. La gira se ampliaría luego a La Habana¹³³ y después a Nueva York.

Carrillo llega a Nueva York en enero de 1926, cuando ya se tenía conocimiento de su teoría, por lo que es entrevistado por diferentes periódicos y contactado por la Liga de Compositores¹³⁴, la cual lo patrocinaría para realizar un concierto que tendría como resultado la composición de la *Sonata casi fantasía, para violín, violonchelo y guitarra en cuartos de tono; octavina; arpa-cítara y corno en dieciseisavos de tono*, estrenada el 13 de marzo de 1926 en el Town Hall en interpretada por el “The 13th Sound Ensemble de New York”¹³⁵.

Con posterioridad al concierto de la Liga de Compositores, el director de orquesta británico Leopold Stokowski (1882-1977) entablaría contacto con Carrillo al enterarse de su

¹³¹ Posiblemente, consistió en San Luis Potosí, Aqualulco, Linares, Laredo, Tampico, Durango, Zacatecas, Aguascalientes, Guanajuato, Morelia, Monterrey, Torreón y Querétaro.

¹³² Donde se organizó un Comité Pro-Julián Carrillo.

¹³³ Carrillo impartiría un par de conferencias y realizaría un concierto; además, se conformó un Grupo Sonido 13, liderado por el violinista Ángel Reyes (1889-1941).

¹³⁴ Los integrantes eran: Béla Bartók (1881-1945), Arnold Bax (1883-1953), Arthur Bliss (1891-1975), Ernest Bloch (1880-1959), Alfredo Casella (1883-1947), Chalmers Dancy Clifton (1889-1966), Edwin Evans (1874-1945), Manuel de Falla, Rudolph Ganz (1877-1972), Guido Gatti (1892-1973), Edward Burlingame Hill (1872-1960), Paul Hindemith (1895-1963), Arthur Honegger (1892-1955), Daniel Lazarus (1898-1964), Georges Migot (1891-1976), Darius Milhaud (1892-1974), Leo Ornstein (1895-2002), Henry Pruniers (1886-1942), Ottorino Respighi (1879-1936), Paul Rosenfeld (1890-1946), Albert Rouse (1869-1937), Émil Vuillermoz (1878-1960), Adolph Wessmann (1873-1929) y Egon Wellesz (1885-1974).

¹³⁵ Esto le permitiría a Carrillo obtener la difusión, respaldo y aceptación de su obra microtonal, puesto que llegó a recibir críticas positivas por parte de la revista *Modern Music* y de la crítica musical y pianista Olga Samaroff (1880-1948).

propuesta (dicha situación desembocaría en una amistad y el contacto con uno de los más importantes difusores de la teoría del *Sonido 13*)¹³⁶, que resultaría en una audiencia privada para Stokowski, la creación de la obra *Concertino para instrumentos solistas en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono* (1927)¹³⁷, el libro *Leyes de metamorfosis musicales* (1927), y la organización de conciertos dirigidos por Stokowski en 1927, frente a la Orquesta de Filadelfia, en la Academia de música de Filadelfia y en la sala de conciertos del Carnegie Hall de Nueva York.

Los años finales de la década de los veinte son de suma producción para Carrillo, debido a que se dedica a componer diversas obras, como: *Meditación*, *En secreto*, *Estudio para arpa en tercios*, *Sesenta estudios para violín en cuartos de tono*, *Sesenta estudios para contrabajo en cuartos de tono*, *Estudios para corno*, *Misterioso Hudson*, *Tres sinfonías "Colombia"*, *Sonata para violonchelo de tres cuerdas en cuartos de tono*, *la Gran fantasía "Sonido 13" para orquesta microtonal*. Incursiona, también, en la composición de obras atonales, como *Cuarteto atonal a Debussy* y *Cuarteto atonal "a Beethoven"*; escribe los libros: *Pre Sonido 13: Rectificación básica al sistema musical clásico: Análisis físico musical*; *Sonido 13*; *Teoría Lógica de la Música*; *Dos Leyes de Física*; *El Infinito en las Escalas y los Acordes*; *Sistema General de Escritural Musical*; y concibe, entre 1927-1930, la manera de crear pianos microtonales¹³⁸ sin requerir grandes modificaciones externas, lo cual no era tarea fácil, pues implicaba notables dificultades, sobre todo porque consistía en "[...] construir pianos que pudieran *materializar*, por así decir, los diferentes sistemas de intervalos menores que el semitono [...]"¹³⁹.

La estancia de Carrillo en Nueva York se prolongó hasta 1928¹⁴⁰, registrándose en ella algunos de los años más fructíferos del *Sonido 13*. A su regreso a México¹⁴¹, encontraría que Chávez¹⁴² ya estaba al frente de instituciones de importante prestigio, lo cual, sumado a

¹³⁶ Stokowski ayudó a que Carrillo recapacitara en su forma de componer, permitiéndole combinar el uso de los microtonos y el de tonos y semitonos en dos grupos claramente diferenciados. Así, se crearían las obras *Concertino* (1927), el poema sinfónico *Horizontes* (1947) y *Balbucesos* para piano en 16avos de tono y orquesta de cámara (1959).

¹³⁷ Estrenada por Stokowski en los conciertos de 1927.

¹³⁸ Fueron construidos y adaptados hasta la década de los cincuenta.

¹³⁹ Dolores CARRILLO, *Julián Carrillo. Testimonio de una vida*, Servicios Editoriales "San Luis 400", San Luis Potosí, 1992, p. 263.

¹⁴⁰ El posible motivo de su regreso pudo deberse a una afección hepática.

¹⁴¹ Posiblemente, Carrillo haya anclado en La Habana.

¹⁴² Se caracterizaría por descalificar la importancia y negar la difusión de obras de cualquier compositor que estuviera en contra de él o con el que hubiera entablado algún conflicto.

su actitud recia y controladora, le impediría, a pesar de su reputación y logros, adquirir un puesto de gran relevancia, quedando, en cierto sentido, relegado de los centros y actividades culturales de prestigio, por lo que entre la década de los treinta y cuarenta se dedica más a escribir y organizar grupos Sonido 13.

Para 1930 Carrillo organizaría y dirigiría la Orquesta Sinfónica Sonido 13¹⁴³, la cual se presentaría ese mismo año en el Teatro Esperanza Iris y en el Teatro de la Paz; y para febrero de 1931, la orquesta tendría como director invitado a Leopold Stokowski, momento que Carrillo aprovecharía para implementar sus teorías de *Leyes de metamorfosis musicales*, que consistieron en tocar dos composiciones de Bach, respetando las distancias interválicas, pero trasladándolas a otros sistemas musicales, siendo éstas del semitono a los cuartos de tono y de los semitonos a los tonos.

En 1930, Carrillo se integró a la Facultad de Música¹⁴⁴ adscrita a la Universidad Autónoma Nacional, cargo que ocuparía hasta los años sesenta, siendo esta institución, conformada por los opositores de Chávez (director del Conservatorio inscrito a la Secretaría de Educación Pública), provocando que se hiciera más marcada la división entre ambos compositores. Y es que Chávez no sería el único músico que continuaría siendo opositor de Carrillo y su teoría, a pesar de las demostraciones y logros obtenidos por el potosino, dado que “[...] dentro de la actividad nacional, las búsquedas de Carrillo fueron objeto de un rechazo sistemático e incluso de la burla cruel; a esto contribuyó, no poco, la peculiar redacción de los artículos y escritos del compositor, colocados casi siempre bajo una dominante de un innecesario despliegue de mayúsculas así como de opiniones prestigiosas usadas como refuerzo”¹⁴⁵.

Tal es el caso del compositor José Pomar (1880-1961), del cual las escritoras Olga Picún (1963-) y Consuelo Carredano (1952-) explican que juzgaba de Carrillo “[...] su falta de compromiso social y de conciencia de clase, así como su pretensión de asumirse como un gran revolucionario, capaz de dar a México la posibilidad de convertirse en hegemonía

¹⁴³ Agrupación que se enfocaría en la interpretación de instrumentos y obras microtonales, conformada por las cuatro típicas secciones de instrumentos con 21 instrumentistas. Desapareció en 1932.

¹⁴⁴ Surge en 1929 con el nombre de Escuela Nacional de Música.

¹⁴⁵ José Antonio ALCARAZ, “A propósito de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, Vol. VIII, No. 3 (43), México, 1975, p. 22.

musical frente a la tradición europea”¹⁴⁶. De esta manera se hace notar cómo Pomar deja a un lado la crítica recurrente de Chávez y el Grupo de los Nueve sobre la originalidad de la propuesta, para enfocarse en la actitud revolucionista y postura anacrónica de Carrillo referente a la corriente nacionalista y a los acontecimientos y situación social que envolvían al país.

No todo resultaba ser oposición ante la labor “revolucionaria” de Carrillo, dado que se inician homenajes en pro de las hazañas realizadas por el potosino, entre los que se pueden mencionar el evento organizado en 1931 en el Teatro de la Paz de SLP¹⁴⁷ y un Festival “Carrillo” de música de cámara, en la Escuela Nacional Preparatoria en 1940. Así mismo, con el orgullo de que este promulgador de una teoría novedosa perteneciera al estado potosino, se generó en 1932 un decreto para cambiar el nombre del municipio de Ahualulco por Ahualulco del Sonido 13¹⁴⁸. Fuera del país, y a manera de homenaje para el Sonido 13, convirtiéndose en un hecho de valor significativo para el mundo discográfico y la difusión de la música mexicana, en general, y la música microtonal de Carrillo, en particular, se graba la obra *Preludio a Colón*¹⁴⁹, con el ensamble del Sonido 13 de la Habana, realizada en 1930 en Columbia Records, gracias a la iniciativa del violinista Ángel Reyes.

A pesar de la fuerza que tenía la corriente nacionalista en México a partir de la década de los treinta, Carrillo pudo hacer de la dirección de orquesta una actividad más o menos recurrente en su vida, puesto que llegó a recibir invitaciones para dirigir orquestas por parte de elementos oficiales y por la Asociación Musical Daniel, A. C.¹⁵⁰, logrando participar en diversas agrupaciones, como la Orquesta Sinfónica “Pro-México” –temporada de primavera de 1934- y la Orquesta Filarmónica de México –en la década de los cuarenta-. También, tuvo la oportunidad de dirigir a distinguidos músicos internacionales, como fueron los pianistas

¹⁴⁶ Olga PICÚN y Consuelo CARREDANO, *El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios*, En Fausto RAMÍREZ, *et al.* (Coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2012, p. 22.

¹⁴⁷ Con la participación de la Orquesta Sinfónica de la Unión Filarmónica Potosina, bajo la dirección del mismo Carrillo.

¹⁴⁸ Nombre que conservaría dicho municipio hasta 1944.

¹⁴⁹ Obra elegida posiblemente por ser la primera composición en la teoría microtonal carrilleana.

¹⁵⁰ Institución enfocada en la divulgación musical en el entorno mexicano por medio de prestigiosos músicos internacionales.

Ignaz Friedman¹⁵¹ (1882-1948), Claudio Arrau¹⁵² (1903-1991) y el violinista Yehudi Menuhin¹⁵³ (1916-1999).

Como ejemplos de la apasionante dedicación de Carrillo por difundir la teoría y música del Sonido 13 en México, con charlas, demostraciones teórico-musicales y eventos divulgativos, se pueden mencionar las actividades efectuadas en la Escuela Libre de Música y Declamación en 1931, y un curso en la Escuela Popular Nocturna de Música –actual Escuela Superior de Música- impartido en 1937.

En la década de los treinta se puede notar en Carrillo un interés por componer música microtonal, tonal y atonal, siendo algunas obras: *Amanecer en Berlín 13* (1931) –Sonata para arpa “Carrillo” de 4os de tono-, *Romanza* (1934) -para octavina y arpa en 16avos de tono-, el Poema Sinfónico *Xochimilco* (1935), *Penumbbras sobre el Paseo de la Reforma* (1930), *Coro Lamento a Sor Juana* (1933), y *Cuarteto Atonal N. 3* (1932).

Para la década de los cuarenta, Carrillo tendría un acercamiento a la tecnología al trabajar en la radio dirigiendo agrupaciones musicales con repertorio musical clásico, como la Orquesta Sinfónica H. Steele¹⁵⁴, con la que realizaba un concierto semanal. Así mismo, en 1944 Carrillo participaría con esta misma Orquesta H. Steele en una transmisión radiofónica en las emisoras XEDP, XEXA y Radio Gobernación, para el programa de “La Hora Nacional”, donde también tuvo participación el insigne violinista Jascha Heifetz (1901-1987); del mismo modo, se presentaría en la emisora X.E.W, teniendo bajo su batuta al joven Carlos Piantini en el violín.

El año 1942 fue de suma significación para Carrillo, dado que tuvo la oportunidad de llevar -aunque fuera brevemente- la música microtonal al cine -convirtiéndola en un recurso cinematográfico-, al grabar un fragmento de la película *La Virgen Morena* -específicamente en los momentos en que aparece la virgen- dirigida por Gabriel Soria (1903-1971). Esta situación permitiría que Carrillo fuera el primer músico mexicano en grabar música

¹⁵¹ A comienzos de 1932, se efectuaron dos conciertos, en los que se acompañó al pianista con la Orquesta Sinfónica del Ateneo Musical Mexicano.

¹⁵² Efectuado en 1933.

¹⁵³ Llevado a cabo el 18 de diciembre de 1941.

¹⁵⁴ Posiblemente, y según las memorias del violinista y director de orquesta dominicano Carlos Piantini (1927-2010), Carrillo habría tenido la dirección de dicha orquesta desde noviembre de 1943.

microtonal para el séptimo arte mexicano. En el mismo año, Carrillo llegó a ser uno de los miembros titulares y fundadores del Seminario de Cultura Mexicana¹⁵⁵.

En 1941, nuevamente Carrillo hace gala del amor por su país al valorar, apreciar e interesarse en el canto patrio, empleándolo como elemento educador de los jóvenes aprendices en el arte musical, pues publica el libro titulado *Método racional de solfeo*, en el que promueve ciertos elementos del Sonido 13 y desarrolla el aprendizaje de los fundamentos musicales del solfeo a partir de una melodía conocida, tomando como base al Himno Nacional Mexicano.

Ante los sucesos, tensiones y efectos que implicaban el inicio y desarrollo de lo que sería un conflicto de tales magnitudes como fue la Segunda Guerra Mundial, lo que llegó a significar para todo el mundo y lo que se vislumbraba a posteriori, Carrillo, sin mostrarse indiferente y revelando la afectación y el sentimiento de empatía que aparecía en él por quienes vivían y sufrían los sucesos bélicos, buscaría expresar y plasmar los sentimientos que surgían ante lo que acontecía en el mundo con la obra *Sinfonía Heroica-Atonal*¹⁵⁶ (1940) –una de las últimas composiciones en las que el compositor incursionaba en dicho género atonal-. Posteriormente, y en cierta medida gracias al encargo del gobierno del presidente de la República Manuel Ávila Camacho (1897-1955), se generaría la pieza *Himno a la paz* (1944), que intentaría acercarse a la euforia que iba surgiendo con la aproximación de la derrota de la cruenta Alemania.

Para diciembre de 1947, Carrillo daría muestra del prodigioso oído de que era poseedor, al identificar una inconsistencia en la ejecución de un intervalo de octava¹⁵⁷. Con lo anterior, sumado a su determinación y persistencia características, el potosino se dio a la tarea de verificar, hacer notar y demostrar el error que su oído percibía, llegando a realizar una serie de experimentos en la New York University en colaboración con el físico Sam Lutz,

¹⁵⁵ Organismo conformado por diversos intelectuales, artistas y científicos, con el interés de estimular y favorecer la producción e investigación científica y artística, así como la difusión cultural, principalmente mexicana, en sus diferentes expresiones, dentro y fuera del país. Entre los fundadores en la sección de música se puede mencionar a: la cantante Fanny Anitúa (1887-1968), la pianista Esperanza Cruz de Vasconcelos (1909-1999), Aurelio Fuentes Trujillo (1901-1987) y Manuel M. Ponce. Otros miembros fundadores del organismo fueron la pintora Frida Kahlo (1907-1954) y el escritor Mariano Azuela (1873-1952).

¹⁵⁶ El título de la obra suele variar entre los autores, mostrándose como *Sinfonía Heroica* o *Tercera Sinfonía Atonal*.

¹⁵⁷ Intervalo que consiste en la repetición de una nota musical a una altura más aguda (alta) o más grave (baja).

dando como resultado la rectificación de la Ley del Nodo¹⁵⁸, la cual existía desde siglos atrás, remontándose al tiempo de Pitágoras. La observación de Carrillo hizo notar un problema en la frecuencia del sonido del intervalo de octava al no ser exactamente el doble de vibraciones, puesto que sobrepasa la segunda nota a la nota base. Así, Carrillo posteriormente escribiría su libro *Dos leyes de física musical* (1956)¹⁵⁹.

El arduo trabajo de Carrillo por investigar la producción de los microintervalos de manera objetiva y diferenciada desembocó primeramente en la creación de una serie de arpas, y, posteriormente, en la famosa serie de pianos metamorfoseadores o pianos Carrillo¹⁶⁰, la cual consta de quince pianos que, al no haber recibido modificaciones externas drásticas, conservan un diseño convencional. La peculiaridad de cada piano metamorfoseador consiste en su facultad para producir uno de los sistemas microtonales propuestos por Carrillo, lo cual da oportunidad de escuchar con claridad los diferentes sonidos planteados por su creador.

Anterior a la producción de los pianos metamorfoseadores, en 1949 Federico Buschmann ayudó a Carrillo para que se generara, a partir de un piano convencional, un piano capaz de producir tercios de tono, los cuales “[...] abren la ruptura de la gama por semitonos, pero no la concluyen”¹⁶¹. El piano en 3os de tono fue presentado en una serie de conciertos donde participaron el Cuarteto “México” y Dolores Carrillo Flores¹⁶², que tocaría la obra *Pequeño Preludio* para piano en 3os de tono, el 13, 20 y 29 de septiembre de 1949 en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria. Posteriormente, con el mismo piano, Carrillo viajaría a Francia¹⁶³ para presentarlo en el Conservatorio de París -

¹⁵⁸ Consiste en que al tocar una nota y sonar su octava ésta debería poseer el doble de frecuencia de la nota inicial.

¹⁵⁹ Otros textos que escribiría entre los años treinta y cuarenta fueron: *La revolución musical del Sonido 13* (1934), *Génesis de la revolución musical del Sonido 13* (1940), *Sonido 13: Fundamento científico e histórico* (1948) y *A través de la técnica musical* (1949).

¹⁶⁰ Instrumentos que datan de mediados de los años veinte, siendo patentados en 1940; su producción no sería iniciada hasta 1954.

¹⁶¹ E. R. BLACKALLER, *La revolución musical de Julián Carrillo*, SEP, Subsecretaría de Asuntos Culturales, México, 1969, p. 91.

¹⁶² Dolores Carrillo Flores (1903-1997) hija de Julián Carrillo. Su padre la inició en la música y la incorporó como intérprete concertista a los eventos organizados por y para él; además, fue una ferviente difusora del Sonido 13 desde 1949 -incluso después de la muerte de su padre- y jugó un papel importante en dicha teoría al llegar a impartir diversas conferencias y estrenar varias obras microtonales, como el *Concertino para piano en tercios de tono* en Bruselas en 1958, y *Balbucesos para piano en dieciseisavos de tono y orquesta de cámara* en 1960, en Houston, Texas.

¹⁶³ Lugar donde lograría sumar prospectos y admiradores de su trabajo, integrando músicos como: Gunnar Berg (1909-1989), Maurice Ohana (1913-1992) y Jean-Étienne Marie (1917-1989). Este último se convertiría en un importante seguidor de la teoría del Sonido 13 -estando especialmente interesado en las leyes de metamorfosis de Carrillo-, llegando a ser un experto en la música carrilleana y dedicándose a difundirla e implementarla en

tocando el *Pequeño Preludio* en tercios de tono, el 13 de marzo de 1950 en la Sala Fauré- y en la Schola Cantorum de la citada ciudad. En ese año y aprovechando el viaje a Europa, Carrillo daría conferencias sobre acústica en Francia¹⁶⁴, Bélgica y España.

En los años cincuenta, y posiblemente gracias a la fuerza que iba perdiendo el nacionalismo, Carrillo nuevamente tuvo oportunidad de hacer acto de presencia en recintos de importante prestigio musical del país, como en agosto de 1951, cuando se hicieran demostraciones sobre las leyes de metamorfosis musical en el Teatro Esperanza Iris, o la conferencia *México en la cultura musical del mundo*, dictada por el potosino, el 24 de junio de 1955 en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, la cual fue organizada por el Patronato del Sonido 13 y presidida por el rector de la UNAM, el Dr. Nabor Carrillo Flores (1911-1967), hijo de Julián Carrillo.

En esta época, Carrillo llegaría a componer una de las obras de mayor significación en su catálogo musical, el poema sinfónico *Horizontes en cuartos, octavos y 16avos de tono, para ensamble microtonal con acompañamiento de orquesta*¹⁶⁵, la cual el musicólogo José Antonio Alcaraz (1938-2001) llegó a considerarla junto con *Preludio a Colón* “[...] dos obras [donde] el compositor supo manipular los materiales microtonales más allá de un mero aspecto mecánico, integrándolos verdaderamente dentro de un contexto musical”¹⁶⁶. Además, llegó a recibir notables condecoraciones fuera de su país, siendo algunas de las más notables el ser nombrado Caballero de la Legión de Honor (1956) por el gobierno de Francia, y recibir de Alemania la cruz del Orden del Mérito de la República Federal.

A mediados de la década de los cincuenta, Carrillo, al verse imposibilitado de realizar la construcción de sus pianos microtonales en América, tuvo la oportunidad de concretar y materializar su proyecto en 1957 en la fábrica alemana de pianos Carl Sauter Pianofortemanufaktur. Con sus pianos terminados, a inicios de 1958, Carrillo buscaría dar a conocer el importante progreso conseguido hasta el momento con sus investigaciones, dado

sus clases en la Schola Cantorum de París, prestando principal atención a la teoría sobre los armónicos, la ley del nodo y las probabilidades para formar nuevas escalas y acordes, y generando así un interés en Francia por el microtonalismo. Posteriormente, Carrillo regalaría a Étienne Marie un piano modificado en 3os de tono, para que sirviera tanto al emplearse con alumnos en clases de música como en el proceso creativo de compositores.

¹⁶⁴ En la Universidad de La Sorbona, en París.

¹⁶⁵ Fue creada a petición del director Stokowski, y estrenada por el mismo en Pittsburg, Pensilvania, en 1951. Además de presentarla en otras ciudades de los Estados Unidos, como Washington D.C., Minneapolis, Minnesota y Baltimore, Maryland.

¹⁶⁶ José Antonio ALCARAZ, *Op. cit.*, p. 21.

que era consciente de la trascendencia de su logro¹⁶⁷, refiriéndose al respecto de la siguiente manera:

“[...] la humanidad tuvo hasta hoy un solo tipo de piano: el de semitonos, y no fue, en consecuencia, sino hasta que el hijo de un humilde campesino de Aqualulco, en San Luis Potosí, quien no tuvo casi alimentos ni escuela en su niñez, logró inventar y construir quince pianos, cada uno con diversos sonidos, cuando se vislumbraron para el género humano las inmensas posibilidades que se le ofrecían para su deleite durante siglos y más siglos por venir”¹⁶⁸.

Es así como serían presentados en la ambiciosa Exposición Universal de Bruselas¹⁶⁹, en el pabellón belga, junto con otros instrumentos de su creación, como sus arpas-cítaras e instrumentos de aliento madera y aliento metal modificados. Recibió así, la Gran Medalla de Oro de la Exposición Universal de Bruselas, gracias al valor y el aporte cultural que significaban dichos instrumentos.

Con su asistencia a la Exposición Universal, se tuvo la oportunidad de realizar el 9 de noviembre de 1958, en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, el primer concierto sinfónico plenamente microtonal de Carrillo en Europa, puesto que el director de la Orquesta del Instituto Nacional de la Radiodifusión Belga puso a disposición del mexicano dicha orquesta, llegando a interpretarse obras como *Horizontes*, *Concierto para violonchelo en cuartos y octavos de tono*, y *Concierto para piano en tercios de tono*.

El trayecto de los pianos metamorfoseadores no terminaría con su exposición en Bruselas, sino que, posteriormente, estos serían llevados a la sala parisina de conciertos Salle Gaveau, donde provocarían la impresión del músico Étienne Marie, que se referiría a ellos de la siguiente manera: “Bastaría uno solo de los pianos [...] para englobar toda la obra de un Bach o un Beethoven del futuro”¹⁷⁰. Posteriormente, en esa misma ciudad y año, Carrillo

¹⁶⁷ Aspecto que generaba sorpresa en él, debido a que era una persona que no provenía ni de una familia acomodada y estudiada ni de un contexto con amplia y notoria tradición musical, como los compositores europeos.

¹⁶⁸ Julián CARRILLO, *Errores universales en música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967, p. 434.

¹⁶⁹ Exposición celebrada de abril a octubre de 1958, cargada de una fuerte tensión política, debido a que era la primera vez que se reunían los países después de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y durante la Guerra Fría.

¹⁷⁰ E. R. BLACKALLER, *Op. cit.*, p. 91.

asistiría al Congreso Internacional de Música¹⁷¹ auspiciado por la UNESCO, donde el mexicano tendría la oportunidad de que se interpretara su *Preludio a Colón* el 27 de octubre, y de conocer y entablar contacto con grandes adeptos y defensores del microtonalismo europeo del momento, como Adriaan Fokker (1887-1972), Ivan Wischnegradsky (1893-1979)¹⁷² y Alois Hába (1893-1973), quienes reconocerían la labor del mexicano, siendo sus pianos un claro ejemplo de sus esfuerzos. De dicho encuentro, Wischnegradsky llegaría a dar muestra de su aprecio por la labor de Carrillo, mencionando las siguientes palabras:

“[Sus] quince pianos en microintervalos [...] realizaban de una manera extraordinariamente sencilla y original, catorce sistemas de fracciones ultracromáticas del tino, desde el tercio, [...] hasta el dieciseisavo.

[...] comprendí que el pensamiento de Carrillo [...] admitía todas las divisiones del tono no deteniéndose más que en las posibilidades de captación auditiva”¹⁷³.

De esta manera, el empeño del mexicano iba logrando notables recompensas en el viejo continente, a diferencia de las trabas y menosprecios de su país y compatriotas. Tal fue el caso del destino de los pianos microtonales al llegar a México, donde, a pesar del valor que en ellos encontraron en Europa, serían el nuevo objetivo de la discriminación, desprecio y desvaloración hacia Carrillo y su teoría, dado que, a pesar de ser donados al país, los pianos fueron expuestos únicamente durante seis meses en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec, siendo posteriormente almacenados sin supervisión ni mantenimiento, llegando incluso a utilizarse como andamios.

A inicios de la década de los años sesenta, Carrillo, contando ya con 85 años, aún seguía activo tanto en la composición como en la difusión de sus obras. Así, entre los años 1961 y 1963 en Francia, con el sello discográfico Phillips Recording Company, aprovecharía

¹⁷¹ Congreso que tenía como uno de sus enfoques el cotejar los elementos musicales Orientales y Occidentales.

¹⁷² Iniciaría con Carrillo una cordial relación, y al tener la oportunidad de conocer y tocar los pianos metamorfoseadores escribió las obras *Poema en sextos de tono* y *Estudio en doceavos de tono*.

¹⁷³ Ivan WISCHNEGRADSKY, “Una visión de Julián Carrillo”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. IX, No. 36, CONACULTA, INBA, CENIDIM, México, 1990, p. 68.

los avances tecnológicos para grabar lo que sería una colección de sus obras¹⁷⁴, abarcando tanto las tonales como las atonales y microtonales. En dicho proyecto, el mismo Carrillo dirigiría algunas de sus obras y tendría la participación de grandes e importantes intérpretes y grupos musicales, como Étienne Marie -ingeniero de sonido-, la Orchestre Lamoureux¹⁷⁵ de París, el director de orquesta Louis De Froment (1921-1994), los violinistas Gabrielle Devries (1915-2001) y Robert Gendre¹⁷⁶, la violonchelista Reine Flachot (1922-1998), el arpista Monique Rollin (1927-2002), la soprano Annik Simmon, el pianista Bernard De Flavigny, los flautistas Christian Lardé (1930-2012) y Jean-Pierre Rampal (1922-2000), el Cuarteto de Francia y el Cuarteto Villers.

En sus últimos años de vida, Carrillo compondría tres obras que son de gran valor por ser únicas en su repertorio microtonal. Por un lado, se encuentra *Balbucesos para piano en dieciseisavos de tono y orquesta de cámara*, la cual sería la única pieza donde el piano tiene como sistema microtonal exclusivo los 16avos de tono; además dicha obra fue estrenada en el Festival de Música Contemporánea de Houston, Texas por Stokowski. Por otro lado, se halla la *Misa de la restauración para voces masculinas “a capella”* o *Misa a S. S. Juan XXIII en 4os de tono* (1962-3)¹⁷⁷ y la *2ª Misa a capella en 4os de tono* (1965), resultando ser ambas obras sus únicas piezas religiosas microtonales.

A pesar de su edad avanzada, en los años sesenta Carrillo seguía teniendo una constante actividad, puesto que todavía realizaba viajes al extranjero, como fue el viajar a Londres a impartir una conferencia sobre su teoría en la embajada de México y a unas entrevistas para la BBC en 1963. Así también, en México continuó con su labor como maestro musical y reclutador de nuevos adeptos de su teoría, por lo que introduciría y tomaría

¹⁷⁴ *Concierto para piano en tercios de tono; Concierto en cuartos y octavos de tono para violonchelo; Horizontes; Preludio a Colón; Segundo cuarteto atonal; Meditación; En Secreto; Primer concierto en cuartos de tono para violín y orquesta; Primera Sinfonía en Re Mayor; Primera Sonata en Mi menor para violín; Balbucesos; Segunda Sinfonía en Do Mayor; Sexteto para instrumentos de arco; Primera, Segunda, Tercera y Cuarta “Casi Sonatas” en Cuartos de Tono para violonchelo; Suite Sinfónica Los Naranjos; Tercer Sinfonía Atonal; Triple concierto para violín, violonchelo y flauta; Cuarteto en Mi bemol; Cuarteto atonal.*

¹⁷⁵ Una de las agrupaciones más antiguas de Francia, remontándose sus orígenes a 1881.

¹⁷⁶ Estrenó en 1964, con la Orquesta Sinfónica de Luxemburgo, el *Concierto para violín en cuartos de tono*, teniendo como director a Louis De Froment.

¹⁷⁷ Fue dedicada al Papa Juan XXIII, Angelo Giuseppe Roncalli (1881-1963), y posiblemente se estrenó el 14 de mayo de 1965.

como alumnos -siendo éstos de los últimos y más importantes tras su muerte- a David Espejo y Aviles¹⁷⁸ y a Oscar Vargas Leal¹⁷⁹.

La labor musical, teórica e inventiva de Carrillo vería su final al fallecer el 9 de septiembre de 1965, con lo que llegaría a recibir diversos homenajes, tanto en América como en países europeos. Así, terminaría la fructífera trayectoria de un compositor de inmensos horizontes que pocas veces han sido profunda y continuamente explorados, puesto que se trata de un personaje multifacético musicalmente, que contaba también con una personalidad apasionante, un pensamiento lógico agudo, una gran inventiva y una dedicación obsesiva por su teoría, con la que tuvo la pretensión de originar un futuro mejor para México y, posteriormente, para el mundo. Es así como generó y ha generado tantos prospectos que valoran o idolatran e idealizan su labor, mismos que detractores que critican, rechazan o aminoran sus contribuciones en el entorno nacional e internacional, por creerlo más cercano a la acústica que a la música, suponerlo ausente de aportes novedosos, o por estimarlo europeizado y alejado del contexto nacionalista, al no atender la estética musical y las necesidades sociales del entorno mexicano. De igual manera, su obra se ha visto fragmentada entre diversas personalidades del mundo intelectual, al no acordar una estética global y concreta del músico potosino, llegando a considerarlo indigenista, romántico, futurista o simplemente un músico que no se puede catalogar por lo variado y complicado de su obra. Pero dejando lo anterior a un lado, sería Alcaraz quien definiría, en pocas palabras, la visualización de este indio de tierras potosinas: “Julián Carrillo: centinela certero, quien edificó de modo tenaz la conjugación en tiempo presente, a fin de propiciar la actualidad del porvenir. Para Carrillo, hoy es pasado mañana [...]”¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Su labor tras la muerte de su maestro fue la de ser un biógrafo de Carrillo y difusor del Sonido 13 en un entorno popular, como a través de recitales, conferencias, programas de radio y televisión.

¹⁷⁹ Tuvo como labor dedicarse a seguir inventando y construyendo instrumentos musicales que produjeran microtonos, llegando a crear un arpa microintervalica, capaz de producir novecientos nueve sonidos en nueve octavas.

¹⁸⁰ José Antonio ALCARAZ, “Julián Carrillo y el Sonido 13”, *Heterofonía*, No. 113, México, 1995, p. 34.

Referencias. Capítulo II

- ALCARAZ, J. A., “A propósito de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, Vol. VIII, No. 3 (43), México, 1975, pp. 20-23.
- _____, “Julián Carrillo y el Sonido 13”, *Heterofonía*, No. 113, México, 1995.
- _____, *Carlos Chávez; un constante renacer*, CENIDIM, México, 1996.
- BLACKALLER, E. R., *La revolución musical de Julián Carrillo*, SEP, Subsecretaría de Asuntos Culturales, México, 1969.
- CARRILLO, D., *Julián Carrillo. Testimonio de una vida*, Servicios Editoriales “San Luis 400”, San Luis Potosí, 1992.
- CARRILLO, J., *Errores universales en música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967.
- CONTRERAS SOTO, E., “Julián Carrillo y Ricardo Castro: Dos Clásicos salvajes”. *Nexos*. 1 octubre 1996. En línea: www.nexos.com.mx/?p=8010. Consultado: 7 de noviembre de 2019.
- HERNÁNDEZ-HIDALGO, O., *Catálogo integral del archivo Julián Carrillo*, Ponciano Arriaga, México, 2000.
- HERRERA Y OGAZÓN, A., *El arte musical en México*, Departamento Editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, México, 1917.
- MARIE, J.-É., “La universalidad de Julián Carrillo”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. IX, No. 36, CONACULTA, INBA, CENIDIM, México, octubre de 1990.
- MIRANDA, R. y TELLO, A., *La música en Latinoamérica* [V. 4]. En DE VEGA ARMIJO, Mercedes (Coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México, 2011.
- PICÚN, O. y CARREDANO, C., *El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios*, En RAMÍREZ, Fasto, et al. (Coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2012.
- ROMERO, J. C., *Efemérides de la música mexicana: Vol. I, enero-junio*, CENIDIM, México, 1993.

-SOLIS WINKLER, E., *La revolución del sonido 13. Un ensayo de explicación social*, tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1996.

-WISCHNEGRADSKY, I., “*Una visión de Julián Carrillo*”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. IX, No. 36, CONACULTA, INBA, CENIDIM, México, 1990.

CAPÍTULO III

ESENCIA Y RASGOS DE LA ESTÉTICA CARRILLEANA

La labor musical que Carrillo generó durante toda su vida resulta ser polifacética, puesto que él no se conformó con ser únicamente violinista, director de orquesta o compositor, estar al frente de un cúmulo de personas y recibir los aplausos y reconocimientos de los espectadores, sino que también estuvo interesado en determinar y resolver los problemas que la música planteaba, dedicando gran parte de su vida profesional a cuestiones básicas, teóricas y sustanciales del arte musical. Todo ello fue posible a pesar de que surgieran críticas al respecto, como fue el caso de Carlos Chávez, quien criticó la labor musical del potosino, debido precisamente a que, al ser tan variada, provocaba, en su parecer, la ausencia de “[...] una ocupación fundamental continua y sustancial, ya sea de violinista, de profesor de violín, de director de orquesta, de compositor, de profesor de composición, de musicógrafo, de teórico de la música”¹⁸¹. Pareciéndole insuficiente su crítica y disconformidad hacia Carrillo, Chávez arremetería todavía diciendo que “La primera necesidad de un compositor es componer; la de un pianista o de un violinista, tocar; la de un director, dirigir”¹⁸², generando así sentencias fulminantes a la obra de un músico que, aun siendo vanagloriado en el extranjero, no lograría la aceptación y el aprecio plenos en su patria.

Obviando lo anterior, en este apartado se propone un acercamiento y un recorrido por solo tres facetas de Carrillo, la interpretativa –violín-, la compositiva –intereses musicales del compositor por encaminarse a una música microtonal y atonal, después de estudios académicos tonales- y la teórica musical –postura con la que buscaba la práctica de la música desde un enfoque lógico y científico-, a fin de dar una aproximación a la compleja y diversa labor del potosino.

¹⁸¹ Luis A. ESTRADA y Julio ESTRADA (selección de textos), *Los compositores, entre ellos mismos*. En Julio ESTRADA (Ed.), *La música de México: I. Historia. 4: periodo nacionalista (1910 a 1958)*, UNAM, México, 1984, p. 69.

¹⁸² *Idem*.

3.1. Anclaje en la interpretación decimonónica

La faceta interpretativa de Carrillo resulta ser de gran valor para lograr introducirse destacadamente en la vida cultural decimonónica, y recibir apoyos gubernamentales y, posteriormente, ascender, por su labor artística e intelectual, en la escala de la sociedad mexicana. Por lo anterior, se ha optado por abordar aquí este aspecto para esclarecer sus méritos, destacando también la manera en que el *Carrillo intérprete* va evolucionando acorde a la época¹⁸³.

La etapa interpretativa de Julián Carrillo coincide, principalmente, con el Porfiriato, siendo entre los dos primeros años de su acercamiento a la música que se inclinaría por el violín, instrumento que, junto al violonchelo y el contrabajo, a mediados del siglo XIX tenderían a tener mayor popularidad y aceptación, anteponiéndose así a la fama del piano en la tan concurrida música del salón.

Durante el México decimonónico, con la manifiesta pobreza y desigualdad que permeaban el país, la música representaba una clara diferencia en cuanto a su valor en las clases sociales. Mientras que para la minoría privilegiada resultaba ser la oportunidad de generar un espacio para la representación idílica de la sociedad, al distanciar la convivencia de los pudientes respecto a los desafortunados, propiciar un entorno para los buenos modales y acato de reglas, reafirmación de estatus y fuerza social, y una actividad para el placer y diversión; para la clase más desfavorecida, la música tampoco poseía un valor exclusivo de entretenimiento; era “[...] un medio de evasión de la enmarañada y azarosa existencia, un refugio contra la pesadumbre de la vida cotidiana[...]”¹⁸⁴. Así, Carrillo, al poseer una dual ascendencia desfavorable indígena y campesina, la música no sería solo simbólicamente el escaparate o el refugio de una existencia adversa, sino que se volvería un elemento clave para escapar de su pueblo natal y del destino que implicaba ser indígena y campesino en el Porfiriato: la esclavitud, el desarraigo, la pobreza y el olvido.

¹⁸³ Por las divergentes posturas que conceptúan el Porfiriato, como es la importancia de la música del siglo XIX para la historia musical mexicana, se evita ahondar en la disputa sobre la réplica y el empobrecimiento estilístico musical frente a la música internacional, enfocando la atención y los esfuerzos en cómo el entorno permitió el acceso y desarrollo de Carrillo, junto con su violín, en el arte musical.

¹⁸⁴ Luis DÍAZ SANTANA, *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930). Una historia sociocultural*, México, Expreso Doble, 2009, p. 60.

La figura del potosino Flavio F. Carlos implicó para Carrillo su introducción en la música, la oportunidad de salir de Ahualulco y trasladarse a la capital potosina, poseedora de una notable actividad cultural, y el acercamiento a los avances y la modernización del proyecto porfirista -luz eléctrica y ferrocarril¹⁸⁵-; todo esto teniendo en cuenta que Julián no contaba con los recursos para costearse una educación artística.

La devoción religiosa jugó un papel fundamental en el primer encuentro entre Carrillo y Flavio, y su posterior traslado a San Luis Potosí. Las biografías del potosino plantean que Carlos viaja a Ahualulco para desempeñar la labor eclesiástica de cantor en el templo del pueblo, donde se formaría un coro de niños al que pertenecería Carrillo, teniendo así sus primeras experiencias musicales. La posible razón de escoger a Julián para educarlo en la música, y la respuesta favorable de la familia al respecto, habla del fuerte sentimiento religioso del entorno, considerando que la idea era ilustrar a Carrillo en el armonio, para, posteriormente, ser cantor en el pueblo; además que, “[...] desde las vísperas de la Independencia y hasta las postrimerías del siglo XIX era [costumbre] la de encomendar la tutela de la enseñanza de música a los infantes al respectivo maestro de capilla [...]”¹⁸⁶. No obstante, Flavio, al no ser propiamente “maestro de capilla”, fungiría como tutor musical del infante de Ahualulco. Así, la religión no determinó la educación de Carrillo en el ámbito eclesiástico, pero sí fue un conector en el destino desconsolador del pueblerino con una profesión honrosa y llena de laureles en el Porfiriato.

La actividad musical recurrente hacía que San Luis Potosí fuera tenida por una ciudad culta, contando con varias academias y con buena calidad en sus orquestas. Debido a que en la época aún no existía el acceso a la música por medios electrónicos, era común recurrir a alguna agrupación musical para acompañar y amenizar cualquier celebración, por lo que los músicos y las agrupaciones participaban en liturgias, fiestas religiosas, bailes, fiestas cívicas y compañías de zarzuela y ópera. Entre los intérpretes era común encontrar aprendices, diletantes y profesionales, de los cuales, quienes ejecutaban un instrumento como mero

¹⁸⁵ Jugó un papel importante en el traslado del ahualuquense a la Ciudad de México, puesto que significó menor costo y mayor rapidez para el traslado.

¹⁸⁶ Evguenia ROUBINA, *Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia*, Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año XX, No. 20, Buenos Aires, 2006, p. 25. En línea: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1329/1/instrumentos-arco-ensenanza-musical.pdf>. Consultado: 16 de marzo de 2021.

“hobby” pertenecían a la clase burguesa, mientras que otros se dedicaban a este oficio como una oportunidad de generar ingresos. Ahí es cómo Carrillo inicia y entabla relación con un medio de gran actividad al ser aprendiz de Flavio, cubriendo labores de archivista y timbalero, en un primer momento, y al participar recurrentemente en diferentes eventos, tanto religiosos como del Estado y de índole social, para “casas decentes” y “casas indecentes”.

La educación musical, al no encontrarse vinculada a alguna institución pública o gubernamental, se encontraba inserta en el ámbito de la religión, academias privadas –de vida efímera- o músicos profesionales independientes, provocando que gran número de la población, al poseer bajos recursos, no pudiera acceder a una profesionalización musical, quedando este acceso para los pudientes, quienes se interesaban mayoritariamente por una educación de “espectáculo” y sin interés en cuestiones estéticas y complejidades técnicas. Por consiguiente, la cuestión del autodidactismo no parece ser una idea ajena a los interesados en el arte sonoro, siendo así la manera en que Carrillo entablaría su relación con el violín, dado que, al ser alumno de un flautista, no podía recibir una correcta educación en la interpretación de un instrumento de cuerda frotada. Así pues, a partir de los fundamentos teóricos musicales recibidos hasta el momento y la interacción con posibles violinistas, es que Carrillo se vuelve autodidacta en el violín.

En medio de todo, cabe recalcar que, al carecerse de músicos profesionales y academias duraderas, la extensa demanda de músicos no lograba ser cubierta, por lo que era común que los intérpretes se dedicaran a tocar diversos instrumentos y en una gran variedad de eventos, sin especializarse en un tipo de música, resultando en ejecuciones que no reflejaban gran dificultad técnica.

La constante iniciativa y actividad de Carrillo durante toda su vida le permitió generar numerosas relaciones y desarrollar diversas habilidades, a tal punto de incorporarse destacadamente al gremio musical, llegando a recibir, en ocasiones, algún apoyo político. Así pues, para 1894, Carrillo se había convertido en un tipo de “celebridad local” dentro y fuera de las clases acomodadas en San Luis Potosí. Del mismo modo, Carrillo ganaría reconocimiento y popularidad al estar en la Ciudad de México, donde su abundante actividad no se limitó únicamente al Conservatorio, al ser también contratado constantemente para tocar en orquestas.

El mecenazgo fue beneficioso y característico en la trayectoria violinística de Carrillo, considerando que, según las descripciones biográficas, le fue ofrecida una beca y otorgada una carta de recomendación para estudiar en el Conservatorio Nacional de Música por parte del presidente de San Luis Potosí, Carlos Díez Gutiérrez, lo cual permitió al potosino trasladarse al principal centro cultural del país, donde se destacaba el interés en la sala de conciertos, así como un despliegue en grupos y obras de mayor complejidad técnica. De forma similar, cuando Carrillo es apoyado por Díaz, en 1899, se presenta como solista, aspecto del cual, antes de ese momento, no se tenía información. La estancia de Julián en Alemania significó un parteaguas en la educación musical recibida hasta el momento, puesto que provenía de una periferia donde se denota un marcado atraso cultural al cultivar primordialmente la música de salón, género que para Europa era de categoría inferior en comparación con la llamada “gran música romántica”. En otras palabras, el mecenazgo representó simbólicamente las transiciones estilísticas del potosino, a saber: en San Luis Potosí, incursión mayoritariamente en la música de salón; en la Ciudad de México, desenvolvimiento en un ámbito académico y en salas de concierto, y finalmente en Europa, donde predominaría el interés por el cuarteto y las grandes formas.

Al servir la música como un “proyecto político-cultural de nación”, en el Porfiriato, con la llegada al país de artistas extranjeros y el mecenazgo de artistas o intelectuales mexicanos, estudiar en Europa era habitual, lo cual suponía una eficaz herramienta educativa, de modo que cánones e ideas extranjeras se convierten en un “objeto de consumo cultural” al servicio del cosmopolitismo patriótico. Así es como el concierto que realiza el violinista Rafael Díaz Albertini en 1888 en San Luis Potosí, al cual asiste Carrillo, interpretando fantasías de las óperas *Fausto*, de Charles Gounod, el *Barbero de Sevilla*, de Gioachino Rossini y *Roberto el Diablo*, de Giacomo Meyerbeer, resulta un claro ejemplo de los efectos de dicho proyecto, debido a que Carrillo se entusiasma con la habilidad y proeza del violinista, a tal punto de proponerse conseguir las partituras y tocarlas; escribe: “Albertini fue la admiración de todos tocando según moda de la época, las grandes fantasías de ópera [...] La impresión que recibí fue de fascinación, casi de milagro. De acuerdo con mi carácter impulsivo procuré conseguir de inmediato las piezas tocadas tan maravillosamente [...]”¹⁸⁷”.

¹⁸⁷ Dolores CARRILLO, *Julián Carrillo. Testimonio de una vida*, Servicios Editoriales “San Luis 400”, San Luis Potosí, 1992, pp. 37 y 38.

La llegada de Carrillo a Ciudad de México nos habla de su habilidad interpretativa lograda hasta el momento, puesto que fue fácilmente aceptado en el Conservatorio y rápidamente se incorporó en un entorno musical cuyo nivel cultural y técnico era mayor al de su estado natal, puesto que ya se daban a conocer en la vida musical obras de más envergadura que las típicas salonescas, como fueron las sinfonías de Beethoven, los preludios wagnerianos, conciertos de violín de Max Bruch y Felix Mendelssohn, entre otros. Sumado a lo anterior, la interpretación de instrumentos de cuerda iba mejorando: “los diletantes mexicanos empezaron a dar muestras de un aceptable manejo de los cordófonos de arco que les permitía enfrentarse con mayor o menor éxito al repertorio de concierto en boga en Europa”¹⁸⁸.

La participación de Carrillo en la entrega de premios en 1899 no solo evidencia los avances interpretativos que había logrado, sino también las relaciones político-sociales que había conseguido en sus constantes participaciones en agrupaciones y eventos. Se conoce que antes de este evento Carrillo había estado ausente de la capital por tema de salud, por lo que, al no figurar entre los participantes, el Ministro de Educación, Joaquín Baranda, solicitaría su contribución. Ésta podría tenerse por la primera intervención oficial de Carrillo en un evento de gran renombre, donde incluso asistió el propio Presidente de la República, que lo apoyaría para realizar estudios de perfeccionamiento del violín en el extranjero, constituyendo, por la condición campesina e indígena de Carrillo, un posible ejemplo de los efectos del “proyecto educativo modernizador” del Porfiriato para con los artistas.

La estancia en Leipzig, ciudad considerada en ese tiempo “el bastión de la música formalista”, permitió a Carrillo tener acceso a un amplio espectro cultural al asistir regularmente a los conciertos realizados por la Gewandhausorchester, lo cual le ayudó a estar en contacto con numerosas obras y compositores de una agrupación con una importante tradición y nivel musical. Por efecto de una carta escrita por Carrillo al Secretario de Justicia e Instrucción Pública en 1902 se conocen los compositores que llegó a trabajar como estudiante de violín y en sus prácticas orquestales bajo la dirección de Nikisch: Ludwig van Beethoven, Johannes Brahms, Johann Strauss, Johann Sebastian Bach, Felipe Emanuel Bach, Piotr Ilich Tchaikovski, Aleksandr Borodín, Aleksandr Glazunov, Mijaíl Glinka, Robert Volkmann, Johan Svendsen, Louis Spohr, Salomon Jadassohn, Carl Maria von Weber,

¹⁸⁸ Evguenia ROUBINA, *Op. cit.*, p. 23.

Wolfgang Amadeus Mozart y Joseph Haydn. En su materia de violín en el conservatorio estudió a Rodolphe Kreutzer, Pietro Rovelli, Federigo Fiorillo, Pierre Rode, Pierre Gaviniès, Hans Sitt, Henry Schradieck, Giovanni Battista Viotti, Louis Spohr, Johann Sebastián Bach y Max Bruch.

Cuando Carrillo regresa de Europa¹⁸⁹ se incorpora rápidamente a la escena musical. Se podría decir también que, desde una perspectiva política, es bien recibido, puesto que, desde la Presidencia del Gobierno, el 2 de julio de 1905 se organizó un concierto a manera de demostración de la educación que el compositor había obtenido en el extranjero. A este evento asistieron dos figuras de gran renombre: Porfirio Díaz y Justo Sierra. En tal acto se puede oficializar la carrera solista de Carrillo, dado que en este concierto no sólo se interpreta su primera sinfonía, la cual llevaba y significaba un símbolo alemán dentro de un entorno que aún no lograba superar del todo la música de salón y las óperas, sino que, como solista, interpreta el *Concierto para violín en Re Mayor, Op. 35* de Tchaicovsky.

Una consideración importante en la faceta instrumentista de Carrillo es que, a pesar de especializarse en la interpretación del violín en el extranjero, nunca logró ocupar una cátedra de violín en el Conservatorio. Esto podría ser un ejemplo de cómo la situación política, social y cultural iba transformándose, a la vez de que Julián no era muy bien recibido por sus compatriotas.

La importancia de Carrillo durante la Revolución es grande, debido a que tiene un papel de “caudillo cultural”, por el que, a pesar de los cambios políticos que se estaban suscitando, no dejó de presentarse constantemente o de tener actividades culturales, volviéndose un importante difusor de la música sinfónica y de cámara en la Ciudad de México a inicios de este periodo. Antes de que se suscitara el estallido del movimiento armado, Carrillo forma el Cuarteto Beethoven, en el cual fungió como primer violín, y en el que llegó a tener numerosas participaciones, bien con el cuarteto o en colaboración con otros músicos o intérpretes, como el violinista Saloma, los pianistas Ponce, Alba Herrera y Ogazón y José Barradas, y el cantante Roberto F. Martín. Las diversas piezas que se llegaron a interpretar con el cuarteto, y que se han podido recopilar, son: el *Cuarteto de cuerda n. 6* – Beethoven, *Octeto de arcos* – Svendsen, el *Doble cuartetos de Cuerdas N. 1 y 2* – Spohr, un *Quinteto para piano* de Schumann –con Ponce como pianista-, la *sonata número 9*, para

¹⁸⁹ Respecto de Bélgica, no se tienen registros de sus estudios.

violín y piano de Beethoven -Alba Herrera y Ogazón como pianista-, obras de Beethoven, Schumann y Bach –Ogazón y Carrillo-, *Polonesa de concert no. 1 in D major, op. 4* de Wieniawski, *Serenata* de Kubelick, entre otras.

Cuando Carrillo se vio en la necesidad de migrar a Nueva York, fue necesario que buscara integrarse al entorno musical; pero, tras revisar los textos biográficos y autobiográficos, tal parece que no tuvo éxito al intentar incorporarse como violinista o profesor de música; la única acción al respecto fue la de abrir la Academia de Música “América”, sin conocerse su resultado.

Posteriormente a su llegada a México, en la segunda década del siglo XX, se sabe que la actividad interpretativa de Carrillo había decaído mucho, dado que la última labor de la que se tiene registro –que no resulta ser poco- es la del Ciclo Beethoven, en el cual participa, junto a la pianista Alba Herrera, en la interpretación de las diez sonatas para violín y piano del compositor alemán. Luego de dicho ciclo, desaparece en los escritos el quehacer de Carrillo como violinista, mostrándose en su lugar la razón del abandono del violín: el reumatismo, que, desde sus años estudiantiles en el Conservatorio, le obligó a perder un año de estudio en 1898.

Al momento de hacer un recuento de la trayectoria violinística de Carrillo se denota que, desde sus periodos como estudiante y sus primeros años como profesional, éste muestra claras inclinaciones a lo europeo. En primer lugar, en los registros y anécdotas que escribí no se ha detectado un gran interés por parte del potosino de compartir alguna experiencia u opinión referente a la interpretación de alguna obra mexicana. En cambio, queda constancia de la impresión que le dejó a Julián, en su estancia escolar en el Conservatorio Nacional de Música, el tocar la Obertura de la ópera *Tannhäuser* de Wagner, “Envuelto por el torbellino de las sonoridades wagnerianas que penetraban en mí por primera vez y, llegando el climax [sic] cuando toda la orquesta acompaña el canto de los trombones, no pude más y bajé mi instrumento. El director detuvo bruscamente la orquesta y me gritó: ‘¿Por qué no tocas?’. ‘Señor, le respondí cohibido, es tan hermoso que no puedo seguir’”¹⁹⁰. El testimonio anterior, evidencia el efecto que las obras extranjeras ejercían en el violinista.

Durante su carrera interpretativa, Carrillo tuvo múltiples incursiones en la imponente obra de Beethoven, puesto que estuvo en contacto con su música antes, durante y después de

¹⁹⁰ Dolores CARRILLO, *Op. cit.*, p. 47.

sus estudios en el extranjero. Y es que dicho compositor y Wagner “[...] eran la mayor representación del arte musical y la puesta en práctica de su culto resultaba necesario en México”¹⁹¹, por lo que esto pudo haber generado en el potosino una clara inclinación y admiración hacia el “sordo de Bohn”, llegando a usar su nombre para nombrar las dos agrupaciones que organizó a finales de la primera década del siglo XX, la orquesta y el cuarteto, dirigir las nueve sinfonías del músico alemán y organizar e interpretar las sonatas para violín y piano en el Ciclo Beethoven.

El abandono de la carrera violinística de Carrillo parece estar vinculado a algo más que a una enfermedad, dado que la mayor trayectoria del potosino como intérprete se desarrolla en el Porfiriato, periodo del que se ha mencionado que “...casi todo el siglo XIX mexicano estuvo dominado por artistas europeos, en especial por los prejuicios de la sociedad que, de manera abierta, prefería el arte importado”¹⁹². Por ello, resulta ser más que una coincidencia que abandonara el instrumento que tantas satisfacciones le había dado durante el gobierno de Díaz, al final de la Revolución y con el inicio del proyecto político del nuevo Estado de buscar lo “nacional”, así como la futura inmersión del potosino en su teoría microtonal. Lo anterior hace creer que posiblemente Carrillo abandonó el violín por su contundente negativa a incorporarse al nacionalismo, por un lado, al considerar la historia de la música de forma lineal y valorar cada sonido descubierto como una conquista, por lo que le era absurdo regresar a instrumentos y motivos melódicos “deficientes” para usarlos en un sistema tonal avanzado; por otro, por su orgullo de haber sido educado y desenvuelto bajo preceptos europeos:

“Faltaría a la verdad si no declarara ante el mundo entero que conceptúo como un honor haber ido al país de los excelsos músicos, al país de los sinfonistas únicos, a nutrir mi espíritu en las altas formas musicales, pues gracias a ello, pudimos los mexicanos escribir sinfonías que tuvieran la forma clásica de este elevado género de composición y darlas a conocer en el propio país [...] los que nos sucedieron no estaban capacitados para

¹⁹¹ Fernando de Jesús SERRANO ARIAS, “La novena sinfonía estrenada en 1910”, *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, No. 50, México, Facultad de Música-UNAM. En línea: http://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/la-novena-sinfonia-estrenada-en-1910/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=la-novena-sinfonia-estrenada-en-1910_ Consultado: 15 de marzo de 2021.

¹⁹² Luis DÍAZ SANTANA, *Op. cit.*, pp. 39 y 40.

acrecentar la herencia que les dejáramos, por cuya causa se produjo el movimiento musical regresivo del momento actual, pues se está repitiendo el caso del México musical anterior a la germanización... ¿Cuál es la verdadera música nacional?”¹⁹³

Así se puede entender cómo en Carrillo se había generado un fuerte arraigo hacia el Porfiriato, añorando las glorias pasadas del México decimonónico y primera década del siglo XX, encaminado al cosmopolitismo.

3.2 Alteraciones creativas en un compositor de entre siglos

La obra compositiva de Julián Carrillo abarca setenta y seis años (desde sus 14 hasta sus 90). En este tiempo, numerosos e importantes hechos históricos tuvieron lugar, repercutiendo de alguna manera en el compositor. Algunos de estos acontecimientos fueron: el desarrollo y caída del Porfiriato, el surgimiento de la Revolución Mexicana y el exilio en el extranjero de artistas, las guerras mundiales, el inicio, desarrollo y declive del nacionalismo mexicano, la tecnología y sus constantes progresos, entre otros. Así, la longevidad de Carrillo y de su periodo compositivo¹⁹⁴ propiciaron que su obra musical se volviera múltiple, haciéndose imposible de encasillar, valorar y abordar desde una sola perspectiva estilística. En este sentido, son certeras las palabras de la musicóloga Yolanda Moreno Rivas, quien resalta que “El gran espaciamento de sus obras [de Carrillo] hace que ninguna de ellas pueda adscribirse a una corriente o estilo de composición, ya que se sitúan en la intemporalidad del futuro”¹⁹⁵.

La manera más común y sencilla de aproximarse a la estética musical de Carrillo es a través de etapas, en las que el compositor, primeramente por influencia del entorno, y posteriormente por decisión propia, se enfoca en generar obras de diferente naturaleza,

¹⁹³ Mariana HIJAR GUEVARA, *Sonidos de la Revolución: apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo*, tesis de maestría, UNAM, Ciudad de México, 2020, p. 11.

¹⁹⁴ Un dato importante acerca del acervo del compositor es que, a pesar de existir una institución que resguarda el archivo, ésta aún carece de la accesibilidad, organización y clasificación de sus materiales para que los investigadores ahonden plenamente en las obras del potosino. Además, tras haber existido un largo periodo sin un respaldo oficial, se considera que algunas obras y documentos pudieron haberse perdido, generando ciertas limitaciones en las investigaciones al momento de profundizar en el compositor.

¹⁹⁵ Yolanda MORENO RIVAS, *La composición en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 1996, p. 36.

transitando entre la música tonal¹⁹⁶, atonal¹⁹⁷ y microtonal¹⁹⁸, siendo este último el sistema más conocido y trabajado y del que se cuenta con mayor información, tanto por parte del autor como de los investigadores, puesto que implica la teoría de su *Sonido 13*¹⁹⁹.

En el periodo estudiantil composicional de Carrillo, y en sus primeros años como músico profesional, permearía únicamente la música tonal, a pesar de que el mismo compositor asegura que fue en 1895 el año en que, tras realizar un experimento acústico con su violín, sería capaz de escuchar por primera vez los microtonos. Pero, el verdadero momento en que emplea esos “nuevos” sonidos, por lo cual su obra sufre una incisión estilística, fue en la década de los veinte, casi veintisiete años después de haberlos escuchado.

Esa primera etapa tonal por la que transita la música de Carrillo tiene como obras de mayor reconocimiento y auge el *Canto a la Bandera* y la *Primera Sinfonía en Re Mayor*. El *Canto a la Bandera* refleja las habilidades del potosino tanto para relacionarse en el entorno político, y abrirse camino dentro del ambiente musical mexicano a su regreso de Europa, como para crear una pieza de importante aporte patrio, a tal punto de que hasta el día de hoy se sigue interpretando, y llegó a declararse en 1962 por la SEP “canto oficial a nuestra gloriosa enseña tricolor”²⁰⁰. Por su parte, su *Sinfonía no. 1* resulta ser un reflejo del periodo en que realiza su educación en Alemania; con ella ganó gran prestigio como uno de los primeros e importantes sinfonistas de México. Además, su sinfonía se volvería un orgullo para el potosino, puesto que se llegó a interpretar en importantes espacios artísticos y musicales, como fueron: el Real Conservatorio de Leipzig, en la que se estrenó, la sala de conciertos Aeolian Hall de Nueva York y el Teatro Arbeu en México.

Los inicios de Carrillo en la composición comienzan a los pocos años de haber iniciado su contacto directo y un tanto “informal” con la música. Con catorce años, y tras

¹⁹⁶ Consiste en la música basada en el sistema tonal -12 semitonos-, que, al emplearlos en una secuencia o simultaneidad sonora, se registra una organización jerárquica, donde a partir de un conjunto de sonidos una nota o sonido posee una mayor importancia que las demás.

¹⁹⁷ Música opuesta a la música tonal, al ignorar toda relación jerárquica entre las notas, provocando la desaparición de una nota base o de mayor importancia.

¹⁹⁸ Música basada en sonidos más pequeños que el semitono, llamados regularmente microtonos o microintervalos.

¹⁹⁹ El número 13 hace referencia no a un sonido que se incorpora a los doce semitonos que conforman la escala cromática, sino a una metáfora respecto al siguiente escalón musical, a un cúmulo de sonidos microtonales agrupados según sus características sonoras, que por sus cualidades sonoras enriquecen la música, al mismo tiempo que complican la audición por sus sutilezas acústicas.

²⁰⁰ Ernesto SOLIS WINKLER, *La revolución del sonido 13. Un ensayo de explicación social*, tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1996, p. 2.

encontrarse rodeado por un gusto musical dirigido a obras de carente exigencia técnica y estética, emprendió sus primeras piezas al estilo de los eventos sociales de enfoque dancístico que predominaban en el estado de San Luis Potosí, dando lugar a las obras: *Pepita*, *A Lupe*, *A María* e *Isabel*, las cuales se titulan con el nombre de alguna jovencita, teniendo como significado una dedicación por parte del potosino y cierta relación a lo que el musicólogo Ricardo Miranda llama “mujeres-mazurca”²⁰¹. Así también, es destacable mencionar en Carrillo y sus primeras obras el ser escritas para algún conjunto instrumental: en las tres primeras piezas –según el programa del “Concierto Homenaje a Julián Carrillo: Sus obras de juventud...” del año 2015- la instrumentación se relaciona con la forma en que estaba integrada la orquesta de su maestro Flavio²⁰², y con la “dotación típica de las orquestas de baile de finales del siglo XIX”; en cambio, *Isabel* fue instrumentada para un conjunto de banda musical.

Con posterioridad a esas primeras piezas de salón, en el periodo que comprenden sus diferentes estudios musicales en el Conservatorio Nacional de México, el Conservatorio Real de Música de Leipzig y el Real Conservatorio de Gante, Carrillo progresivamente generaría obras más complejas y académicas, dejando a un lado los títulos femeninos y las formas musicales dancísticas, para dar lugar, en México, a composiciones donde los nombres resultan generales: *Stella* (arrullo) -ensamble de flauta transversal, corno inglés, corno francés, violonchelo y arpa, dedicada a la esposa del Presidente de la República, Carmen Romero Rubio de Díaz-, *Misa* (para voces solistas y Orquesta Sinfónica), *México* (Marcha para Banda militar y Orquesta Sinfónica) y *Patria* -Marcha para Orquesta- (1897). En Alemania trabajó obras enfocadas al repertorio de cámara y orquestal, de formato más grande y con referencias en el título meramente técnicas, siendo algunos ejemplos: la *Primera Suite para Orquesta*, *Réquiem Op. 1 para piano*, *Quinteto* para dos violines, viola, violonchelo y piano, *Sexteto* de cuerdas y *Primera sinfonía en Re mayor*. En Gante, algunas composiciones seguirían el rumbo de la música de cámara y orquestal, mientras que otras serían para instrumento solo, tomando una esencia más concertante y virtuosa, volviéndose el referente de este periodo, el violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840). Son parte de este periodo, obras como:

²⁰¹ Este adjetivo hace referencia a piezas con un título que conlleva un nombre femenino, referido, seguramente, a la persona en quien el compositor se habría inspirado.

²⁰² Siendo los instrumentos: violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta, clarinete, pistón, fígle –instrumento de viento-metal- y timbales.

*Primera sonata para violín solo, Suite para piano, el Cuarteto en Mi bemol y “Los Naranjos”
Segunda Suite para Orquesta Op. 4.*

Los estudios realizados en Alemania producirían una fuerte influencia en Carrillo, resultando en un notable interés por la forma musical de la sinfonía, hasta el punto de darle un valor superior con respecto a otras obras, principalmente la ópera. Por ello llegó a expresarse de la siguiente manera:

“[...] la sinfonía de nuestra época [...] que consta de cuatro grandes partes y es demostración absoluta de la técnica del compositor. [...] es la manifestación más alta de la música pura porque en ella se ponen a prueba diversos estilos de composición, desde el elegíaco hasta el triunfal, y desde el erótico hasta el dramático. [...] Pero [...] suponiendo –y no es poco suponer-, que los compositores de sinfonías y los de ópera sean igualmente músicos, *la música de ópera será inferior a la de la sinfonía*, porque ésta debe *someterse* a las exigencias del argumento y la sinfonía es *enteramente libre*. Para la ópera han bastado la inspiración y la fantasía y esto será siempre insuficiente para la sinfonía [...]”²⁰³.

Esta afirmación de Carrillo permite entender su interés respecto a obras instrumentales durante la mayor parte de su vida, ya fuera como intérprete o director. En este sentido, agregaría a su primera sinfonía su *Segunda Sinfonía en Do mayor*, la cual recibiría críticas positivas por la reconocida pianista, escritora y musicóloga de ese tiempo Alba Herrera y Ogazón²⁰⁴; su *Primera sinfonía “Colombia”* en 16avos de tono -una obra en uno de sus sistemas microtonales-; y, por último, con el interés de abordar el atonalismo, y así liberar sus composiciones de la tonalidad, crearía su *Tercera Sinfonía “Heroica”*.

Pero a pesar de la influencia germana, la ópera tendría su aparición en el acervo del potosino. En este punto es menester mencionar el problema que existe al respecto, puesto que ante la ausencia de un catálogo definitivo de sus obras y la imposibilidad de llegar a estrenar sus óperas²⁰⁵ en vida, se hallan entre los investigadores notables inconsistencias en

²⁰³ Dolores CARRILLO, *Op. cit.*, pp. 134 y 135.

²⁰⁴ Alejandro L. MADRID, “Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átropa según Julián Carrillo y Carlos Chávez”, *Heterofonía*, No. 123, México, 2000, p. 94.

²⁰⁵ La primera y única ópera estrenada de Carrillo ha sido *Matilde o México 1810*, cien años después de su composición.

cuanto a elaborar una nómina exacta de su producción operística, siendo las óperas más citadas *Matilde o México 1810*²⁰⁶ y *Ossian*²⁰⁷. Autores como el compositor y musicólogo mexicano Gabriel Pareyón, el violista Omar Hernández-Hidalgo, el Mtro. Ernesto Solís Winkler y la historiadora Mariana Hajar Guevara, coinciden en la existencia de la ópera *Xúlitl*²⁰⁸; pero, Mariana Hajar suma otras obras operísticas al repertorio del potosino: *La Paloma*²⁰⁹ e *Iztaccíhuatl*²¹⁰; en cambio, Pareyón menciona la ópera *Alma* como parte del repertorio de Carrillo, y presenta *Iztaccíhuatl* como *La mujer blanca*, única ópera microtonal.

Las óperas y el *Canto a la Bandera* no serían las únicas obras donde Carrillo partiría de un texto como referencia para una composición, puesto que, como ya se mencionó en el capítulo anterior, se dio en él el interés por trabajar con poemas para sus canciones de arte, las cuales, al escribirlas antes de la década de los veinte, se encuentran dentro del sistema tonal.

La condición de México, posterior a la finalización de la Revolución Mexicana, dio cabida a la búsqueda de una identidad nacional a la cual Carrillo no se interesó en adherirse como portavoz, por lo que es considerado, por los investigadores, ajeno a la estética musical del nacionalismo mexicano. Sin embargo, es destacable la actitud del potosino con el pasar de los años, donde da muestra de no ser totalmente ajeno a esa corriente musical, evidenciando amor por sus raíces y su patria en la manera en que se expresaba en textos y artículos, e igualmente, al generar un par de obras con alguna referencia mexicana, como *Xochimilco*, *Penumbas sobre el Paseo de la Reforma*, *Marcha Patria*, *En las montañas de mi México* –obra microtonal-, entre otras. Es debido a esta postura por México, que la hija de Carrillo –Dolores-, dice de su padre: “[era un] mexicano neto que se enorgullecía de su sangre indígena, que jamás negó su origen humilde de campesino y cuya meta en la vida fue honrar a su patria, *su México*, principio y fin de todos sus ideales”²¹¹.

²⁰⁶ Alejandro L. MADRID, *In search of Julián Carrillo and Sonido 13*, Oxford University Press, USA, 2015. pp. 70-102.

²⁰⁷ Mariana HIJAR GUEVARA, *Sonidos de la Revolución: apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo*, tesis de maestría, UNAM, Ciudad de México, 2020, pp. 102 y 103.

²⁰⁸ *Ibidem*, pp. 92-100.

²⁰⁹ *Ibidem*, pp. 103 y 104.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. 109-111.

²¹¹ Julián CARRILLO, *Errores universales en música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967, pp. 441 y 442.

La necesidad de construir una identidad en México permitió que Carrillo adoptara una búsqueda particular, generando y proponiendo un lenguaje completamente propio y diferente a sus contemporáneos, capaz de ser al mismo tiempo antiguo y moderno. Este lenguaje cuenta con una estructura de cuantiosas posibilidades creadoras que, así como conflictúa la tradición, la va sumando a lo novedoso, y que, por su origen, en un país de notable retraso cultural, creado por un “indito” y acorde con el diálogo europeo del siglo XX²¹², se volvía al mismo tiempo nacional y extranjero.

La concepción de Carrillo respecto del nacionalismo de los años veinte partía de un enfoque muy diferente al del gobierno y al de sus compatriotas, puesto que “[...] no compartía las ideas de un nacionalismo musical basado en el pasado prehispánico o en la tradición ‘mestiza’ [...]”²¹³, rechazando el uso de sonidos, instrumentos, ideas y frases musicales antiguas para crear la nueva música identitaria del país.

Para Carrillo, “[...] el mundo marcha [...] los revolucionarios de ayer son los conservadores de hoy [...] y en música se ve materialmente el movimiento del progreso”²¹⁴. Así, en su pensamiento, la música debía progresar y encaminarse a las posibilidades presentes y futuras que proporcionaba este arte sonoro, en lugar de retroceder para adoptar los recursos y aportes de las culturas antiguas. De esta manera, al generar un nuevo aporte musical, tendría la intención, por un lado, de introducirse notoriamente en la industria cultural postrevolucionaria e ir en contra del nacionalismo que se difundía por parte de Vasconcelos; por otro, de convertir su teoría en una propuesta genuinamente mexicana y un símbolo de identidad de la nación que aspiraba al futuro, al progreso. Así, se aventuró por los senderos de la división del tono, elemento que en ese momento era mal visto y no aceptado por el entorno musical mexicano y gubernamental, con lo que provocó un cambio en su trabajo compositivo al mermar su interés por el sistema tonal, y enfocar personal y profesionalmente

²¹² La sintonía que se da con el microtonalismo de Carrillo se debe a que se gestaba en Europa la atención y el rechazo hacia aspectos musicales que habían prevalecido inmutables hasta ese momento, dando lugar a la innovación y al interés por nuevas vertientes musicales que conflictuaban constantemente a un público acostumbrado a la música clásica y romántica; resultando en músicos que buscaban nuevas escalas y relaciones armónicas (tonos enteros, microintervalos, politonalidad o atonalidad); uso de nuevos sonidos como los ruidos; búsqueda de nuevos instrumentos para corrientes, como la música serial, aleatoria y electroacústica; interés por épocas pasadas, como el clasicismo y el barroco, o a la música no occidental; la implementación de nuevos ritmos considerados exóticos, etc.

²¹³ Ernesto SOLIS WINKLER, *Op. cit.*, p. 40.

²¹⁴ Dolores CARRILLO, *Op. cit.*, pp. 197 y 198.

sus esfuerzos a lo que consideraba la “música del futuro”: su teoría, a la que dio el nombre de *Sonido 13*.

La teoría del Sonido 13 desde sus inicios fue presentada como un próximo eslabón en México y un futuro referente para el progreso del país frente a la vanguardia, sobresaliendo y volviéndose la cuna de lo que sería “el principio del fin” de la música, puesto que significaba una completa “revolución” en la manera en que se hacía y vivía el arte musical, a tal punto que:

“[...] [de los músicos del pasado] ninguno encontraría ya los doce sonidos, únicos por ellos cultivados, ni los instrumentos que conocieron, como tampoco la escritura de que se sirvieron con su papel pautado, sus notas, llaves y accidentes; tampoco oírían ya las dos únicas escalas que emplearon, la mayor y la menor, ni sus acordes, llamados perfectos, mayores, menores y disminuidos, etcétera... encontrarían toda una civilización musical absolutamente desconocida para ellos [...]”²¹⁵.

Es con lo anterior que las palabras del musicólogo José Rafael Calva hacen eco en la importancia, dentro y fuera del país, de esta propuesta musical reformadora: “Carrillo no cabe en definiciones de prenacionalista o nacionalista, aunque sea uno de los compositores más profundamente mexicanos, pues prescindiendo de actitudes folkloristas logró plasmar el alma indígena en una obra a la vez cosmopolita, es decir, jamás cayó en localismos y en cambio supo dar de sí lo propio en un contexto universal”²¹⁶.

Como ya se había mencionado, el *Sonido 13* consiste en una propuesta que engloba varias cuestiones musicales, como son las notas²¹⁷, los instrumentos²¹⁸, la teoría y la escritura musical²¹⁹. Por lo tanto, Carrillo, al querer abarcar lo más posible de la música, haría de su teoría algo complejo y ambicioso, lo cual dio lugar a que tuviera que dedicarse tanto a aspectos teóricos como técnicos, dejando únicamente en manos de sus seguidores la labor interpretativa.

²¹⁵ Julián CARRILLO, *Op. cit.*, p. 22.

²¹⁶ José Rafael CALVA, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*, SACM, INBA, CENIDIM, México, 1984, p. 48.

²¹⁷ En el anexo 1 se da una breve explicación sobre los microtonos en Carrillo.

²¹⁸ En el anexo 2 se muestran algunos de los instrumentos en los que trabajó el autor en vida.

²¹⁹ En el anexo 3 se explican y se muestran ejemplos de la escritura musical a base de números de Carrillo.

A pesar de que las primeras obras microtonales de Carrillo constan de una estructura breve, han logrado despertar importantes consideraciones entre investigadores y músicos, como es el caso de Calva, al asegurar que:

“[...] debe ubicarse [...] entre los pioneros de la música microtonal junto con Charles E. Ives, Alois Hába, Ivan Vishnegradsky y George Rimski-Kórsakof, [...] Carrillo es el más importante y radical de todos, tanto por sus obras musicales como, y con mucha ventaja sobre los demás, en sus planteamientos teóricos y acústicos. Este es quizá el argumento principal que hace de Carrillo el Moisés musical, pues fue quien sentó las bases de un nuevo mundo sonoro para las generaciones futuras”²²⁰.

Y es que, desde sus primeras incursiones en la división del tono, fue preciso que llevara a cabo numerosas labores, que resultaban titánicas ante la presión ejercida por sus detractores, siendo importante mencionar: la preparación de los intérpretes, quienes tenían que adecuarse a la incorporación de signos en la notación musical tradicional, adiestrar su oído a las nuevas combinaciones armónicas y melódicas, así como ajustarse a las innovaciones empleadas en los instrumentos para producir los microtonos -dado que estos requirieron de un proceso de adaptación y adecuación²²¹-, siendo necesario en algunos, la modificación de la técnica interpretativa -instrumentos de cuerda frotada-, mientras que en otros se requería de incorporar llaves²²² -instrumentos de viento- o trastes²²³ -guitarras- para lograr la producción de microtonos. Así mismo, el público influyó en la manera de componer. Los espectadores, al estar acostumbrados musicalmente a escuchar música a base de escalas diatónicas²²⁴, llevaron a Carrillo a no alejarse plenamente de esa memoria sonora, pero sin perder de vista la pretensión de demostrar la existencia, posibilidades y enriquecimiento de los sonidos propuestos. Así, en esta primera etapa del microtonalismo carrilleano, la obra cumbre sería *Preludio a Colón*.

²²⁰ José Rafael CALVA, *Op. cit.*, pp. 59 y 60.

²²¹ Con la imposibilidad de encontrar profesionales que aceptaran la laboriosa tarea de modificar instrumentos, Carrillo y sus seguidores se aventuraron a la realización de ese trabajo, resultando en instrumentos con una calidad sonora deficiente.

²²² Piezas que al pisar o soltar con los dedos, al mismo tiempo que se proporciona un flujo de aire al instrumento, modifican la altura del sonido.

²²³ Barras de metal colocadas de manera vertical a lo largo del diapason de una guitarra, las cuales al ser presionadas determinan la nota musical.

²²⁴ Grupo de siete notas subsiguientes que se separan por un tono o un semitono.

La corriente “microtonal” no tuvo su origen precisamente en el siglo XX²²⁵, ni era entonces la primera vez que se planteaba la idea de dividir en sonidos más pequeños al tono. El mérito de dicha centuria fue tener el mayor auge al respecto, debido a que existió la oportunidad, entre los teóricos, músicos y compositores, de acceder, interactuar o entrar en contacto, aunque fuera mínimo, con las propuestas, investigaciones, aportes o indagaciones de antecesores y contemporáneos. Así, las faenas de algunos microtonalistas beneficiaron el trabajo de otros. Tal fue el caso de Carrillo y sus pianos metamorfoseadores, ya que, al conocerlos e interactuar con ellos, Wischnegradsky generó las obras *Poema en sextos de tono* y *Estudio en doceavos de tono, escritos con los sonidos de Julián Carrillo*.

Carrillo, al empezar a trabajar los microtonos, no se encontraría fuera de lugar en esa vertiente²²⁶, dado que, el compositor checo Alois Hába, quien trabajó el microintervalo en lo compositivo, la investigación, la difusión por medio textos, y la creación de nuevos instrumentos, ya estaba dedicándose a ello desde 1917, llegando a componer su primera obra microtonal, *Suite para orquesta de cuerda*, para, posteriormente, en la década de los veinte, dedicarse a trabajar en música de cámara, creando las obras: *String Quartet No. 2, Op. 7 in Quarter-Tone System* (1920); *String Quartet No. 3, Op. 12 in Quarter-Tone System* (1922); *String Quartet No. 4, Op. 14 in Quarter-Tone System* (1922) y *Six Compositions for String Quartet, Op. 37 in Sixth-Tone System* (1928); incluso en 1922 escribió obras teóricas, como: *Fundamentos armónicos del sistema de cuartos de tono*, y en 1927, *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, un Zwölftel-Tonsystems* – nuevas reglas armónicas del sistema diatónico y cromático sobre terceras, cuartas, sextas y duodécimas de tono-. De igual manera, el ruso Iván Wischnegradsky trabajó desde 1918 con los microtonos, llegando a unir, en ese año, dos pianos afinados a una distancia de cuartos de tono; en la década de los veinte dedicaría esfuerzos para construir un piano microtonal para conciertos e investigaciones, siendo en dicha labor, cuando se reúne y colabora con Hába.

²²⁵ Se considera que, en culturas antiguas, como la persa, árabe e india, se implementaban sonidos microtonales.

²²⁶ Si se reflexiona respecto a los campos en que Carrillo enfocó esfuerzos, se pueden determinar ciertas similitudes con otras corrientes vanguardistas, como es el caso del futurismo musical, donde, tanto el microtonalismo de Carrillo, como el ruidismo de Luigi Russolo, se ven implicados en una investigación y sistematización de los sonidos de su interés, la división del tono y el ruido como componente musical; y con ello, la revalorización de sonidos que no eran considerados aptos para aplicarse en una obra compositiva, y la abundante ampliación de la gama sonora. Además, ambos crean una escritura musical para interpretar su nueva música, al igual que instrumentos, partiendo de ideas como la industria y la tecnología en el futurismo, – rumorarmonio y l’intonarumori-, o el progreso y evolución en el *Sonido 13* –pianos metamorfoseadores-, con los cuales, ambos aspiraban abrirse paso a la sala de conciertos en sus respectivas teorías.

La música microtonal, a pesar de tener antecedentes históricos, y remontarse sus orígenes a épocas pasadas, se identifica muy bien con los intereses que tenían las corrientes musicales del siglo XX: al agregar nuevos sonidos a la música, se amplían las posibilidades en las escalas y acordes; la tonalidad puede llegar a verse afectada²²⁷ –según la manera de implementar los microtonos, como un recurso enriquecedor y complementario o como el desintegrador de la manera de estructurar una obra-; hay investigación y valoración de ámbitos históricos como antiguas culturas –música oriental e indígenas-, para después, posiblemente, implementar la manera en que usaban los microtonos; se generan nuevos instrumentos que enriquecen las agrupaciones instrumentales; se atiende al timbre; surgen nuevas teorías musicales; se cuenta con el apoyo de las ciencias, como la física, en un arte musical; etc.

Al ser tan bastas las posibilidades en la música microtonal, las diferencias entre microtonalistas emergen, puesto que fue característico que algunos músicos solo pensarán, teorizarán y experimentarán la división del tono²²⁸, mientras que otros la abordaban directamente en sus obras²²⁹ como otro recurso musical, siendo los sonidos más recurrentes los 3os²³⁰ y 4os²³¹ de tono. Al respecto, Carrillo ha resultado ser un microtonalista de gran importancia, porque no solo teorizó los microtonos y sentó las bases para su ejecución y plasmación, sino que incursionó en el enriquecimiento de la música al considerar en la práctica más de un tipo de microintervalo, a tal punto de expresar que “Los números no tienen fin, y basado en mis experimentos [...] los sistemas musicales descubiertos por mí son tan

²²⁷ Del *Sonido 13* de Carrillo puede decirse que enriquece la tonalidad a puntos extremos, puesto que a través de liberarse de la manera en que se forman las escalas y acordes tradicionalmente, propone que, con las doce notas de la escala cromática, existen 1,193,556,232 escalas diferentes.

²²⁸ Jörg Mager trabajó los cuartos de tono, generando únicamente estudios; Karl Andreas Eitsz realizaría algunos experimentos sobre los microintervalos; Busoni se enfocó en teorizar los tercios de tono -proponiendo a través de dos series de tercios de tono, los sextos de tono- y en experimentar los microtonos a través de la adaptación de un piano. Incluso músicos que no tienen en la actualidad una relación directa con el microtonalismo en su momento llegaron a pensar aspectos sobre la división del tono, permitiéndonos entender que este tema era algo que estaban ya pensando otros músicos, como el caso de Schoenberg -una figura clave y famosa de la música de vanguardia, en especial con el tema de atonalismo y dodecafonismo-, quien, tras sus reflexiones en el *Tratado de Armonía* que publica en 1911, plantea algo sobre la subdivisión del semitono y su necesidad para la música del futuro.

²²⁹ Siendo solo algunos ejemplos: el checo Karel Hába, quien compuso varias obras vocales e instrumentales en cuartos de tono; Willi von Moellendorf, que, tras construir un armónium en cuartos de tono, logró componer en cuartos de tono; Hans Barth, quien llegó a crear un *Concierto para piano en cuartos de tono y cuerdas* (1930).

²³⁰ Microtono que prosigue al semitono, pero que tiene la problemática de poseer solo algunas notas del sistema tonal –Do, Re, Mi, Fa#, Sol# y La#-.

²³¹ Microtono que sigue de los 3os de tono y que abarca los doce semitonos del sistema diatónico.

infinitos como los números y entre ellos hay mundos y mundos de sistemas musicales que jamás producen tonos ni semitonos [...]”²³². De los 14 sistemas microtonales²³³ propuestos oficialmente, compositivamente solo le fue posible tratar cuatro: los 3os, 4os, 8os y 16avos de tono²³⁴, donde el sistema menos trabajado sería el de 3os de tono²³⁵, mientras que los otros tres le permitirían tanto trabajarlos individualmente como entrelazados en una misma composición, resultando así obras como: *Sonata casi fantasía en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono*; *Ave maría*, para voces en cuartos de tono y arpa de 16avos; *Poema Sinfónico para orquesta completa en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono*, entre otras.

Carrillo, al dedicarse al microtonalismo, tuvo un lapso entre las décadas de los años treinta y cincuenta en el que, tras sus primeras obras, se enfrentó a ciertas complicaciones, como fue la ausencia de bases compositivas para emplear sonidos tan bastos, lo cual le generó un fuerte sentimiento de extravío y caos ante la libertad que significaban “el infinito en las escalas y en los acordes” que proponía con su *Sonido 13*, por lo que buscaría el modo de afrontar, desde una manera lógica, el microtonalismo, optando por acercarse al ámbito atonal²³⁶. Entre las obras de este periodo, pueden mencionarse: *Tercera Sinfonía “Heroica”*; *Cuarteto atonal Beethoven* –o dedicado a Beethoven–; *Canon atonal a 64 voces*.

Entre las características de la composición microtonal en Carrillo respecto de los conjuntos de cámara y orquesta, destaca la coexistencia de instrumentos tradicionales, capaces solo de producir semitonos; instrumentos que con cierta técnica interpretativa o adaptación “técnica” eran capaces de producir microtonos, e instrumentos creados para producir microtonos. Así, el potosino va generando un diálogo instrumental entre la tradición y la modernidad, que viene a desembocar en un entorno caótico por las diferentes tensiones,

²³² Rafael Heliodoro Valle, “Diálogo con Julián Carrillo”, *1930- 1938 nuestros primeros pasos*. No. 613 y 614, México D.F, 1936, en Gustavo Alfonso GALVÁN CÁZARES, *Aproximación a la obra microintervalica de Julián Carrillo*, tesis de maestría, San Luís Potosí, septiembre 2018, p. 51.

²³³ En algunos momentos de su vida, Carrillo llegó a hablar de los 32avos, 64avos y los 128avos de tono –lo que en una octava significaban 768 sonidos–.

²³⁴ Gabriel Pareyón menciona una obra en 5os de tono: *Preludio* para piano de 1959.

²³⁵ Debido a que en su recorrido sonoro desaparecen los sonidos Fa, Sol, La y Si del sistema tonal. Solo compondría dos obras: *Preludio y Concertino para piano en tercios de tono y orquesta*. La incursión de Carrillo en este sistema le permitió romper con el patrón de microtonos pares -4os, 8os y 16avos- que había venido trabajando desde la década de los años veinte.

²³⁶ La forma en que Carrillo se acerca al atonalismo resulta muy particular, al compararse con la manera en que lo hicieron otros músicos de vanguardia, como es el caso de Schoenberg. Mientras que lo atonal resultaba una aspiración a horizontes libres de ataduras y limitaciones impuestas a los compositores por la tonalidad, para Carrillo significaba el afán de conseguir cierta estabilidad al extremismo de sus ideales musicales.

distensiones y efectos acústicos de sistemas musicales dispares, como son los tonos, semitonos, 4os, 8os y 16avos de tono en una misma obra.

Cuando Carrillo pone un poco de orden a ese cúmulo de sonidos que conflictúa al público, es al momento de crear su *Concertino* para violín, guitarra, violonchelo en cuartos, octavina, arpa en 16avos y orquesta, a partir del cual, la orquesta toca exclusivamente en el sistema diatónico y los solistas en sistemas microtonales. Consigue con ello una combinación sonora más consciente y firme a partir del conjunto musical empleado, nuevas sensaciones y colores acústicos, una clara diferencia entre los sistemas musicales, y menos complicaciones en cuanto al número de intérpretes microtonales se refiere.

Una manera en la que Carrillo produjo una redefinición de las obras del pasado, y que consideraba una forma de dar “vida a lo que estaba muerto” -compositores y su música-, fue con las denominadas leyes de metamorfosis, con las que, en términos generales, las obras “[...] son sustancialmente las mismas, pero [...] en la audición son diferentes”²³⁷. La metamorfosis de Carrillo tiene que ver con la manera en que una línea melódica puede llegar a transformarse interválicamente por medio del cambio del sistema musical, por lo que una obra puede componerse de los mismos elementos de la partitura original, como el tiempo, las figuras de nota, la disposición de las notas, los fraseos melódicos, etc., pero con una sensación y escucha diferentes por el empleo de algún sistema microtonal. La implementación de las leyes de metamorfosis se ve, principalmente, en los pianos metamorfoseados, pero también en algunos ejercicios realizados por el mismo compositor en obras de Bach o Beethoven, e incluso en alguna canción típica mexicana, como el *Jarabe tapatío*.

A pesar de los arduos trabajos y grandes ambiciones del potosino por desarrollar a plenitud una teoría musical que abarcara y sentara las bases para el universo microtonal, hubo demasiados campos donde no logró tener éxito o que simplemente no trabajó –ya fuera por falta de interés o de tiempo-, como fueron: la implementación y enseñanza oficial del *Sonido 13* en el ámbito académico; no generar teóricamente algún tratado sobre técnicas compositivas con el uso de microtonos; la fidelidad expresiva de motivos y adornos musicales en una partitura, así como el uso de signos o abreviaturas para precisar la técnica musical, repercutiendo en una interpretación más exacta²³⁸; el uso de microtonos con

²³⁷ Julián CARRILLO, *Op. cit.*, p. 110.

²³⁸ Algunos músicos, como Eugéne Ysaÿe o Bruno Bartolozzi, buscaban precisar la técnica instrumental para erradicar cualquier modificación o tergiversación de la idea central al momento de interpretar una obra. Ysaÿe,

divisiones que se alejaran excesivamente del sistema diatónico, como podrían ser los sistemas impares o las divisiones de octava²³⁹, entre otros.

Durante todo su periodo microtonal –incluso tonal-, Carrillo abordaría tanto el ámbito instrumental como el vocal, teniendo una clara predilección por el primero; y es que, se sirvió de las posibilidades de los instrumentos de manera individual como solista ante un conjunto instrumental como es la orquesta²⁴⁰, empleando, principalmente, instrumentos de cuerdas como el violín²⁴¹, la viola, el violonchelo, el contrabajo, el arpa-cítara, la guitarra y el piano²⁴². En cambio, en la música vocal, debido tal vez a las grandes dificultades que implicaba entonar sonidos tan cortos, serían pocas las composiciones al respecto, destacándose que el posible sistema en que las voces siempre cantaban fueran los 4os de tono. Algunas obras donde se registra algún cantante son: *Preludio a Colón* –una soprano-; *La Virgen Morena* –dos sopranos y dos contraltos-; *Ave María* –soprano solista- y la *Misa de la restauración para voces masculinas “a capella” o Misa a S.S. Juan XXIII, y 2ª Misa a capella en 4os de tono* - ambas para voces masculinas-.

La obra de Carrillo bien sea tonal, atonal o microtonal, cuenta con composiciones de notable reconocimiento y singularidad, a la vez que comprende piezas de fugaz popularidad y ausencia de resonancia en el gusto y la aceptación social, oscilando entre el olvido, el aislamiento y el rechazo en México y la aprobación y asentimiento extranjeros. Así, es menester pensar que el desinterés en trabajar en la línea nacionalista propuesta por el

aparte de interesarse por los cuartos de tono y proponer signos para su ejecución, se apoyó de signos para expresar la cuerda a tocar, la digitación, la parte y cantidad del arco a emplear, entre otros. Bartolozzi enriqueció los signos para interpretar los instrumentos de viento-madera, enfocándose en precisar la presión de los labios, la presión del aire, el tipo de embocadura, el tipo de vibrato y los cuartos de tono.

²³⁹ Esto puede deberse a su registro limitado por la numerosa cantidad de cuerdas o teclas para tocar una mera octava, la cual resultaba ser de 96 piezas, cuando en un instrumento convencional, con esa misma cantidad de unidades, se podrían tocar casi 9 octavas; además de que al tener una menor distancia sonora de un microtono a otro es más difícil percibir las variaciones de los sonidos.

²⁴⁰ Empleó tanto a un solista frente a una orquesta, en *Concierto para piano en tercios de tono y Orquesta*, como también a varios instrumentistas como solistas, en *Triple concierto para flauta, violín, violonchelo y orquesta*, o el *Concertino* para violín, guitarra, violonchelo en cuartos, octavina, arpa en 16avos y orquesta.

²⁴¹ Este instrumento, junto a los otros integrantes que conforman la familia que lleva su nombre, solo requería de una nueva técnica interpretativa para producir microtonos; por tal motivo, generó estudios microtonales para la preparación de los instrumentistas, al igual que, al no requerir ninguna modificación estructural, estos instrumentos fueron los más recurrentes en las obras carrilleanas.

²⁴² Por la imposibilidad de hacerle adaptaciones de manera sencilla, fue posible para Carrillo componer más a cabalidad para este instrumento cuando se construye su serie de pianos metamorfoseadores, teniendo a su alcance los microtonos que había propuesto desde un principio en su *Sonido 13*, logrando escribir algunas obras donde fue requerido el piano de 3os, 4os o 16avos de tono.

gobierno no vuelve a su obra menos mexicana, y que su obra, por el hecho de trabajar los microtonos, no es -para muchos investigadores- plenamente vanguardista:

“[...] la microtonalidad forma parte de los inicios de la ruptura estética en la vanguardia musical y es en este sentido en el que la teoría desarrollada por Julián Carrillo en 1923 cobra relevancia en la historia del pensamiento musical a nivel internacional.

Pese a su grado de vanguardia y ruptura estética, la propuesta de Julián Carrillo entrañó paradigmas tradicionales. Así, su microtonalismo es un microtonalismo temperado, ya que sus composiciones mantienen el paradigma de la tonalidad. [...] [siendo] un pionero de la microtonalidad que, si bien planteó una ruptura estética, conservó el paradigma imperante de la tradición decimonónica”²⁴³.

Por lo tanto, resulta necesario entender y apreciar la labor de Carrillo desde lo que es: una obra llena de elementos tanto tradicionales como modernos, de rasgos, principios e ideales nacionales, como aspiraciones y ambiciones, que permean el interés de reescribir la manera de hacer, entender, escuchar y valorar la música; pero, ante todo, una obra con fuerte amor a México, el umbral donde Carrillo divisó “el horizonte de una nueva era musical”.

3.3 El teórico musical: postura lógico-científica

La teoría musical sería un factor muy decisivo al momento en que Carrillo empieza a emplear microtonos, puesto que con el *Sonido 13* intentaba conquistar el infinito de sistemas musicales, sistemas de afinación diferentes al sistema temperado, que no contaran con semitonos, tonos, acordes y escalas ya conocidos; ley de relatividad de consonancias y disonancias; nuevos instrumentos y una nueva escritura musical adaptable a cualquier sistema musical, factible para producir la “aritmética sonora. Cabe recalcar, que Carrillo no solo prestaría atención a la teoría musical al interesarse por la división del tono en la década de los veinte, sino que desde su periodo estudiantil cuestionaría las “convenciones

²⁴³ Mariana HIJAR GUEVARA, *Op. cit.*, p. 114.

universalistas del sistema musical occidental”²⁴⁴, llegando a realizar algunos planteamientos teóricos, y publicado algunos tratados musicales referentes a la música convencional, como eran el nombre de las notas, los signos musicales, la armonía, el contrapunto y la instrumentación, coincidiendo con lo que asegura Enrico Fubini en 2005, al decir que el sistema tonal “[...] no poseía unas bases racionales tan sólidas como se le solían atribuir, debido a las numerosas incongruencias que presentaba, en el caso de someterse a un profundo análisis”²⁴⁵.

La lógica y una constante curiosidad serían fundamentales en el análisis, cuestionamiento y resolución de problemas musicales que Carrillo abordaba. Como ejemplo, sirva la anécdota de que, a inicios de su educación musical con el maestro Flavio, empezó a observar cierta incoherencia en la lógica musical²⁴⁶, en este caso, de los signos llamados alteraciones²⁴⁷. Existe otra anécdota²⁴⁸ en la que participó -aunque no la protagonizó- que data de su periodo de estudiante en el Conservatorio Nacional de México, donde se organizó la Sociedad de Alumnos del citado Conservatorio, en la que, al tener como principal interés los problemas técnicos de la música, se criticaba el término con el que se denominaba a la música al considerar que no representaba plenamente la actividad que se efectuaba en dicho arte, llegando a proponer que fuera llamada cromometrofonía²⁴⁹.

Lo que se puede destacar de las anécdotas de Carrillo es la inclinación de éste hacia elementos o cuestiones técnicas de loable valor musical, por lo que, al momento en que un músico pretendiera hacer una afirmación, observación, corrección o sentencia, resultaría natural que se volviera un germen polémico. Tal fue el caso de atreverse a criticar a un músico del prestigio de Johann Sebastian Bach; suponerse el primero en escuchar ciertos microtonos desde el siglo XIX; determinar como ilógico el empleo de alteraciones y otros signos

²⁴⁴ Alejandro L. MADRID, *In search of Julián Carrillo and Sonido 13*, Estados Unidos, Oxford University Press, 2015, p. 198.

²⁴⁵ Enrico FUBINI, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 451.

²⁴⁶ Dolores CARRILLO, *Op. cit.*, pp. 30-31.

²⁴⁷ Regularmente se usan cinco: becuadro, sostenido, doble sostenido, bemol y doble bemol.

²⁴⁸ Alejandro L. Madrid habla de la importancia que supone que Carrillo modifique constantemente su vida, puesto que gracias a una cuestión de “redefinición” altera siempre nombres, fechas o sucesos, para legitimar su discurso y dotarlo de más contundencia. Por lo que, estas dos anécdotas, pueden ser ciertas o solo una de esas “redefiniciones” del mismo compositor al no disponerse de ningún documento que valide lo acontecido.

²⁴⁹ José Refugio MARTÍNEZ MENDOZA y Luis Guillermo MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, *Julián Carrillo, el potosino que forjó un Nuevo Universo*, San Luis Potosí, 2020, pp. 31-34.

musicales; proponer sustituir los nombres de las notas; la desintegración del tono y su sistematización; etc.

Durante toda su vida, Carrillo cuestionaría la realidad musical tras “observarla” y analizarla, para, posteriormente, determinar y proponer alternativas a las irregularidades existentes. Y es que autores como Calva, José Refugio Martínez y Luis Guillermo Martínez, creen que Julián era poseedor de un oído prodigioso, el cual le ayudó para detectar la inconsistencia sobre la Ley del Nudo y en la percepción de diferentes microtonos. Esa capacidad auditiva, que posiblemente pudo ser fruto de carecer, desde corta edad, de una interacción y educación musical dentro de los cánones de la música occidental académica, pudo haber sido la razón por la que él se convirtiera en un “Moisés”²⁵⁰ musical, quien, tras profesar un nuevo universo sonoro, buscaría encaminar al ser humano al mismo.

La manera en que Carrillo justificaría su teoría y la existencia de los microtonos fue por medio de demostraciones y de discursos con referencias biológicas, como la evolución del oído humano, y la existencia de un órgano interno que él denominaba “el arpa de Koenig”; este órgano permitiría la escucha de un nuevo sistema musical con numerosos sonidos que, aunque existían en la naturaleza, estaban restringidos para el ser humano, quien se limitaba a oír solamente doce sonidos.

La justificación empleada en Carrillo para respaldar su propuesta, no solo se basaría en la evolución del aparato auditivo y ciertos órganos especiales, sino también considerando la existencia de enfermedades que imposibilitan a algunas personas para escuchar o apreciar los “nuevos sonidos”: “Afirman los especialistas que los enfermos de daltonismo carecen del medio material para apreciar el color rojo, otros el amarillo, etc., pero esto no [...] significa que los colores rojo y amarillo no existan. Piadosamente podemos decir a aquellos que no pueden ver las sutilezas del sonido, que no porque ellos no oigan, éstas no existen”²⁵¹. Lo anterior era necesario para confrontar a quienes rechazaban o no estaban de acuerdo con el implemento de los microtonos para componer música.

²⁵⁰ José Rafael CALVA, *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*, México, SACM, INBA, CENIDIM, 1984, p. 20.

²⁵¹ Julián CARRILLO, *Pláticas Musicales I*, México, Wagner y Leven, 1913, como se citó en Mariana HIJAR GUEVARA, *Sonidos de la Revolución: apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo*, tesis de maestría, UNAM, Ciudad de México, 2020, p. 133.

El concepto de evolución no solo sería utilizado por Carrillo para la transformación en la percepción auditiva, sino que también lo aplicaría a la historia musical, viendo en ella una “conquista progresiva”, en donde cada nuevo sonido descubierto y empleado como nota musical significaba un ascenso en el arte sonoro, un cambio de lo simple a lo complejo, el cual había iniciado en la monofonía hasta llegar a la música cromática. La meta final de ese avance y conquistas sería el microtonalismo.

La manera en que Carrillo afrontaba y daba resolución a los problemas musicales parte regularmente de su experiencia, de actos empíricos en los que, junto a un notable proceso analítico, profundizaba, formulando, consecuentemente, hipótesis tras observaciones y reproducciones de un suceso, para al final llegar a una conclusión y a la formulación de alguna ley. Este método de abordar y generar conocimiento puede deberse a que se educó durante el Porfiriato, donde la corriente filosófica del positivismo predominaba en el país, destacándose el método científico.

Dos claros ejemplos de que a través de experiencias Carrillo generaría un nuevo conocimiento al reproducir el hecho y teorizarlo, son su conocido experimento de 1895 y su rectificación a la Ley del Nudo cerca de 1950. El primer caso refiere que Carrillo, tras recibir en una clase del Conservatorio la teoría sobre la manera de producir los intervalos, intentaría llevarla a la práctica por medio de su violín, lo cual, al dividir la cuerda, como le habían enseñado, iba generando los correspondientes sonidos; pero, al momento de continuar la división física de la cuerda, percibió sonoridades diferentes a las empleadas comúnmente en la música a la que estaba acostumbrado. Con posterioridad a ese hecho, en los años veinte, comenzaría la teorización del fenómeno percibido en 1895, siendo fundamental la demostración y clara escucha de esos sonidos, como también la construcción de los instrumentos que permitieran a cualquier persona, ya fuera músico o público en general, reproducirlos. En cuanto a la rectificación de la Ley del Nudo, aconteció de manera similar: Carrillo percibe una discrepancia tras escuchar una trompeta, repite el fenómeno con otros instrumentos e instrumentistas profesionales, profundiza en la teoría, obtiene el apoyo de personas especializadas en física y, con los instrumentos correctos, determina un error al comparar los resultados arrojados por herramientas especializadas y la teoría, para al final, efectuar una corrección en una ley que se había tomado como verdadera varios siglos atrás.

Pero donde Carrillo realizaría grandes esfuerzos en el campo de la teoría musical, es en la propuesta de su teoría del *Sonido 13*, (aquí, es necesario remarcar que su interés por el ámbito teórico se dio antes y durante su etapa como compositor microtonalista), con la cual, a pesar de estar inclinada hacia la división del tono, abordaría aspectos que conllevarían algún aporte o modificación a la música tonal.

Cuando Carrillo se dedicó plenamente a los microtonos comenzó a generar un discurso a partir del cual su teoría se basaría y sustentaría en tres fundamentos o principios: *purificación, enriquecimiento y simplificación*. Estos principios consistían en las ideas del teórico para aproximarse a su visualización de un futuro con una “nueva música”, pero teniendo la problemática de que, al replantear excesivamente la música, no le fue posible lograr el cometido de implementar a cabalidad cada uno de sus fundamentos.

La *purificación* consiste en la rectificación de la música, al punto de hacerla correcta, puntual y verídica, ya sea referente a la lecto-escritura musical o a las cualidades y características acústicas y de afinación de las notas. Y es que, para Carrillo, el arte musical se encuentra conformado por sonidos impuros o sucios, gracias a las incongruencias que normalmente existen entre la teoría y la práctica de los sistemas de afinación, como es el temperado, así como también, en una teoría que, por su excesiva ambigüedad, provoca inconsistencias en la práctica (este punto meramente teórico, se encuentra mejor abordado y relacionado con el principio de simplificación).

Carrillo veía en el temperamento igual una gran problemática, un grave error, el cual al subdividir un duplo –intervalo de octava- en doce partes iguales, causaba un desorden sonoro al “[...] quitar la natural pureza física a los intervalos haciendo artificiales todas sus relaciones”²⁵², y la aparición de falacias acústicas, como la creencia de que las notas con ayuda de algún signo, como el de las alteraciones, podían copiar la frecuencia de otra nota cercana, subiendo o bajando su número de vibraciones, dando lugar a la idea de que existen treinta y cinco “hipotéticos sonidos”, cuando en la lógica del potosino, en la música solo hay doce sonidos, y al momento de nombrarlos para solfear, siete –Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si-. Es por esta razón que criticaría tanto a este sistema de afinación como a sus formuladores y practicantes, siendo uno de ellos Johann Sebastian Bach con su *Das wohltemperierte Klavier*.

²⁵² Dolores CARRILLO, *Op. cit.*, p. 66.

Respecto de la postura de Carrillo sobre el sistema temperado, sería criticado por Augusto Novaro, un contemporáneo mexicano que, al igual que Julián, era teórico musical, constructor de instrumentos y músico interesado en la subdivisión del tono, en los sistemas de afinación y los efectos y sensaciones que producían los sonidos y sus combinaciones. Novaro mostraría un claro desacuerdo con la postura del potosino y con la manera en que éste había “enriquecido” la música, diciendo: “El temperamento de doce sonidos debe dejarse tal como es, por sí está completo; sus cualidades musicales lo determinan como el primer paso en la armonía práctica. Cualquier número de sonidos que se pretenda agregarle no contribuiría más que a complicarlo inútilmente”²⁵³.

La cuestión de Novaro respecto a añadir sonidos al temperamento va claramente dirigida al ahualuquense, debido a su anclaje en dicho sistema de afinación, puesto que lo que proponía y practicaba era la subdivisión de tonos u octavas –incluso con ideas de un infinito sonoro– de manera equidistante y su sistematización, resultando en un tipo de “temperamento microtonal”. Y es que, Carrillo, a pesar de profesar una purificación con su *Sonido 13*, se vio mucho más interesado en una cuantificación sonora, resultado de percibir al tono como una unidad o un entero, y de dividirlo según las fracciones deseadas, desde una perspectiva material y lógica.

El *enriquecimiento* va dirigido especialmente a la ampliación de la gama sonora a partir de la subdivisión de notas musicales ya existentes, lográndose pasar de un sistema musical con solo doce sonidos, a 14 sistemas, donde uno de ellos contiene 96 sonidos. Además, el simple hecho de extender la cantidad de elementos sonoros, capaces de implementarse por parte de un compositor en una obra, permite nuevas escalas, melodías, armonías e intervalos.

El fundamento de enriquecimiento no solo se veía en las notas y sus combinaciones, sino también en los instrumentos musicales. Para estos, Carrillo diseñó dos proyectos muy ambiciosos y marcados: uno, para los instrumentos capaces de efectuar microtonos, y que, como se ha venido mencionando en este trabajo, llegó a construir; otro, para un tipo de instrumentos que produjera semitonos y que tuviera como finalidad enriquecer las familias instrumentales, y con ello abarcar un mayor registro de sonidos graves y agudos en cada familia, incrementando tímbricamente la orquesta y banda musical.

²⁵³ Augusto NOVARO, *Sistema natural de la música*, México, 1951, p. 161.

La notación musical carrilleana también se puede considerar un elemento que ayuda a enriquecer la música, aunque está más encaminada al principio de simplificación; y es que, permite que, en una misma escritura, coexistan diferentes sistemas de afinación o sistemas musicales, gracias a una adaptabilidad pensada por el autor. Ese rasgo de adaptabilidad es debido a una indeterminación sonora en cada dígito, puesto que, el teórico, al decir que “se emplean tantos números en orden progresivo, como signos equidistantes haya en la llamada octava”²⁵⁴, permite que, en cada número, según el sistema musical, el sonido que representa varíe. Esto nos lleva al concepto de “alienación”, implementado por Madrid para entender, en parte, rasgos y efectos de la obra de Carrillo, puesto que, en este autor se da constantemente una sensación de extrañeza al momento de percibirse sonidos diferentes a los esperados, como es el caso de los pianos metamorfoseadores²⁵⁵ y la resignificación sonora de los dígitos al leer una “partitura”²⁵⁶.

En el momento en que Carrillo propone el uso de dígitos como signos para representar la música, se produciría lo que denomina “aritmética sonora”, en la que “[...] *toda cantidad numérica, ya sea en enteros o quebrados, es música*”²⁵⁷, dotando con ello al arte musical de una cualidad de significación que lo independiza concretamente del papel pautado y su pentagrama. De esta manera, ha concedido a su escritura un valor del que carecía la escritura musical tradicional, invalidando, en parte, lo que aseguraba Susanne Langer: que “[...] los sonidos no poseen, fuera del contexto correspondiente, ningún significado, razón por la cual el símbolo musical no puede, como el símbolo discursivo, traducirse o definirse en otros términos”²⁵⁸.

Como solución a lo que Carrillo consideraba una teoría musical demasiado compleja, a tal punto de ser absurda por hacer difícil lo fácil, propone el principio de *simplificación*, donde, por medio de una notación musical, que abarca numerosos aspectos de la teoría -como

²⁵⁴ Julián CARRILLO, *Teoría Lógica de la Música*, México, 1938, p. 23.

²⁵⁵ La peculiaridad de conservar sus cualidades físicas provoca al espectador, por medio de su interacción con otros pianos, la idea de que va a escuchar semitonos, cuando por las adaptaciones implementadas por Carrillo sonarán microtonos.

²⁵⁶ La serie numérica de cualquier sistema, por ejemplo el de semitonos, 5os y 16avos, con 12, 30 o 96 sonidos respectivamente, da lugar a que el valor sonoro de cualquier dígito cambie, al representar el Re con el 2, 5 y 16. Además, en cada serie numérica se da la posibilidad de que los sistemas musicales puedan ser representados por sus múltiplos, generándose así, nuevos valores sonoros, al ser posible que una pieza en semitonos pueda ser plenamente representado con la serie numérica de 12 sonidos, de 4os, 6os, 8avos, 10os, 12avos, 14avos y 16avos de tono.

²⁵⁷ Dolores CARRILLO, *Op. cit.*, p. 230.

²⁵⁸ Enrico FUBINI, *La estética musical...*, pp. 379-380.

las claves o las alteraciones, la teoría de los intervalos, las piezas o ejercicios de entonación, el nombre de las notas, entre otras-, la música se vuelve más asequible.

En el fundamento de la simplificación del *Sonido 13* se pueden encontrar importantes ejemplos del empleo de la lógica carrilleana, como en la teoría de los intervalos, en la que a Carrillo le resultaba completamente ilógica la manera en que estos se practicaban, puesto que, gracias a signos que alteran la nota musical se había implementado una teoría que parte de los nombres y no del sonido como tal²⁵⁹. En cambio, su propuesta consiste en que, al erradicar las alteraciones y los nombres de las notas, y representar de manera individual cada sonido, se eliminan conceptos como: mayor, menor, aumentado, disminuido, justo, entre otros, logrando con ello una teoría de los intervalos a partir de su sonido²⁶⁰.

El *Sonido 13* resultó ser un proyecto ambicioso y drástico de un ahualuquense, quien, por sus cualidades interpretativas, logró estudiar no solo en un recinto de gran prestigio como el Conservatorio Nacional de Música, sino también en el extranjero. El amor a México, y el deseo de hacer de su patria un recinto mejor para el arte musical, lo llevaron a regresar a su país y a introducirse en el ambiente de la Ciudad de México como intérprete, docente, compositor y director de orquesta. Los efectos de la Revolución Mexicana le obligarían a abandonar su nación y dirigirse a Nueva York, donde comenzaría su labor oficialmente como teórico y se daría a conocer como compositor y director de orquesta. En el preámbulo de la década de los veinte enfocaría sus esfuerzos en quebrantar la música que hasta el momento se había dedicado a trabajar, para promover un microtonalismo que lo llevaría a desafiarse y transformarse materializando sus ideas y juicios, como fueron: las rectificaciones a la teoría musical, la construcción de instrumentos y la formulación de un sistema de escritura a base de números.

²⁵⁹ Un ejemplo claro es el siguiente: entre Do y Re, hay dos semitonos, y se le denomina de 2^{da} mayor; cuando esas mismas notas poseen una alteración, Do# y Re#, hay cuatro semitonos de diferencia, denominándose también de 2^{da}, pero de doble aumentada. Tras este ejemplo se puede notar el punto al que hace referencia Carrillo, dado que, por un lado, el nombre del intervalo surge a partir del propio nombre de las notas; por otro, la alteración que posean.

²⁶⁰ En la propuesta de Carrillo, todas las notas poseen la misma distancia entre un sonido y el más próximo, evitándose así, las consideraciones de intervalos de notas con más o menos semitonos, siendo un ejemplo, de Do a Re hay dos semitonos, y de Mi a Fa hay un semitono. En la escritura del *Sonido 13*, si se parte del sistema de semitonos, que consta de 12 dígitos, es la misma distancia del 0 al 1, que del 8 al 9; y para poderlos nombrar, solo se requiere contar el número de semitonos dentro del intervalo, siendo el de los ejemplos anterior, la distancia de un semitono, por lo tanto, serían un intervalo de 2^{da}.

La revisión de la longeva vida de Julián Carrillo, así como de su trayectoria profesional, permite entender que, aunque su obra no resulta ser tan conocida ni fue totalmente aceptada, está llena de rasgos que la hacen interesante y necesaria de comprender, puesto que se trata de una creación con notable polivalencia, que resulta imposible definir, ni encasillar fácilmente, ni a la ligera, en los distintos campos musicales y científicos por los que el compositor transitó y en los que generó un gran aporte artístico.

Referencias. Capítulo III

- CALVA, J. R., *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*, SACM, INBA, CENIDIM, México, 1984.
- CARRILLO, D., *Julián Carrillo. Testimonio de una vida*, Servicios Editoriales “San Luis 400”, San Luis Potosí, 1992.
- CARRILLO, J., *Teoría Lógica de la Música*, México, 1938.
- _____, *Errores universales en música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967.
- DÍAZ SANTANA, L., *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930). Una historia sociocultural*, Expreso Doble, México, 2009.
- ESTRADA, J. (Ed.), *La música de México: I. Historia. 4: periodo nacionalista (1910 a 1958)*, UNAM, México, 1984.
- FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- GALVÁN CÁZARES, G. A., *Aproximación a la obra microinterválica de Julián Carrillo*, tesis de maestría, San Luis Potosí, 2018.
- HIJAR GUEVARA, M., *Sonidos de la Revolución: apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo*, tesis de maestría, UNAM, Ciudad de México, 2020.
- MADRID, A. L., *In search of Julián Carrillo and Sonido 13*, Oxford University Press, USA, 2015.
- _____, “Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez”, *Heterofonía*, No. 123, México, 2000.

- MARTÍNEZ MENDOZA, J. R. y MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, L. G., *Julián Carrillo, el potosino que forjó un Nuevo Universo*, San Luis Potosí, 2020.
- MORENO RIVAS, Y., *La composición en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 1996.
- NOVARO, A., *Sistema natural de la música*, México, 1951.
- ROUBINA, E., “Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XX, No. 20, Buenos Aires, 2006. En línea: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1329/1/instrumentos-arco-ensenanza-musical.pdf>. Consultado: 16 de marzo de 2021.
- SERRANO ARIAS, F. de J., “La novena sinfonía estrenada en 1910”, *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, No. 50, México, Facultad de Música-UNAM. En línea: http://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/la-novena-sinfonia-estrenada-en-1910/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=la-novena-sinfonia-estrenada-en-1910. Consultado: 15 de marzo de 2021.
- SOLIS WINKLER. E., *La revolución del sonido 13. Un ensayo de explicación social*, tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1996.

CONCLUSIONES

La historia de la música mexicana, al ser comúnmente abordada desde una postura de homologación estilística, ha ocasionado que las ideas, aportes y obras de algunos músicos y, en ocasiones, la totalidad de ciertos compositores, no sean concebidos como parte integral de los sucesos que han surgido y se han desarrollado en el país. Se impide así tener una concepción plena y verídica de lo que han sido los músicos mexicanos ante las realidades sociales, económicas, políticas y culturales; ya sea por estar a “favor” o en “contra” de la nación, poseer tendencias nacionalistas o internacionales, aspirar a posturas renovadoras o conservadoras, o ser considerados portadores y anunciadores de aportes originales o plagiados. Tal es el caso de la figura de Julián Carrillo, músico potosino que, según los intereses, enfoques e ideologías de cada autor, puede figurar como un gran pilar en la historia de la música mexicana, o simplemente haber sido una mancha que deshonra a la nación, pasando por ello desapercibido en la investigación.

Actualmente, Carrillo aún resulta ignoto para muchos investigadores, y casi plenamente para el público en general, llegando a ser reconocido más por la particularidad de su propuesta músico-teórica que por el valor estético de alguna de sus obras, calificándose su música de microtonal con adjetivos como: desagradable, intolerable o extraña.

La particularidad en Carrillo no se significa solamente por utilizar sonidos que comúnmente denominamos “desafinados”, sino también por haber sido el promulgador del microtonalismo en México, componer en dicha línea de enriquecimiento sonoro en un entorno con un marcado retraso cultural a comparación de los progresos y aportes suscitados en Europa, dedicarse a una labor que va emparejada con lo que hacían otros microtonalistas en el viejo continente, y por su inmersión dentro del microtonalismo a pesar de que no contaba con las enseñanzas ni con la guía de algún maestro, entre otras especificaciones.

Las investigaciones respecto a Carrillo no se pueden considerar definitivas, debido a que todavía hay mucho por aprender, reescribir, investigar, descubrir, relacionar, dilucidar, etc. sobre este compositor, dado que, aunque legó notables textos de los que se pueden extraer numerosas ideas sobre su teoría, sus obras y sobre su vida misma, al momento de fallecer su

trabajo no fue resguardado con las debidas condiciones ni por una institución competente ni por personal capacitado para ello.

El acervo que Carrillo había generado durante toda su vida se conforma de diversos manuscritos, documentos y objetos que se han ido extraviando a través de los años, como sucedió a mediados de la década pasada con la Gran Medalla de Oro de la Exposición Universal de Bruselas, recibida en la citada capital belga por la presentación de sus recién creados pianos microtonales.

La situación actual del acervo carrilleano, al encontrarse en un recinto como el Centro Julián Carrillo en San Luis Potosí, aunque es más favorable que la del siglo pasado, sigue siendo deficiente en cuanto a la facilidad y la posibilidad de acceder a revisar lo existente sobre Carrillo, puesto que actualmente el Centro aún no ha logrado terminar tareas de clasificación y conservación por lo vasto que resulta ser el acervo, debido a que el maestro gustaba de reunir y guardar cualquier artículo de periódico en el que figurara su persona y su teoría. Por lo tanto, esta eventualidad está imposibilitando a la mayoría de los investigadores un acercamiento al músico potosino y a su obra, repercutiendo en trabajos limitados respecto a lo que podría significar un acceso libre y directo a ese cúmulo de documentos. A pesar de lo anterior, el Centro Julián Carrillo cuenta para el público en general con la entrada a dos salas de exposiciones donde se encuentran algunos reconocimientos, medallas, carteles, cartas, fotografías, objetos personales, los pianos metamorfoseadores y un arpa microtonal, los cuales han resultado fundamentales para la actual investigación, gracias a que arrojaron información que no se hallaba en textos, demostrando con ello todo lo que aún falta saber y descubrir del compositor. En este sentido, es evidente que una apertura total del acervo redundaría en una reestructuración de mucho de lo que hasta el momento se ha escrito y dicho sobre este compositor potosino.

En esta investigación, con los recursos informativos de los que disponíamos, hemos intentado una aproximación cabal a Julián Carrillo desde una orientación sociohistórica y biográfica más que musicológica, teniendo en cuenta la orientación de la maestría cursada y lo complejo de analizar setenta y cinco años de carrera compositiva y vida profesional. Queda pues aún la posibilidad de que, en futuros estudios, trabajemos al músico desde periodos específicos de su vida para poder apreciar de mejor manera cada una de sus etapas creativas: años de iniciación en San Luis Potosí; periodo estudiantil en los diferentes conservatorios de

música, México, Leipzig y Gante; inicios de la vida profesional en México y exilio en Nueva York, etc.

La obra de Julián Carrillo, como la de cualquier otro músico, es difícil de encasillar en una corriente única, como también es erróneo pensarla linealmente, dado que Carrillo, en lo relativo a su educación y actividades profesionales, se va desarrollando en distintos espacios geo-culturales y en etapas diferentes de tiempo, no siempre sucesivas, que supusieron notables transiciones en su carrera. Por su parte, la no linealidad del compositor se encuentra marcada en un ir y venir entre la música tonal y microtonal, a partir de proponer y generar las bases para su *Sonido 13*; a ello hay que sumar también que, posteriormente, abordaría la atonalidad como punto de afianzamiento de su lenguaje microtonal. Aunado a lo anterior, otro punto que está en contra de la linealidad en la obra –exclusivamente microtonal- de Carrillo, es que como consecuencia de hacer la clasificación y sistematización de los microtonos que proponía, éste no empieza a componer de manera escalonada cada sistema de la división de tono –del semitono pasar a los tercios de tono, después a los cuartos, a los quintos, así sucesivamente-. Lo que ocurre con el compositor es que, desde su teoría, inicia trabajando los sistemas que duplican el semitono, como son los 4os, 8avos y 16avos de tono.

La mente despierta e ingeniosa de este compositor lo llevó a no conformarse con lo preestablecido en el momento, poniendo en tela de juicio aspectos que consideraba erróneos e inconsistentes, ganando así muchos detractores. Ejemplo de ello es su oposición a la concepción de la identidad nacional del gobierno postrevolucionario, o su crítica a la falta de interés de los músicos por corregir las deficiencias lógicas de la teoría musical.

Un rasgo muy notorio en Carrillo era su personalidad narcisista, puesto que, a pesar de que él se presentaba modestamente como un campesino, indio y mexicano, en sus textos se siente un sentimiento de superioridad y egocentrismo con los que se auto encumbra sobre cualquier otra figura musical, ya fuera nacional o extranjera. Tampoco valoró en demasía los logros alcanzados por otros microtonalistas contemporáneos; criticó el hecho de que una figura de la talla de Johann Sebastian Bach no lograra percatarse –en su opinión- del gran error sonoro que significaba el sistema temperado; y se extrañó de que un músico del calibre de Schoenberg formulase una escritura musical más compleja –sin razón alguna para él- que la que regularmente se utiliza. Carrillo únicamente valoró y dio reconocimiento a otras

personalidades musicales cuando desempeñaban un papel importante y favorable a sus intereses, dando mayor sustento y legitimidad a su obra. Un claro ejemplo de ello fue la constante mención del reconocido director de orquesta Leopold Stokowsky, a favor del maestro potosino y su propuesta musical. De igual manera, Carrillo daría prioridad a Europa como espacio de difusión de sus ideas por encima de Latinoamérica, a pesar de que se llegaron a publicar algunos artículos en pro del interés hacia la teoría del *Sonido 13* en Chile, Nicaragua y Brasil.

El narcisismo de Carrillo fue tendente a exagerar, y con ello, muchas veces, a modificar sucesos y logros acaecidos en sus recorridos por las diferentes áreas musicales a las que se dedicó. Esta actitud le llevó también a adaptar y falsear hechos biográficos y composicionales para hacerlos coincidir con su discurso, y así lograr que su obra pareciera la de un creador revolucionario, contundente y formidable. Todo este proceder ha generado una especie de velo mítico en torno a su vida y obra. Al respecto, Alejandro Luis Madrid desmiente que Carrillo -tal como él afirmó- hubiera pertenecido a la Gewandhausorchester de Leipzig, Alemania; de igual manera, cuestiona la fecha y la plena realización -tal y como el maestro potosino publicó y reafirmó-, del experimento de 1895, suceso donde fueron escuchados por primera vez los 16avos de tono.

Las exageraciones de Julián Carrillo fueron muy notables sobre todo en el radicalismo de su *Sonido 13*, dado que lo presentaba como la “música del futuro” y, por consiguiente, el fin de la música del momento. Para el maestro potosino, el *Sonido 13* iniciaría una nueva era musical, convirtiéndose esta teoría en los cimientos del arte sonoro. Admitía, sin embargo, que, bajo sus nuevas reglas, la música pasada podría renovarse, al igual que los métodos, logrando así que, gracias a sus propuestas, cada compositor tuviera infinitas escalas y acordes para la creación de nuevas obras.

Todo lo anterior se ve reflejado en la amplia y ambiciosa labor teórica de Carrillo: métodos de enseñanza de la música, redefinición de la teoría musical, tratados de armonía y escalas, las leyes de metamorfosis, adaptación y creación de instrumentos musicales y creación de una notación musical numérica.

Indudablemente, Carrillo es un compositor que durante toda su trayectoria profesional no se limitó a lo que su entorno le dictaba o le proporcionaba. Poseía una postura extremista, por la que cualquier aspecto -en su parecer- limitante, inconsistente o de rasgos

ilógicos era necesario corregir, mejorar o “purificar”, sin importar lo que se requiriera para llevar a cabo dicha labor. Carrillo veía necesario deconstruir los dogmas que venían erigiéndose en el ámbito musical, para que la música no se estancara; sin embargo, a pesar de sus críticas y observaciones a los fundamentos teóricos, continuó ejerciendo algunas ideas o prácticas comunes.

Más que encasillar a Carrillo en una corriente en específico, como el romanticismo o las vanguardias, sería más preciso decir que este compositor es un enlace o puente musical que se encuentra con un latente intercambio de estilos y rasgos musicales. Es en dicha transición donde recae la esencia de la estética de Carrillo. El maestro, tras desenvolverse en diversos entornos y sucesos, con una longeva y productiva vida, generó una obra individual que no permanece inmóvil. El compositor va cambiando constantemente de intereses, retomando y abandonando sus diálogos tonales, atonales y microtonales, así como entrelazando sus facetas como intérprete, teórico, compositor, director de orquesta, maestro, investigador, etc.

Tras la revisión e investigación de Carrillo, desde sus inicios en la música hasta el epílogo de su vida, se puede determinar que poseía una obra renovadora e individualista, a la vez que conservadora. Por lo tanto, es menester destacar en el maestro ese discurso contradictorio; puesto que, a pesar de pensar y trabajar en pro de una música pura, rica y de principios simples y renovadores, no fue capaz de abandonar cabalmente los fundamentos musicales en los que fue educado.

Para finalizar, la inmersión historiográfica y estética de la vida y obra de Julián Carrillo arroja que, al ser un compositor con una singular personalidad y con destacados dotes lógicos y auditivos, logró generar una obra de grandes exigencias técnicas y estéticas, alcanzando con ello importantes avances musicales que, por sus características, se han convertido en un referente para músicos interesados en la división del tono en el siglo pasado y en el actual. De esta manera, nos hemos encontrado ante un indio de Ahualulco que, por su plena dedicación a sus ideales y proyectos, se consagró a lo que él consideró “el acontecimiento de mayor trascendencia que se haya producido en la música”.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ALBET, M., *La música contemporánea*, Salvat, Barcelona, 1973.
- ALCARAZ, J. A., “A propósito de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, VIII, No. 3 (43), México, 1975, pp. 20-23.
- _____, “Julián Carrillo: Sinfonía en Re mayor, Preludio a Colón y Horizontes”, En ALCARAZ, J. A., *En una música estelar: de Ricardo Castro a Federico Álvarez del Toro*, INBA, Dirección de Investigación y Documentación de las Artes, CENIDIM, México, 1987, pp. 31-35.
- _____, “Julián Carrillo y el Sonido 13”, *Heterofonía*, 113, México, 1995, pp. 30-35.
- _____, “La música mexicana durante el siglo XX”, En SANTÍN, R., *Introducción a la cultura artística de México: siglo XX*, Editorial a todo color, México, 1994, pp. 40-53.
- ARAIZA, A., “El maestro Rodolfo Halffter en la Academia de Artes de México”, *Heterofonía*, Año II No. 9, México, 1969, pp. 34-35.
- AUSTIN, W., *La música en el siglo XX (I)*, Taurus, Madrid, 1984.
- BENJAMIN G. R., “Una deuda cultural saldada: la contribución de Julián Carrillo a la música del futuro”. *Musical Chilena*, XXXVI (158), 1982, pp. 60-71. En línea: <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/1257/1120>. Consultado: 5 de agosto de 2017.
- BITRÁN, Y., “Seis casi sonatas en cuartos de tono para violoncello solo”, *Heterofonía* 140, México, 2009, pp. 197-199.
- BLACKALLER, E. R., *La revolución musical de Julián Carrillo*, SEP, Subsecretaría de Asuntos Culturales, México, 1969.
- BROTBECK, R., “Siete fragmentos sobre Carrillo”, *Heterofonía*, 108, México, 1993, pp. 15-18.
- CALVA, J. R., *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*, SACM, INBA, CENIDIM, México, 1984.

- CARRILLO, D., *Julián Carrillo. Testimonio de una vida*, Servicios editoriales “San Luis 400”, San Luis Potosí, 1992.
- CARRILLO, J., *Teoría Lógica de la Música*, Ed. J. Carrillo, México, 1938.
- _____, *Errores universales en música y física musical*, Seminario de Cultura Mexicana, México, 1967.
- _____, “Busoni, Wischnegradsky y Hába”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. IX, No. 36, CONACULTA, INBA, CENIDIM, México, 1990, pp. 57-60.
- _____, *Método racional de solfeo*. En línea: <http://www.sonido13.com/leccion1.html>. Consultado: 2 de agosto de 2017.
- _____, *Nueva escritura musical*. En línea: <http://www.sonido13.com/nuevaescrituramusical1.html>. Consultado: 2 de julio de 2017.
- _____, *Pre-sonido 13: Rectificación básica al sistema musical clásico: Análisis físico-musical*. San Luis Potosí: Ed. del SONIDO 13, 1930. En línea: <http://www.sonido13.com/pre-sonido13.html>. Consultado: 10 de julio de 2017.
- CASTELLANOS, P., “Aspectos del nacionalismo musical mexicano”, *Heterofonía 1*, año I, No. I, México, 1968, pp. 20-21.
- _____, “Aspectos del nacionalismo musical mexicano”, *Heterofonía 2*, año I, No. 2, México, 1968, pp. 19-20.
- _____, “Aspectos del nacionalismo musical mexicano”, *Heterofonía*, año I, No. 4, México, 1969, pp. 12-14.
- _____, “Aspectos del nacionalismo musical mexicano”, *Heterofonía*, año I, No. 5, México, 1969, pp. 9-10.
- _____, “Presencia de Francia en la Música Mexicana”. *Heterofonía*, No. 22, Vol. IV, México, 1972, pp. 4-9.
- CONTI, L., “Introducción crítica al ‘Sonido 13’ de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, 123, México, 2000, pp. 75-88.
- _____, “Novaro”, *Heterofonía* 130-131, México, 2004, pp. 69-88.
- _____, “Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes: proceso compositivo y estrategias formales en dos momentos diferentes del Sonido 13 de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, 128, México, 2003, pp. 9-32.

- CONTRERAS SOTO, E., “Julián Carrillo y Ricardo Castro: Dos Clásicos salvajes”. *Nexos*. 1 octubre 1996. En línea: www.nexos.com.mx/?p=8010. Consultado: 7 de noviembre de 2019.
- CORREA MARTÍNEZ, S. E., *Ideología y estética en la obra de Silvestre Revueltas*, tesis de maestría, MIHE-UADS, Universidad Autónoma de Zacatecas, Zacatecas, 20 de noviembre de 2019.
- COSÍO VILLEGAS, D., *et al.*, *Historia mínima de México*, Colegio de México, México, 1994.
- DÍAZ SANTANA, L., *Tradición musical en Zacatecas (1850-1930). Una historia sociocultural*, Expreso Doble, México, 2009.
- ESTRADA, J., *Canto roto: Silvestre Revueltas*, México: FCE, UNAM, IIE, 2012.
- _____ (Ed.), *La música de México: I. Historia. 4: periodo nacionalista (1910 a 1958)*, UNAM, México, 1984.
- FUBINI, E., *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- _____, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- GALVÁN CÁZARES, G. A., *Aproximación a la obra microinterválica de Julián Carrillo*, tesis de maestría, San Luís Potosí, 2018.
- GARCÍA, H., *Breve historia de la revolución mexicana*, Diana, México, 1964.
- GARCIADIEGO, J., *Introducción histórica a la Revolución mexicana*, SEP, El Colegio de México, México, 2006.
- GARFIAS, L., *La Revolución Mexicana*, Panorama Editorial, México, 1991.
- GÓMEZ, P., *Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: Racionalidad, discurso, narrativa y mediación en la Obra musical de Julián Carrillo. Sociología de “El Sonido 13”*, tesis de pregrado, UNAM, México, 2012.
- HELGUERA, L. I., *La música contemporánea*, CONACULTA, México, 1997.
- HERNÁNDEZ-HIDALGO, O., *Catálogo integral del archivo Julián Carrillo*, Ponciano Arriaga, México, 2000.
- HERRERA Y OGAZÓN, A., *El arte musical en México*, Departamento editorial de la Dirección general de las Bellas Artes, México, 1917.

- HIJAR GUEVARA, M., *Sonidos de la Revolución: apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo*, tesis de maestría, UNAM, Ciudad de México, 2020.
- JUAN CARVAJAL, M. L., *Leo Brouwer: Modernidad y Vanguardia*. Intercambio Cultural Latinoamericano Unicornio, México, 2006.
- KURI ALDANA, M., “Los jóvenes compositores mexicanos”, *Heterofonía*, Vol. IX, No. 5 (50), México, 1976, pp. 10-13.
- LOBATO, D., “Aspectos de la Vida Musical en México”. *Heterofonía*, No. 19, México, 1971, pp. 6-9.
- MADRID, A. L., *In search of Julián Carrillo and Sonido 13*, Oxford University Press, USA, 2015.
- _____, “La musicología y los estudios culturales: la Sinfonía No. 1 de Julián Carrillo como composición performativa”, En CASTILLO PONCE, G. de J. (Coord.) *Cima y Sima. La acción multidisciplinaria en la musicología*, Plaza y Valdés, México, 2007, pp. 71-80.
- _____, *Los sonidos de la nación moderna. Música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*, Ed. Casa de las Américas, La Habana, 2008.
- _____, “Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez”, *Heterofonía*, 123, México, 2000, pp. 89-110.
- MALDONADO, I., “Matilde de Julián Carrillo y las artes plásticas de 1910 a 1920”, *Pro-Ópera*, Año XXIV, No. 5, México 2016, pp. 36-38.
- MALMSTRÖN, D., “Evolución de la música en un país subdesarrollado”, *Heterofonía*, No. 28, Vol. V. México, 1973, pp. 9 y 15-17.
- _____, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- MAOR, E., (Trad. Inmaculada Pérez Parra) *La música y los números: De Pitágoras a Schoenberg*, Ed. Turner, Madrid, 2018.
- MARIE, J.-É., “La universalidad de Julián Carrillo”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. IX, No. 36, CONACULTA, INBA, CENIDIM, México, 1990, pp. 61-66.
- MARTÍNEZ, J. R. y PALOMARES-SÁNCHEZ, S., “Génesis de los sonidos musicales: la contribución de Julián Carrillo”, *El Cronopio*, No. 14, San Luis Potosí, 2010.

- MARTÍNEZ MENDOZA, J. R. y MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, L. G., *Julián Carrillo, el potosino que forjó un Nuevo Universo*, San Luis Potosí, 2020.
- MAYER SERRA, O., *Panorama de la música mexicana: Desde la Independencia hasta la actualidad*, CONACULTA, INBA, CENIDIM, México, 1996.
- MIRANDA, R., *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- _____, “Romanticismo y contradicción en la obra de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, 129, México, 2003, pp. 67-80.
- MIRANDA, R. y TELLO, A., *La música en Latinoamérica* [V. 4], En DE VEGA ARMIJO, Mercedes (Coord.), *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México, 2011.
- MONTIEL OLVERA, A., “El nacionalismo musical mexicano: Silvestre Revueltas y Otros Compositores”, *Heterofonía*, Vol. XIV (no. 72) [Segunda época], México, 1981, pp. 17-20.
- MORA, M. E. y RAMÍREZ, C. I., *LA MUSICA EN LA REVOLUCION*, Instituto nacional de estudios históricos de la revolución mexicana, México, 1985.
- MORENO RIVAS, Y., *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1989.
- _____, *La composición en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 1996.
- NAVARRO, J. L., “JULIÁN CARRILLO A CINCUENTA AÑOS DE SU MUERTE: APORTES DEL CENIDIM SOBRE EL CREADOR DEL SONIDO 13”, En BITRÁN GOREN, Yael, et al., (coord.). *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, México, D.F., 2016, pp. 105-117.
- _____, “Nuevos aportes a la música para guitarra de Julián Carrillo”, *Heterofonía* 145, Vol. XLIII, México, 2011, pp. 37-68.
- NOVARO, A., *Sistema natural de la música*, México, 1951.
- PAREYÓN, G., *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, 2 Tms., Universidad Panamericana de México, México, 2006.
- PEDRAZA, J. F., *Potosinos eméritos 3. Julián Carrillo*, Gobierno Constitucional del Estado, San Luis Potosí, 1975.

- PICÚN, O. y CARREDANO, C., “El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios”, En RAMÍREZ, Fasto, *et al.* (Coords.), *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 2012.
- PULIDO, E., “Algo sobre las teorías de Augusto Novaro”, *Heterofonía*, Año III, No. 14, México, 1970, pp. 20 y 39.
- _____, “La Sinfónica Nacional ‘México en la Cultura’”, *Heterofonía*, Vol. XI, No. 5. [62], México, 1978, pp. 8-9.
- _____, “Los muchachos del Taller de Composición del Conservatorio”, *Heterofonía 1*, Año I, No. I, México, 1968, pp. 10-15.
- _____, “Música Popular de México”, *Heterofonía*, Vol. VII, No. 36, México, 1974, pp. 12-16.
- ROCA JOGLAR, H., “La resurrección de Matilde, de Julián Carrillo”, *Pro-Ópera*, Año XIX, No. 1, México, 2011, pp. 12-14.
- ROMERO, J. C., *Efemérides de la música mexicana: Vol. I, enero-junio*, CENIDIM, México, 1993.
- ROUBINA, E., “Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XX, No. 20, Buenos Aires, 2006, pp. 19-39.
- SÁNCHEZ DE FUENTES, E. “Unas palabras acerca de Julián Carrillo”, *Folklorismo*, La Habana, 1928. En línea: <http://www.guije.com/cosas/folk/carrillo.htm>. Consultado: 31 de diciembre de 2020.
- SERRANO ARIAS, F. de J., “La novena sinfonía estrenada en 1910”, *BiCentenario. El ayer y hoy de México*, No. 50, México, Facultad de Música-UNAM. En línea: http://revistabicentenario.com.mx/index.php/archivos/la-novena-sinfonia-estrenada-en-1910/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=la-novena-sinfonia-estrenada-en-1910_ Consultado: 15 de marzo de 2021.
- SOLIS WINKLER, E., *La revolución del sonido 13 un ensayo de explicación social*, tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, 1996.
- TAPIA COLMAN, S., *Música y músicos en México*, Panorama Editorial, México, 1991.
- VALLE, R. H., “Diálogo con Julián Carrillo”, *Revista de la Universidad de México*, No. 613-614, México, 2002, pp. 107-115.

- VÁZQUEZ, J. Z., *Una historia de México*, SEP, México, 1995.
- VELAZCO, J., “Carlos Chávez histórico”. *Heterofonía*, Vol. XII, No. 1 (64). México, 1979, pp. 10-12.
- _____, “Rodolfo Halffter”. *Heterofonía*, Vol. XV, segunda época, No. 2 (77), México, 1982, pp. 38-39.
- VILLA ROJO, J., *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Iberautor Promociones Culturales, Madrid, 2003.
- WISCHNEGRADSKY, I. “Una visión de Julián Carrillo”, *Pauta, cuadernos de teoría y crítica musical*, Vol. IX, No. 36, CONACULTA, INBA, CENIDIM, México, 1990.
- ZEA, L., *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

ANEXO

Anexo 1

El *Sonido 13* consiste en una serie enriquecedora de sistemas microtonales donde se divide el tono –unidad de medida sonora para Carrillo- en partes equidistantes -la división de tono es correspondiente al número con el que se representan-: 3os (tercios) de tono; 4os (cuartos) de tono; 5os (quintos) de tono; 6os (sextos) de tono; 7os (séptimos) de tono; 8os (octavos) de tono; 9os (novenos) de tono; 10os (décimos) de tono; 11avos (onceavos) de tono; 12avos (doceavos) de tono; 13avos (treceavos) de tono; 14avos (catorceavos) de tono; 15avos (quinceavos) de tono y 16avos (dieciseisavos) de tono.

Estos catorce sistemas musicales, poseen características sonoras, técnicas e interpretativas diferentes, por lo que se pueden agrupar principalmente en dos grupos: los sistemas microtonales pares y los impares.

- Microtonos pares: como su nombre lo indica, son los sistemas que se conforman por un número par, y al igual como sucede en matemáticas, al ser pares, son divisibles entre sí, significando musicalmente, que los sistemas más grandes, como el 16avos de tono²⁶¹, pueden conformarse de otros sistemas como el de 8avos, 4os, semitonos y tonos.
- Microtonos impares: son aquellos sistemas que al no ser divisibles más que por sí mismos no se conforman de una combinación de microtonos. Un claro ejemplo son los 3os de tono.

²⁶¹ Para ver ejemplos, véase anexo 3.

Anexo 2

Instrumentos musicales que Carrillo adaptó o construyó para producir microtonos.



Arpa en 16avos de tono.

Fot. Centro Julián Carrillo



Detalle de la regla que sirve como guía para los 16avos de tono.

Fot. Centro Julián Carrillo



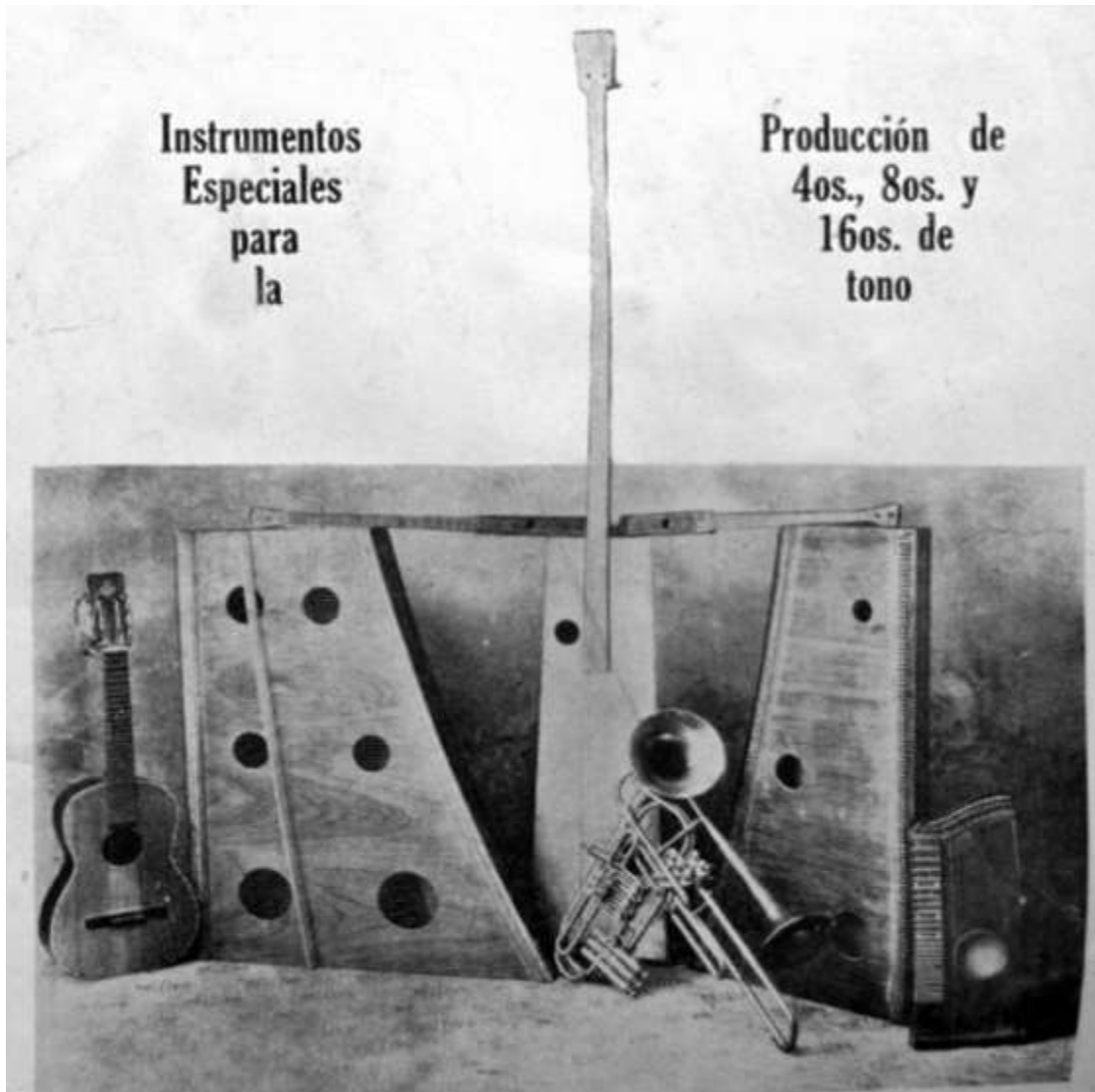
Piano metamorfoseador de tonos enteros.

Fot. Centro Julián Carrillo



Piano metamorfoseador de 16avos de tono.

Fot. Centro Julián Carrillo



Instrumentos microtonales para el *Sonido 13* en la década de los veinte.

De izquierda a derecha: guitarra en cuartos de tono, arpa-cítara en dieciseisavos de tono, octavina²⁶², dos trombones de dieciseisavos de tono, y dos arpas-cítaras en dieciseisavos de tono.

Fuente: Mario Ernesto GARCÍA HURTADO, *El proceso creativo del Concertino (1926-1927) de Julián Carrillo y sus consecuencias editoriales e interpretativas*, tesis doctoral, UNAM, Ciudad de México, 2019.

²⁶² Instrumento para producir específicamente 8avos de tono.



Izda. Octavina.

Fuente: Mario Ernesto GARCÍA HURTADO, *El proceso creativo del Concertino (1926-1927) de Julián Carrillo y sus consecuencias editoriales e interpretativas*, tesis doctoral, UNAM, Ciudad de México, 2019.

Dcha. Guitarra en cuartos de tono.

Fuente: José Luis NAVARRO, *Nuevos aportes a la música para guitarra de Julián Carrillo, Heterofonía*, Vol. XLIII, (145), Secretaría de Cultura, INBA, CENIDIM, México, 2011.

Anexo 3

Una situación común en el siglo XX fue la de formular nuevos signos o notaciones musicales para escribir los sonidos propuestos, como era el caso del microtonalismo o el ruidismo. Carrillo no sería la excepción, por lo que, tras un proceso de investigación y experimentación, en un primer momento, propuso la adición de signos a la escritura musical tradicional. Fue posteriormente cuando realizó una propuesta donde, la representación musical consistiera en una grafía a partir de números.

La grafía musical del *Sonido 13* consiste en implementar para cada sonido -sin importar la cantidad total de notas en el sistema musical²⁶³- un número, permitiendo así que cualquier cantidad sonora sea posible de ser escrita por medio de una cualidad de adaptabilidad en la propuesta. La única indicación por parte de Carrillo es que, el 0 siempre debe ser Do. Por lo tanto, para escribir la escala cromática se requiere de solo doce dígitos, siendo estos: 0 – Do, 1 – Do# o Reb, 2 – Re, 3 – Re# o Mib, 4 – Mi, 5 – Fa, 6 – Fa# o Solb, 7 – Sol, 8 – Sol# o Lab, 9 – La, 10 – La# o Sib, 11 – Si.

El hecho de utilizar números ayudó a que se simplificara la manera de escribir la música en un mismo sistema²⁶⁴, eliminando algunos signos convencionales, como las alteraciones -# o b-, las llaves y el pentagrama. A partir del uso de números para escribir las notas ya solo fue necesario el uso de una línea continua y dos guiones en la partitura.

Signos para la implementación de microtonos en la notación musical tradicional:

4os de tono

Ascendente



Descendente



8avos de tono

Ascendente



Descendente



²⁶³ Si son semitonos se usarán doce dígitos, pero si son 16avos de tono se requerirán 96.

²⁶⁴ Cabe recalcar que, al ser varios sistemas musicales conformados por numerosos sonidos y con una grafía carrilleana capaz de poder adaptarse a cualquier sistema, es necesario por parte del compositor y del intérprete, una adaptación y un entendimiento de cada dígito según el microtono, tanto en la “partitura” como en el instrumento, puesto que el número 15 representa un **Re** en los 15avos de tono, mientras que en los 5os de tono es **Fa#** o **Solb**.

Partitura en la grafía del *Sonido 13*

Poco Lento No. 2. *Nostalgico* J. Carrillo

The image shows a handwritten musical score for guitar, titled "No. 2. Nostalgico" by J. Carrillo. The tempo is marked "Poco Lento". The score is written in a system of 16 semitones, using numbers 1-10 for fret positions and letters (G, A, B, C, D, E, F) for strings. The notation is organized into five systems, each with two staves. Dynamics include "mf", "pp", and "poco moto". The score is written in a system of 16 semitones.

Fuente: www.sonido13.com

*Fragmento de una obra compuesta en semitonos en escritura numérica.

Obra en sistema de 16avos de tono

Op. I. Preludio a Cristobal Colon

Poco Lento $\text{♩} = 69$

Flauta 6/8 p $\hat{3}2$
4.º de tono

Violin 6/8 mf $\hat{3}2 \hat{3}6 \hat{3}2 \hat{2}8 \hat{2}4 \hat{2}8 \hat{3}2 \hat{3}6 \hat{3}2 \hat{2}8 \hat{2}4 \hat{2}8 \hat{3}2 \hat{3}6 \hat{3}2 \hat{2}8 \hat{2}4 \hat{2}8$
4.º de tono *pizz. vibrato* *ad libitum*

Octavina 6/8 p $\hat{3}2$
8.º de tono $\hat{3}2 \hat{3}4 \hat{3}6 \hat{3}8 \hat{3}6 \hat{3}4$ $\hat{3}2 \hat{3}4 \hat{3}6 \hat{3}8 \hat{3}6 \hat{3}4$ $\hat{3}2 \hat{2}$

Flauta $\hat{3}2$ $\hat{8}8$

Violin $\hat{3}2 \hat{3}2 \hat{3}6 \hat{3}2 \hat{2}8 \hat{3}2 \hat{2}8 \hat{2}4 \hat{2}8 \hat{2}4 \hat{2}0 \hat{2}4 \hat{2}0 \hat{1}6 \hat{2}0 \hat{1}6 \hat{1}2 \hat{1}6 \hat{1}2$ $\hat{8} \hat{1}2 \hat{8} \hat{4} \hat{8} \hat{4} \hat{0} \hat{4} \hat{0} \hat{9} \hat{2} \hat{0} \hat{9} \hat{2} \hat{8} \hat{8}$

Flauta $\hat{3}2$ $\hat{8}8$

Violin $\hat{8}8 \hat{9}2 \hat{8}8 \hat{8}4 \hat{8}8 \hat{9}4 \hat{8}0 \hat{8}4 \hat{8}0 \hat{7}6 \hat{8}0 \hat{7}6 \hat{7}2 \hat{7}6 \hat{7}2 \hat{6}8 \hat{7}2 \hat{6}8 \hat{6}4 \hat{6}8 \hat{6}4 \hat{6}0 \hat{6}4 \hat{6}0 \hat{5}6 \hat{6}0 \hat{5}6 \hat{5}2 \hat{5}6 \hat{5}2 \hat{4}8 \hat{5}2 \hat{4}8 \hat{4}4 \hat{4}8 \hat{4}4 \hat{4}8 \hat{4}4$
Poco rall

Flauta $\hat{8}8$ $\hat{3}2$

Violin $\hat{4}0 \hat{4}4 \hat{4}0 \hat{3}6 \hat{4}0 \hat{3}6 \hat{3}2$ *Soprano* $\hat{3}2 \hat{3}2 \hat{3}6 \hat{3}2 \hat{2}8 \hat{3}2 \hat{2}8 \hat{3}2 \hat{3}6 \hat{3}2 \hat{2}8 \hat{3}2 \hat{2}8 \hat{3}2 \hat{3}6 \hat{3}2 \hat{2}8 \hat{2}4 \hat{2}8$
vocalizando con "a" *ad libitum*

Fuente: <http://historiascines.blogspot.com/search/label/Juli%C3%A1n%20Carrillo>

*En el fragmento de *Preludio a Colón* se muestran, aparte de los 16avos de tono, los 8avos y 4os de tono.

Ejemplo de cómo en el sistema de 16avos de tono se encuentran otros sistemas:

16avos de tono

Do - 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, *Do#* o *Reb* - 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, *Re* - 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, *Re#* o *Mib* - 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, *Mi* - 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, *Fa* - 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, *Fa#* o *Solb* - 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, *Sol* - 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, *Sol#* o *Lab* - 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, *La* - 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, *La#* o *Sib* - 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, *Si* - 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, *Do* - 96 o 0.

**Cada número en el párrafo anterior representa un 16avo de tono, por lo cual, para poder escribir una octava es necesario 96 dígitos.*

8os de tono

Do - 0, 1, **2**, 3, **4**, 5, **6**, 7, *Do#* o *Reb* - 8, 9, **10**, 11, **12**, 13, **14**, 15, *Re* - 16, 17, **18**, 19, **20**, 21, **22**, 23, *Re#* o *Mib* - 24, 25, **26**, 27, **28**, 29, **30**, 31, *Mi* - 32, 33, **34**, 35, **36**, 37, **38**, 39, *Fa* - 40, 41, **42**, 43, **44**, 45, **46**, 47, *Fa#* o *Solb* - 48, 49, **50**, 51, **52**, 53, **54**, 55, *Sol* - 56, 57, **58**, 59, **60**, 61, **62**, 63, *Sol#* o *Lab* - 64, 65, **66**, 67, **68**, 69, **70**, 71, *La* - 72, 73, **74**, 75, **76**, 77, **78**, 79, *La#* o *Sib* - 80, 81, **82**, 83, **84**, 85, **86**, 87, *Si* - 88, 89, **90**, 91, **92**, 93, **94**, 95, *Do* - 96 o 0.

**Las negritas representan cada 8avo de tono.*

4os de tono

Do - 0, 1, 2, 3, **4**, 5, 6, 7, *Do#* o *Reb* - 8, 9, 10, 11, **12**, 13, 14, 15, *Re* - 16, 17, 18, 19, **20**, 21, 22, 23, *Re#* o *Mib* - 24, 25, 26, 27, **28**, 29, 30, 31, *Mi* - 32, 33, 34, 35, **36**, 37, 38, 39, *Fa* - 40, 41, 42, 43, **44**, 45, 46, 47, *Fa#* o *Solb* - 48, 49, 50, 51, **52**, 53, 54, 55, *Sol* - 56, 57, 58, 59, **60**, 61, 62, 63, *Sol#* o *Lab* - 64, 65, 66, 67, **68**, 69, 70, 71, *La* - 72, 73, 74, 75, **76**, 77, 78, 79, *La#* o *Sib* - 80, 81, 82, 83, **84**, 85, 86, 87, *Si* - 88, 89, 90, 91, **92**, 93, 94, 95, *Do* - 96 o 0.

**Las negritas representan cada 4to de tono.*

Semitonos

Do - 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, *Do#* o *Reb* - 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, *Re* - 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, *Re#* o *Mib* - 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, *Mi* - 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, *Fa* - 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, *Fa#* o *Solb* - 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, *Sol* - 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, *Sol#* o *Lab* - 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, *La* - 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, *La#* o *Sib* - 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, *Si* - 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, *Do* - 96 o 0.

** Los números en negritas corresponden a las notas de la escala cromática.*

Tonos

Do - 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, *Do#* o *Reb* - 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, *Re* - 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, *Re#* o *Mib* - 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, *Mi* - 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, *Fa* - 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, *Fa#* o *Solb* - 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, *Sol* - 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, *Sol#* o *Lab* - 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, *La* - 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, *La#* o *Sib* - 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, *Si* - 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, *Do* - 96 o 0.

**Cada número en negritas es un tono.*

Anexo 4



Fotografía de 1958, año en que entabla contacto Julián Carrillo con importantes microtonalistas europeos. De izquierda a derecha: Dolores Carrillo, Alois Hába, Sra. Adriaan Fokker, Adriaan Fokker, Julián Carrillo e Ivan Wyschnegradsky.

Recuperado de <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/en/biography/>



Julián Carrillo recibiendo la gran cruz del Orden del Mérito de la República Federal de Alemania a mediados de la década de los cincuenta.

Recuperado del Centro Julián Carrillo



Teatro PRINCIPAL
 Gran Concierto del
SONIDO 13
 Patrocinado por "El Universal"
 Para Mañana Domingo 15, a las 11 a. m.
 Director:
JULIAN CARRILLO
 Autor de la Teoría del Sonido 13

Solistas:
 Señorita María Sebastiana Ahedo, (soprano),
 Señor Rafael Adame, (guitarrista),
 Señor Luis Galindo, (violonchelista),
 Coro formado por los alumnos de la Clase de Composición del Autor de la Teoría del Sonido 13, en el Conservatorio Nacional.

Instrumentistas:
 Señor Luis González y González, (violnista)
 Señor Manuel Ascencio, (flautista),
 Señor José López Alaves, (clarinetista),
 Señor José Ma. Torres, (vina),
 Señor Jerónimo Baqueiro Foster, (arpa cítara),

PRECIOS:
 LUNETA \$ 1.50
 GALERIA 0.50
 Boletos, desde HOY, en la taquilla.

Cartel de 1925 sobre el primer concierto oficial de la teoría microtonal del Sonido 13.

Recuperado de la página www.sonido13.com



Cartel de la primera mitad de la década de los cuarenta en el que se anuncia la participación, en el mismo programa radiofónico, del violinista Jascha Heifetz y de Julián Carrillo. Recuperado del Centro Julián Carrillo



Dedicatoria del violinista Yehudi Menuhin a Julián Carrillo.

“A Julián Carrillo en feliz recuerdo del nuestro primero concierto, Yehudi Menuhin el 17 de Dic. 1941 México D. F.”
Recuperado del Centro Julián Carrillo



Carrillo y Yehudi Menuhin en concierto.
Recuperado de la página
www.sonido13.com



Julián Carrillo condecorando al director de orquesta Leopold Stokowski, después de dirigir la orquesta del Sonido 13 en México en 1931.
Recuperado del Centro Julián Carrillo



Acercamiento de la fotografía anterior.
Recuperado de www.sonido13.com



Integrantes del grupo que participó en la grabación de la música de la película *La Virgen Morena*.

En la dedicatoria se lee: "Al eximio maestro Julián Carrillo, como cordial recuerdo de las subscriptas en la producción de la hermosa película 'La Virgen Morena'".

Con fecha del 5 de noviembre de 1942

Recuperado del Centro Julián Carrillo

VIERNES PROXIMO
TIPO GUIZAR y GLORIA MARIN, en
QUE Lindo ES Michoacan
y UN MODERNO CASANOVA

CINE
RIALTO
PINO SUAREZ Y J. M. IZAZAGA.
Tels. Eric. 12.59.27. Mex. 3.99.14.

MIÉRCOLES 24 DE FEBRERO DE 1943
FUNCION DE 4 A 11

Grandioso Programa Doble: La Formidable Película Nacional: LA VIRGEN MORENA. — Además: Charlie Chaplin en EL FESTIVAL DE CHAPLIN

PAPA Y MADRA
1 parte. Marca Paramount. Cortón a colores. Ant. 298. Propia para niños y adultos

MAGOS DEL LAZO
1 parte. Marca Paramount. Deportiva. Ant. 1120. Propia para niños y adultos.

NOTICARIO UNIVERSAL 160-61
1 parte. Marca Universal. Con los últimos acontecimientos mundiales. Ant. 2726. Propia para niños y adultos.

Pasará a las 4 y 7.30

EL FESTIVAL DE CHAPLIN
Totalmente dialogada en inglés, títulos en español. Ant. 269. Propia para niños y adultos

10 partes. Marca Calderón. Un compendio de las mejores comedias del Gran Cómico Charlie Chaplin.

Pasará a las 4.30 y 8

La magistral película Nacional:

La Virgen Morena

Totamente dialogada en español. Ant. 3383. Propia para niños y adultos. 10 partes. Marca Calderón. La película que más tiernamente habla al corazón mexicano. Argumento del Padre Heredia. Dirección magistral de Gabriel Soriano. Música de Julián Carrillo y Jorge Pérez. Con la actuación especial de José Luis Jiménez.

Pasará a las 6 y 9.30

INTERMEDIOS A las 6.30, 7.25 y 9.25

Luneta 0.50 Galería 0.20

Niños mayores de tres años, pagaran boleto.

NOTA.—Por orden de la Autoridad se prohíbe fumar dentro del Salón, el infractor será consignado por la Autoridad.—La Empresa se reserva el derecho de admisión.

En caso de incendio, también o alguna otra contingencia, guarde usted serenidad. El pánico produce mayores desgracias.

Anuncio de la película *La Virgen Morena* para la que Carrillo grabó música microtonal.

Recuperado de www.sonido13.com



Primer grupo del Sonido 13 en Nueva York.

En el costado se lee: "Primer 'grupo 13' de Nueva York que ejecutó en Town Hall el 13 de marzo de 1926 la *Sonata casi fantasía* de Julián Carrillo en 4os, 8os y 16avos de tono, la primera que hubo en el mundo".

Recuperado del Centro Julián Carrillo

Julian Carrillo, Composer in "Quarter Tones" for the League.

The LEAGUE of COMPOSERS
Presents a Program of New Music

NEXT SATURDAY MARCH 15 8:30 P. M. TOWN HALL 112 W. 43rd St.

<p>QUINTET For WINDS By ARNOLD SCHOENBERG</p>	<p>MUSIC IN $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ and $\frac{1}{16}$ TONES by JULIAN CARRILLO</p>	<p>SATURDAY'S CHILD By EMERSON WHITHORNE</p>
--	--	--

Assisting Artists: ALEXANDER SMALLENS (by courtesy of Philadelphia Civic Opera Co.)
 MINA HAGER-COLIN O'MORE

TICKETS AT BOX OFFICE (Miami & Havana Plans)

Cartel de 1926 del concierto organizado por la Liga de Compositores en Nueva York donde se hace alusión a la presentación de la *Sonata casi fantasía*, la cual sería interpretada por el primer grupo del Sonido 13 de NY.

Recuperado del Centro Julián Carrillo

En la Ciudad de México a las 10 horas del
día 1º de Enero de 1925 reunidos los firmantes
en la casa habitación del Mtro. Julián Carrillo,
autor de la teoría del Sonido 13, situada en la 7ª
calle del Correo Mayor 102, nos comprometemos
moral, material y patrióticamente a trabajar por
el desarrollo de la teoría, sin más ideal que México
y este nuevo mundo paguen a la madre
Europa su deuda de cultura *chendiéndose mi
niera música.*

Josefina Carrillo
Uniel Villegas Lucero
José de la Fuente

Carta de los seguidores de Carrillo y su Sonido 13, donde se comprometen a apoyar “moral, material y patrióticamente” a la teoría musical del maestro en pro de que México pague su “deuda de cultura” a Europa.

Fecha el 1 de enero de 1925

Recuperado del Centro Julián Carrillo



Dedicatoria de Leopold Godowsky a Carrillo.

Dice: "To professor Julian Carrillo in recognition of our co-operation and his excellent support".

Recuperado del Centro Julián Carrillo

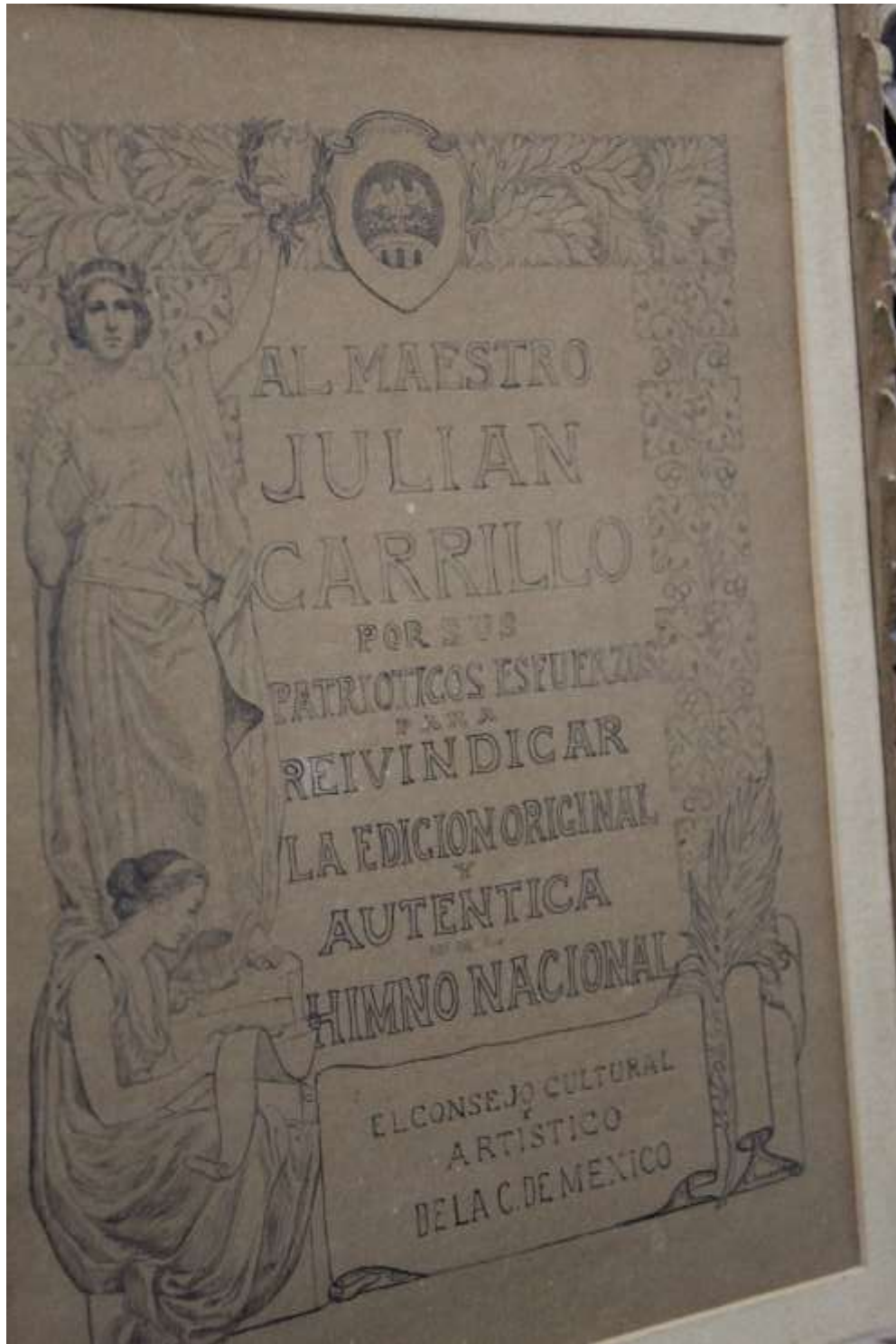


Cartel de la agrupación America Symphony Orchestra, creada por Carrillo en su primera estancia en Nueva York entre 1914 y 1917. Recuperado del Centro Julián Carrillo



La Orquesta Sinfónica Beethoven, agrupación creada por el maestro Carrillo, de la que era el director musical.

Recuperado del Centro Julián Carrillo



Reconocimiento para el maestro Carrillo por la tarea de reivindicar la originalidad y autenticidad del Himno Nacional Mexicano en 1922.

Recuperado del Centro Julián Carrillo



Sección de Instrucción Secundaria,
Preparatoria y Profesional.

Mesa 2ª Núm. 1975



Rey digo al C. Secretario de Hacienda lo que sigue:

"El Presidente de la República ha tenido á bien acordar se sirva usted librar sus órdenes á la Tesorería General de la Federación para que, con cargo á la partida 8191 del presupuesto vigente y por conducto del Pagador de esta Secretaría, se ministre á los Señores A. Wagner y Levisn Suescenes la cantidad de \$866.66¢ novecientos sesenta y seis pesos sesenta y seis centavos, saldo del importe de un violín Amati, comprado por esta Secretaría como premio especial concedido por el Presidente de la República al C. Julián Carrillo por su notoria dedicación á las artes nacionales y por un extraordinario aprovechamiento."

Lo que transcribo á usted para su conocimiento.

Libertad y Constitución. México, 4 de Julio de 1906.

J. Sierra

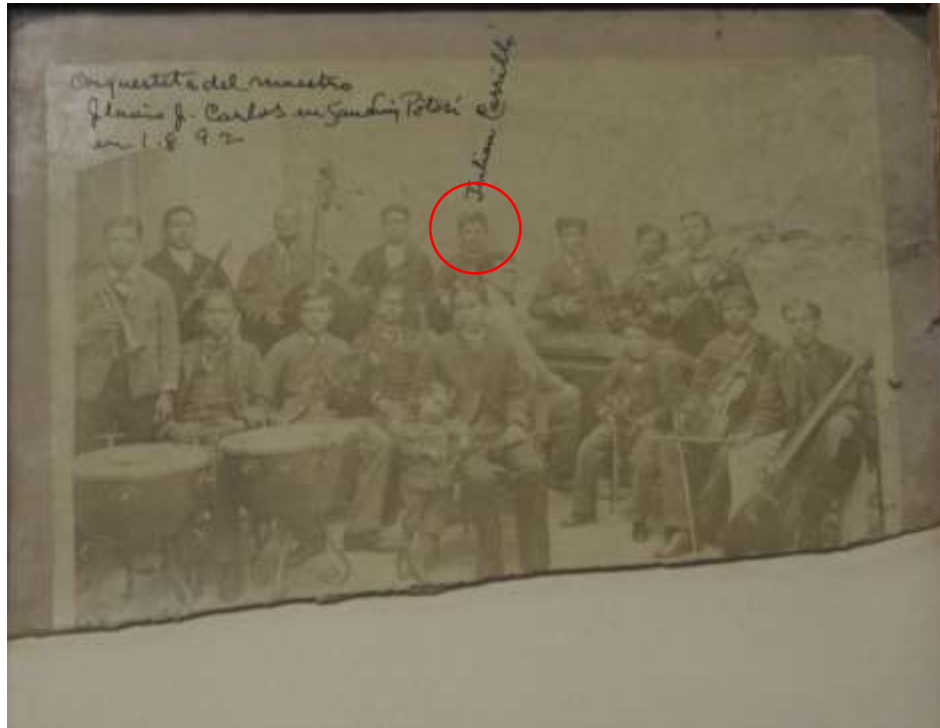
Al C. Julián Carrillo.

Conservatorio Nacional.

Documento donde se lee sobre la compra del violín Amati para Julián Carrillo, así como la razón por la que le es regalado por el Presidente de la República Porfirio Díaz.

En la fotografía aparecen los ganadores del concurso de violín de Gante de 1904.

Recuperado del Centro Julián Carrillo



Fotografía donde aparece Carrillo con la orquesta de su primer maestro de música, Flavio, en la época en que vivió en San Luis Potosí, donde se lee: “Orquestita del maestro Flavio F. Carlos en San Luis Potosí en 1892”

Recuperada del Centro Julián Carrillo



Fotografía del músico Melesio Morales con un grupo de alumnos, en donde aparece Julián Carrillo.

Recuperado de www.sonido13.com



Carrillo con una de sus arpas microtonales.
Recuperado de www.sonido13.com

Julián Carrillo con la serie de 15 pianos metamorfoseadores.
Recuperado de www.sonido13.com





EL SEMINARIO DE CULTURA MEXICANA invita a usted a la sesión solemne, que con asistencia del Sr. Lic. Agustín Yáñez, Secretario de Educación Pública, tendrá lugar el día 31 del presente mes, a las 19:30 horas, en su Salón de Actos (Brasil No. 31, 2o. piso), en memoria del maestro JULIÁN CARRILLO, miembro titular de esta Institución.

México, D. F., marzo de 1966

Invitación al homenaje póstumo de Julián Carrillo, organizado por el Seminario de Cultura Mexicana.

Recuperado de www.sonido13.com



Cartel para el concierto microtonal que Carrillo daría en Bruselas en 1958.

Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/julian-carrillo-el-descubridor-del-infinito-musical>



Julián Carrillo

Director de la Orquesta Sinfónica
- - - Nacional - - -

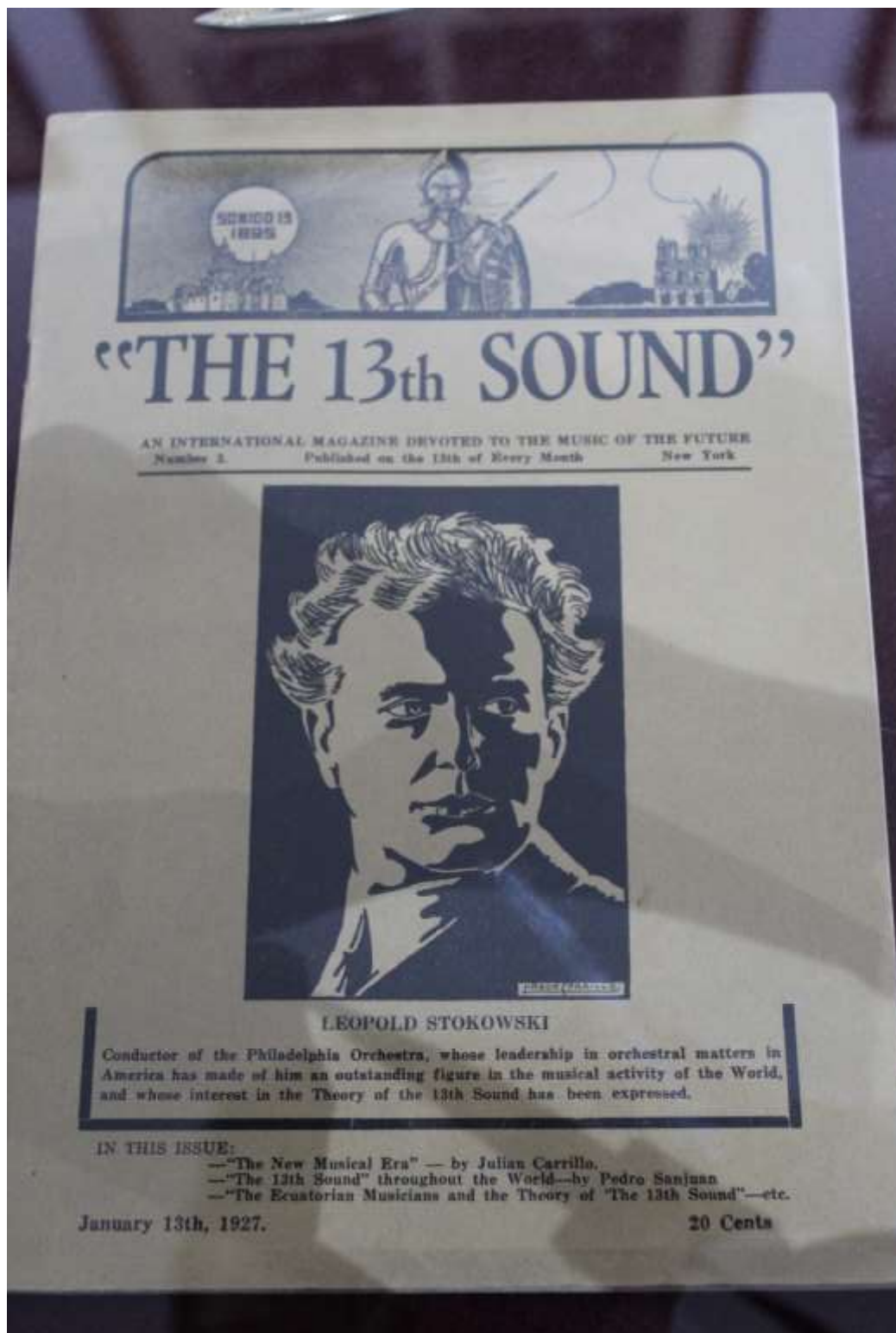
DOMINGO 14 DE SEPTIEMBRE DE 1919,
A LAS 11 A. M.

Primer Concierto
en el Anfiteatro de la
Escuela Nacional Preparatoria

TIPAL LIBRO DIARIO - MEX

Cartel para un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional, siendo el director Carrillo tras su regreso de Nueva York.

Recuperado de www.sonido13.com



Portada de una de las publicaciones difundidas en Nueva York de la revista del Sonido 13 creada por Carrillo.

Recuperado del Centro Julián Carrillo

Recibí del Sr Don Gustavo
Díaz, Encargado de Negocios
de México en Francia, la cantidad
de \$1501 ciento cincuenta francos que
se sirvió concederme el Supremo
Gobierno, para gastos de viaje de
París a esta ciudad.

Triplicado

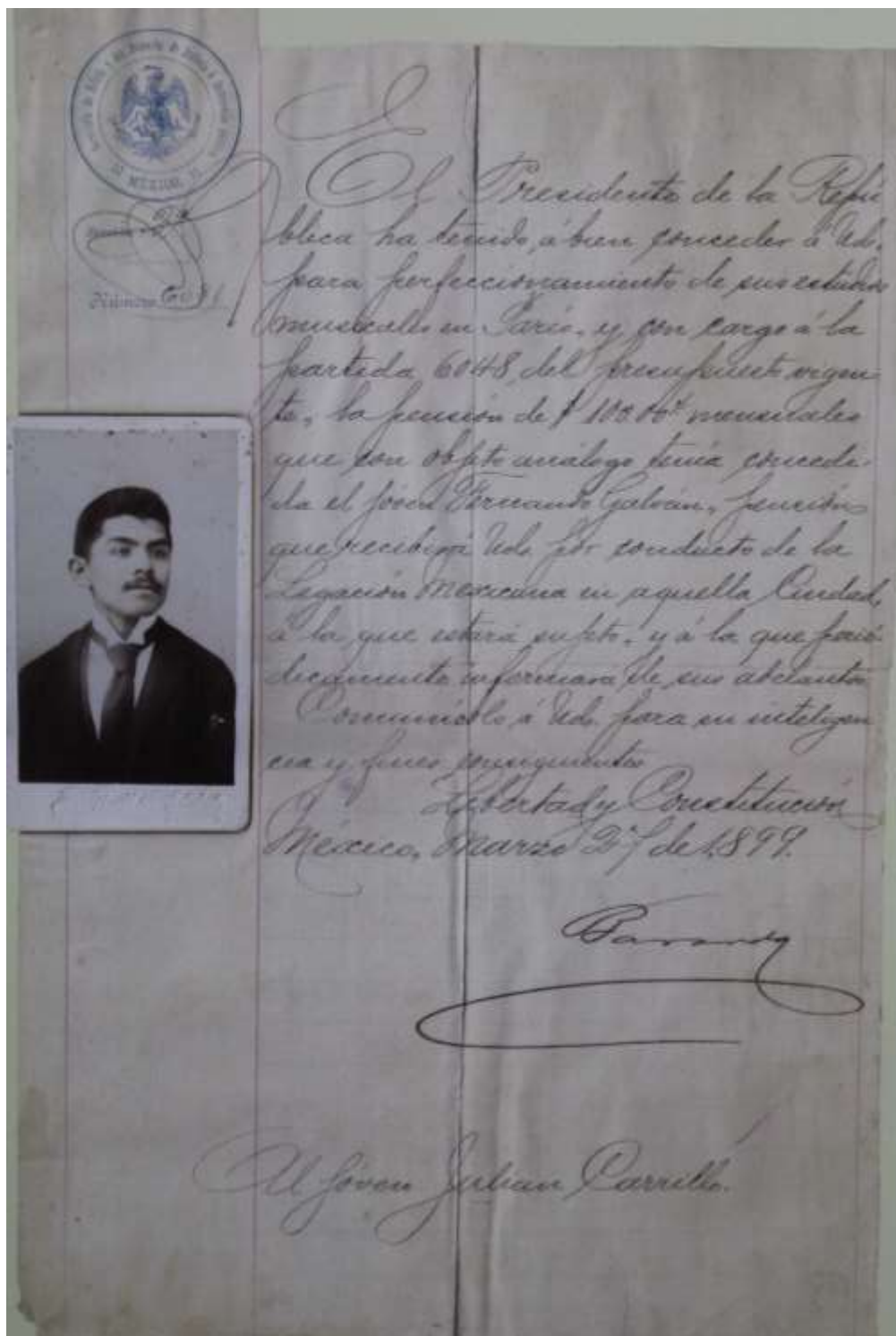
Leipzig, Octubre 17 de 1899

Julian Carrillo

Por 150 francos

Carta de Carrillo tras recibir ciento cincuenta francos por parte del gobierno de Díaz para trasladarse de París a Leipzig, fechada el 17 de octubre de 1899.

Recuperado de www.sonido13.com



Carta donde se le comunica a Carrillo la pensión que recibirá por parte del gobierno de Díaz para sus estudios de perfeccionamiento en París, fechada el 27 de marzo de 1899.

Recuperado del Centro Julián Carrillo

José Clemente Orozco y el sonido 13

Anoche oí un concierto del “sonido 13” de don Julián Carrillo, sucedió que nos invitaron a ir a la escuela de Baile de una famosa bailarina Ruth Sn Denis, ya muy grande por cierto, y que está bastante lejos, en la calle 280, es un salón enorme. Llegó muchísima gente. Trajeron instrumentos raros, dieron primero una larga conferencia de la cual no entendí ni jota, luego fue la música y cantó una señora. Realmente se oye muy bonito, sonidos que nunca había oído, muy finos, parece como que son más notas de las que dan los instrumentos comunes y también el canto es así. Las escalas en los nuevos instrumentos son como más ricas, con más sonidos, se oye como la Llorona o las abejas o quiensabe que. Haz de cuenta que les diéramos un violín a los rorros y se pusieran a tocar según su leal saber y entender.

(Fragmento de una carta de Orozco dirigida a su esposa Margarita Valladares. Nueva York, 20 de octubre de 1929)

Activar Windows
Ve a Configuración para activar

Fragmento de una carta del pintor mexicano José Clemente Orozco en donde expresa que ha tenido la oportunidad de escuchar por primera vez la música del Sonido 13.

Recuperado de la revista musical *Pauta* No. 20.

De los diferentes trabajos de Carrillo que se han podido conservar, en el Centro Julián Carrillo se encuentra una placa llamada “Tabla de escala numérica”, donde posiblemente el autor formulaba su grafía al escribir números en un cuadriculado.



La imagen anterior muestra una parte de la tabla, en la que, al ser escrita con lápiz, muchos números se han borrado con el pasar del tiempo, pero también parece ser que hay tachaduras, a modo de algún error.

Se alcanza a leer lo siguiente:

Número de fila	Dígitos numéricos			Representación de la nota		
1	32	64	0	Mi	Sol#	Do
2	24	56	88	Re#	Sol	Si
3	16	48	80	Re	Fa#	La#
4	8	40	72	Do#	Fa	La

5	0	32	64	Do	Mi	Sol#
6	88	24	56	Si	Re#	Sol
7	80	16	48	La#	Re	Fa#
8	72	8	40	La	Do#	Fa

Algunos datos a tener en cuenta:

- La serie numérica pertenece a la de 16avos de tono.
- Los sonidos que representa son los 12 semitonos.
- En cada fila aparecen 3 dígitos que se repiten.
- Si se lee horizontalmente, parece tratarse de arpeggios.
- Al leerlo verticalmente, se trata de una escala cromática descendente.

Ejemplo de una obra de Johann Sebastian Bach en la escritura musical tradicional y en la de Carrillo.

Menuet 1

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)
BWV Anh. 114

Mutopia-2001/04/01-75
This music is part of the Mutopia project, <http://www.mutopia-project.org/>
It has been typeset and placed in the public domain by Allen Garvin.
Unrestricted modification and redistribution is permitted and encouraged—copy this music and share it!

Fuente: <http://es.cantorion.org/music/421/Minuet-in-G-Original-version>

Mennett G dur BWV. Anh. 114
J. S. Bach

}	4	2	7	9	11	0		2	7	7		4	0	2	4	6		7	7	7		0	2	0	11	9
	3	<										0.						11.				9.				

}	11	0	11	9	7		6	7	9	11	7		11	9.		2	7	9	11	0		2	7	7		
	7.						2	4	7			2	2	0	11	9		11	9			7	4	7		

}	4	0	2	4	6		7	7	7		0	2	0	11	9		11	0	11	9	7		9	11	9	7	6
	0.						11	0	11	9	7		9	6			7	11			0	2	2				

}	7.						11	7	9	11	7		9	2	4	6	2		7	4	6	7	2		11	1	9
	7	7					7.					6.						4	7	4		9	9				

}	9	11	1	2	4	6		7	6	4		6	9	1		2.		2	7	6	7					
	9.						11	2	1			2	6	9		2	2	0		2	2	9				

Handwritten musical notation for guitar, consisting of two systems of chords and a double bar line.

System 1:

- Chord 1: 4 | 7 6 7 | 2 0 11 | 9 7 6 7 9 | 2 4 6 7 9 11
- Chord 2: X < 4 0 | 11 9 7 | 2 < | 2 X 6
- Chord 3: 0 11 9 | 11 2 7 6 | 7 2 11
- Chord 4: 4 7 6 | 7 11 2 | 7 1 7

System 2:

- Chord 5: 0 11 9 | 11 2 7 6 | 7 2 11
- Chord 6: 4 7 6 | 7 11 2 | 7 1 7

A double bar line with a vertical line and arrows at both ends is positioned between the two systems.

Fuente: www.sonido13.com

C. Jefe Supremo del Ejército Constitucionalista y
Encargado del Poder Ejecutivo:

Los suscritos, alumnos del Conservatorio Nacional
de Música y Arte Dramático, ante Ud. con el debido
respeto exponemos:

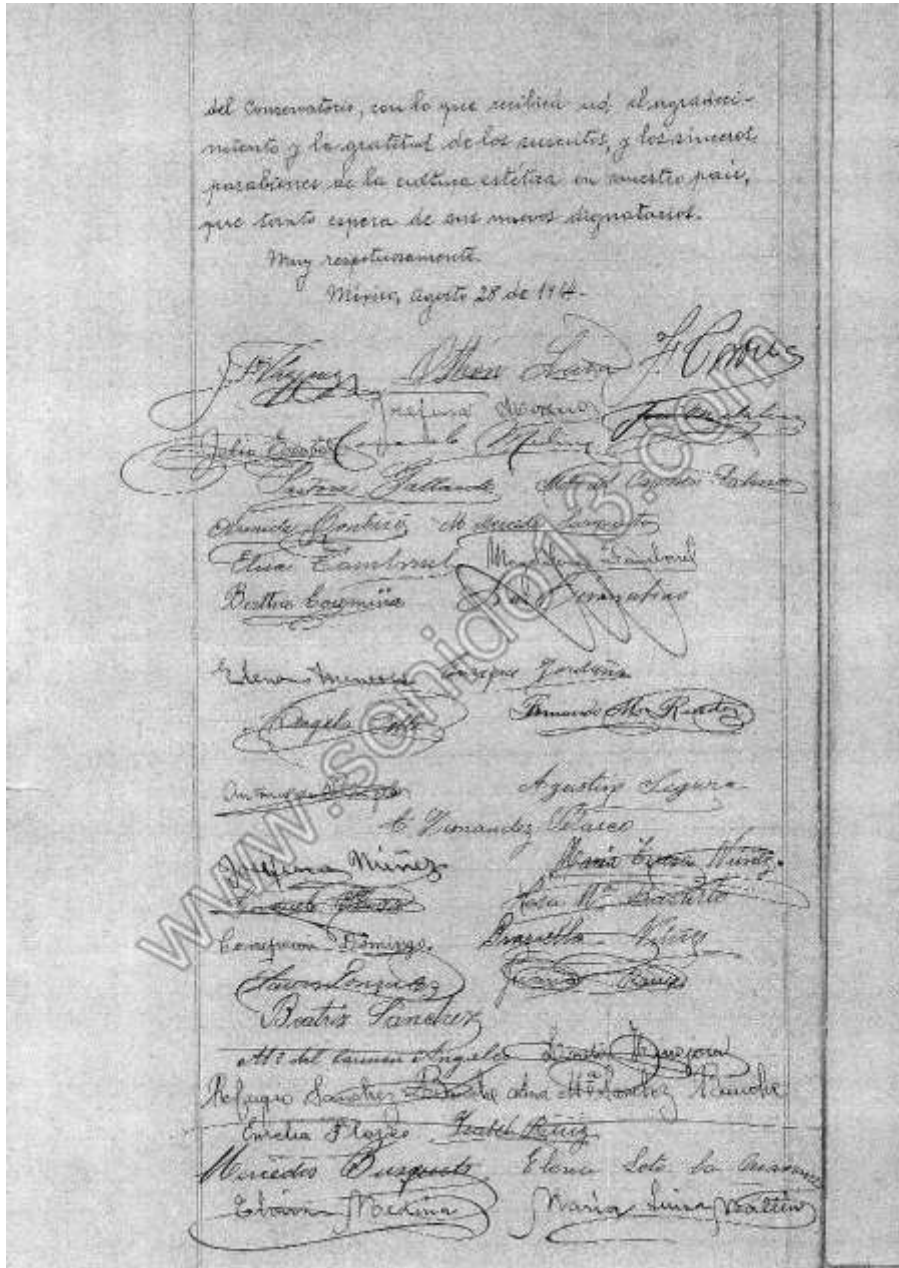
Que de un modo absolutamente espontáneo y sin que
el Sr. Prof. D. Julián Carrillo tenga conocimiento de
nuestras gestiones, a Ud. nos permitimos hacer las si-
guientes consideraciones:

Que ageno completamente a la Política el Sr. Carri-
llo, y obligado tan solo por las calamitosas circuns-
tancias por que atravesó el país en la pasada Ad-
ministración, desempeñó por muy pocos días un pues-
to político en ella, pero bien convencido de que su
alta misión como educador y como artista, lo aleja-
ba de toda baja pasión, lo renunció inmediatamen-
te;

Que siendo el Sr. Carrillo un hombre de gran cultu-
ra y erudición, y al que adornan innumerables
dotes de laborador y organizador, que casi nos hacen
creerlo inimitable en el puesto que desempeñaba;

Que habiendo llegado a nuestro conocimiento el su-
premo acuerdo que ha dispuesto la destitución del
Sr. Carrillo, como Director del Conservatorio; y estando
animado el Gobierno que nos tan dignamente presi-
de, de los más altos sentimientos de justicia,

A Ud. suplicamos, se digné, si lo tiene a bien, hacer
porque se reconsidere el mencionado acuerdo, en el
sentido de nuestra respetuosa y humilde solicitud,
para que el Sr. Carrillo vuelva a su puesto de Director



Carta que data del 28 de agosto de 1914, escrita por los alumnos del Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático para el “Jefe Supremo del Ejército Constitucionalista” – Venustiano Carranza-, al momento en que Carrillo es destituido de su cargo como director del Conservatorio. En la carta se solicita se reconsidere la destitución del maestro potosino.
Fuente: www.sonido13.com

TEATRO PRINCIPAL

Domingo 15 de Febrero de 1925

¡¡GRAN ACONTECIMIENTO HISTORICO-MUSICAL!!

Por la primera vez en el mundo se oirán en un concierto composiciones musicales con dieciseisavos, octavos y cuartos de tono, elementos conquistados por México el año de 1895.



JULIAN CARRILLO,
AUTOR DE LA TEORIA DEL SONIDO 13

Cartel del primer concierto oficial del Sonido 13 en México.

Fuente: www.sonido13.com

“Teatro Nacional”

Lunes 17, a las 5 y 15 p. m.



¡Acontecimiento histórico musical, para el cual ha sido invitado el Sr. Presidente de la República!

Por la primera vez en la Isla de Cuba se tocarán composiciones musicales con cuartos, octavos y dieciseisavos de tono.

¡Nuevos instrumentos! ¡Nuevos intervalos!
¡Nuevas sensaciones!

Presentación del "Grupo Sonido 13" de la Habana

PERSONAL

MARTA FREEMANN DE HARRA	Soprano
HECTOR REYES	Violinista
TOMAS VEGA	Flautista
DELIA PALENZUELA	Mandolinista
JULIA DELGADO	Mandolinista
OFELIA PALENZUELA	Guitarrista
EMILIO LEON	Guitarrista
ANA L. DE REYES	Mandolista
CARLOS COSTA	Octavinista
ANA L. DE REYES	Arpista

Director: ANGEL REYES,

Representante oficial de la revolución musical del "Sonido 13" en la Isla de Cuba.

Tomarán parte en este concierto los señores Julián Carrillo, autor de la Revolución Musical del "Sonido 13" y Jose Echániz, distinguidísimo pianista cubano.

Cartel sobre la primera vez que se escucharía la música del *Sonido 13* en la Habana, lo cual forma parte de la gira que inició Carrillo para dar a conocer su teoría en 1925.

Fuente: www.sonido13.com

Escuela Libre de Música
y Declamación

Belisario Domínguez, 11. Teléfono Mexicana L-24-53
MEXICO, D. F.

Director: JOSE F. VÁSQUEZ.

=

AÑO ESCOLAR DE 1931

Inauguración
del Ciclo de Audiciones - Conferencias

Sala de Conciertos de la Escuela
SABADO 10 de OCTUBRE a las 19 horas.

=

Programa:

I. a) Meditación (en 4^{os.} de tono } *J. Carrillo*
b) En secreto (" " " " }

Cuarteto de cuerda.

Violín 1º Sr. Profesor Rodolfo Martínez Cortés.
Violín 2º Sr. Profesor Heriberto López.
Viola Sr. Profesor Jesús Mendoza.
Violoncello Sr. Prof. Rafael Adame.

II. El Sonido 13.
Conferencia sustentada por el Maestro Julián Carrillo.

III. a) El Beso } *J. Carrillo*
b) Reviendras Tu? }

Canto, Sra. Luz G. C. de Vásquez.

NOTA.—Queda estrictamente prohibida la entrada al
Salón durante la ejecución de los números.

Cartel de un evento donde Carrillo sigue difundiendo su *Sonido 13*, presentando dos obras microtonales y una conferencia, y, además, dos de sus canciones de arte.

Fuente: www.sonido13.com

ARNOLDSCHOENBERG. QUINTET FOR WIND INSTRUMENTS

Opus 26.

THE same extraordinary intervals which *Pierrot Lunaire* and the *Serenade* made known to us appear here in Schoenberg's latest work, written in 1925, as more starkly "unnatural" because of the entire absence of program indications to give them any extra-musical support. In this piece of absolute music the four movements have not even titles.

The new form which Schoenberg is developing to replace the sonata form, the essential characteristic of which is the use of a single theme in every possible way, is

discernible here, particularly in the first movement.

The score for flute, oboe, clarinet, French horn and bassoon, is written with all parts in the key of C, an innovation in scoring which has been adopted by several contemporary composers. Because of the contrapuntal nature of his music, Schoenberg has invented a symbol to indicate at all times which melody is the *Hauptstimme*, and which is the *Nebenstimme*, a device whose purpose is to clarify the design of his composition.

JULIAN CARRILLO SONATA CASI FANTASIA

Music in Quarter, Eighth and Sixteenth Tones

THE *Sonata Casi Fantasia*, written for the League's concert, is performed to illustrate the possibilities which the development of the instruments themselves offer to the composers of the future. Mr. Carrillo, who is a Mexican, has been at work for thirty-five years on the problem of releasing those finer subdivisions of sound which to him have seemed unnecessarily imprisoned in the twelve tone scale. Through a long career of study, lecturing, teaching, composing and conducting in Mexico and in Europe, he has carried on experiments to bring from the science of physics all that it has to offer to music. The four specially constructed instruments in the ensemble used in this work are only a few of a larger group which has been and still is in process of being made for him. Next season he intends to introduce a symphony orchestra of new instruments all designed to play quarter, eighth or six-

teenth tones, accompanied by a chorus of voices singing the same subdivisions. For the scoring of these tones he has invented a new system of notation, and from his pen have already come new treatises on harmony and ear-training. He has written a number of symphonies, quartets, choruses, and even an opera based on the new system which he calls the theory of thirteenth tone.

Sonata Casi Fantasia is scored for a guitar playing quarter tones, an octavina playing eighths, an arpa-citera playing sixteenth, a French horn, (made in New York), playing sixteenth tones, and the usual violin and cello, on which the instrumentalists have been taught by the composer how to produce quarter tones and eighths. The ensemble of players have learned the system of notation and the technique of these instruments during the last two months.

Folleto que perteneció al concierto organizado en marzo de 1926 por la Liga de Compositores, donde Carrillo presentaría por primera vez en los Estados Unidos de América la música de su *Sonido 13*, en específico, la *Sonata Casi Fantasia*.

Fuente: www.sonido13.com

.00600 del matemático;
el $\frac{17}{16}$ se acerca mucho más pues equivale
a 1.06250 y este tiene una diferencia
de .00184 solamente;

el $\frac{18}{17}$ es 1.05882, los anteriores son mayo-
res que el exacto, este es menor pero tiene una
diferencia de .00174 únicamente.

Esos son los intervalos más cercanos
de los que producen dos armónicos entre
ellos consecutivos pero más exacto
que ellos lo dan los armónicos $\frac{35}{33}$
~~que forman parte de la escala diatónica~~
pues dan 1.060606 donde la diferencia
(0.000054) es prácticamente nula.

El semitono temperado se acerca mucho tam-
bien pues solo hay una dif. de .00114.

Anotaciones de Carrillo sobre intervalos

Fuente: José Refugio MARTÍNEZ MENDOZA y Luis Guillermo MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Julián Carrillo, el potosino que forjó un Nuevo Universo, San Luis Potosí, 2020.

JULIAN CARRILLO, TEOR. DIRECTO

listas, até o presente, nada de notavel, nem mesmo a respeito pronunciaram. Como representante que sou da theoria e do periodico do maestro Julian Carrillo, tenho propagado quanto posso a musica nova, em antinomia á velha, como chama o autor mexicano á musica occidental. Ainda não cheguei a um resultado pratico, por meio de conferencias e audições, em virtude de alguns methodos e livros especiaes me não haverem chegado ás mãos, o que farei logo que as circunstancias o permitirem. Os meus patricios, ficarão, então, a par do que é *El sonido 13*.

Periódico “O Combate” de Brasil



Periódico “El Mercurio” de Chile

Publicaciones en periódicos extranjeros donde se da a conocer la teoría de Julián Carrillo.

Fuente: Gustavo Alfonso GALVÁN CÁZARES, *Aproximación a la obra microinterválica de Julián Carrillo*, tesis de maestría, San Luís Potosí, septiembre 2018.

Fotografías de Julián Carrillo con figuras políticas mexicanas importantes del siglo XX



Julián Carrillo y el presidente Adolfo López Mateos

Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=O9Ek11WVKYA>



Julián Carrillo, Dolores Carrillo y el presidente Gustavo Díaz Ordaz

Fuente: www.sonido13.com



Julián Carrillo con el presidente Adolfo de la Huerta, José Vasconcelos, Antonio Caso, Ezequiel A. Chávez, Alfredo Ramos Martínez, Alejandro Quijano, entre otros. 1920, en ACJC.

Act

Fotografía donde aparecen –de izquierda a derecha-: el presidente Adolfo de la Huerta, José Vasconcelos, Antonio Caso, Julián Carrillo y colaboradores del presidente.

Fuente: Mariana HIJAR GUEVARA, *Sonidos de la Revolución: apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo*, tesis de maestría, UNAM, Ciudad de México, 2020.



Banquete en honor a Julián Carrillo por ser el director del Conservatorio Nacional de Música en 1913.

Fuente: Mariana HIJAR GUEVARA, *Sonidos de la Revolución: apuntes sobre el pensamiento estético de Julián Carrillo*, tesis de maestría, UNAM, Ciudad de México, 2020.



Intérpretes e instrumentos microtonales del primer concierto del *Sonido 13*, ofrecido el 15 de febrero de 1925. Se destaca –de izquierda a derecha- a Rafael Adame, con la guitarra en cuartos de tono; Gerónimo Baqueiro Foster, con el arpa-cítara; Julián Carrillo; Manuel Ascencio, con la flauta en cuartos de tono; José María Torres, con la octavina.

Fuente: Mario Ernesto GARCÍA HURTADO, *El proceso creativo del Concertino (1926-1927) de Julián Carrillo y sus consecuencias editoriales e interpretativas*, tesis doctoral, UNAM, Ciudad. de México, 2019.



Primer Grupo 13 en la Habana. En el centro, el representante del grupo: Ángel Reyes.

Fuente: Mario Ernesto GARCÍA HURTADO, *El proceso creativo del Concertino (1926-1927) de Julián Carrillo y sus consecuencias editoriales e interpretativas*, tesis doctoral, INAM, Ciudad de México, 2019.