



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

*“Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: Racionalidad,
discurso, narrativa y mediación en la Obra musical de
Julián Carrillo. Sociología de ‘El Sonido 13’ ”*

Que presenta el alumno:
Pablo Gómez Ascencio

Para obtener el grado de:
Licenciado en Sociología

Asesor:
Carlos Imaz Gispert

México, D.F., 30 de septiembre de 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

For most of us, there is only the unattended
Moment, the moment in and out of time,
The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,
The wild thyme unseen, or the winter lightning
Or the waterfall, or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts. These are only hints and guesses,
Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action.¹

T.S. Elliot. "The Dry Salvages, V"

(Four Quartets)

¹ La traducción de José Emilio Pacheco da cuenta:

Para la mayoría de nosotros sólo existe el momento / Desatendido, el momento fuera y dentro del tiempo, / El acceso de distracción que se pierde en un rayo de luz solar, / El invisible tomillo silvestre o los relámpagos de invierno / O la catarata o la música tan profundamente escuchada / Que no se escucha en absoluto, / Pero somos la música mientras dura la música. / Estas son nada más sugerencias y conjeturas, / Sugerencias que engendran conjeturas; lo demás / Es oración, observancia, disciplina, pensamiento y acciones.

A mis papás: Maricela y David, por los sacrificios y empeños; pero también por las alegrías y conquistas. Sin todo su amor, fe y paciencia no imagino nada posible. Con ternura y amor, que este trabajo sea también prueba de mi agradecimiento.

A mi hermana Elizabeth, que vive entre juguetes, sonrisas y humor. A mi hermano David (que salva vidas), y a quien admiro profundamente. A ustedes, por el tiempo y las cosas que contiene; por lo narrable e inenarrable, las aventuras, los enojos, la paciencia, y tanto más...

...que ustedes saben.

Agradecimientos:

En el proceso de este trabajo, las ideas bullían y, si bien algunas tomaban forma, otras se quedaban en el cajón de "los quizás" o fueron pospuestas indefinidamente hasta perder relevancia. Así, las ideas fueron un ánimo importante, pero nada hubiera sido posible sin aquellos compañeros, amigos, maestros y colegas que me ayudaron, todos ellos con una característica común e inesperada: la generosidad. Las palabras son vehículo limitado, pero quiero dejar, a través de ellas, constancia de la dignidad de quienes me acompañaron y con ello, expresar mi profundo agradecimiento. Con todo mi respeto y cariño los presento, amigos, en orden alfabético.

A mis Abuelitos, Lalo y Mary, por su cariño y dedicación. Espero que encuentren motivos de orgullo en esta muestra del desarrollo de mi esfuerzo profesional.

A la Dra. Ana Garduño por darme la oportunidad de realizar mi Servicio Social bajo su tutela y distinguirme con su valiosa amistad, con la esperanza de que mi trabajo le haya sido útil. Mi aprecio también a su maravillosa familia, a quienes agradezco su hospitalidad y calidez: a los pequeños Caro, Alex, a Petter y a Wolfi.

A mis Padrinos: la Doctora Ana Isabel Ascencio Aguayo y el Doctor Luis Rodolfo Sánchez Ramírez, por su inmenso amor y paciencia. No encuentro palabras adecuadas para agradecer todas sus consideraciones, atenciones y el cariño que continuamente me expresan. Por ello, a través de este texto, espero poder manifestarles mi gratitud y afecto, junto con un abrazo a ustedes, soporte (literal) de este trabajo.

A mi querido amigo, Andrés Gerardo Alcalá Salero. Gracias por todo, de verdad. Espero que este trabajo pueda expresar los resultados de las horas comunes de estudio, así como tu confianza en mi esfuerzo.

A mis amigos de la FCPyS: a Susana Esquivel, José Quintero y Cesar Giles, quienes me han honrado con su compañía desde los primeros días de la carrera; así como a Judith y Andrés, con quienes compartí los orígenes de las inquietudes músico/sociológicas. A Yeri, por su paciencia.

A todos mis amigos músicos, quienes me han dado (quizá sin saberlo) lecciones de humildad, entereza y disciplina, especialmente: a Carlos Erich, David M. García, Gerardo Antonio Bautista, Juan José Ramírez Lerma, Jorge Antonio Hernández, Jorge Rizo Martínez, Lluvia Mara Rodríguez, Oscar Coutiño, Paul Aguilar de Azcué, Paulina Aragón Cuahonte y Paulina Cerna Huici.

A quienes apoyaron mi breve estancia de trabajo en el Seminario de Cultura Mexicana: al Doctor Arturo Azuela (in memoriam) quien depositó su confianza en mí, y fomentó así la responsabilidad que implica dedicarse con mayor empeño a las labores de investigación. Igualmente, a Sanda Racotta por su siempre alegre erudición, a Constanza Racotta, por las risas y al Maestro Juan José Escorza por su agradable conversación a través de la cual me proporcionó datos inéditos.

A la Maestra Beverly Brown Elo, sin cuya enorme paciencia y cariño no hubiera sido posible el ánimo germinal de este trabajo. A usted, Maestra, le debo mucho, muchísimo. Le debo que pueda llamarme (al menos tangencialmente) músico y que tenga fe en un futuro ligado a la pasión, al amor y a la expresión. Mi cariño, agradecimiento y esfuerzo, para usted, por siempre.

A Carlitos por la entrega y confianza en un tema polémico y complejo de por sí. El fruto maduro encuentra consonancia en muchas de las pláticas fraternas y las risas comunes. Mucho de su mérito, innegablemente, te corresponde.

A la Dra. Guadalupe Caro Cocotle, por las concisas palabras de orientación que me dedicó y que resultaron fundamentales para motivarme a seguir definitivamente este camino. Igualmente, por su valiosa lectura que contribuyó a enriquecer sustancialmente este trabajo.

A "la pequeña" Julia Martínez, por tantas gratas y lúcidas conversaciones, así como por los variados escenarios que las circundaron. Desde Pessoa hasta Mishima, agradezco hondamente tu amistad.

Al Profesor Marcos Márquez por su paciencia y compañía, (aún a sabiendas de la diferencias y los enfoques de por medio), por inculcarme una fe y amor inesperado en un campo que concebía como lejano e inaccesible.

Por supuesto, a mi cello *Wycliffe*, injustamente castigado con algunas temporadas de silencio durante desarrollo del trabajo: por ser, compañía, amigo y nunca silencioso testigo...

ÍNDICE

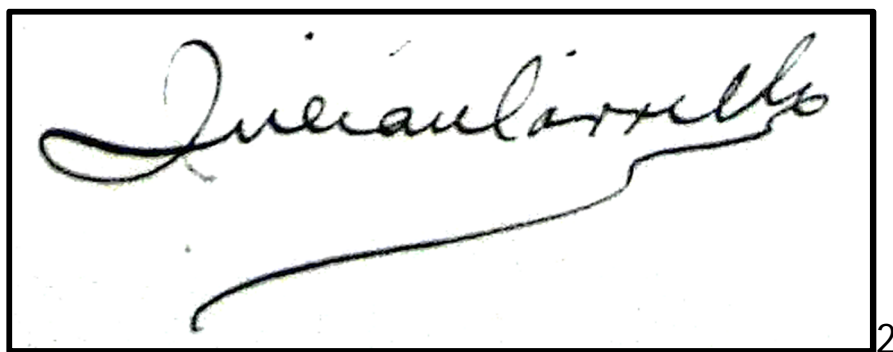
ÍNDICE	10
CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN TEÓRICA.....	14
a. Preludio a modo de digresión inicial	17
b. Conceptualización sobre "la música". Algunos problemas.....	19
c. Pertinencia de la <i>Sociología de la Música</i>	22
d. Notas sobre la capitulación.....	27
CAPÍTULO II: EXPOSICIÓN RACIONAL	25
a. Sonata A: Teoría y racionalidad. La música de acuerdo a Weber.	31
b. Puente: Las herramientas biográficas como medio de aprehensión de fines	41
c. Sonata B: Modelos paradigmáticos y teóricos. Política y teoría.....	45
d. Codetta: El rompecabezas restituido a través de la mediación.....	47
CAPÍTULO III: DESARROLLO HISTÓRICO, BIOGRÁFICO Y RACIONAL	51
a. <i>Tema I</i> : escenario y contexto.	53
b. <i>Desarrollo</i> : obertura en México.	55
c. <i>Variación</i> : todos los caminos llevan a Europa y vuelven a México. Avatares e infortunios de un compositor institucional	57
d. <i>Puente</i> : El regreso. Nacionalismo y orígenes de una enemistad	63
e. <i>Tema II</i> : el <i>Sonido Trece</i> y una cruzada.....	67
f. <i>Desarrollo</i> : Explicación y paréntesis racional.....	72
g. <i>Variación y contraste</i> : el costo de la ausencia. Vanguardia, nacionalismo, revolución y discurso.....	77
h. <i>Recapitulación</i> : últimos años.	84
i. <i>Coda final</i> : Ideas y comentarios.	87
CAPÍTULO IV: REEXPOSICIÓN CONCLUSIVA	91
a. Sonata A: Teoría y racionalidad. La música de acuerdo a Weber	93
b. Puente: Las herramientas biográficas como medio de aprehensión de fines	94

*Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: racionalidad, discurso, narrativa y mediación
en la Obra musical de Julián Carrillo*

Sociología de "El Sonido 13"	
c.	Sonata B: Modelos paradigmáticos y teóricos. Política y teoría..... 95
d.	Coda final: El rompecabezas restituido a través de la mediación..... 96
APÉNDICES 99	
I.	Glosario de Términos Musicales: 101
II.	Documentos y miscelánea..... 114
a)	Documentos 114
b)	Notas periodísticas, comentarios, glosas..... 121
III.	Notas sobre la iconografía del <i>Sonido 13</i> y las audiciones..... 126
a)	Iconografía del <i>Sonido 13</i> 128
b)	Sobre las audiciones 130
BIBLIOGRAFÍA..... 137	

CAPÍTULO I:

INTRODUCCIÓN TEÓRICA



Julián Carrillo – Preludio al Primer Acto de "Matilde"

² (Seminario de Cultura Mexicana 1942-1966)

a. Preludio³ a modo de digresión inicial

En la presente investigación, procuro hacer patentes elementos políticos y sociales usualmente no considerados en la elucidación de una perspectiva histórica de la teoría musical, considerando en concreto la *Teoría del Sonido 13* de Julián Carrillo.

Mi interés por este tema nació como fruto de un doble azar: acceder al texto de Max Weber "*Fundamentos racionales y sociológicos de la música*" (Weber 2002, 1119-1183) en una búsqueda que enriqueciera mi formación y, casi en sincronía, encontrar escritos de Julián Carrillo y examinarlos con curiosidad musical, lo que constituyó así un hecho que convergió en el desarrollo del presente trabajo.

Sin embargo, que una fortuita doble curiosidad haya sido el origen de este esfuerzo, no implica que sea su ánimo principal sino, por el contrario, éste provino de la propia frontera que marcó el acceso imprevisto a diversos materiales: la dispersión de las fuentes y el lucro intelectual que proveían, podrían aportar algo concreto a la voluntad socio/musical que había desarrollado a lo largo de la carrera. Obtendría así un producto pleno, culminación de los años de formación, de ensayos y conjeturas, en un proyecto de análisis social que permitiera dar luz con métodos analíticos; quizá intrincados y *sui generis*, en correspondencia a la complejidad del fenómeno).

También consideré las explicaciones historiográficas sobre el desarrollo de "el *Sonido 13*" a las que comúnmente tuve más fácil acceso, y que se decantaban en relatos fragmentarios y polarizados (por el mismo ánimo de los fenómenos) en torno a los desacuerdos entre Carlos Chávez y Julián Carrillo. Por ello, aunque ciertamente el proscenio institucional desempeña un papel fundamental en el desarrollo de las ideas musicales (como se verá), otros elementos de ánimo *racional* y objetivamente social, podían resultar un excelente, y poco considerado, material. Del mismo modo, partir de un autor clásico de la sociología, en un texto oscuro y poco explorado, me orientaría

³ El sentido de esta palabra es doble: como analogía de un comienzo musical e igualmente etimológicamente referenciado, *Pre- ludium* direcciona al acto "previo al juego".

en la construcción de un enfoque inédito para la conceptualización de una teoría musical, a fin de poder participar en la construcción de vías de interpretación novedosas en las cuales, el crisol del análisis sociológico podría contribuir con una interpretación profunda y plena de interés

La anterior afirmación resultaría sin embargo desconsiderada si no hiciera honor a las numerosas fuentes especializadas (vinculadas principalmente con corrientes musicológicas contemporáneas, abiertas y dialogantes) con las cuales a lo largo del desarrollo del trabajo tuve contacto y que nutrieron sustancialmente mi visión. Así, la presente investigación busca ofrecer, como resultado de la aplicación de diversas herramientas de análisis, un modelo de interpretación que sitúe las diversas variantes que integran un fenómeno musical, en su perspectiva social, por medio de la exposición del posicionamiento discursivo, institucional y temporal de los actores, así como la articulación de dichos elementos en los estilos y teorías musicales manifiestas en su trabajo. No es el mero desenlace de una lectura unívocamente biográfica, sino la indagación de las posibilidades que integran la vida y obra de los actores. Es entonces cuando la frase *"...es posible leer una sociedad a través de una biografía..."* (Ferraroti *apud.* Imaz 2011, 47) es más que adecuada.

Para acometer este fin, fue necesario adecuar un marco teórico en el que se lograra expresar la variedad de los elementos considerados, para lo cual se plantearon modelos de esclarecimiento, en un principio fragmentados, y situados posteriormente en consonancia explicativa: **el sentido del discurso convive con el de la mediación y la racionalidad propia de los personajes, dentro de su orden histórico. Así, este desarrollo permite la convivencia de las fuentes directas junto con el desentrañamiento de los medios que otorgan precisión a su interpretación de acuerdo a una dirección racional específica.**

A la apariencia de este confuso camino, no queda así, finalmente, sino el juego íntimo de la interpretación.

La articulación del presente trabajo se orienta en dos dimensiones: la intrínseca (innegablemente es una tesis de sociología) y de acuerdo a un conjunto de

correspondencias lúdicas con bases musicales. El propio título, hace referencia a una serie de composiciones de Carrillo: las *Seis casi sonatas en cuartos de tono para violoncello solo*, obras escritas en 1959 y 1961, desarrolladas ya bajo la forma teórica del *Sonido 13*⁴. Igualmente, la distribución del trabajo imita la "forma sonata" en tanto el contenido de las secciones adquiere la proporción de un *motivo* que encuentra correspondencia y desarrollo en otras partes del trabajo⁵. Que la disertación se desarrolle de este modo no implica la presencia de una complejidad redundante sino, al contrario, coloca desde diversos enfoques y argumentos metodológicos las herramientas necesarias para una lectura propicia de los hechos.

Ahora bien, los elementos hasta aquí descritos corresponden al ordenamiento estructural del trabajo. Resulta ahora necesario sustentar la dirección teórica que lo gobierna; para lo cual ofrezco a continuación una justificación general sobre la investigación musical y la sociología de la música, ésta última como una disciplina con dirección propia.

b. Conceptualización sobre "la música". Algunos problemas.

El problema inicial es genérico pero complejo: *¿Qué es la música?* A esta primera pregunta pueden sumarse otras variables que amplían la perplejidad de nuestro acercamiento: *¿Cómo se construye "lo musical"?* *¿Cómo se suscriben sus límites?* Ociosamente podrían continuar desarrollándose interrogantes sin aportar soluciones al problema original. Por ello, es preciso sugerir una definición de *música* orientada según la dimensión precisa que sustenta este trabajo (la teoría social):

...la música es una forma de estructurar, significativa, emocional y/o estéticamente el sonido; y es tan importante, tan parte de la vida, que no se ha encontrado una sola sociedad que no tenga algún tipo de música, de *organización humana del sonido*. La música representa, pues, una forma en que las personas interactúan con su mundo; un intento de ejercer cierto control sobre su materialidad, sobre su biología,

⁴ En el *Capítulo III* explicaré en que consiste la teoría de "El Sonido 13".

⁵ Esto es solo una figura retórico/estructural a modo de una analogía musical. Por supuesto, la *forma sonata* es una estructura compleja y aquí no hago sino imitar ciertas características de ella.

resignificando colectivamente uno de los elementos consustanciales a la existencia. Tiene, por lo tanto, en todas las sociedades una importancia enorme: una función decisiva en la configuración simbólica de lo social. (Quintero Rivera 2005, 34)

Siguiendo ésta definición, existe una clara diferencia entre lo genéricamente musical y el *ruido*. Éste existe como una *unidad de origen* independiente a la organización social (humana)⁶. En cambio, la música *lo es* por un sentido propio, de acuerdo a categorías que permitan definirla, fundamentales, al menos, para el investigador.

Desde las más antiguas escuelas filosóficas, la mayoría de los intentos de dar respuesta a estas preguntas [sobre el sentido musical] se preocupa por el problema de distinguir dos clases de efectos posibles en la música [...] Por una parte, la música interpretada en poseedora o creadora de *significados*; [...] se preguntan cual es el significado de determinada pieza [...] en un determinado momento, y cómo se crea ese significado. Por otra parte [...] la música puede considerarse como generadora de emociones que no se pueden expresar en términos de significado. (Gilber y Pearson 2003, 85)

De esta manera, los elementos posibles que constituyen a *la música* pueden clasificarse en criterios significativos (teóricos, cognitivos, históricos) y axiológicos (estéticos, emotivos, de gusto, etc.) Las fronteras "reales" de dichos efectos pueden resultar, por demás, imperceptibles, con matices en mayor o menor medida sutiles. Sin embargo, pese a la importancia de este hecho, esta investigación no persigue sino modelos eficientes y operativos en el desarrollo del análisis a fin de poder brindar luz sobre fenómeno *música*, hecho con manifestaciones concretas:

...tampoco puede aparecer una buena composición si el autor no posee una estructura mental lógica, si no ha sabido codificar y organizar sus conocimientos y los datos de la técnica, la historia y la herencia de sus antecesores musicales le suministraron; así, la música es una dialéctica entre lo racional del *daimon* que posee al compositor y lo racional de una técnica adquirida, fruto de la voluntad: la música sólo aparece y se manifiesta cuando se ha cumplido y realizado este balance dialéctico y el sonido

⁶ Relacionando esta idea con algunos elementos propios de cognición musical (y sus fundamentos sociales), Pascual Mejía señala que aproximadamente a los dos años y medio, los niños: "Son ya capaces de distinguir propiamente la música del ruido" (Didáctica de la música 2010, 32).

Sociología de "El Sonido 13"

aparece estructurado con un orden lógico que organiza el impulso irracional y que da como resultado la obra ya realizada, sistema cerrado dentro de sí mismo, autosuficiente como idioma pero comprensible para el oyente en cuanto posee su propio sentido y sus propias leyes; cuando esto se consigue, el sonido inicial— se convierte en obra de arte, —en música—, como resultado de la voluntad del compositor que distribuye y sitúa los elementos sonoros en el tiempo, ordenándolos y fecundándolos, y nos los entrega como una «imagen», un recuerdo del acaecer sonoro, que, para el oyente define, de manera clara, la *forma* total de la obra. (Soler 1998, 1)

Así, en el hecho concreto de la *composición musical*, (fundamental en esta investigación) resulta evidente la necesidad de la guía técnica, aunada con la capacidad intuitiva, (acopio de las condiciones mentales adecuadas del compositor para desarrollar su labor), elementos que permita finalmente la concreción del hecho. En la materialización de dicha labor, el juego de elementos opera en común apoyo, pero el sentido técnico contiene un valor fundamental, según señala Theodor W. Adorno:

La totalidad de los recursos musicales es la técnica musical: la organización de la cosa misma y su traducción a lo fenoménico. La palabra «técnica» recuerda, por tanto, a lo instaurado por el hombre en ese contexto de sentido, a un sujeto de la índole que sea; y, al mismo tiempo, al momento del poder, de lograr, del funcionar, a que inspira la organización de la obra. Esta organización acaba sublimándose en la objetividad de la obra, en su conformidad a la ley, la cual le confiere, mediante el esfuerzo por ir más allá de la subjetividad, el aspecto de un ser-en-sí. (Adorno 2006, 233)

Por ello, el componente teórico es el medio de realización de las propias capacidades perceptivas del compositor; pues implica una base de materiales estandarizados que sustentan la comunicación de las intenciones expresivas con un *significado*, dentro momentos específicos:

...las teorías abstraen a partir de los datos particulares de un tiempo y un lugar determinados, así que a menudo hablamos abstractamente cuando las analizamos. Pero hay un contrapeso importante para este impulso hacia la abstracción. Las teorías son propuestas por personas, algo que nunca debemos olvidar. Al estudiar teorías no examinamos abstracciones flotantes sino obras de personas. (Alexander 1992, 5)

Derivado de esto, podría declararse que el problema inicial de la investigación musical en las ciencias sociales, se encontraría en poder colocar en su correcta dimensión lo *teórico* y lo *contextual* (en dialogo conforme). Esta es la importancia básica de la *sociología de la música*, en tanto disciplina que indague el desarrollo de los fenómenos musicales dentro del seno de las sociedades en las que encuentran origen y se desarrollan.

c. Pertinencia de la *Sociología de la Música*.

Ya desde 1951 el musicólogo Otto Meyer-Serra planteaba, en la conferencia "*Problemas de una sociología de la música*", algunos de los alcances de una materia poco explorada en México desde entonces, demandándola como vital:

Lo que nos parece importante es que el tema central de una sociología de la música debe ser siempre en última instancia, la obra musical, es decir, el problema del estilo y de la técnica, y no, como se pudiera creer, la ideología del compositor, que pertenece, [...] a la biografía. Lo que debe interesar al sociólogo no es lo que piensa el músico, cuales son sus ideas políticas, sociales y filosofías en sí -esto pertenece más bien al biógrafo-, sino hasta que punto y en que forma influyen estas ideas, la posición del músico y la realidad social de una época, sobre el estilo mismo y el desarrollo de la técnica musical. (Meyer-Serra Vol. 13, No. 1 (Enero - Abril, 1951), 29)

La necesidad de poder reflejar las variables musicales en el crisol de la sociología, (y no estrictamente como una reconstrucción hagiográfica de los actores,)⁷ se vuelve fundamental en la necesidad de poder traducir elementos propios de cada disciplina a un común diálogo, a fin de volver asequibles, a los legos de los respectivos códigos, elementos primordiales en la construcción del entendimiento de los fenómenos socio/musicales; labor demandante pues implica el conocimiento preciso (por parte del sociólogo o el teórico) de los fenómenos, sus fundamentos y su entorno:

⁷ No por esta indicación de Meyer-Serra desestimo los aportes de una narrativa biográfica, pues la considero fundamental para poder presentar una perspectiva más integral en este trabajo, como se verá con mayor detalle en el *Capítulo II*.

Sociología de "El Sonido 13"

La música, tiene su propia esfera de expresión, para la cual se han creado símbolos específicos que sólo comprende el iniciado. No es verdad que el lenguaje musical sea el más universal y accesible directa e inmediatamente para quien quiera escucharlo. Lo contrario es lo cierto: solo los oídos familiarizados con este lenguaje pueden captar la idea del compositor, para el cual la partitura es un intermediario entre su imaginación y su mensaje personal, y, por otro lado, la esperanza de saberse comprendido por sus oyentes (Meyer-Serra Vol. 13, No. 1 (Enero - Abril, 1951), 33)

Por ello, el proceso metodológico de reconocimiento de los "hechos musicales" es complejo, pues se refiere a múltiples fenómenos resguardados bajo común sombrero:

La música choca con problemas para definir su objeto, imposible de fijar materialmente. Obligada una u otra vez a hacer que aparezca, acumula intermediarios, intérpretes, instrumentos y soportes, necesarios para su presencia en medio de músicos y oyentes. Continuamente se reforma, vasta teoría de mediaciones en acto. En cambio, las ciencias sociales se encuentran en la situación inversa; el examen de objetos ya contruidos por sus actores, como las obras de arte, les plantea un acuciante problema: ¿son símbolos —y de qué—? ¿Son ilusiones o instrumentos productores de la realidad social? (Hennion 2002, 1)

Así, enfrentados a estas manifestaciones múltiples de una realidad heterogénea, la disciplina acomete desde diversos frentes el análisis, y conviene hablar entonces de una *sociología de la música*, (en un sentido genérico), bajo la cual se suscriben distintas metodologías que conforman caminos variados del análisis: *sociologías*. Para hacer claro esto, considero necesario retomar algunos fragmentos de los aportes de distintos teóricos de la sociología al el estudio de los fenómenos musicales, a fin de poder apreciar así la diversidad y las posibilidades de los acercamientos presentados.⁸

En primera instancia, como uno de los pilares fundamentales de la teoría social, considero a **Karl Marx**, cuyo acercamiento a la música resulta solo tangencial y puede encontrarse, como un ejemplo relativo al desarrollo de los "sentidos humanos"

⁸ Es importante decir que en los últimos años, el interés por la *sociología de la música* ha aumentado y con ello, la diversidad de enfoques y autores; por lo tanto, resultaría una impertinencia ofrecer como una "bibliografía completa" lo que es un mero esbozo del tema.

objetivados, a través de la emancipación de la propiedad privada, en los *Manuscritos económicos*:

...así como sólo la música despierta el sentido musical del hombre, así como la más bella música no tiene sentido *alguno* para el oído no musical, no es objeto, porque mi objeto sólo puede ser la afirmación de una de mis fuerzas esenciales, es decir, sólo es para mí en la medida en que mi fuerza es para él como capacidad subjetiva, porque el sentido del objeto para mí (solamente tiene un sentido a él correspondiente) llega justamente hasta donde llega *mi* sentido, así también son los *sentidos* del hombre social *distintos* de los del no social. Sólo a través de la riqueza objetivamente desarrollada del ser humano es, en parte cultivada, en parte creada, la riqueza de la sensibilidad *humana* subjetiva, un oído musical, un ojo para la belleza de la forma.
(Marx 1844)

Sin embargo, que la mención explícita del arte musical se restrinja a dicho párrafo, no implica que las categorías fundamentadas del método *marxista* (o de otros autores) no puedan ser más vastas y abarcar otros rubros del fenómeno. Existen análisis que parten de categorías teóricas que no forzosamente versaron originalmente sobre los fenómenos musicales. Por ejemplo, en un esclarecedor texto, Adolfo Sánchez Vázquez (Las ideas estéticas de Marx 2005), desarrolla un lúcido análisis sobre los aportes a la teoría estética, derivados de la obra de Marx, que resultan extensibles a los hechos musicales.

Asimismo, la amplitud del análisis marxista, fue medio para el desarrollo de posteriores investigadores de la música, destacando la *Escuela de Frankfurt*, con el ya referido **Theodor W. Adorno** como miembro más destacado. Dicho autor, caracterizado como un *clásico* de la disciplina, aplica categorías metodológicas del materialismo histórico en su análisis:

La sociología de la música [...] debería orientarse más bien según las estructuras de la sociedad, impresas en la música y en aquello que el entendimiento general considera la vida musical [...] la cuestión social de la relación entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción [...] no solo en estricto sentido musical [...] sino también el trabajo artístico de los que reproducen la música [...] y los procedimientos de su

reproducción mecánica, a las cuales se les atribuye hoy una importancia eminente. (Adorno 2009, 419)

Los temas musicales tratados por Adorno resultan demasiado amplios como para poder abarcarlos aquí con detalle, aunque podría esbozar algunos: biografía comentada, análisis filosófico y teórico, historiografía, categorización de variables, crítica pedagógica e incluso la descalificación explícita de ciertos géneros musicales. La riqueza de Adorno debe ser contrastada con cierta reserva, ello debido al talante autoritario en ciertos aspectos de su obra. Su importancia, de cualquier manera, es indudable.

Por otro lado, fuera de la tradición de corte marxista, **Alfred Schütz** analiza, en artículos breves pero profundos (Schütz 2003), la comunicación de marcos conceptuales en la interpretación musical, así como la concreción de una imagen significativa sobre ciertos compositores (Bach y Mozart) y la forma en que ésta puede desarrollarse en un devenir cronológico:

La música es un contexto provisto de sentido que no está limitado por un esquema conceptual. Sin embargo, este contexto puede ser comunicado. El proceso de comunicación entre el compositor y el oyente exige habitualmente de un intermediario: un ejecutante individual o un grupo de coejecutantes. Entre todos estos participantes rigen relaciones sociales cuya estructura es sumamente complicada. (Schütz 2003, 153)

En contraste con el enfoque conceptual de Schütz aparece, como una aportación póstuma el libro de **Norbert Elías**, *Sociología de un genio* (Elías 1991), que podría definirse parcialmente como una "biografía contextual", en la cual desarrolla un relato sobre determinados aspectos de la vida del compositor, haciendo acopio de variables económicas, institucionales e históricas, construyendo, así, un texto a la vez crítico y sutil, que expresa además la admiración del autor por el compositor:

La transfiguración del secreto en el genio puede satisfacer una necesidad muy extendida y profundamente sentida en el estadio de la civilización actual. Al mismo tiempo representa una de las muchas formas de la divinización de las «grandes» personalidades, cuyo reverso es el menosprecio de las personas corrientes. De esta

manera, elevando unas personas por encima de la media humana, se rebajan a las otras. La comprensión de los logros de un artista y el disfrute de sus obras no se minimiza, más bien al contrario, se fortalece y se ahonda con el intento de comprender las relaciones de sus obras con su destino en la sociedad de los hombres. (Elías 1991, 61)

Finalmente, algunos de los teóricos dirigen su atención a las manifestaciones de los fenómenos musicales y a los actores que en ellos se desenvuelven, (aportando elementos críticos al desenlace de los hechos), llegando incluso a denunciar lo que consideran como un fenómeno con manifestaciones segregacionistas. Caso concreto de ello puede ser **Pierre Bourdieu**:

...el discurso sobre la música forma parte de las exhibiciones intelectuales más buscadas. Hablar de música es la oportunidad por excelencia de manifestar la amplitud y universalidad de la cultura personal [...] Pero exhibir la cultura musical no es una exhibición intelectual como cualquier otra. La música es, por así decirlo, el arte más espiritualista y el amor por ella es garantía de "espiritualidad". Ser "insensible a la música" es una forma especialmente inconfesable de barbarie: la "elite" y las "masas" el alma y el cuerpo, la música es una "cosa corporal"; encanta, arrebatada, mueve y conmueve: no está más allá de las palabras sino más acá, en los gestos y los movimientos de los cuerpos, los nítidos, los arrebatos y la lentitud, las tensiones y el relajamiento. La más "mística", la más "espiritual" de las artes es quizá sencillamente la más corporal. (Bourdieu 1990, 128)

Con la imputación crítica de Bourdieu, doy por concluida esta presentación sintética de algunas aproximaciones a la[s] sociología[s] de la música. De estas notas, resulta evidente la necesidad de una apertura, tanto crítica como temática, de las aproximaciones a los fenómenos musicales; ello ante la vastedad de los posibles alcances y la complejidad de los hechos.

Es importante señalar que, pese a que he mencionado con anterioridad su importancia en el tema, no he incluido a Max Weber en éste resumen por una razón: los aportes del sociólogo alemán resultan esenciales en la estructura metodológica del análisis de este trabajo, por lo que requieren una explicación más detallada, Sin

embargo, antes de proseguir con dicha explicación, debo señalar algunas cosas sobre la capitulación del texto.

d. Notas sobre la capitulación

Como ya señalé anteriormente, el trabajo emula la "forma Sonata". La decisión de articular esta investigación de dicha manera no responde únicamente a una analogía musical, sino al complejo sentido de dicha estructura musical, con implicaciones propias de la racionalización musical⁹. Sin embargo, buscando conservar el sentido musical, sin complicar innecesariamente el desarrollo del trabajo, se ofrecen estos señalamientos sobre los capítulos en que se divide.

En el *Capítulo II: Exposición racional*, se ofrece, de una manera más profunda, los elementos metodológicos que guían la presente investigación. Es continuidad de ésta *Introducción* puesto que continúa con la exposición de elementos teóricos, aunque con la diferencia que señala modelos específicos de *sociología de la música*, aplicándolos además a variables concretas. Estructuralmente es parte esencial, ya que *expone* los "motivos" que se desarrollan en las secciones siguientes de la tesis/sonata.

El *Capítulo III: Desarrollo histórico, biográfico y racional*, presenta, a la luz de los medios propuestos en los capítulos que le anteceden, la interpretación propiamente dicha sobre la *Teoría del Sonido 13*, de Julián Carrillo. Es un capítulo extenso puesto que estructuralmente corresponde a la *desarrollo* de la *forma Sonata*, a la vez que es el elemento central de la investigación. Las diversas secciones se corresponden con un sentido específico de aplicar, con coherencia adecuada, las herramientas de investigación.

Por otro lado, el *Capítulo IV: Reexposición conclusiva*, presenta los elementos finales que derivan del análisis del trabajo; tanto en el sentido *sociológico*, como en el

⁹ Tal como lo señala Weber (y lo retomo en el Capítulo II). Véase también "1. Racionalismo occidental", en: (Habermas 1999, 213). Igualmente, en el *Apéndice I* explico más elementos relativos a la "forma sonata".

juego de la estructura *Sonata*. Así, "repitiendo" los *elementos estructurales de la forma Sonata*, el trabajo *resuelve* convenientemente las problemáticas expuestas.

Finalmente, se incluye la sección *Apéndices*, dividida, a su vez, en tres secciones:

- I. Un glosario de los términos musicales usados en el texto. Esto resulta necesario pues, no obstante que algunas explicaciones musicales están contenidas dentro del mismo cuerpo del trabajo, para simplificar el desarrollo de la investigación, se ofrece este guía con explicaciones inteligibles de los elementos musicales, pensados precisamente para consulta del lector no familiarizado con ellos. Por la misma razón, las fuentes del mismo apéndice son, desde cierta perspectiva, accesibles (no muy especializadas).
- II. Un *corpus* de documentos, noticias y citas relevantes que ayuden a contextualizar algunos posicionamientos y discursos propios de los actores. Se incluyen como una sección aparte con la misma intención de facilitar la lectura de la investigación. Así mismo, incluyo una apreciación sobre la concepción actual de Carrillo y Chávez, como una reflexión necesaria al esfuerzo de este trabajo, pero presente en una sección aparte a fin de no fragmentar el sentido conductual del texto.
- III. Adicionalmente, puesto que en la hoja de título de cada capítulo se ofrece un elemento iconológico relativo a Julián Carrillo y a su trabajo, así como algunas sugerencias de audición, con la intención, tanto de aderezar un sentido "estético" del trabajo como de ofrecer una unidad de interpretación (visual y auditiva) paralela al cuerpo del trabajo. Este tercer *Apéndice* contiene tanto explicaciones breves y señalamientos significativos sobre las imágenes presentadas, así como de las obras recomendadas. Tanto las audiciones como las imágenes se incluyen solo como complementos de aquellos capítulos que forman el cuerpo de la investigación.

Espero que estas breves notas den claridad al respecto de las intenciones del trabajo. Ciertamente es un esfuerzo vasto y ambicioso. Como única satisfacción espero alcanzar la íntegra comprensión del lector.

CAPÍTULO II:

EXPOSICIÓN RACIONAL



J. S. Bach – Preludio y fuga en Do mayor, Libro 1, N° 1, de “El clave bien temperado”

Dimitri Shostakovich – Preludio y fuga N° 1, en do mayor.

¹⁰ (Carrillo, El sonido 13 1924.)

a. Sonata A: Teoría y racionalidad. La música de acuerdo a Weber.

A Carlitos. Por lo mal que te ha tratado Weber en "el Apéndice".

De acuerdo con la consideración de *clásica*¹¹, la obra de Max Weber es de fundamental importancia para la sociología. La posibilidad de utilizar categorías de su análisis en temáticas variadas, es una ineludible tentación para el investigador. Dicha tentación se vuelve certeza para el estudioso musical al existir un texto de Weber que versa sobre ello, hecho que además enriquece el repertorio de análisis, evitando posibles lagunas que puedan resultar de la aplicación derivada de aspectos de su obra.

El escrito en cuestión se intitula *Fundamentos racionales y sociológicos de la música* (Weber, 2002, 1118-1183), y la traducción al castellano que ocupo está presente en *Economía y Sociedad*, como apéndice. El texto es una obra póstuma (publicada en 1921, un año después del fallecimiento del autor, aunque data de 1911) y parece ser un conjunto de apuntes seminales de una obra más ambiciosa. La obra de Weber, (compleja en sí y plena en digresiones históricas) se reviste de especial dificultad en *Fundamentos*. El teórico social que recurra al texto, (con la apariencia de encontrar las ya comunes argumentaciones y alusiones eruditas), se enfrenta, ya desde el inicio, con párrafos de difícil lectura en los cuales se describe la relación matemática de los intervalos musicales y, en consecuencia, desistirá de su empeño. El sociólogo español Enrique Gastón señala sobre esta situación:

La terminología utilizada constantemente por Weber es muy heterogénea. No tanto porque buscase sinónimos de manera obsesiva, sino porque se trata de un documento de publicación póstuma, consistente en muchísimas notas preparadas de manera para su propia comprensión, que luego no pudo preparar para una comprensión ajena y una redacción tan clara como lo es en general toda su escritura. Además, al tratar de las músicas de distintas culturas, de todo el planeta y a lo largo de su historia, usa terminologías propias de cada cultura, sin apenas pensar en denominadores comunes.

¹¹ En un sentido de paradigmática.

La riqueza de su texto es tanta que numerosas de sus páginas podrían dar lugar a tesis enfrentadas. (Gastón 2008, 91)

Sin embargo, este problema puede sortearse. La necesidad de cierto conocimiento del lenguaje musical, a fin de adecuar una lectura plena de la obra, es innegable, pero la propia intención deductiva del texto, (como un opúsculo sociológico), denota sus intenciones, más allá de la materia musical. El equívoco estriba en la "lectura entre líneas" de las secciones confusas, labor trabajosa, pero que ofrece resultados útiles, según pueden entresacarse "distintas lecturas" de la obra.

De esta manera, como dicho texto es parte central de la argumentación de este trabajo, a continuación ofrezco un esbozo de su contenido, en el cual, a la par de su contenido sociológico, se desarrollarán subrepticamente algunos elementos musicales, puesto que, aunque son importantes para la comprensión integral, su explicación detallada encuentra espacio en el *glosario* del *apéndice*, a fin de no entorpecer la lectura con digresiones demasiado amplias. Se desarrolla así una lectura que no diluye el eje original del texto, para lo cual se complementa con referencias a otros trabajos de Weber, buscando un equilibrio que permita justa claridad en la diversidad del acercamiento planteado por el sociólogo alemán.

En primer lugar, el autor constantemente refiere a la noción de *racionalidad* (con relación a fines), para lo cual establece:

Por comportamiento racional con relación a fines ha de entenderse aquel que se orienta exclusivamente hacia medios representados (subjetivamente) como adecuados para fines aprehendidos de manera (subjetivamente) unívoca. (Weber 1982, 176)

Hecho evidente en la *acción social*, según medios comprensivos en su proceso:

En el dominio de la acción es racionalmente evidente, ante todo, lo que de su "conexión de sentido" se comprende *intelectualmente* de un modo diáfano y exhaustivo. (Weber, 2002, 6)

Así, lo que es concebido como *racional* conlleva un orden sistemático al sentido inteligible, estableciendo como *irracional*, lo que escapa, en conexión de sentido, al medio en el que se suscribe.

La *acción racional* resulta así una categoría fundamental en la obra de Weber, en tanto gran parte de ella se ocupa del estudio del devenir del *ethos racional*, manifestado en modelos sociales situados en la trama del cálculo, la estandarización y la orientación de medios-fines precisos.

Con ello, el texto *Fundamentos racionales...* es parte del mismo proyecto de dilucidación y responde a la búsqueda de definir los procesos de homogeneización por los cuales se han definido las entidades teórico/paradigmáticas que sustentan el desarrollo de la música, así como los objetos y acciones sociales por las cuales se hace patente. De este modo, la primera sección del texto es una clarificación de las condiciones racionales que constituyen la estandarización de las "oscilaciones" (frecuencias) en material musical, partiendo de la correlación de dos entidades distintas: lo *armónico* (evidenciado en la división de la *octava*) y lo *melódico* (por el establecimiento de intervalos).


La *melodía*¹², implica la organización de sonidos de distintas alturas, dentro del tiempo musical, de acuerdo a convenciones y restricciones con un *sentido musical*. Es un desarrollo horizontal y diacrónico. (Grove Music Online 2012).

En contraste con la *armonía*, como el conjunto de *procedimientos compositivos utilizados a lo largo de la historia para interpretar [simultáneamente] sonidos diferentes. Es el más artificioso y corresponde a un plano más intelectual de la música*

¹² Para ejemplificar los conceptos de armonía y melodía presento un fragmento del *Preludio n° 1, en Do Mayor* de "El Clave Bien Temperado" de Johann Sebastian Bach. El fragmento muestra dos pentagramas superpuestos (el superior para el registro agudo y el inferior para el grave). La pieza del ejemplo suele interpretarse en 'instrumentos de teclado', puesto que en ellos es posible ejecutar una melodía con su respectivo desarrollo armónico. La elección de este ejemplo no es arbitraria. La importancia de esta obra de Bach en la concreción del sistema de *temperamento igual*, así como el sentido pedagógico bajo la cual fue compuesta, ofrecen mayor claridad en la idea de melodía/armonía, así como su trasfondo *racional*. Algunos comentarios adicionales sobre esto se incluyen en el Apéndice III "Comentarios sobre las audiciones.

(Pascual Mejía 2010, 307), pero conviene agregar que surge de la organización sincrónica (vertical) de un conjunto de notas organizadas en una correspondencia contigua.

La línea quebrada representa la variación de alturas de la melodía. A la par de esto, nótese el desarrollo de valores rítmicos



Las notas encerradas en los rectángulos representan los "bloques" armónicos que acompañan la melodía.

(Bach 1801)

Los procesos de *racionalización*, tanto de armonía y melodía son diferentes. En primera instancia:

Nuestra música armónica de acordes racionaliza el material sonoro mediante la división aritmética [...] de la octava en quinta y cuarta, y luego, prescindiendo de la cuarta en tercera mayor y tercera menor [...] Todos esos intervalos están formados con fracciones de los números 2,3 y 5. (Weber 2002, 1118)

Es importante el señalamiento de la relación en fracciones respecto al intervalo fundamental, puesto que podemos entender el propósito original de las *consonancias* del material armónico, respecto a una nota fundamental, según sus propiedades acústicas (véase *seria armónica* y *temperamento* en el *glosario*):

Lo que en el desarrollo de una tonalidad primitiva distinguía a los intervalos armónicamente más puros —la octava, la quinta, la cuarta—, frente a otras distancias era probablemente en general, la circunstancia de que, una vez "reconocidos", se

destacaban manifiestamente para la *memoria* musical, gracias a su mayor "claridad", de entre la profusión de las distancias de tono vecinas. (Weber 2002, 1138)

En contraste, la melodía por sí misma no es *armonía* fragmentada, pese a abreviar de un material musical común:

Las melodías, inclusive las de la "frase pura" más estricta, no son siempre en modo alguno sólo acordes rotos, es decir, proyectados en sucesión tonal, [...] y a mayor abundamiento, con meras columnas de terceras, disonancias armónicas y sus resoluciones [material armónico] nunca hubiera podido construirse una música [melodía]. En efecto, no sólo de la complicación de los progresos en cadena [devenir armónico], sino también de las necesidades melódicas que han de entenderse como condicionadas sobretodo por la distancia, por la proximidad del tono, resultan aquellos numerosos acordes que [...] no son, por consiguientes, representantes de una tonalidad [...]: aquellas disonancias llamadas "melódicas" o —desde el punto de vista de la armonía de acordes— "casuales". (Weber 2002, 1121)

Siendo los términos racionales de cada uno de los componentes, distintos e irracionales entre sí:

Porque aquí sólo se trata de recordar, sobre la base de los hechos más elementales, que la racionalización de la música conforme a acordes vive siempre no sólo en tensión constante frente a las realidades melódicas, a las que no logra nunca absorber por completo, sino que contiene también en sí misma [...] irracionalidades. (Weber 2002, 1122)

Posteriormente a sugerir estas tensiones, el autor describe lúcidamente el proceso histórico por el cual se resuelven las mutuas irracionalidades de estos elementos. Para situar sus fundamentaciones recurre a explicaciones comparadas entre distintos sistemas musicales: hindúes, javaneses, modos griegos antiguos, árabes, armenios, etc, en los cuales, (recordemos que el texto data de 1911), ¡hace referencia a fonogramas! (grabaciones etnomusicológicas *in situ*). La amplitud que podría alcanzar esta explicación, nos obliga a prescindir de elementos detallados, aun pese a la importancia de su contenido. Solamente se abordarán en aquellas nociones que refieren a la

estandarización, (en el proscenio histórico), de los medios teóricos de la musical "occidental", así como sus implicaciones.

La búsqueda de un *sistema armónico de acordes* racionalmente estable, pasó así por distintas búsquedas, que abarcaron la distinción de intervalos variados, tales como los de 5ª y 4ª sobre los de 3ª y viceversa, con la deficiencia de que existieran tonos residuales (irracionales) en el acomodo de consonancias armónicas.

La realidad melódica se dirigió al condicionamiento de intervalos: las escalas pentáfonas (que presuponen al menos la octava), con intervalos móviles (según el sentido de la nota base de la escala) y ende, parcialmente irracionales. Sin embargo, el sostén de fórmulas melódicas, es lo que permite el desarrollo de la dirección tonal melódica, según refiere al desarrollo de distintos *modos eclesiásticos (medievales)*, con formulas melódicas (y rítmicas) preestablecidas.

Ahora bien, el material tonal no es espejo distintivo de una realidad mental. La música es, por supuesto, objeto práctico:

El vehículo del desarrollo, tanto extensivo como intensivo de la escala fue el laúd (el vocablo es árabe), que durante la Edad Media se convirtió en el instrumento decisivo de los árabes para la fijación de los intervalos, del mismo modo que la cítara lo fue para los griegos, el monocordio en Occidente, y la flauta de bambú en China. (Weber 2002, 1131)

El análisis de la afinación y forma de tañir el laúd es, así, evidencia de los medios tangibles por los cuales la racionalización de la música se desarrolla. La *organología*, como disciplina aplicada al estudio histórico y de forma de los instrumentos musicales, es voz viva del camino de la comprensión.

Ulteriormente, se plantea un criterio de racionalización que comienza a acercarse al establecimiento de la música normalizada, (ver *temperamento* en el glosario):

[Las] quintas como base teórica de la afinación, por un parte, y la cuarta como intervalo fundamental melódico, por la otra, habían de entrar naturalmente en tensión, una vez que la octava se hubo tomado como base del sistema y el ámbito de

la melodía seguía ampliándose precisamente en aquel lugar en que aparece la armonía moderna: en la construcción asimétrica de la octava. (Weber 2002, 1145)

El desarrollo asimétrico que hasta entonces existía, encuentra un límite del todo inesperado: el establecimiento de la escala de *solmización* (ver *glosario*) permite la racionalización de las distancias en una escala que aspira a la simetría, materializada en una música de varias voces cuyo desarrollo no se realiza solamente en octavas: confrontación racional de la melodía y armonía: *polifonía*. De manera interesante, plantea que, el *contrapunto*, resulta la expresión más consecuente de la dicha *polifonía*:

[...] varias voces tratadas en absoluto como de igual derecho corren una al lado de otra y están armónicamente ligadas entre sí de tal manera, que todo progreso de una de ellas tiene en cuenta el de las otras, por lo que quedan sujetas a reglas precisas. (Weber 2002, 1153)

Posteriormente, Weber plantea el surgimiento de una escritura musical (notación), como circunstancia fundamental para la racionalización musical:

Si se pregunta por las condiciones del desarrollo musical occidental corresponde aquí en primer lugar el invento de nuestra notación musical moderna. [...] Una obra de arte musical, por poco complicada que sea, no se puede producir ni transmitir, ni reproducir sin el instrumento de nuestra notación: en efecto, sin ella no puede existir en forma o lugar alguno, ni siquiera como posición interna del creador. (Weber 2002, 1161-1162)

Luego, describe parte de la evolución de dicha notación, desde las indicaciones nemotécnicas corporales, hasta la notación neumática, los aportes de *Guido D'Arezzo*, los diversos *gramas*, etc. La fijación de la composición (en una cita importante, en la cual refiere explícitamente al *creador*) permite finalmente poder normar elementos que señalaron el posterior desarrollo de la racionalización musical:

De modo que no fue sino la elevación de la música a varias voces a la categoría de arte escrito la que creó al compositor propiamente dicho, asegurando al mismo tiempo a las creaciones polifónicas del Occidente, en contraste con las de otros pueblos,

duración, influencia y progreso continuos. Es obvio que la plurivocalidad sobre la base de un sistema de notación racional, había de proporcionar a la racionalización armónica del sistema musical el apoyo más eficaz. (Weber 2002, 1165)

El sucesivo desarrollo de modos de notación, incorporó también un medio de racionalización que buscaba enriquecer el sentido musical: el lenguaje *cromático* o las alteraciones de los sistemas de notas, provenientes, como una relación inesperada de la irracionalidad melódica, en oposición de la dirección armónica y desembocó finalmente en la búsqueda de escalas *temperadas*, a fin poder prescindir de intervalos incompatibles entre ambas direcciones de los hechos musicales.

En su aspecto práctico, el temperamento es esencialmente un medio, en relación con una música puramente melódica, de poder efectuar transposiciones de las melodías a cualquier tesitura, sin tener que reafinar los instrumentos. (Weber 2002, 1170)

Situación irónica, ya que la proliferación *temperamentos*, como respuesta a la irracionalidad melódica de los intervalos, resolvió (al menos tangencialmente para un sistema racional) su irreconciliable problema acústico:

Toda la música de acordes moderna ya no se puede ni siquiera concebir sin el temperamento y sus consecuencias. No fue sino el temperamento el que le trajo la plena libertad. (Weber 2002, 1171)

La irracionalidad es, así, medio inadvertido en el desarrollo histórico de la *racionalización*:

[...]fenómenos que en apariencia están condicionados de manera directamente racional con relación a fines estuvieron originado históricamente, en verdad, por motivos enteramente irracionales, hasta que la mutación de las condiciones de vida les otorgó un alto grado de «racionalidad *con relación a lo regular*» técnica, con lo que sobrevivieron «adaptados» y hasta, en ocasiones, se difundieron universalmente. (Weber 1982, 183).

Ahora bien, podría hacerse un paralelo respecto a otros trabajos en los que Weber delinea las clases burocráticas como un elemento propio del desarrollo racional.

Aunque en el texto *Fundamentos racionales...* no menciona como tal clases de *burócratas musicales*, podrían tipificarse como tal ciertos sectores, quizá más atinadamente como *preburócratas*:

Lo mismo que fue la organización corporativa la que hizo posible la influencia de los bardos y, en particular, el progreso de sus instrumentos sobre la base de formas típicas tales resultaban imprescindibles para el avance de la música, así se relacionan también más adelante, a fines de la Edad Media, los progresos técnicos de la época en materia de construcción de instrumentos de cuerda, con la organización gremial, iniciada en el siglo XVIII, de los instrumentistas, tratados todavía en el *Espejo de los Sajones* [c.1220] como carentes de derechos. (Weber 2002, 1174)

Siendo la realidad instrumental nuevamente considerada como fuente expresiva de la racionalidad operativa, a su vez manifestada en la fijación de formas musicales:

Estos instrumentos, que son el órgano específicamente moderno de la música de cámara, el cuarteto de cuerda, tal como Joseph Haydn lo constituyó definitivamente y, ante todo, el núcleo de la orquesta moderna, son un producto de la construcción de instrumentos de Brescia y Cremona lograda después de prolongados experimentos. (Weber 2002, 1175)

Vehículos, además, de formas de articulación específicas del discurso musical:

El sostenimiento del tono, su aumento y disminución, la ejecución melódica de pasaje y todo lo específico en materia de realizaciones que esperamos del violín, era muy difícil todavía incluso en el siglo XVI, o resultaba materialmente imposible, sin hablar de que los cambios de la posición de la mano como los que se requieren para el dominio del espacio sonoro de los actuales instrumentos de viento estaban, entonces, prácticamente excluidos en virtud del tipo de construcción de los mismos. (Weber 2002, 1175)

Aunque a la luz de los años y la investigación organológica, parte de estas afirmaciones pueden ponerse en duda, el prestar voz a elementos que, en la apariencia de su época, resultaban analíticamente silentes, es vital adelanto en el análisis de Weber. Otros instrumentos también ofrecen un discurso racional en el ojo

del análisis comprensivo, en concreto el órgano, como medio de la expresión eclesiástica y el piano, al cual señala como culminación del *temperamento igual* e incluso como objeto de mercado (mercancía) de la sociedad burguesa:

Su utilización inmovible actual descansa en la universalidad de su utilización para la apropiación doméstica de casi todos los tesoros de la música, en la inmensa profusión de su literatura propia y, finalmente, en su peculiaridad como instrumento universal de acompañamiento y enseñanza. [...] Nuestra educación exclusiva en la música armónica moderna se basa esencialmente en él. [...] Y la construcción de pianos depende de la venta a gran escala. Porque, pese a toda su esencia musical, el piano es un instrumento doméstico esencialmente burgués. (Weber 2002, 1183).

El texto de Weber termina con estas observaciones sobre el piano¹³. Más, poco antes de su conclusión, resulta significativa una indicación sobre la racionalidad *materializada* en dicho instrumento. En ella indica que la racionalidad, en tanto proceso de fijación, tiene un costo innegable:

También en su aspecto negativo, en el sentido que el temperamento ha despojado seguramento a nuestro oído —al oído del público que *se asimila*—, desde el punto de vista melódico, de una parte de aquella sensibilidad que imprimió al refinamiento de la cultura musical antigua su sello inconfundible. (Weber 2002, 1183).

El costo de la limitación racional es la supresión de ciertos aspectos de la diversidad musical y su expresión: tributo de las posibilidades que el desarrollo de la música determina. Con esta vital indicación del coste racional concluyo este resumen de su contenido. Derivado del planteamiento de la *racionalidad musical*, como elemento básico del análisis, resulta ahora necesario la inclusión de otros aspectos que detallen otras consecuencias posibles de los fenómenos musicales.

¹³ En las aseveraciones sobre el piano, así como en otras temáticas (el desarrollo de los sistemas melódico/armónicos por la racionalidad, por ejemplo) el texto es cronológicamente pionero. En el caso concreto de la llamada "historia social" de los instrumentos, el piano ocupa un rol fundamental, tanto por su importancia en la concreción del temperamento igual, como por su relevancia socio/económica, entre otros. Otros autores ampliarían este aspecto posteriormente. Se recomienda: (Synder 2002), (Loesser 2011).

b. Puente: Las herramientas biográficas como medio de aprehensión de fines

Puede resultar extraño que la dirección por la cual se apura el análisis del desarrollo de la racionalidad musical en Weber no profundice en el tratamiento de individuos. Ciertamente, como ya se vio, no niega la figura del *compositor*, pero el reconocimiento de figuras concretas resulta un elemento transitorio. Esta carencia no parece provenir de una omisión consciente, sino de la apretada inclusión de elementos que, finalmente, no dan demasiado espacio a sujetos.

Más aún, el debate de la pertinencia de *historias y relatos de vida*, así como concreciones narrativas similares, que dimensionen con un papel central a entidades individuales en el espacio de la sociología, es motivo de debate: para la ciencia de la sociedad, ¿qué tanta pertinencia tienen los sujetos en ella, como probables formas recíprocamente dependientes? Las respuestas pueden pasar por múltiples miradas y discusiones, pero no me interesa ampliar al respecto. Solo indicaré las rutas por las cuales este análisis transita¹⁴.

Siguiendo el paso de la metodología weberiana, en *Ensayos sobre metodología sociológica*, realiza algunos señalamientos sobre el *individuo* y el *actuar en comunidad*, siendo este último definido como:

Hablamos de «actuar en comunidad» allí donde la acción humana se refiere de manera subjetivamente *provista de sentido* a la conducta de otros hombres. (Weber 1982, 189)

De acuerdo a:

1) un comportamiento *históricamente* observado, o bien 2) un comportamiento construido *teóricamente*, como objetivamente «posible» o «probable», realizado por

¹⁴ Además, la feliz circunstancia de la publicación del *Acta Sociológica n° 56* "El enfoque biográfico" (Imaz (coord.) 2011), precisamente durante la realización del trabajo, me ayudó a sortear este apuro ya que en dicha fuente se pueden encontrar bastantes indicaciones sobre distintas problematizaciones de las fuentes biográficas y la sociología: la construcción de narrativas, la subjetividad implícita en ellas, entre otras.

individuos en relación con comportamientos reales, o representados como potenciales, de otros individuos. (Weber 1982, 191)

El individuo, resulta así, al menos como parte de la comunidad, medio significativo para el sociólogo, en tanto elemento con sentido en ella y hacia ella:

El propósito del «comprender», como modo de consideración es también, en definitiva, el fundamento por el cual la sociología comprensiva (en nuestro sentido) trata al individuo aislado y su obrar como unidad última, como su «átomo», si es que se nos admite esta peligrosa comparación. (Weber 1982, 187).

Ciertamente, el señalamiento de Weber del *individuo* como intermediario de análisis para la sociología comprensiva es importante, pero su advertencia es igualmente adecuada. La metáfora es peligrosa según se comprenda literalmente. El individuo no es meramente "átomo" o "unidad mínima" de análisis social, puesto que la diversidad incide en la apariencia de su "irreductible individualidad" para la concreción de lo evidentemente relevante a la disciplina:

[...]existen formas muy importantes de asociación en las cuales el actuar en sociedad está en medida considerable ordenado racionalmente, como en el caso de la unión de fines, mediante estatutos de medios y fines, creados por los hombres, y, por lo tanto, está organizado como «asociación»; dentro de esas formas, sin embargo, vale, como supuesto básico de su subsistencia, el que los individuos entren, *sin quererlo*, a formar parte del actuar en sociedad y, por lo tanto, se encuentren atrapados por aquellas expectativas de su propio actuar en vista de aquellos ordenamientos creados por los hombres. (Weber 1982, 213)

Así, para el análisis social, la pericia del investigador puede resultar vital en la reconstrucción/deconstrucción de los escenarios. Muchos participantes resultan parcialmente anónimos en la vasta numeralía de los fenómenos. Sin embargo, cuando el hecho analizado implica el señalamiento de individuos o participantes precisos, resulta necesario el acopio de relatos (tanto directos como compuestos) de las experiencias en las cuales los sujetos intervinieron:

En fin, lo social no es fijo; es político y "opera" bajo la presión de fuerzas contrarias y cambiantes. Si estructura el campo de la praxis, es a su vez el objeto, el foco de la praxis. Una sociología que no se limitara a analizar el orden establecido, sino que tratara de aprehender las contradicciones que dicho orden engendra y las transformaciones estructurales resultantes, debería esforzarse por unificar el pensamiento de lo estructural y el de lo simbólico, y sobrepasarlos para llegar a un pensamiento de la praxis. Algunas obras excepcionales, en las que —y no es por azar— proliferan las descripciones biográficas de personajes, nos señalan el camino. (Bertaux 2011, 69)

Así, de acuerdo con este señalamiento, considero fundamental, para situar la pertinencia *sociológica* de Julián Carrillo y su entorno, (dentro de una comunidad con expectativas y sentidos), las herramientas de lo que parcialmente podría figurarse no plenamente como una biografía sino como una narración, una *historia de vida*:

En cuanto al término *historia de vida*, Denzin propone reservarlo para los estudios de casos sobre una persona determinada, incluyendo no sólo su propio relato de vida, sino también otras clases de documentos; por ejemplo, la historia clínica, el expediente judicial, los tests psicológicos, los testimonios de allegados, etc. (Bertaux 2011, 64)

Sin embargo, el desarrollo de esta *narración* por el cual se re-construye (parcialmente) el sentido, la razón y la lógica de un individuo, (no sólo como recuento literario), encuentra censores, tal como Bourdieu, que, escéptico del método biográfico argumenta:

Producir una historia de vida, tratar la vida como una historia, es decir como el relato coherente de una secuencia significativa y orientada de acontecimientos, es quizás sacrificarla a una ilusión retórica, a una representación común de la existencia que toda una tradición literaria no ha dejado ni cesa de reforzar. (Bourdieu 2011, 122)

Encasillando el juego biográfico en la denominación desaprobatoria de *retórica*:

[...] la arbitrariedad de la representación tradicional del discurso novelesco como historia coherente y totalizante y de la filosofía de la existencia que implica esta concepción retórica. (Bourdieu 2011, 123).

Los alegatos de Bourdieu podrían resultar adecuados en escenarios precisos: la hagiografía con orientación laudatoria o el culto de admiración del *ser por el ser*. Sin embargo, la concreción del sujeto como mera "adecuación" de elementos sociales, deriva en una descripción imprecisa de los fenómenos musicales. Así, no ofrezco sino un esbozo de diversas fuentes con el fin de ofrecer mayor claridad en la reconstrucción de las problemáticas abordadas: no solamente referencias directas de textos del compositor, sino documentos hallados en la búsqueda por diversos archivos y, que refieren, si no esencialmente al compositor, a personajes con quienes trabajó, convivió o polemizó, así como las instituciones en cuyo seno desarrolló parte de su labor.

La intención de esta narrativa que tiende a la paradoja de los contrastes y las oposiciones, es buscar la superación de lo que podría intuirse como una línea unívoca que pueda capturar el sentido (o los sentidos) diverso(s) que subyacen en la labor de un personaje. Adorno ya advertía este inconveniente en un texto especialmente lúcido intitulado "*Defensa de Bach contra sus admiradores*" en el cual señalaba:

A Bach le sucede lo que sus apasionados protectores desean al fin y al cabo: se transforma en un bien cultural neutralizado en el que el acierto estético se mezcla turbiamente con una verdad que en sí ya no es sustancial. Lo han convertido en un compositor para los festivales de órgano de las ciudades barrocas bien conservadas, en un pedazo de ideología. (Adorno 2008, 123)

Con ello, en la labor de poder abordar elementos dispares y conciliarlos en el espacio lúdico de una narrativa, indagaré en la articulación teóricamente apreciable de un personaje. Otros elementos inciden dentro de la construcción del sentido biográfico. De ellos es menester tratar con mayor detalle en un apartado especial.

c. Sonata B: Modelos paradigmáticos y teóricos. Política y teoría.

Según planteé, la dimensión biográfica ayuda en la reconstrucción de espacios y contextos fenoménicos de los sujetos. Sin embargo, dentro de esta operación, algunos elementos individuales pueden vincularse con mayor facilidad y otros requieren de mayor cuidado. Así, en los fenómenos musicales, una dimensión puede resultar, en apariencia, ajena a su desarrollo pero, por su propio sentido *humano*, le es ineludible: el poder y su ejercicio.

De acuerdo al sentido *teórico* de los medios *racionales* que orientan la música, es innegable que en su constitución subyacen medios de tensión que posibilitan y a la vez determinan su desarrollo. Jacques Attali, economista francés, aporta en "*Ruidos: ensayo sobre la economía política de la música*", (un controvertido y sugerente libro) claves sobre dichos medios de tensión presentes en la inmanencia de la teoría y práctica musical:

[La música] remite a la estructuración de los paradigmas teóricos, muy por delante de la producción concreta. Es también superficie inmaterial de registro de la obra de los hombres, marca de carencia, trozo de utopía a descifrar, información profunda, *memoria* en donde quienes la oyen registran sus propios sentidos personalizados, precisados, modelados, afirmados con el tiempo, memoria colectiva del orden y de las genealogías, detentadora del verbo y de la división social. (Attali 2011, 20)

El uso de medios concretos en el fenómeno musical implica una distinción de categorías específicas. Se establece un "diálogo" en divergencia. Además, la discriminación de determinados recursos a favor de otros, es un proceso de diferenciación establecido, ya por la búsqueda de un sentido o las posibilidades de los paradigmas teóricos propios al precio de la racionalización, (según Weber), que no depende, quizá, de una asignación arraigada en una orientación "despótica" de los recursos teóricos, pero cuya distinción, operante en su uso, es innegable: aspiración política en su desarrollo.

Quintero Rivera, al señalar su definición *social* de música (con la cuál se dio apertura a la presente investigación), incide en recalcar el propio efecto *político* que subyace en su origen humano:

Esta importancia [social], le imprime a la música repercusiones fundamentales de tipo político; no necesariamente en la inmediatez del partidismo, sino en el sentido amplio de la política, como imposiciones y resistencias, solidaridades y conflictos por el ejercicio y la distribución del poder. (Quintero Rivera 2005, 34)

Definición que procede, por demás, de Weber:

La política sería, así, para nosotros: aspiración a la participación del poder, ya sea entre Estados, o en el interior de un Estado, entre los grupos humanos que comprende, lo cual corresponde también esencialmente al uso lingüístico. (Weber, 2002, 1056)

Con ello, de acuerdo a su origen social:

[...] la música transmite emociones o significados por sí sola, y se puede oír o entender descontextualizada, sin que pierda sus propiedades estéticas. Con todo, lo queramos o no, los músicos (compositores, intérpretes, etc.) son seres humanos de carne y hueso, con todas las consecuencias y muchas veces asumen compromisos políticos para los cuales emplean la música. Lo uno no es incompatible con lo otro. (Noya y Ferri 2011, 97)

Entonces, la operación del poder en la música podría divergir a través de su medio de desarrollo (a través de los participantes, instituciones), o por discursos propios de la música (entidades estilísticas, geográficas, cronológicas) sin que la música signifique por sí misma persuasión, coerción, resistencia [...] (J. Randall 2005).

Este conjunto de ideas nuevamente inciden en lo entreverado del fenómeno.¹⁵ Ciertamente se podría advertir un problema en el equilibrio del análisis del escenario

¹⁵ En alguna lectura del presente trabajo, me fueron señalados ciertos paralelismo entre la argumentación sobre *discurso* y *el poder* que aquí pretendí esbozar y los planteamientos sobre los mismos temas en la obra de Michael Foucault. Si bien reconozco que la argumentación se hubiera reforzado con la inclusión de elementos del teórico francés, también percibo que hubiesen complejizado ciertas variables del trabajo hacia sendas por las cuales no pretendía discurrir.

musical: el *poder* como hecho, el individuo como entidad irrenunciable de la comunidad y los diversos intermediarios que participan en los sucesos. "Ajustar" meramente la situación en conveniencia de enfoques podría ocasionar una pérdida en la perspectiva de la investigación. Por ello, una última herramienta ha sido fundamental en la construcción del análisis, a fin de poder ubicar en un medio común los interlocutores del fenómeno analizado: la *mediación*.

d. Codetta: El rompecabezas restituido a través de la mediación.

En último lugar, la multiplicación de elementos aludidos en este capítulo no permitiría, en la apariencia de escenarios divididos, más que un relato fragmentario de piezas que participaron en la construcción de los fenómenos musicales. De hecho, una consideración descuidada de las variables induciría a polarizar (en una dialéctica no decisiva sino valorativa), hechos que encuentran sentido en su simultaneidad cronológica.

Así, la importancia de los elementos presentados puede encontrar su carácter interpretativo en el posicionamiento conjunto, en la estructuración de su "orden" dentro del sentido conjunto que les dio origen. El proceso por el cual procuro hacer patente dicho acontecimiento lo aporta Antoine Hennion, en la búsqueda de un eje diáfano y preciso en la reconstrucción de fenómenos musicales, con el desarrollo de los múltiples factores que intervienen:

En las ciencias sociales, lejos de ser el medio para hacer que aparezcan los objetos como en la música, la mediación es lo que permite prescindir de ellos, es decir, tomarlos en consideración pero relacionarlos con otra cosa distinta, para convertirlos en vectores de una interpretación social. Directamente importada del modelo construido por Durkheim a propósito de los tótems, la mediación sociológica introduce entre el sujeto y el objeto la pantalla a través de la que se ven y, a partir de esa separación, permite asignar a mecanismos sociales subterráneos lo que los actores atribuyen al objeto. (Hennion 2002, 16)

La importancia del método planteado por Hennion, radica en la posibilidad de situar diversos medios, objetos, ideologías, soportes, individuos, instituciones y *modelos racionales*, sin la pretensión (incluso no intencional) de estimarlos en proporciones de neutralidad incierta o juzgarlos en la medida de un gusto determinado. Según se precisa de un escenario histórico con discursos variados (y en nuestro caso específico, abiertamente desafiantes entre sí), la proporción que establece un modelo de *mediación*, permite colocarlos en la conveniencia de su individualidad, sin la pertinencia de una primacía o conveniencia. El sentido político es incluso un "objeto" en tanto no adquiere una medida de denuncia, sino que integra parte de la trama, al igual que la caracterización de la *racionalidad* que se sitúa como dirección del sentido de un modelo ideológico. De esta manera, el desarrollo de la exposición por medio de un desenlace narrativo concreto, tampoco resulta medio de encumbración, sino camino que facilita la articulación de los procesos, a fin de evitar una presencia fragmentaria de los elementos constructivos de la *mediación* resultante. La simultaneidad analítica y significativa de los métodos (narración, racionalidad, discurso y mediación) es diálogo inclusivo:

[...] despliegan entre sí la realidad de un espacio en el cual sus direcciones permiten situar y definir los elementos reales de las diversas músicas. Entonces éstas pueden apoderarse de dichos elementos, convertirlos en aficionados y obras, fans e ídolos, melómanos y un repertorio, bienes y mercados, artistas y públicos, e integrar en el mundo que crean a los humanos y las cosas de las que tienen necesidad. Así se abre la repoblación del mundo musical. Las músicas reales ya no tienen que fijarse en uno de estos ejes por medio de una explicación reductora, ni que separarse de aquel del que se reclaman mediante una explicación acusatoria: se establecen por medio de la composición de estos dos esfuerzos perpendiculares aplicados a sus elementos [...] (Hennion 2002, 356)

El "re poblamiento" del mundo musical en la enumeración de sus "mediadores", confiere así un sentido de significancia conjunta a lo que ya no es plenamente un fenómeno por sí mismo, sino por los elementos que constituyen su entramado en una dualidad metodológica:

Para hacer aparecer la música ante nosotros, es necesario hacer converger las dos técnicas inmemoriales con las cuales los hombres se han aproximado a las cosas y las han hecho suyas: por una parte, las técnicas «sociales» de proyección y materialización del grupo en símbolos; por otra parte, las técnicas «naturales» de dominio de los objetos. [...] (Hennion 2002, 344)

En donde, de acuerdo con "las técnicas sociales":

[...] la música es el grupo que se representa para el grupo: rituales, escenificaciones, juegos reglamentados de la excitación colectiva, técnicas de multitud y mediums que saben llevar al trance [...] desemboca en la definición durkheimiana de la mediación, lo social que intenta simbolizarse, proyectarse en las cosas para someterse a ellas y transformar una suma de individuos en un colectivo unido y activo. (Hennion 2002, 344)

Y las "técnicas naturales":

[...] la música como una cosa plantada ante nosotros. Si el objeto no está presente, fabricamos réplicas lo más fieles posibles y fijamos en la materia lo que así puede escapar a tiempo que huye, el canal de los agujeros de una flauta, los mangos de los instrumentos de cuerda, algunas referencias escritas, luego las partituras completas, finalmente las grabaciones mecánicas. Apoyada en la tecnología, nos encontramos esta vez con la definición natural de la mediación como gestión de la interfaz entre las competencias de lo humano y las propiedades de las cosas, y el dominio creciente de las primeras sobre las segundas. (Hennion 2002, 347)

La metodología planteada por Hennion encuentra críticas a la proposición de un vasto horizonte analítico con mediadores humanos, simbólicos y físicos con idéntica relevancia, así como por la enorme autonomía depositada en los objetos materiales (Noya 2010). Así, buscando no dirimir del todo la polémica, sino presentar un modelo coherente, en el presente trabajo la *mediación* representa una herramienta valiosa que permite colocar en conformidad la complejidad del universo de objetos que constituyó el trabajo de Carrillo.

Estas notas rematan la dimensión teórica del trabajo. En la siguiente sección, prolongando las pistas ofrecida en los apartados previos, puedo finalmente realizar un perfil sociológico del trabajo de Julián Carrillo. Valga expresar que la dirección aquí ofrecida es una posibilidad. De ninguna manera busco extinguir la enorme riqueza de los hechos.

CAPÍTULO III:

DESARROLLO HISTÓRICO, BIOGRÁFICO Y RACIONAL.

(Apuntes sobre medios, escenarios, tensiones, política e instituciones.)



Rubén Montiel – Cantinela para cello y piano

Julián Carrillo – Cuarteto Atonal "a Debussy" – I. Allegro

Julián Carrillo – Allegro agitato de la Casi-Sonata III en cuartos de tono para violoncello solo.

Carlos Chávez: Concierto para violoncello y orquesta. - Allegro.

¹⁶ Carrillo, El sonido 13, 1924)

a. Tema I: escenario y contexto.

Espectador directo de dos siglos (y de los múltiples hechos históricos inherentes a ellos), Julián Carrillo de ninguna manera fue ajeno a sus circunstancias. Diversos medios socio/políticos, interlocutores y hechos, impulsaron y participaron en el desarrollo de su obra. Por ello, la parte inicial de este capítulo se ocupa de referir algunos elementos del ambiente musical en la cual el compositor dio sus primeros pasos.

Hacia finales del siglo XIX, el Conservatorio Nacional¹⁷ era institución clave en la proyección de los modelos musicales paradigmáticos. Fue refundado en 1866, como la continuación de años de tentativas, (latentes incluso desde los años inmediatos a la guerra de independencia) de adecuar los medios propicios para fundamentar las bases del avance y desarrollo de la institución musical.

Dentro de las aulas del Conservatorio, así como en las opiniones de compositores de la época, e incluso en los sentires del público, distintas orientaciones (tanto de gusto como teóricas) dirigían con diversos rumbos, la creación y difusión de las prácticas musicales: el estilo francés, italiano, y alemán. Profesores, músicos y melómanos debatían sobre la superioridad de los distintos estilos, proyectándolos como expresiones en mayor o menor medida "auténticas" e incluso como esencia propia del gusto "idiosincrático" nacional. Este hecho es descrito por el compositor Manuel M. Ponce (a través del investigador Pablo Castellanos):

[...] el folklore "sufría el desdén de nuestros más prestigiados compositores y de una sociedad que sólo acogía la música extranjera o las composiciones mexicanas con títulos en francés". (Castellanos, *apud.* Ponce en: *El nacionalismo musical mexicano*, 1969, 7-8)

¹⁷ Las fuentes principales de la información sobre el Conservatorio: (Estrada 1984) (Zanolli Fabila 2000). Otras están indicadas.

Sin embargo, más allá del propio ambiente de las disputas estilísticas, el entorno político que envuelve los hechos, se vuelve elemento complejo de ellos. Porfirio Díaz, (presidente desde 1884), preparaba hacia 1892 una cuarta reelección. Los fundamentos ideológicos que pesaban sobre este nuevo intento de asumir el poder estaban fuertemente vinculados al sentido de "*orden y progreso*" propio de la filosofía positivista (representado por el grupo de los *Científicos*, intelectuales fieles a Porfirio Díaz), y que fungiría como base ideológica del modelo político imperante:

[...] la necesidad de conocer las leyes naturales y sus relaciones, para así poder establecer las condiciones de orden adecuadas al desarrollo de la sociedad. Los trastornos que causan las utopías, al proponer situaciones inadecuadas al grado de progreso alcanzado por la sociedad. Las llamadas conquistas del derecho son utópicas, puesto que sostienen derechos que la realidad social no puede conceder sin sufrir trastornos. Dichas conquistas deben ser sustituidas por las del trabajo. No es posible sostener la igualdad de derechos en una sociedad que no ha alcanzado su máximo desarrollo o progreso. Es menester ante todo alcanzar este progreso y su conquista se obtiene por el trabajo. (Zea 1984, 399)

Las *leyes sociales* derivadas del empirismo como medio exclusivo de conocimiento, emanado a su vez, de *leyes naturales*, resultaba arreglo adecuado al ordenamiento político porfirista. Así, la conceptualización política de los preceptos positivistas se vuelven pauta de los acontecimientos, llegando incluso a adecuar, como modelo a reproducir, un molde idealizado de la sociedad francesa: los productos de esta época (desde los estilos arquitectónicos, hasta los estándares que norman a las fuerzas bélicas del estado), son copia de "lo francés". Por supuesto, la música, en mayor o menor medida, no fue excepción. Dos personajes representaban en el Conservatorio la pugna entre los estilos: Melesio Morales el *italianismo* y Gustavo E. Campa el *francesismo*. Posteriormente, el propio Carrillo sería considerado, tanto por su

educación como por su lenguaje musical temprano, representante del estilo *germano*¹⁸.

De manera sucinta, este fue el espacio dentro del cual Julián Carrillo comenzó su desarrollo. Ciertamente resulta quimérico poder establecer la totalidad de las influencias que incidieron en su trabajo, pero no resulta menos que necesario intentar ubicar algunos hechos fundamentales que contribuyan a reconstruir escenarios. Finalizada pues esta descripción, puedo emprender la narración de la vida la figura eje de esta investigación.

b. Desarrollo: obertura en México.¹⁹

Julián Carrillo Trujillo nace el 28 de enero de 1875 en Ahualulco (hoy, Ahualulco del Sonido Trece), en el estado de San Luis Potosí. Fue el último de los diecinueve hijos del matrimonio entre Nabor Carrillo y Antonia Trujillo, descendientes de indígenas.

Los primeros años de su vida los pasó en su pueblo natal, donde formó parte del coro de la iglesia. En 1885 viajó a San Luis Potosí, con la intención de emprender estudios musicales más formales en la academia de Flavio F. Carlos, lugar en el cual comenzó el aprendizaje del violín y los timbales. Sus primeras composiciones datan de estos años, incluyendo una misa escrita a petición del párroco de una iglesia potosina.

En 1895 se traslada a la Ciudad de México e ingresa al Conservatorio Nacional, en cuyas aulas tuvo como maestro de composición a Melesio Morales, de violín a Pedro Manzano y de acústica a Francisco Ortega Fonseca. Fue, a través de la educación conservatoriana, que heredó, además de los evidentes principios de una técnica musical más formal, fundamentos de los estilos italiano y francés imperantes.

¹⁸ Esta escisión estilística la realiza Gerónimo Baquerio Foster (La música 1962, 449). Después ampliaré al respecto de la *escuela alemana*.

¹⁹ La reconstrucción biográfica es compleja. Como ya advertí, las fuentes fácilmente polarizan las circunstancias entre el conflicto Chávez/Carrillo, por lo cual, ocupo tres fuentes esenciales, de las cuales reconstruyo una lectura: R. Benjamin 1967, Castellanos 1975 y Velasco Urda 1945. En su caso, otras están indicadas.

Es precisamente, durante esta época, que Carrillo comienza a manifestar un fuerte ímpetu crítico a la teoría musical tradicional (tal como se le enseñaba) que mantendría toda su vida. Fue, de hecho este ánimo lo que dio origen (como el mismo compositor lo narra) a los fundamentos del Sonido 13.

En el último lustro del siglo pasado y queriendo ver si era posible dividir el semitono, intenté con mi discípulo y amigo Eucario Rodríguez, de Guanajuato, un trabajo de experimentación y de una manera primitiva –supuesto que carecíamos de medios apropiados para ello- logramos, subdividiendo la cuerda de un violín con el filo de una navaja, oír entre las notas sól y lá de la cuarta cuerda **dieciséis sonidos distintos perfectamente claros**. [¿]No fue esto acaso, lograr prácticamente la subdivisión del semitono? (Carrillo 1923, 262)

Carrillo compartió con entusiasmo los resultados de su experimento entre sus condiscípulos del Conservatorio, quienes se limitaron a llamarlo "el alumno soniditos", (para beneplácito del aludido). Así, en apariencia, el hecho no tendría mayor trascendencia.

Sin embargo, no fue el planteamiento de una teoría musical reformista, sino una grata coincidencia, lo que marcaría inicialmente el desarrollo del potosino²⁰. Sucedió que durante el año 1898 algunos problemas de salud lo mantuvieron alejado del Conservatorio. Esta circunstancia no evitó que el director lo convocara para participar en el concierto de graduación de dicho año, aún bajo la advertencia de que, dadas las circunstancias, no resultaba candidato para obtener alguno de los premios especiales que se otorgaban en la ceremonia. Así, Carrillo participó en el concierto y sucedió que, al finalizar la audición, el presidente Porfirio Díaz, (presente entre el público) inquirió sobre el hecho de que el ejecutante no recibiese premio alguno, ponderando su patente destreza en la ejecución del violín. Al enterarse de la situación, y considerándola injusta, Díaz le concedió una beca para estudiar en el Conservatorio de París. Así, cobijado en la entidad política, y su más alto paladín, Julián Carrillo se dirigía a la meca ideológica de los *científicos*. De ningún modo su destino era fruto del azar.

²⁰ R. Benjamin situa, en este situación, el "descubrimiento público" de Carrillo.

c. Variación: todos los caminos llevan a Europa y vuelven a México. Avatares e infortunios de un compositor institucional

Ese mismo año, el joven violinista arribó a París con la intención de proseguir sus estudios musicales. Sin embargo, una circunstancia no prevista mudó sus designios: al entrevistarse con el Director del Conservatorio, éste le informó que rebasaba la edad límite para ingresar, por lo que no podía ser admitido. Este hecho lo obligó a solicitar permiso para modificar el sitio designado por la beca: de Francia a Alemania. El permiso le fue concedido y, de manera irónica, resultaría un evento fundamental en su desarrollo, puesto que en el *Conservatorio Real* de Leipzig, lugar donde finalmente fue admitido, pudo nutrirse de una fuerte preparación científica (matemática, física, acústica) así como de dirección orquestal y de fundamentos estilísticos propios de la tradición musical germana, definiendo esta última como

[...el] paradigma musical estructural y organicista, ejemplificado con un acercamiento formalista a la obra de Beethoven, Brahms, así como con la noción de "música absoluta" y la cohesión de "motivos base", presentes en la obra de Liszt y Wagner." (A. L. Madrid 2003, 36).

Es importante la idea de *música absoluta*, en el sentido del valor de esta "por sí misma" independientemente de valores extramusicales (texto, escenarios, ideas, etc.). Precisamente, las nociones y principios de esta educación teórica sustentaría, de manera no del todo consciente, gran parte de la dirección del trabajo del compositor²¹.

Los progresos del músico en Leipzig fueron notables: entró a formar parte, como primer violín, de dos excelentes orquestas: la del *Conservatorio* y la *Sinfónica Gewandhaus*, e incluso pudo dirigir su *Sinfonía en Re* ante la Orquesta del Conservatorio. Los comentarios del compositor sobre este hecho ya reflejan su

²¹ Es Alejandro L. Madrid quien explica con mayor detalle este diálogo entre el paradigma "organicista" alemán y las teorías de Carrillo en «Modernism, teleology and identity: toward a cultural understanding of Julian Carrillo's Sonido 13», *Sounds of the Modern Nation* 2009, pp. 18-48.

carácter autoelogioso, así como la tendencia de un "*nacionalismo sui generis*", diverso del sentido que, después se advertirá, desarrollaron otros compositores sincrónicos:

Esta Sinfonía es la primera escrita por un compositor mexicano y ejecutada, por una orquesta alemana, bajo la batuta de un indio mexicano. (R. Benjamin 1967, 38)

En 1900 representó (de manera no oficial) a México en el *Congreso de Música* de París, donde propuso asignar nuevos nombres a las "clásicas doce notas musicales", iniciativa que fue respaldada por el compositor francés Camile Saint-Saëns.

En 1904, Carrillo nuevamente destacó al ganar un concurso internacional de violín, situación que lo pudo haber catapultado a desarrollar una carrera de solista en los ámbitos europeos pero que de ninguna manera lo cautivó, puesto que, al poco tiempo de finalizar el concurso, regreso a México. Lo aguardaba entonces el recibimiento triunfal por parte de Porfirio Díaz. En 1905 fue distinguido con un concierto en su honor, en el cual se interpretó su *Sinfonía en Re*, y el complicado *Concierto de para violín y orquesta* Tchaikovsky, con el propio Carrillo de solista. Fue así, durante la audición de la Sinfonía, sentado en un palco junto a Díaz y Justo Sierra, que recibió, como obsequio del presidente, un antiguo y valioso violín italiano *Amati*. El músico potosino, que comúnmente se definía a sí mismo como "un indio de Ahualulco", recibía así el espaldarazo como miembro importante de las instituciones porfiristas.

Apoyado por el régimen, el músico ingresó, en 1906, al Conservatorio como maestro de composición y, posteriormente, de instrumentación. En 1908 fue designado *Inspector General de Música de la Ciudad de México*. El mismo año de este nombramiento conformaría la Orquesta y el cuarteto Beethoven, agrupaciones ambas de gran calidad, pero corta existencia, desligadas de la *Orquesta Sinfónica Nacional*²² y la *Orquesta del Conservatorio*, ambas agrupaciones institucionales.

²² A lo largo de la historia de las instituciones musicales en México distintas agrupaciones han llevado éste nombre, sin que existan verdaderamente bases comunes entre ellas. La datación es compleja, pero contrastando a Estrada (La música de México 1984, 14-19) y a Beatriz Maupomé (Maupomé 2008) puedo establecer una cronología, según la cual: la primera OSN se fundó en 1915 con el personal de la *Sinfónica del Conservatorio* (fundada a su vez en 1881). Posteriormente, en 1917 fue suspendida y

Igualmente, recibió algunos encargos, como la musicalización del *Canto a la Bandera* de Ramón López Velarde, obra que fue estrenada en 1909 en la Plaza de la Constitución, ante el Presidente Díaz y los titulares de las Secretarías de Estado. También se le comisionó una ópera en 1910 con la intención de que fuera estrenada, ese mismo año, en la proyectada inauguración del entonces *Teatro Nacional* (posteriormente *Palacio de Bellas Artes*). El resultado de éste encargo fue *Matilde o México en 1810*,²³ obra de carácter *propagandístico*, en consonancia con las celebraciones del centenario de la independencia. Uno de los personajes de *Matilde, León* (español criollo), canta al iniciar:

[...] ese espléndido palacio,
me parece un ataúd.
Allí agoniza el orgullo
de nuestros viejos tiranos
que pronto los mexicanos
romperán su esclavitud."

(Coro y Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí 2011)²⁴

Si bien el libreto no es del compositor, sino de *Leonardo S. Viramontes*, podemos asumir una identificación del músico con los ideales expresados en la obra. Sin embargo, pese a que la obra estuvo en condiciones de ser representada no lo fue,

reorganizada en 1918 y disuelta, finalmente, en 1925. Sin embargo, en 1927 el *Sindicato de Filarmónicos del Distrito Federal* conformó la Orquesta Sinfónica Mexicana (OSM), agrupación de la cual Carlos Chávez fungió como Director Artístico de 1928 hasta 1948, año en el cual renunció para avocarse al recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes, cuya dirección la había sido encomendada en 1947. Fue precisamente en dicho año que fomentó la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio, que cambió de nombre a Orquesta Sinfónica Nacional en 1949, activa hasta la fecha. Así, por el ánimo con el que Chávez funda la OSN, se considera heredera directa de su OSM.

²³ La ópera como género musical (ya lo delata la palabra) es estilísticamente italiana. El libreto de *Matilde* está en español, pero según el maestro José Miramontes Zapata (en los textos que acompañan la única grabación disponible de la obra (*Matilde o México en 1810* 2011)) existen también dos manuscritos musicales con secciones en italiano del guion.

²⁴ En la reivindicación de los personajes *criollos* y *mestizos* (y no solo en los *indígenas*) realizada en *Matilde*, nuevamente puede rastrearse el particular *nacionalismo* de Carrillo, distinto del *nacionalismo posrevolucionario*. Después se verá con más detalle ésta circunstancia.

quizá debido al apuro de diversas circunstancias y al advenimiento de los conflictos sociales de la Revolución.

Fue precisamente en 1911, mientras se encontraba de viaje en Roma como delegado oficial de México en el *Congreso de Música*²⁵, lugar donde además expresó su sentir al respecto de la necesidad de dar un sentido estructural adecuado a las formas musicales clásicas, por lo cual deberían desarrollarse de acuerdo a elementos de "*variedad tonal*" (que implica una continua modulación de la obra) y "*unidad ideológica*" (en el tratamiento cíclico y continuo de los temas, relacionándolos entre sí), que el movimiento revolucionario alcanzó su punto álgido:

Al terminar el Congreso de Música de Roma, recibí la comisión de ir a Londres con el carácter de Delegado de México y allá me dirigí en aquellos días de triste recordación para la Patria, en que llegaban a Europa las noticias más alarmantes a la vez que las más descabelladas. (Carrillo 1923, 131)

Con esto, cuando las condiciones obligaron a Díaz a renunciar al gobierno y Madero asumió la presidencia, la situación privilegiada del músico se mantuvo, aún con los cambios animados por la Revolución. El mismo Carrillo narra una situación acaecida en el estreno de su Segunda Sinfonía, en la cual quedó de nueva cuenta patente tanto su carácter polémico como su desenvoltura e insolencia política. Asistió al estreno de la obra el entonces Presidente Madero quién:

[...] me felicitó calurosamente. Al preguntarme si ésa era mi más reciente composición, le contesté que no, que la había escrito desde 1905 y estaba dedicada a don Porfirio Díaz, quien fue quien me abriera las puertas del gran mundo musical al concederme *motu proprio* [...] un premio especial para continuar mis estudios en Europa. El señor Madero, en vez de molestarse por mi declaración, me felicitó además de por la composición, por lo que él consideraba mi lealtad al presidente caído. Días después le escribí una carta a París al señor general Díaz narrándole la escena que tuvo lugar en el Teatro Arbeu, entre el presidente Madero y yo, con motivo de mi sinfonía, y su

²⁵ Incluso tuvo una audiencia con el Papa Pío X, lo que motivaría posteriormente la composición de algunas obras de índole religiosa (*Misa Santa Catarina, Misa del Sagrado Corazón*).

contestación también fue admirable, pues cuando esperaba yo algún desahogo en contra del jefe de la revolución que lo derrocaria, me dijo estas increíbles palabras: "Panchito no es mala gente." Entonces admiré la gran nobleza de alma de ambos caudillos. (Carrillo 1967, 284-285)

De hecho, la impostura política de Carrillo durante el porfiriato es un elemento biográficamente controversial. Por ejemplo, Carlos Monsiváis lo ubica entre los miembros del Ateneo de la Juventud, agrupación crítica del positivismo porfiriano (Monsiváis 2000, 969)²⁶. Así, podría especularse que la posición que ocupaba el músico lo eximía de *gaffes* políticas y personales. Sin embargo, esta ventaja cambiaría con el tiempo. Las instituciones políticas revolucionarias y sus propias necesidades discursivas cambiarían el panorama de la producción cultural.

Precisamente en 1913 fue designado director del Conservatorio, al parecer por intercesión directa del golpista Victoriano Huerta. Sin embargo, el tiempo que duró en este cargo no fue muy bien visto:

Las innovaciones introducidas por este músico en el Conservatorio no estuvieron 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 soñador, a pesar de su practicidad 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 ello, la prodigalidad y el exceso. Ciertamente que su cortísima estancia en la dirección del Conservatorio sólo puede juzgarse como prólogo de su obra y que la experiencia le hubiera aportado bien pronto el equilibrio administrativo que su impetuosa creadora había puesto en fuga. (Herrera y Ogazón, *El arte musical en México 1992 (1917)*, 85).

Por otro lado, existían algunos sectores del Conservatorio que lo identificaban con modelos europeizantes, cosa que de ninguna manera ayudó a consolidar el papel de

²⁶ Sin embargo la cronología precisa de la cita es dudosa, puesto que Monsiváis señala que la lista la proporciona José Vasconcelos en 1916, y no aclara si se refiere a los fundadores del *Ateneo* o a miembros que lo integraban en dicho año.

Carrillo como Director del Conservatorio. Además, de nueva cuenta su impostura política le causaba problemas:

Quando empezó el movimiento político en contra del General Díaz, se dijo que era yo reyista; ya que don Bernardo Reyes aparecía en escena como posible presidente de la República; triunfó Madero y entonces dizque era yo partidario furioso del General Díaz, lo que era absurdo, supuesto que el gran hombre se había retirado ya de la política; cayó Madero y entro Huerta, y entonces, dizque era yo maderista. Y como jamás hice ninguna aclaración pública al respecto, creció la intriga... (Velasco Urda 1945, 227)

Y así, con el peso de consideraciones que nunca objetó, Julián Carrillo fue destituido de la Dirección:

En 1914, cuando las fuerzas revolucionarias encabezadas por don Venustiano Carranza estaban a las puertas de la Capital de la República Mexicana, fuimos destituidos de los puestos que desempeñábamos, casi todos los directores de las escuelas profesionales y, con este motivo, fijé mi residencia en la ciudad de Nueva York. (Velasco Urda 1945, 274-275)

Pese a la dificultad de las circunstancias, Carrillo se adaptó rápidamente a Nueva York, lugar donde se dedicó a escribir una serie de métodos de armonía, contrapunto, instrumentación, canon y fuga e igualmente, imitando el modelo de organización de las *uniones de músicos* (especie de orquestas/cooperativas) funda, en 1914, la *Orquesta Sinfónica de América*, agrupación que alcanzó calificativos bastante peculiares, según señala el propio autor:

Anuncia la prensa que ha aparecido el heraldo de una doctrina musical de Monroe y que ese heraldo se llama Julián Carrillo [...] el programa de este caballero es **librar a la música americana del yugo de Europa...** (Carrillo 1923, 283)

Si bien la intención del autor no era ésta (de hecho su educación europea fue parte de lo que lo convertía en una figura apreciada en EE.UU.), no puedo escapar de calificativos semejantes, elemento que quizá influyó en la insolvencia de la agrupación:

[...] el fracaso económico de la Orquesta América fue irremediable, no obstante el grandísimo éxito artístico [...] (Carrillo 1923, 286)

Fue quizá por el rumbo de estos hechos, que decide regresar a México.

d. Puente: El regreso. Nacionalismo y orígenes de una enemistad

Julián Carrillo regresa a México en 1918 y, pese a que encuentra el panorama musical un tanto aletargado como consecuencia de la desidia del entonces presidente Carranza, se le ofrece de nuevo la Dirección del Conservatorio, cargo que ocupó de 1920 a 1924. A la par, por instancia de Vicente Lombardo Toledano y Alfonso Caso, se le invitó a dirigir la *Orquesta Sinfónica Nacional*:

Recibí la Sinfónica en las postrimerías del gobierno del señor presidente don Venustiano Carranza, en un estado de desprestigio absoluto, tanto que al primer concierto que dirigí asistieron únicamente cinco o seis, aunque distinguidísimas, personas [...] Era penoso ver el desinterés del público. De inmediato me dediqué a trabajar intensamente para reconquistarlo, formando programas [...] con tan buena fortuna que a las pocas semanas ya asistían a los conciertos numerosas personas (Carrillo 1967, 343-344)

A este primer acierto, siguieron una serie de éxitos que llevaron incluso a que destacados músicos extranjeros participaran como solistas con la orquesta, a la que calificaban como una agrupación de primer orden. La participación de estos intérpretes se llevó gracias a la intervención de José Vasconcelos, un destacado miembro del gabinete obregonista quien impulsó con denuedo el establecimiento de nuevos organismos educativos y culturales, fundamentados, ya no en el positivismo de los científicos y su entusiasmo francófilo:

[...] el mundo de Barreda fue útil pero limitante y ahora ya queda fuera de lugar en un clima de estudio más abierto y desinteresado [...] (Vasconcelos, *apud.* C. Schmidt Henry 1989, 75)

Sino en el rescate de una identidad nacional, inmersa en su propio trasfondo histórico y "el drama de su sometimiento":

[...] lo indígena se afirmó y vino a ocupar un lugar primordial, esencial, y trascendente en la producción cultural de nuestros artistas de entonces en el teatro, en la poesía, en artes plásticas, en la danza, y en la música. A través de este renacimiento de la raíz de lo americano, realidad e idealidad que nuestras sociedades no habían supuesto, se legitimó la expresión cultural de grupos puramente indígenas hasta los niveles mas variados del mestizaje. (Estrada, Raíces y Tradición en la Música Nueva de México y de América Latina 1982, 191)

Así, el movimiento nacionalista de renovación artística posrevolucionaria, surge como una corriente estilística con la carga intrínseca de un verdadero movimiento político:

El renacimiento mexicano, el movimiento artístico más importante del siglo XX en nuestro país, se explicó desde sus inicios en función de la lucha armada de 1910. El concepto mismo del renacer cultural, político y social, derivado de la revolución, se gestó mientras el nuevo orden se conformaba y se consolidaba. La inserción de dicho discurso en el imaginario de la revolución mexicana se dio a partir de la interacción de los campos del arte y de la política. Construir un nuevo orden exigía la participación de los diversos grupos que detentaban el poder. Como parte de ellos, la elite ilustrada combatió —desde su propio campo— para ocupar un lugar en la jerarquía del régimen en proceso de conformación, lo que permitió conservar o incrementar su incidencia ideológica y asegurar el *modus vivendi* de sus integrantes. (Azuela de la Cueva 2005, 23)

Precisamente, fue por medio de la figura de Vasconcelos, y su ambiciosa cruzada cultural, que se concretó la formación de una identidad nacionalista colectiva plasmada en la muestra pública de medios que cristalizaran los ideales propios de dicha "identidad nacional" antes opacada. El celebre educador fue un punto vital en la conformación de dicha identidad, no solo como un personaje en el juego del poder, sino como un *negociador* en el medio de las tensiones socio/políticas y la construcción de discursos inherentes a dichos espacios:

[...] una de las exigencias de nuestro programa era poner en contacto, cada vez que fuese posible, al gran público con el gran artista, no con las medianías. Y lo que antes

sólo escuchaban las clases relativamente adineradas que se pueden pagar un billete de ópera, se puso al servicio de las multitudes. (Vasconcelos 2011, 145)

Donde la música tenía un papel propio:

[...] una verdadera cultura que sea el florecimiento de lo nativo dentro del ambiente universal, la unión de nuestra alma con todas las vibraciones del universo en ritmo de júbilo semejante al de la música y con fusión tan alegre [...] cuando se ligen en nuestra conciencia los sones ingenuos del canto popular entonado por los millares de voces de los coros infantiles, y las profundas melodías de la música clásica revividas al conjuro de nuestra orquesta sinfónica. Lo popular y lo clásico unidos sin pasar por el puente de la mediocridad. (Vasconcelos 2011, 175)

Con estas ideas a cuestas, Vasconcelos comenzó su gestión al frente de la SEP y en 1921²⁷ encarga simultáneamente una composición a Julián Carrillo (la ópera "Xúlitl") y a un joven (cercano al estridentismo y otras vanguardias artísticas) llamado Carlos Chávez (el ballet "*El Fuego Nuevo*"). Chávez era un compositor y pianista, con quién Carrillo había tenido ciertas desavenencias, según lo narra el autor del Sonido 13:

[...] hacia el año de 1920, siendo yo director del Conservatorio Nacional de Música, dispuso el rector don José Vasconcelos que permitiera yo al entonces joven Carlos Chávez que ensayara con la Sinfónica Nacional una composición suya [...] Hizo Chávez en aquella ocasión más de veinte ensayos sin lograr poder dirigirla. [...] Molesto [...] le dije: «mire jovencito, creo que sería más práctico que primero estudiara un poco la dirección y luego siguiera con su obra». [...] Me parece que viene al caso narrar esta anécdota por que creo que ella fue el origen de todo su antagonismo hacia mi persona²⁸ [...] (Carrillo, El Sonido 13: anécdotas 1965)

²⁷ El mismo año, Vasconcelos como artifice/gestor fundamental del proceso nacionalista, convoca a Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, quienes se encontraban en el extranjero, a fin de que trabajasen en plasmar el tenor de este discurso nacionalista en dependencias gubernamentales, escuelas, y otros edificios públicos, con la intención de volver asequible el discurso propio del renacimiento mexicano.

²⁸ Stevenson (Music in Mexico. A Historical Survey. 1971, 239) señala el mismo hecho, aunque sitúa el conflicto en 1921, sin precisar una fecha exacta.

Pese al señalamiento de Carrillo, en 1921 las relaciones entre ambos músicos eran aún cordiales. La evidencia de ello la aporta una carta de la época en la que Carrillo fue Director del Conservatorio.²⁹ De cualquier manera, la aparición en escena de Chávez es fundamental.

Por otro lado, como muestra del aprecio institucional por su labor y experiencia musical, Carrillo fue convocado, en 1922, a un consejo dictaminador para:

[...] evitar las alteraciones que se dijo había introducido en nuestro Himno Nacional la Dirección de Cultura Estética [...] (Velasco Urda 1945, 180)

Para ello, se llamó a un concurso público, en el cual se solicitó la remisión de ediciones del *Himno Nacional*, buscando la copia más antigua existente, a fin de poder compararla con una partitura atribuida a Jaime Nunó de principios del s. XX. Independiente de los resultados del dictamen, como fruto de este acercamiento musical, en 1941 publicaría un sugestivo *Método racional de solfeo* en el cual desarrolla el aprendizaje de los fundamentos musicales, promoviendo además algunos elementos del *Sonido 13*, tomando sin embargo como base de todo el *Método* la melodía del propio *Himno Nacional*, bajo una curiosa premisa:

En cuanto a la afinación, quien conozca el Himno Nacional de su país tendrá bastante para el caso. Siendo esta la base para el aprovechamiento pleno de mi "Método", cabe preguntar: ¿cuál será el país en el que los ciudadanos ignoren su Himno Nacional? (Carrillo 1941)

Ciertamente el trabajo del músico era apreciado. Sus labores como director de Orquesta y del Conservatorio le eran gratas y más aún los frutos que rendían. Sin embargo, en medio de este panorama alentador, surgió un rompimiento que quizá no era del todo esperado. La publicación de un pequeño libro desataría toda una serie de discusiones que llevarían finalmente, al desarrollo del *Sonido 13*.

²⁹ Ver el *Apéndice II*, inciso a).

e. Tema II: el Sonido Trece y una cruzada.

En 1923, Julián Carrillo publica el segundo tomo de las *Pláticas Musicales* libro en donde aparecen primeras referencias públicas al Sonido 13. Las objeciones no se hicieron esperar. La más importante se manifestó en el *Grupo Nosotros* o *Grupo de los Nueve*³⁰, integrado por algunos conocidos miembros del ambiente musical e intelectuales que se declaraban en contra de la viabilidad de la propuesta de Carrillo. La disputa se amplió e incluso Carlos Chávez (que no pertenecía al *Grupo de los 9*) publicó en dos fragmentos (el 24 y el 31 de agosto de 1924 en *El Universal*), un artículo intitulado "*El cruti hindú y el cuarto de tono europeo*" (Chávez, *Escritos periodísticos (1916-1939)* 1997, 23-36) en el cual exhibe una serie de objeciones sobre la originalidad de los principios microtonales de la *Teoría del Sonido 13*³¹. Las réplicas y ataques de ambas partes prosiguieron en artículos y conferencias³², hasta que José Gómez Ugarte, director de *El Universal* publicó, el 2 de diciembre de 1924, una carta en la que se ofrecía a financiar un concierto en el que Carrillo demostrase la practicidad de su teoría.

El concierto se llevó a cabo el 15 de febrero de 1925, en el *Teatro Principal*³³, y tuvo relevancia histórica por sí mismo: fue el primer concierto enteramente microtonal del siglo XX. Se ejecutaron piezas de algunos discípulos de Carrillo, y 5 obras suyas: *Preludio a Colón* (la primera pieza escrita en el sistema del *Sonido 13*), *Ave María*, *Preludio, Tepepan* y *Hoja de álbum*.

³⁰ Lo conformaban: Ernesto Enríquez, Estanislao Mejía, Alba Herrera y Ogazón, Jesús C. Romero, Ignacio Montiel y López, Luis A. Delgadillo, Pascual H. Toral, Roberto Gutierrez, Manuel Barajas.

³¹ Según se desprende de la lectura del artículo, los razonamientos de Chávez no son del todo mal intencionados pero, de cualquier modo, este hecho marcó un punto vital en la serie de agrias polémicas que Carrillo respondería con pasión.

³² En 1924, Carrillo comenzaría a publicar el periódico "El Sonido 13" desde el cual, dedicado a "luchar por los fueros del noble arte musical", defendería su teoría.

³³ Con dicho nombre se le conocía a un Teatro entonces ubicado en la calle de Bolívar, en el centro histórico del D.F. Más, (según datos de Manuel M. Ponce en (Estrada 1984, 70-72)) la primera conferencia/concierto público del *Sonido 13* se llevó a cabo el 13 de septiembre de 1924 en el Anfiteatro de la Preparatoria n° 1.

Si bien el concierto demostró la posibilidad de trabajar con los aportes del *Sonido 13*, ello no sosegó el recelo hacia él:

¿Cómo organizará Julián Carrillo el nuevo lenguaje musical, utilizando los sonidos que ha logrado fijar en diferentes instrumentos? He aquí la cuestión más importante que desde luego se presenta a su sagacidad de investigador y a su criterio de músico ilustrado. La resolución de este problema complejo ¿nos ofrecerá como fruto alguna obra importante fuera del actual sistema armónico, más allá de todas las combinaciones sonoras conocidas? (Manuel M. Ponce, *apud*. Estrada 1984, 72)

Las críticas sin embargo, fueron material que ayudó al desarrollo del *Sonido 13*, tanto por posicionar la discusión en la opinión pública y por otro lado, como por parte de la presión hacia el músico para desarrollar, en poco tiempo, fundamentos sólidos para su teoría. Sin embargo, dichos fundamentos no partían solamente de la desconfianza y el recelo, sino de las propias imputaciones técnicas del desarrollo del *Sonido 13*, como un modelo en ruptura con el sistema teórico musical tradicional. Carrillo sabía que el proceso de implantación de sus postulados implicaba un trabajo de preparación dirigido, tanto hacia el público como a los propios músicos. Así, en algunas de sus composiciones conviven los intervalos microtonales con elemento compositivos propios de la teoría tradicional, a fin de no propiciar un distanciamiento. Por ejemplo, hablando del *Preludio a Colón*, Conti señala:

Carrillo se dio cuenta de que la presencia de intervalos que no pertenecían al sistema temperado creaba un problema perceptivo en el escucha común. Considérese también el hecho de que la intención prioritaria del compositor, al preparar el concierto demostrativo de 1925, era la de obtener un amplio consenso por parte de un público que comprendía también a personas no especializadas en música. Es decir, la extraordinaria novedad, el gran rompimiento proclamado por la teoría del Sonido 13 debía generarse con mucha astucia. (Conti 2003, 18)

La palabra es adecuada: astuto y plenamente convencido de su teoría, Carrillo desarrolló todo un sistema discursivo en torno al Sonido 13 y a sí mismo, en el cual adecua fundamentos de una *identidad nacional* (en vez de nacionalista), e incluso de

mitologización, todo ello como producto de una profunda fijación, de la cual da testimonio el maestro Luis Herrera de la Fuente:

Conocí a Carrillo al mediar los años sesenta, al terminar el concierto en que dirigí su *Sinfonía en Re*. La ocasión propició el inicio de una cordial amistad: varias veces fuimos invitados a su casa; conocí y toqué sus pianos microtonales, me habló acerca de sus experimentos; tomamos té, reímos un poco, me mostró otros instrumentos... todo bien; agradable, interesante, pero no había hueco para otro tema: intenté Leipzig, México, compositores de allá, de acá, en fin... Era evidente su obsesión en su idea, en su experimentación, en su fe. (Herrera de la Fuente 2006, 6)

Del mismo modo, es posible destacar, (como modelo de este discurso de la imagen de Carrillo), otra situación del concierto en el *Teatro Principal*. Entre las piezas interpretadas sobresale el *Preludio a Colón*, en el cual el compositor realiza una homenaje/reivindicación musical del genovés. Conti señala que, al concebirse Carrillo como "descubridor de un nuevo mundo sonoro" (2003, 13), fácilmente se siente identificado con la figura del navegante. Ya anteriormente había vertido algunas opiniones relativas a Colón y sus descubrimientos, el 4 de diciembre 1913, en el discurso de recepción pronunciado por Carrillo en la *Sociedad de Geografía y Estadística* de la Ciudad de México, lugar en el cual hizo una declaración sobre un hecho en el que igualmente insistiría el resto de su vida:

¿Debe nuestro Continente llamarse América más bien que Colombia? ¿Qué razones pueden invocarse en pro de Américo Vespucio que sean lo bastante poderosas para opacar el nombre siempre ilustre de don Cristóbal Colón? (Carrillo 1923, 20)

Después del concierto en el *Teatro Principal*, Carrillo realizaría una gira en México (sufragada por él mismo) con los *Grupos Sonido 13*, agrupaciones *sui generis* integradas en su mayoría por alumnos del compositor, encaminadas a promover su teoría³⁴. Posteriormente la gira se amplió fuera del país, donde tuvo acogidas bastante

³⁴ Como comparación, en una revisión al expediente de Narciso Bassols en el Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, (AHSEP, Narciso Bassols, "Personal sobresaliente" Caja B-1 Exp. 5, 150 fs,) en el cual existen innumerables invitaciones de Comités y Asociaciones. En dicha revisión pude constatar que era un hecho común la integración grupos (similares al de Carrillo), constituidos quizá en

entusiastas. Incluso algunos músicos de renombre se sumaron a sus planteamientos, tal como sucedió en Nueva York, lugar al que viajó nuevamente, y en donde le fue comisionada una obra por la *Liga de Compositores*. Dicho encargo dio como resultado la *Sonata casi fantasía en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono para violín, corno, guitarra, octavina, violoncello, arpa en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono*. En una audición privada de dicha composición, el director *Leopold Stokowsky*, —figura destacada por su vinculación con músicos de vanguardia, su ánimo reformista, así como por algunas apariciones mediáticas y ciertas atrevidas e inéditas orquestaciones de obras de Bach en las cuales incluye instrumentos como la marimba³⁵—, sugirió a Carrillo que incluyera un acompañamiento orquestal a la obra, a fin de poder dirigirla con la Orquesta de Filadelfia. Carrillo aceptó gustoso, consciente de las implicaciones de que un conocido músico simpatizara con su teoría:

Con los dieciseisavos de tono empieza Julián Carrillo una nueva era y yo deseo estar al servicio de esa causa. (Carrillo 1967, 436)

Así, la "confirmación" del potosino por parte de Stokowsky lo situaba junto a otros compositores "de vanguardia" de quienes el singular director había estrenado obras o mantenía contacto: Aaron Copland, Sergei Prokofiev, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Edgard Varèse³⁶. Si bien la primera estancia de Carrillo en Estados Unidos había terminado con el fracaso económico de su Orquesta América, esta vez el reconocimiento por parte de otros músicos era un aliciente para su cruzada:

la búsqueda de medios de participación social que permitieran la promoción pública de determinados fines, a veces incluso buscando el patrocinio gubernamental (económico o en mera legitimidad en el reconocimiento de sus aspiraciones).

³⁵ "En los años veinte, el director de orquesta Leopold Stokowsky dio a luz la primera de sus muchas transcripciones orquestales de Bach, exuberantes, descaradas y de proporciones épicas. Muchos puristas bachianos las criticaron por sacrílegas, pero lo cierto es que envolvieron al autor en una grandeza majestuosa que amplió sus horizontes. Y siguen vendiéndose. En 1940, la película de Disney *Fantasia* contó con la versión de Stokowsky de la *Tocata y fuga en re menor*, en la que se hizo uso pionero del estéreo y pudo verse al director dándole la mano a Mickey Mouse." (Siblin 2011, 204)

³⁶ Los caminos musicales resultan demasiado estrechos: en 1932, Stokowsky estrenaría el ballet *HP* de Carlos Chávez. Un poco menos rencoroso que los músicos enemistados, el director mantendría contacto frecuente con ambos.

En 1927, cuando a solicitud de Stokowsky se tocó en Filadelfia primero y en Carnegie Hall después, una composición del Sonido 13 [...] hubo entre otros juicios el de que, en comparación con la obra de Carrillo, el Pasacalle de Anton von Webern parecía envejecido; que los nocturnos de Debussy parecían anticuados; y que Tannhauser de Wagner había llevado al público a un mundo de colores primitivos. Que la composición de Schonberg había hecho reír. (Carta de Antonio M. Ruiz en Seminario de Cultura Mexicana 1942-1966).

En 1930, Carrillo vuelve a México y junto con algunos de sus discípulos funda una *orquesta microtonal*, con la cual realizaría giras de promoción en México, acompañado de Stokowsky. Fue entonces en 1933 que, por intercesión del gobernador de San Luis Potosí, su pueblo natal sería rebautizado como *Ahualulco del Sonido 13*. Éste reconocimiento sería el comienzo de una serie de homenajes concedidos en los años posteriores al compositor.

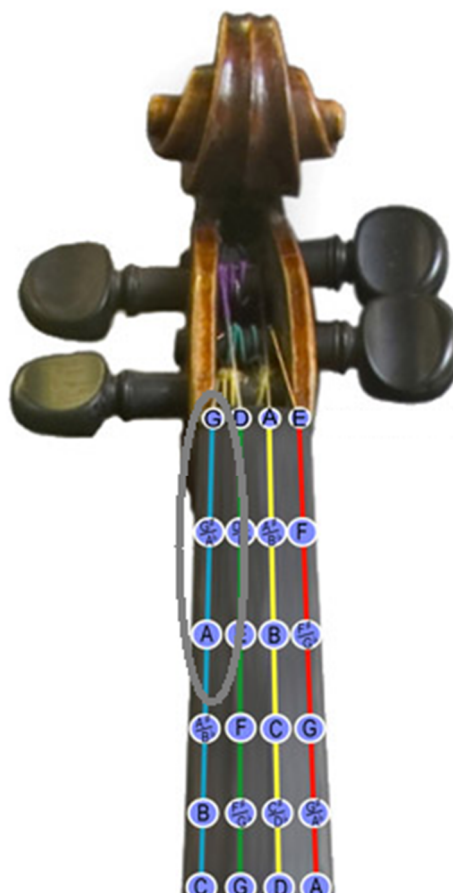
También durante toda la década de 1940 continuaría con la promoción nacional e internacional de su sistema, a través de conciertos; a la vez que ampliaría el repertorio de obras microtonales, entre las cuales se encuentran: *Poema Sinfónico "Horizontes"*, *Concertino para piano metamorfoseador*, *Gran fantasía para orquesta* (resultado de la petición de Stokowsky de un acompañamiento orquestal para la *Sonata Casi Fantasía*), etc.

Ahora bien, en este momento de la trama histórica resulta adecuado hacer un breve paréntesis, puesto que hasta el momento he desarrollado algunos elementos circunstanciales de las propuestas de Carrillo sin explicar en qué consiste el *Sonido 13*. Por ello, en el próximo apartado expondré los fundamentos esenciales de dicho sistema, acompañados de algunas observaciones de índole sociológica (siguiendo las herramientas metodológicas antes propuestas).

f. **Desarrollo: Explicación y paréntesis racional**

El origen de la *Teoría del Sonido 13* fue, como ya se dijo, el experimento que el joven estudiante del conservatorio llevó a cabo en su violín, en 1895. Al posicionar una navaja, en lugar de sus dedos, en una sección de la cuarta cuerda (Sol o G) de su violín pudo apreciar un intervalo más pequeño que el *tono* ($\frac{1}{16}$ de tono)³⁷; es decir, en lugar de dividir en dos semitonos (G-G#-A) el tono (G-A), lo hizo en dieciséis partes. Así, el primer intervalo que obtuvo con las pequeñas divisiones con la navaja, fue un dieciseisavo de tono.

Sin embargo, no fue sino hasta 1917³⁸, cuando el músico retomó los resultados de este experimento³⁹ y les dio forma en el



Intervalo de **Sol - La** (tono) en la 4ª cuerda, dividido por Julián Carrillo en proporción de $1/16$ de tono.

corpus teórico de "el Sonido 13" con la idea de superar lo que él concebía como una serie de limitaciones técnicas y expresivas. La música, señalaba, no puede limitar su material sonoro a 12 sonidos cuando es viable conseguir una mayor riqueza por medio de una nueva división de las distancias en intervalos *microtonales* y de lo cual:

³⁷ Para tocar una nota en el violín, el ejecutante posiciona sus dedos en el mango del instrumento. La distancia adecuada para poder ejecutar intervalos afinados es algo que el instrumentista constantemente está perfeccionando. Por ello Carrillo usó una navaja en su experimento, para dividir la cuerda, con mayor facilidad, en fragmentos extremadamente pequeños.

³⁸ La fecha es de Carrillo (1967). Otras fuentes (Conti 2000) señalan 1923. Considero esta segunda datación más adecuada en tanto responde al propio contexto la polémica inicial.

³⁹ En el libro *Pláticas Musicales, vol. 2* (Carrillo 1923). El primer volumen fue publicado 1917.

Los resultados prácticos que se obtengan serán en primer lugar, producir impresiones muchísimo más intensas que las que con los sonidos se han logrado hasta la fecha, pues como real y positivamente procedemos por saltos, claro está que entre sonido y sonido queda un hueco en el sentido material que es equivalencia exacta de lo que le resultaría si en la pintura no se hiciera uso del claro oscuro para modificar los lineamientos generales del color. (Carrillo 1923, 263)

Así, la teoría musical planteada por el músico, es una consecuencia "lógica" del desarrollo musical; de lo cual, incluso la denominación de su teoría, es una categoría propia de distinción; es el nominativo de un sistema *revolucionario* (palabra frecuente en su léxico) y en contraste a tal grado con el *temperamento igual*, que se define como un modelo musical autosuficiente:

[...] el nombre de Sonido 13 porque trece fue el número de orden que cronológicamente correspondió *al primer sonido nuevo encontrado después de los doce existentes y que tuvo el privilegio de romper el ciclo clásico, abriendo brecha para la revolución musical actual.* (Carrillo 1948, 22)

La división de la octava definida en el experimento de 1895 ($\frac{1}{16}$ de tono) dio origen a otras fracciones (tonos completos, tercios, cuartos, quintos, sextos, etc...) cuya proporción deriva de la propia *fórmula del temperamento igual* ($\sqrt[12]{2} = 1.059$), adaptada por Carrillo como $\sqrt[N]{2}$ y donde N es el número de divisiones en que se segmenta la octava; es decir, una división en $\frac{1}{16}$ de tono, se expresara en la razón $\sqrt[96]{2}$ puesto que la octava se divide en 96 partes equidistantes (temperadas).

La propuesta del potosino parte de un hecho que él considera fundamental: la *irracionalidad* del temperamento musical.

El autor del sistema musical temperado en uso, que tiene por base la adulteración de todos los intervalos naturales, no tomó en cuenta que la naturaleza no permite que se alteren los intervalos por ella producidos, y siendo así que el temperamento los alteró todos, de allí resultó que produjeron una música físicamente sucia, supuesto que todos los intervalos están manchados por los batimentos y esa música es la que estamos practicando desde el siglo XVIII. (Carrillo 1948, 11)

No obstante, la idea de *irracionalidad musical* carrillena no fue solamente un producto del experimento de 1895, sino el desarrollo de un sistema crítico a través de diversos momentos de ruptura, claramente diferenciados. Como ya se dijo, en 1900, en el Congreso de Música de París había planteado la necesidad de otorgar "nuevos nombres" a las notas, a fin de facilitar la lectura de las alturas musicales. Igualmente, en el primer tomo de *Pláticas Musicales* (1917) plasma una crítica (que también databa de sus años de estudiante del conservatorio) a diversas incongruencias propias de las alteraciones y la escritura musical. Aunado a estos y otros hechos, el rompimiento con el sistema musical tradicional que representaba el *Sonido 13*, tuvo como fundamento la serie de anomalías percibidas por Carrillo que, llevadas *in crescendo*, finalizarían en el planteamiento de un sistema concebido como coherente e integral por sí mismo, de tal manera que algunas de las invectivas previas a su sistema, fueron posteriormente integradas a él.

Con ello, puede situarse la idea de *irracionalidad* de la teoría musical con ciertos elementos, tanto comunes como divergentes, de la definición weberiana. De acuerdo con lo descrito en el *Capítulo II*, el parámetro de *irracionalidad* es suscrito por la orientación medios/fines propia de la comunidad que orienta los sistemas teóricos que sustentan la práctica del hecho. La *irracionalidad* de la teoría/práctica musical que el autor del *Sonido 13* refiere, se halla conforme a las propiedades acústicas de los intervalos, razón que amplía, con fines discursivos, a fundamentos naturales:

¿Qué debe de entenderse por escalas naturales? ¿No deben ser las producidas espontáneamente por la naturaleza sin ninguna intervención humana? ¿Cuándo antes de la revolución del Sonido 13, existieron en la música esas escalas? Nunca. (Carrillo 1948, 17)

E incluso *supranaturales*:

Pronto oiremos en un instrumento ideado por mí, esas gamas con sus intervalos naturales y sus acordes dados por la Divinidad desde que existe el mundo, y que jamás hemos oído. (Carrillo 1948, 14)

Que derivan además en teleologías⁴⁰ precisas:

La conquista de infinitos sistemas musicales para ennoblecer el alma humana, con los cuales el arte musical tendrá para un desarrollo de cientos, miles, millones y billones de años [...] Tal es la revolución musical del Sonido 13 iniciada en México, y que ha inquietado ya la mentalidad de los músicos más prominentes del mundo entero, y cuyo ideal es: *enriquecer, purificar y facilitar la música*. (Carrillo 1948, 67)

Sin embargo, el material sonoro, (descrito por Weber como la concreción de un sistema racional), es una limitación para Carrillo:

Esos doce sonidos fueron los únicos que tuvo el arte musical hasta el año 1895, fecha en que con la conquista del Sonido 13, México se colocó al lado de Grecia y Roma como país conquistador de sonidos musicales. (Carrillo 1948, 29)

Y, si bien la explicación ofrecida por Carrillo es parecida a la de Max Weber, aunque difiere en los caminos históricos que describe y en las conclusiones a las que llega, resulta curioso señalar como comparten una base común en la búsqueda del sentido *racional* de la música. Los fines, por supuesto, no son compatibles entre sí. Por ejemplo en Carrillo el devenir musical es revolución y teleología; en Weber, racionalidad y contexto histórico. Por ello, siguiendo la perspectiva de Weber, la teoría de *El Sonido 13* es un proceso crítico de búsqueda *racional*. Las bases de dicha búsqueda trascurren por caminos adecuado a sus fundamentos, tal como ya lo había advertido Weber al respecto de la racionalidad hecha objeto en instrumentos musicales (el piano) y en la escritura musical, procedimientos (ambos) emulados por Carrillo, que diseña y manda construir instrumentos especiales puesto que, sin bien algunos instrumentos *tradicionales* pueden producir fácilmente los *intervalos* propuestos por el *Sonido 13*, otros requieren adaptaciones e incluso modificaciones significativas. Tal fue el caso de sus *pianos metamorfoseadores* o *pianos Carrillo*, (patentados durante la década de 1930 y contruidos hasta 1957):

⁴⁰ Si bien esta idea es vital, una conceptualización más amplia de las *teleologías* que nutren la obra de Carrillo se encuentra en Madrid, *Sounds of the Modern Nation* 2009.

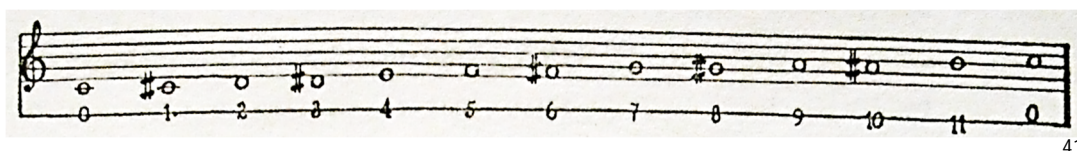
La importancia de la conquista de estos elementos se comprende así: la humanidad tuvo hasta hoy un solo tipo de piano: el de semitonos, y no fue, en consecuencia, sino hasta que el hijo de un humilde campesino de Aqualulco, en San Luis Potosí, quien no tuvo casi alimentos ni escuela en su niñez, logró 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. (Carrillo 1967, 434)

Y crea una notación especial que se ajusta a la lectura del *Sonido 13*, por la propia irracionalidad de la escritura "tradicional":

[...] ha existido una escritura musical complicadísima e ilógica, que ha ocasionado durante siglos muy grandes confusiones mentales [...] (Carrillo 1967, 87)

Para lo cual:

[...] nació mi escritura musical [...], no necesito pautas, llaves, notas, sostenidos, bemoles ni becuadros, pues con una sola línea horizontal, más dos guiones, puedo escribir hasta nueve octavas, una más de las que hay en uso. (Carrillo 1967, 89)



41

Ahora bien, considerando el sentido estrictamente weberiano de la *racionalidad*, la revolución de Carrillo no sería un proceso teleológico coherente por sí mismo, sino un modelo racional, puesto que:

Para Weber, la racionalización del material sonoro es un hecho universal, cuyos medios son diversos y cambiantes, aunque que respondan siempre a una lógica no exenta de irracionalidad. Por ello *no* hay un progreso hacia lo mejor, sino una

⁴¹ La *nueva escritura musical* asigna números a cada uno de las divisiones de la octava y las coloca en tres líneas según sus alturas. Así, por ejemplo, una escala cromática en el sistema del temperamento igual utilizará precisamente números del 1 al 11, colocados, según relación de sus alturas en algunas de las líneas, según se muestra en la imagen en la cual, en el pentagrama superior se muestra una escala cromática ascendente, así como su correspondencia, en la notación musical de Carrillo (Carrillo 1949, 65).

acumulación, en la cual, el presente es posible sólo como consecuencia del pasado. (Noya y Elena 2011, 91)

En tanto los fundamentos de la superioridad *racionalidad* del Sonido 13 son propios de una dimensión discursiva y política de tensiones entre fundamentos axiológicos de sistemas estéticos en contienda. Con ésta indicación cierro el "paréntesis racional" y prosigo con la narrativa biográfica, en la cual se ubican, con mayor claridad, los elementos propios de la argumentación apologética, propia de las valoraciones y no tanto de la estructuras de *racionalidad*.

g. Variación y contraste: el costo de la ausencia. Vanguardia, nacionalismo, revolución y discurso

La partida de Julián Carrillo a Estados Unidos, en la cruzada para promover el *Sonido 13*; coincidió con el periodo de conformación de los organismos musicales posrevolucionarias. Y fue así que, dentro de estas organizaciones, el joven Carlos Chávez Ramírez ocupó un lugar vital, si bien su ascenso en las instituciones musicales distaba de ser una coincidencia. Tras su colaboración con Vasconcelos, Chávez viajaría a Europa y Estados Unidos entre 1922 y 1923, para volver a México en 1924, empapado con el brío de las vanguardias musicales europeas y estadounidenses. Bajo esta bandera, organizó a finales de 1925 y principios de 1926 una serie de conciertos en el *Anfiteatro de la Preparatoria 1*, intitulados "Nueva Música", en los cuales:

Quise hacer ver que había muchas cosas nuevas; que en nuestro medio no se conocía la música contemporánea europea. (*Carlos Chávez*, apud. García Morillo 1978, 38)

De tal modo, los conciertos de "Nueva Música" incluyeron la obra de compositores tales como: Debussy, Satie, Schönberg, de Falla, Stravinsky, Bartók, Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric, Varèse y Revueltas. Si bien los conciertos no tuvieron gran éxito, posicionaron a Chávez como un miembro de la "vanguardia modernista", en franca oposición a las figuras y paradigmas musicales del s. XIX. Desde 1926, el compositor radicó en Nueva York y vuelve a México hacia 1928, donde fue convocado, como Director Artístico, a la Orquesta Sinfónica Mexicana (antecedente de la actual

Orquesta Sinfónica Nacional); a la vez que fue designado Director del Conservatorio Nacional, institución que reorganizó y dotó de nuevos departamentos de investigación, así como de una *Orquesta Mexicana*, "integrada por instrumentos indígenas o por sus equivalentes actuales" (García Morillo 1978, 60) . Asimismo, impulsó la expresión de un lenguaje estilístico determinado, el llamado "nacionalismo musical". Dicho ánimo se advierte en los títulos de algunas de sus composiciones (c. 1929), "El fuego nuevo", "Los cuatro soles", así como en los materiales melódicos y poéticos usados (poemas de Villaurrutia y Pellicer, citas de huapangos y sandungas populares). Sobre el nacionalismo, el mismo Chávez señala:

Puede considerarse que comenzó cuando Manuel M. Ponce, en 1911-12 inició el movimiento de atención hacia la canción mexicana y algunos bailes regionales [...] El interés tan grande que provocó este movimiento fue sin duda debido a la convicción de su iniciador y a la inquietud nacionalista que entonces se despertaba con impulsos incontenibles como un resultado de la Revolución de 1910 [...] Debe considerarse como un fruto de mestizaje equilibrado en el que la expresión personal del artista no sea absorbida ni por el europeísmo ni por el regionalismo mexicano. Debemos reconocer nuestra tradición propia, temporalmente eclipsada. Debemos empaparnos en ella, poniéndonos en contacto personal con las manifestaciones de nuestro suelo, autóctonas y mestizas, sin desconocer la Europa musical —puesto que significa cultura humana y universal—, pero no a través del preceptismo de los conservatorios alemanes y franceses como se ha hecho hasta ahora, sino de sus múltiples manifestaciones, desde su más remota antigüedad. Negamos la música profesionalista mexicana anterior a nosotros porque no es fruto de la verdadera tradición mexicana. (Chávez 1997, 167-168)

Expresión evidente fundamentada en la negación de las instituciones musicales que le precedieron:

El *nacionalismo*, y la *Revolución*, eran dos causas queridas de nuestros artistas, quienes en su mayoría no sabían de nuestra nación y nacionalidad más que los que de ella puede verse y palpase en las calles de la Ciudad de México y en el lago de Xochimilco. Y la Revolución no llegaba a ellos más que por medio de los encabezados de los periódicos. Todos eran músicos de educación conservatoriana, nutridos por su Chopin

mal tocado, por una parte, y preocupados con cursos truncos e imperfectos de Armonía y Contrapunto preceptista. (Chávez, Escritos periodísticos (1916-1939) 1997, 305)

En las alocuciones de Chávez existe innegablemente un ánimo beligerante, común con Carrillo. Así, más allá del evidente espíritu polemista e intransigente de ambos, lo que los enfrenta, además de una honda enemistad personal (independientemente de sus orígenes), es la posición (institucional e ideológica) que cada uno de los músicos asumió; hechos que, combinados, sitúan el entorno de los constantes embates entre ambos. De este modo, cuando Julián Carrillo volvió a México en 1929, quizá esperando volver a encontrar un lugar favorecido en el ambiente musical o implantar con facilidad su revolución musical como paradigma dominante, se encontró desligado de cualquier puesto institucional y más aún, privado de cualquier medio oficial de promoción de sus obras: el *nacionalismo* era modelo y escaparate estilístico de muchos compositores de la época⁴². Los espacios en los cuales se exhibía el trabajo de los compositores eran controlados por las disposiciones del modelo nacionalista y su líder, Carlos Chávez quien, cuando entraba en conflicto con algún músico, (aun con sus partidarios), excitaba una serie de descalificaciones e incluso promovía su retiro de los programas de las sinfónicas en las que tenía injerencia⁴³. Innegablemente, Chávez era un compositor más que estimable, un funcionario inteligente, un apreciado colega para muchos músicos, pero cuando había desavenencias, éstas eran infranqueables. Su temperamento era un tanto paradójico:

La espléndida generosidad de Chávez era extrañamente pareja a su egocentrismo y si bien hizo mucho por el estímulo y la difusión de los compositores mexicanos

⁴² Esta afirmación debe dimensionarse en su justa medida. Madrid acota adecuadamente la conceptualización de Chávez como compositor nacionalista: Entre los compositores mexicanos, Chávez es uno de los más conocidos por los estudiosos extranjeros. Sin embargo, muchos textos sobre historia musical lo etiquetan como un compositor nacionalista, sin tener en cuenta sus importantes actividades como un artista de vanguardia. La razón de esta idea falsa radica en la utilización de la música de Chávez como un símbolo de la identidad hegemónica durante las décadas de 1930 y 1940. [...]Chávez ha sido reducido a un mero compositor nacionalista a fin de avenirse a dicha mitología revolucionaria. La personalidad musical de Chávez fue mucho más compleja, abarcó sincrónicamente tendencias que pueden resultar contradictorias (indigenismo, neoclasicismo, y vanguardismo) (Madrid 2009, 12-13).

⁴³ (Estrada, Chávez y Revueltas: los eclipses 2012)

anteriores, contemporáneos y posteriores a él, nada promovió tanto como su obra dentro y fuera de México. (Helguera 1999, 33)

Este hecho fue posible gracias a que la figura de Chávez como personaje central de las instituciones musicales y culturales se fue consolidando con el tiempo, a tal punto que fue incluso nombrado jefe del Departamento de Bellas Artes (en la Secretaría de Educación Pública) en 1933, cargo que, si bien ejerció eficientemente poco más de un año, dejó patente sus posibilidades dentro de la estructura del poder político. Incluso, cuando se inauguró finalmente el *Palacio de Bellas Artes* en septiembre de 1934, fue programada una de sus obras en el concierto inaugural: la "Sinfonía Proletaria"⁴⁴. Posteriormente, dos designaciones más reiterarían su posición hegemónica: en 1943 fue elegido como miembro fundador del Colegio Nacional y de 1947 a 1952 fungiría como Director General del recién fundado Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, departamento dese el cual motivaría la fundación de la Orquesta Sinfónica Nacional en 1949.

A la luz de estos hechos, podemos situar a ambos músicos en posiciones políticas e ideológicas opuestas, y a la vez que, con una mutua antipatía a cuestas, es evidente que los altercados entre ellos eran ineludibles. Las diversas posiciones institucionales que ocuparon a lo largo del tiempo, y el desarrollo de consecuencias directas en el protagonismo de los músicos en diversos hechos, sería parte constitutiva de los acontecimientos. Por ejemplo, la música de Julián Carrillo nunca fue programada por la Sinfónica Nacional o alguna otra agrupación institucional durante la hegemonía chavista. Incluso, cuando Carrillo buscó ayuda gubernamental en alguna de sus empresas, se topó con dificultades burocráticas imputables a las relaciones del autor de "*El fuego nuevo*"⁴⁵ y a su desprecio por los exponentes de la generación que le precedió:

⁴⁴ Tremenda ironía histórica. Como ya dije, *Matilde* de Carrillo fue proyectada para dicho fin, en 1910.

⁴⁵ Algunos documentos depositados en el fondo Carlos Chávez del AGN refuerzan esta hipótesis. Se trata de peticiones de Carrillo a dependencias gubernamentales. La presencia de dichos documentos en la correspondencia personal de Chávez es un hecho un tanto revelador.

Pasen a la derecha, señores de las generaciones estériles. Nosotros nos quedamos a la izquierda. A los académicos les importa mucho la subvención oficial, y más aún la categoría oficial discuten el presupuesto federal, dan consejos al Gobierno. La música de todos, el arte útil será, se impondrá, marchará por sí mismo con la fuerza de las cosas vivas, legítimas, fervientes. Dentro o fuera de la vida oficial, seguirá adelante; y mientras el Gobierno de la República sea un gobierno revolucionario, acogerá el arte revolucionario. (Chávez 1997, 186)

De la misma manera, Julián Carrillo jamás ocultó su desagrado por las composiciones de Chávez ni por la escuela nacionalista y, si bien no expresaba ataques directos hacia los discípulos de Chávez⁴⁶, si lo hacía contra él y su estilo compositivo.

[¿Qué seguirá?] Esta es la pavorosa pregunta que se hacen los músicos de todo el orbe que están encerrados, asfixiándose, en el reducido ambiente de los doce sonidos de la escala cromática. [...] Algún músico nuestro creyó encontrar una salida empleando jícaras de calabaza llenas de piedras de hormiguero⁴⁷, inspirándose tal vez en lo que en el Circo Orrin hacía Ricardo Bell, el gran payaso de principios de siglo. (Carrillo 1967, 40-41)

Además, los posicionamientos en favor de los distintos establecimientos musicales tampoco fueron de mucha ayuda. Por ejemplo, con la declaración de la autonomía universitaria en 1929, se conformó la *Facultad de Música*, institución disociada del *Conservatorio* (del cual Chávez era entonces director). El origen de este conflicto no radicaba solamente en la diferenciación entre ambas escuelas, sino en cuestiones propias de la profesionalización musical (entre otros proyectos, los defensores del programa de la Facultad de Música pugnaban por el reconocimiento de las labores

⁴⁶ No solamente como ideólogo y funcionario Chávez aseguró su legado cultural. En el Conservatorio Nacional impartió un taller de composición musical, del cual surgieron dos generaciones de compositores discípulos suyos de renombre. La primera ("El Grupo de los Cuatro"), con compositores de índole nacionalista (Daniel Ayala, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Salvador Contreras) y la generación posterior, que tuvo como resultado compositores ya desligados propiamente del nacionalismo (Héctor Quintanar, Mario Lavista, Eduardo Mata, Humberto Hernández Medrano y Francisco Núñez Montes).

⁴⁷ La versión final de "El Fuego Nuevo" (estrenda en 1927), incluye en su orquestación percutores indígenas entre ellos "sonajas" (jícaras llenas de piedras) y otros instrumentos semejantes. La mofa de Carrillo es llevada al extremo en una ofensiva ironía.

musicales, a través de grados académicos), así como en la propia asociación política de los institutos: la Facultad de Música estaría inscrita a la Universidad *Autónoma* Nacional y el Conservatorio a la Secretaría de Educación Pública. Por supuesto, estos hechos fomentaron la división de músicos y profesores en favor de alguna de las escuelas: el propio Carrillo asumió una posición en pro de la entonces Facultad de Música y a su vez Chávez, como cabeza de la administración del Conservatorio, fue imagen de los proyectos enarbolados por dicha escuela, manteniéndose crítico de los proyectos de la Facultad de Música, llegando incluso a aducir posturas y opiniones consideradas entonces oficialistas⁴⁸: "México no necesitaba doctores ni bachilleres en música" (Chávez 1997, 117-120).

Posteriormente, cuando en 1931 surgió un rumor sobre la necesidad realizar recortes económicos, (incluyendo la posibilidad de cerrar alguna de las dos escuelas), los músicos asumieron de nueva cuenta sus motivos, de tal manera que Chávez, con su adhesión al Conservatorio, se declaró en contra de una "casta de gente que se sueña superior y sueña con los birretes universitarios" (Chávez 1997, 185). Aunque los conflictos fuesen un tanto indirectos, sus posicionamientos los denotaban en terrenos opuestos del espectro político.⁴⁹

Precisamente, considerando la relación de Carrillo con las instituciones, la perspectiva es reveladora: no exhibe la teoría del *Sonido 13* o alguno otro de sus aportes como medio de enriquecer los paradigmas y discursos propiamente musicales, sino que los representa como **revoluciones** (o incluso como **revelaciones** derivadas de condiciones acústicas/naturales), significativas por sí mismas y encumbradas megalómanamente:

El desarrollo de la Revolución del Sonido 13 beneficiará a México. Soy indio y muy indio, y seguramente que corre por mis venas sangre de Cuauhtémoc el indómito, el ejemplo maravilloso de dignidad mexicana... (Velasco Urda 1945)

⁴⁸ (Carmona «Preliminar» en Chávez, *Escritos periodísticos (1916-1939)* 1997, xv).

⁴⁹ (Aguirre Lora 2006) (Saaverda 2001, 248-252)

Las reiteraciones de los textos de Carrillo, así como los constantes *superlativos* y *elogios* que revira hacia sí y su teoría provocan que, elementos significativos de su léxico pasen desapercibidos. Sin embargo, a través de la lectura cuidadosa del articulado y puntilloso lenguaje carrilleano es posible discernir la expresión subrepticia de las representaciones ideológicas que trascienden las implicaciones musicales y ahondan en cuestiones políticas⁵⁰, tales como la sobrestimación de sus experimentos⁵¹, así como redundancia al respecto de la *mexicanidad* (de la teoría) o la ascendencia indígena y geográfica (del autor); ello con la finalidad de destacar una oposición —legitimada— e indirecta al modelo nacionalista de Chávez. Carrillo concibe así "su propio nacionalismo":

No me aventuro a llamar nacionalista a la música que se cultiva en México, pues hay tantas clases de música como regiones tiene el país [...] Yo llamaría música nacionalista mexicana a la que no tuvo el mundo antes de que México la produjera. ¿Existe esta música? ¿No es acaso la del Sonido 13? (Julián Carrillo en El Universal, 1º de febrero de 1937, apud. Chávez 1997, 311).

Con el peso de los discursos y las ideologías, el proscenio del debate ya no está confinado solamente en la concreción de técnicas compositivas con finalidades estéticas, o la búsqueda de una expresión musical concreta, sino del uso de recursos técnicos con intenciones apologéticas, en un escenario político/institucional, a partir del cual conviene señalar una posibilidad sobre los márgenes de homogeneización del *Sonido 13*, en tanto una proceso de ruptura encaminado a ser radical, y por lo cual, quizá el paradigma chavista pudo imponerse, en tanto la conjunción de *modernismo*, *revolución* y *nacionalismo* propio de su obra, encontró un cauce más propicio que la revolución carrillista. Esta situación, orientada en su justa complejidad, pone en entredicho un discurso frecuente sobre el rechazo de los aportes de Carrillo en los

⁵⁰ Perceptible en mayor medida en unos textos que en otros. Véase por ejemplo, el Apéndice II, inciso b) Notas periodísticas, "Respuesta de Julián Carrillo a una carta del entonces candidato a la presidencia Adolfo Ruiz Cortines".

⁵¹ Precisamente, los superlativos que comúnmente ocupa son pistas que permiten ubicar la posición política de Carrillo para con su entorno político y social. Las exageraciones de su lenguaje funcionan como acentuaciones retóricas que destacan los ejes vitales de su discurso.

espacios de la música nacionalista. En primera instancia, la propia complejidad de su teoría dificultaba su generalización. Además, el desinterés de Carrillo por establecer un diálogo (tanto creativo como efectivo) con las instituciones/paradigmas en curso también devendría en un impedimento. Con ello, la enemistad Chávez-Carrillo es solo un elemento de la trama mediadora, no la variable fundamental.

De cualquier manera, el campo del enfrentamiento político/musical resultaba adecuado: la oposición entre dos personajes procedentes de tradiciones comunes, pero divergentes en su aplicación; en la búsqueda de un "lenguaje musical" nacional o el posicionamiento de México "en el centro de la revolución musical". Con ello, las distintas áreas de expresión consienten en exhibir con claridad las desavenencias entre los actores. La *polémica* no es tanto un campo delimitado sino el espacio de la mediación: los enfrentamientos musicales son eje importante y son patentes en las narrativas que nos llegan y en los cuales el tiempo no ha disuelto la disputa: en periódicos, entrevistas, panfletos "anónimos" y otros materiales físicos, bibliográficos, históricos [...]. Es así, en el íntegro escenario de la expresión de los desacuerdos (y no sólo en los teatros y contextos en que la música es hecha ostensible) que la caracterización de las diferencias, los relatos y las relaciones es evidente.

h. *Recapitulación: últimos años.*

Aunque sin apoyo directo de los órganos institucionales oficiales del estado:

Como prueba de la desconfianza de las instituciones hacia Carrillo, basta un par de ejemplos: en 1930 el proyecto de una gira mundial de la orquesta microtonal realizado en la ciudad de México tuvo el beneplácito del presidente de la república, a pesar de lo cual se perdió la propuesta en los meandros de la burocracia; en la Exposición Universal de Bruselas en 1958 los "pianos de Carrillo", microtonales estuvieron en el pabellón belga y no en el mexicano. (Conti 2000, 78)

Los últimos años de vida de Julián Carrillo distaron mucho de ser los de un eremita. Esencialmente ocupó su tiempo en desarrollar con mayor amplitud algunos aportes adicionales teoría a su teoría microtonal, tales como:

- I. La "metamorfosis musical" (proceso en el cual suministraba una serie de reglas que le permitían la transformación melódica, armónica y rítmica a piezas ya estructuradas) técnica que lo lleva a declaraciones tan poco reservadas como:

TENGO UNA LEY DE METAMORFOSIS MUSICALES CON LA CUAL ME PERTENECEN POR DERECHO DE CONQUISTA TECNICA LAS OBRAS DE TODOS LOS COMPOSITORES DEL MUNDO. [Sic] (Velasco Urda 1945, 209)

- II. El "enriquecimiento orquestal", propuesta por la cual pretende ampliar descomunadamente los instrumentos que conforman una orquesta tradicional, sugiriendo incluso la incorporación de instrumentos no existentes (y que habría desarrollar):

De acuerdo con las ideas expuestas en mi tratado de instrumentación, la orquesta sinfónica del futuro quedará formada así: 4 flautines, 4 semiflautas, 14 flautas, 14 clarinetes, 8 fagotes, 8 saxfonos, 4 oficleides, 10 cornos, 10 saxfonos, 6 trompetas, 6 cornetines, 6 trombones, 4 tubas, 6 timbales, 6 platillos y baterías, además tendría 20 superviolines, 50 violines, 20 violas, 16 violas da gamba, 12 violonchelos, 12 contrabajos, 8 ultrabajos y 20 arpas, lo que hace un total de 283 instrumentos. (Carrillo 1967, 28)

A la vez, promovía, defendía y polemizaba a favor del *Sonido 13*, tanto en México como a nivel internacional. Recibió entonces gran número de distinciones, premios y homenajes: calles de diversas ciudades de México e incluso poblaciones enteras, bibliotecas y escuelas recibían su nombre. Este hecho lo llevó a ser reconocido legítimamente como una figura pública, si bien quizá sus postulados musicales no eran del todo comprendidos⁵². También fue distinguido con nombramientos: fue *Miembro Fundador* del *Seminario de Cultura Mexicana* (SCM), institución creada en 1942 por acuerdo presidencial.

Otras condecoraciones que recibió fueron: la *medalla al Mérito Cívico*, además de la *Gran Medalla de Oro* de la Exposición Universal de Bruselas en 1958 por sus *pianos metamorfoseadores*, sin poder evitar que en la recepción de esta medalla,

⁵² Ver *Apéndice III, inciso c.*

nuevamente fueron patentes algunas trabas institucionales: los pianos fueron contruidos en Alemania, precisando de tiempo suficiente para estar listos para la exposición. Una vez contruidos, fueron remitidos a Bruselas para ser colocados en el pabellón mexicano, lugar donde no pudieron ser colocados "por falta de espacio". Finalmente los propios organizadores designaron un lugar a los pianos, dentro del espacio de la exposición, pero fuera del pabellón mexicano⁵³.

Por otro lado en 1950 sería nominado al *Premio Nobel de Física* por un experimento realizado en 1947, en el cual hace patentes algunas inconsistencias en la "ley acústica del nodo", la cual postula que, al dividir una cuerda o columna de aire en dos mitades (proporción 1:2), se obtiene la octava superior del intervalo original. Carrillo hace algunas objeciones en tanto propone que el punto de división no es un "punto muerto" sino que ocupa un espacio físico, por lo que le resta longitud a la cuerda/columna. Así, la idealización de la ley considera una octava de proporciones aritméticas, no de divisiones físicas o reales. Esta nominación cabe nuevamente como un señalamiento del aprecio de los aportes de Carrillo por parte de ciertos ámbitos institucionales.

Posteriormente, en la década de los sesentas, la estimación de otros artistas se manifestó en la propuesta del pintor Manuel M. Ruiz "*el Corcito*" y una comisión del SCM para otorgarle el *Premio Sibelius*, distinción entonces otorgada solamente a dos egregios músicos: Dimitri Shostakovich e Ígor Stravinsky. El premio le sería concedido póstumamente.

Julián Carrillo Trujillo, el extravagante visionario que imagino y pugnó por implantar un modelo de *racionalidad* musical, murió el 9 de septiembre de 1965 en la Ciudad de México. Sus restos recibieron un homenaje póstumo en el Palacio en Bellas Artes y fueron inhumados en la *Rotonda de las Personas Ilustres del Panteón de Dolores*.

⁵³ (Carrillo 1967, 434-437)

i. Coda final: Ideas y comentarios

Consumadas estas notas biográficas, es adecuado señalar ciertas cuestiones relativas a diversas ideas que se han formado, en diversos ámbitos, sobre la vida y obra del compositor. Algunas de ellas resultaban compatibles con la labor de mi investigación pero, por cuestión de espacio e incluso de practicidad, no fueron incluidas. Por ello, buscando de cualquier manera conciliarlas dentro de un sitio que contribuya al trabajo, las desarrollo brevemente aquí.

El musicólogo Aurelio Tello desarrolla, en un ambicioso trabajo sobre la música en México un posicionamiento que sitúa a Carrillo en relación con los paradigmas teóricos (tradicionales) de la música:

Pero mientras no se demuestre lo contrario, [Julián Carrillo] se extravió en sus teorías, en el imposible empeño de conciliar la tradición del mundo tonal (con sus referencias a la forma, a la estructura, a la sintaxis musical) y los hallazgos sonoros (nuevos y sugerentes, sí) que sólo encontraron su cauce en la música aleatoria o en las obras electrónicas, cuando él ya no estaba en el mundo. (Tello 2010)

Este enfoque permite situar una explicación sobre las dificultades en la conformación del *Sonido 13*, en tanto una estructura paradigmática o institucional. En el proceso de desarrollo de su teoría, la oposición con Chávez y los organismos posrevolucionarias fueron una variable esencial, más no exclusiva. El señalamiento de Aurelio Tello resalta un elemento adicional: la complejidad de ajustar modelos teóricos enfrentados (o de menos, diferentes), en el seno de los paradigmas de una comunidad musical; que a su vez dificulta la conformación de escuelas estilísticas sólidas. Ciertamente, ambos elementos comúnmente se superponen y dan lugar a enfrentamientos y absurdos, –como el mismo Carrillo señaló sobre sus *Pianos metamorfoseadores*–:

De París fueron trasladados a México, mi Patria, a la cual hice donación de ellos; pero, desgraciadamente, después de estar algunos días expuestos en una sala de pinturas de Bellas Artes fueron llevados a una bodega en el Museo de Chapultepec, donde

permanecieron por largos años y se llegaron a colocar sobre ellos, sin siquiera cubrirlos con un periódico, botes de aceite, pinturas, etcétera, hasta que, por fortuna, por acuerdo del entonces Presidente de la República, don Adolfo López Mateos, fueron llevados a un salón donde actualmente se encuentran, aunque también almacenados. (Carrillo 1967, 436)

Sin embargo, el equívoco que pueda suscitarse al respecto de que "Carrillo no haya dejado escuela" es parcial. El *Sonido 13* actualmente cuenta con simpatizantes y apologistas, tales como: Jimena Jiménez Cacho, Ángeles Quetzalcóatl, Armando Nava Loyola, Miguel Salmón del Real, o el desaparecido maestro Omar Morales Hidalgo. Igualmente, se ha revalorizado la investigación de dicha teoría, así como su difusión en distintos espacios.⁵⁴

Por otro lado, dentro de la conformación del canon de la historia de la música en México, la figura de Carrillo puede situarse en un lugar secundario. El musicólogo Luca Conti señala algunos hechos al respecto, como un prejuicio de *damnatio memoriae*, así como cierta arbitrariedad en el tratamiento de la figura del compositor (Conti 2000). Este hecho, sin embargo, encuentra consonancia en el aura de novedad intransigencia y polémica que caracterizó a Carrillo, inmerso además en la convergencia de estilos (francesismo, germanismo e italianismo); al mismo tiempo de las correspondencias ideológicas (arte total, reformismo, revolución e incluso las teleologías y el cientificismo de los *positivistas*). Así, su figura es fácilmente polarizada, más que detallada en su justa medida:

[...] el contenido de los libros teóricos en lo cuales Carrillo delinea su sistema es con frecuencia redundante; además, en ellos está presente la autoexaltación del autor, y las afirmaciones que se plantea son discutibles y despiertan sospechas en el lector contemporáneo. Sin embargo, la importancia del "Sonido 13" es innegable a pesar de todos estos obstáculos. Expresar dudas sobre algunos aspectos de la teoría es justo, pero extenderlas a todo el sistema carrilleano sería un error demasiado grande. (Conti 2000, 75)

⁵⁴ (El Sonido 13 2008)

Por otro lado, tratando de reconciliar diversas conceptualizaciones históricas, teóricas y biográficas, el musicólogo Alejandro L. Madrid desarrolla diversos análisis, sobre el desarrollo socio/histórico de diversos estilos musicales en México, así como sus implicaciones estéticas, aplicando acertados señalamientos críticos a la construcción de historias oficialistas. Dentro de este enfoque, Madrid ensaya construir indagaciones alternativas, por medio de detallados análisis biográficos y contextuales:

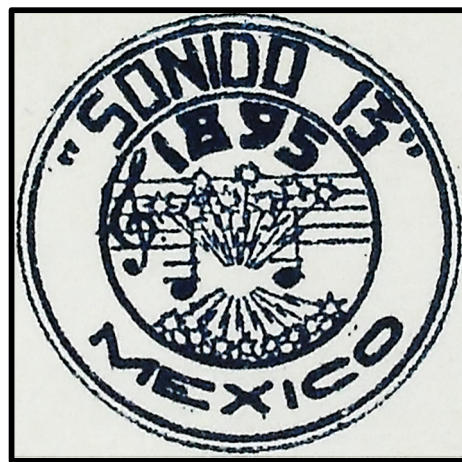
En tanto el microtonalismo de Carrillo no forma parte de la estética nacionalista favorecida por el gobierno posrevolucionario, suele ser considerado un tipo de rareza modernista que permanece poco ejecutado y menos aun estudiado o analizado.

Con los aportes de estas investigaciones, nuevamente queda manifiesta la necesidad de una apertura metodológica; diálogo consonante y necesario por parte de los sociólogos, a fin de describir, en el camino concreto de los hechos musicales, los procesos por los cuales la música en México se desarrolla.

Finalmente, debo reiterar que las perspectivas ofrecidas en este trabajo son una posibilidad de acercamiento. Quedan pendientes de estudiar otras ideas Sobre (y del) compositor. Muchos datos quedan aún inéditos y dispersos. Mientras tanto, según lo he señalado en esta tesis, la sociología tiene aportaciones propias y valiosas que ofrecer. Una de las responsabilidades vitales del sociólogo de la música radica en promover su disciplina: resulta evidente que las posibilidades son vastas y más aún los productos que puede ofrecernos el esfuerzo común.

CAPÍTULO IV:

REEXPOSICIÓN CONCLUSIVA



55

Julián Carrillo – Sinfonía en Re

Julián Carrillo – Preludio a Colón

Carlos Chávez – Ciaccona en Mi menor de Dietrich Buxtehude

Carlos Chávez – Toccata para instrumentos de percusión

⁵⁵ (Seminario de Cultura Mexicana 1942-1966)

a. Sonata A: Teoría y racionalidad. La música de acuerdo a Weber

Este trabajo constituyó un esfuerzo por integrar elementos usualmente no apreciados en el desarrollo de una percepción histórica de los hechos musicales, a través de metodologías propias de la *sociología de la música*, patentes en el análisis de un personaje polémico y secundario en el canon de los compositores mexicanos del siglo XX.

Con ello, he considerado, como primer variable la *racionalidad*, factor que determina la coherencia y validez de los fundamentos técnicos y prácticos para la comunidad musical. Adecuando dicha categoría y partiendo de la descripción del desarrollo de la *racionalidad* musical occidental, descrita por Max Weber; resulta un elemento propicio para la explicación del desarrollo de los presupuestos de Julián Carrillo, y en cuya concordia cabe incluso la analogía, en tanto el compositor mexicano y el sociólogo alemán comparten subrepticamente elementos que explican el desarrollo de los sistemas musicales, si bien difieren en los fundamentos que definen sus respectivas elucidaciones.

Sin embargo, más allá de los elementos comunes, la metodología weberiana, concebida como un sistema analítico de elucidación, termina por contener fundamentos propicios para poder describir elementos vitales vinculados a la teoría del Sonido 13, –según la hipótesis planteada desde el principio del trabajo– como una estructura teórica que deviene de un proceso histórico y que se distingue de modelos clásicos, por una articulación explícita de innovación y racionalidad, con fundamentos intrínsecamente teleológicos. La revolución del sistema de Carrillo es entonces la tipificación de un modelo racional con la expresión discursiva, tanto de propia suficiencia, como de la figuración de un universo sonoro propio, rico en fundamentos teóricos pero con un origen doble: *contextual y biográfico*.

b. Puente: Las herramientas biográficas como medio de aprehensión de fines

Describir las múltiples direcciones que confluyen en el desarrollo social de los personajes, es uno de los hechos que justifican las narrativas biográficas vertidas en las *historias de vida*. El enfrentamiento individuo/sociedad no lo es en tanto diálogo de conveniencia de las situaciones que subyacen en ambas categorías que, a modo de análisis, funcionan con claridad en la certeza de una realidad social e individual, inserta en común ruta. Así, en la construcción de una narrativa analítica derivada de la historia de vida de Julián Carrillo, queda patente la importancia del método biográfico, con capacidad sintética a la vez que vasta en la posibilidad de integrar pistas de los propios contextos de los personajes.

La *historia de vida* de Carrillo, es pieza vital en el plural contrapunto de miradas, convergentes en la trama metodológica de una sociología del Sonido 13: una reconstrucción socio/racional que desentraña parte de las incógnitas históricas, sin compendiar conjeturas imperturbables, sino aproximaciones al entendimiento de una teoría musical, su representación humana y, en ello, las implicaciones de la relación en un espacio histórico específico en el cual coinciden.

Las historias de vida, cercanas en cierto modo a los riesgos hagiográfico y anecdótico, precisan en ocasiones de las mismas fuentes de las cuales abrevan dichos desvíos interpretativos, pero restituyéndolas en la dirección de su entorno específico y desde lo cual accedemos a interpretaciones operantes: Julián Carrillo situado más allá del mero discurso de héroe solitario o víctima de rencores. Ni héroe, ni abnegado reformista, sino producto intrincado y sugestivo de la búsqueda incesante de coherencia, en el tejido de una historia de vida atrayente por las mismas narrativas en que, cronológicamente, pudo situarse. Contradictorio y consecuente a la vez. Revolucionario, nacionalista y —visionario a su manera—.

c. Sonata B: Modelos paradigmáticos y teóricos. Política y teoría.

La música, como hecho social y contextual, no escapa de las tensiones políticas ni de las disensiones propias entre los actores de los hechos descritos. Bajo esa visión, a lo largo del trabajo presenté a Julián Carrillo como personaje central de una narrativa biográfica, sin pretender con ello aislarlo de la dimensión más vasta que articula, en su desarrollo, un sistema político con actos de tensión, compromiso y negociación; patentes, a su vez, en el escrutinio de modelos de pensamiento, en polémicas, conjeturas, y argumentaciones meticulosas.

El hecho inicial que permite discernir el enfrentamiento de Carrillo y el Sonido 13 con el sistema hegemónico es el posicionamiento que asume hacia ciertos fundamentos de la teoría musical clásica, supuestos como irracionales e inadecuados para los propios fines que concibe en el desarrollo musical. Esta crítica se suma posteriormente a los valores y fundamentos del estilo nacionalistas, para aunarse a las dificultades personales con Chávez: proyectos políticos vueltos polémica y disputa a través de intencionalidades estéticas y acuerdos axiológicos que marcan, a su vez, fronteras de participación en un conjunto de codificaciones propias a cada enfoque. Estos hechos constituyen, quizá sin que los actores lo advirtieran, mitologías que asumen en su beneficio: identidades, ficciones naturalistas del verdadero *sentido* musical; que retornan hacia los mismos Carrillo y Chávez, como *figuraciones* desgastados por la argumentación nacionalista posrevolucionaria que el poder hegemónico emplea en su beneficio, sin preocuparse del deterioro con que signan a los personajes dispuestos en su oratoria.

Considero que esta perspectiva de las implicaciones políticas de los fenómenos enriquece su conceptualización, superando asignaciones imprecisas —universalistas y tendientes a emplazar a los hechos en condiciones de mera contemplación—. La *exégesis musical* enriquecida en la disposición y desarrollo de sus propios contenidos técnicos, expresivos y sociales; campo de reflexión y acción, reconciliado por la *mediación*.

d. Coda final: El rompecabezas restituido a través de la mediación.

La enumeración de los objetos, sucesos y personajes incidentes en el fenómeno musical se topan con su propia complejidad. No son hechos aislados, sino significativos entre sí, inmersos en el terreno social. Hay sin embargo una ambigüedad en esta distinción, advertida ya por don Miguel de Unamuno:

Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el adjetivo sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. (Unamuno 1964, 284)

Así, al detallar las variables de un fenómeno, no pretendí encerrarlo en su propio espacio sino que, por el contrario, busqué hacer patente la importancia de la dilucidación de un fenómeno, así como de los participantes y los objetos que a través del hecho adquieren sentido, todo ello en la perspectiva metodológica de la *sociología de la música*. Con ello, este trabajo tuvo la pretensión de aportar variables para la clarificación de la obra de un *hombre* concreto, inserto en espacios institucionales, políticos... (sociales), sin rodeos que discurran vagamente sino, tratando de recuperar las situaciones, los contextos y enlazarlos en una dimensión que aporte claridad: la *mediación*.

Precisamente, a través de dicha herramienta, queda clara la multiplicidad de elementos que intervienen y construyen la articulación contextual de la vida y obra de Julián Carrillo, personaje polémico, idealista y obstinado, que dio origen a una teoría musical crítica con la tradición y, en consecuencia, situada en tensión permanente con las instituciones, personajes y discursos que lo rodearon. Así, aunque el hecho aquí descrito parece labor de un solo individuo, el medio social dentro del cual el sujeto estuvo inserto fue vital en la configuración de los hechos y con ello, la *mediación* de las formas aquí aludidas, posiciona los fundamentos del desarrollo de su labor, a la vez que describe hechos históricos esenciales. Es un diálogo de correspondencias. Ni individuo/sociedad en frentes opuestos o metáforas confusas, sino en una dirección consonante.

Finalmente debo explicar un hecho relativo a las intenciones argumentativas de este trabajo. Como ya dejé patente, al organizar su contenido busqué no dejar elementos al azar: la estructura que copia una forma musical, la inclusión de elementos para un lectura auditiva e iconológica del entorno de "El Sonido 13", e incluso el poema inicial, texto con un sentido que, ya consumada la investigación puedo recuperar:

[...] or music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
While the music lasts. These are only hints and guesses,
Hints followed by guesses; and the rest
Is prayer, observance, discipline, thought and action. (Elliot 1972)

En cuanto disciplina, ya desde el principio acusé la necesidad de promover la *sociología de la música* y más aun, indicando la riqueza de sus alcances. Los fenómenos musicales son inseparables de *lo social*, y los hechos humanos que tocan son señalados por T.S. Elliot en el fragmento de los célebres *Four Quartets* aquí transcrito. El problema esencial del fenómeno, ocurre en el señalamiento de la música como un hecho preciso, con características que son *atribuidas* más que propias del fenómeno en sí, equívocos derivados de la cotidianeidad de la música: *escuchada tan profundamente, que no es escuchada [analizada] del todo*. Su significado y desarrollo no transcurre como un fenómeno genérico, ni como "lenguaje universal" de ambigua atribución; sino que su trama es mutable y ardua: inserta en los hechos sociales y los tiempos históricos (la música es humana, *mientras la música perdura*). La racionalidad, la narrativa biográfica, el señalamiento del discursivismo político y la mediación como teoría de la unidad del fenómeno es sólo una posible vía de la disciplina: *pistas seguidas por conjeturas; el resto / es oración, observancia, disciplina, pensamiento [imaginación] y acción*. Nos lo indica un poeta y también lo dice Hennon: ***la música es una sociología***.

APÉNDICES

I. Glosario de Términos Musicales:

Acorde: "[...] combinación de tres o más sonidos simultáneos que, como norma, se ha considerado la célula básica para el desarrollo de la armonía [...]" (Abad 2007, 210)

Alteraciones: Signos de la notación musical usados para modificar la altura de una nota. El sostenido (#) indica que la nota "sube" medio tono y el bemol (b) que "desciende" medio tono. Para "anular" el efecto de estas alteraciones, se usa una tercera conocida como becuadro (♮). Ver: *tono, semitono, nota*.

Afinación: Acción de regular la frecuencia de las notas de un instrumento musical. Según considera un grupo de notas para dar cuerpo a un *sistema de afinación*, es un modelo mutuamente referencial. Esto se puede apreciar en la definición de *temperamento*.

Armonía: De manera general: desarrollo de los sonidos simultáneos (acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio, según la dependencia a funciones musicales específicas: disonancia, consonancias; tensiones, resoluciones, etc. (Definición basada en Schoenberg, 1979).

Armónico: Por lo general, cuando se produce un sonido (vibración), viene acompañado naturalmente de otros pequeños sonidos "sobreaudos" que son proporción natural de la longitud de la vibración original. Son, en apariencia inaudibles, pero ayudan a consolidar el cuerpo del sonido. Ver, *Serie armónica*.

Atonal: Proceso compositivo que no considera el acomodo tradicional de los intervalos según los modos mayor/menor. (Ver *Tonalidad*).

Cadencia: "Movimiento armónico o melódico convencionalmente asociado con el final de una frase, sección, movimiento o composición [...] se realiza de la manera más explícita en la música donde una línea melódica desciende de manera conclusiva [hacia] la tónica..." (Latham, Allison 2008, 249)

Coda: "Sección formal conclusiva de una obra o del movimiento ." (Latham, Allison 2008, 334)

Codetta: "Breve pasaje cadencial al final de la exposición de una forma sonata." (Latham, Allison 2008, 334)

Contrapunto: [...] combinación coherente de distintas líneas melódicas en música, y la cualidad que mejor cumple el principio estético de la unidad en la diversidad. [...] la coherencia y la unidad se lograban en la música contrapuntística con el apego a las reglas de conducción de voces predicadas sobre la distinción entre consonancia y disonancia, y la necesidad de que la disonancia resolviera en una consonancia. (Latham, Allison 2008, 371)

Escala: Ordenamiento sucesivo (ascendente o descendente), de un grupo de notas, con una intención primigeniamente teórica o analítica. Suele tener, sin embargo, una función expresiva dentro del desarrollo del discurso musical.

Escala cromática: Escala musical compuesta por la totalidad de los intervalos del sistema temperado. De forma ascendente, en el *temperamento igual*: Do, Do#, Re, Re#, Mi, Fa, Fa#, Sol, Sol#, La, La#, Si, Do' y de forma descendente: Do', Si, Sib, La, Lab, Sol, Solb, Fa, Mi, Mib, Re, Reb, Do. Véase: *nota, temperamento igual*.

Escala Pentatónica: Escala que divide la octava en cinco sonidos.

Tonos	1	1	1	1 ½	1	1 ½
Nota ejemplo	Do	Re	Mi	Sol	La	Do'

Las notas ofrecidas son ejemplos, puesto que la escala puede empezar en cualquier nota. Se considera una escala básica de muchas músicas no occidentales, y se usa como ejemplo en la transición a los modelos temperados (como señala Weber), en cuyo desarrollo pueden incluir intervalos distintos, pero coincidiendo en la octava.

Curiosamente, se puede obtener, interválicamente, al tocar solo las notas negras del piano.

Forma Sonata (Allegro-Sonata): Se trata de una estructura musical desarrollada (y con mayor relevancia) entre los siglos XVIII-XIX. Constituye un esquema constructivo usualmente aplicado al primer movimiento (por lo común, allegro), de una *sonata* (de ahí el nombre de *allegro sonata* o *forma de sonata* que lo distingue de la *sonata* en sí). Sin embargo, su uso estructural se extiende a otras formas musicales: sinfonías, conciertos, cuartetos, etc...

Es de tipo ternario (A, B, A'), siendo las partes fundamentales:

-*Exposición*: Puede estar precedida de una *Introducción*, tras la cual se presenta un *tema A* y un *tema B*, (en tonalidades vecinas) enlazados por un *punte* y que puede incluir una pequeña *coda* no resolutive (*codetta*).

- *Desarrollo*: Se modifican o amplían libremente los temas de la exposición (imitaciones, variaciones, ampliaciones, recurrencias, etc...) en tonalidades diversas y convergiendo en una sección modulante del *tema A* en su tonalidad original.

- *Reexposición*: De manera similar a la exposición, presenta los *temas A* y *B*, (enlazados por un *punte*), pero manteniendo en este y en el *tema B* la tonalidad del *tema A*. Suele incluir una *coda* (más larga que la de la exposición y modulante a la tonalidad del *tema A*).

Sin embargo, según indica Latham:

Aunque muchos movimientos en forma sonata siguen el esquema antes descrito, se debe destacar que por ningún motivo se trata de una fórmula compositiva estricta. (Latham, Allison 2008, 607)

La orientación estructural del presente trabajo busca aprovechar dicha forma musical, de manera libre, aunque dirigida lúdicamente hacia una metáfora musical directa.

Intervalo: Distancia (diferencia de altura) entre dos notas cualquiera. Se expresa en ordinales femeninos (2ª, 3ª, 4ª, etc...) y computa tanto la nota de la que parte, como a la que arriba. Como intervalos más comunes, pueden citarse:

<u>Nombre</u>		<u>Ejemplo a partir de Do</u>
Unísono	Perfecto	Do – Do
	Aumentado	Do – Do#
Segunda	Menor	Do – Re \flat
	Mayor	Do – Re
Tercera	Menor	Do – Mi \flat
	Mayor	Do – Mi
Cuarta	Perfecta	Do – Fa
	Aumentada	Do – Fa#
Quinta	Perfecta	Do – Sol
	Aumentada	Do – Sol#
Sexta	Menor	Do – La \flat
	Mayor	Do – La
Séptima	Menor	Do – Si \flat
	Mayor	Do – Si
Octava	Perfecta	Do – Do'
	Aumentada	Do – Do'#

Microtono: Genéricamente, distancia menor al semitono (segunda menor). Puede abarcar intervalos definidos con precisión, por debajo del medio tono (semitono): tercios, cuartos, quintos, etc... de tono. Véase: *Tono, semitono*.

Melodía: Esencialmente puede definirse como la relación y desarrollo, en un plano horizontal, de la altura de los sonidos y el sentido rítmico de estos.

Modulación: Recurso musical por el cual se transita de una tonalidad a otra. Véase: *temperamento, tonalidad*.

Modalidad: Algunas de las distintas maneras en que se ordenaban las serie de los intervalos de una escala. Son organizaciones distintas de la *tonalidad*. Se reconocen con amplitud modos históricos (los modos griegos, modos gregorianos o medievales), hasta modos folklóricos (desarrollado en la práctica musical de distintas culturas y explorados por músicos como Bela Bartók y Zoltán Kodaly).

Nota: Refiere a un sonido de índole musical cuya frecuencia armónica fundamental es constante. En la música occidental se consideran siete sonidos fundamentales: *do, re, mi, fa, sol, la y si*, (abreviados como C, D, E, F, G, A, B).

Acústicamente se mide en vibraciones por segundo, cuantificadas en Hertz (Hz).

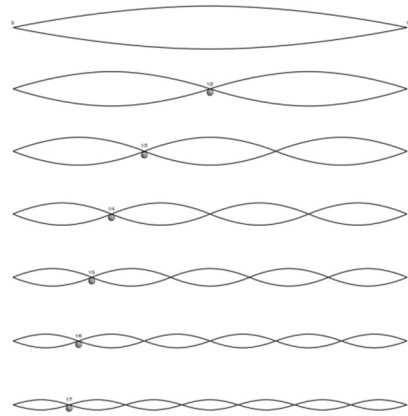
De la proporción al duplo de la frecuencia de la nota previa derivan sus respectivas octavas, por ejemplo, de una nota *la* (considerada el estándar a partir del cual se deriva la alturas musicales), cuya frecuencia sea 440 vibraciones por segundo (Hz), su octava superior (*la'*) vibrará a 880 Hz. La altura de la nota puede ser alterada, para ciertos propósitos musicales, por medio de signos de la grafía musical. Véase: *alteración, temperamento*.

Polifonía: "[...] este término hace referencia a varias líneas melódicas que se relacionan para formar una sonoridad compuesta, una trama sonora, tal y como se tejen los hilos para fabricar una tela." (Abad 2007, 275)

Puente: "Un "pasaje de puente" sirve como vínculo entre otros pasajes de mayor prominencia en una pieza entera. Así, en la forma sonata una transición puede describirse como un pasaje de puente, puesto que su función es unir el primer grupo al segundo, a menudo modulando del primer centro tonal al siguiente." (Latham, Allison 2008, 1228)

Sociología de "El Sonido 13"

Serie Armónica: Serie de *armónicos* cuyas frecuencias resultan múltiplos enteros de la nota base. Juegan un papel importante en la construcción de sistemas de afinación, así como en la cognición de los sonidos como consonantes o disonantes. Considerando una nota "Do" como fundamental, se producen las siguientes notas como armónicos:



f_0 : Do, a_1 : Do', a_2 : Sol, a_3 : Do'', a_4 : Mi, a_5 : Sol, a_6 : Si^b (desafinado), a_7 : Do''', a_8 : Re, etc...

Parte de las fundamentaciones de Julián Carrillo en su teoría, estribaban en la "desafinación" de todos los armónicos respecto al *temperamento justo*.

Temperamento:

Sistema de afinación en el que algunos intervalos consonantes son ligeramente más cortos que los intervalos acústicamente puros, sin que esta inexactitud signifique una desafinación desagradable para el oído. (Latham, Allison 2008, 1497)

Independientemente de esta definición, para poder situar en correcta dimensión todos los elementos que abarca la noción de *temperamento*, (puesto que es un elemento importante en el desarrollo de la *racionalización* musical para Weber, así como en la *teoría del sonido 13* de Carrillo), es necesaria una explicación de múltiples variables. En primera instancia, pensamos nuevamente la definición de *música* como *sonido socialmente organizado*, para lo cual se concibe la concreción de variables que norman su aplicación. Dichas variables no resultan elementos del todo amplios o complejos, sino que parte desde elementos *micro* tales como la *afinación*.

Con todo, siendo el *sonido* una magnitud de indiscutible valor físico, una ciencia particular se encarga de su estudio: la acústica, que define al sonido como *una forma de energía que implica movimiento vibratorio* (Latham, Allison 2008, 28). Antes de proseguir, resulta fundamental aclarar la idea de que, el estudio científico de las variables relativas al sonido no es, en absoluto, un medio opuesto al desarrollo social

de la música sino que, por el contrario, ha enriquecido la comprensión de los fenómenos desde su origen, devenir histórico, así como el desarrollo de nuevas posibilidades técnicas.

No obstante, el proceso de fijación de los sistemas de afinación ha sido materia de estudio para la acústica, que ha contribuido con importantes nociones a la historia de la teoría de musical. Este proceso puede igualmente concebirse como un diálogo operante entre el desarrollo *físico* y *racional*. Así, pensamos en la fijación de una frecuencia cualquiera (denominada f_0) como nota base de un sistema de afinación, digamos, la nota *Do*. El establecimiento de dicha nota, podrá concebir el desarrollo de un sistema de notas comunes a ella, con el límite (físicamente comprensible y vuelto realidad por la cognición del oyente, en la idea de *consonancia*) de su "octava superior", según la frecuencia al duplo de la nota se percibe como su "igual" pero aguda: (f_0') *Do'*, según se puede ver en la *serie armónica*.

Así pues, cuando se genera una frecuencia cualquiera, en este caso f_0 , al menos los primeros *armónicos* derivados de ella resultan (al ser proporciones algebraicas),



acústicamente *consonantes*, siendo, para el ejemplo de la nota *Do*, una *octava superior* (*Do'*) y una *quinta justa superior* a dicha octava (*Sol*). La octava (*Do'*) de la nota fundamental, es percibida como una consonancia perfecta, seguida de la quinta, que es percibida como una nota con fuerte consonancia respecto a la frecuencia fundamental.

La consecuencia de este fenómeno resulta de vital importancia en el establecimiento de los primeros intentos documentados de un *temperamento*, en concreto, el denominado, *temperamento pitagórico*.

Dicho temperamento, utiliza una nota fundamental (*Do*), de la cual desarrolla, a través de la sucesión de seis *quintas perfectas* ascendentes sucesivas, y una descendente, los intervalos que utilizará como notas en los cuales basa su material musical: Fa, **Do**, Sol, Re, La, Mi, Si. Se puede continuar el desarrollo en quintas de los intervalos hasta

obtener todas las notas de la *escala cromática*. Sin embargo, cuando se trata de "cerrar" el desarrollo de las quintas de tal manera que se arribe a una nota (Do^x) que sea múltiplo de la inicial (Do) se percibe que ésta excede la frecuencia que le permite ser percibida como *octava perfecta* de la nota inicial, por decir, si la frecuencia fundamental es $\text{Hz}_0=100$, el desarrollo del temperamento pitagórico por quintas ocasiona que la frecuencia resultante de la octava sea $\text{Hz}_1=202$, lo que rompe el equilibrio consonante de las octavas: hay un pequeño margen de desafinación entre ellas.

Buscando solucionar este "excedente" (conocido como *coma*), históricamente, desde el s. XV, se desarrollaron distintos sistemas de *temperamento*, basados en razones matemáticas, acústicas, filosóficas y musicales. Incluso se sugirieron divisiones alternativas de la octava en 31 o hasta 52 notas, como se verá después. Estas divisiones buscaban repartir la *coma* de tal manera que se pudiese aplicar una escala musical que no fuese disonante, pero que conservara las propiedades de "pureza" acústica, de las divisiones. La complejidad de estas escalas, resultaba un lastre en la práctica de los distintos sistemas temperados.

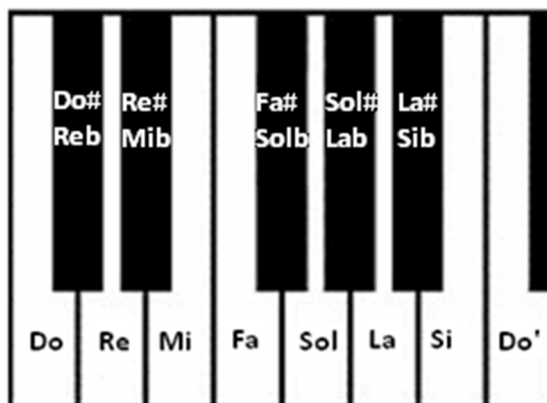
Ahora bien, no fue sino hasta el s. XIX, con la adopción técnica del *temperamento igual*, que se estableció un sistema razonablemente práctico y matemáticamente fundamentado. El *temperamento igual*, toma como intervalo base la octava (Do-Do') y lo divide en 12 notas equidistantes, a través de la proporción matemática: $\sqrt[12]{2}$ (conocida como "fórmula del temperamento"), repartiendo, entre los 12 intervalos, la desafinación (coma) resultante de la división por quintas acústicamente puras. La afinación así obtenida, resulta acústicamente desafinada (por ejemplo, las *quintas puras* del *temperamento pitagórico* tienen una frecuencia mayor que las *quintas temperadas*), pero no existe un excedente (coma) entre el intervalo con mayor consonancia: las octavas.

Asimismo, las proporciones en el *temperamento igual*, permitieron el desarrollo de un fenómeno conocido como "enarmonía", por la cual, existe un equivalencia nominativa

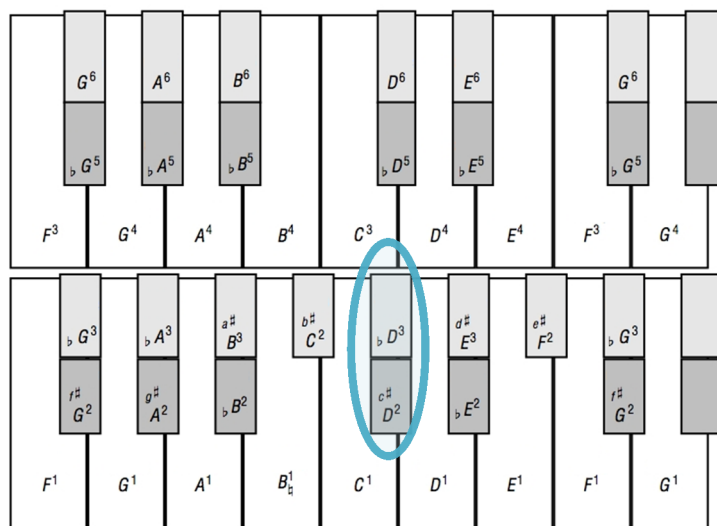
Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: racionalidad, discurso, narrativa y mediación en la Obra musical de Julián Carrillo

Sociología de "El Sonido 13"

en las notas: un Do aumentado medio tono (Do#) es *enarmónicamente* un Re disminuido medio tono (Re \flat), hecho apreciable en las teclas de un piano.



Esto resultaba virtualmente imposible con una división acústicamente pura, en la cual, los intervalos "enarmónicos" del temperamento igual, se encuentran diferidos, como en el instrumento conocido como *archicembalo*, el cual se basaba en un temperamento que dividía la octava en 31 intervalos, en los cuales, por decir, Do# (C#), Re \flat (D \flat) son intervalos distintos, hechos materia en dos teclas distintas en la nota Do (C) y Re (D).



(commons.wikimedia.org 2007)

El *temperamento igual* alcanzó su apogeo en la segunda mitad del s. XIX y gran parte del XX (siendo, con excepciones, muy usado hasta la fecha) puesto que permitió el

desarrollo de herramientas teóricas que dieron mayor expresión a los procesos musicales, tales como la tonalidad (con otros temperamentos al estar presentes las *comas* era difícil la transposición entre tonalidades, por la fuerte discordancia entre las frecuencias de las notas fundamentales). Es por ello que Weber, señala, con precisión, este desarrollo como un proceso de racionalización *per se*, situado en contextos específicos y así señala:

Que las mismas necesidades de expresión [musical] llevaran allí a una descomposición de las tonalidad y aquí (aunque la teoría del Renacimiento propendiera a ver en el cromatismo un resurgir de los antiguos modos tonales y se esforzara por conseguirlo) a la creación de la tonalidad moderna, residía en una estructura muy distinta de las músicas en las que aquellas construcciones sonoras se hallaban contenidas en cada caso. (Weber 2002, 1130)

Tonalidad: "Sistema de organización de la altura de las notas en el que los elementos guardan entre sí un orden jerárquico de mayor a menor importancia; rige la construcción del discurso musical de la cultura occidental. Todos los sistemas tonales tienen en común el concepto de que la música progresa alejándose y regresando a las notas fundamentales, que son las que rigen la importancia relativa de todos los sonidos de una composición musical. De tal manera, en el sistema tonal mayor-menor distintivo del periodo c. 1600-1900, un único centro tonal o tónica domina a lo largo de todo un pasaje, un movimiento o una pieza musical; la nota que forma un intervalo de quinta justa superior a la tónica es la siguiente en importancia, la que forma un intervalo de quinta inferior a la tónica es la que le sigue, y así sucesivamente: en la tonalidad de do mayor estas tres notas principales son do o tónica, solo dominante y fa o subdominante." (Latham, Allison 2008, 1515-1516)

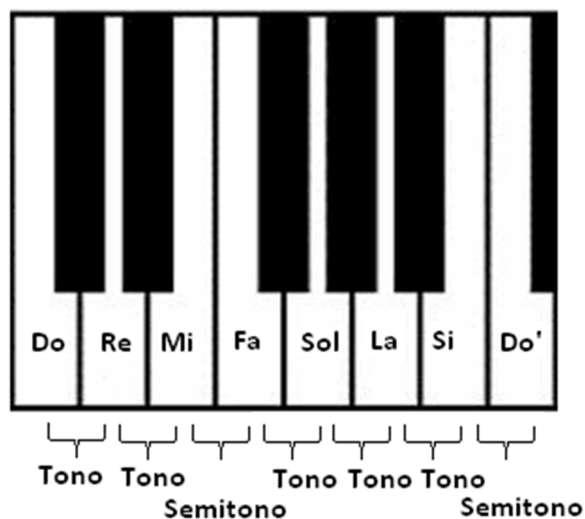
Históricamente, con el desarrollo de modelos estandarizados en la teoría musical, se definió lo que se conoce como *sistema tonal mayor-menor*, a partir de los antiguos *modos* jónico y eolio respectivamente. Dichos modos se basaban en la construcción de una escala a partir de una *nota tónica*, estableciendo una sucesión determinada que distribuye los tonos y semitonos de una escala:

La escala mayor de Do (antiguo modo jónico) resulta:

Sociología de "El Sonido 13"



En la cual su distribución de distancias puede figurarse:



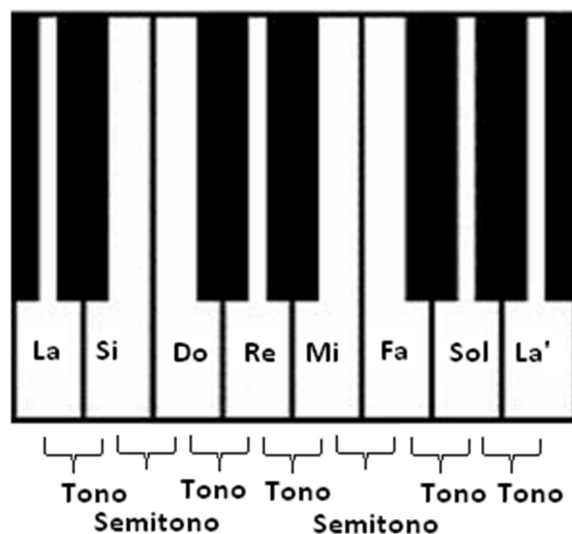
Esta distribución es posible al no existir semitonos (teclas negras) entre las notas mi-fa y si-do'.

Por otro lado, la escala menor de La (antiguo modo eolio)



Figurando esquemáticamente como:

Sociología de "El Sonido 13"

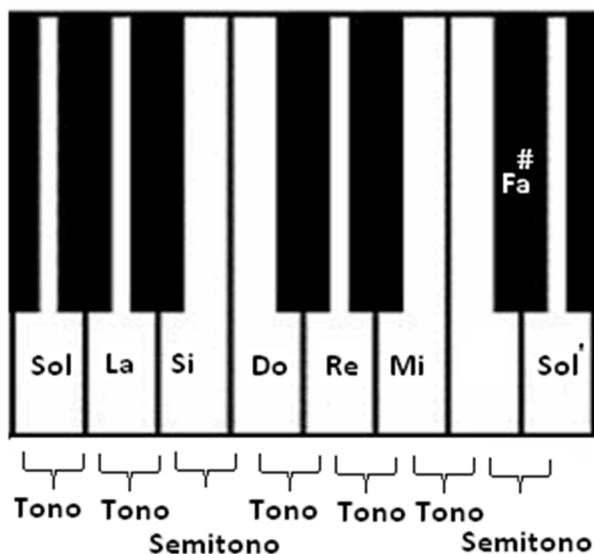


Esta distribución diferenciada de las alturas en las escalas (en la Mayor: T-T-S-T-T-T-S, en la menor: T-S-T-T-S-T-T) es la que logra la diferenciación entre los modos mayor/menor y confiere a la vez su carácter específico a cada escala. Además, permite el desarrollo de la tonalidad en sí, puesto que se conserva la distancia entre las notas, aunque comience la escala por otra diferente a Do o La. Por ejemplo, una escala de *sol mayor* implica que comenzará en la nota *sol*, en orden ascendente, para lo cual, buscando conservar las distancias interválicas del modo mayor, se realiza un "ajuste", en los intervalos, agregando un sostenido a la nota *fa*:



Expresado gráficamente en un teclado:

Sociología de "El Sonido 13"



El material tonal, desarrollado a partir de la organización por escalas, no implica que las formas musicales se presenten solo en dicha forma. El compositor emplea en los modos mayor/menor las notas que la escala le ofrece, con ciertas libertades que adecua a la expresión de su discurso.

Tono: Intervalo "entero" formado por dos semitonos (segunda mayor). De acuerdo al sentido específico del temperamento en el que se use, puede resultar una distancia cuantitativamente variable.

Semitono: División teórica mínima (segunda menor) resultante del temperamento igual. De manera similar al "tono" resulta una medida contextualmente variable.

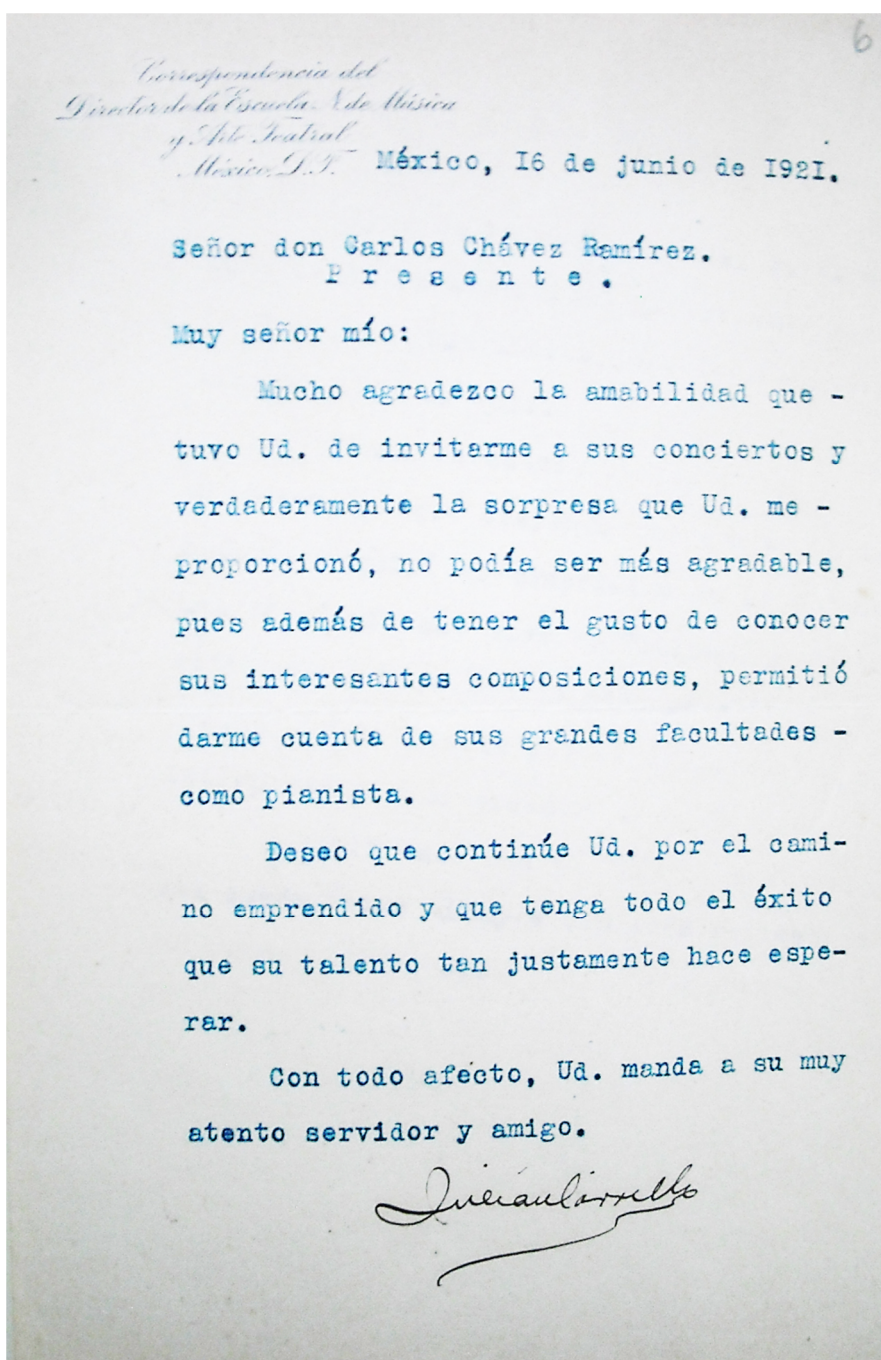
Solmización: Práctica usual en la música de tradición medieval/eclesiástica. Era una nemotecnia por la cual, los nombres de las notas no correspondían a alturas fijas, sino a intervalos. Considerando una notación moderna, la nota "Sol" (de donde proviene el nombre del término) podría ser musicalmente "otra" según se ajustara:

Tonos	1	1	1	½	1	1
Notas	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La
	Fa	Sol	La	Si \flat	Do	Re
	Sol	La	Si	Do	Re	Mi

II. Documentos y miscelánea.

a) Documentos

- Julián Carrillo a Carlos Chávez. 16 de junio de 1921.



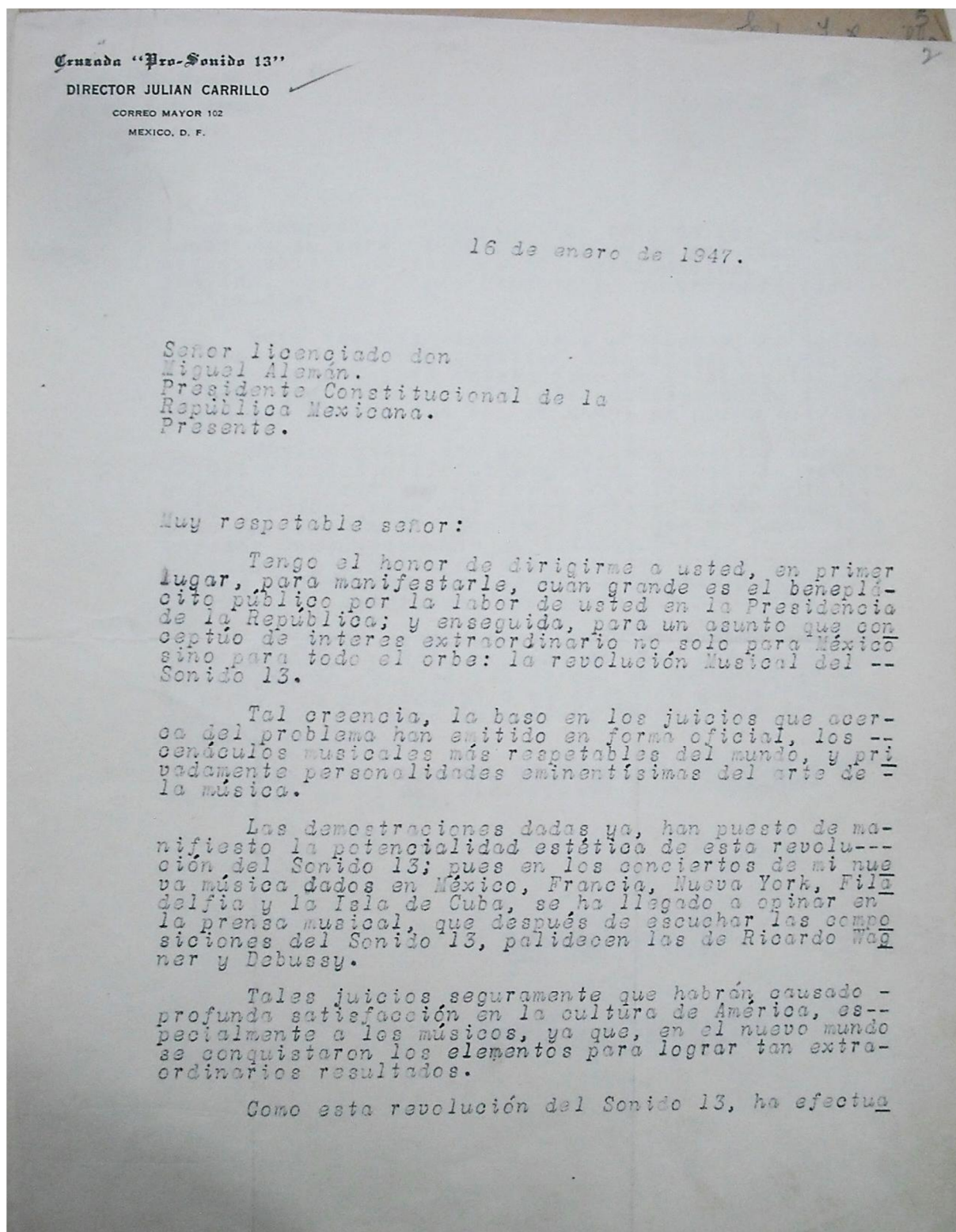
El 25 y el 29 de mayo de 1921, Carlos Chávez presentó dos conciertos en el Anfiteatro de la Preparatoria No. 1, en los cuales exhibió algunas composiciones suyas, a la vez que actuó como solista. Según demuestra esta carta, Carrillo no solo asistió a ambos conciertos, sino que tuvo una buena opinión de ellos. Por ello, considerando las fechas de esta misiva y contrastándolas con las que Julián Carrillo proporciona, las evidencias sólidas de los primeros enfrentamientos entre los músicos se sitúan hasta 1924, año de la publicación de los artículos de Chávez en los cuales pone en duda los aportes de Carrillo.

Con toda franqueza, encontrar ésta carta entre la correspondencia personal de Chávez, fue del todo inesperado. (Fondo Carlos Chávez, Correspondencia Personal, Caja 9, Vol. I, exp. 12. 1921-1969, f. 6)

*Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: racionalidad, discurso, narrativa y mediación
en la Obra musical de Julián Carrillo*

Sociología de "El Sonido 13"

- Julián Carrillo al presidente Miguel Alemán Valdés. 16 de enero de 1947.



Cruzada "Pro-Sonido 13"

DIRECTOR JULIAN CARRILLO

CORREO MAYOR 102

MEXICO, D. F.

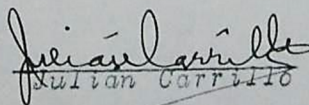
do una completa renovación del arte de los sonidos tanto en su parte teórica como en la práctica, indispensables han sido nuevos instrumentos, nueva gráfica, nuevas leyes armónicas, contrapuntísticas y rítmicas.

Para resolver todos esos problemas, he dedicado toda mi vida con positivo deleite espiritual; pero para la completa cristalización de todos los postulados que he anunciado, creo indispensable la ayuda del Estado, ya sea al menos en forma modesta.

México gasta año por año, muy fuertes sumas en actividades artísticas y especialmente musicales; y llego a creer que no sería un sacrificio para el país, dedicar cien mil pesos para el desarrollo de esta revolución del Sonido 13, lo que me permitiría empezar inmediatamente en Estados Unidos la experimentación y construcción de noventa y dos nuevos pianos diferentes, lo que al realizarse producirá en el mundo entero una sensación sin paralelo.

Si usted se sirviera concederme unos minutos de audiencia, podría ampliar de viva voz cuanto fue necesario, con el fin de que se sirviera usted conceder su patrocinio a mi obra, lo que sería semejante a lo que hizo Luis II de Baviera con la de Ricardo Wagner.

Con todo respeto, me es grato reiterar a usted los votos de mi muy distinguida consideración.


Julián Carrillo

Paseje del Monasterio 7
Villa Obregón, D. F.

*Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: racionalidad, discurso, narrativa y mediación
en la Obra musical de Julián Carrillo*

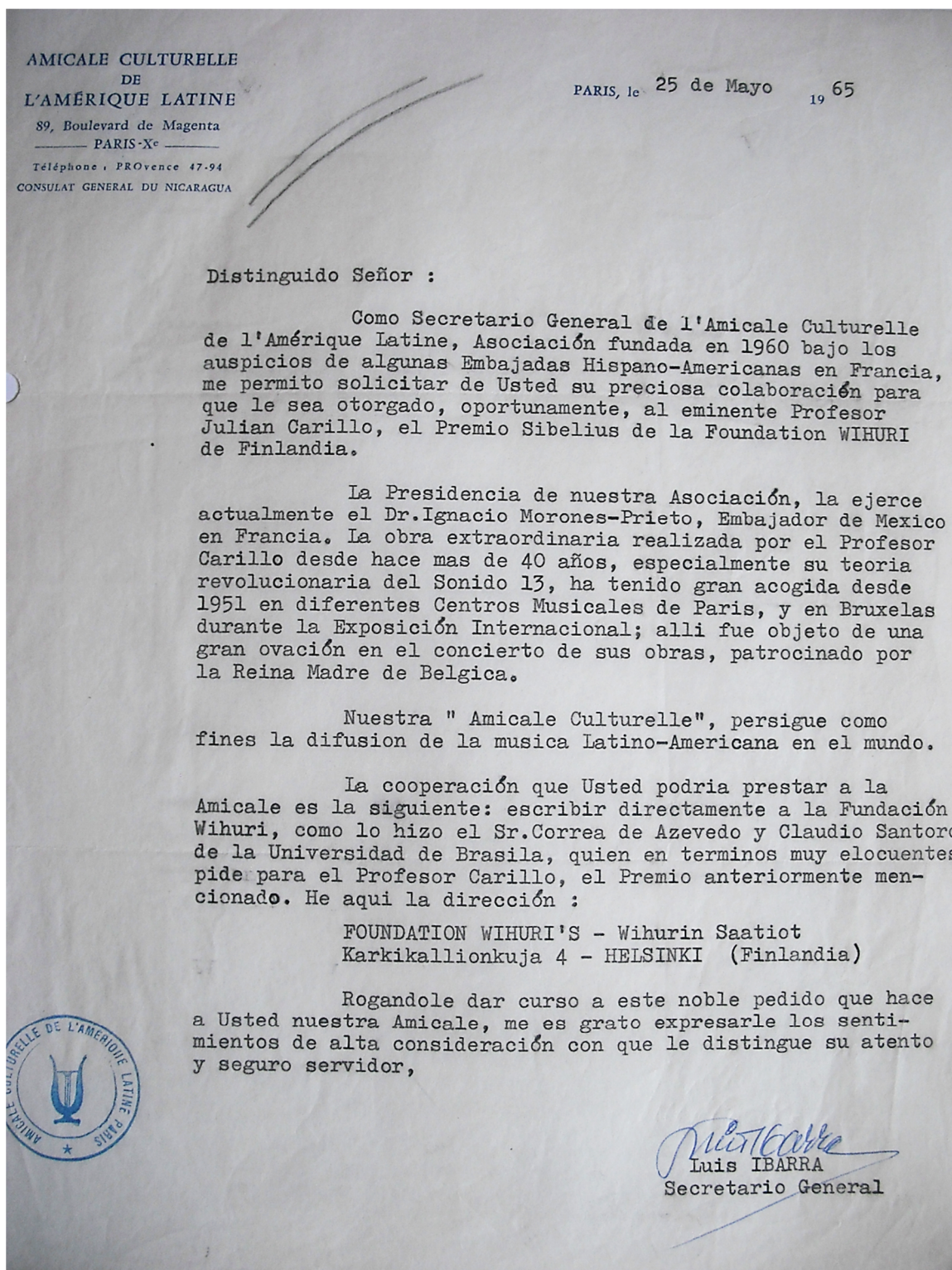
Sociología de "El Sonido 13"

Carta de Julián Carrillo dirigida al entonces presidente *Miguel Alemán Valdés* el 16 de enero de 1947. En ella solicita patrocinio para la construcción 90 pianos microtonales y una audiencia para explicar los detalles de su petición. Compara las posibilidades del patrocinio presidencial a su obra como "...semejante a lo que hizo Luis II de Baviera con la de Ricardo Wagner." Esta misiva también se encuentra en el Fondo Chávez del AGN. (Fondo Carlos Chávez, Correspondencia Personal, Caja 9, Vol. I, exp. 12. 1921-1969)

*Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: racionalidad, discurso, narrativa y mediación
en la Obra musical de Julián Carrillo*

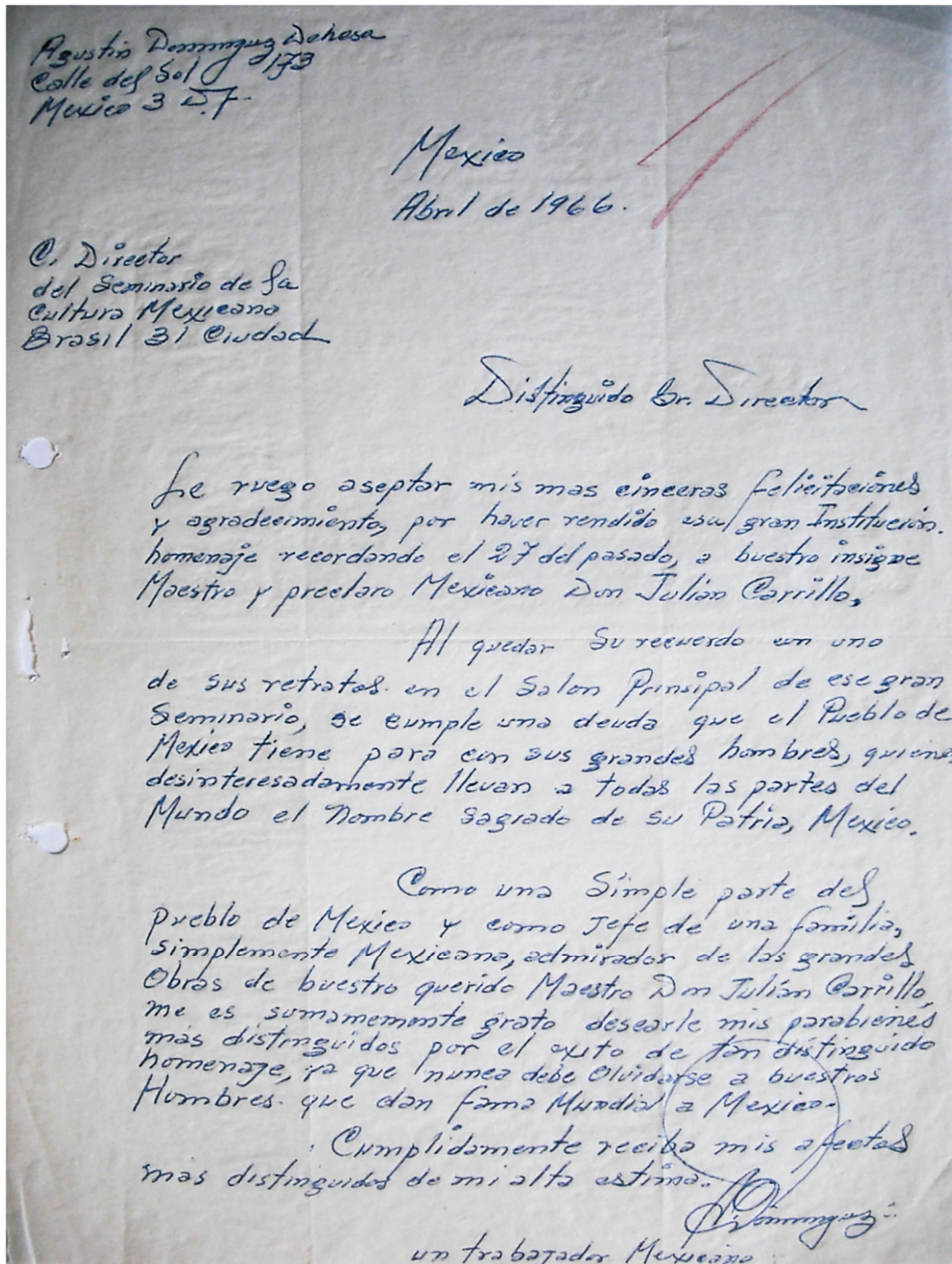
Sociología de "El Sonido 13"

**- El Secretario General de l' Amicale Culturelle de l'Amérique Latine al presidente del
SCM. 25 de mayo de 1965.**



El Secretario General de l' Amicale Culturelle de l'Amérique Latine propone algunas acciones al SCM para promover que le sea otorgado el premio Sibelius a Julián Carrillo. 25 de mayo de 1965. (Expediente "Julián Carrillo" 1942-1966)

- Agustín Domínguez Dehesa "un trabajador mexicano" al Presidente del SCM. Abril de 1966.



Agustín Domínguez Dehesa
Calle del Sol 2173
México 3 D.F.

México
Abril de 1966.

C. Director
del Seminario de la
Cultura Mexicana
Brasil 31 Ciudad

Distinguido Sr. Director

Le ruego aceptar mis más sinceras felicitaciones
y agradecimientos, por haber rendido esa gran Institución
homenaje recordando el 27 del pasado, a nuestro insigne
Maestro y preclaro Mexicano Don Julián Carrillo.

Al quedar su recuerdo en uno
de sus retratos en el Salón Principal de ese gran
Seminario, se cumple una deuda que el Pueblo de
México tiene para con sus grandes hombres, quienes
desinteresadamente llevan a todas las partes del
Mundo el Nombre sagrado de su Patria, México.

Como una simple parte del
pueblo de México y como jefe de una familia,
simplemente Mexicano, admirador de los grandes
Obras de nuestro querido Maestro Don Julián Carrillo,
me es sumamente grato desearle mis parabienes
más distinguidos por el acto de tan distinguido
homenaje, ya que nunca debe olvidarse a nuestros
Hombres que dan fama Mundial a México.

Cumplidamente reciba mis afectos
más distinguidos de mi alta estima.

Agustín Domínguez
un trabajador Mexicano

El 27 de abril de 1966 se realizó un homenaje póstumo a Julián Carrillo en las instalaciones del SCM. Esta curiosa carta, firmada por "un trabajador mexicano", expresa algunas opiniones sobre el homenaje a la vez que admiración por el fallecido autor del *Sonido 13*. (Expediente "Julián Carrillo" 1942-1966)

b) Notas periodísticas, comentarios, glosas

I. Julián Carrillo

- Carlos Chávez por Julián Carrillo (en entrevista).

— Me referiré pues, concretamente, a su primera pregunta: ¿qué opino de Chávez como compositor?

Tan concreta como es su pregunta, será mi respuesta. Al juzgar a un compositor, se llega a un campo que permite puntos de vista muy diversos; pues lo que para una persona puede parecer composición, para otra parecerá descomposición; y ese es el caso de don Carlos Chávez. Para sus amigos, algunos pagados por él según se dice en público, lo que él escribe son composiciones. Caso concreto: su *desconcierto* para cuatro cornos y su *H.P.*

— Perdón, maestro; pero la opinión en el extranjero es unánimemente en favor del maestro Chávez como compositor.

— No tanto, mi amigo; pues usted seguramente no leyó los periódicos de Estados Unidos, cuando dieron cuenta de la representación de *H.P.* en Filadelfia, en cuya ocasión el público pateó, se tapaba los oídos y reía...

— Maestro, me dice usted que no leí la prensa de Estados Unidos cuando se estrenó allá *H.P.*, en cuya ocasión según usted, el público pateó, se tapaba los oídos y reía. El público no me interesa maestro: en cambio, el crítico más famoso de Estados Unidos, Olin Downes, se deshizo en elogios para el maestro Chávez. Creo que ahora sí, maestro, lo derroté.

— Lo felicito por esa derrota, pero tampoco creo que está usted bien documentado, en esta ocasión; pues lo que opinó Olin Downes de *H.P.*, es muy diferente de lo que usted me dice. Voy a citar textualmente las palabras de Olin Downes, en relación con *H.P.*, palabras que usted puede leer en el *The New York Times*. Dijo Downes de *H.P.*:

H.P. significa *Caballos de fuerza*, por Carlos Chávez, el compositor mexicano de tendencias radicales. *H.P.* es un ballet, del cual la tercera parte se titula "El baile de los hombres y las máquinas". Semejante cosa es una mezcla confusa de cantos mexicanos con sonidos que sugieren los ruidos, los ruidos del caminar de las máquinas. Los sonidos son generalmente discordantes; y surgían alocadamente de la orquesta de cámara los fragmentos mutilados de canciones mexicanas, como si caminaran de acuerdo con la época revolucionaria. El público escuchó y rió. Si el señor Goosens que dirigió la rara composición del

señor Chávez hubiera empezado a piruetear como perinola en su pedestal, no habría sorprendido *Caballos de Fuerza*, de verdad.

Cito a usted este juicio, para que vea que el mío acerca del señor Chávez, como compositor, no es apasionado; y que cuando el público de Estados Unidos se burló de la composición del señor Chávez, la opinión del extranjero no le es tan unánimemente favorables como usted supone.

(Velasco Urda 1945, 371-373)

- Periódico "El Sonido 13" enero de 1927.

Dos palabras en defensa de Chávez Ramírez. El señor Ramírez es muy serio, nunca ríe o hace escenas chuscas. Es por el contrario una persona triste, verdaderamente muy triste. (Carrillo 1927, 51)

- Respuesta de Julián Carrillo a una carta del entonces candidato a la presidencia Adolfo Ruiz Cortines (1952)

Un distinguido amigo mío, que es tan gran hombre de ciencias como hábil político, tuvo la gentileza de pedirme unas cuantas líneas de relación con las próximas elecciones para presidente de la República.

Me sorprendió la solicitud, ya que todo México sabe que soy ajeno a los intrincados problemas de la política; pero como en los regímenes republicanos tenemos todos los ciudadanos el privilegio y a la vez la obligación de preocuparnos para elegir a la persona que a juicio nuestro sea la más adecuada para ocupar el puesto de presidente de la República, creí que, al mismo tiempo que obsequiaba los deseos de mi admirado amigo, cumplía con un deber cívico, u por ello escribo estas líneas en relación con el apasionante problema de la elección de presidente de la República.

Para nadie es un misterio que mi mentalidad está dominada desde mis años juveniles por el deseo de abandonar procedimientos arcaicos y dejar que penetren en mí nuevas modalidades; y por tal causa me parecieron interesantes los medios de propaganda que observé durante esta campaña presidencial y que son auténticos en la forma y en el fondo.

Los partidarios de uno de los candidatos acudieron a una estratagema original; comisionar para propagandistas a distinguidas damitas capitalinas; y una de ellas se acercó a mí en ese hermoso San Ángel, del Distrito Federal, y con la sonrisa en sus labios me obsequió una hoja impresa en la cual se hacía el panegírico del candidato que representaba; y sin decir palabra se alejó la bella propagandista, al mismo tiempo que leía yo el contenido de la hojita. A los cuantos minutos mi frágil memoria no recordaba ya lo que había leído y en cambio no podía olvidar la sonrisa.

Seguí mi camino, y al llegar a mi domicilio tuve la sorpresa de recibir una carta circulas firmada por don Adolfo Ruiz Cortines, en la cual dicho caballero pedía opiniones acerca de diversos asuntos que según él requerirán especial atención en el próximo período presidencial.

Me pareció digna de elogio aquella actitud que demostraba a la vez extraordinaria modestia y fino tacto diplomático.

Contesté la misiva del señor Ruiz Cortines y me referí a la vez con otros problemas que creí y creo de urgente resolución para el bienestar del pueblo. Helos aquí:

- a) La inaplazable alimentación de la[s] masas y que sólo corriente[s] impetuosas para dominarlo, urgente es que los ciudadanos, tomen conciencia de que su situación de clase se resolverá cuando haya artículos alimenticios sanos, abundantes y baratos.
- b) Combatir la criminalidad por medios enérgicos y efectivos.
- c) Combatir la lacra social de esos padres dizque no conocidos y castigarlos para salvar del infortunio a tantos niños criminalmente abandonados.
- d) Evitar la lamentable expatriación de braceros que tanta falta hacen al país y que van a pasar penas sin cuento más allá e nuestras fronteras.
- e) Dar mayor impulso al alfabetismo en forma integral, para lo cual existen, desde el año de 1921, en la Secretaría de Educación Pública, las bases respectivas.
- f) Aprovechar íntegramente la potencialidad de nuestras tierras cultivándolas, aun cuando para ello fuere necesario derogar cualquier disposición o ley que pudiera ser causa de alarmante y penosa escasez de artículos alimenticios de primera necesidad

Consideramos el problema en conjunto.

...Los antecedentes del señor Ruiz Cortines como mandatario son del todo conocidos; cuando fue gobernador del bello y rico estado de Veracruz, demostró prudencia y sagacidad con lo cual evitó en aquella entidad inquietudes políticas y económicas; más tarde, en la Secretaría de Gobernación donde hay innumerables problemas políticos que afectan no sólo a la capital sino también a todos los Estados de la Federación, logró don Adolfo Ruiz Cortines resolverlos atinadamente, gracias a su prudencia y experiencia.

Conociendo todos estos antecedentes, ninguna sorpresa causará verlo triunfante en las próximas elecciones como lo han vaticinado dos eminentes pensadores a quienes tanto admiro: el maestro don José Vasconcelos y el ilustre escritor don Alfonso Reyes. ("Excélsior", 2 de julio de 1952, *apud*. Instituto de Capacitación Política 1982, 485-487).

II. Carlos Chávez

- Una rectificación

El Sr. Julián Carrillo tuvo la gentileza de dedicarme un artículo sobre el sonido número 13, del que es autor⁵⁶.

El señor Carrillo hace uso en ese trabajo de sus mejores consejos, de sus mejores páas y de sus mejores mayúsculas.

En lo poco que leí de este trabajo, me vi obligado a leer las mayúsculas en minúsculas.

Gracias a Dios, el señor Carrillo y yo pensamos de muy distinta manera y era de esperarse que se pusiera su vestido dominguero (intelectual) para mostrar su terrible desacuerdo conmigo.

Yo no trato de que nos pongamos de acuerdo; no es posible y no tiene ningún objeto. La verdad está en función de los individuos.

Y los individuos están en función de muchas cosas, de muchas cosas.

En uno de los párrafos que leí, el señor Carrillo me atribuye mala fe. Esto no me extraña de él y tampoco me interesa. Me alarmaría mucho que el señor Carrillo me aprobara (o me aplaudiera...)

Termino agradeciendo al señor Carrillo su trabajo trascendental: su prosa es ágil, sintética y llena de ironía.

Un conocido mío, especialista en música y que pido leer el trabajo completo, me dijo que la ironía del señor Carrillo era capaz de levantar el ánimo más triste y deprimido. Me habló también de su lógica.

A mi la lógica me fatiga muchísimo.

(En "La Antorcha" 6 de diciembre de 1924, *apud.* Chávez, 1997, 65).

- Julián Carrillo por Carlos Chávez

Julián Carrillo (1875) se distinguió en su juventud como alumno de violín del Conservatorio, lo que dio desde un principio cierta notoriedad a su nombre.

⁵⁶ Se refiere a un artículo intitulado "El sonido 13", publicado en el periódico *La Antorcha*, el 29 de noviembre de 1924, precisamente en la época en que la polémica del *Sonido 13* alcanzó su punto culminante.

Ausente de México durante algunos años del primer decenio, pensionado en Europa por el gobierno, regresó por los años 9 o 10 con gran ímpetu de trabajo.

La producción musical de Carrillo, sumamente escasa, al grado de no justificar que, en rigor, se le dé el nombre de compositor, indica, sin embargo, un deseo de imitación de las formas clásicas mayores.

En esta sola intención puede mirarse un mérito y una buena influencia para el medio de México, en 1910, cuando todavía muchas personalidades musicales veían la ópera italiana y las romanzas, valeses y hojas de álbum como la meta suprema.

Pero con la intención no basta, desgraciadamente. Las pocas sinfonías y cuarteto de Carrillo son obras de escasísima imaginación.

Se ha dicho que es un compositor con buena técnica, pero no sé qué es bueno en la técnica si no ha de servir para hacer buena música.

Casi en las postrimerías de su edad se declaró apóstol de una teoría "revolucionaria" que espera basar la música en una escala de tonos muy subdivididos. De esto hablaré en su oportunidad.

La obra de Carrillo en México ha sido intermitente y tal vez demasiado variada.

No sería posible reconocer 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.

Sin embargo, ha logrado Carrillo hacerse de un considerable prestigio en México, sobre todo en las épocas de mayor confusión.

La primera necesidad de un compositor es componer; la de un pianista o de un violinista, tocar; la de un director, dirigir.

Desgraciadamente hay no pocos casos en la historia musical de México de compositores que no componen o de violinistas que no tocan.

En gracia a la verdad, es bueno hablar de estas cosas con franqueza.

(Estrada 1984, 69)

c) Una apreciación sobre la concepción actual de las figuras de Carrillo y Chávez

Durante el desarrollo de esta investigación, en el proceso de búsqueda de fuentes y medios, fueron resultando patentes algunos hechos sobre la labor de Carrillo y el propio Chávez. En apariencia, su trabajo se disipa en el ámbito de "la música clásica", —aquél espacio concebido por algunos sociólogos como "discriminante"—. La figura de ambos compositores puede insertarse en un espacio concreto, el de la música como *objeto* y fenómeno aislado en sectores sociales específicos, *propiedad de connoisseurs* y disociado de una realidad pública y accesible:

Aunque Julián Carrillo es un personaje más o menos familiar para los mexicanos (calles y escuelas llevan con su nombre, así como el de la sala de conciertos de la radiodifusora universitaria), pocos están enterados de que este compositor fue el creador del sonido 13, uno más en la gama de 12 del sistema temperado que abrió nuevas posibilidades musicales. (DC 2005, 18)

Este hecho es parte de la trama operativa entre distintos hechos, algunos sugeridos por la *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales* (CONACULTA 2010). Esta plantea que 9% de los encuestados (a nivel nacional) ha concurrido alguna vez a un concierto de "música clásica". El porcentaje ciertamente es bajo, pero la situación resulta más severa en tanto Carrillo no es un compositor que propiamente forme parte del *canon musical*⁵⁷. De cualquier manera, si bien en el *espacio* de profesionales de la música, melómanos y aficionados podrían ser conocidos, al menos subrepticamente ambos personajes, en el espacio público aquél donde "*calles y escuelas llevan su nombre...*" los actores son figuras anónimas, sin sustancia propia más allá de un nominativo colocado a espacios públicos.

En este panorama crítico, algunas soluciones son posibles. Podríamos considerar una perspectiva con los productos musicales como objetos propios de un mercado de consumo (*Benjamin dixit*) que pueden resultar medios de acercamiento de una música

⁵⁷ Hago esta aseveración en tanto ya señalé, a partir de Conti, que la figuración del compositor oscila entre la crítica, la descalificación o el panegírico y en bajo esas categorías es considerado en los discursos propios del *canon*.

que podría desligarse de categorías arbitrarias como "erudita" para ofrecer un horizonte de su propia riqueza. Por ejemplo, recientemente algunas empresas disqueras (Quindecim, Urtext) se especializan en la producción de repertorios propiamente "mexicanos" (algunos de los cuales nos conciernen), tales como la "Obra integral para cuerdas" de Chávez; o las "Seis casi sonatas para violoncello" y "Matilde" de Carrillo. Ciertamente la comercialización de repertorios poco comunes no es una solución por si misma, pero podría devenir en un adecuado comienzo para enmendar negligencias institucionales y (por supuesto) sociales.

III. Notas sobre la iconografía del *Sonido 13* y las audiciones.

a) Iconografía del *Sonido 13*

Los elementos iconográficos aquí mostrados, tienen un contenido profundo afín con la revolución musical del "Sonido 13". Estas notas amplían un poco sobre ello.

- Capítulo I: Ejemplo de firma de Julián Carrillo

La firma procede de una carta conservada en el expediente "Julián Carrillo" del SCM.

- Capítulo II: Encabezado del periódico "El Sonido 13"

El primer número del periódico "El Sonido 13", data de enero de 1924. En él Carrillo, a la vez que exponía noticias relevantes del mundo musical y nuevos descubrimientos relacionados con su teoría, lanzaba invectivas contra los opositores de su sistema.

La imagen muestra el encabezado del periódico, en el cual se observa, en primer plano, un caballero armado, en cuya espada puede leerse la frase: "Lucharé por los fueros del noble arte musical". De fondo, a ambos lados del personaje, se aprecian dos iglesias distintas, iluminadas por un sol cada una. La de la izquierda, es la *Catedral Metropolitana de la Ciudad de México*, encuadrada por un sol desmesurado dentro del cual se lee "Sonido 13 / 1985". A la derecha, una iglesia gótica (?) es iluminada por un pequeño sol en el cual se lee "Sonido 13 / 1922".

- Capítulo III: "Suénale viejo..."

En el periódico "El Sonido 13" constantemente se retomaban materiales de otras publicaciones que referenciaban a la teoría de Carrillo. Por ello, si bien la caricatura aquí exhibida proviene del periódico de Carrillo (s.a. 1924), refiere el original proviene del periódico "El Demócrata".

La caricatura exhibe un interesante contraste, no solo por la composición y el equilibrio del contenido, sino por los personajes que contiene. No se tratan de individuos socialmente pares, sino grupos diferenciados por su posición en la escena y su atuendo. Resalta, en primer plano, un conjunto formado por personajes elegantemente vestidos que rodean a un viejo que sostiene un arpa. Bajo la escena está registrado el diálogo entre estos personajes:

—*Suéñale viejo; hace una hora que estás templando...*

—*Es que le estoy buscando el sonido 13.*

La representación puede ajustarse como una metáfora popular de las propias figuraciones de Carrillo, el Sonido 13 y sus opositores, fluctuando cada uno (según el dibujante), entre la apariencia de la excentricidad y lo hegemónico, respectivamente. Tampoco escapa el sentido irónico de la viñeta, asentado en el diálogo y aún en las sonrisas de los personajes que inquietan al arpista —incluso un perro parece compartir el cáustico rictus de la escena—.

- Capítulo IV: Logotipo "Sonido 13"

El logotipo es un diseño extraído de las hojas membretadas de la correspondencia oficial de Carrillo, usadas a partir de la década de 1940. Se compone de varios elementos alegóricos del experimento original del *Sonido 13*: el año de 1895 y un pentagrama con las notas *sol* y *la*, del cual salen 16 pequeños círculos. Esto representa el intervalo de la primera cuerda del violín que Carrillo dividió en 16 microtonos. Las palabras "Sonido 13" y "México" enmarcan la imagen.

b) Sobre las audiciones

A fin de enriquecer el análisis desarrollado, la finalidad principal de las audiciones ofrecidas es contrastar entre ellas las diferencias estilísticas propias e inherentes a cada una. Para dejar clara dicha dimensión, algunos comentarios sobre su contexto, características musicales y relevancia las acompañan. Igualmente, evito comentarios demasiado especializados sobre cuestiones musicales.

- Julián Carrillo – Preludio al Primer Acto de "Matilde"

De acuerdo con R. Benjamin (1967) la labor como compositor de Julián Carrillo puede dividirse en tres periodos: de 1885 a 1905, tiempo en el cual desarrolla sus estudios musicales entre México y Europa, y que, estilísticamente, puede definirse como un periodo clásico. Posteriormente, entre 1906 a 1924, desarrolla en México diversas ocupaciones institucionales: como director de orquesta y del conservatorio, educador, etc. El lenguaje musical del que Carrillo hace exhibición en esta época puede definirse como atonal. Finalmente, en el periodo comprendido entre 1926 a 1965, el compositor se ocupa principalmente del desarrollo y promoción del *Sonido Trece*. Es el periodo microtonal. Aunque esta división presenta inconsistencias, permite discernir, de manera general, el desarrollo del estilo carrilleano.

"Matilde o México en 1810" fue escrita entre 1909 y 1910, (durante "periodo clásico") con la finalidad estrenarse en la inauguración del *Teatro Nacional*. Las circunstancias políticas hicieron que, irónicamente, *Matilde* no fuera estrenada sino hasta 2011, como parte de las celebraciones conmemorativas por el Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución. Incluso para dicho estreno, la obra tuvo que ser adecuada en algunas secciones, tanto por algunas complicaciones técnicas, como por cuestiones del argumento. De cualquier modo, *Matilde* destaca como una interesante obra, propia de un estilo italianizante. En el *Preludio al Primer Acto* se esbozan algunos de los temas musicales que se desarrollarán a lo largo de la obra en un diálogo orquestal bastante bien logrado.

- J. S. Bach – Preludio y fuga en Do mayor. Libro 1, Nº 1 de "El clave bien temperado"

Con el surgimiento de la racionalización implícita del *temperamento igual*, algunos compositores comenzaron a desarrollar obras que pusieran en práctica los alcances de dicho procedimiento. La obra intitulada el *Clave Bien Temperado (Das wohltemperierte Klavier)* del compositor Johann Sebastian Bach se utiliza como ejemplo de esta situación. Bach compone 48 *preludios y fugas* basándose en la gama cromática completa, (tanto en modo mayor como menor,) como un tanteo a las posibilidades expresivas del *temperamento*: la riqueza de todo un conjunto de tonalidades y la posibilidad de modular entre ellas sin "desafinaciones" apreciables, etc.

Aunque existen bastantes lagunas contextuales relativas a la obra de Bach, se saben bastantes cosas sobre El *Clave Bien Temperado*. Como el nombre lo delata, es una composición destinada a instrumentos de teclado, compuesto quizá con intenciones pedagógicas puesto que, a medida que avanza, la obra crece en complejidad. Otras situaciones de la obra plantean dudas, tal como la posibilidad de no estuviera concebida para un "*temperamento igual*" sino para un sistema de temperamento contemporáneo al compositor.

Pese a ello, el *Clave Bien Temperado* destaca como una *insignia racional* en tanto fue concebida como una construcción lógica y de coherencia precisa, encaminada a sortear las irracionales de un sistema musical en desarrollo.

- Dimitri Shostakovich – Preludio y fuga Nº 1, en Do mayor.

Los *Preludios y Fugas* para piano del compositor soviético Dimitri Shostakovich (1906-1975) tuvieron como origen un concurso de piano celebrado en el segundo centenario de la muerte de Bach en Leipzig, donde fungió como juez y quedó hondamente impresionado por la interpretación de un alumno del "*Clave bien temperado*". Así, como resultado de ésta experiencia, escribió "su propia versión" de una serie de 48 *Preludios y Fugas*, emulando la obra de Bach. Por supuesto, el estilo compositivo de Shostakovich difiere mucho del organista alemán, sin que por ello sea necesario establecer parangones valorativos, más allá de la conceptualización que comparten al respecto de experiencias vinculadas al ejercicio de la racionalidad musical y los sistemas temperados.

- Rubén Montiel – Cantinela para cello y piano

Rubén Montiel fue un violonchelista mexicano, discípulo de *Pau Casals*, que dejó tras de sí varias composiciones interesantes, algunas de ellas rescatadas por el violonchelista Ignacio Mariscal, que ejecuta la obra aquí descrita, en el disco *México y el violonchelo*. La pieza en cuestión, según describe Mariscal:

[...] a pesar de estar dentro de la tradición de salón de corte galo de principios del Siglo XX. Su carácter nocturnal nos remite a la música pianística, pero la línea melódica es de un estilo de ópera francesa, que podría recordarnos un poco a Sain Saens⁵⁸. (Mariscal 1994)

Así, por su propia estructura y lenguaje, podría esencialmente caracterizarse como una obra de *escuela francesa*.

- Julián Carrillo – Tercera Sinfonía "Atonal" - I. Allegro tempestuoso

Compuesta en 1940, la Tercera Sinfonía, se colocó fuera del periodo *atonal* (1906-1924) de la datación estilística de R. Benjamin (anteriormente aludida). De cualquier modo, esta Sinfonía es un interesante paréntesis entre las obras del sistema clásico tonal y el *Sonido 13*.

La fundamentación de las obras atonales de Carrillo puede encontrarse en su libro *El infinito en las escalas y los acordes* (1957), en el cual expone un conjunto de escalas disociadas de los tradicionales acomodados interválicos de tono/semitono propios de los *modos mayor y menor*. Así, el proceso compositivo del atonalismo carrilleano tomó como base un conjunto de 462 escalas (de 7 notas), de las cuales solo 2 corresponden a los modos ya mencionados.

- Julián Carrillo – Allegro agitato de la Casi-Sonata III en cuartos de tono para violoncello solo.

El nombre de *Casi Sonatas en cuartos de tono para violoncello solo* se aplica a un ciclo de seis obras escritas por Julián Carrillo en 1959 y 1964. Al ser una obra de los últimos años del compositor, la expresión del lenguaje musical del *Sonido 13* alcanza un grado de depuración y libertad adecuada a una composición para instrumento solista. Es

⁵⁸ Compositor francés (1835-1921).

quizá un ejemplo límpido de las pretensiones finales de Carrillo y su revolución musical: a la apariencia de una ambigüedad musical (afín al oyente disperso o habituado a los productos musicales propios de los "paradigmas musicales clásicos") subyace una inquietante lógica, adecuada a la curiosidad y la paciencia analítica.

- Carlos Chávez: Concierto para violoncello y orquesta. - Allegro.

"Lo mejor del hombre, el arte que culmina su existencia, indica una fuerza, un vigor, una vitalidad incontenible para bien propio y para bien de los demás." (Chávez 1997, 175) La frase es de Chávez refiriéndose al pintor Agustín Lazo, pero también es adecuada para él mismo. El concierto para cello fue la última composición en la que Chávez trabajó y de hecho, es un trabajo inconcluso. Fue comisionado por la *Academia de Artes* hacia 1972, y debido a su ritmo de trabajo y salud, el compositor trabajó intermitentemente en él desde 1973 hasta 1978, año de su muerte⁵⁹.

Resulta una obra de profundo interés, puesto que es un trabajo desligado ya del lenguaje nacionalista y de los propios moldes tradicionales de la tonalidad (la obra es altamente cromática y disonante) a la vez que está constituida como una continuidad, sin interrupciones entre movimientos, según se desprende de los apuntes del compositor. Pese a que solo se conserva material suficiente para interpretar el primer movimiento "*Allegro*", la riqueza que desborda la obra es invaluable.

Otros detalles sobre el concierto se pueden consultar en (Parker L. 1993).

- Julián Carrillo – Sinfonía en Re – I. Allegro.

La *Primera Sinfonía* o *Sinfonía en Re* data de la estancia de Carrillo en Leipzig. Está basada en sus planteamientos de *variedad tonal* y *unidad ideológica*. Por otro lado,

⁵⁹ Por cuestiones prácticas, la figura de Chávez aparece de manera parcial en este trabajo. Esto, reitero, como consecuencia de las propias dimensiones del trabajo, puesto que su propio contexto e *historia de vida* podría ser marco de otras indagaciones. Sin embargo, para poder situar adecuadamente esta sección del trabajo, ofrezco algunos párrafos relativos a sus últimos años de vida.

Hacia 1973, Chávez asumió de nueva cuenta algunos cargos institucionales: director del Departamento de Música del INBA y director de la Orquesta Sinfónica Nacional. Con las pesadas cargas inherentes a estos cargos, Chávez advirtió algunas situaciones negativas en el clima musical de México e incluso tuvo un conflicto con la Comisión de la Orquesta. Desencantado antes estas situaciones, renunció (pocos días después de su nombramiento) a ambos cargos. Los últimos años de su vida radicaría en Nueva York. Moriría, sin embargo, en México, el 2 de agosto de 1978, mientras visitaba a su hija, Anita Chávez, en Coyoacán.

pese a contener cierta influencia de la escuela alemana, Carrillo hace una adaptación de algunos principios tonales e incluso desarrolla una adecuación personal de la *forma sonata*. Así, pese a que cronológicamente corresponde a una obra de su "periodo clásico", el nominativo puede engañar según procede de forma bastante particular a las propias fundamentaciones del estilo germánico.

- Carlos Chávez – Ciaccona en Mi menor (Orquestación de una obra de Dietrich Buxtehude)

La obra original es una composición para órgano del compositor y organista belga Dietrich Buxtehude. Carlos Chávez realiza una magnífica orquestación, conservando gran parte de las particularidades acústicas propias de la composición. Si bien la composición original explota las características del instrumento y sus voces; la orquestación de Chávez logra conservar el equilibrio propio de una pieza para órgano solo, a través de los matices y sutilezas de una adecuación bien lograda. La obra data de 1937 y fue estrenada con el propio Chávez en la dirección de la OSM. En el bulleante desarrollo del nacionalismo, es un interesante "paréntesis" de las propias composiciones e ideas del músico. Por ello resulta una excelente evidencia de sus capacidades como compositor, así como un adecuado contraste de los productos de las obras del *nacionalismo musical*.

- Julián Carrillo – Preludio a Colón

Como ya se advirtió, el *Preludio a Colón* fue la primera pieza escrita por Julián Carrillo en el sistema del *Sonido 13*. Conti realiza algunas indicaciones sobre su título original, afín de nueva cuenta con su condición de "reformador".

La dedicatoria no es casual, porque Carrillo reivindicaba el descubrimiento de un nuevo mundo sonoro, El primer manuscrito de la obra ostenta el título "a Cristóbal Colón" y está dedicado "a Cristóbal Colón/ Homenaje de quien lo defiende para que el continente se llame 'Colombia'" (Conti 2003, 13)

La instrumentación de la obra comprende: flauta, violín, guitarra, violoncello, arpa cítara y voces. La pieza se desarrolla en un tiempo lento, a la vez que no presenta demasiadas complicaciones relacionadas con el diseño microtonal de la obra. Igualmente, "concentra el material musical" en torno a "nota cardinales" propias del

sistema temperado: *si* y *mi*. Estas evidentes reservas musicales bajo las cuales se cobija el *Preludio a Colón* devendrían posteriormente en distanciamientos más formales, consecuencia del desarrollo de un corpus teórico microtonal más sólido.

- Carlos Chávez – Toccata para instrumentos de percusión

Carlos Chávez comenzó a escribir la obra en 1942, respondiendo a una sugerencia del compositor John Cage, pero no fue estrenada sino hasta 1947. García Morillo, uno de los primeros biógrafos de Chávez, la define como:

[...] un brillante estudio de rítmica y colorido. Los ritmos organizados en disposiciones contrapuntísticas, no ofrecen una complejidad excesiva, aunque presentan una característica animación y elasticidad en su exposición. Con maestría admirable saca extraordinario partido de sus limitados recursos, creando un clima original, de intenso poder de atracción, y logrando gran diversidad de acentos, sonoridades y matices.
(García Morillo 1978, 117)

Precisamente al ser una obra para percusiones, su dotación instrumental es bastante particular: tambor indio pequeño, uno o dos tambores indios, dos tambores militares, dos redoblantes, tres timbales (con distinta afinación entre sí), bombo, dos platillos suspendidos, gong pequeño, gong grande, claves, maraca, juego de timbres, xilofón y dos campanas tubulares.

BIBLIOGRAFÍA

- Bibliografía

- Abad, Federico. *¿Do re qué? Guía práctica de iniciación al lenguaje musical*. España: Berenice, 2007.
- Adorno, Theodor W. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal, 2008.
- . *Disonancias. Introducción a la sociología e la música*. Madrid: Akal, 2009.
- . *Escritos Musicales I-III*. Akal, 2006.
- Alexander, Jeffrey C. *Las teorías sociológicas desde la segunda guerra mundial*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Attali, Jaques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2011.
- Azuela de la Cueva, Alicia. *Arte y poder*. Zamora, Michoacán: FCE - El Colegio de Michoacan, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo-CONACULTA, 1990.
- Carrillo, Julián. *Errores universales en música y física musical*. México, D.F.: Seminario de Cultura Mexicana, 1967.
- . *Leyes de metamorfosis musicales*. México: Sonido 13, 1949.
- . *Pláticas musicales*. Vol. 2. México, D.F., 1923.
- . *Sonido 13*. Mexico, D.F.: Talleres gráficos de la nación, 1948.
- Castellanos, Pablo. *El nacionalismo musical mexicano*. México, D.F.: Seminario de Cultura Mexicana, 1969.
- . *En el centenario del maestro Julián Carrillo*. México D.F.: Ediciones del Seminario de Cultura Mexicana, 1975.
- Chávez, Carlos. *Escritos periodísticos (1916-1939)*. México, D.F.: El Colegio Nacional, 1997.
- . *Hacia una nueva música*, México: El Colegio Nacional, 1992.
- Chávez, Carlos, et.al. *Gladios/La Nave*. México: FCE, 1979 (1916).
- Corripio, Fernando. *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*. México: Ediciones B, 1996.
- Elías, Norbert. *Sociología de un genio*. Barcelona: Ediciones Península, 1991.
- Elliot, Thomas Sterns. *Complete games and poems*. Oxford: Oxford Press, 1972.
- Estrada, Julio, ed. *La música de México*. Vols. I - 5. México, D.F.: UNAM, 1984.

Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: racionalidad, discurso, narrativa y mediación en la Obra musical de Julián Carrillo

Sociología de "El Sonido 13"

- . Canto roto: Silvestre Revueltas. México: FCE, 2012.
- García Morillo, Roberto. *Carlos Chávez, vida y obra*. México: FCE, 1978.
- Gastón, Enrique. *Sociología del ballet*. México, D.F.: Seminario de Cultura Mexicana, 2008.
- Gilber, Jeremy, y Ewan Pearson. *Cultura y políticas de la música dance*. Madrid: Paidós, 2003.
- Habermas, Jünger, Teoría de la acción comunicativa I y II. Madrid: Taurus, 1991.
- Hennion, Antoine. *La pasión musical*. Barcelona: PAIDÓS, 2002.
- Herrera y Ogazón, Alba. *El arte musical de México*. México: CENIDIM, 1992 (1917).
- Instituto de Capacitación Política. *Historia documental del Partido de la Revolución*. Vol. VI. México, D.F.: Editora de Periódicos, S.C.I., La Prensa., 1982.
- J. Randall, Angie. *Musica, power and politics*. Abongton: Routledge, 2005.
- Latham, Allison. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, D.F.: F.C.E., 2008.
- Loesser, Arthur. *Men, Women, and Pianos: A Social History*, New York, Dover, 2011.
- Madrid, Alejandro L. *Writing Modernist and Avant-Garde Music In Mexico: Performativity, Transculturation And Identity After The Revolution, 1920-1930*. Ohio, 2003.
- . *Sounds of the Modern Nation*. Philadelphia: Temple University Press, 2009.
- Maupomé, Beatriz. «Valeria y la Sinfónica» en aa.vv. *Antonieta Rivas Mercado*, México, 2008, INBA/CONACULTA/Espejo de Obsidiana, México, 2008.
- Monsiváis, Carlos. «Notas sobre la cultura mexicana en el s. XX.» En *Historia General de México*, de Daniel Cosío Villegas y Bernardo, et. al. García Martínez, 957-1076. México, D.F.: El Colegio de México, 2000.
- Montalembert, Eugène de, y Claude Abromont. *Teoría de la música. Una guía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Muñoz Rubio, Margarita. «Tesis para obtener el grado de Doctora en Ciencias Políticas.» *El proceso de autonomización del campo de la música. México 1920-1940*. 2008.
- Pascual Mejía, Pilar. *Didáctica de la música*. Madrid: 2010, 2010.
- Poniatowska, Helena. *Todo México*. Vol. VI. México D.F.: Diana, 2000.
- . *Todo México*. Vol. VII. México, D.F.: Diana, 2000.
- Quintero Rivera, Ángel G. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI, 2005.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*. México, D.F.: Siglo XXI Editores, 2005.

Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: racionalidad, discurso, narrativa y mediación en la Obra musical de Julián Carrillo

Sociología de "El Sonido 13"

Saavedra, Leonora, *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music. PhD. Theses Dissertation*. Pittsburg: University of Pittsburg, 2001.

Siblin, Eric. *Las suites para violonchelo. En busca de Pau Casals, J.S. Bach y una obra maestra*, Turner Música, Madrid, 2011.

Schoenberg, Arnold. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Música, 1979.

Schütz, Alfred. *Estudios sobre teoría social. Escritos II*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

Soler, Josep. *Fuga. Técnica e Historia*. España: Antonio Bosch, 1998.

Stevenson, Robert. *Music in Mexico. A Historical Survey*. New York.: Thomas Y. Crowley Company, 1971.

Synder, Kerala J. (edit). *Organ as a mirror of its time. Nort Heuropea Reflections, 1610-2000*, New York: Oxford University Press, 2002.

Tello, Aurelio. «La creación musical en México durante el siglo XX.» En *La música en México. Panorama del siglo XX.*, de Aurelio (coomp.) Tello, 486-555. Méxido, D.F.: FCE-CONACULTA, 2010.

Torres Bodet, Jaime. *México. Cincuenta años de Revolución. T. IV "La Cultura"*, México: FCE, 1962.

Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: FCE, 1964.

Vasconcelos, José. *La creación de la Secretaría de Educación Pública (Antología)*. México, D.F.: INEHRM / SEO, 2011.

Velasco Urda, José. *Julián Carrillo. Su vida y obra*. México, D.F.: Edición del "Grupo 13 Metropolitano", 1945.

Weber, Max. *Economía y Sociedad*. México, D.F.: F.C.E., 2002.

—. *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1982.

Zea, Leopoldo. *El positivismo en México*. México, D.F.: FCE, 1984.

- Hemerografía

Bertaux, Daniel. «El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades.» *Acta Sociológica*, nº 56 (septiembre - diciembre 2011).

Bourdieu, Pierre. «La ilusión biográfica.» *Acta Sociológica*, nº 56 (septiembre - diciembre 2011).

C. Schmidt Henry, Sefchovich Sara. «Los intelectuales de la Revolución desde otra perspectiva.» Editado por UNAM. *Revista Mexicana de Sociología*, 51, nº 2 (Abril - Junio 1989).

Casi Sonata Teórica en cuartos de tono: racionalidad, discurso, narrativa y mediación en la Obra musical de Julián Carrillo

Sociología de "El Sonido 13"

Carrillo, Julián. «El señor Chávez.» *El Sonido 13*, 13 de enero de 1927: 51.

CONACULTA. *Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales*. Encuesta, México: CONACULTA, 2010.

Conti, Luca. «Introducción crítica al "Sonido 13" de Julián Carrillo.» Editado por CENIDIM. *Heterofonía*, n° 123 (julio-diciembre 2000): 73-88.

—. «Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes: proceso compositivo y estrategias formales en dos diversas fases del Sonido 13 de Julián Carrillo.» Editado por CENIDIM. *Heterofonía*, n° 123 (julio-diciembre 2003): 9-32.

DC. «Estrena Jimena Giménez Cacho obras de Julián Carrillo.» *Gaceta UNAM*, 20 de junio de 2005: 18.

Estrada, Julio. «Raíces y Tradición en la Música Nueva de México y de América Latina.» Editado por University of Texas Press. *Revista de Música Latinoamericana* 3, n° 2 (1982): 188-206.

Grupo de Investigación MUSYCA. «Dossier: música y sociología.» *Scherzo*, n° 268 (2011): 89-111.

Helguera, Luis Ignacio. «Fábula del dictador y el bohemio.» *Letras Libres*, 1999: 30-33.

Herrera de la Fuente, Luis. «"Julián Carrillo" notas a la grabación de las Seis casi sonatas en cuarto de tono para violoncello solo por Jimena Jiménez Cacho.» México: Quindecim, 2006.

Imaz Gisper, Carlos (coord.). «Acta Sociológica.» n° 56. México, D.F., septiembre - diciembre de 2011.

Madrid, Alejandro L. «Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átrpo según Julián Carrillo y Carlos Chávez.» *Heterofonía*, julio-diciembre 2000: 123.

—. «Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía N° 1 de Julián Carrillo» Editado por Facultad de Artes, Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile *Resonancias* n° 12 (mayo 2003): 61-86.

Meyer-Serra, Otto. «Problemas de una sociología de la música.» *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 13, No. 1 (Enero - Abril, 1951): 23-34.

Noya, Javier, y Jaime Ferri. «Música y política: nacionalismo, internacionalismo y transnacionalismo.» *Scherzo*, n° 268 (Noviembre 2011).

Noya, Javier, y Queipo de Llano Elena. «Cien años de sociología de la música.» *Scherzo*, n° 268 (Noviembre 2011): 90-95.

Parker L., Robert. «Carlos Chávez's Opus Ultimum: The Unfinished Cello Concerto.» Editado por University of Illinois Press. *American Music* 11, n° 4 (1993): 473-487.

R. Benjamin, Gerald. «Julián Carrillo and "Sonido Trece".» Editado por University of Texas Press. *Anuario* 3 (1967): 33-68.

Rodríguez Sala de Gómezgil, María Luisa. «La sociología de la música en Max Weber: Aportes para su difusión.» *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 27, No. 3, (Sep. - Dec.), 1965: 841-866.

s.a. «"Suénale viejo".» *El Sonido 13* I, nº 8 (agosto 1924): 25.

- Recursos electrónicos

Aguirre Lora, María Esther «La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929–1940): compartir un proyecto 2006.» Editado por UNAM. *Perfiles educativos*, v.28 n.111, (2006), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26982006000100005&lng=es&nrm=iso (último acceso: 27 de septiembre de 2012).

Bach, Johann Sebastian. «Preludio en Do mayor, nº 1 de "El clave bien temperado".» 1801. [tp://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_I,_BWV_846-869_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Das_wohltemperierte_Klavier_I,_BWV_846-869_(Bach,_Johann_Sebastian)) (último acceso: 31 de mayo de 2012).

Carrillo, Julián. «El Sonido 13: anécdotas.» *¿Por qué no se difunde el Sonido 13?* marzo de 1965. <http://www.sonido13.com/anecdotas.html> (último acceso: 15 de abril de 2012).

—. *Método racional de solfeo*. 1941. <http://www.sonido13.com/leccion1.html> (último acceso: 20 de mayo de 2012).

commons.wikimedia.org. 29 de Dic de 2007. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archicembalo_en_Cents.jpg (último acceso: 19 de Marzo de 2012).

Lindley, Mark. «Marx and Engels on music.» 18 de Agosto de 2010. <http://mrzine.monthlyreview.org/2010/lindley180810.html> (último acceso: 7 de Marzo de 2012).

Marx, Karl. *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*. 1844. <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/man3.htm> (último acceso: 7 de marzo de 2012).

Noya, Javier. «Desafinada. Crítica de la sociología postmoderna de la música.» *Grupo MUSYCA. Trabajos y publicaciones*. 2010. http://www.grupomusyca.es/Trabajos_y_publicaciones_files/Noya_Desafinada_Sociologia_Musica.pdf (último acceso: 10 de abril de 2012).

Vv.aa. Grove Music Online. http://www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo (último acceso: 19 de septiembre de 2012).

Zanolli Fabila, Betty. «Instituciones musicales: el Conservatorio Nacional de Música», en *Conservatorianos. Revista del Conservatorio Nacional de Música*. Nº 1, enero febrero

2000. <http://www.conservatorianos.com.mx/indiceuno.htm> (último acceso, 25 de septiembre de 2012).

- Fonoografía

Coro y Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí. *Matilde o México en 1810*. Direc. José Miramontes Zapata. Comp. Julián Carrillo. 2011.

Giménez Cacho, Gimena, Seis asi-sonatas en cuarto de tono para violoncello solo. Comp. Julián Carrillo. 2007.

Mariscal, Ignacio. *Cantinela para violoncello y piano*. Comp. Rubén Montiel. 1994.

Soriano, Arturo, y Johan Sebastian Bach. «Preludio y fua en Do mayor.» "El sonido 13". *El clave bien temperado*. 2008.

- Archivos/acervos consultados:

Archivo General de la Nación. «Fondo Carlos Chávez, Correspondencia Personal, Julián Carrillo» *Caja 9, Vol. I, exp. 12*. 1942-1969.

—. «Fondo Carlos Chávez, Correspondencia Personal, Lolita Carrillo» *Caja 9, Vol. I, exp. 11*. 1972-1974.

Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública, «Fondo Personal sobresaliente», "Narciso Basols", Caja B-1 Exp. 5, 150 fs

Seminario de Cultura Mexicana. «Expediente "Julián Carrillo".» 1942-1966.

