



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**El proceso creativo del *Concertino* (1926-27) de Julián Carrillo y sus
consecuencias editoriales e interpretativas.**

TESIS
QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN MÚSICA (Interpretación musical)

PRESENTA
MARIO ERNESTO GARCÍA HURTADO

TUTOR PRINCIPAL
**DR. GABRIEL PAREYÓN MORALES (CENIDIM-INBA/ POSGRADO EN
MÚSICA, UNAM)**
MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
**DRA. Yael BITRÁN GOREN (CENIDIM-INBA/ POSGRADO EN MÚSICA,
UNAM)**
**DR. JUAN SEBASTIÁN LACH (CONSERVATORIO DE LAS ROSAS/ENES,
MORELIA, UNAM)**

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL DE 2019



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.

Agradecimientos

Agradezco la generosa atención de la familia Carrillo Soberón, Carmen Viramontes Soberón, Miguel Carrillo Soberón y, en especial, al Ingeniero Ángel Carrillo por todas las facilidades que me otorgaron para la realización de esta investigación. Del mismo modo, agradezco a las autoridades en turno del gobierno potosino, a Mauricio Gómez Aranda y a la anterior directora del Centro Julián Carrillo, Eunice Sandoval, ya que amablemente me permitieron trabajar en el Archivo y fotografiar todas las partituras relevantes para la edición de la obra, así como las imágenes que se muestran en gran parte de esta investigación y que han sido donadas al Centro Julián Carrillo.

Mi más sincero agradecimiento a mi tutor principal el Dr. Gabriel Pareyón y a los miembros de mi comité tutor, la Dra. Yael Bitrán y el Dr. Juan Sebastián Lach, por su apoyo, su tiempo y sus consejos. A mí querida amiga Liudmila Olalde por su lectura y apoyo incondicional en cualquier momento. A todos los académicos que me brindaron su conocimiento en distintos momentos de mi investigación: Dr. José Luis Navarro, Dr. Roman Brotbeck, Mtra. Jimena Palacios Uribe, Dr. Gustavo Martín, Dr. Antonio Corona Alcalde, Dra. Iracema de Andrade, Mtro. Eduardo Contreras Soto, Dr. Alejandro Madrid, Dra. Lidia Adler, Mtro. Germán Romero.

Gracias a todos los músicos que hicieron posible la interpretación de la obra de Carrillo: Miguel Salmón del Real, José Miramontes Zapata, Juan Luis Matuz, Adolfo Ramos, Ángel Blanco, Guillermo Martínez, Samuel Stoll, Surya Bucio, Yaquelín Jorge, Alexander Gart y, en especial, a Mario Castillo Barragán y Crescencio Luviano por su apoyo en la captura y edición de la obra.

Gracias a todos los amigos que fueron parte de esta aventura, ya que gracias a ellos fue posible ir cumpliendo con los objetivos de este trabajo: Dr. Refugio Martínez, Mtra. Mariana Hajar, Alexander Bruck, Mtro. José Luis Segura, Mtra. Magaly Cruz, Armando Nava, Luis Fernando Padrón, Salvador Soto, Mtra. Marcia Salas Romero, Iván Sánchez, Karina Rentería, Dra. Myriam Albor y Mtra. María Luisa Buendía.

Gracias a mis alumnos y a todos mis maestros.

Especialmente quiero expresar mi gratitud a toda mi gran y hermosa familia ya que su ayuda y apoyo fueron un importante aliciente para poder concluir la investigación. A mis padres por tanto y tanto amor y apoyo incondicional. A Indira por estar siempre ahí, por compartir, por alentarme... por todo. Gracias.

Índice

Prefacio	5
Introducción.....	7
Microtonalismo en la segunda década del siglo XX	14
El contexto musical en México entre 1920 y 1930.....	22
Julián Carrillo (1875-1965)	29
PRIMERA PARTE.....	33
CAPÍTULO 1	
ANTECEDENTES Y ORIGEN DEL <i>CONCERTINO</i> (1927): LA CREACIÓN DE LA <i>SONATA CASI FANTASÍA</i> (1926).....	33
1.1. Gestación y desarrollo de la <i>Sonata casi fantasía</i>	33
1.2. Primera recepción de la <i>Sonata casi fantasía</i>	36
1.3. El <i>Concertino</i>	38
1.4. Primera recepción del <i>Concertino</i>	39
1.5. Las <i>leyes de metamorfosis musicales</i>	40
1.6. La <i>metamorfosis</i> de la <i>Sonata casi fantasía</i> al <i>Concertino</i>	42
CAPÍTULO 2	
DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS FORMAL–ESTRUCTURAL DEL <i>CONCERTINO</i>	50
2.1. Primer movimiento: <i>Allegro agitato</i>	50
2.2. <i>Recitativo</i>	76
2.3. Segundo movimiento: <i>Lento solenne</i>	77
2.4. Conclusiones sobre el análisis	97
CAPÍTULO 3	
INSTRUMENTOS DISEÑADOS O MODIFICADOS POR CARRILLO PARA LA INTERPRETACIÓN DEL <i>CONCERTINO</i>	101
3.1. Instrumentos “Carrillo” empleados en la obra.....	101
3.2. La octavina.....	102
3.3. El arpa en dieciseisavos de tono	106
3.4. El corno francés en dieciseisavos de tono	111
3.5. La guitarra en el Sonido 13.....	114
CAPÍTULO 4	
INTERPRETACIÓN DEL <i>CONCERTINO</i>	122
4.1. Notas generales sobre la interpretación del <i>Concertino</i>	122
4.2. Estreno del <i>Concertino</i> en México	127
4.3. Interpretación de los microtonos en el violonchelo y el violín.....	128
4.4. Interpretación de la octavina.....	132
4.5. Interpretación del arpa en dieciseisavos de tono	133
4.6. Interpretación del corno francés en dieciseisavos de tono.....	138
4.7. Interpretación de la guitarra en cuartos de tono.....	140

SEGUNDA PARTE.....	145
CAPÍTULO 5	
ANÁLISIS DOCUMENTAL Y EDICIÓN DEL <i>CONCERTINO</i>	145
5.1. Fuentes primarias	145
5.1.1. Manuscrito 1	146
5.1.2. Manuscrito 2	147
5.1.3. Manuscrito 3	149
5.1.4. Manuscrito 4	150
5.1.5. Manuscrito 5	152
5.1.6. Manuscrito 6	153
5.1.7. Manuscrito 7	154
5.1.8. Grabación histórica de la obra	155
5.2. Fuentes secundarias	156
5.3. Análisis documental de las fuentes	157
5.4. La notación gráfica y numérica del Sonido 13	166
5.5. Criterios para la transcripción.....	171
5.6. Notas a la presente edición	178
Conclusiones.....	180
Bibliografía	190
Anexos	196
Ilustraciones	196
Edición del <i>Concertino</i> versión A (instrumentos originales)	
Disco compacto:	
- Archivo de audio con el estreno del <i>Concertino</i> (OSIdEM)	
- Archivo de video con la segunda interpretación del <i>Concertino</i> (OSSLP)	
- Archivo PDF con la partitura de la versión B del <i>Concertino</i>	

Prefacio

Mi interés por la música de Julián Carrillo comenzó en el año 2012 cuando me acerqué al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) buscando información sobre un repertorio de concierto mexicano del siglo XX que incluyera a la guitarra con orquesta. En aquella ocasión el Dr. José Luis Navarro me mostró un amplio catálogo con estas especificaciones y de todas las alternativas posibles me sorprendió el saber que Carrillo había escrito una obra que incluía a la guitarra junto con otros instrumentos solistas acompañados por orquesta sinfónica: el *Concertino* (1927). Hasta ese momento conocía muy poca de la música del compositor potosino, había escuchado nombrar algo del Sonido 13 y recordaba perfectamente dos de sus obras más emblemáticas: *Preludio a Colón* (1924) y la suite *Los Naranjos* (1903), pero me extrañó de sobre manera que en mi formación académica y en mi carrera como concertista de guitarra jamás hubiese escuchado nombrar y mucho menos presenciado en vivo esta obra, a pesar de los innumerables festivales y conciertos en torno al instrumento.

Mi interés se multiplicó al escuchar en internet la grabación del *Concertino* que el mismo compositor realizara pocos años antes de su muerte; la interacción de los instrumentos solistas que sonaban microtonos con una orquesta que en la mayoría de sus intervenciones me parecía atonal, me atrapó por completo. Sin embargo, además del interés y la empatía por la obra, me surgieron múltiples dudas, entre estas, no escuchaba ninguna guitarra en la grabación, además de que no reconocía el timbre de uno de los instrumentos solistas, más adelante supe que Carrillo lo nombraría *arpa-cítara*. Ante esta situación volví a acercarme al Dr. Navarro, quien amablemente me recomendó una amplia bibliografía, además de comentarme su relación con la música para guitarra del compositor, información que fue relevante para el desarrollo de la investigación. Este fue el inicio de un maravilloso y apasionante camino que inició para mí con esta investigación y que busca aportar información y nuevo conocimiento para una revalorización de este aún desconocido compositor mexicano.

“¡Cuán primitivo resulta querer encerrar la gama infinita de nuestras sensaciones en solo dos modos! ¡qué error fue suponer que puede limitarse el alma compleja del siglo XX a solo dos estados: alegría y dolor... son estos dos polos tan alejados uno de otro, que entre ellos cabe todo un mundo de sensaciones de belleza infinita. Ese hueco lo llenará el Sonido 13, abarcando íntegramente la gama psicológica del alma humana. Ninguna sensación quedará ya fuera del alcance de la música, de igual modo que entre la casi asfixia que produce el quemante sol de verano en los países tropicales y el frío congelador de las nieves polares de blancura inmaculada, cabe toda la infinita poesía de la primavera, esa poesía que no ha sido palpada en su integridad por ningún poeta! ¡Cuándo los arboles semejan cataratas de color! ¡cuándo parece que llegan a nosotros cascadas de verde líquido desprendiéndose de aquella exuberancia ubérrima y que produce en nuestras almas un indescriptible prodigio de cromatismo...! Cabe igualmente entre uno y otro polo de belleza, desde la desbordante alegría, hasta la más penetrante elegía, esa pavorosa marcha fúnebre que se produce al caer las hojas otoñales de los árboles, para ir, al igual que nosotros iremos, hacia el misterio... esas hojas de los árboles más felices que los humanos, y que solo se marchitan en el otoño, entre tanto que el hombre ¡con cuánta frecuencia se marchita y se desaparece yendo hacia lo desconocido en plena primavera; sin saborear los placeres sin fin de las diversas estaciones de la vida!...”

Julián Carrillo, *Teoría lógica de la música* (1954) p. 101.

Introducción

La presente investigación ofrece un estudio a profundidad de la primera obra en la cual el compositor mexicano Julián Carrillo (1875-1965) reunió a un pequeño ensamble microtonal con una orquesta sinfónica tradicional a base de semitonos:¹ el *Concertino*, obra compuesta entre 1926 y 1927 a petición del director de orquesta Leopold Stokowski (1882-1977)² y que marcaría el inicio de una intermitente y fructífera colaboración entre ambos. Ahora bien, ¿por qué es relevante desarrollar una investigación sobre el *Concertino*? En primer lugar, el proceso creativo de esta obra constituye un caso paradigmático para estudiar las posibilidades y equivalencias microtonales en instrumentos tradicionales, pues se trata de una transformación de la *Sonata casi fantasía* (1926) (obra eminentemente microtonal) en una obra orquestal con instrumentos tradicionales y un grupo de solistas. En segundo lugar son escasos los trabajos académicos que existen en torno a Julián Carrillo. El desconocimiento que, por lo general, impera en torno a su figura y su música ha sido un obstáculo para la interpretación y la edición de sus obras. El *Concertino* fue grabado en 1963 y dirigido por el propio compositor,³ sin embargo, la ausencia de una partitura correctamente editada en notación tradicional, tanto en sus obras publicadas por la Editorial Jobert como en el Archivo Carrillo,⁴ ha sido uno de los impedimentos para la ejecución de la obra. Por otra parte, poco se sabe acerca de los instrumentos creados o modificados por

¹ Después seguirían *Concierto para violonchelo en cuartos de tono y orquesta* (1945), *Horizontes* (1951), entre otras obras.

² Director de orquesta británico, nacionalizado estadounidense. Durante 24 años (1912-36) hizo de la Orquesta de Filadelfia una de las mejores del mundo. Como director de orquesta creó el exuberante "Sonido de Filadelfia" a través del uso del "arqueamiento libre" en las cuerdas y la "respiración libre" en la sección de metales. Experimentador con la orquesta, algunas veces duplicaba pasajes en solitario, agregaba percusiones, cambiaba las secciones de la orquesta, arcadas en las cuerdas, enfatizaba dinámicas extremas e incluso cortaba barras "poco interesantes". Quienes no estuvieron de acuerdo con sus métodos optaron por ignorar su tremenda contribución a la música moderna. Stokowski fue durante toda su vida un ardiente defensor de las nuevas e innovadoras técnicas de grabación y experimentó a su vez con nuevos arreglos de iluminación en la sala de conciertos, a veces arreglando las luces para que proyectaran sombras teatrales de su cabeza y sus manos. Tuvo también un interés marcado por la música del mundo entero y creía que la música era un lenguaje universal. Además de una cantidad incomparable de varios cientos de estrenos mundiales (entre ellos la Tercera Sinfonía de Rachmaninoff, el Cuarto Concierto para piano y la Rapsodia sobre un tema de Paganini, al igual que el Concierto para violín de Schoenberg), dedicó los miércoles por la mañana con la Orquesta de Filadelfia a leer nuevas piezas, incluso aunque no se incluyeran en los conciertos. (Bowen 2017).

³ *Sonata casi fantasía*. Julián Carrillo. [33 r.p.m.] Sonido 13 JC-016, ca. 1963.

⁴ Ubicado en el Centro Julián Carrillo: Jardín Guerrero 10, Centro Histórico de San Luis, SLP.

Carrillo para la ejecución de la obra y su interpretación, en particular, sobre la guitarra en la música de Carrillo.

Por medio de un estudio del proceso de transformación de la *Sonata casi fantasía* al *Concertino*, así como de su posterior edición e interpretación, pretendo mostrar que la obra de Carrillo no solo es perfectamente interpretable con los instrumentos tradicionales, sino que también puede ejecutarse con los instrumentos creados por él, dado que Carrillo realizó partituras alternativas para ejecutar los microtonos. Esta investigación tiene el propósito de servir de base para la interpretación de las obras de Carrillo (con los instrumentos de Carrillo y los tradicionales) y fungir así como una obra de referencia para los músicos que, en el futuro, deseen aproximarse a esta u otras de sus obras.

Así, la presente investigación se complementó, por un lado, con la elaboración de dos ediciones del *Concertino*, las cuales permiten la interpretación de la obra con distintas dotaciones instrumentales en los solistas,⁵ y, por el otro, con el estreno en México, en 2015, tanto del *Concertino* como de la *Sonata casi fantasía*. Primeramente, el *Concertino* se estrenó en Morelia con la Orquesta Sinfónica de Michoacán⁶ y fue interpretado por segunda ocasión con la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí,⁷ en la misma ciudad en donde nació el compositor mexicano: Aqualulco, San Luis Potosí. A su vez, la *Sonata casi fantasía* se estrenó en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, en el marco del Coloquio Julián Carrillo organizado por el CENIDIM.⁸

⁵ La *versión A* es una partitura con la instrumentación original en los solistas (instrumentos microtonales creados o modificados por Carrillo), y la *versión B* tiene una instrumentación alternativa en los solistas, que sustituye a los instrumentos microtonales por instrumentos que forman parte de la tradición musical occidental, y que finalmente fue la dotación con la que Carrillo grabó la obra.

⁶ El *Concertino* se estrenó en México el 9 de octubre de 2015 con la Orquesta Sinfónica de Michoacán (OSIdEM) bajo la dirección del maestro Miguel Salmón del Real, en el Teatro Ocampo de Morelia, Michoacán. Los solistas fueron Adolfo Ramos en el violonchelo, Samuel Stoll en el corno en cuartos y octavos de tono, Juan Luis Matuz en el violín, Ángel Blanco en la octavina, Surya Bucio en el arpa-cítara, y Mario García Hurtado en la guitarra en cuartos de tono. Programa de mano en el anexo (imagen 4.11).

⁷ La segunda interpretación del *Concertino* en México fue el 16 de octubre de 2015 con La Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí (OSSLP) bajo la dirección del maestro José Miramontes Zapata, en la Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria en Aqualulco, San Luis Potosí. Los solistas fueron Yaquelin Jorge en el violonchelo, Samuel Stoll en el corno en cuartos y octavos de tono, Alexander Gart en el violín, Ángel Blanco en la octavina, Guillermo Martínez en el arpa-cítara, y Mario García Hurtado en la guitarra en cuartos de tono. Programa de mano en el anexo (imagen 4.12).

⁸ La *Sonata casi fantasía* (a excepción del *Recitativo*) se estrenó en México el 14 de octubre de 2015 como parte del concierto de clausura de las actividades del Coloquio Julián Carrillo: Homenaje en su quincuagésimo aniversario luctuoso en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Los solistas fueron Adolfo Ramos en el violonchelo, Samuel Stoll en el corno en cuartos y octavos de tono, Juan Luis

Dicho lo anterior, las preguntas de investigación para el desarrollo del presente trabajo son las siguientes:

- ¿Cómo surge el *Concertino*?
- ¿Cómo fue la transformación de la *Sonata casi fantasía* en el *Concertino*?
- ¿Cuál es la forma y estructura de la obra?
- ¿Cómo son los instrumentos microtonales creados o modificados por Carrillo que requiere el *Concertino*?
- ¿Cómo se interpretan los instrumentos microtonales empleados en el *Concertino*?
- ¿Es posible la realización de una edición funcional para el ejecutante contemporáneo y cuál sería su proceso?
- ¿Es posible interpretar la obra en la actualidad con los instrumentos originales creados por Carrillo?

Metodológicamente hablando, este trabajo se desarrolló por medio de una exhaustiva investigación de tipo documental, posteriormente, la información recopilada fue procesada acorde al tipo de contenido. Para realizar los apartados de tipo histórico, se realizó un breve ejercicio historiográfico plasmando únicamente los pasajes necesarios para la contextualización y comprensión de la manufactura de la obra. En cambio, para la construcción de los apartados musicales, me apoyé de técnicas de análisis musical descriptivo para la realización del análisis, así como un estudio comparativo para la elaboración de la edición musical misma que consistió en dos ediciones: una versión dirigida a los intérpretes, y otra con fines ulteriores de estudio musicológico también funcional para los intérpretes.

Frecuentemente en el texto se usan indistintamente los términos microtono y microintervalo, por lo que es necesario aclarar al lector que se sigue la definición dada por Luca Conti en su libro *Ultracromatiche sensazioni, Il microtonalismo in Europa (1840-1940)*⁹ (2007), de acuerdo a la cual ambos términos se refieren: “a un intervalo inferior al

Matuz en el violín, Ángel Blanco en la octavina, Surya Bucio en el arpa-cítara, y Mario García Hurtado en la guitarra en cuartos de tono. Programa de mano en el anexo (imagen 4.13).

⁹ Luca Conti, *Ultracromatiche sensazioni, Il microtonalismo in Europa (1840-1940)*, Libreria Musicale Italiana, Italia, 2007.

semitono temperado y, en un sentido más amplio, a cualquier intervalo diferente del tono y del semitono temperado”.¹⁰ En lo que concierne a la ortografía, se siguen las recomendaciones de la última versión publicada de la *Ortografía de la lengua española* (RAE) de 2010, por lo que se prescinde de la tilde diacrítica en el adverbio *solo* y los pronombres demostrativos.¹¹ Finalmente, cabe señalar que al escribir sobre el registro de los sonidos se usa la *scientific pitch notation*, en la cual el do central es nombrado do índice acústico cuatro.

Para la realización de esta investigación fue necesario el conocimiento de las principales fuentes primarias (manuscritos, fotografías) existentes; una parte de estas se encuentra en el acervo del compositor,¹² que se resguarda actualmente en el Centro Julián Carrillo de la ciudad de San Luis Potosí, la otra forma parte de la Colección Gerónimo Baqueiro Foster, preservada por el CENIDIM y resguardada, hasta el momento en el que se concluyó esta investigación, en el Fondo Reservado de la Biblioteca de la Artes del Centro Nacional de las Artes (CENART).

Por otro lado, y sin lugar a dudas, el libro *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13* (2015), del musicólogo Alejandro L. Madrid¹³ es la principal fuente secundaria para la realización de esta investigación. Otros trabajos igualmente relevantes, del mismo Madrid, son su tesis doctoral (*Writing and avant-garde music in Mexico: performativity, transculturation and identity after the Revolution, 1920-1930*)¹⁴ y su libro *Los sonidos de la nación moderna*,¹⁵ así como la tesis doctoral de Christina Taylor Gibson (*The music of Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, and Carlos Chávez in New York*),¹⁶ la tesis de licenciatura de Luca Conti (*Sperimentalismo e microtonalismo nell'opera di Julián*

¹⁰ Conti, 2007: 13.

¹¹ Véase http://www.rae.es/sites/default/files/Principales_novedades_de_la_Ortografia_de_la_lengua_espanola.pdf.

¹² El acervo reunido por el compositor a lo largo de su vida continuó creciendo aun después de su muerte gracias a su hija Dolores Carrillo. Entre otros objetos de estudio, el acervo contiene los borradores de sus textos, instrumentos musicales, fotografías, reseñas periodísticas, programas de mano, pero sobre todo, partituras y grabaciones.

¹³ Alejandro L. Madrid, *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*, Oxford Universitt Press, USA, 2015.

¹⁴ Alejandro L. Madrid, *Writing and avant-garde music in Mexico: performativity, transculturation and identity after the Revolution, 1920-1930*, Ohio State University, USA, 2003.

¹⁵ Alejandro L. Madrid, *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México post-revolucionario*, Casa de las Américas, Cuba, 2008.

¹⁶ Christina Taylor Gibson, *The music of Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, and Carlos Chávez in New York, 1925-1932*, University of Maryland, USA, 2008.

Carrillo)¹⁷, sus libros sobre microtonalismo en Norteamérica y Europa: *Suoni di una terra incognita, Il microtonalismo in Nord America (1900-1940)*¹⁸ y *Ultracromatiche sensazioni*, respectivamente. Además de los artículos publicados de 1993 a diciembre de 2018 en la revista *Heterofonía* editada por el CENIDIM de los siguientes autores:¹⁹ Roman Brotbeck (1993), Ricardo Miranda (2003), Luca Conti (2000, 2003), Alejandro Madrid (2000) y José Luis Navarro (2011).²⁰

Del mismo modo, los libros publicados por Carrillo,²¹ entre estos: *Teoría lógica de la música* (1938) y *A través de la técnica musical* (1949), son una fuente primaria para entender las constricciones de su estilo, es decir, cómo el compositor definió en sus propias palabras términos y conceptos musicales que nos dan indicios sobre cómo interpretar su música y cómo traducir estas indicaciones en notación musical al editar las partituras.²²

Por otro lado, considero oportuno mencionar las distintas actividades en torno a la figura del compositor potosino que tuvieron lugar durante el desarrollo de esta investigación, en ocasión del quincuagésimo aniversario luctuoso del compositor en el año 2015. Estas actividades no solo difundieron su música, sino que también aportaron conocimiento sobre su vida. A continuación enumero algunas de estas.

- Del 26 al 29 de noviembre de 2014 la Universidad de Guadalajara, el CENIDIM y diversas instituciones organizaron el “Congreso Internacional de Música y Matemática” en Puerto Vallarta, Jalisco. Dentro del congreso hubo un panel dedicado a la figura de Julián Carrillo en el cual investigadores especializados tanto en él como en el microtonalismo –entre ellos los doctores Roman Brotbeck y Lidia Adler– dictaron ponencias que anticiparon la conmemoración del aniversario luctuoso del músico mexicano.
- El 16 de abril de 2015 en la *Musik Akademie* de Basilea, Suiza, el que suscribe realizó el estreno mundial del *Preludio para guitarra en tercios de tono* (1932) de

¹⁷ Luca Conti, *Sperimentalismo e microtonalismo nell’opera di Julián Carrillo*, Universidad de Estudios de Boloña, Italia, 1997.

¹⁸ Luca Conti, *Suoni di una terra incognita, Il microtonalismo in Nord America (1900-1940)*, Libreria Musicale Italiana, Italia, 2005.

¹⁹ Véase la bibliografía.

²⁰ También el maestro José Antonio Alcaraz publicó en *Heterofonía* en 1975 y 1995 dos artículos, sin embargo, no han sido considerados para esta investigación.

²¹ Carrillo publicó en vida aproximadamente veinte libros. Sin embargo, para esta investigación se consultaron solamente los que se encuentran en la bibliografía

²² Véase Capítulo 4.

Julián Carrillo en un concierto en la *Jazzcampus Saal* de esta institución. Además, en colaboración con Roman Brotbeck, se efectuó el taller: “Carrillo: su escritura y sus instrumentos”.

- Los días 4, 5 y 6 de junio de 2015 el Posgrado en Música de la UNAM, organizó las “Jornadas Universitarias Julián Carrillo”, con sede en la Fonoteca Nacional, en las cuales el Dr. Alejandro Madrid ofreció tres conferencias basadas en su libro *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13* (2015). Asimismo, como parte de las Jornadas se realizaron conciertos con música de Carrillo que incluyeron estrenos mundiales.²³
- El 23 de octubre de 2015 dentro del marco del XLIII Festival Internacional Cervantino, el *Momenta Quartet* realizó el estreno mundial de los *Cuartetos de cuerdas 6 y 13* del compositor mexicano, en un concierto llevado a cabo en el Salón del Consejo Universitario de la ciudad de Guanajuato.
- Los días 13 y 14 de octubre de 2015 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del CENIDIM, realizó el “Coloquio Julián Carrillo, homenaje en su quincuagésimo aniversario luctuoso”, en las salas Manuel M. Ponce y Adamo Boari del Palacio de Bellas Artes. En este coloquio especialistas sobre Carrillo dictaron ponencias sobre el contexto y la obra del compositor. Además se llevaron a cabo conciertos con su música, entre los cuales se incluyó el estreno en México de la *Sonata casi fantasía*.²⁴
- El día 9 de octubre de 2015 se estrenó en México el *Concertino* con la Orquesta Sinfónica de Michoacán (OSIdeM) bajo la dirección del maestro Miguel Salmón del Real, en el Teatro Ocampo de Morelia, Michoacán. Los solistas fueron Adolfo Ramos en el violonchelo, Samuel Stoll en el corno en cuartos y octavos de tono, Juan Luis Matuz en el violín, Ángel Blanco en la octavina, Surya Bucio en el arpa-cítara, y Mario García Hurtado en la guitarra en cuartos de tono.

²³ El 4 de junio se realizó el estreno en México del *Preludio en tercios de tono para guitarra* (1932) por el autor de esta tesis. El 5 de junio se realizó el estreno mundial de la versión original de *Murmillos* (1933) para cuarteto de cuerdas y arpa en dieciseisavos de tono por el *Momenta quartet* y la arpista Surya Bucio. Además del vals *En el lago* (ca.1917) para guitarra (José Luis Navarro), bandolón (René Báez) y salterio (Margie Espinales).

²⁴ Véase anexo, imagen 4.13.

La estructura del presente trabajo se encuentra dividida en dos partes. En la primera, se encuentra todo lo relacionado con cuestiones históricas y el proceso de creación del *Concertino*: antecedentes, análisis, interpretación y organología de los instrumentos microtonales. Y en la segunda parte, lo relativo al análisis documental y edición de la obra, además de un amplio anexo con imágenes que ejemplifican ideas y conceptos de la investigación, así como un segundo anexo con la edición del *Concertino (versión B)*, la grabación del estreno del *Concertino* con la Orquesta Sinfónica de Michoacán y el video de la segunda ejecución de la obra realizada con la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí.

La investigación comienza con una introducción histórica que busca situar al lector en el contexto histórico de Julián Carrillo. Primeramente, ubicando la teoría del Sonido 13 con otros teóricos y músicos tanto norteamericanos como europeos que trabajaron con microtonos durante las primeras décadas del siglo XX, entre estos: Alois Hába (1893-1973), Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) y Harry Partch (1901-1974). Más adelante se describe, a grandes rasgos, el contexto nacional, cultural y musical, con el cual Carrillo se relacionó durante la composición de sus primeras obras microtonales (1924-30). Asimismo, se mencionan los principales acontecimientos musicales que se suscitaron en el México de los años veinte. Culmina esta introducción con una breve biografía del compositor potosino y una descripción de los principales postulados de la teoría del Sonido 13.

El capítulo uno responde a la pregunta de investigación: ¿Cómo surge el *Concertino*? En él se busca contextualizar la situación por la que pasaba Carrillo en México y que lo motivó a continuar sus experimentos microtonales en Nueva York (1926-29), ciudad en donde fueron comisionadas y creadas tanto la *Sonata casi fantasía* como el *Concertino*. De igual manera se comenta y reflexiona sobre la recepción que tuvieron ambas obras en la prensa neoyorquina. Este capítulo concluye con una descripción de cómo es el proceso de transformación de la *Sonata casi fantasía* en el *Concertino* y su relación con el nacimiento de las *leyes de metamorfosis*, creadas por el compositor a partir de esta transformación.

El segundo capítulo se integra por el análisis musical de los dos movimientos y la cadencia que conforman el *Concertino*: *allegro agitato*, *recitativo* (cadencia) y *lento solenne*. En el análisis se muestra la forma y estructura de la obra, su relación con un primer movimiento de forma sonata de la tradición clásica; el desarrollo y la función de los

motivos en la construcción del discurso musical; así como la relación de estos motivos con otras de sus obras.

El capítulo tres presenta la organología de los instrumentos microtonales creados o modificados por Carrillo que participan en la obra, en particular, la guitarra microtonal en la obra del autor. Aquí se mencionan las características de estos instrumentos: antecedentes, desarrollo que tuvieron a partir de los primeros prototipos, así como información para futuras reproducciones de los instrumentos.

El capítulo cuatro es el último de la primera parte y contiene lo referente al estreno y a la ejecución de los instrumentos microtonales de la obra, sobre todo en situaciones que pueden prestarse a confusión con la lectura del sistema numérico del Sonido 13. También se mencionan y ejemplifican los instrumentos orquestales que suenan microtonos. Además de consideraciones interpretativas que Carrillo sugiere en sus textos.

El capítulo cinco comienza con la catalogación de los manuscritos del *Concertino* que se encuentran en el Archivo Carrillo y a partir de esta catalogación se señalan las diferencias y similitudes existentes entre estos. Asimismo, se presenta la edición del *Concertino* en la *versión A*, que incluye la instrumentación solista original, acompañada de algunas notas explicativas sobre la edición; así como de los elementos a considerar cuando se transcribe la música de Carrillo.

Microtonalismo en la segunda década del siglo XX

Si bien es cierto que desde tiempos inmemorables la música microtonal ha formado parte del folclor de la música popular china o griega, por citar solo algunas, y que la primera formulación completa de todas las subdivisiones del tono²⁵ ligada al desarrollo del cálculo logarítmico la realizó el físico francés Joseph Sauveur (1653-1716) en 1707,²⁶ no es sino hasta las primeras décadas del siglo XX que se da un auge de teorías, composiciones, instrumentos y notaciones de música microtonal en distintas partes del mundo y dentro de la música académica occidental. Es en este contexto microtonal que surge la teoría del

²⁵ Ya desde el siglo XVII, en Europa, se habían dado ejemplos de estudios sobre temperamentos microtemperados: Lemme Rossi (ca. 1602-1673) y Christian Huygens (1629-1695) propusieron, por separado, la subdivisión de la octava en 31 partes iguales. Para Huygens esta subdivisión resultaba en una aproximación más cercana al temperamento mesotónico, que él consideraba mejor. (Conti, 2005: 44).

²⁶ Conti, 2005: 43.

Sonido 13 –publicada por Carrillo en 1923–,²⁷ por lo que a continuación se ofrece un breve panorama de los principales compositores-teóricos y sus aportaciones en Norteamérica y Europa durante las primeras décadas del siglo XX.

Antes de enfocarnos en el siglo XX, cabe subrayar que las prácticas microtonales no son exclusivas de esta época y que ya desde los siglos XVIII y XIX se habían realizado las primeras composiciones que incluían microtonos en Europa.²⁸ Por su parte, distintos estudios en entonación justa o *just intonation*,²⁹ como los realizados por el físico alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894) durante el siglo XIX, que redituaron en el icónico tratado de acústica *On Sensations of Tone*³⁰ de 1863, sentaron las bases e inspiración de una nutrida generación de compositores y teóricos que emergieron durante las primeras décadas del siglo XX y que continuaron por el camino de la entonación justa.

De acuerdo con Luca Conti,³¹ el microtonalismo dentro de la música académica occidental en el siglo XX se dio en dos vertientes, por un lado, los microtonos temperados, que nacen de la subdivisión en partes iguales de la octava, vertiente representada principalmente por Julián Carrillo, Alois Hába e Ivan Wyschnegradsky;³² y por el otro, la entonación justa, que se basa sobre las proporciones interválicas de la serie de los armónicos, esta última estuvo representada por Harry Partch y el mexicano Augusto

²⁷ Carrillo señaló en reiteradas ocasiones el 13 de junio de 1895 como el inicio de sus experimentos microtonales. Sin embargo, la primera publicación de su teoría del Sonido 13 fue en el segundo volumen de su libro *Pláticas Musicales*.

²⁸ La primera composición en la cual aparecen cuartos de tono fue escrita en 1760 por el francés Charles Delusse (1720-ca.1774), es una breve pieza para flauta intitulada *Air à la grecque*. En el siguiente siglo, en 1849, el también francés Fromental Halévy (1799-1862), escribió el *Prométhée enchaîné*, una obra para voces solistas, coro y orquesta en la cual hay cuartos de tono en la sección de las cuerdas. Ambas obras fueron el resultado de una evocación “moderna” de la música griega antigua. (Conti, 2007: 57-58).

²⁹ Sistema de afinación basado en los intervalos tomados de la serie de armónicos. En teoría, cada intervalo entonado correctamente está representado por una relación numérica. El número más grande en la relación representa la mayor longitud de cuerda en el Monocordio tradicional y, por lo tanto, el tono más bajo; en términos de frecuencias de onda, representa el tono más alto. La relación para la octava es 2: 1; para el quinto 3: 2; para el cuarto 4: 3. La entonación pitagórica comparte estos intervalos puros con una entonación justa, pero excluye de sus proporciones cualquier múltiplo de 5 o cualquier número primo mayor, mientras que la teoría de la entonación justa admite múltiplos de 5 para proporcionar terceras y sextas puras. (Lindley 2018).

³⁰ Hermann von Helmholtz, *On Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, Longmans, Green and Co., Londres, 1863.

³¹ Conti, 2005: 17.

³² Carrillo, Hába y Wyschnegradsky coincidieron en la UNESCO en París en 1958, meses antes Carrillo participó en la Exposición Universal de Bruselas en la que presentó sus 15 pianos microtonales, por lo que los pianos se encontraban en Europa y los músicos tuvieron la oportunidad de conocerlos.

Novaro (1893-1960), así como por una subsecuente línea de compositores estadounidenses, como Lou Harrison (1917-2003)³³ y Ben Johnston (1926),³⁴ entre otros.

En Norteamérica, el primer instrumento construido en cuartos de tono fue realizado en los Estados Unidos en 1885 por George Ives, padre del compositor Charles Ives, llamado *quarter tone machine*, que consistía en 24 cuerdas de violín afinadas a un cuarto de tono de distancia entre cada una. Años más adelante, en 1907 para ser más específicos, en Nueva York, Ferruccio Busoni (1866-1924) mandó adaptar a un viejo armonio con tres teclados, dos series de tercios de tono a distancia de un semitono, y realizó experimentos con los tercios de tono,³⁵ sin embargo, la primera composición en cuartos de tono se remonta a un *Coral* para cuerdas (ca.1909) –que lamentablemente no se conserva– de Charles Ives (1874-1954), que después adaptó para la tercera de las *Three Quarter-Tone pieces* para dos pianos afinados a una distancia de un cuarto de tono entre ambos, compuestas entre 1923 y 1924.³⁶ Ives acompañó el estreno de las *Three Quarter-Tone pieces*, en 1925, de un ensayo al que nombró: *Some Quarter Tone Impressions*, en el cual habla de sus experiencias con los cuartos de tono y aborda las bases y problemas de una posible armonía basada sobre estos intervalos.³⁷ Ives también utilizó los pianos afinados a un cuarto de tono de distancia para su *Sinfonía no. 4* (1910-ca. 1919).

En el mismo periodo de Charles Ives hubo otros compositores estadounidenses que también utilizaron los microtonos en sus obras de una manera esporádica y más como elementos colorísticos que como técnica compositiva, entre estos: Edgar Varèse (1883-1965) y Aaron Copland (1900-1990).³⁸ Ambos recurrieron a los cuartos de tono de manera limitada y en ningún momento alterando la estructura general de la obra, tampoco

³³ Compositor estadounidense. Reconocido particularmente por su música de percusión y por la síntesis de estilos asiáticos y occidentales en su música. Realizó experimentos con la entonación justa a partir de la publicación de *Genesis of a Music* (1949) de Partch. Sus obras emplearon instrumentos chinos, coreanos e indonesios, así como instrumentos occidentales y los de su propia construcción. (Miller, Hanson 2018).

³⁴ También compositor estadounidense. Su música se tocó por primera vez en público cuando tenía 16 años, y su interés en la afinación justa se documenta en 1944. En 1950, abandonó sus estudios en el Conservatorio de Música de Cincinnati para trabajar con Partch en Gualala, California. Si bien la teoría de Partch fue muy influyente en él, su relación más cómoda con la música de arte occidental y la falta de habilidades para la construcción de instrumentos lo llevaron a componer principalmente para instrumentos y géneros tradicionales, especialmente el cuarteto de cuerdas. (Kassel 2018).

³⁵ Conti, 2005: 58-60.

³⁶ Conti, 2005: 50.

³⁷ Conti, 2005: 91.

³⁸ Varèse utilizó cuartos de tono en: *Offrandes* (1921) y *Ecuatorial* (1932), entre otras obras; y Copland, por su parte, en la *Ukulele Serenade* de las *Due pezzi* para violín y piano de 1926, y en *Dance Symphony* de 1930, entre otras obras.

realizaron un aparato teórico de los microtonos o adaptaciones de instrumentos,³⁹ como sí lo hizo el siguiente compositor que se mencionará: Harry Partch.

Partch y Carrillo fueron los únicos compositores microtonales en Norteamérica que, además de un extenso *corpus* de obras microtonales y de teorización sobre los microtonos, adaptaron y crearon nuevos instrumentos, concibieron una nueva semiografía, desarrollaron técnicas de ejecución y prepararon intérpretes especializados para ejecutar su música.⁴⁰ Partch abandonó el temperamento igual y durante la segunda década del siglo XX comenzó a investigar los distintos sistemas de entonación. Inventó un enfoque de la entonación justa al que llamó “monofonía”; experimentó con la entonación justa en instrumentos de cuerda, y eventualmente se hizo ensamblar un instrumento musical que unía la caja de resonancia de la viola al mango de un violonchelo, al cual llamó: *adapted viola*. Asimismo, definió una escala microtonal de 29 sonidos en la octava y, sobre esta base, compuso, entre 1931 y 1933, una serie de obras vocales.⁴¹

Finalmente, en 1949 publicó su tratado *Genesis of a Music*,⁴² mismo año en el cual Carrillo publicó *Leyes de metamorfosis musicales*, en este tratado fundamentó las bases de su teoría del “diamante de tonalidad expandida” basado en el hexágono consonante y que revela una serie interconectada de tonos comunes. Al momento de su muerte se encontraron diversos instrumentos creados por él, entre los que se encuentran: cordófonos (punteados o golpeados con mazos a menos que se indique lo contrario): guitarras adaptadas I y II, y la mencionada *adapted viola*. Partch fue el primer compositor que creó obras siguiendo las bases de la entonación justa y de su “diamante de tonalidad expandida”.⁴³

Mención aparte en esta investigación merece el científico y teórico mexicano Augusto Novaro (1893-1960), que a diferencia de todos los músicos nombrados anteriormente no fue compositor y lo poco que escribió de música se limitó a ejercicios para ejemplificar sus experimentos; sus intereses estuvieron más en la física, la acústica y la construcción de instrumentos.

Novaro desarrolló por más de treinta años un sistema musical basado en la entonación justa, en la que aportó correcciones al temperamento igual para tratar de mejorarlo, además

³⁹ Conti, 2005: 66-69.

⁴⁰ Conti, 2005: 15.

⁴¹ Conti, 2005: 282.

⁴² Harry Partch, *Genesis of a Music*, Da Capo, Nueva York, 1949.

⁴³ Kassel 2018.

construyó instrumentos especiales con afinaciones temperadas en 12, 19, 22 y 31 sonidos por octava, entre otras subdivisiones.⁴⁴ El resumen de su teoría fue publicado en 1951 bajo el título: *Sistema natural de la música*,⁴⁵ el cual parte de la afinación a partir de la sucesión de los armónicos y de una serie de cálculos matemáticos, que serían la anticipación de algunas ideas de Partch.⁴⁶ Novaro comenzó sus experimentos en 1909, difundió parte de sus ideas a través de conferencias presentadas en su casa, y publicó un primer panfleto sobre el *Sistema natural de la música* en 1924, un año después de la publicación de la teoría del Sonido 13 de Carrillo. A pesar de converger en el mismo tiempo y en la misma ciudad en ninguno de los documentos de Carrillo y Novaro publicados hasta la fecha estos hacen mención al trabajo del otro, por lo que no es posible comprobar una relación directa entre ambos. Sin embargo, en borradores de los textos de Carrillo hay anotaciones sobre ideas de Novaro, por lo que es evidente el conocimiento de los experimentos de Novaro por Carrillo.⁴⁷

Por otra parte, en Europa, en las primeras décadas del siglo XX también coincidió este auge de los microtonos, y al igual que en Norteamérica, hubo compositores que solo usaron los microtonos como elementos colorísticos o de ornamentación en su música, como John Foulds (1880-1939) y Anton Webern (1883-1945); otros que además de la escritura de microtonos se dieron a la tarea de construir instrumentos para poder interpretar su música, como es el caso de Richard H. Stein (1882-1942) y Jörg Mager (1880-1939); y finalmente, dos compositores que, al igual que Carrillo y Partch, fueron más allá de todo esto al no solo construir instrumentos, sino realizar aparatos teóricos (tratados, artículos, entre otros) y una semiografía de su musical microtonal: Alois Hába e Ivan Wyschnegradsky.

El compositor inglés John Foulds realizó desde los últimos años del siglo XIX experimentos en su música con cuartos de tono, desafortunadamente se encuentran perdidas las partituras, por lo que la primera obra con microtonos que se conserva es *The Waters of Babylon*, de 1905, en la que se aprecia el uso de cuartos de tono; otro ejemplo es su poema musical no. 5, op. 20: *Mirage*, compuesto cinco años más tarde, en 1910.⁴⁸ En la misma

⁴⁴ Conti, 2005: 165.

⁴⁵ Augusto Novaro, *Sistema natural de la música*, Editorial de Manuel Casas, Ciudad de México, 1951.

⁴⁶ Conti, 2005: 115.

⁴⁷ Manuscritos de Carrillo, en propiedad de Armando Nava, sin catalogación hasta la fecha en que se concluyó esta investigación.

⁴⁸ Conti, 2007: 60.

década, pero en Alemania, Richard H. Stein escribió la primera composición microtonal alemana: *Zwei Konzertstücke* (1906) op. 26 para violonchelo y piano, en la cual se encuentran cuartos de tono en el violonchelo. En 1914 el mismo Stein mandó construir un clarinete en cuartos de tono.⁴⁹ Asimismo, el organista e inventor de instrumentos microtonales Jörg Mager (1880-1939) mandó construir un armonio en cuartos de tono en 1912 y años más tarde desarrolló instrumentos electrónicos, además de escribir un libro sobre cuartos de tono y un sistema de notación para estos.⁵⁰

El compositor checo Alois Hába creció en contacto con una importante tradición de música popular de su región (Moravia Oriental) en la que el uso de los microtonos es común. Después de estudiar en Praga y Viena se transfirió a Berlín a continuar sus estudios en la *Hochschule für Musik* de esta ciudad, en donde tuvo contacto con compositores como Busoni, Arnold Schoenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), entre otros. Escribió por primera vez cuartos de tono en 1920 en su *Quartetto* no. 2 op. 7, al que seguirían años más adelante un abundante *corpus* de música escrita con microtonos, por ejemplo: cuartetos de cuerdas en cuartos y sextos de tono, entre 1920 y 1967; una *Suite* op. 13 (1922) para coro femenino; obras para guitarra en cuartos de tono (*Suite* op. 63 de 1946 y la *Sonata* op. 54 de 1943); pero sobre todas estas obras, sin duda la más significativa de todo su catálogo fue la ópera en cuartos de tono: *La madre* op. 35 (1927-29). Piezas clave para comprender su pensamiento en torno a los microtonos son sus dos tratados: *Principios armónicos del sistema en cuartos de tono* (1922)⁵¹ y su *Nuevo tratado de armonía* (1927).⁵²

Hába, también fue pionero en la construcción de instrumentos microtonales. En 1923, después de varias tentativas, logró mandar fabricar un piano microtonal de 170 teclas gracias al financiamiento del gobierno de la antigua Checoslovaquia, además de tres tipos de pianos en cuartos de tono (1924-1931); clarinete y corno en cuartos de tono (de 1925 y 1931, respectivamente); una guitarra en cuartos de tono (1943), entre otros instrumentos. Asimismo, con el apoyo del gobierno de su país vio materializado, en ese mismo año, 1923, la fundación del departamento de música microtonal del Conservatorio de Praga, el cual

⁴⁹ Conti, 2007: 62-63.

⁵⁰ Conti, 2007: 69-71.

⁵¹ Alois Hába, *Principi armonici del sistema a quarti di tono*, Editorial Devega, Milán, 1927.

⁵² Alois Hába, *Nuevo tratado de armonía de los sistemas diatónico, cromático, de cuartos, de tercios, de sextos y de doceavos de tono*, Real Musical, Madrid, 1984.

sería, hasta 1951 que dejó de existir, uno de los centros más importantes de difusión y enseñanza de la música microtonal en Europa.⁵³

Finalmente, cabe mencionar al compositor y pianista ruso Ivan Wyschnegradsky, con el cual Carrillo compartió ciertas similitudes en torno a su discurso de la música microtonal, que serán discutidas más adelante. Wyschnegradsky exploró los microtonos temperados desde los cuartos hasta los doceavos de tono y tuvo un marcado interés por la armonía en cuartos de tono,⁵⁴ muestra de esto fue su *Tratado de armonía en cuartos de tono* (1932).⁵⁵ Estudió la carrera de Derecho y a lo largo de su vida profesó una admiración por la filosofía, las matemáticas, la física, la química y el pensamiento del lejano oriente; sus amplios intereses culturales se encontraron en la raíz de su deseo por unir artes, ciencias y pensamiento espiritual,⁵⁶ algo que denominó la “Ley de la pansonoridad”,⁵⁷ teoría que comenzó a trabajar desde 1922 y que terminó de redactar en 1953.⁵⁸

Sus primeras obras microtonales fueron *Quatre fragments* op. 5 para dos pianos afinados a un cuarto de tono de distancia entre estos, y *Chant douloureux et Étude* op. 6 para violín y piano, en la que cual el violín suena tercios, cuartos, sextos y octavos de tono, ambas obras escritas en 1918. A estas les siguió un amplio catálogo de obras para distintas subdivisiones de la octava, por ejemplo: los *Cuartetos de cuerdas* op. 13 y 18 en cuartos de tono, de 1924 y 1931, respectivamente; *Méditation sur 2 thèmes de la Journée de l'Existence* (1919) op. 7 para violonchelo en tercios, cuartos y sextos de tono y piano en semitonos; *Transparence I* (1953) para ondas Martenot y dos pianos afinados a un cuarto de tono entre ellos. Sin embargo, las obras más significativas para esta investigación son las que escribió para los pianos Carrillo con distintas afinaciones, ya que muestran el impacto que causaron los instrumentos de Carrillo en él.⁵⁹ Estas obras son: *Poème* (1958) op. 44 para piano Carrillo

⁵³ Conti, 2007: 114-117.

⁵⁴ A diferencia de Carrillo, quien prefirió las posibilidades melódicas del microtonalismo.

⁵⁵ Iván Wyschnegradsky, *Manuel d'harmonie à quarts de ton*, La Sirène Musicale, París, 1932.

⁵⁶ Criton 2018.

⁵⁷ Derivada de la palabra griega *pan* que significa *todo*, pansonoro significa que todo hace un sonido y que no hay un solo punto donde la sonoridad no existe.

⁵⁸ Iván Wyschnegradsky, *La loi de la pansonorité*, Editorial Contrechamps, Ginebra, 1996.

⁵⁹ Wyschnegradsky había compuesto obras en cuartos de tono, pero utilizando dos o cuatro pianos ordinarios, afinados entre sí, a la distancia de un cuarto de tono (Wyschnegradsky, 1990: 67). Por lo que el conocimiento de los pianos Carrillos suscitó entusiasmo e interés en componer para estos instrumentos y en la posibilidad de escuchar los sonidos que solo había podido imaginar. (Carrillo, 1992: 56).

en sextos de tono, *Étude* (1958) op. 44 para piano Carrillo en doceavos de tono y *Prélude et Étude* (1966) op. 48 para piano Carrillo en tercios de tono.

El discurso de Wyschnegradsky en torno a los microtonos tiene cierta coincidencia con la retórica de Carrillo. Al igual que el músico mexicano escribió sobre una supuesta “Revolución” en la música a partir de los microtonos, también sus escritos están cargados de una cierta teleología de la historia de la música en cuanto al uso de los microtonos; además desarrolló una hipótesis sobre la importancia de adaptar subdivisiones métricas, rítmicas y dinámicas más precisas a las actuales, al igual que Carrillo teorizó sobre estos temas en su libro *Teoría Lógica de la Música* (1954). Del mismo modo que Carrillo, para el músico ruso los microintervalos permitían una mayor posibilidad de adherir emociones y sentimientos de la psique humana, como se puede apreciar en la cita de Carrillo con la que inicia esta tesis.

Los anteriores ejemplos de músicos que usaron los microtonos contemporáneamente a Carrillo muestran que el microtonalismo no fue un fenómeno aislado ni mucho menos una práctica exclusiva de Carrillo –si bien el músico potosino fue el primero en componer música con dieciseisavos de tono⁶⁰ y que incluso también en la Ciudad de México Novaro teorizó con microtonos y con nuevos instrumentos; Carrillo comparte con estos autores, experimentos, retórica, pero sobre todo un gran ímpetu por encontrar en los microtonos un nuevo camino para la música académica de occidente.

Del mismo modo, el hecho de que a partir de los años sesenta del siglo XX los microtonos comenzaran a formar parte de la práctica musical general y que compositores como Xenakis (1922-2001), Scelsi (1905-1988) y Stockhausen (1928-2007), por citar solo a algunos, hayan utilizado microtonos en su música es, en parte, consecuencia del trabajo de divulgación, de construcción de instrumentos, de composiciones y de aparatos teóricos de los músicos y teóricos que se han mencionado, considerados pioneros de la música microtonal en las primeras décadas del siglo XX. Asimismo, otra consecuencia de la búsqueda microtonal de estos pioneros es el conocimiento heredado a los intérpretes para producir los microtonos a través de nuevas técnicas instrumentales.⁶¹

⁶⁰ Conti, 2005: 12.

⁶¹ Conti, 2007: X.

El contexto musical en México entre 1920 y 1930

Tras el término del Porfiriato (1877-1911), que culminó con el inicio de la Revolución Mexicana (1910-20), siguió una década de inestabilidad y violencia militar en el país; y fue hasta 1920, con la llegada de Álvaro Obregón (1880-1928) a la Presidencia de la República, que finalizó este periodo violento.⁶² También marcó el inicio de lo que sería el primer intento por reconstruir una identidad nacional para la “nueva nación posrevolucionaria”, proyecto encabezado por el recién nombrado Secretario de Educación Pública del gobierno de Obregón: José Vasconcelos (1882-1959), quien ocuparía ese puesto de 1921 a 1924.

Vasconcelos fundamentó esta reconstrucción de lo nacional en una cruzada cultural y de educación a nivel nacional basada en el “complejo componente racial del país, en su dramático, pero admirable pasado y en su irrenunciable compromiso en favor de la democracia y la justicia”,⁶³ la cual abarcó, por supuesto, a la música. Una de las propuestas de Vasconcelos en el ámbito musical de este nacionalismo posrevolucionario fue la masificación de la práctica musical a través de la creación de orfeones en los que participaban tanto niños como obreros. Además de enseñarse solfeo se cantaban canciones nacionales, españolas y latinoamericanas, para después ofrecer representaciones, con acompañamiento de bandas y orquestas, en parques, cinematógrafos y teatros antes miles de personas.⁶⁴

En este contexto apareció la figura de Julián Carrillo como un aliado de Vasconcelos, ya que desempeñó varios cargos importantes durante este periodo.⁶⁵ Cuando Vasconcelos era Rector de la Universidad (1920-1921) lo ratificó como director de la Orquesta Sinfónica Nacional (1920-1925).⁶⁶ Gracias al impulso de Vasconcelos se dieron nuevas actividades de la Orquesta, entre estas destacaron: la realización del primer festival con música

⁶² Madrid, 2003: 20.

⁶³ Garcíadiego, 2010.

⁶⁴ Vasconcelos, 1922: 156.

⁶⁵ Es muy interesante leer la opinión de Vasconcelos sobre el Sonido 13, respaldando, en cierta manera, la empresa de Carrillo: “El sistema elaborado por el maestro Carrillo, no solo ofrece al compositor una gama más rica en sonidos, al mismo tiempo más sutil y más intensa; también, y esto es lo que a mi modo de ver tiene mayor importancia, nos da un sistema de notación más sencillo...” (Vasconcelos, 1983: 67).

⁶⁶ De acuerdo con el mismo Carrillo, recibió la Orquesta en las postrimerías del Gobierno de Carranza (1917-1920) y le fue asignada por el entonces Rector de la Universidad, José Natividad Macías (1917-1920). (Carrillo, 1992: 199-200).

exclusiva de Beethoven en México en 1920,⁶⁷ así como una gira por distintas ciudades de la República mexicana.⁶⁸

Además, retomó por segunda ocasión⁶⁹ la dirección del Conservatorio Nacional en 1920. Durante este periodo le aumentó el sueldo a distinguidos profesores⁷⁰ y creó una Orquesta de alumnos con anuencia de Vasconcelos; no obstante, también por recomendación de este último, tuvo que renunciar a la dirección del Conservatorio en 1923 debido a un decreto gubernamental que no permitía ocupar dos puestos administrativos;⁷¹ por lo que solo permaneció al frente de la Orquesta Sinfónica.

Uno de los resultados de la Revolución Mexicana fue que dejó en el aire una atmósfera de reivindicación de los artistas que los exhortaba a ser modernos y revolucionarios,⁷² ya que la música del Porfiriato era considerada ajena al pueblo mexicano, y con la necesidad de crear un arte nacional que reflejara a la “nueva nación”, por lo que los músicos mexicanos se dieron a la tarea de hacer esta música.

En el ámbito musical, como parte de la cruzada cultural de Vasconcelos para reconstruir a la nueva nación mexicana, surgieron diferentes propuestas por parte de tres compositores mexicanos: Manuel M. Ponce, Carlos Chávez y, en particular, Carrillo.⁷³ Sin embargo, cada uno de ellos imaginó un tipo de nación diferente; así, para Manuel M. Ponce esta búsqueda se enfocó, en ese periodo, en la armonización de las antiguas canciones mexicanas extraídas del folclor, tomando como punto de partida al México mestizo, mientras que para Carlos Chávez esta nueva música se basaba en el imaginario sonoro indígena. Para Julián Carrillo, por el contrario, la música que acompañaría a esta “nueva nación” tenía que venir de nuevos sonidos (la fragmentación del tono) y de una supuesta “Revolución musical”, a la que llamaría “la Revolución del Sonido 13”.

⁶⁷ En este festival se tocaron las nueve sinfonías de Beethoven, además de los conciertos para violín y piano.

⁶⁸ Carrillo, 1992: 200-202.

⁶⁹ El primer periodo como director del Conservatorio fue de 1913 a 1914.

⁷⁰ Entre estos: Manuel M. Ponce, Gustavo Campa, Luis G. Saloma.

⁷¹ Carrillo, 1992: 209-210. De la misma manera, Baqueiro Foster corrobora que esta fue la causa por la cual Carrillo renunció al Conservatorio, en uno de los manuscritos que se encuentran en el Fondo del mismo nombre, perteneciente al CENIDIM, y que es resguardado en el Fondo Reservado de la Biblioteca de las Artes del CENART. Folio 0477.

⁷² Madrid, 2015: 141.

⁷³ Distintas tesis y libros han desarrollado extensamente la situación musical y cultural durante este periodo, sobre todo de estos tres compositores: Ponce, Chávez y Carrillo (tanto en México como en Nueva York), por lo que para un conocimiento más detallado de este tópico se pueden consultar los trabajos que se encuentran en la bibliografía de: Leonora Saavedra (2001), Alejandro L. Madrid (2008), Christina Taylor Gibson (2008), Ricardo Miranda (2001), entre otros.

Manuel M. Ponce, conocido por ser el iniciador del nacionalismo en México, propuso, a partir de una conferencia dictada en 1913,⁷⁴ que era a través de la canción que se expresaba el alma del pueblo; por lo que entre 1915 y 1925 su noción de cultura mexicana sirvió de guía para la construcción de una nación a través de música basada, sobre todo, en la canción mexicana y géneros afines. A pesar de que su pensamiento tenía una relación directa con el sentir de Vasconcelos, Ponce no obtuvo ningún apoyo de este en lo que respecta a la cultura mestiza como base de la mexicanidad, pues para Vasconcelos la música criolla era la más afín a la “nueva nación”.⁷⁵

Además de sentirse relegado por el gobierno mexicano –en parte por su vinculación al viejo régimen– y, en otro tanto, por la necesidad que sentía de actualizar su lenguaje, Ponce partió a París en 1925, donde estudió con Paul Dukas (1865-1935), y regresó a México hasta 1933. En los años previos a su partida (1911-1925) armonizó diversas canciones populares,⁷⁶ además de realizar diversas composiciones para orquesta y música de cámara, entre otras.⁷⁷ Durante su estancia en París compuso, principalmente en 1926, *Canto y danza de los antiguos mexicanos*,⁷⁸ haciendo alusión, por demás exclusiva en su catálogo, al imaginario sonoro indígena.⁷⁹ También creó una numerosa cantidad de obras para guitarra,⁸⁰ dedicadas, en su mayoría, a Andrés Segovia⁸¹ (1893-1987).

El camino de Carlos Chávez fue distinto al de Ponce, en palabras de Leonora Saavedra “Chávez fue un compositor que construyó lo indígena mexicano dentro de parámetros

⁷⁴ La conferencia se intituló *La música y la canción mexicana* y fue dictada el 13 de diciembre de 1913, en la librería Biblos de Francisco Gamoneda. (Miranda, 1998: 31).

⁷⁵ Saavedra 2016.

⁷⁶ Algunas de las canciones que armonizó Ponce son: *A la orilla de un palmar*, *A ti va*, *Acuérdate de mí*, *Adiós mi bien*, *Ah, qué bonito*, *Cerca de mí*, *Cielito lindo*, entre otras.

⁷⁷ Para ver el amplio *corpus* de la música de Ponce, véase Ricardo Miranda, *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*. 1998. pp. 133-142.

⁷⁸ Obra que después insertó, como tercer movimiento, en *Chapultepec* (1936).

⁷⁹ Esta es una de las pocas obras en las cuales Ponce evoca al México prehispánico. Véase Leonora Saavedra, *On selves and others: Historiography, ideology, and the politics of Modern Mexican Music*. 2001. pp. 204-217.

⁸⁰ *Tema Variado y final* (1926), *Alborada* (1927), *Sonata III* (1927), *Sonata clásica* (1928), *Sonata romántica* (1929), entre otras.

⁸¹ Guitarrista español, considerado por la crítica como uno de los intérpretes de guitarra más destacados del siglo XX. El impacto de Segovia en el progreso y en el estado de la guitarra como instrumento de recital fue inconmensurable. Revitalizó las técnicas de ejecución tradicionales y amplió el repertorio editando muchas transcripciones y por su trabajo masivo en inspirar a compositores para escribir nueva música para el instrumento. El centro de su misión fueron los miles de recitales que dio entre 1909 y 1987. Sus prolíficas grabaciones (1927-77) alcanzaron la audiencia más amplia posible y fueron recibidas con gran aclamación de la crítica. (Wade 2017).

ideológicos y epistémicos particulares. Representaciones simbólicas de lo indígena que fueron reconocidas y adoptadas”.⁸² A diferencia de Ponce y Carrillo, que eran ya compositores maduros, Chávez contaba en esta época con apenas veinte años; sin embargo, las relaciones que tenía con miembros destacados de la sociedad intelectual mexicana⁸³ lo habían convertido en una figura reconocida a pesar de su corta edad.

Después de viajar por Europa, entre 1922 y 1923, Chávez decidió establecerse en 1924, por un corto periodo, en Nueva York, atraído por el círculo de compositores que se encontraban en la ciudad norteamericana.⁸⁴ En Nueva York Chávez encontró, en distintas etapas de su vida,⁸⁵ proyección y reconocimiento para su carrera. De 1924 a 1926, realizó, junto con Silvestre Revueltas, una serie de conciertos en la Escuela Nacional Preparatoria presentando principalmente obras de cámara modernas, novedosas para el público mexicano. De 1926 a 1928 regresó a Nueva York, en donde fortaleció sus relaciones con compositores como Varèse, Henry Cowell (1897-1965) y Copland; y a su regreso a la Ciudad de México retomó la Orquesta Sinfónica Nacional, además de dirigir el Conservatorio Nacional de Música.⁸⁶

Hasta antes de la década de los veinte la música de Chávez se podría decir que era, básicamente, de corte romántico, y constaba principalmente de arreglos de canciones mexicanas para piano.⁸⁷ Sin embargo, a partir del encargo de Vasconcelos para componer el ballet *El fuego nuevo* en 1921 –aunque se estrenó hasta 1928– se sucedieron, entre otras, las siguientes obras: *Exágonos* (1923), para voces y ensamble mixto; *tres piezas* (1923) para guitarra, dedicadas a Andrés Segovia; *Energía* (1925), para ensamble mixto; la *suite* orquestal de *Caballos de vapor* (1926); y el ballet *Los cuatro soles* (1926).

Chávez fue considerado por la cultura posrevolucionaria como un artista con un marcado interés por las representaciones de la música prehispánica; sin embargo, como lo

⁸² Saavedra 2016.

⁸³ Chávez tuvo como compañeros en la Escuela Nacional Preparatoria a los escritores José Gorostiza (1901-1973), Carlos Pellicer (1899-1977), y Jaime Torres Bodet (1902-1974), entre otros. (Madrid, 2008: 59).

⁸⁴ Chávez fue el primer compositor mexicano que creó un verdadero lazo con Estados Unidos y que prefirió la ciudad neoyorquina a la vida europea. Contrario a contemporáneos como Carrillo y Ponce, quienes sí continuaron su formación académica, en distintos periodos, en Europa.

⁸⁵ Músicos como Edgar Varèse y Leopold Stokowski estrenaron obras de Chávez en Nueva York; además, Chávez fue miembro de la *International Composers' Guild* y de la *Pan American Association of Composers*.

⁸⁶ Parker 2017.

⁸⁷ Parker 2017.

ha demostrado Alejandro Madrid en su libro *Los sonidos de la nación moderna* (2008),⁸⁸ Chávez fue un artista de vanguardia en ese momento y significó un momento de ruptura con la tradición tonal de Ponce y la pre-microtonal de Carrillo.⁸⁹

Un evento relevante en aquella época fue el Primer Congreso Nacional de Música (1926), convocado por el entonces director del Conservatorio Nacional, Carlos del Castillo (1882-1957), con el cual Carrillo había tenido ciertas desavenencias cuando era maestro de composición del Conservatorio,⁹⁰ por lo que en la convocatoria se trató de excluir, con éxito, tanto a los seguidores de Carrillo, así como a un grupo de compositores populares, entre los cuales estaban Alfonso Esparza Oteo (1894-1950) e Ignacio Fernández Esperón (1894-1968), debido al rechazo que había hacia ellos, por parte de la comisión organizadora y del propio Del Castillo por los arreglos que realizaban de música popular.⁹¹ En la organización participaron, entre otros, músicos que colaboraban directamente con Carrillo, a saber: Rafael Adame (1906-1963), Alba Herrera y Ogazón (1885-1931) y Daniel Castañeda (1899-1957).⁹²

En el Congreso se presentaron más de treinta ponencias que nos permiten conocer cuáles eran las principales temáticas en las que estaban trabajando músicos, intérpretes, musicólogos, entre otros, durante esta época.⁹³ Las ponencias fueron divididas en categorías tales como composición, organografía, acústica, entre otras; y algunos de los títulos de las ponencias premiadas fueron: “Música nacional” de Pedro Michaca (1897-1976); “La cultura del músico mexicano” de Alba Herrera y Ogazón; y “La Ópera y el arte del canto en México” de Ignacio Montiel (1889-1947).⁹⁴ Además se trataron problemas de distinta índole, que iban desde la música prehispánica y folclórica hasta el microtonalismo,⁹⁵ a pesar de la ausencia de Carrillo. Las ponencias de microtonalismo fueron presentadas por

⁸⁸ Madrid, 2008: 55-85.

⁸⁹ Madrid, 2008: 71.

⁹⁰ Véase apartado 1.1.

⁹¹ Madrid, 2008: 117-120.

⁹² Estos músicos fueron algunos de los alumnos de Carrillo que participaron en el primer concierto público del Sonido 13. Véase apartado 1.1.

⁹³ Cuando Chávez fue director del Conservatorio Nacional de Música (1928-1933) contrató como profesores a varios de los investigadores que participaron en los Congresos Nacionales de Música.

⁹⁴ Pareyón, 2007: 264.

⁹⁵ Un estudio detallado de los temas tratados en el Primer Congreso Nacional de Música se puede consultar en Alejandro Madrid, *Sonidos de la nación moderna*, 2008, pp. 122-134.

sus para ese entonces ya exalumnos Gerónimo Baqueiro Foster y Daniel Castañeda,⁹⁶ aunque más bien las ideas de estos últimos ya estaban más cercanas al sistema de afinación natural que al del microtonalismo temperado⁹⁷ propuesto por Carrillo. En palabras de Leonora Saavedra el Primer Congreso fue un intento por parte de los compositores de concierto por recuperar lo “nacional” para sí mismos y arrebatarlo de los compositores de música popular y de teatro.⁹⁸

Derivado del Primer Congreso Nacional de Música⁹⁹ se llevó a cabo en septiembre y octubre de 1927 el Concurso Nacional de Composición Musical, bajo el patrocinio de la Universidad Nacional y el diario EL Universal.¹⁰⁰ Algunos de los objetivos del Concurso que se especificaron en la convocatoria fueron: dar a conocer y aprovechar los cantos folclóricos mexicanos y producir música con estas características; crear música mexicana por medio de una selección de ritmo, colorido, expresión, realización, etcétera, de carácter nacional, que le dieran un carácter distintivo. Resultaron premiadas las obras: *El festín de los enanos*, de José Rolón (1876-1945), *Imágenes*, de Candelario Huízar (1883-1970), y *Variaciones sobre un tema mexicano*, de Alfonso de Elías (1902-1984).¹⁰¹

El Segundo Congreso Nacional de Música fue realizado en 1928 y uno de sus objetivos fue dar continuidad a las propuestas planteadas en el primer encuentro. A diferencia del anterior congreso, en el cual la mayoría de los participantes eran de la Ciudad de México, en este Segundo Congreso asistieron músicos de quince estados de la República.¹⁰²

Este fue el contexto mexicano en el cual Carrillo circunscribió sus primeras obras microtonales, un periodo en el que se comenzaba a cimentar una nueva nación, una “música nacional”, para lo cual se necesitaban nuevos estandartes. Carrillo había pertenecido al viejo régimen y el apoyo que recibió de Porfirio Díaz (1830-1915), así como su participación como director del Conservatorio durante la corta etapa como Presidente de la República de Victoriano Huerta (1845-1916), lo marcaban como un integrante de las mismas estructuras de las cuales el México posrevolucionario quería desligarse, por lo que

⁹⁶ Como bien lo señala Madrid (2015: 160-61) estas ponencias sobre microtonalismo fueron influenciadas más por las ideas de Augusto Novaro que del propio Carrillo.

⁹⁷ Saavedra, 2001: 182.

⁹⁸ Saavedra 2016.

⁹⁹ La convocatoria del Concurso fue elaborada por una Comisión Permanente que se designó al concluir el Primer Congreso Nacional. (Meierovich, 1995: 116).

¹⁰⁰ Saavedra, 2001: 187.

¹⁰¹ Meierovich, 1995: 117.

¹⁰² Pareyón, 2007: 264.

Carrillo intentó deslindarse de estas asociaciones, afirmando que la música necesitaba una “Revolución” y que el Sonido 13 representaba este sacudimiento a la tradición musical; para Carrillo, nuevos sonidos (los microtonos), generarían necesariamente una nueva música,¹⁰³ independientemente de la manera en la cual se usaran estos sonidos.¹⁰⁴ Esto suponía una “Revolución” que iba acorde con las ideas planteadas por Vasconcelos.¹⁰⁵ Sin embargo, de 1926 a 1929 Carrillo partió a Nueva York a probar sus teorías microtonales¹⁰⁶ y, a pesar de sus presentaciones con la Sinfónica de Filadelfia y en la Liga de Compositores,¹⁰⁷ a su regreso a México había caído prácticamente en el olvido¹⁰⁸ debido a que hubo una reconfiguración en los puestos de poder y su lugar fue suplantado por Carlos Chávez, con quien mantuvo una enemistad durante su vida.¹⁰⁹ Entre otros cargos, Chávez había sido nombrado director del Conservatorio Nacional (1928-1933) y de la Orquesta Sinfónica de México (1928-1949), que años más adelante se convertiría en la Orquesta Sinfónica Nacional.¹¹⁰

De la misma manera, ninguno de los compositores mexicanos relevantes siguió los pasos de Carrillo en el microtonalismo –ya hemos visto el camino de Novaro y de los antiguos alumnos de Carrillo– y debido a la hegemonía que estableció la figura de Chávez en el discurso de la música nacional durante la época posrevolucionaria, Carrillo fue considerado un continuador de la tradición alemana en México¹¹¹ más que un compositor de suma importancia por sus aportaciones a la historia del microtonalismo en el siglo XX.

¹⁰³ Carrillo 1967: 62.

¹⁰⁴ Véase Capítulo 2.

¹⁰⁵ Madrid, 2008: 25.

¹⁰⁶ Véase apartado 1.2.

¹⁰⁷ Véase apartado 1.1.

¹⁰⁸ Madrid, 2003: 159-160.

¹⁰⁹ Carrillo señala que el inicio de la discordia con Chávez surgió a partir de cuando el ministro Vasconcelos le pidió a Carrillo, que en ese momento era director de la Orquesta Sinfónica Nacional, dejará dirigir a Chávez su obra en un concierto, pero en los ensayos Chávez no pudo hacer una buena dirección de la orquesta, por lo que Carrillo le solicitó que dejara el ensayo y se fuera a estudiar. (Carrillo, 1992: 172).

¹¹⁰ En los años en que Chávez dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional (1928-1949), y desde que era la Orquesta Sinfónica de México, no se interpretó ninguna obra de Carrillo. Fue hasta 1953 con el retiro de Chávez de varios puestos de poder (entre estos, el Instituto Nacional de Bellas Artes) que Carrillo dirigió a la Orquesta Sinfónica Nacional. (Contreras, 2006: 192-193).

¹¹¹ Madrid, 2003: 53-54.

Julián Carrillo (1875-1965)

Julián Carrillo nació en el pequeño pueblo de Ahualulco, en el estado de San Luis Potosí. Se trasladó muy joven a la capital del estado para comenzar sus estudios musicales con Flavio F. Carlos (1861-1944), quien le enseñó a tocar el violín y percusiones, entre otros instrumentos. A los 20 años, en 1895, continuó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, en donde tuvo como maestros a Melesio Morales (1838-1908), de composición; Pedro Manzano (1843-1924), de violín; y Francisco Ortega y Fonseca, de acústica. Del mismo modo, fue en este año en el cual sucedió la famosa anécdota del nacimiento del Sonido 13, según la cual al estar experimentando con la división de la cuarta cuerda de su violín, escuchó, entre las notas sol y la, dieciséis sonidos diferentes, dieciseisavos de tono; sobre este momento Carrillo escribiría más adelante: “este fue el primer sonido que rompió el ciclo clásico de los doce sonidos existentes de la escala cromática temperada”.¹¹²

Carrillo fue un destacado intérprete del violín y gracias a ello obtuvo una beca del gobierno de Porfirio Díaz (1830-1915) para continuar sus estudios en Europa, primero en Alemania y más tarde en Bélgica. Partió a Leipzig en 1899, ahí fue alumno de composición de Salomon Jadassohn (1831-1902). En 1900 presentó una ponencia en el Congreso Internacional de Música de París, en la cual propuso nuevos nombres para las notas musicales. De 1902 a 1904 se trasladó a Gante, Bélgica, para continuar sus estudios de violín con Albert Zimmer. De esta época destacan obras como: *Sexteto para instrumentos de arco* (1901) y el *Cuarteto en Mi bemol* (1903). A su regreso a México, en 1904, fue maestro del Conservatorio Nacional de Música y, a partir de ese año y hasta 1925, tuvo distintos cargos administrativos en la administración federal y local: en 1908, Inspector General de Música de la Ciudad de México; en el mismo año, director y organizador de la Orquesta Beethoven. Asimismo, en 1911 participó en el Congreso Internacional de Música en Roma, en donde presentó una ponencia intitulada “Unidad ideológica y variedad tonal”, tesis que sirviera como modelo para crear algunas de sus obras anteriores, como las *Sinfonías 1* y *2* de 1901 y 1906, respectivamente. De 1913 a 1914 fue director del Conservatorio Nacional, durante la presidencia de Victoriano Huerta (1845-1916), pero la caída del gobierno de Huerta provocó la destitución de Carrillo y un exilio de cuatro años

¹¹² Carrillo, 1992: 60-61.

en Nueva York, en donde fundó la *American Symphony Orchestra*, con la que solo pudo ofrecer un único concierto en 1915. En este periodo preparó la publicación de varios de sus primeros libros, entre los que destacan *Pláticas musicales* (1913) y *Tratado sintético de armonía* (1915).¹¹³

En 1918, por recomendación de Venustiano Carranza, regresó a México y dos años más tarde recibió la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional (1920-25), así como la dirección, por segunda ocasión, del Conservatorio Nacional de Música (1920-23). En esta etapa, marcada por su regreso a México y la antesala de sus experimentos microtonales – entre 1905 y 1922– se encuentran, entre sus obras más significativas, las óperas *Matilde* (1909) y *Xulitl* (1921), así como los *Seis preludios para piano* (1920).

En 1923 publicó en el segundo volumen de su libro *Pláticas Musicales* la teoría del Sonido 13,¹¹⁴ aunque los manuscritos que se encuentran en el Archivo Carrillo demuestran que musicalmente había comenzado a trabajar desde un año antes en la composición de sus primeras obras microtonales: *Cinco primeras composiciones a base de dieciseisavos de tono y sus compuestos: Preludio a Colón, Ave María, Tepepan, Preludio para violonchelo y Hoja de álbum*.

Carrillo utilizó el término de Sonido 13 no solo para referirse, metafóricamente hablando, al uso de microintervalos en la música, sino también a todo lo relacionado con su teoría microtonal, que abarcó la construcción y adaptación de instrumentos para la producción de los microintervalos,¹¹⁵ el desarrollo de un nuevo sistema de escritura musical basado en números para escribir en el sistema clásico y microtonal,¹¹⁶ las escalas y los acordes formados a partir de los microtonos,¹¹⁷ procedimientos para la transformación de microtonos a semitonos y viceversa,¹¹⁸ así como otros cuestionamientos a las convenciones musicales.¹¹⁹ Además, por el momento histórico que atravesaba el país y por la coyuntura política y social posrevolucionaria, concibió a su Sonido 13 como una “Revolución

¹¹³ Madrid, 2015: 11.

¹¹⁴ Carrillo publicó por primera vez su teoría del Sonido 13 en *Pláticas Musicales* (1923). Volumen II, pp. 255-272.

¹¹⁵ Véase Capítulo 3.

¹¹⁶ Véase apartado 5.4.

¹¹⁷ Para un estudio a profundidad, véase el libro de Carrillo *El infinito en las escalas y en los acordes* (1957).

¹¹⁸ Conocidos como *leyes de metamorfosis*. Véase apartado 1.5.

¹¹⁹ Para un estudio a profundidad sobre estas críticas al sistema tradicional consultarse sus libros: *Teoría lógica de la Música* (1954) y *Pre- Sonido 13. Rectificación básica del sistema musical clásico* (1930), entre otros.

musical”. Tres fueron los postulados principales del Sonido 13: *simplificar, enriquecer, y purificar la música*.

Para Carrillo la *simplificación de la música* consistió en la utilización del sistema numérico en vez del pentagrama musical y el *enriquecimiento de la música* con la utilización de los microtonos y de la gran cantidad de escalas y acordes derivados de estos. Con la *purificación de la música*, Carrillo pretendía que el temperamento igual fuera reemplazado por un sistema de afinación armónico. Esto fue una tarea pendiente para el compositor, ya que su sistema microtonal estuvo basado en la división de la octava del sistema temperado en partes iguales.¹²⁰

En 1924 comenzó, junto con un grupo de colaboradores,¹²¹ la publicación del periódico musical *El Sonido 13*,¹²² dedicado, entre otras cosas, a la divulgación de conciertos en México y en el extranjero, a artículos sobre compositores, y, principalmente, a difundir las ideas del compositor en torno al Sonido 13. Como consecuencia de la difusión de las ideas de Carrillo –en las cuales se articula un discurso cargado de ansia de récord, de exorbitante pretensión de Carrillo por autoproclamarse descubridor de los microtonos,¹²³ así como de reivindicar a México como uno de los países determinantes para la historia musical de la humanidad–¹²⁴ surgió la famosa “polémica del Sonido 13”, nombrada así por el autor, en la cual, a partir de una serie de artículos en la prensa nacional,¹²⁵ el Grupo de los 9¹²⁶ y Carlos Chávez comenzaron a rebatir las teorías de Carrillo.¹²⁷

En los últimos meses de 1925 Carrillo partió a Nueva York y regresó a México al finalizar el año de 1929.¹²⁸ Como ya se ha mencionado, para entonces Carlos Chávez se había posicionado como una figura de poder en el ámbito cultural mexicano y, debido al

¹²⁰ Madrid, 2015: 238.

¹²¹ Entre ellos, algunos de los participantes en los primeros conciertos del Sonido 13, tanto en México como en Nueva York: Baqueiro Foster, José María Torres, Enrique Rodríguez, Emil Mix, Lucino Nava.

¹²² Publicación dirigida en una primera etapa por Carrillo de 1924 a 1927. Durante 1924-25 fue publicada en español en la Ciudad de México. Entre 1926 y 1927 se publicó en Nueva York en una edición bilingüe y, finalmente, el periódico tuvo una segunda etapa entre 1928 y 1931, editada por el “comité de los 13, Pro-Julían Carrillo” y publicada en San Luis Potosí.

¹²³ Brotbeck 2015.

¹²⁴ Conti, 2005: 16.

¹²⁵ Esta polémica tuvo lugar principalmente en artículos publicados en *El Sonido 13* y en los periódicos *El Universal* y *Excelsior*.

¹²⁶ Compuesto por Ernesto Enríquez, Estanislao Mejía, Alba Herrera y Ogazón, Jesús C. Romero, Ignacio Montiel y López, Luis A. Delgadillo, Pascual H. Toral, Roberto Gutiérrez Arreola y Manuel Barajas.

¹²⁷ Se puede apreciar más acerca del desarrollo de esta polémica entre Carrillo, el Grupo de los 9 y Carlos Chávez en: Ernesto Solís Winkler, 1996: 108-140.

¹²⁸ Véase apartado 1.1.

conflicto que mantuvieron desde 1924, esto le significó un nuevo estadio al músico potosino, alejado de la palestra musical de su nación.¹²⁹ A partir de este momento Carrillo trabajó en sus teorías, en la construcción de instrumentos, así como en la difusión de su música microtonal, prácticamente sin apoyo a sus proyectos por parte de alguna institución pública y con sus propios recursos.¹³⁰ Aun así, y a partir de la relación profesional que tenía con Stokowski, aprovechó la presencia del director de orquesta en México para realizar un concierto en 1930 con una orquesta formada completamente por instrumentos microtonales, la cual llamó Sinfónica del Sonido 13, y con la que presentó la *Fantasia del Sonido 13* (1930), entre otras obras. Carrillo retomó la relación con Stokowski en 1951 cuando le escribió su obra para violonchelo y arpa en dieciseisavos de tono: *Horizontes* (1951). Durante los años siguientes continuó la colaboración entre el compositor mexicano y Stokowski, lo que resultó en la creación de la obra para piano en dieciseisavos de tono y acompañamiento de orquesta: *Baluceos* (1959).

En 1958, sus quince pianos Carrillo fueron presentados en la Exposición Universal en Bruselas y en el Palacio de las Bellas Artes, de la misma ciudad. Los pianos estaban contruidos cada uno en una división distinta del tono –por tonos enteros, cuartos, tercios, hasta llegar a los dieciseisavos de tono– y habían sido fabricados por Carl Sauter en Alemania. En los últimos años de su vida, Julián Carrillo se propuso dejar un testimonio sonoro de su obra. Así, en 1960 realizó su primer viaje a Francia para comenzar una serie de esporádicos viajes al continente europeo que culminarían con la grabación de una selección de su música entre 1960 y 1963, tanto en el sistema clásico en semitonos, como en el microtonal.¹³¹ Del mismo modo, Carrillo se mantuvo activo como compositor hasta los últimos años de su vida, lo que redundó en sus obras: *Segundo concierto para violín en cuartos de tono* (1964) y en la *Segunda Misa “a capella” en cuartos de tono* (1965). Carrillo murió de cáncer en el hígado el 9 de septiembre de 1965.

¹²⁹ Por el contrario, Chávez sí ayudó a Novaro en la difusión de sus teorías en Estados Unidos. (Conti, 2005: 114).

¹³⁰ Conti, 2005: 63.

¹³¹ Véase apartado 5.1.8.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES Y ORIGEN DEL *CONCERTINO* (1927): LA CREACIÓN DE LA *SONATA CASI FANTASÍA* (1926)

1.1. Gestación y desarrollo de la *Sonata casi fantasía*

El año de 1925 enfrentó a Julián Carrillo con diversas circunstancias que fueron determinantes en su quehacer musical. En primer lugar, al continuar con la edición del periódico musical *El Sonido 13*, el compositor prosiguió la difusión de sus teorías microtonales, por lo que las confrontaciones con el Grupo de los 9 y con Carlos Chávez – debidas en gran parte a la retórica empleada por Carrillo en sus escritos y al escepticismo que provocaban sus teorías¹³² fueron más constantes y directas. Por otro lado, la divulgación de sus ideas entre el alumnado del Conservatorio Nacional de Música¹³³ contribuyó también a acrecentar su antagonismo con un sector opositor de la institución.¹³⁴

El periódico *El Universal* fue uno de los medios en los cuales tuvo lugar la confrontación entre Carrillo y el Grupo de los 9, situación que aprovechó el editor del periódico, José Gómez Ugarte, al patrocinarle a Carrillo un concierto en el que pusiera en práctica sus teorías microtonales. De esta manera, el 15 de febrero de 1925 se presentó en el Teatro Principal de la Ciudad de México el primer concierto del *Sonido 13*. En este concierto se interpretó música de Carrillo y de sus alumnos,¹³⁵ además de que se presentó una demostración del sistema numérico creado para escribir música,¹³⁶ así como de los instrumentos modificados y desarrollados para la producción de los microintervalos. (Véase anexo, imagen 1.1).

Por otro lado, la publicación de las teorías del *Sonido 13* de Carrillo en periódicos norteamericanos había generado interés y cobertura por parte de la prensa de Nueva

¹³² Para una explicación más detallada de esta confrontación de Carrillo con Chávez y el Grupo de los 9, véase el apartado de la biografía de Julián Carrillo.

¹³³ Institución de la cual fue director en dos periodos: 1913-14 y 1920-23.

¹³⁴ Integrado principalmente por el entonces director de la institución Carlos del Castillo, así como por los maestros Gustavo E. Campa y Carlos J. Meneses.

¹³⁵ Rafael Adame, Elvira Larios y Soledad Padilla.

¹³⁶ Véase apartado 5.4.

York.¹³⁷ Afortunadamente, para Carrillo, el músico austriaco radicado en Nueva York, Adolf Schmid,¹³⁸ se encontraba de visita en la Ciudad de México y tuvo la oportunidad de asistir al concierto en el Teatro Principal. Tanto la música como la teoría de Carrillo causaron asombro en Schmid, lo cual propició una serie de artículos en las revistas *Musical Advance* y *Musical America*, publicados por William Spier a partir de la reseña que Schmid hiciera del concierto.¹³⁹ En ese artículo, Spier hizo mención de la música, los instrumentos y el sistema numérico creado por Carrillo, afirmando que el futuro de la música dependía en gran parte de este nuevo sistema musical y que se esperaba con ansia el arribo de Carrillo a los Estados Unidos.

Ante la disyuntiva de continuar en México con los problemas ya mencionados – confrontación con Carlos Chávez y el Grupo de los 9, así como su entorno laboral en el Conservatorio Nacional de Música– y la apertura que le brindaba Nueva York, Carrillo anunció su establecimiento en esta ciudad estadounidense en las páginas del periódico *El Sonido 13*.¹⁴⁰ A pesar de que atribuyó su partida principalmente a las dificultades económicas para financiar sus experimentos en México y, sobre todo, para la construcción de instrumentos que sirvieran para crear una Orquesta Sinfónica del Sonido 13,¹⁴¹ era claro que el desgaste con sus colegas también había influido considerablemente en su decisión, por lo que aprovechó la apertura que Nueva York le ofrecía para seguir desarrollando sus teorías.

Finalmente, en enero de 1926, ya instalado en Nueva York y gracias a la expectativa que había generado Schmid con su crónica en *La Liga de Compositores*,¹⁴² Emil Mix¹⁴³ y

¹³⁷ Algunos medios que publicaron las teorías de Carrillo fueron *Musical America*, *Musical Advance*, *La Prensa*, *Modern Music*, entre otros.

¹³⁸ Músico de origen austriaco y más tarde nacionalizado estadounidense que se encontraba en ese momento en la Ciudad de México como director musical del Ballet *Pavley-Oukrainsky* de Chicago. Compositor, arreglista y docente en la *Juilliard School of Music*. Director de distintas orquestas y ballets en Europa y los Estados Unidos como la *British Symphony Orchestra*, la *Boston Grand Opera Company* y el *Pavlowa Ballet Russe*.

¹³⁹ Taylor, 2008: 95-96.

¹⁴⁰ Carrillo, 1925c: 13.

¹⁴¹ Carrillo planeaba crear en Nueva York una orquesta completa en microtonos, con instrumentos nuevos y modificados que permitieran su producción. Esta idea la concretaría, en parte, a su regreso a México. Su primer concierto con esta particular orquesta tuvo lugar el 13 de julio de 1930 en el Teatro Esperanza Iris de la Ciudad de México.

¹⁴² Formada en 1923 y compuesta por músicos de diferentes nacionalidades, entre estos se encontraban Béla Bartók, Ottorino Respighi, Manuel de Falla, Albert Roussel, Arthur Honegger, Francesco Malipiero, Henry Prunières.

Lucino Nava¹⁴⁴ presentaron a Carrillo ante la presidente de La Liga, Claire R. Reis,¹⁴⁵ quien le solicitó una audición de sus instrumentos los primeros días de febrero de 1926. Para esta audición se organizó una pequeña comisión de compositores para asistir al domicilio de Carrillo y escuchar los instrumentos que este traía consigo. Como resultado, La Liga de Compositores patrocinó un concierto con la música de Carrillo.

La idea original de Carrillo era la interpretación de tres de sus obras, pero ante la dificultad de encontrar cantantes y suficientes instrumentistas capaces de interpretar su música, escribió en pocos días la *Sonata casi fantasía* para un pequeño ensamble mixto microtonal: violín, violonchelo y guitarra en cuartos de tono; octavina en octavos de tono; arpa-cítara y corno francés en dieciseisavos de tono. El estreno del primer movimiento de la obra tuvo lugar el 13 de marzo de 1926 en el *Town Hall* de Nueva York. (Véase anexo, imagen 1.2).

Años más tarde, en *Errores universales en música y física musical*, Carrillo comentó lo siguiente acerca de esta presentación ante la Liga de Compositores:

La oportunidad magnífica que se me ofrecía por conducto de aquel conjunto de personalidades que conforman la Liga de Compositores de Nueva York, para que una obra mía del Sonido 13 figurara en sus programas, me sedujo y a la vez me estimuló para continuar la tarea; pero no me resolví de inmediato a hacerlo por las siguientes consideraciones técnicas de orden superior.

Primero, porque en aquellos días estaba yo empezando apenas a formular las bases para la nueva técnica de la composición musical, con sonidos jamás usados antes...

Segundo, que los nuevos instrumentos que yo llevaba para tocar cuartos, octavos y dieciseisavos de tono y de los cuales deberían servirse los ejecutantes de mi nueva obra, habían sido construidos en México (especialmente el arpa y la octavina) por simples carpinteros; entretanto que en los que se tocarían las obras de los demás autores serían violines, violas y violonchelos Stradivarius e instrumentos de aliento de las mejores fábricas. Y, por último, que los ejecutantes de mi obra, aunque magníficos en el sistema clásico, serían, sin embargo, modestos principiantes en el sistema del Sonido 13, entretanto los que tocarían las otras composiciones lo harían con los sonidos clásicos que habían practicado toda su vida.

Estas consideraciones me hacían vacilar, pero era tan grande la oportunidad que se me brindaba para demostrar la fuerza invencible de mi revolución musical, que acepté la proposición y empecé la tarea.¹⁴⁶

¹⁴³ Contrabajista de las principales orquestas de Nueva York. Manager y colaborador de Carrillo, así como integrante de los Grupos 13 de la Ciudad de Nueva York.

¹⁴⁴ Cornista, originario de San Luis Potosí. Compañero de Carrillo en la Academia del maestro Flavio F. Carlos e integrante de los Grupos 13 de la Ciudad de Nueva York.

¹⁴⁵ Claire R. Reis fue la presidente de La Liga de Compositores de 1923 a 1948.

¹⁴⁶ Carrillo, 1967: 206.

La cita anterior nos muestra que, a pesar de que Carrillo era consciente del riesgo que significaba este concierto, debía esforzarse para obtener un resultado positivo ante tan buena oportunidad de probar sus teorías. El compositor señaló que se necesitaron cuarenta y tres ensayos de tres horas cada uno para preparar tan solo el primer movimiento de la *Sonata*.¹⁴⁷ La opinión del violinista Bernard Ocko, participante en el estreno de la obra, corrobora la dificultad que representó para los solistas la interpretación de la *Sonata*: “habría sido más fácil estudiar el concierto de Paganini, que una tercera parte de la *Sonata casi fantasía*”.¹⁴⁸

1.2. Primera recepción de la *Sonata casi fantasía*

En las críticas reunidas por Carrillo, transcritas en algunos de sus textos posteriores a la obra,¹⁴⁹ solo se pueden apreciar críticas positivas del estreno. No obstante, al revisar el archivo del compositor, se leen recortes periodísticos de la prensa neoyorquina que no solamente resaltan el carácter triunfal expuesto por Carrillo, sino también la naturaleza experimental¹⁵⁰ de la obra.

En su tesis doctoral, *The music of Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, and Carlos Chávez in New York, 1925-1932*,¹⁵¹ Christina Taylor Gibson señala que, a pesar de que casi todos los críticos de Nueva York profesaron interés en la teoría del Sonido 13 de Carrillo y dedicaron un espacio significativo a la *Sonata* en sus reseñas, la crítica sobre el estreno de la *Sonata* fue una mezcla de opiniones positivas y negativas,¹⁵² y argumenta que, si bien los críticos neoyorquinos estaban mucho más propensos que sus homólogos mexicanos a ver la

¹⁴⁷ Carrillo, 1992: 235.

¹⁴⁸ Carrillo, 1926: 7.

¹⁴⁹ Por ejemplo, *Errores universales en música y física música* (1962), *A través de la técnica musical* (1949), *Leyes de metamorfosis musicales* (1949), entre otros.

¹⁵⁰ Que sirve de experimento, con vistas a posibles perfeccionamientos, aplicaciones y difusión. (RAE 2017).

¹⁵¹ Taylor, 2008: 105-107.

¹⁵² Las críticas positivas fueron del *Musical America* (20 de marzo de 1926), *Musical Advance* (marzo de 1926); las críticas también positivas, pero que, sobre todo, subrayaron el carácter experimental de la obra: *New York Evening Post* (15 de marzo de 1926), *New York Telegram* (marzo de 1926), *New York Times* (14 de marzo de 1926), *New York World* (marzo de 1926); y finalmente, las críticas negativas por parte del *New York Herald Tribune* (14 de marzo de 1926) y *New York Sun* (15 de marzo de 1926). Estas reseñas se pueden leer en el material que Carrillo reunió y que, actualmente, se encuentran en el Centro Julián Carrillo.

experimentación con microtonos en un sentido positivo, salvo contadas excepciones, se mostraron insatisfechos con la música de Carrillo.¹⁵³

Las reseñas de la *Sonata* publicadas en Nueva York revelan que, en general, los críticos evaluaron a la obra como un “experimento interesante”, contrario a las múltiples noticias que se difundieron en México,¹⁵⁴ en las que se resaltaba el “éxito rotundo” del concierto de Carrillo.¹⁵⁵ Sin embargo, el propio compositor le había comentado a la comisión de la Liga de Compositores que en ese momento sus composiciones e instrumentos eran aún experimentos, incluso en el programa de mano del estreno el compositor escribió que el propósito de la obra era ilustrar las posibilidades que podría ofrecer el desarrollo de este tipo de instrumentos al compositor del futuro¹⁵⁶ y que la obra era el resultado de estos primeros años de experimentación con los microtonos y los instrumentos. Como se mencionó en la Introducción, la *Sonata casi fantasía* (1926) fue de las primeras obras microtonales compuestas por Carrillo, por lo que, al igual que en el *Preludio a Colón* (1924),¹⁵⁷ el manejo de los microtonos en su discurso creativo no alcanza aún la madurez que sí podemos apreciar en algunas de sus composiciones posteriores, por ejemplo en el *Cuarteto de cuerdas No. 4* (1940),¹⁵⁸ o en el conocimiento que adquirió, tanto práctico como sonoro, de los instrumentos transformados y creados para la producción de los microtonos, sirva de ejemplo el *Estudio para guitarra séptima en tercios de tono* (1962).¹⁵⁹

¹⁵³ Taylor, 2008: 105.

¹⁵⁴ Principalmente estas noticias fueron difundidas por *El Universal Gráfico* y *El Universal* (marzo- abril de 1926), a partir de extractos que Carrillo enviaba de las críticas positivas (*New York Times, Musical America*). Centro Julián Carrillo.

¹⁵⁵ *El Universal* del 26 de abril de 1926 publicó la noticia con el siguiente encabezado: “El triunfo de Carrillo en N. York, está confirmado”. Centro Julián Carrillo.

¹⁵⁶ El programa de mano se encuentra en el Centro Julián Carrillo.

¹⁵⁷ Para un análisis a detalle del *Preludio a Colón*, véase en Luca Conti, *Sperimentalismo e microtonalismo nell'opera di Julián Carrillo* (1997), pp. 50-66.

¹⁵⁸ En este Cuarteto de cuerdas Carrillo combina los microtonos con una escritura rítmica y métrica más osada, incluso con secciones polirrítmicas y politonales, subtitulando a este cuarteto como: *a ratos tonal y a ratos politonal*. Para un análisis a detalle de los Cuartetos de cuerdas de Carrillo, véase Alejandro Madrid, *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13* (2015), pp. 166-212.

¹⁵⁹ Este estudio es un ejemplo del desarrollo que tuvo la música escrita para la guitarra con base en la experimentación de diversos prototipos de guitarras a lo largo de su vida, por lo que a la par de las mejoras técnicas del instrumento se observa un notable aprovechamiento de estos recursos. En el *Estudio*, Carrillo explora registros del diapason mucho más agudos, con respecto a anteriores obras para guitarra, y que fue posible gracias a los avances que tuvo en la adecuación del diapason en el instrumento. Véase apartado 3.5.

1.3. El *Concertino*

Las críticas publicadas tras el estreno de la *Sonata casi fantasía* despertaron la curiosidad del director de orquesta Leopold Stokowski, quien no había asistido al concierto. Fue así que le solicitó a Carrillo una audición privada de la obra. Días después, Carrillo y los instrumentistas asistieron al domicilio del director. El asombro que la *Sonata* y los nuevos instrumentos diseñados por Carrillo produjeron en Stokowski lo llevaron a proponerle al compositor mexicano la orquestación de la obra, la cual sería para los mismos instrumentos solistas, pero ahora acompañados por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia.

Tras esta serie de acontecimientos, entre marzo de 1926 y 1927, Carrillo compuso el *Concertino*, originalmente para el conjunto mixto microtonal empleado en la *Sonata casi fantasía* (violín, violonchelo, guitarra en cuartos de tono, octavina en octavos de tono, corno francés y arpa-cítara en dieciseisavos de tono) y acompañamiento de orquesta sinfónica. Este se ejecutó por primera vez el 4 y 5 de marzo de 1927 por la Orquesta Sinfónica de Filadelfia en la *Academy of Music* de Filadelfia y, días más tarde, el 8 de marzo, en el *Carnegie Hall* de Nueva York. Estas tres ejecuciones son las únicas que se tienen documentadas previas a su estreno en México en 2015. Gerald Benjamin señala que se realizó una gira con la Sinfónica de Filadelfia por Washington, Filadelfia y Baltimore.¹⁶⁰ Sin embargo, Carrillo, quien fuera muy cuidadoso en documentar todas las interpretaciones de sus obras, no hace mención alguna de estos conciertos; lo que sí documentó fue la cancelación de una gira que se tenía contemplada por Chicago, Cleveland y Minneapolis con sus respectivas orquestas, debido a problemas económicos al interior del Segundo Grupo 13 (véase anexo, imagen 1.3). Carrillo comentó lo siguiente acerca de esta situación:

La ambición de las ganancias que ello representaba [continuar con la gira por distintas ciudades norteamericanas] hizo que los principales organizadores del Grupo 13 tomaran actitudes hasta hostiles en contra mía, confundiendo el éxito personal con la novedad de la música presentada [...] yo no tenía dinero propio con qué contratar músicos que siguieran adelante, además, los que me abandonaban eran poderosos en el ambiente musical neoyorquino por lo que tuve que resignarme.¹⁶¹

Los intérpretes que participaron en el estreno del *Concertino* no son los mismos músicos del Primer Grupo 13 de la Ciudad de Nueva York que había participado el año anterior con

¹⁶⁰ Benjamin, 1982: 64.

¹⁶¹ Carrillo, 1992: 239.

la *Sonata casi fantasía*. Solamente tres integrantes repetirían en este Segundo Grupo 13: Emil Mix, Lucino y Genaro Nava; y se sumarían: Nicoline Zedeler (esposa de Emil Mix), Lucien Kirsch, y Beatriz Weller.

1.4. Primera recepción del *Concertino*

De acuerdo con los numerosos recortes periodísticos reunidos por el compositor que se encuentran en el Centro Julián Carrillo, la mayor parte de las críticas en torno al estreno de la obra fueron positivas. Por otra parte, Taylor Gibson señala en su tesis doctoral¹⁶² que las reseñas del estreno del *Concertino* y de los dos conciertos posteriores de la obra (4, 5 y 8 de marzo de 1927, respectivamente), aparecieron en muchos de los periódicos importantes publicados en Filadelfia y Nueva York,¹⁶³ tal vez como consecuencia del respaldo de Stokowski y la participación de la Sinfónica de Filadelfia en los conciertos, lo que generó una gran publicidad para Carrillo y su música.

Asimismo, agrega que, quizá el apoyo implícito de Stokowski al concierto estimuló a la mayoría de los críticos a enfatizar la importancia de los aspectos de vanguardia e innovación en la obra de Carrillo –la sonoridad de los instrumentos extraños, la nueva notación y, por supuesto, la filigrana microtonal–, y a dedicar solamente una o dos líneas a la calidad de la composición, en vez de ofrecer análisis formales y técnicos de la obra.¹⁶⁴

Del mismo modo, señala que, a pesar de que los críticos resaltaran el valor de las teorías microinterválicas derivadas del Sonido 13 de Carrillo, no pensaban lo mismo de su discurso creativo, pues señalaban que estas debían de ser empleadas por otros compositores. Gibson agrega que, después de todo el seguimiento y la expectativa que había generado Carrillo en la prensa antes y durante su estancia en Nueva York, al marcharse no pudo dejar un legado. Finalmente, concluye subrayando que, si bien fue considerado un compositor modernista¹⁶⁵

¹⁶² Taylor, 2008: 115-118.

¹⁶³ *New York Herald Tribune* (10 de marzo de 1927), *New York Evening Post* (9 de marzo de 1927), *Musical Courier* (17 de marzo de 1927), *Philadelphia Inquirer* (5 de marzo de 1927), *New York American* (9 de marzo de 1927), *Musical Leader* (17 de marzo de 1927), *New York Review* (26 de marzo de 1927), *Musical America* (12 de marzo de 1927), *New York Herald Tribune* (9 de marzo de 1927), *New York Sun* (9 de marzo de 1927), *The Philadelphia Record* (9 de marzo de 1927), entre otros.

¹⁶⁴ Taylor, 2008: 117.

¹⁶⁵ El modernismo fue una corriente de pensamiento y práctica composicional caracterizada por la innovación; fue evidente como idea y término en la segunda década del siglo XX, para algunos compositores, por ejemplo Edgar Varèse (1883-1965) y los futuristas, eran necesarios nuevos medios musicales en un momento en que la vida humana estaba siendo revolucionada por la electricidad y por el

por parte de la prensa neoyorquina,¹⁶⁶ no logró formar parte de los círculos de composición modernistas neoyorquinos,¹⁶⁷ ni mantuvo amistad con alguno de esos compositores, a excepción de la relación epistolar con Stokowski y Emil Mix.¹⁶⁸

No obstante, esto podría más bien deberse a la breve estancia de Carrillo en Nueva York. Debido a los problemas económicos casi insostenibles de su familia, Carrillo tuvo que regresar a México,¹⁶⁹ lo cual le impidió entablar una relación más larga con algún compositor en Estados Unidos o dejar algún legado. El compositor demostró a su regreso su preocupación y obsesión por seguir probando sus teorías, instrumentos y escribiendo música, lejos de pensar en crear lazos con otros compositores. En este sentido concuerdo con Solís Winkler, quien afirma que “el triunfo más importante en Nueva York fue haber establecido contacto con Leopold Stokowski”,¹⁷⁰ pues la relación con Stokowski sería fundamental para la proyección de la música del compositor potosino en los Estados Unidos, al ser su principal representante en esta nación.¹⁷¹

1.5. Las leyes de metamorfosis musicales

Ante la necesidad que supuso crear un acompañamiento orquestal a la *Sonata* a base de tonos y semitonos, así como un conjunto de cámara microtonal para realizar el *Concertino*, Carrillo desarrolló su teoría, a la que denominó *leyes de metamorfosis musicales*, entre 1926 y 1927. A pesar de que estas surgieron durante su segunda estancia en Nueva York, fueron publicadas en un libro del mismo nombre hasta 1949.¹⁷²

transporte motorizado. Un término usado en la música para denotar una tradición multifacética, pero distinta y continua dentro de la composición del siglo XX (Botstein 2019).

¹⁶⁶ Taylor, 2008: 127.

¹⁶⁷ Al contrario de Carlos Chávez, quien mantuvo una constante comunicación con los compositores radicados en Nueva York, como Henry Cowell y Edgar Varèse, entre otros.

¹⁶⁸ Taylor, 2008: 126-128.

¹⁶⁹ Carrillo M. 2015.

¹⁷⁰ Solís, 1996: 144.

¹⁷¹ Además de la creación del *Concertino* (1927), años más tarde Carrillo compuso para Stokowski, *Horizontes* (1951), para violín, violonchelo en cuartos y octavos de tono, arpa en dieciseisavos de tono y acompañamiento de orquesta, obra que dirigió él mismo en diversas ciudades norteamericanas. Más adelante compuso también *Balbuces* (1959), para piano en dieciseisavos de tono y orquesta, obra estrenada en Houston en 1960, con Lolita Carrillo al piano.

¹⁷² Julián Carrillo, *Leyes de metamorfosis musicales*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1949.

Las *leyes de metamorfosis* son transformaciones melódicas, armónicas y rítmicas a las que pueden someterse las composiciones musicales.¹⁷³ Alejandro Madrid complementa el concepto de las *metamorfosis* en la siguiente cita:

El sistema de Carrillo se inspira en técnicas tradicionales de aumentación o disminución del contrapunto; pero en lugar de aumentar o disminuir la duración de los sonidos en un motivo determinado, las transformaciones de Carrillo modifican las relaciones interválicas de ese motivo o pieza de música aumentando o disminuyendo proporcionalmente, por la misma relación interválica, la distancia entre los tonos tanto melódica como armónicamente.¹⁷⁴

En otras palabras, las *metamorfosis* cambian los tamaños de los intervalos a partir de la transformación a la cual se sometan. Así, la metamorfosis al doble de un tono y un semitono (intervalo de tercera menor) nos da como resultado dos tonos y un tono (intervalo de cuarta aumentada), por lo que en este caso, así como en la mayoría de las transformaciones, se destruyen las cualidades interválicas.¹⁷⁵ Este cambio en el tamaño de los intervalos aniquila sus cualidades armónicas originales,¹⁷⁶ como se muestra tanto en la conversión de la *Sonata* al *Concertino* como en las distintas obras de J. S. Bach (1685-1750) y W. A. Mozart (1756-1791) que Carrillo transformó a cuartos, octavos o cualquier fracción de tono propuesta en la teoría del Sonido 13 para ejemplificar su teoría.

Del mismo modo, las *metamorfosis* permitían transformar los microtonos al sistema musical tradicional, como es el caso de la *Sonata* al *Concertino*, y viceversa. Luca Conti añade lo siguiente:

Otro género de metamorfosis se obtenía con la variación rítmica, o contrapuntística, del material musical. Con el movimiento contrario, la inversión, el desfase rítmico entre melodía y acompañamiento, el cambio de mayor a menor y viceversa, etc., se obtenían otras 15 metamorfosis.¹⁷⁷

Por otra parte, esta serie de procedimientos también se aplicaba a los instrumentos que se requerían para ejecutar su música, adaptándolos a la subdivisión tonal.¹⁷⁸

¹⁷³ Carrillo, 1949b: 5.

¹⁷⁴ Madrid: 2015: 153.

¹⁷⁵ Un ejemplo en el que no se destruye la identidad armónica sería una octava transformada al doble, que es una doble octava, en la cual sí se conserva la identidad del original.

¹⁷⁶ Juan Sebastián Lach, comunicación escrita el 3 de abril de 2017.

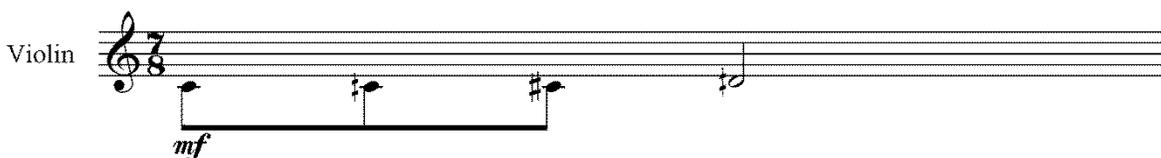
¹⁷⁷ Conti, 2000: 85-86.

¹⁷⁸ Véase Capítulo 3.

1.6. La metamorfosis de la Sonata casi fantasía al Concertino

Si bien el contenido musical de la *Sonata casi fantasía* es exactamente el mismo que el del *Concertino*, la diferencia en este último radica en el acompañamiento orquestal que el compositor realizó con base en sus *leyes de metamorfosis* para convertir secciones del material microtonal de la *Sonata* a los semitonos requeridos en los instrumentos tradicionales de la orquesta. En su mayor parte Carrillo realizó una transformación al doble de los cuartos de tono. Así propone que la *metamorfosis* entre dos sonidos que se encuentran a una distancia de un cuarto de tono nos da un semitono de distancia. Sirva de ejemplo el primer compás de la *Sonata*, en el cual podemos observar que la distancia entre el primer do y la segunda nota que es un do cuarto de tono ascendido, es de un cuarto de tono, lo mismo para la segunda y tercera nota; sin embargo, entre la tercera y cuarta nota (do sostenido a re cuarto de tono ascendido) es de tres cuartos de tono:

Ejemplo 1.1. *Sonata casi fantasía*, primer movimiento. Violín, compás 1.



Un ejemplo de cómo transformar estas notas a la música en semitonos lo vemos en el mismo compás del *Concertino*, en el que el equivalente a esta distancia entre las dos notas ya no es un cuarto de tono, sino un semitono, por lo tanto de la segunda nota a la tercera nota será la misma distancia (de do sostenido a re) y de la tercera a la cuarta nota, en donde había tres cuartos de tono de distancia, ahora hay tres semitonos de distancia (de re a fa). Esta es una muestra de la antes mencionada transformación al doble o *metamorfosis* al duplo y que Carrillo respetó de manera literal en este motivo inicial de la obra.

Ejemplo 1.2. *Concertino*, primer movimiento. Violines primeros, compás 1.



De igual modo, Carrillo escribió en la *Sonata* otras subdivisiones del tono, los octavos y los dieciseisavos de tono; sin embargo, su uso es poco frecuente en la obra. Por un lado, los dieciseisavos de tono se encuentran casi en su totalidad en el arpa-cítara,¹⁷⁹ y no son parte de los motivos principales, sino que funcionan más bien como elementos tímbricos y de color, proporcionando una base armónica de una nota que va a otra en *glissandi*, en contraste con los otros instrumentos solistas. Este es el caso, por ejemplo, de los siguientes compases de la *Sonata casi fantasía*, en los que se advierten los cuartos de tono en el violín, los octavos de tono en la octavina, (indicados por los números) y el descenso en dieciseisavos de tono en *glissando* del arpa-cítara.

Ejemplo 1.3. *Sonata casi fantasía*, primer movimiento, compás 35.

The musical score for Example 1.3 consists of five staves. The top staff is for Violin (VI.) in treble clef, showing a melodic line with triplets and a dynamic marking of *pp*. The second staff is for Guitar (Guit.) in treble clef, also with triplets and a dynamic marking of *pp*. The third staff is for Horn (Cor.) in treble clef, with a single note. The fourth staff is for Violoncello/Octavina (Vc. Octavina) in bass clef, featuring trills (*tr*) at measures 42, 44, and 46. The fifth staff is for Harp (Arpa) in grand staff notation, showing a glissando starting at measure 76.

En la orquestación del *Concertino*, por el contrario, Carrillo se limita a escribir un pedal en los clarinetes y violas dejando las subdivisiones tonales a los solistas, como se encuentran en la *Sonata*.

¹⁷⁹ A excepción de la escala final de *recitativo* en el corno y de los compases 104 a 107 del primer movimiento, en los que suenan los dieciseisavos de tono en el violonchelo y el corno solistas.

Ejemplo 1.4. *Concertino*, primer movimiento. Compás 61.

The musical score for measure 61 of the first movement of the Concertino. It features eight staves: Violin solo, Viola/Guitarra, Guitarra, Violonchelo/Corneo, Violonchelo/Octavina, Corneo solo, Arpa en 16avos, and Cbs. I-II. The Violin, Viola/Guitarra, and Guitarra parts play a melodic line with a triplet of eighth notes, marked with a '3' above the notes. The Violonchelo/Octavina part plays a quadruplet of eighth notes, marked with a '4' above the notes. The Arpa part is marked 'div.' and 'gliss.'. The Cbs. I-II part is marked 'pp'. The Vlas part is marked 'pp'.

No obstante, unos compases antes el autor utiliza una escala por tonos enteros en el arpa para acompañar el descenso en *glissando* de los dieciseisavos de tono producidos por el arpa-cítara.

Ejemplo 1.5. *Concertino*, primer movimiento. Compás 57.

The musical score for Example 1.5, *Concertino*, first movement, measure 57, is presented in a multi-staff format. The tempo is marked *Poco lento*. The instruments and their parts are as follows:

- Violín solo:** Features a melodic line with slurs and accents.
- Violonchelo solo:** Provides a harmonic accompaniment with slurs.
- Guitarra:** Plays a rhythmic pattern with slurs.
- Violonchelo/Octavina:** Marked *pizz.* (pizzicato), it plays a low, sustained note.
- Como solo:** Features a melodic line with slurs and accents.
- Arpa en 16avos:** Plays a rhythmic pattern with a *f* (forte) dynamic.
- Cor. Ing.:** Plays a melodic line with slurs.
- Arpa:** Marked *pp* (pianissimo), it plays a melodic line with slurs.
- Triángulo/Tam-tam:** Marked *mf* (mezzo-forte), it plays a rhythmic pattern.
- Vlns. I:** Marked *div.* (divisi) and *pp* (pianissimo), it plays a melodic line.
- Vlns. II:** Marked *div.* (divisi) and *pp* (pianissimo), it plays a melodic line.
- Vcs.:** Plays a rhythmic pattern.
- Cbs.:** Plays a rhythmic pattern.

Por otra parte, los octavos de tono, que suenan por lo regular en la octava,¹⁸⁰ se encuentran en pocos compases de la obra y tienen como función principal mostrar al escucha la posibilidad de ejecutar estas subdivisiones a manera de notas de paso entre una nota y otra.

¹⁸⁰ Solamente en cuatro compases del segundo movimiento suenan octavos de tono otro instrumento, el violín solista, del compás 49 a 52.

Ejemplo 1.6. *Sonata casi fantasía*, primer movimiento, compás 34. La octavina realiza una escala ascendente de mi a fa en octavos de tono, indicado con los números 34, 36, y 38.

The musical score for Example 1.6 consists of three staves. The top staff is for the Coro (Corno), written in treble clef, showing a series of notes with trills and triplets, marked *pp*. The middle staff is for the Vc. Octavina (Viola Octave), written in bass clef, showing a series of notes with trills, marked *pp*, with measures 34, 36, and 38 indicated. The bottom staff is for the Arpa (Arpa), written in grand staff, showing a series of notes with a trill, marked *mf*.

Este es el único ejemplo durante toda la obra, en donde el compositor transformó octavos de tono (de la octavina) a cuartos de tono (ejecutados por las violas en la orquesta). Al orquestar este pasaje en las violas de la orquesta, estas realizan, a un intervalo de sexta menor ascendente, cuartos de tono en tresillos por cada nota de la octavina.

Ejemplo 1.7. *Concertino*, primer movimiento, compás 60.

The musical score for Example 1.7 consists of six staves. The top staff is for Violonchelo Corno (Violonchelo Corno), written in bass clef, showing a series of notes with trills and triplets, marked *pp*. The second staff is for Violonchelo Octavina (Violonchelo Octave), written in bass clef, showing a series of notes with trills, marked *pp*, with measures 34, 36, and 38 indicated. The third staff is for Corno solo (Corno solo), written in treble clef, showing a series of notes with trills and triplets, marked *pp*. The fourth staff is for Arpa en 16avos (Arpa en 16avos), written in grand staff, showing a series of notes with a trill, marked *mf*. The fifth staff is for Cls. I-II (Clarinete I-II), written in treble clef, showing a series of notes with a trill, marked *mf*. The bottom staff is for Vlas (Violonchelo), written in bass clef, showing a series of notes with trills and triplets, marked *pp*.

Como puede observarse en los ejemplos anteriores, el compositor no tuvo que llevar a cabo las *metamorfosis* cada vez que se encuentran los octavos y dieciseisavos de tono y tampoco tuvo que reelaborarlos en la orquesta; sino que fueron simplemente elementos que respetaría por completo en el arreglo orquestal, sobre todo como color, timbre y demostraciones prácticas de los microtonos.

En relación con la transformación de la *Sonata* al *Concertino* que, como se mencionó, involucra la totalidad del material musical de la primera en la segunda obra,¹⁸¹ la figura 1.1 muestra la distribución y orquestación que hizo el compositor de la *Sonata* dentro del *Concertino*. De los 227 compases que conforman el primer movimiento solamente en 56 convergen tanto los solistas como la orquesta; en 37 compases se encuentra solo la orquesta, y, finalmente, 134 compases equivalen a la participación de los solistas sin la orquesta. Así, predomina la participación de los solistas sin la orquesta; le siguen, en proporción menor a la mitad de la duración total, la intervención de la orquesta con los solistas, y, todavía en menor proporción, los compases en los cuales únicamente suena la orquesta, que se encuentran en su mayoría en la introducción, antes de la entrada de los solistas, y poco antes del clímax de este movimiento.

En el segundo movimiento de la obra (fig. 1.2), las proporciones son notablemente diferentes. De los 122 compases que lo componen, 47 corresponden a los solistas, 49 a estos con la orquesta y, finalmente, solo 26 a la orquesta. Nuevamente, la orquesta sin intervención de los solistas es la que suena en menor proporción, tanto en la introducción como en los compases que preceden a los momentos de mayor experimentación (debido al uso de los microtonos en los instrumentos orquestales).

¹⁸¹ En el caso del *recitativo*, la cadencia del corno entre los dos movimientos de la obra permanece igual en ambas composiciones.

<i>Allegro agitato</i> (primer movimiento)											
Dotación	Orquesta sola	Solistas	Solistas y orquesta	Orquesta sola	Solistas	Orquesta sola	Solistas	Solistas y orquesta	Solistas	Solistas y orquesta	Solistas
Compases	1-26	27-38	39-87	88-90	91-108	109-116	117-124	125-128	129-136	137-140	141-227

Figura 1.1. *Concertino*, primer movimiento. Se muestra en amarillo la participación de la orquesta sola, en naranja el contenido de la *Sonata casi fantasía*, y en naranja y rojo, los compases en donde confluyen la orquesta y los instrumentos solistas.

<i>Lento solemne</i> (segundo movimiento)									
Dotación	Orquesta sola	Solistas y orquesta	Solistas	Solistas y orquesta	Solistas	Orquesta sola	Solistas y orquesta	Solistas	Solistas y orquesta
Compases	1-11	12-23	24-36	37-49	50-52	53-67	68-79	80-110	111-127

Figura 1.2. *Concertino*, segundo movimiento. Misma situación que el diagrama anterior, en amarillo la participación de la orquesta sola, en naranja el contenido de la *Sonata casi fantasía*, y en naranja y rojo, los compases en donde confluyen la orquesta y los instrumentos solistas.

Los diagramas 1.1 y 1.2 nos dan un panorama general de cómo fue la interacción del material musical de la *Sonata* con la orquesta, en la cual el compositor cuida el balance sonoro entre los solistas y la orquesta, preponderando el permitir una audición clara de los microtonos en los solistas, así como las sutilezas sonoras de la guitarra, la octavina y el arpa-cítara, en correspondencia con la orquesta.

Finalmente, Carrillo utilizó los cuartos de tono en algunas secciones de la orquesta.¹⁸² Sin embargo, y en contraste con lo que señalan algunos investigadores,¹⁸³ estos pasajes no obedecen solo a la transformación del material al doble de los octavos de tono, ni al cuádruple de los dieciseisavos de tono, sino que en algunas ocasiones nacen como gestos añadidos por el compositor, no necesariamente derivados de la conversión del material microtonal;¹⁸⁴ en otras, fueron compuestos a petición de Stokowski¹⁸⁵ o de algún instrumentista capaz de lograrlos en su instrumento;¹⁸⁶ y, finalmente, en algunos compases sí son producto de las *metamorfosis*.¹⁸⁷

¹⁸² Véase apartado 4.1.

¹⁸³ Taylor Gibson (2008: 114) afirma que la metamorfosis al doble proporciona una solución limitada y solamente es posible su ejecución realizando una recomposición de las secciones en cuartos de tono, ya que las subdivisiones en octavos y dieciseisavos de tono al ser transformadas al duplo seguían siendo demasiado pequeñas (cuartos y octavos de tono, respectivamente) para ser tocadas por los instrumentos tradicionales de la orquesta. Por otra parte, Solís Winkler (1996: 145) indica que las metamorfosis se hicieron al cuádruple para poder lograr que la orquesta tocara en cuartos de tono el material que se transformaba de los dieciseisavos de tono.

¹⁸⁴ Véase ejemplos 4.4 y 4.5.

¹⁸⁵ Véase ejemplo 4.2.

¹⁸⁶ Véase ejemplo 4.6.

¹⁸⁷ Véase ejemplos 4.3 y 4.8.

CAPÍTULO 2

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS FORMAL–ESTRUCTURAL DEL *CONCERTINO*

2.1. Primer movimiento: *Allegro agitato*

Antes de comenzar con el análisis de la obra es necesario recordar, como se mencionó en el capítulo anterior, que el *Concertino* surge de la orquestación, que el mismo compositor realizó, de la *Sonata casi fantasía*.¹⁸⁸ En consecuencia y debido a la génesis de la obra, podríamos sugerir en primera instancia y con base en la admiración que Carrillo promulgó a lo largo de su vida a L. van Beethoven (1770-1827),¹⁸⁹ que hay una relación directa con las sonatas para piano compuestas por el músico alemán, op. 27: *Quasi una fantasia*, en las que sus primeros movimientos improvisados dieron lugar a obras aún más libres en las que el patrón formal y la improvisación se combinan,¹⁹⁰ siendo este el caso.

Sin embargo, las características particulares de la *Sonata casi fantasía* coinciden poco con las obras mencionadas. Si bien, Carrillo utiliza como modelo la forma sonata de primer movimiento, el compositor potosino no se constriñe a sus características más habituales,¹⁹¹ como veremos más adelante, por un lado, debido a que el microtonalismo de la obra suprime parte de las funciones tonales de los temas y, por el otro, por la libertad temática y de forma tomada por el autor.

De la misma manera, dichas obras de Beethoven inician con un primer movimiento de *tempo* plácido, a diferencia del *allegro agitato* de la *Sonata casi fantasía*. No obstante, comparten ciertas características con la obra de Carrillo, entre las cuales podemos señalar en el mismo primer movimiento, los diferentes cambios de *tempi* y de métrica que hay en la

¹⁸⁸ Carrillo intituló con el mismo nombre de *Concertino* dos de sus composiciones posteriores: *Concertino para violonchelo en cuartos y octavos de tono y orquesta* (1945) y *Concertino para piano en tercios de tono y orquesta* (1958). Sin embargo, la obra que nos ocupa en esta investigación es la única de estas que nace de la orquestación de una obra de cámara.

¹⁸⁹ Carrillo promulgó durante su vida una profunda admiración por el músico alemán. Una muestra, son las numerosas menciones a la música de Beethoven por parte de Carrillo en su *Tratado sintético de armonía* (1915); así como el estreno de las nueve sinfonías, cuando Carrillo era director de la Orquesta Sinfónica Nacional (1920-25).

¹⁹⁰ Arnold, Lalage 2017.

¹⁹¹ Rosen, 2004: 111-120.

Sonata 1 en Eb mayor también los encontramos en el *Concertino*,¹⁹² los elementos cromáticos que se encuentran en la *Sonata 2 en C# menor*¹⁹³ hacen recordar el “cromatismo dentro de lo microtonal” utilizado por Carrillo, así como la forma ternaria que prevalece en todas, marcada por la ausencia de la repetición en la exposición.¹⁹⁴ Finalmente, de acuerdo a las características propuestas por Timothy Jones tanto de la sonata como de la fantasía,¹⁹⁵ los siguientes elementos convergen con el primer movimiento de la *Sonata casi fantasía*:

- Múltiples movimientos.
- Relativa libertad formal.
- Temas de carácter contrastante.
- Las ideas pueden estar vagamente estructuradas.
- Las ideas pueden estar débilmente conectadas, las disyunciones son parte de sus características.

Al orquestar la *Sonata* y convertirla en el *Concertino*, el manejo orquestal y los contrastes tímbricos y armónicos entre el grupo microtonal y la orquesta remite necesariamente a la forma del *Concerto Grosso*,¹⁹⁶ en el que el material musical se desarrolla a partir del diálogo entre los solistas y la orquesta. De acuerdo con Jane Bellingham, desde el siglo XIX la palabra *concertino* (en alemán *Konzertstück*) se ha aplicado a menudo a composiciones orquestales al estilo de un pequeño concierto. Estas obras suelen estar en un solo movimiento, pero pueden contener secciones contrastantes de velocidad y carácter.¹⁹⁷ En este caso, en el primer movimiento de la obra sí se observan estas secciones contrastantes; sin embargo, a diferencia de la definición citada, el *Concertino* de Carrillo se compone de dos movimientos, *allegro agitato* y *lento solenne*. Además, entre los dos movimientos, se encuentra un interludio –que funciona como

¹⁹² Sin embargo, estos cambios de *tempi* y de métrica no son exclusivos del op. 27 de Beethoven, ya que también se encuentran en las sonatas para piano op. 31 y 111 (*tempi*), y op. 78, 81a y 109 (métrica), entre otras.

¹⁹³ Jones, 1999: 79.

¹⁹⁴ Jones, 1999: 67.

¹⁹⁵ Jones, 1999: 58.

¹⁹⁶ Forma instrumental barroca de origen italiano en la cual un grupo grande (conocido como el *ripieno* o el *concerto grosso*) alterna con un grupo más pequeño (el *concertino*). El número de movimientos que suele tener el *concerto grosso* es de tres: rápido-lento-rápido. (Grove Music on line. 2017).

¹⁹⁷ Bellingham 2017.

cadenza por parte del corno en dieciseisavos de tono– nombrado *Recitativo* por el compositor.¹⁹⁸

La estructura del *allegro agitato* es una forma ternaria (A-B-A'-CODA), en donde los temas de carácter contrastante, delimitados por las letras de ensayo, nos refieren al carácter de fantasía que se encuentra en el título original, por lo tanto, cada una de las letras de ensayo contiene un tema nuevo o derivado de algún tema ya presentado. Asimismo, como se muestra en el diagrama 2.1, se encuentra una particularidad especial en este primer movimiento, ya que en cada sección hay una métrica distinta. Así, podemos observar que la exposición, sección A, permanece en un compás de 7/8; el desarrollo, sección B, en un compás entero (C o 4/4); el periodo de retransición, dentro del desarrollo, en un compás de 6/8; en la reexposición, sección A', regresa al compás inicial de 7/8; para finalizar en un compás de 2/4 en la Coda. De la misma manera, al transformar el material microtonal en semitonos, el acompañamiento orquestal es prácticamente atonal y aunque se identifican en algunas secciones centros tonales, sobre todo en la región de do, armónicamente reposa, en su mayor parte en acordes disminuidos, aumentados, así como en escalas por tonos enteros. Sin embargo, más allá de la construcción armónica de este primer movimiento, lo que da unidad a este material es la función de los motivos dentro de la obra, por lo que a pesar de que estos motivos cambian de carácter armónico, podemos observar cómo son sus perfiles melódicos, así como las relaciones y desarrollo que tienen en la estructura general.

Primer Movimiento									
Forma	Exposición A		Desarrollo B			Reexposición A'	CODA		
Compases	<i>Tutti o ritornello</i> inicial 1-26	Exposición (solistas) 27-55	56-128		Re-transición 129-170	171-191	192-227		
Métrica	7/8		C (4/4)			6/8	7/8	2/4	
Tempo/carácter	Allegro agitato (1-55)		Poco lento (56-100)	Lento (101- 116)	Agitato (117- 128)	Allegretto (129-170)	Lentamente, Allegro (171-174) (175-191)	Allegro (192-207)	Morendo e dim. (208-227)
Letra de ensayo		A-B	C, D, E, F	G	H (117-124), I (125-140), K (141-191).		L	M	

Figura 2.1. Estructura del *Allegro agitato* (primer movimiento del *Concertino*).

¹⁹⁸ Carrillo incorporó un tercer movimiento a la obra once años después de su estreno; sin embargo, al ser un manuscrito inconcluso fue descartado por el propio compositor para formar parte del *corpus* integral de la obra, desestimándolo incluso de la grabación que él mismo supervisó en 1963.

Nuevamente, es a través de los textos del mismo compositor que podemos conocer sus planteamientos estéticos que tienen una relación directa con la construcción melódica de los temas en la obra. En el *Tratado sintético de contrapunto* Carrillo recomienda evitar el uso de intervalos disjuntos en aires vivos por considerarlos antimelódicos.¹⁹⁹ Así, en el transcurso del primer movimiento se aprecia esta idea del autor, ya que los primeros temas son realizados a base de grados conjuntos “microtonales” y conforme va transcurriendo la presentación de los temas, y paralelamente al desarrollo de la forma, se van separando estos interválicamente hasta llegar a la octava, como veremos.

El tema principal presentado en la exposición, se compone de dos motivos rítmicos que tendrán desarrollo en esta sección y que encuentran su base armónica sobre un acorde de si disminuido. El motivo rítmico 1 es la célula generadora tanto del tema principal como del primer movimiento, mientras que el motivo rítmico 2 es la base para la elaboración, a partir de una variación, del segundo tema. Este primer motivo se transformará mediante cambios en su función dentro de la forma; así mismo cada transformación del motivo exigirá un estilo de ejecución diferente.

Ejemplo 2.1. Motivo rítmico 1 (izquierda), motivo rítmico 2 (derecha).



A continuación se muestra su conjunción en el tema principal, motivo 1 en rojo y motivo 2 en azul. Asimismo, este tema principal está compuesto de dos partes delimitadas por una especie de palíndromo rítmico,²⁰⁰ a partir del compás 31, se observa que su estructura es la misma que su retrógrado y se complementa con una extensión del motivo rítmico 2, acompañado de una fluctuación en el *tempo*, en los compases 35 y 36.

¹⁹⁹ Carrillo, 1948: 21.

²⁰⁰ Algo común en la música de Carrillo como lo ha señalado Madrid (2015: 185) y como también se observa en las obras para guitarra: *Preludios I y II para “guitarra Carrillo”, Preludio para guitarra en tercios de tono*, entre otras.

Ejemplo 2.2. Tema principal, violín. Compases 27 al 36. *Allegro agitato*.

1era. parte

27

mf

f *agitato*

2da. parte

31

ff

final

35

poco rall.

En el ejemplo se observa el desarrollo del motivo rítmico 1, el cual es sonado reiteradamente en unísonos y octavas por los solistas (ejemplo 2.3), ascendiendo melódicamente, en distancias de 1, 3 y 5 cuartos de tono. Se observa en el ejemplo 2.4, en azul, que la distancia de do a do $\frac{1}{4}$ de tono es de 1, de do $\frac{1}{4}$ a do# es nuevamente de 1, sin embargo, de este último do# a re $\frac{1}{4}$ de tono es de 3. Esto ocurre partiendo del *mezzoforte* hasta llegar al *forte*, situación que genera mayor intensidad derivada de la creciente dinámica y la altura de los sonidos, hasta llegar a la octava y realizar el motivo rítmico 2, siempre a distancia de 1 cuarto de tono. La segunda mitad del tema, como se mencionó, corresponde a un palíndromo rítmico que se complementa con el descenso de la melodía a diferentes distancias interválicas de cuartos de tono (recuadro rojo), pero basado en las mismas notas de la primera parte (en color naranja, ejemplo 2.2).

Ejemplo 2.3. Célula generadora. En unísonos y octavas por parte de los solistas. Compás 27. *Allegro agitato*.

27

Violín solo
 Violonchelo solo
 Guitarra
 Corno solo

Ejemplo 2.4. Tema principal, violín. Compases 27 al 36. *Allegro agitato*.

27 *mf* *agitato* *f*
 32 *ff* *poco rall.*

El tema se repite inmediatamente en la letra A, llamado comúnmente en la forma sonata como contra-enunciado,²⁰¹ y es elaborado por Carrillo con algunas similitudes y discrepancias a la anterior presentación. Primeramente, el tema principal se repite con el mismo contenido interválico, pero con algunos cambios, ya que se aprecia una clara división en los solistas; por un lado, el violín y violonchelo, y, por otro, la guitarra y el corno. Cada uno de los grupos realiza diferente ritmo por movimiento contrario, sin

²⁰¹ Rosen, 2004: 13.

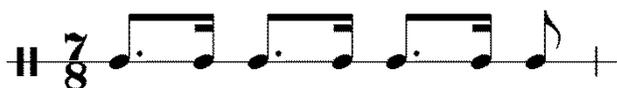
embargo, ambos grupos comparten la misma distancia de 5 cuartos de tono entre sí (color azul, ejemplo 2.5), aunque en el caso del violín y el violonchelo con una diferencia de dos octavas (debido al registro de los instrumentos). El motivo rítmico 1 (primera parte del tema) comienza en *piano* y contrasta con la ejecución en *forte* del motivo rítmico 2 (segunda parte del tema). Asimismo, la orquesta refuerza a los solistas con un sutil acompañamiento cromático que tiene una relación directa con la distancia de 1 cuarto de tono que se desprende del grupo conformado por la guitarra y el corno (color rojo).

Ejemplo 2.5. Contra-enunciado del tema principal. Letra de ensayo A. *Allegro agitato*.

The image shows a musical score for rehearsal mark 37, labeled 'A'. It features eight staves: Violin solo, Violonchelo solo, Guitarra, Corno solo, Fl. I-II, Obs. I-II, Cor. Ing., and Ck. I-II. The Violin and Violonchelo staves begin with a blue bracket under the first five notes, marked with a '5'. The Guitarra and Corno solo staves begin with a red bracket under the first five notes, marked with a '1'. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff*. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

El segundo tema o tema secundario (ejemplo 2.7), inicia en la letra de ensayo B y, como se mencionó, deriva del motivo rítmico 2 (ejemplo 2.6), que se encuentra en los últimos dos compases (compases 45 y 46) antes de pasar a esta letra de ensayo B y funciona como transición. Es de carácter más lírico y tranquilo; y contrasta por la imitación rítmica entre los solistas, tanto vertical como horizontal, en unidades de 5 cuartos de tono, a diferencia de los unísonos y la energía desbordante del tema principal. De igual manera, podríamos situar como centro tonal la región de re mayor.

Ejemplo 2.6. Estructura rítmica del segundo tema.



Ejemplo 2.7. Segundo tema, solistas. Compases 47 y 48. *Allegro agitato*.

Antes de pasar al desarrollo es importante señalar la breve introducción orquestal, también llamado en el género de concierto: *tutti* o *ritornello* inicial (compases 1 al 26), que Carrillo escribió para el *Concertino*, en la cual, como era habitual, se presentan temáticamente las ideas principales de la obra;²⁰² en este caso, estos temas principales al ser ejecutados por instrumentos de la orquesta, son transformados de cuartos de tono a semitonos,

²⁰² Rosen, 2004: 84.

acompañados armónicamente sobre acordes de si disminuido. Esta es la primera vez que Carrillo presenta el tema principal, es ejecutado *forte* y el carácter es un *allegro agitato*.

Ejemplo 2.8. Primera parte del tema principal en las cuerdas. Entre corchetes, en azul, se muestran las notas del acorde disminuido de si en segunda inversión: fa, si y re. *Ritornello* inicial. Compases 1 al 5. *Allegro agitato*.

Ejemplo 2.9. Segundo tema en los fagotes, clarinetes y cornos, respectivamente. *Ritornello* inicial. Compases 13 al 15. *Allegro agitato*.

Además de presentar los temas principales en el *ritornello* inicial, Carrillo muestra uno de los recursos frecuentes que utilizará para acompañar a los solistas con la orquesta, el uso armónico y melódico de escalas por tonos enteros. En esta primera presentación se encuentran estas escalas por tonos enteros en movimiento paralelo por parte de los alientos madera (ejemplo 2.10), y más adelante en movimiento contrario en las cuerdas (ejemplo 2.11).

Ejemplo 2.10. Escalas por tonos enteros en los alientos madera, compases 21 al 25. *Ritornello* inicial. *Allegro agitato*.

Musical score for woodwinds (Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinet, Bassoon) from measures 21 to 25. The score shows five staves with melodic lines for each instrument. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p).

Ejemplo 2.11. Escalas por tonos enteros en las cuerdas, compases 21 al 25. *Ritornello* inicial. *Allegro agitato*.

Musical score for strings (Arpa, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello) from measures 21 to 25. The score shows five staves with melodic lines for each instrument. Dynamics range from piano (p) to piano (p).

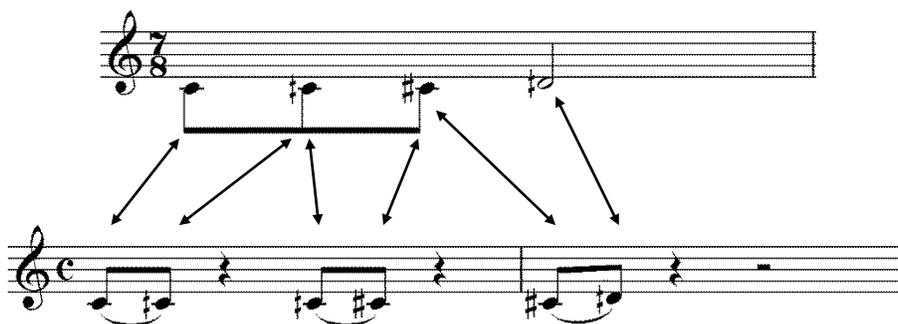
En conclusión, esta primera sección comienza con un *tutti* o *ritornello* inicial, exclusiva de la orquesta y armónicamente en la región de do, en la cual los elementos principales son acordes disminuidos, aumentados y escalas por tonos enteros. Del mismo modo, el *ritornello* inicial presenta la combinación de los motivos rítmicos 1 y 2 que formarán parte del tema principal.

La exposición del tema la realizan, por el contrario, al *tutti*, solo los solistas; y compases más adelante, en la reiteración de estas ideas, participan ambos grupos (orquesta y solistas) en la que nuevamente los solistas ejecutan el tema principal, con algunas variantes ya mencionadas. En esta sección los microtonos son realizados en una armonía de do mayor sobre un acorde de si disminuido y la orquesta acompaña a los solistas con una armonización por tonos enteros y fragmentos melódicos cromáticos, para pasar a manera de

improvisación, propia de una fantasía, al segundo tema principal (letra de ensayo B) en la región de re mayor.

El desarrollo comienza en la letra de ensayo C con un nuevo tema, realizado a partir de la fragmentación de la célula generadora y como es habitual en esta sección, a la reelaboración de estos fragmentos en forma de combinaciones y secuencias nuevas (se observa en el ejemplo 2.12 que son las mismas notas, pero con diferente ritmo).²⁰³

Ejemplo 2.12. Célula generadora (arriba), compás 26. Fragmentación de la misma célula con la que da inicio al desarrollo (abajo), compases 56 y 57. *Allegro agitato*.



Nuevamente la separación entre los intervallos microtonales se encuentra melódicamente entre el 1, 3 y 5 cuartos de tono, además, verticalmente descansa sobre 5 unidades de cuartos de tono, como se observa en el ejemplo 2.13. Asimismo, se presenta el primer cambio de métrica (a compás entero) y una ralentización en el *tempo* (poco lento). El acompañamiento de la orquesta es muy sutil y se puede apreciar la armonización en el arpa y en las cuerdas de escalas por tonos enteros tanto vertical como horizontalmente (cuadro color rojo), cuando el arpa microtonal ejecuta dieciseisavos de tono a manera de *glissandi*.

²⁰³ Rosen, 2004: 14.

Ejemplo 2.13. Presentación del tema que da inicio al desarrollo, compases 56 y 57. *Allegro agitato*.

The musical score for Example 2.13, measures 56 and 57, is presented below. The score is in common time (C) and marked *Poco lento*. The instruments and their parts are:

- Violin solo:** Measures 56 and 57. A blue bracket highlights the first measure.
- Violonchelo solo:** Measures 56 and 57. A blue bracket highlights the first measure.
- Guitarra:** Measures 56 and 57. A blue bracket highlights the first measure.
- Violonchelo/Octavina:** *pizz.* (pizzicato) in measures 56 and 57.
- Como solo:** Measures 56 and 57.
- Arpa en 16avos:** Measures 56 and 57. Measure 57 includes a *f* dynamic marking and a *gliss.* (glissando) marking.
- Cor. Ing.:** Measures 56 and 57.
- Arpa:** Measures 56 and 57. Measure 57 is highlighted with a red box and features a tremolo pattern marked *pp*.
- Triangulo Tam-tam:** Measures 56 and 57. Measure 57 is marked *mf*.
- Vlns. I:** Measures 56 and 57. Measure 57 is marked *div.* (divisi) and *pp*.
- Vlns. II:** Measures 56 and 57. Measure 57 is marked *div.* (divisi) and *pp*.
- Vex.:** Measures 56 and 57.
- Cbu.:** Measures 56 and 57.

En la parte final de la letra de ensayo C, se produce un periodo de transición marcado por una serie de tresillos, en cuartos de tono, imitativos y en movimientos paralelos entre los solistas (ejemplo 2.14), acompañados por la octavina que suena por primera vez en la obra octavos de tono (color azul), y que culminan en el nuevo tema presentado en la letra D.

Ejemplo 2.14. Segunda parte del tema, periodo de transición hacia la letra D. Compases 60 y 61. *Allegro agitato*.

La letra D comienza con un nuevo motivo rítmico (ejemplo 2.15) y es aquí donde a partir de este y otros motivos, la separación microinterválica aumenta tanto en los extremos (cuadro rojo) como en su interior, en donde las distancias son ahora de 1, 3, 4 y 10 cuartos de tono (cuadros azules). El acompañamiento orquestal es menor aún, destacando la inclusión de nuevos elementos tímbricos en la partitura propiciados por la precisa aparición del triángulo y los timbales (ejemplo 2.16, en color verde). La textura, en algunos pasajes, deja de ser homófona para iniciar una interacción más cercana al contrapunto entre los mismos solistas y con la orquesta.

Ejemplo 2.15. Motivo rítmico 3. Letra de ensayo D. Violín solista, compases 65 y 66. *Allegro agitato*.

Este motivo rítmico se yuxtapone entre los solistas por movimientos contrarios (véase el cuadro azul), así como con otros motivos derivados de este mismo, pero con algunas variantes rítmicas (cuadro rojo) que finalmente derivan en los *pizzicati* (color amarillo) de

una escala por tonos enteros que realizan tanto los solistas como la sección de cuerdas de la orquesta.

Ejemplo 2.16. Contraposición de motivos. Letra de ensayo D. Compases 66 al 69. *Allegro agitato*.

The image shows a musical score for measures 66 to 69. The instruments listed on the left are: Violin solo, Violonchelo solo, Oboe, Violonchelo/Octava, Corneo solo, Tímpano, Triángulo/Tam-tam, Vln. I, Vln. II, and Vcl. The score is annotated with several colored boxes: blue boxes highlight specific melodic motifs in the Violin solo and Corneo solo parts; red boxes highlight motifs in the Violonchelo solo and Oboe parts; yellow boxes highlight motifs in the Violonchelo/Octava and Vcl. parts; and a green box highlights a motif in the Tímpano part. The word 'Triángulo' is written above the Tímpano staff. The score includes dynamic markings like 'pizz.' and 'p'.

En la letra de ensayo E se encuentra, a manera de contrapunto imitativo, un dialogo entre el violonchelo y el violín solista que comienza a una distancia microinterválica de 5 cuartos de tono y poco a poco se va abriendo, pasando por diferentes distancias en cuartos de tono: 6, 7, 9, y después regresa a 3 y 1 cuartos de tono (cuadro azul). En este dialogo de los solistas parece que Carrillo habla consigo mismo y se pregunta hacia dónde va, interactúan más adelante los instrumentos de aliento orquestales sonando por primera vez una derivación del motivo que será usado en el *Recitativo*²⁰⁴ en color rojo (ejemplo 2.18), y que nuevamente complementa la orquesta con una armonización de escalas por tonos enteros (color amarillo).

²⁰⁴ Véase el ejemplo 2.39.

Ejemplo 2.17. Contrapunto imitativo entre el violín y el violonchelo. Letra de ensayo E. Compases 75 al 78. *Allegro agitato*.

Ejemplo 2.18. Se muestra el motivo del *Recitativo* (en rojo), así como las escalas por tonos enteros que realizan los clarinetes y los oboes (en amarillo). Letra de ensayo E. Compases 78 al 85. *Allegro agitato*.

Al finalizar el dialogo entre los solistas se da paso a una ligera intervención orquestal en la región de la menor, en la cual suena varias veces el motivo del *Recitativo* (ejemplo 2.19, en color rojo) combinado con la célula generadora de este primer movimiento, a una distancia de 1 cuarto de tono, ejemplo 2.20 (en color azul).

Ejemplo 2.19. Nuevamente suena el motivo del *Recitativo* (en rojo) pero ahora en la orquesta. Letra de ensayo E. Compases 86 al 89. *Allegro agitato*.

Ejemplo 2.20. Se muestra la interacción de ambos temas: el motivo del *Recitativo* (en rojo) en la guitarra y corno solista, acompañado de la célula generadora (en azul) en el arpa en dieciseisavos y en el violonchelo solista. Letra de ensayo E. Compases 91 al 94. *Allegro agitato*.

Esta letra de ensayo, E, podría decirse que tiene una función transicional y que el diálogo entre el violonchelo y el violín, sumado a la variación del motivo del *Recitativo* y al recuerdo del inicio de la obra con la célula generadora, preparan la entrada a una nueva sección que será completamente diferente a lo anterior.

La letra F sorprende con una dinámica *piano* general en la cual resalta la máxima apertura de las notas y la serie de armónicos partiendo como fundamental en la nota do del triángulo, a distancia de una octava en el sistema de los semitonos (el equivalente a 24 cuartos de tono, en color azul); así como por el acompañamiento del arpa moviéndose en direcciones contrarias por dieciseisavos de tono (en rojo). El uso de estos recursos en esta sección genera cierto misterio que continuará con la incertidumbre y tensión en la siguiente letra de ensayo.

Ejemplo 2.21. Letra de ensayo F. Compases 95 al 98. *Allegro agitato*.

The musical score for Example 2.21, measures 95-98, is presented in a multi-staff format. The instruments included are Violin solo, Violonchelo solo, Oboas, Violonchelo/Octavas, Corno solo, Arpíscos, and Triángulo/Tímpano. The score is marked with a dynamic of *p* (piano) at the beginning and *fpp* (fortissimissimo) later on. Annotations include blue brackets indicating intervals of 24 semitones and red arrows indicating movement in 16ths of a tone. The Arpíscos part is particularly notable for its chromatic movement, which is highlighted by a large red arrow.

En la letra G el compositor retoma un *tempo* lento y la estructura inicial de distancias en cuarto de tono de 1 y 3 (en azul), del mismo modo, la reaparición de la célula generadora, sonada ahora en *pianísimo*, produce una aparente calma que va convirtiéndose en tensión debido al movimiento “cromático”, por cuartos y dieciseisavos de tono de los solistas (en color rojo) y que finalmente desemboca en el *tutti* que antecede al clímax de este primer movimiento. Se puede situar armónicamente en do menor y es a través de microtonos que nos conduce hacia un centro tonal en re.

Ejemplo 2.22. Letra de ensayo G. La célula generadora vuelve a aparecer, pero con variantes rítmicas. Compases 101 al 104. *Allegro agitato*.

El clímax de la obra comienza en la letra H con los solistas sonando a una distancia de 1 cuarto de tono (color azul). Nuevamente hay una fragmentación de la célula generadora que se mueve tanto por movimiento paralelo (violonchelo y guitarra en color rojo) como por movimiento contrario (violín y corno en color amarillo) entre las distintas voces.

Ejemplo 2.23. Letra de ensayo H. Célula generadora (compás 26, arriba) y su fragmentación con la que inicia el clímax (abajo). Compás 117. *Allegro agitato*.

Ejemplo 2.24. Letra de ensayo H. Se muestra el movimiento contrario entre los instrumentos solistas. Compases 117 al 120. *Allegro agitato*.

La letra I es el punto de máxima tensión que marca el fin del desarrollo y comienzo de la retransición con un caótico ascenso y descenso de escalas en cuartos de tono, en *fortísimo*, que van nuevamente por movimientos contrarios y al cual se agregan los alientos formando acordes por tonos enteros. Asimismo, la figura del tresillo en los compases 125 al 128 prepara al periodo de retransición que comienza en una nueva métrica: el compás de 6/8.

Ejemplo 2.25. Letra de ensayo I. Se observan las escalas nuevamente a una distancia de 1 cuarto de tono por movimientos contrarios (en rojo las escalas ascendentes y en amarillo las escalas descendentes). Compases 125 al 128. *Allegro agitato*.

Ejemplo 2.26. Letra de ensayo I. Mientras que los alientos armonizan estas escalas formando un acorde por tonos enteros partiendo de si bemol en los cuernos y en el oboe segundo, do en los fagotes, re en el clarinete segundo y en el oboe primero, mi en el corno inglés, y fa sostenido en el clarinete primero. Compás 127. *Allegro agitato*.

127

Fls. I-II

Obs. I-II

Cor. Ing.

Clc. I-II

Fgts. I-II

Cor. Ing.

En el periodo de retransición además del cambio de métrica hay un cambio de tempo, *allegretto*, así como la ejecución de la primera parte del tema principal en la octava (ejemplo 2.27), el cual nos recuerda que se aproxima la reexposición, y compases más adelante se combinan fragmentos melódicos por movimientos contrarios que se van separando poco a poco a distancias de cuartos de tono: 1, 2, 4, 7 (ejemplo 2.28).

Ejemplo 2.27. Letra de ensayo I. Se observa una parte del tema principal en la octavina. Compases 129 al 132. *Allegro agitato*.

Ejemplo 2.28. Letra de ensayo I. Se muestra en el violín los perfiles melódicos de los cuartos de tono, en el violonchelo la fragmentación del tema principal (en rojo) y en el corno un fragmento del tema del *Recitativo* (en amarillo). Compases 133 al 136. *Allegro agitato*.

En la primera parte de la letra K, la octavina suena “cromáticamente” en octavos de tono una escala descendente, acompañada de una sección de armónicos en las cuerdas que asciende en cuartos de tono. Del mismo modo, la reminiscencia del tema principal aparece en el corno (en rojo) y es importante señalar que no sonará más la orquesta, en este movimiento, a partir de esta letra de ensayo, a excepción de un triángulo que acompaña con delicadeza a la reexposición.

Ejemplo 2.29. Letra de ensayo K. Verticalmente se encuentra ascendiendo por quintas paralelas, en armonía tradicional, el violín y la guitarra. Compases 141 al 144. *Allegro agitato*.

Compases más adelante, dentro de la misma letra K, se encuentra la misma figura del inicio de la retransición (ejemplo 2.28), pero ahora por movimientos paralelos y con una proporción distinta entre sus microintervalos (1, 3 y 5 en color azul), aunque similares a las distancias con la que empieza la obra, lo cual indica, además de la constante insinuación de la célula generadora, la pronta aparición de la reexposición del primer movimiento de la forma sonata.

Ejemplo 2.30. Letra de ensayo K. Se observa una figura parecida a la mostrada en el inicio de la retransición, pero con diferentes perfiles melódicos. La octavina continúa con la escala descendente por octavas de tono y en movimiento contrario en comparación con los otros instrumentos. Compases 149 al 152. *Allegro agitato*.

Y alterna esta sección, apenas ejemplificada, con una sorpresiva sucesión de trinos por parte de las cuerdas, que ascienden por cuartos de tono, acompañados de un motivo continuo o *continuum* en el arpa en dieciseisavos (en rojo).

Ejemplo 2.31. Letra de ensayo K. Compases 153 al 156. *Allegro agitato*.

The image shows a musical score for measures 153 to 156. The instruments listed are Violín solo, Violonchelo solo, Oboe, Violonchelo/Octavas, Corno solo, and Arpa dieciseisavos. The harp part is highlighted in red. The score includes dynamic markings like *ppp* and *ff*, and a tempo marking of *Allegro agitato*. There are blue brackets above the first three measures of each instrument part, and a red box around the harp part in the first measure.

La reexposición viene acompañada de un nuevo cambio de métrica, el regreso al compás inicial de 7/8, y la indicación *lentamente* que comienza con la doble ejecución de la célula generadora en unísonos, la primera vez en *fortísimo* y la segunda en *pianísimo*, por parte de todos los instrumentos solistas, a excepción del arpa en dieciseisavos.

Ejemplo 2.32. Inicio de la reexposición, compases 171 al 174. *Allegro agitato*.

The image shows a musical score for measures 171 to 174. The instruments listed are Violín solo, Violonchelo solo, Oboe, Violonchelo/Octavas, and Corno solo. The tempo marking *Lentamente* is visible at the beginning of the score. The score includes dynamic markings like *ff* and *pp*.

Carrillo, a diferencia de la reexposición en una forma sonata tradicional,²⁰⁵ no realiza la reexposición del tema principal de la misma manera que en la exposición (véase ejemplo 2.4), ya que en esta última la segunda parte del tema desciende sobre el mismo acorde disminuido por el cual ascendió y con la misma proporción microinterválica.

²⁰⁵ Rosen, 2004: 14.

Ejemplo 2.33. Estructura del tema principal, entre corchetes se señalan las notas del acorde disminuido de si, con ligeras alteraciones en cuartos de tono. Compases 27 al 36. *Allegro agitato*.

1era. parte

2da. parte

final

35

poco rall.

Sin embargo, la segunda parte del tema desciende sobre perfiles melódicos que se basan, en su gran mayoría, en intervalos de un cuarto de tono. Además, añade cinco veces más el motivo del descenso de la melodía, en comparación con la exposición (ejemplo 2.33), con lo que propicia que suene una especie de escala por tonos enteros en las notas largas (en rojo), en la cual los microtonos funcionan como notas de paso que descienden por cuartos de tono (en azul). Además, la ejecución del tema es sonado ahora en *pianísimo* y cambia la indicación de *tempo* de *lentamente* a *allegro*.

Ejemplo 2.34. Segunda parte del tema principal en la reexposición, compases 179 al 182. *Allegro agitato*.

175 **Allegro**
pp

179
ff

183
dim.

188
rall.

Del mismo modo, en la reexposición los solistas realizan movimientos contrarios entre sus voces, a diferencia de la exposición en la cual ascienden o descienden por movimientos paralelos.

Ejemplo 2.35. Segunda parte del tema principal en la reexposición, compases 179 al 182. *Allegro agitato*.

179

Violín solo
ff

Violonchelo solo
ff

Viola

Violonchelo/
 Oboe

Coro solo
ff

Arpésicos

La Coda comienza en la letra de ensayo L: nuevamente hay un cambio de métrica a 2/4 y podría decirse que es una fragmentación de la célula generadora, dado el regreso a los perfiles melódicos en los solistas de la estructura inicial (1, 1, 3), sonada en *pianísimo*.

Además, reaparece el *continuum* en el arpa en dieciseisavos de tono (rojo) y se vuelven a encontrar los solistas por movimientos contrarios.

Ejemplo 2.36. Coda, letra L. Compases 192 al 195. *Allegro agitato*.

Para finalizar este primer movimiento, la letra M tiene una reminiscencia del tema secundario (ejemplo 2.37), pero los perfiles melódicos ya no son de cinco cuartos de tono, como había sido en la letra B, ahora es de un cuarto de tono la distancia entre una nota y otra. Adicionalmente, compases más adelante, y tratando de dar unidad a este primer movimiento, vuelve a sonar la célula generadora en la octavina (ejemplo 2.38).

Ejemplo 2.37. Coda, letra M. Compases 208 al 211. *Allegro agitato*.

Ejemplo 2.38. Célula generadora en la octavina (rojo). Compases 220 al 223. *Allegro agitato*.

The image shows a musical score for measures 220 to 223. The instruments listed are Violin solo, Violonchelo solo, Guitarra, Violonchelo Octavas, Corno solo, and Arpa/Harp. The Octava Violonchelo part is highlighted with red boxes, indicating a specific melodic motif. The guitar part has a 'molto rit.' marking. The harp part has fingerings 16, 12, 8, 4.

Este último motivo con el que inicia la letra M y que nace del motivo rítmico 2 (ejemplo 2.1), será también, a partir de su desarrollo, el motivo principal y a partir del cual articula el compositor el segundo movimiento del *Concertino*.

2.2. Recitativo

Entre los dos movimientos de la obra se encuentra una especie de interludio o *cadenza* que realiza originalmente el corno en dieciseisavos de tono.²⁰⁶ En esta *cadenza*, nombrada *Recitativo* por el autor, se prescinde de las barras de compás, sugiriendo una libertad métrica al intérprete.²⁰⁷ Sin embargo, a pesar de esta sugerente libertad, esta sección se encuentra marcada de especificaciones muy explícitas en cuanto a intensidad y agógica.

La separación entre los intervalos microtonales se encuentran en las melodías y en su gran mayoría, al igual que en el inicio del primer movimiento, en torno a las distancias de 1, 3 y 5 cuartos de tono (ejemplo 2.39). Además, para finalizar la *cadenza* el corno suena lentamente una escala “cromática” por dieciseisavos de tono que va del re bemol cuarto de tono descendido al si bemol (en rojo).

²⁰⁶ Este instrumento puede ser sustituido por un violonchelo, según sea la elección del director. Véase apartado 5.5.

²⁰⁷ Véase apartado 4.6.

Ejemplo 2.39. Separación entre los intervallos microtonales. Sin número de compás. *Recitativo*.

Recitativo

A piacere piano a poco

Como solo

Como solo

Como solo

Saltos: saltando en 10 de tres huesos

Del mismo modo, en esta *cadenza* podemos encontrar uno de los motivos principales en el *Concertino*, al que he nombrado, ya desde el primer movimiento, motivo del *Recitativo*. Este motivo tiene un particular salto de octava, a veces como ornamento (ejemplo 2.40) y otras como nota real (ejemplo 2.18), seguido de un descenso en la melodía, y que será representativo del compositor, incluso en otras obras, como veremos más adelante.

Ejemplo 2.40. Motivo del Recitativo. Se observa en rojo el salto de octava característico de este motivo. Sin número de compás. *Recitativo*.

f

2.3. Segundo movimiento: *Lento solemne*

Este segundo movimiento como lo indica el carácter y el *tempo*: *lento solemne*, su majestuosidad contrasta con el enérgico primer movimiento, destaca el protagonismo del violonchelo solista entre todos los instrumentos. Su estructura corresponde a una forma de movimiento lento de sonata, forma tripartita: A-B-A-CODA, en la cual no existe una sección de desarrollo, pero sí un desarrollo motivico que se verá más adelante.

Al igual que en el primer movimiento, Carrillo realiza un *ritornello* inicial o *tutti* en el cual orquesta el grupo de ideas o material temático que aparecen en la exposición. Sin

embargo, este material temático no es contrastante, al contrario, es un tema principal (tema A) que tiene un desarrollo motivico y rítmico (tema B); esta exposición abarca las letras de ensayo A y B. En el desarrollo (letras de ensayo C y D) el compositor presenta un nuevo tema (tema C) que se desarrolla a partir de la estructura rítmica del tema principal y que tiene también una variante rítmica (tema D) de carácter más dramático, en esta sección el compositor se da la posibilidad de experimentar con instrumentos orquestales que suenan cuartos de tono (clarinete y violonchelos).

En la reexposición se encuentran nuevamente los temas A y B, y hay un ligero cambio en cuanto a los instrumentos que realizan el acompañamiento, letras de ensayo E, F, G. Finalmente en la Coda aparecen fragmentos del tema A, acompañado de un cambio de métrica a un compás entero en la letra J, para concluir con una serie de armónicos naturales en los instrumentos de cuerda solistas que suenan ahora como melodía las notas sobre las cuales se basa gran parte del acompañamiento en este segundo movimiento, letras de ensayo H, I, J, se muestra su estructura en la siguiente figura.

Segundo Movimiento						
Forma	A		B	A	CODA	
Letra de ensayo	<i>Tutti</i> C.1-11	A, B	C, D	E, F, G	H, I	J
Compases		C.12-36	C.37-67	C.68-92	C.93-112	C.113-122
Métrica	$\frac{3}{4}$					C (4/4)
<i>Tempo/</i> Carácter	Lento Solemne					Lento
Temas	Temas A y B Orquesta y solistas		Temas C y D	Temas A y B	Fragmentos del tema A y armónicos naturales al finalizar	

Figura 2.2. Estructura del *Lento solemne* (segundo movimiento del *Concertino*).

El tema principal o grupo de ideas principales del *Lento solemne* (ejemplo 2.42) tiene su origen a partir del desarrollo del tema secundario del primer movimiento (ejemplo 2.41), en dónde su motivo inicial o célula generadora tiene como principal característica el ritmo punteado (en rojo), así como los perfiles melódicos son de 5 cuartos de tono (en azul).

Ejemplo 2.41. Segundo tema del primer movimiento. Letra de ensayo B, compás 47, violonchelo solista. *Allegro agitato*.

Ejemplo 2.42. Tema principal del segundo movimiento. Compases 12 y 13, violonchelo solista. *Lento solemne*.

Este mismo tema Carrillo lo repite, inmediatamente después, a una distancia de 5 cuartos de tono (en amarillo) y con los mismos perfiles melódicos (en azul).

Ejemplo 2.43. Repetición a 5 cuartos de tono de distancia, entre el mi y la siguiente nota que es fa sostenido cuarto de tono ascendido (en amarillo), del tema principal del segundo movimiento. Compases 14 y 15, violonchelo solista. *Lento solemne*.

Y, finalmente, la tercera ocasión, realiza una variante rítmica y de perfiles del mismo tema, aunque sigue permaneciendo a una distancia de 5 cuartos de tono, como en los motivos anteriores (en amarillo), este tema, al cual nombraré como tema B (en rojo), no contrasta abruptamente con el tema principal, al contrario, deriva de este último y se compone del mismo ritmo de tresillo del primer tiempo, alternado con corcheas. Asimismo, en este tema los perfiles melódicos cambian a distancias de 1, 3 y 6 cuartos de tono.

Ejemplo 2.44. Tema B. Compases 16 y 17, violonchelo solista. *Lento solenne*.

The image shows a single staff of music in bass clef. Measure 14 is highlighted with a yellow bracket and the number '5'. Measures 16 and 17 are highlighted with a red bracket and the number '3'. Above the notes in measures 16 and 17, there are blue brackets with numbers indicating fingerings: '1 6 3 1 3 1' for measure 16 and '3 1' for measure 17.

Estos dos temas, A y B, los presenta el compositor en el *ritornello* inicial, solo con la orquesta, transformados de cuartos de tono a semitonos, a través de sus leyes de metamorfosis al doble,²⁰⁸ y armónicamente reposan sobre un acorde de séptima menor disminuida de do.

Ejemplo 2.45. Tema A en el *ritornello* inicial, transformado de cuartos de tono a semitonos, se puede observar cómo Carrillo respetó los perfiles melódicos situados, ahora, en 1, 5 y 6 semitonos (en azul). Compases 1 y 2, violines primeros y segundos, además de violonchelos. *Lento solenne*.

The image shows a multi-staff musical score for measures 1 and 2. The instruments are Violines I, Violines II, Viola, Violonchelos, and Contrabajos. The tempo is 'Lento solenne' and the dynamic is 'mf'. Blue brackets above the Violonchelos staff indicate intervals of 1, 5, 5, 6, and 1 semitones.

Ejemplo 2.46. Tema B, al igual que el tema A, transformado de cuartos de tono a semitonos, los perfiles melódicos están en 1, 3 y 6 semitonos. Compases 5-6, violines primeros y segundos, además de violonchelos. *Lento solenne*.

The image shows a multi-staff musical score for measures 5 and 6. The instruments are Violines I, Violines II, Viola, Violonchelos, and Contrabajos. The tempo is 'Lento solenne' and the dynamic is 'f'. Blue brackets above the Violines I staff indicate intervals of 1, 6, 3, 1, 3, and 1 semitones.

²⁰⁸ Véase apartado 1.5.

Al terminar el *ritornello* inicial entra el violonchelo solista con los temas A y B, acompañado de un ligero acompañamiento de los instrumentos orquestales que reposan sobre una armonía por cuartas como se observa en el arpa y en los violonchelos (en azul); además el corno inglés suena reiteradamente el motivo inicial o célula generadora (en rojo).

Ejemplo 2.47. Entrada de los solistas, en rojo se observa el motivo inicial en el corno inglés y en azul la base armónica que descansa en las notas: mi, la, re. Compases 12 al 16. *Lento solenne*.

The image shows a musical score for measures 12 to 16. The score is for a symphony, with the following parts visible: Violonchelo solo, Violonchelos/Ocetzina, Corno solo, Cor. Ing., Arpa, Vln. I, Vln. II, Voz, and Cbn. The tempo is *Lento solenne*. The score is marked with *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A blue box highlights the harmonic base in the Arpa part, consisting of the notes G, C, and F. A red box highlights the melodic motif in the Cor. Ing. part, consisting of the notes G, A, B, C, D, E, F, G.

A lo largo de la exposición, Carrillo articula su discurso a partir de la presentación del tema principal, con variantes tanto rítmicas, de dirección de la melodía como de los perfiles melódicos, que alterna entre el violonchelo y el *concertino* o violín primero de la orquesta.²⁰⁹

²⁰⁹ Esta participación del *concertino* de la orquesta surge a partir de la transformación de la *Sonata casi fantasía* al *Concertino*, ya que este tema que suena el *concertino* es inexistente en algún otro instrumento en la *Sonata*.

Ejemplo 2.48. Presentación del tema principal en el *concertino* (azul), y en el violonchelo solista (rojo). Compases 28 al 30. *Lento solemne*.

Finalmente, en la letra de ensayo B el tema tiene una extensión de cinco compases en los que suena una escala descendente por movimiento paralelo en los instrumentos solistas y a una distancia, entre sus perfiles melódicos, de un cuarto de tono (azul). Compases más adelante (compás 36) la misma escala comienza a ascender, pero no más por movimiento paralelo, ya que ahora se contrapone con una escala descendente en cuartos de tono por parte del violonchelo solista (movimiento contrario), que funciona como transición entre la exposición y el desarrollo.

Ejemplo 2.49. Extensión del tema B, se observa en azul los perfiles melódicos, así como en amarillo la escala por movimiento contrario que suena el violonchelo. Compases 32 al 36. *Lento solemne*.

El desarrollo comienza en la letra de ensayo C, la base armónica sigue permaneciendo por cuartas: mi, la y re, en la que ahora además de realizar las notas en acorde plaqué (rojo), también incorpora las mismas notas a manera de arpeggio y añade en el violín un fá sostenido cuarto de tono ascendido (azul).

Ejemplo 2.50. Letra de ensayo C, en rojo la armonía por cuartas en acorde plaqué y en azul las mismas notas en arpeggio. Además, se muestra en verde un tema nuevo que se alterna en el violonchelo y el concertino de la orquesta. Compases 37 al 39. *Lento solenne*.

Del mismo modo, en el desarrollo aparece un tema nuevo, que llamaré tema C, y que surge del motivo inicial o célula generadora (ejemplo 2.51) y que sonará durante la letra de ensayo C y D con diferentes distancias en sus perfiles melódicos: 1, 2, 3, 4, 6, 8, 10 y 14 cuartos de tono. Asimismo, este tema se alterna constantemente entre el violonchelo solista y el *concertino* de la orquesta (ejemplo 2.50), a excepción del ejemplo 2.52 en el cual realizan unísonos el arpa en dieciseisavos de tono y el *concertino*.

Ejemplo 2.51. Motivo inicial del segundo movimiento (arriba, en color rojo), tema C con el que inicia el desarrollo (abajo). Compás 37, violonchelo solista. *Lento solemne*.

Ejemplo 2.52. Tema C, en la letra de ensayo D. Se observa la variación en sus perfiles melódicos. Compases 46 al 49, violonchelo solista. *Lento solemne*.

En la parte final del desarrollo Carrillo agrega un *tutti* en el que destacan dos instrumentos orquestales sonando cuartos de tono, iniciando con un solo de clarinete²¹⁰ y, compases más adelante, incorporando a los violonchelos (compás 64), divididos en seis partes, tocando una escala “cromática” en cuartos de tono por movimiento contrario partiendo de un clúster por tonos enteros (en azul) y terminando en otro clúster más extenso por tonos enteros con alteraciones microtonales (en rojo).

²¹⁰ Véase apartado 5.3.

Ejemplo 2.53. Final del desarrollo. Se observa en el compás 61 la parte final de la escala por cuartos de tono que suena el clarinete y a partir del compás 64 el inicio del clúster que tocan los violonchelos partiendo de las notas: sol bemol en los violonchelos tres y seis; la bemol en el violonchelo dos; si bemol en los violonchelos uno y cinco; y do en el violonchelo cuatro, así como una octava más alto en el clarinete. En el último compás el clúster se extiende debido a que las voces van por movimiento contrario y finalizan sonando las notas: mi cuarto de tono descendido en el violonchelo seis; fa cuarto de tono ascendido en el violonchelo cinco; sol cuarto de tono ascendido en el violonchelo cuatro; si cuarto de tono descendido en el violonchelo tres; do cuarto de tono ascendido en el violonchelo dos; re cuarto de tono ascendido en el violonchelo uno, y finalmente mi cuarto de tono ascendido una octava más alta, nuevamente, en el clarinete. Compases 61 al 67. *Lento solenne*.

The image displays two musical staves. The top staff, labeled '61', is for the Clarinet (Cl. I-II) and shows a quarter-tone scale. The bottom staff, labeled '64', shows the beginning of a cluster for the Violonchelos (Vcl. I-VI) and the Clarinet. Red arrows indicate the cluster notes for each instrument, and yellow arrows indicate the cluster notes for the violonchelos. The score includes dynamic markings like 'ppp' and 'pp'.

En la reexposición, compuesta por las letras de ensayo E, F y G, se realiza la presentación temática al igual que en la exposición (mismos perfiles, número de compases e instrumentos), excluyendo el *ritornello* inicial; sin embargo, hay algunas diferencias que a continuación se mencionan. Primeramente, el motivo inicial o célula generadora que sonaba el corno inglés en la exposición no se encuentra más, del mismo modo, el corno solista adquiere mayor protagonismo al alternar los temas A y B con el violonchelo desde el inicio de la reexposición (en rojo), ya que en la exposición entraba el corno hasta la letra de ensayo A. Por otro lado, al acompañamiento que había originalmente en la exposición se agregan la guitarra y el arpa microtonal (en azul).

Ejemplo 2.54. Inicio de la reexposición, letra de ensayo E. Compases 68 al 71. *Lento solenne*.

The image shows a page of a musical score for measures 68 to 71. At the top left, a rehearsal mark 'E' is enclosed in a box, with the number '68' below it. The score is arranged in a system with multiple staves. From top to bottom, the staves are: Violonchelo solo (Cello), Guitarras (Guitars), Arpa en Hárens (Harp), Violonchelo/Octavas (Cello/Octaves), Canto solo (Solo Voice), Arpa (Harp), Vbn. II (Violin II), Vbn. (Violin), Vcs. (Viola), and Cbr. (Cello). The guitar and harp parts are enclosed in a blue rectangular box. The vocal solo part has two phrases highlighted with red rectangular boxes. The tempo marking 'Lento solenne' is indicated at the beginning of the score.

La Coda inicia en la letra de ensayo H con un *molto rallentando* en el violonchelo solista, que suena una escala descendente en dieciseisavos de tono, para después proseguir con los armónicos naturales de do,²¹¹ además, alterna sonoridades sutiles con reminiscencias del motivo inicial (compás 102), en las que solo acompaña a los solistas el tam-tam o el triángulo.

²¹¹ El uso de estos armónicos en otras obras se puede ver en las imágenes 2.7 y 2.8.

Ejemplo 2.55. Parte de la Coda en la letra de ensayo H, en donde podemos apreciar el acompañamiento de las percusiones (en rojo), así como el motivo inicial en el corno solista (en azul). Compases 102 al 105. *Lento solemne*.

Para finalizar la Coda, en la letra J, hay un cambio de métrica a compás entero, y es acompañado de una ralentización del *tempo*: *lento*. Asimismo, permanecen los *pianísimos* creando una atmósfera *etérea* que culmina con el violín, la guitarra y el arpa sonando los armónicos naturales de sus respectivos instrumentos, que a su vez son las notas sobre las cuales reposa armónicamente la mayor parte de la obra: mi, la y re.²¹²

Ejemplo 2.56. Podemos observar los armónicos naturales producidos por el violín, la guitarra y el arpa de la orquesta, que finalizan la obra. Compases 116 al 118, *Lento solemne*.

²¹² El uso de estos armónicos en otras obras se puede ver en la imagen 2.10.

Como colofón, en el último compás de este segundo movimiento suena uno de los recursos más utilizados en todo el *Concertino* para la armonización orquestal de los microtonos: la escala por tonos enteros, además de complementarlo un *glissando* del arpa microtonal que abarca una octava de distancia.

En *A través de la técnica musical*, Carrillo comenta lo siguiente sobre este último compás:²¹³

En aquella obra mía [*Concertino*] se encuentra en forma de acordes toda la escala por tonos enteros en los instrumentos de arco, y, sobre ella, se desgrana en el arpa toda una octava o llamada así por 16avos. de un sonido a otro [*sic*], y el efecto es verdaderamente subyugador.

²¹³ Carrillo, 1949a: 51.

Ejemplo 2.57. Último compás de la obra en donde se suena la escala por tonos enteros: do, re, mi, fa#, lab, sib. Compás 122, *Lento solemne*. Versión B.

122

Violín solo

Violonchelo solo I

Viola solo

Violonchelo solo II

Arpa en 16avos

Violonchelo/Octavina

Arpa

Triang. Tan. tan.

Vins. I

Vins. II

Vlas.

Ves.

Cbs.

glist.

32

32

sord. div.

ppp

sord. div.

ppp

sord. div.

ppp

sord. div.

ppp

largo

ppp

Finalmente, me parece oportuno señalar que en el *Concertino* se encuentran distintos motivos musicales que el compositor trabajó posteriormente en otras obras. Personalmente, relaciono este uso frecuente de los motivos en sus obras con la constante repetición de

algunas de sus ideas en sus distintos textos.²¹⁴ Así, por ejemplo, el motivo inicial o célula generadora del primer movimiento (ejemplo 2.58) se encuentra también en repetidas ocasiones con algunas variantes, así como en su transformación a cuartos de tono (ejemplo 2.59), en el *Concertino para piano en tercios de tono* (ca.1958), imagen 2.1. De igual manera, en la *Primera casi sonata para violonchelo solo* (ca.1959), imagen 2.2.²¹⁵

Ejemplo 2.58. *Concertino*, primer movimiento. Cuerdas, sección orquestal. Compás 1.

The image shows a musical score for the first movement of 'Concertino'. It features five staves for the string section: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The time signature is 7/8. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The motif is: Violin I (G4, A4, B4, C5), Violin II (F4, G4, A4, B4), Viola (E3, F3, G3, A3), Violoncello (C3, D3, E3, F3), and Contrabass (B2, C3, D3, E3). The final note of each staff is a half note with a chromatic descent.

En el *Concertino para piano en tercios de tono* la presentación de este motivo no es literal, ya que el movimiento de la penúltima a la última nota es cromático, en lugar de la tercera menor que se encuentra en nuestro *Concertino*. Al igual que en esta última obra, el motivo es presentado primero por los instrumentos de la orquesta (recuadro azul) para después ser

²¹⁴ El compositor repite el mismo tópico en distintos textos. Por ejemplo, reproduce los comentarios de la prensa neoyorquina suscitados a raíz del estreno del *Concertino* en cuando menos tres de sus libros, *Leyes de metamorfosis* (1949), *Errores universales en música y física música* (1967), *Sistema general de escritura musical* (1957).

²¹⁵ En estas dos obras el compositor desarrolla el motivo con algunas variantes no solo en el primer movimiento, sino que también lo incluye en los demás movimientos que las componen. Del mismo modo, se encuentra también en *Horizontes* (1951), entre otras obras.

transformado a través de las leyes de metamorfosis, en este caso, a tercios de tono por el piano (recuadro rojo).²¹⁶

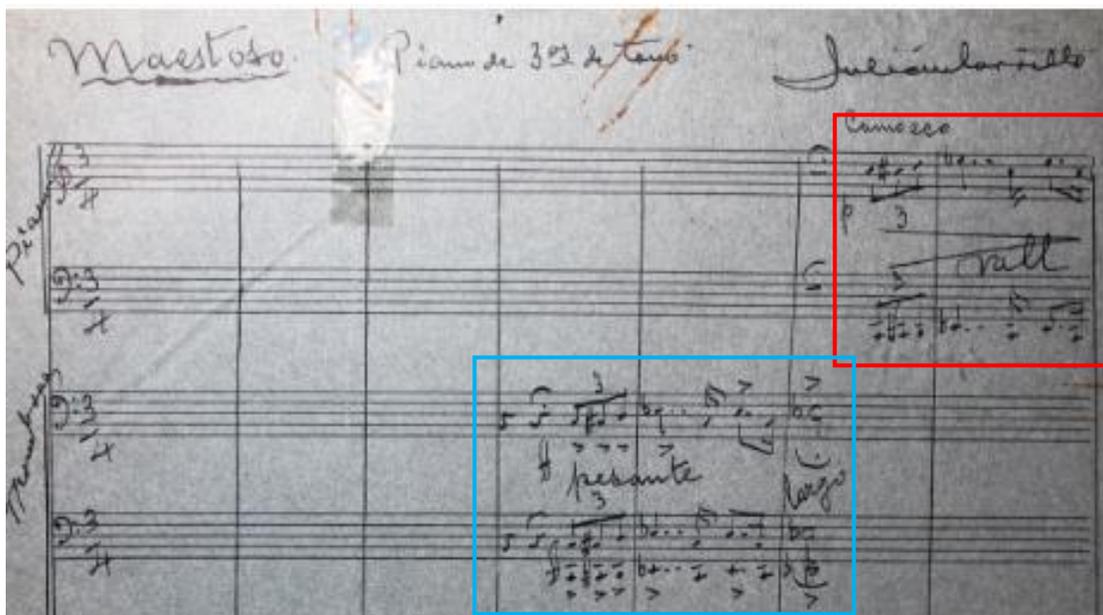
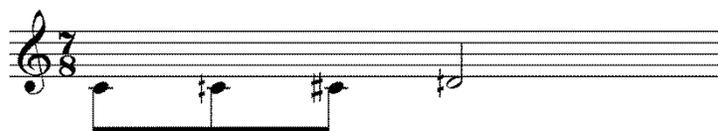


Imagen 2.1. *Concertino para piano en tercios de tono*. Primer movimiento. Se observa el motivo en los trombones, seguido del piano en tercios de tono. Centro Julián Carrillo, SLP.

A continuación vemos el motivo transformado a cuartos de tono, que tanto hemos señalado en el primer movimiento de la obra (ejemplo 2.59), así como su relación con célula generadora del primer movimiento de la *Primera casi sonata para violonchelo solo* (imagen 2.2).

Ejemplo 2.59. Célula generadora del primer movimiento del *Concertino*, compás 26. *Allegro agitato*.



Con la única diferencia que de la penúltima a la última nota en la *Primera casi sonata* hay solo una distancia de un cuarto de tono (do sostenido a do sostenido 1/4 de tono), a

²¹⁶ Como se observa en una nota escrita por Carrillo al final de la primera página, la escritura del piano es en semitonos, al igual que los instrumentos orquestales, sin embargo, su sonoridad es en tercios de tono.

diferencia de los tres cuartos de tono en el motivo del *Concertino* (do sostenido a re 1/4 de tono).

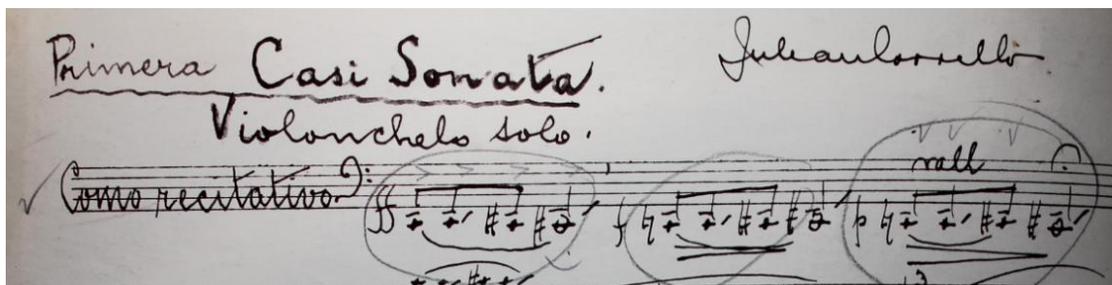


Imagen 2.2. *Primera casi sonata para violonchelo solo*. Primer movimiento, *como recitativo*. Centro Julián Carrillo, SLP.

Asimismo, se presentan algunas variantes de este motivo a lo largo de los tres movimientos que componen la *Primera casi sonata*. Aquí se muestran solo dos de estas:

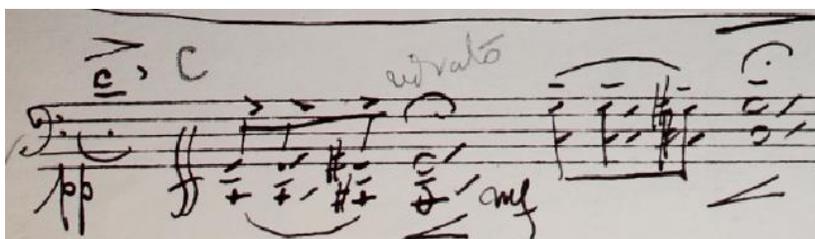


Imagen 2.3. *Primera casi sonata para violonchelo solo*. Variante a. Se observa el motivo por quintas y en diferentes registros. Primer movimiento, *como recitativo*. Centro Julián Carrillo, SLP.

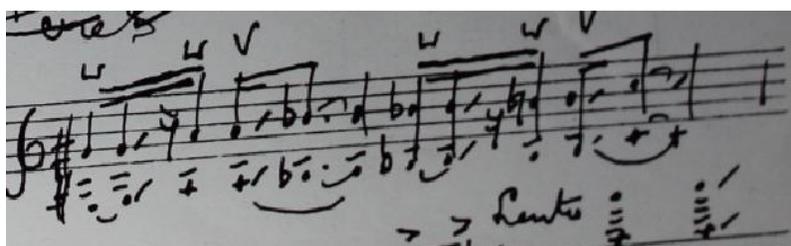


Imagen 2.4. *Primera casi sonata para violonchelo solo*. Variante b. Se observa una rítmica distinta, entre las dos primeras notas, así como también agrega una nota más al final del motivo. Segundo movimiento, *como recitativo*. Centro Julián Carrillo, SLP.

Por otra parte, Carrillo utiliza al inicio del *Recitativo* un salto de octava que será recurrente en su obra (motivo del *Recitativo*, ejemplo 2.40), así lo vemos al inicio del tercer movimiento del *Cuarteto No. 1 en cuartos de tono*.²¹⁷

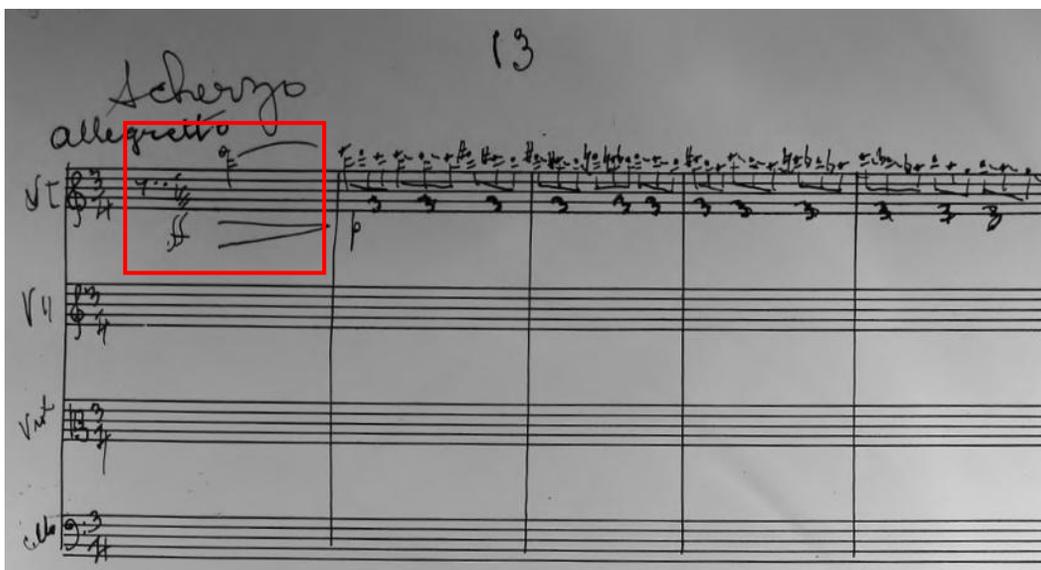


Imagen 2.5. *Cuarteto No. 1 en cuartos de tono* (ca.1959),²¹⁸ tercer movimiento. Violín I, compás 1. Centro Julián Carrillo, SLP.

Por otra parte, el mismo motivo del *Recitativo* vuelve a aparecer, con variantes, en distintos compases del primer movimiento de la *Sexta casi sonata para violonchelo solo*. En este caso el descenso es por semitonos (enmarcado en color rojo), en lugar de los cuartos de tono del *Recitativo*.

²¹⁷ De la misma manera, se encuentran referencias a este motivo en el segundo movimiento de la *Cuarta casi sonata para violonchelo solo* (1959), tercer movimiento de la *Tercera casi sonata para violonchelo solo* (ca.1959), *Horizontes* (1951), entre otras obras.

²¹⁸ La catalogación de Hernández Hidalgo (2000: 52) indica que la obra fue escrita aproximadamente en 1924. Sin embargo, concuerdo con Madrid (2015: 200) al situar la composición de este cuarteto cercana a 1959, debido a que el estilo compositivo nos remite a la música creada en este periodo y además agregaría que fue dedicado a Nicoline Zedeler (esposa de Emil Mix), participante en los estrenos del *Concertino* (1927) y *Horizontes* (1952), a quien Carrillo conoció hasta su segunda estancia en Nueva York, entre 1926-29, por lo que su fecha de composición situada en 1924 es poco probable.

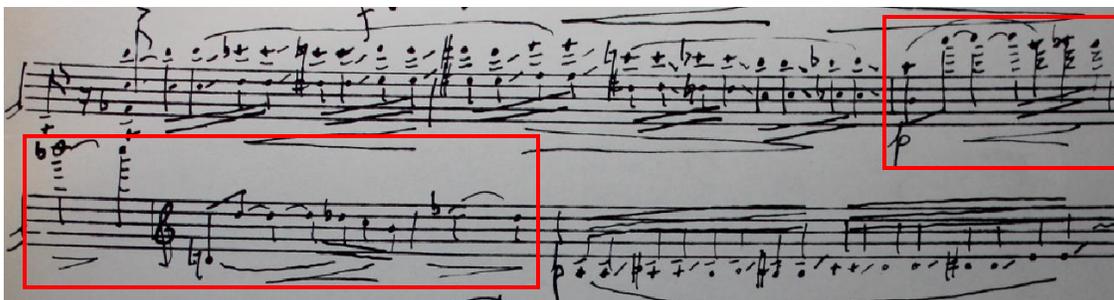


Imagen 2.6. *Sexta casi sonata para violonchelo solo* (1964). Primer movimiento, *allegro*. Centro Julián Carrillo, SLP.

Del mismo modo, en el segundo movimiento: *lento solemne*, se presentan una serie de motivos musicales que serán recurrentes en otras de sus obras posteriores. En este caso el compositor utiliza la serie de armónicos naturales de do sobre la cuarta cuerda del violonchelo, que repetirá en otras obras, ya sea con variantes rítmicas o solamente una parte de los dieciséis armónicos.²¹⁹

Ejemplo 2.60. Segundo movimiento, compás 95. *Lento solemne*. Partichela violonchelo. Edición.



Así, al final del primer movimiento de la *Primera casi sonata para violonchelo* aparece este recurso de los armónicos naturales de do en la cuarta cuerda con un ritmo diferente (en el recuadro rojo), llegando solamente hasta el onceavo armónico.²²⁰

²¹⁹ Además de los ejemplos mostrados se encuentra también en el primer movimiento del *Concertino para violonchelo en cuartos y octavos de tono y orquesta* (1945), cuarto movimiento del *Primer cuarteto en cuartos de tono* (ca.1959), *Horizontes* (1951), *En secreto* (1928), entre otras obras.

²²⁰ Véase apartado 4.3.

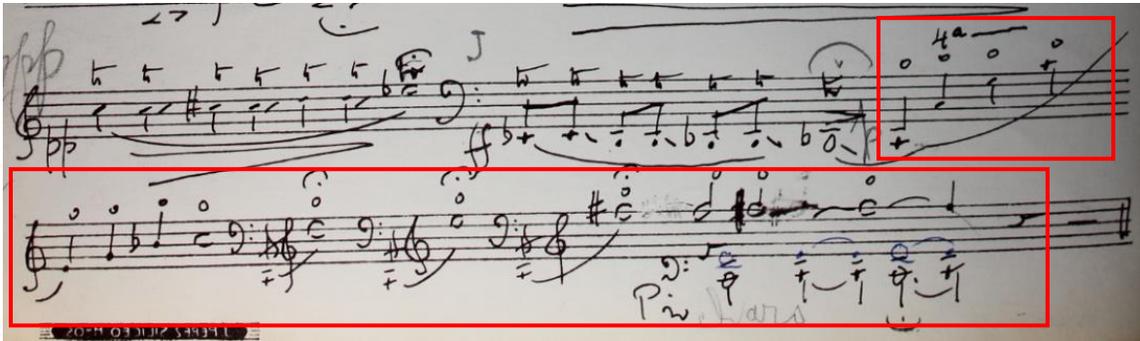


Imagen 2.7. *Primera casi sonata para violonchelo solo*. Final del primer movimiento, como recitativo. Centro Julián Carrillo, SLP.

En el siguiente ejemplo de la misma *casi sonata*, el compositor realiza la serie de armónicos de sol en la tercera cuerda del violonchelo (en el recuadro rojo), seguida de la serie de armónicos de la sobre la primera cuerda (en el recuadro azul).

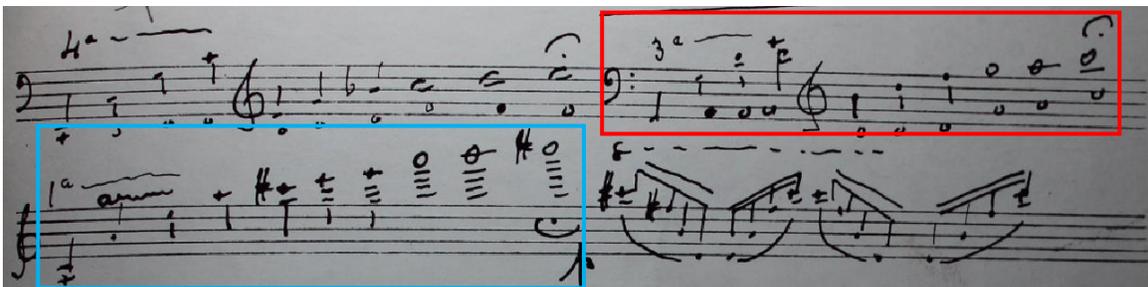
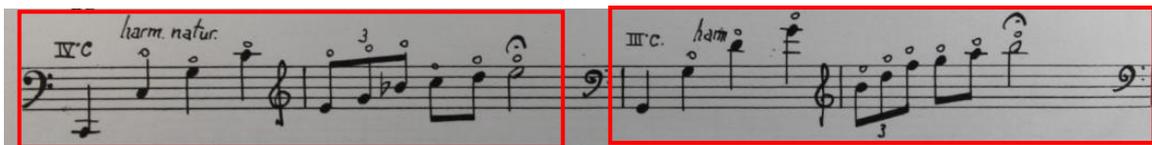


Imagen 2.8. *Primera casi sonata para violonchelo solo*. Final del tercer movimiento. Centro Julián Carrillo, SLP.

Igualmente, como lo señala Madrid,²²¹ al final del cuarteto de cuerdas *Meditación* (1928) se encuentra la serie de armónicos naturales sobre cada una de las cuerdas del violonchelo, hasta el décimo armónico (recuadros color rojo).



²²¹ Madrid, 2015: 180.

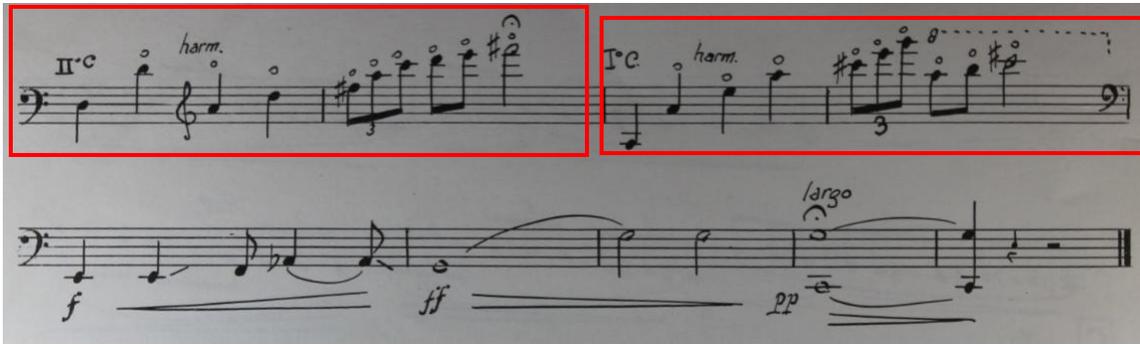


Imagen 2.9. En los recuadros se observan los armónicos naturales de do (cuarta cuerda), sol (tercera cuerda), re (segunda cuerda), y la (primera cuerda). *Meditación*, compases finales. Editorial Jobert. Centro Julián Carrillo, SLP.

Para finalizar la obra el autor utiliza nuevamente una serie de armónicos naturales, articulados a manera de arpeggio, en el violín, la guitarra y el arpa, que nuevamente se encuentran en distintas obras.²²²

Ejemplo 2.61. *Concertino*. Segundo movimiento, *lento solemne*. Compases 116 al 120. Versión A.

A continuación se presenta una variante del arpeggio al finalizar el cuarto movimiento del *Cuarteto No. 1 en cuartos de tono* (ca.1959). La presentación del motivo, basado en la serie

²²² Se puede apreciar también este motivo en *Horizontes* (1951), entre otras obras.

de armónicos de sol, nuevamente no es literal, ya que al llegar a la nota más grave asciende por las mismas notas (recuadro rojo).

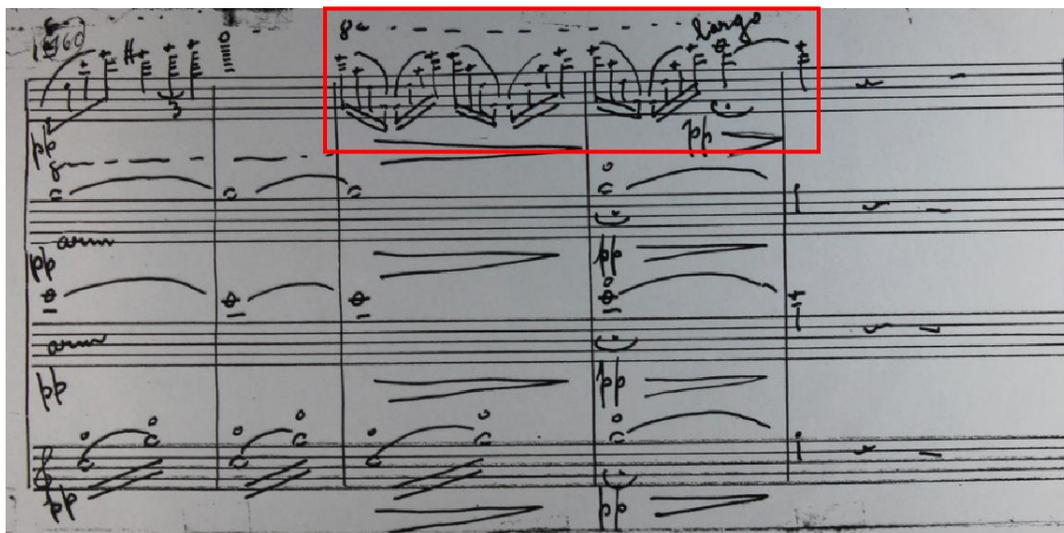


Imagen 2.10. *Cuarteto No. 1 en cuartos de tono*. Cuarto movimiento, compases finales. Violín I. Centro Julián Carrillo, SLP.

2.4. Conclusiones sobre el análisis

Los procedimientos que Carrillo desarrolla en el *Concertino*, en lo que respecta a forma y construcción melódica son básicamente tomados del periodo de transición clásico-romántico y reflejan la formación que tuvo Carrillo en la escuela alemana con Salomon Jadassohn. En el periodo clásico-romántico la manera en la cual se trataba al motivo en el estilo de sonata fue esencial para el desarrollo de las estructuras formales: “el motivo realza la articulación de la forma y sufre inflexiones como respuesta a esas articulaciones”.²²³ Ejemplo de la importancia del desarrollo motivico y su función es Franz J. Haydn (1732-1809), quien consideraba que del carácter del tema y de sus posibilidades de desarrollo surgía la configuración del discurso musical. Otro ejemplo es el mismo Beethoven, para quien la relación existente entre una estructura a gran escala y el tema era igualmente íntima.²²⁴

Del mismo modo, Carrillo construye el discurso musical de ambos movimientos a partir del desarrollo del motivo principal o célula generadora, en la cual los motivos se

²²³ Rosen, 2004: 192.

²²⁴ Rosen, 2004: 191.

transforman a partir de su función dentro de la obra. Lo más importante para un intérprete es que la ejecución en cada aparición de los motivos es distinta, tanto en carácter como en expresión, de esta manera, el motivo principal aparece en secciones fundamentales del primer movimiento. En la exposición suena el motivo en tres ocasiones, primero en la introducción orquestal, después en la entrada de los solistas y por último al inicio de la letra A. Estas tres ejecuciones son en distinta intensidad: *forte*, *mezzoforte* y *piano*, respectivamente, y la métrica corresponde a un 7/8. En el desarrollo, el motivo aparece nuevamente en tres ocasiones, fragmentado y en un compás entero; sin embargo, su presentación en cada una de estas varía en intensidad y carácter: *mezzopiano* y *poco lento*, *lento* y *pianísimo*, *forte* y *agitato*, respectivamente. Finalmente, en la retransición aparece el motivo original en una métrica de 6/8 y nuevamente en intensidad y carácter diferente: *piano* y *allegretto*. En la recapitulación, como es habitual, reaparece el motivo original, pero por primera ocasión en *fortísimo* y de regreso a la métrica y carácter original: compás de 7/8 y *allegro*.

Del mismo modo, comparando el primer movimiento del *Concertino* con las características principales de un primer movimiento de forma sonata de la tradición clásica, encuentro lo siguiente: en la exposición de un primer movimiento de forma sonata tradicional, habitualmente se presenta el material temático principal y se establece la tónica en el primer tema o grupo de temas; el segundo tema o segundo grupo de temas se presenta en la dominante, tradicionalmente de carácter más lírico y tranquilo.²²⁵ En el caso del *Concertino*, Carrillo sí presenta el primero de estos temas en la tónica y en el segundo tema solo cumple con el carácter habitual, ya que no desempeña la misma función armónica. Además, ya en el *ritornello* inicial, presentado por la orquesta, se encuentran los temas principales en los que del segundo de estos temas saldrá el motivo rítmico que se desarrollará a lo largo del segundo movimiento.

Asimismo, generalmente, antes de pasar al desarrollo se encuentran uno o varios temas conclusivos con una función cadencial, que puede ir o no seguida de una repetición de la exposición;²²⁶ en el *Concertino* no se encuentran estos temas conclusivos ni la función cadencial; tampoco se repite la exposición. En la sección del desarrollo hay una

²²⁵ Rosen, 2004: 13.

²²⁶ Rosen, 2004: 14.

fragmentación de los temas de la exposición y su reelaboración en forma de combinaciones y secuencias nuevas, como en un desarrollo habitual;²²⁷ sin embargo, las funciones tonales son suplidas a partir de la apertura paulatina de los perfiles melódicos hasta llegar a la octava y preparar el regreso mediante un pasaje de retransición.

Finalmente, en la recapitulación o reexposición reaparece el primer tema, pero ya no como fue tocado en el inicio, igualmente el segundo tema aparece con variantes en la parte de la Coda.

Otras de las características tomadas de la música tonal que encuentro en la obra son el modo en el que interactúan las alturas de las melodías, así como el registro en el cual se encuentran las frases musicales. No hay algún cambio drástico en el registro, como es propio de la música atonal,²²⁸ al contrario, la relación de alturas, así como la construcción melódica se sustenta sobre principios del periodo clásico-romántico. Los perfiles melódicos reposan en unidades de 1, 3 y 5, propias de una triada de la música tonal, así como en el fraseo, los gestos, la regularidad métrica y rítmica, y la textura homófona, que prevalece a lo largo de la obra, pero sobre todo reposan en la forma de *allegro* de sonata, que sirve como una especie de molde en el cual el compositor deposita sus ideas.

A su vez, partiendo del análisis realizado de la obra y con base en investigaciones previas que se han realizado de otras obras del compositor potosino,²²⁹ también hay elementos característicos de la música atonal del siglo XX en el *Concertino*. Un ejemplo de esto es el conjunto instrumental que Carrillo utilizó para los solistas de la obra. Aunque en un principio eran los instrumentos e instrumentistas que tenía a la mano para realizar los microtonos,²³⁰ esta combinación instrumental (violín, violonchelo, corno francés, guitarra, octavina y arpa microtonal) resulta ser sorprendente e inusual, en tanto que el violín, el violonchelo y el corno conducen la mayoría de los temas principales mientras que la octavina, la guitarra y el arpa crean un color sonoro que contrasta como acompañamiento, por lo general.

Si bien en la música tonal con frecuencia se buscaba una amalgama homogénea de timbres, esto comenzó a cambiar en la segunda mitad del siglo XIX cuando los

²²⁷ Rosen, 2004: 14.

²²⁸ Lester, 2005: 14-25.

²²⁹ Véase principalmente los trabajos de Alejandro Madrid y Luca Conti descritos en la bibliografía.

²³⁰ Véase apartado I.I.

compositores empezaron a buscar nuevas y sorprendentes combinaciones tímbricas a medida que aumentaba la orquesta,²³¹ por lo que este tipo de combinaciones y contrastes tímbricos están más asociados a la música del siglo XX. Un ejemplo es *L'histoire du soldate* (1918) de Igor Stravinsky (1882-1971), escrita para un conjunto mixto de dos instrumentos de madera (clarinete y fagot), dos de metal (trompeta y trombón), cuerdas (violín y contrabajo) y varios de percusión. También podríamos citar a Arnold Schoenberg (1874-1951) como otro compositor de la misma época que buscó nuevos timbres en sus obras, entre estas la *Sinfonía de cámara*, op. 9 (1906), y el *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912).²³²

Por otra parte, en el *Concertino* también destacan otros elementos característicos de la música atonal del siglo XX, como la constante armonización orquestal por tetracordes, pentacordes, hexacordes, etcétera, formados en su gran mayoría por tonos enteros. Otro elemento a señalar es la utilización de clústeres, palíndromos, escalas por tonos enteros, escalas microtonales y acordes de séptima que carecen de todas las implicaciones que para la armonía y la conducción de las voces tendrían en una composición tonal.

Una vez descritas las características de la obra queda claro que Carrillo no solo se remite al uso de los microtonos como elemento novedoso en su música, sino que también se aventuró a explorar otros recursos, y es precisamente la interacción de todos estos elementos, tanto de la música atonal y tonal, lo que hace tan especial a esta obra.

²³¹ Lester, 2005: 54-55.

²³² Lester, 2005: 56.

CAPÍTULO 3

INSTRUMENTOS DISEÑADOS O MODIFICADOS POR CARRILLO PARA LA INTERPRETACIÓN DEL *CONCERTINO*

3.1. Instrumentos “Carrillo” empleados en la obra

En el caso de los solistas de la obra, solo el violín y el violonchelo corresponden a los instrumentos orquestales “habituales”. Sin embargo, se necesitan cuatro instrumentos más; a saber, guitarra en cuartos de tono, corno microtonal (capaz de ejecutar cuartos, octavos y dieciseisavos de tono), octavina (capaz de ejecutar cuartos y octavos de tono) y arpa-cítara (en dieciseisavos de tono). Sin duda, la dificultad para conseguir los instrumentos necesarios para ejecutar la obra de Carrillo es uno de los grandes desafíos a los que se enfrenta el posible intérprete, puesto que, en efecto, algunos de estos instrumentos fueron diseñados *ex profeso* y a expensas del propio compositor, como es el caso de la octavina y el arpa-cítara; o bien se trata de instrumentos modificados, como es el caso del corno francés y la guitarra. Sin embargo, rastrear o mandar construir estos instrumentos no es tarea fácil, ya que la mayoría de sus textos publicados da pocos datos al respecto,²³³ por esta razón, este capítulo reúne información para la construcción/reproducción de estos instrumentos y describe algunas de las modificaciones hechas a los instrumentos durante gran parte del periodo creativo del compositor.

Carrillo, al emprender su “Revolución musical del Sonido 13” y hasta el final de su vida, constantemente experimentó, compuso y teorizó acerca de los microtonos. En este sentido, Alejandro Madrid señala que Carrillo continuó escribiendo, reescribiendo y reinventando, tanto sus artículos como su música, su propio pasado a lo largo de su vida, por lo tanto, se pueden encontrar versiones ligeramente diferentes de los mismos artículos publicados, o de las mismas partituras, reescritos años más adelante.²³⁴ En esta investigación se argumenta que los instrumentos creados o modificados para la producción de microtonos no fueron la excepción y que, al igual que sus textos y su música, estos sufrieron cambios con el correr del tiempo. Es así que, para poder realizar la interpretación de las obras *Sonata casi*

²³³ De hecho, la mayor parte de la información se encuentra en notas y borradores que Carrillo no publicó.

²³⁴ Madrid, 2015: 6.

fantasía y *Concertino*, fue necesario investigar la situación actual de los instrumentos empleados en la obra, así como sus características organológicas.

En la imagen 3.1 (véase anexo) se observan tres de estos instrumentos (de los cuales se expondrán detalles más adelante), así como otros instrumentos creados por iniciativa de Carrillo y financiados por él.

3.2. La octavina

La octavina es un cordófono tipo laúd de cuerda pulsada o frotada cuya caja de resonancia es trapezoidal, con un diapasón vertical con tres cuerdas afinadas por octavas (Do₂ cuerda III, Do₃ cuerda II, Do₄ cuerda I). Este instrumento es una invención conjunta de Carrillo y de José María Torres,²³⁵ alumno suyo en el Conservatorio Nacional de Música, presumiblemente entre 1922 y 1924.²³⁶ En las notas que preceden al manuscrito 2 del *Concertino*, Carrillo escribe lo siguiente: “La octavina es de 8os [sic] de tono y además puede tocar 4os [sic], semitonos y tonos”.

La guitarra, el arpa-cítara y la octavina fueron los primeros instrumentos creados y modificados por Carrillo para desarrollar sus experimentos microtonales, y finalmente fueron expuestos en el primer concierto del Sonido 13.²³⁷ En este concierto, Carrillo utilizó la octavina en tres de las cinco composiciones presentadas por él: *Preludio a Colón*, *Ave María* y *Preludio para violonchelo*.²³⁸ Es interesante señalar que en los primeros manuscritos de estas tres composiciones, así como en las primeras versiones de la *Sonata casi fantasía* y el *Concertino*, el compositor no indica en la partitura el uso del arco (para frotar la cuerda), ya que de acuerdo a lo que se expondrá en este apartado, este uso se introdujo posteriormente. (Véase anexo, imagen 3.2).

A continuación, se exponen las características y cambios que tuvo la octavina con base tanto en el instrumento que se conserva,²³⁹ como en las imágenes encontradas en el acervo del compositor y en la Colección Gerónimo Baqueiro Foster del CENIDIM. En el anexo se

²³⁵ Carrillo, 1936: 24.

²³⁶ Carrillo señaló que este instrumento y el arpa-cítara fueron construidos por carpinteros (1967: 206).

²³⁷ Carrillo, 1925b: 2.

²³⁸ Adicionalmente, en este concierto Carrillo presentó *Tepepan* y *Hoja de Álbum*, así como composiciones de sus discípulos: de Rafael Adame, *Preludio* y *Capricho para guitarra*, de Elvira Larios, *Melodía para voces femeninas e instrumentos* y *Melodía para instrumentos solos* y de Soledad Padilla, *¡Oh Salutaris hostia!* para voces e instrumentos. Programa de mano del concierto. Centro Julián Carrillo, SLP.

²³⁹ Octavina construida por Manuel Medina en 1936, perteneciente a Miguel Ángel Blanco.

muestran fotografías correspondientes al estreno de la *Sonata* (imagen 3.3) y del *Concertino* (imagen 3.4). De acuerdo con Carrillo,²⁴⁰ este instrumento es el mismo al presentado en el concierto de 1925. Asimismo, se muestran bocetos a lápiz en los cuales se pueden notar algunas medidas del mismo instrumento (imágenes 3.5 y 3.6).

²⁴⁰ Carrillo, 1967: 206.

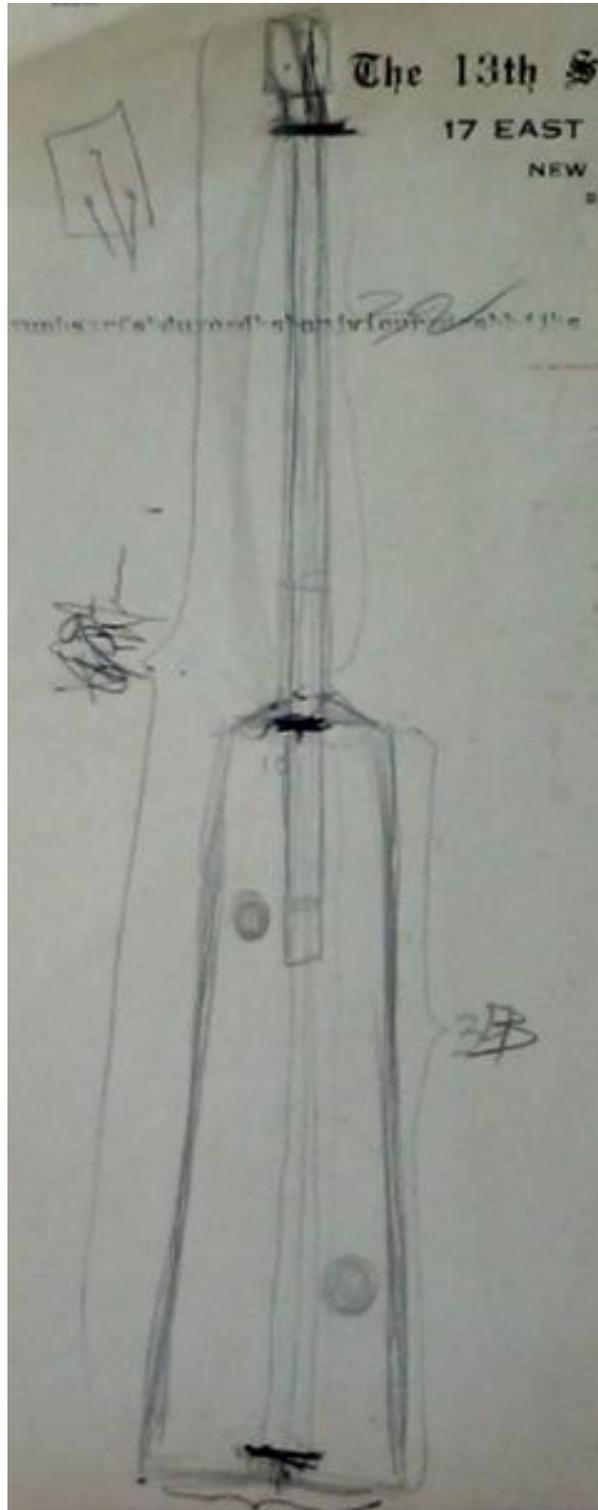


Imagen 3.5. En el dibujo se aprecia el diseño frontal de la octavina con corchetes que señalan posibles medidas de las partes que componen el instrumento, así como un detalle del mástil en el que se observa la ubicación de las cuerdas en el clavijero. Centro Julián Carrillo, SLP.

En el membrete de la hoja (imagen 3.5) se advierten los datos del Sonido 13 en inglés – distintivo que Carrillo utilizó durante su estancia en Nueva York–, lo que muestra el interés de Carrillo en proporcionar datos sobre la construcción del instrumento a los Grupos 13 estadounidenses.

Las anteriores imágenes (3.2 a 3.6) corresponden al instrumento utilizado durante 1925 y 1927. En estas se observa una característica fundamental con respecto a las octavinas que serían construidas posteriormente: la ausencia de un puente. Según Jimena Palacios Uribe, investigadora del CENIDIM, y especialista en organología,²⁴¹ este instrumento difícilmente podría haber tenido un buen funcionamiento al tocarse con arco, ya que la falta de un puente en la región media de la caja impide la elevación de las cuerdas y, por lo tanto, estas no se pueden frotar, lo cual coincide con los primeros manuscritos de las obras mencionadas.

La imagen 3.7 (véase anexo) muestra a detalle otras características del instrumento construido posteriormente y utilizado por el Primer Grupo 13 de La Habana.

En este instrumento, a diferencia de los anteriores, la boca inferior se encuentra un poco más arriba y, por ende, más cercana al puente; también presenta una mayor anchura del brazo, así como una terminación distinta de la cabeza del mástil. También se distingue una maquinaria en lugar de clavijas, lo cual permite una afinación más precisa y práctica que en las octavinas anteriores y presenta una mayor similitud a una guitarra que a un instrumento de cuerda frotada. Además, aparece un cordal que ayuda a reforzar la estabilidad del brazo y, finalmente, un puente en la parte inferior, que en este caso sí hace posible una mejor proyección del sonido con el arco.²⁴² Asimismo, como se observa en los manuscritos posteriores a las primeras versiones de la *Sonata casi fantasía* y el *Concertino*, ocurre una evolución organológica basada en las experiencias previas de Carrillo, lo cual permitió la utilización del arco en el instrumento.

Para el estreno en México de la obra fue imprescindible la colaboración del guitarrista y difusor de la obra de Carrillo, Miguel Ángel Blanco,²⁴³ quien financió con medios propios la restauración de una octavina en malas condiciones de conservación y propuso una posible técnica de ejecución. (Véase anexo, imagen 3.8).

²⁴¹ Comunicación personal, 2 de marzo de 2016.

²⁴² Comunicación personal con Jimena Palacios Uribe, 3 de agosto de 2016.

²⁴³ También conocido en el medio musical mexicano con el nombre artístico de Angélos Quezalcóatl.

Entre otros detalles, en esta octavina, la boca, la cabeza y el tamaño del diapasón son notablemente diferentes. Principalmente, el cordal y el puente permiten que pueda ser un instrumento tanto pulsado como frotado. Fue creado por Manuel Medina en 1936, por lo que obviamente su construcción fue posterior a los instrumentos mostrados anteriormente. (Véase anexo, imagen 3.9).

Este instrumento perteneció a Gerald R. Benjamin (1939–2006).²⁴⁴ A su muerte, cuando su viuda necesitaba mudarse de su hogar a una casa de retiro para adultos mayores, contactó a Carmen Carrillo (nieta del compositor) para entregarle, entre otras cosas, discos, documentos y el instrumento que mantenía en su cochera. Después de recogerlo en la ciudad de Bandera, Texas, la familia Carrillo lo donó a Miguel Ángel Blanco en 2010 con la única condición de restaurarlo y volverlo a sonar.²⁴⁵ Como se menciona arriba, Blanco se encontró con un instrumento intocable, por lo que fue necesaria su restauración.²⁴⁶

En el anexo se muestran algunas fotografías previas a la restauración, hecha entre 2014 y 2015, por los lauderos Cirilo Gauna y Javier Alanís, en las ciudades de Monterrey y Saltillo respectivamente (imágenes 3.10 a 3.14). Una vez restaurado el instrumento, se procedió con el estudio de la obra para su estreno.

3.3. El arpa en dieciseisavos de tono

A partir de la correspondencia de Baudelio García con Samuel Rodríguez²⁴⁷ y más adelante con el mismo Carrillo en julio de 1924,²⁴⁸ se infiere que el diseño original del arpa-cítara surge de Baudelio García y no de Carrillo, como este lo proclama en sus textos.²⁴⁹ Primeramente, Carrillo le solicita a García la construcción de una guitarra de 25 cuerdas afinadas a una distancia de cuartos de tono (una octava) entre cada una, a lo que este le

²⁴⁴ Organista y profesor emérito de la *Trinity University*, San Antonio, Texas. Difusor e investigador de la obra de Carrillo. Se desconoce si Benjamin obtuvo el instrumento a través de Dolores Carrillo, ya que no conoció personalmente a Julián Carrillo.

²⁴⁵ Comunicación electrónica con Carmen Carrillo, 3 de junio de 2016.

²⁴⁶ Comunicación electrónica con Miguel Ángel Blanco, 11 de febrero de 2016.

²⁴⁷ Discípulo de Carrillo, con el cual Baudelio García tuvo la primera comunicación para la construcción de la guitarra.

²⁴⁸ *Cfr.* Carta del 19 de junio de 1924 de Baudelio García a Julián Carrillo (Colección Gerónimo Baqueiro Fóster, CENIDIM-INBA, 2016, México).

²⁴⁹ En algunos de sus textos Carrillo se proclama como el inventor del instrumento: *Errores Universales* (1967: 198), *Tres conferencias* (1936: 24). Sin embargo, se puede observar en la correspondencia que mantuvo con Baudelio García que fue este último el que le propuso a Carrillo el diseño del instrumento a partir de las peticiones del músico potosino.

contesta con una negativa, aduciendo que es más práctico dividir cada traste y conservar tanto la afinación original de la guitarra como las seis cuerdas, que construir un instrumento de esas características. Más adelante, Carrillo insiste nuevamente en la construcción de un instrumento de 25 cuerdas, pero ahora sin la intervención de la mano izquierda, ante lo cual García le plantea modificar una cítara adicionando las clavijas de un salterio,²⁵⁰ como se muestra en la imagen 3.15 (véase página siguiente).

²⁵⁰ Palacios 2015.

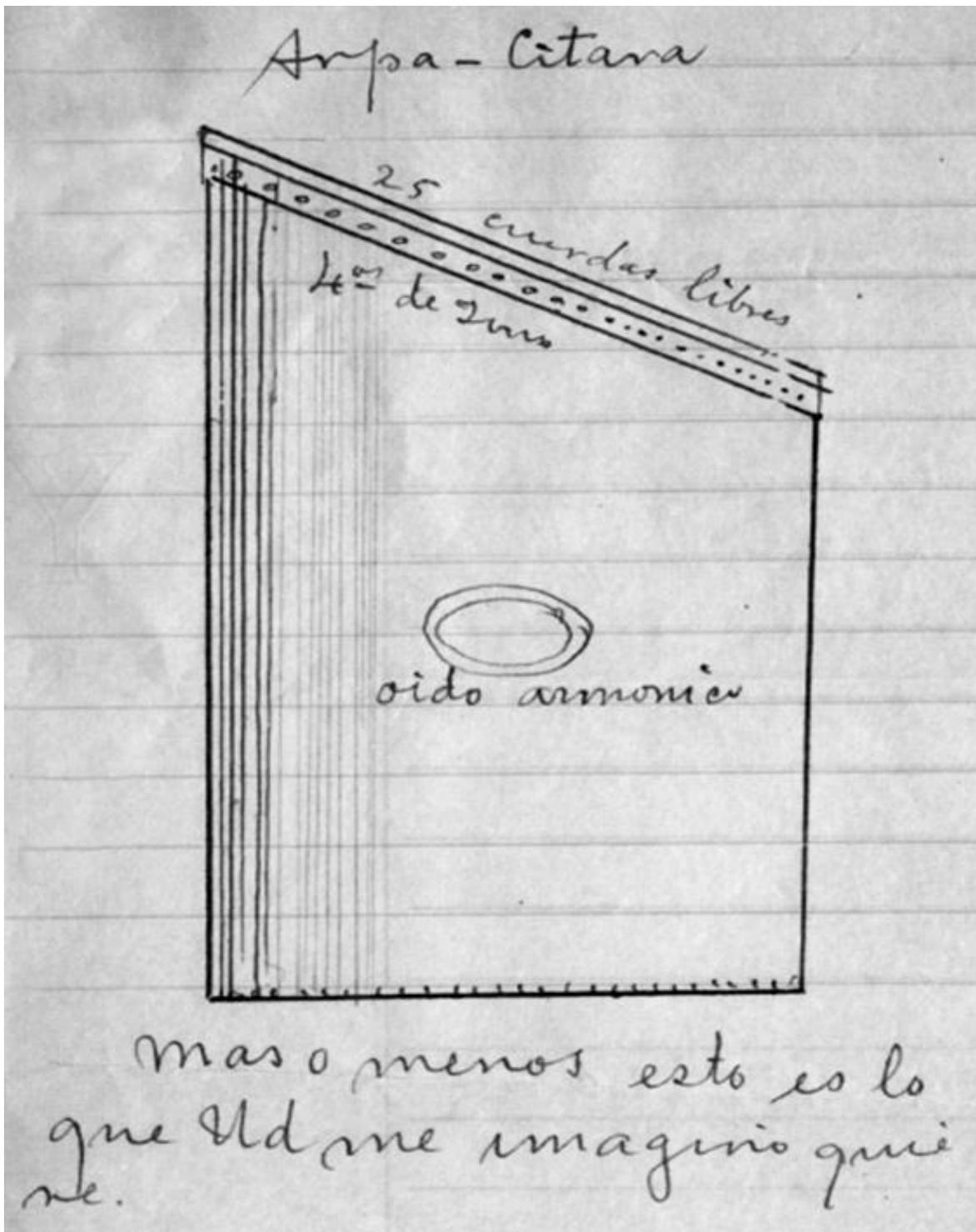


Imagen 3.15. Diseño de arpa-cítara de Baudelio García a solicitud de Carrillo. El texto de Baudelio García dice lo siguiente: “más o menos esto es lo que Ud [sic] me imagino que ve”. Colección Gerónimo Baqueiro Foster. CENIDIM, Ciudad de México.

Sin embargo, no es hasta el número de septiembre del periódico musical *El Sonido 13* del mismo año (1924) que Carrillo menciona a José María Torres –el primero en afinar en la Ciudad de México los cuartos, octavos y dieciseisavos de tono en su arpa-cítara–, por lo que podemos deducir que Torres mandó a construir con un carpintero el diseño y la idea original de García, poco tiempo después de que este se lo mandara a Carrillo, añadiendo algunas modificaciones. Adicionalmente, el periódico *El Sonido 13* muestra una imagen del instrumento con las 97 cuerdas necesarias para la subdivisión en dieciseisavos de tono. (Véase anexo, imagen 3.16).

Con base en los distintos escritos e imágenes que se conservan en el Centro Julián Carrillo, se puede concluir que, con el transcurso del tiempo, las arpas (al igual que los otros instrumentos empleados en la obra) sufrieron modificaciones y experimentaciones en pos de un beneficio musical, aportando mayor sonoridad y factibilidad en su ejecución. Se muestran distintos modelos en el anexo (imágenes 3.17 a 3.19). En la imagen 3.17 a diferencia del primer diseño, se muestran dos orificios acústicos adicionales, además de medidas exactas del instrumento.

En las imágenes 3.18 y 3.19 pertenecientes a los Grupos 13 de La Habana, se aprecian dos arpas-cítara distintas, ya que la separación de los orificios acústicos y el ornamento en la tapa del instrumento tienen diferentes características. Asimismo, los tres orificios acústicos muestran las constantes experimentaciones de Carrillo y sus colaboradores en pos de una mejora sonora. En el modelo de la imagen 3.20 se observan, a diferencia de en los dos anteriores, solamente dos orificios en la tapa, pero claramente se advierte un puente en la parte superior, que hace posible la ejecución de dos octavas en el instrumento.

Se conservan dos de los últimos ejemplares que se construyeron cuando Carrillo aún vivía. Pertenecen al área de música de la *Hochschule der Künste Bern*²⁵¹ en Suiza y, de acuerdo con Roman Brotbeck, estos fueron llevados a Europa por Carrillo para sonarlos en los conciertos de 1958;²⁵² permanecieron en Europa y fueron requeridos nuevamente para las grabaciones hechas en París, entre 1960 y 1963. Al finalizar, los instrumentos quedaron

²⁵¹ Escuela Superior de las Artes de Berna, Suiza.

²⁵² Conciertos dentro de la Exposición Universal en Bruselas y en el Palacio de las Bellas Artes de la misma ciudad. De acuerdo con Carrillo, en la Exposición Universal también se presentaron 15 arpas en distintas afinaciones e instrumentos de aliento. (Carrillo, 1967: 266).

guardados en la casa de Jean-Étienne Marie²⁵³ (1917-1989) y, a la muerte de Carrillo, su hija Dolores decidió regalarlos al músico francés. En 1999 la hija de Marie ofreció los instrumentos (incluidos un piano en dieciseisavos de tono y uno en tercios de tono) en una subasta en París, y así fue como la *Hochschule der Künste Bern* adquirió los instrumentos.²⁵⁴ En el arpa de la imagen 3.21 (véase anexo) se observan dos pedazos de metal en diagonal y perpendiculares a las cuerdas, ubicados entre estas y la tapa. Estas divisiones tienen la función de octavar los sonidos. Así, en el extremo derecho tenemos la primera octava (más grave); entre las divisiones de metal, la segunda; y del lado izquierdo, la tercera octava (más aguda). Mientras que en el instrumento de la imagen 3.22, a diferencia del anterior, las divisiones que hacen posibles las diferentes octavas son de madera, así como cuatro orificios en la tapa. Se pueden apreciar más imágenes de estos instrumentos en el anexo (3.23 a 3.26).

Como se mencionó, ambos instrumentos tienen tres octavas (todas en la parte posterior). La primera se encuentra afinada en cuartos de tono y la segunda, de mayor dimensión, en dieciseisavos de tono. En ninguna de las arpas se encuentra la etiqueta que especifique el nombre del constructor.²⁵⁵

Cotejando con algunas fotografías del Centro Julián Carrillo, estos instrumentos se asemejan a los que se muestran en la imagen 3.27, en la que se observa a los músicos que participaron en la grabación de la música que formó parte de la película “La virgen Morena” (1942) de Gabriel Soria que, de acuerdo a Madrid, fue musicalizada por Carrillo y Jorge Pérez.²⁵⁶

²⁵³ Compositor francés. Después de estudiar negocios y teología, se convirtió en alumno de Olivier Messiaen y Darius Milhaud en el Conservatorio de París (1946-1949). Productor de radio con RTF (1949-75), fundó el *Cercle Culturel du Conservatoire* de París (1947), el *Centre International de Recherche Musicale* (1968), entre otros importantes centros y festivales para la difusión y el estudio de la música actual, en ese momento, en Francia. Atraído por la teoría y la música microtonal de Carrillo, después de conocerse en la década de los años cincuenta, Marie se convirtió en su principal difusor y aliado en Europa, aún después de la muerte de Carrillo. Incluso su vínculo con México fue mucho más estrecho al grado de impartir cursos en la Ciudad de México en distintas ocasiones (1966, 1968 y 1981). (Criton 2018).

²⁵⁴ Tanto las arpas como los pianos han dado lugar a una serie de más de sesenta composiciones en Europa; conciertos y grabaciones con estos instrumentos son frecuentes. Roman Brotbeck, comunicación electrónica el 4 de abril de 2016.

²⁵⁵ Estas arpas-cítara pudieron haber tenido la misma suerte de la octavina y las primeras arpas-cítara, y haber sido construidas por un carpintero y no por un luthier que necesariamente colocaría su etiqueta en el instrumento. Véase apartado 3.2.

²⁵⁶ Madrid, 2015: 248.

Como se puede observar en las imágenes mostradas, el arpa-cítara fue diseñada para ejecutarse por un solo lado del instrumento y en posición horizontal. Como lo menciona Carrillo en las notas que preceden al *Concertino*: “Esta arpa es a manera de cítara; tiene 97 cuerdas en la 8ª [sic] y produce 96 intervalos de 1/16 cada uno de ellos”.

Sin embargo, actualmente en el Centro Julián Carrillo no se encuentra ningún ejemplar de estas arpas. Solamente se conservan dos arpas de mayor tamaño y con diferencias sustanciales, las cuales, de acuerdo con Armando Nava,²⁵⁷ fueron construidas por Óscar Vargas Leal²⁵⁸ después de la muerte de Carrillo, entre 1965 y 1973, y a las que me refiero en esta investigación como arpas microtonales. (Véase anexo, imágenes 3.28 y 3.29).

Estas arpas microtonales se encuentran encordadas por ambos lados, así que se deben colocar necesariamente de manera vertical, lo que se puede hacer gracias a que cuentan con una pequeña base que está integrada al instrumento. De esta manera, es posible ejecutar tanto las dos octavas más agudas (índice acústico 4 y 5) que se tienen por un lado como la octava más grave (índice acústico 3) por el otro. Véase anexo, imágenes 3.30 y 3.31.

Tanto la *Sonata* como el *Concertino* fueron compuestos originalmente para el arpa-cítara, por lo que la ejecución de las obras en una de las arpas microtonales tiene ciertas particularidades a las que haremos referencia en el apartado concerniente a la interpretación del arpa en dieciseisavos de tono.

3.4. El corno francés en dieciseisavos de tono

En el número de septiembre de 1924 del periódico musical del *Sonido 13*, Carrillo menciona a Ángel Romano²⁵⁹ como la persona que lo ayudó en la producción de cuartos de tono en instrumentos de émbolos o pistones a base de armónicos.²⁶⁰ Esta es la primera noticia documentada con respecto a la producción de los microtonos en estos instrumentos. No obstante, es hasta enero de 1925, en el mismo medio, que Carrillo menciona a un distinguido miembro de la Orquesta Sinfónica Nacional que “por el momento prefiere tener su nombre en el anonimato” (refiriéndose a Refugio Centeno²⁶¹), como la persona que ha

²⁵⁷ Comunicación personal, 25 de febrero de 2016.

²⁵⁸ Óscar Vargas Leal y David Espejo fueron de los últimos discípulos de Carrillo y más adelante de su hija Dolores.

²⁵⁹ Discípulo de Carrillo en el Conservatorio Nacional de Música.

²⁶⁰ Carrillo, 1924: 4.

²⁶¹ Cornista y trombonista integrante también de la Orquesta Beethoven durante este periodo.

resuelto el problema con los émbolos y ha puesto en sus manos un trombón capaz de producir octavos de tono. Asimismo, menciona y rinde tributo con su retrato, a Alfonso López, un mecánico capaz de realizar estas modificaciones en el instrumento bajo la guía del misterioso miembro de la Sinfónica.²⁶² Sin embargo, no es sino hasta abril del mismo año que revela en el periódico del *Sonido 13* el nombre de Centeno. No solo afirma esta noticia categóricamente en el interior del periódico, sino que también muestra su fotografía en la portada, ubicándolo como “el implantador de la teoría del Sonido 13 en los instrumentos de émbolos”.

Años más tarde, en su libro “*Sonido 13*” *Fundamento científico e histórico* es más explícito al respecto:

Considero a Refugio Centeno autor del procedimiento para lograr en los instrumentos de émbolos cualquiera [*sic*] división temperada del tono o de la 8^a, excepto el semitono, aunque él no lo dijera ni lo hiciera. La razón en que me basé fue que Centeno indicó antes que nadie la manera de lograr 4os, 8os y 16avos de tono, lo que el mundo buscaba en vano. Yo completé el cuadro de Centeno indicando cómo pueden lograrse en esos instrumentos los 3os, 5os, 6os, 7os, 9os, 10mos, etc., pero sirviéndome del procedimiento logrado por él. Centeno no solo indicó cómo podían lograrse los 4os, 8os y 16avos de tono, sino que lo demostró prácticamente en un trombón arreglado por él. Siguiendo el procedimiento de Centeno, se arreglaron varios instrumentos de émbolos en la ciudad de Nueva York y en la isla de Cuba, etcétera.²⁶³

El caso del corno no es distinto al de los dos anteriores instrumentos, ya que a lo largo del tiempo se observan distintas imágenes con instrumentos sustancialmente diferentes. En el Centro Carrillo solo se conserva uno de estos instrumentos. (Véase página siguiente, imagen 3.32).

El instrumento fue construido por C. F. Schmidt²⁶⁴ –uno de los mejores constructores de cornos de aquella época– y, de acuerdo con Roman Brotbeck,²⁶⁵ esto nos lleva a pensar en la gran red de relaciones que Carrillo pudo haber tenido durante su segunda estancia en Nueva York (periodo en el cual compuso tanto la *Sonata*, como el *Concertino*), lo cual es

²⁶² Carrillo, 1925a: 17.

²⁶³ Carrillo, 1948: 33.

²⁶⁴ Carl Friedrich Schmidt era un especialista en la construcción de cornos y había aprendido de su padre el arte de la fabricación de instrumentos. De 1878 a 1899 instaló su propia empresa en Berlín. Desde 1919, la compañía fue dirigida bajo el nombre “C. F. Schmidt, productor musical de instrumentos en Weimar” y, a partir de 1926, bajo el nombre de “C. F. Schmidt, fábrica de instrumentos musicales”. La compañía Carl Fischer fue la distribuidora general para los Estados Unidos y Canadá.

²⁶⁵ Comunicación electrónica, 22 de noviembre de 2015.

corroborado en la numerosa correspondencia que Carrillo mantuvo a lo largo de su vida con constructores y distribuidores de instrumentos a lo largo del mundo.²⁶⁶ Asimismo, Carrillo afirma en la cita anterior, así como Cosío Villegas en sus *Memorias*, que este instrumento se modificó en Nueva York *ex profeso* para el estreno de la *Sonata casi fantasía*,²⁶⁷ a partir de los procedimientos de Refugio Centeno.²⁶⁸



Imagen 3.32a (izquierda). Toma lateral del corno en dieciseisavos de tono. Imagen 3.30b (derecha). Se aprecia en color más claro la añadidura del émbolo. Centro Julián Carrillo, SLP. Fotografía de Jimena Palacios Uribe.

²⁶⁶ En el Centro Julián Carrillo se encuentra gran parte de la correspondencia que mantuvo Carrillo con Sauter, König y Baudelio García, entre otros, lo cual refleja el interés que Carrillo tenía por mejorar y seguir construyendo más instrumentos, así como un amplio conocimiento acerca de los instrumentos que se estaban realizando en otros lugares.

²⁶⁷ De acuerdo con Carrillo, el instrumento fue modificado por el cornista mexicano Lucino Nava (intérprete que participó en los estrenos de la *Sonata casi fantasía* y del *Concertino*) en Nueva York. (Carrillo, 1948: 118).

²⁶⁸ Cosío, 1986: 239.

Ante la imposibilidad de utilizar este instrumento para el estreno de la obra en México (ya que este debía ser restaurado), se utilizó un corno²⁶⁹ capaz de producir cuartos y octavos de tono “cromáticos microtonales” dentro de todo el rango de un corno francés común. En este corno la ejecución de los cuartos y octavos de tono solo es posible mediante los émbolos, mientras que los dieciseisavos de tono deben ser producidos de manera artificial, lo cual dificulta en gran medida su ejecución veloz.²⁷⁰ En cambio, en el corno desarrollado por Centeno, cada uno de los émbolos produce cuartos, octavos y dieciseisavos de tono respectivamente.²⁷¹

3.5. La guitarra en el Sonido 13

La guitarra tiene una relación muy estrecha con la teoría microinterválica de Carrillo, ya que hasta antes de sus experimentos con el Sonido 13 había prescindido de este instrumento en su obra.²⁷² Sin embargo, fue el primer instrumento que el compositor mandó modificar para comenzar con su experimentación microtonal en 1924, y trajo consigo sus primeras obras en este sistema.²⁷³

Como vimos en el apartado 3.2, correspondiente al arpa-cítara, Carrillo le solicitó a Baudelio García en una primera instancia la construcción de una guitarra de 25 cuerdas afinadas a una distancia de cuartos de tono entre cada una. García, a su vez, le propuso dividir cada traste y conservar tanto la afinación original de la guitarra como las seis cuerdas, señalando que con estas divisiones del traste sería más práctico conservar la afinación exacta de los microtonos que con un instrumento de las características propuestas por Carrillo.²⁷⁴ A partir de este intercambio de ideas surgió la primera guitarra que Carrillo

²⁶⁹ Este corno francés, perteneciente al cornista suizo Samuel Stoll, fue desarrollado y construido por la *Hochschule der Künste Bern* (Suiza) y Konrad Burri.

²⁷⁰ Véase Capítulo 5.

²⁷¹ Carrillo, 1948: 119.

²⁷² A diferencia de algunos de sus contemporáneos, como Ponce, Chávez, y Rolón, la escritura para la guitarra en la música de Carrillo que se ha catalogado hasta ahora no tuvo una influencia o dedicatoria particular para Andrés Segovia. Por el contrario, en la correspondencia de Segovia con Ponce se percibe un cierto tono de burla por parte del guitarrista español hacia los experimentos de Carrillo: “Te mando una graciosísima carta que te hará reír: de Carrillo el inventor de la microbiología tonal, invención que tiene que completar con otra que sea algo así como microscopía auditiva...” (Alcázar, 1989: 23).

²⁷³ El catálogo integral más completo de las obras para guitarra que hasta el día de hoy alberga el Centro Carrillo se encuentra en el artículo publicado por el Dr. José Luis Navarro en la revista *Heterofonía*. (Navarro, 2011: 37-68).

²⁷⁴ *Cfr.* Carta del 19 de junio de 1924 de Baudelio García a Julián Carrillo (Colección Gerónimo Baqueiro Fóster, CENIDIM-INBA, 2016, México).

mandó modificar y la cual sería el inicio de su experimentación con este instrumento, como veremos más adelante.²⁷⁵ En esta guitarra se observa lo sugerido por Baudelio García: el entrastado en cuartos de tono a lo largo de todo el diapasón. Sirvan de ejemplo las imágenes 3.33 (página siguiente) y 3.34 (véase anexo).

²⁷⁵ Es a través de las notas y correspondencia del compositor que se confirma la vasta red de conexiones que mantuvo con distintos lauderos y constructores de instrumentos para la realización y modificación de estos, ya que, en este caso, no solo tuvo relación con Baudelio García, sino con guitarreros de la Ciudad de México, entre estos: Gerónimo Villafon y Juan Eliseo.



Imagen 3.33. Guitarra construida por Baudelio García, entrastada en cuartos de tono. *El Universal*, 14 de agosto de 1924. Centro Julián Carrillo, SLP.

Durante la estancia de Carrillo en Nueva York (1926-1929), periodo en el cual compuso tanto la *Sonata* como el *Concertino*, Genaro Nava, el intérprete de estas dos obras, utilizó

nuevamente una guitarra con entrastado en cuartos de tono, pero ahora con una guitarra séptima semidoble²⁷⁶ (véase anexo, imágenes 3.35 y 4.1). A pesar de que en la escritura correspondiente a la guitarra en estas obras no se aprecia el uso de la séptima cuerda, así como tampoco una afinación particular aprovechando la cantidad de cuerdas, ese instrumento fue el antecedente de una guitarra para la cual Carrillo sí escribiría música más adelante.²⁷⁷

En el Centro Carrillo no se conserva ningún ejemplar de las guitarras que mandó construir el compositor, pero es a partir de las numerosas notas e imágenes conservadas en su acervo que se pueden rastrear los cambios que tuvo el instrumento. Así, más adelante, Carrillo plantearía la construcción de 15 guitarras distintas (idea que lograría materializar con los pianos Carrillo)²⁷⁸ cada una de estas con una particular distribución de los trastes en el diapasón, lo cual permitiría las diferentes subdivisiones del tono: tercios, cuartos, quintos, y así sucesivamente hasta los dieciseisavos de tono.²⁷⁹ Finalmente, el último instrumento fue nombrado por el compositor “guitarra Carrillo”,²⁸⁰ y sugiere cambios sustancialmente diferentes a las catorce guitarras anteriores, ya que propone ahora trece cuerdas afinadas a distancia de un tono entero entre cada una de las cuerdas y con un diapasón en semitonos.²⁸¹

Del mismo modo, los apuntes del compositor revelan que ante el elevado costo que habría significado financiar la construcción de tan numerosas guitarras, Carrillo plantea una idea más práctica: hacer posible sonar todas las subdivisiones propuestas en un solo instrumento, a excepción de la “guitarra Carrillo”, mediante el intercambio de diapasones. En el Centro Carrillo se encuentran solamente tres de estos diapasones (con extensión de una octava, doceavo traste en una guitarra normal), realizados por Baudelio García y, de

²⁷⁶ De acuerdo con el luthier Salvador Soto, esta guitarra tenía las primeras tres cuerdas sencillas y las cuatro graves octavas con el bordón del lado de los agudos. Comunicación personal, 1 de diciembre de 2016.

²⁷⁷ El *Estudio para guitarra séptima en tercios de tono* (1962).

²⁷⁸ Actualmente ubicados en el Centro Carrillo.

²⁷⁹ En el Centro Carrillo se conservan sus obras para guitarra sola en cuartos de tono, tercios de tono (de seis y siete cuerdas) y para guitarra en semitonos. De acuerdo con el propio compositor, dentro de los catálogos que se mencionan como apéndices de sus libros *Sistema General de Escritura Musical* (1957) y *Leyes de metamorfosis musicales* (1949), solo escribió para estas subdivisiones del tono; por lo que se desconoce si también realizó obras para las demás subdivisiones del tono mencionadas.

²⁸⁰ Se conocen hasta ahora dos pequeñas obras para este instrumento, intituladas *Preludios I y II para “guitarra Carrillo”*.

²⁸¹ En esta guitarra la afinación por tonos enteros, de acuerdo a la transportación que hay en la guitarra, comienza con la 13ava cuerda, do₄; 12ava cuerda, re₄; hasta llegar a la primera cuerda afinada en do₆.

acuerdo con la especialista en organología Jimena Palacios,²⁸² entrastados para producir intervalos de $1/5$, $1/10$ y $1/16$ de tono (imagen 3.36).

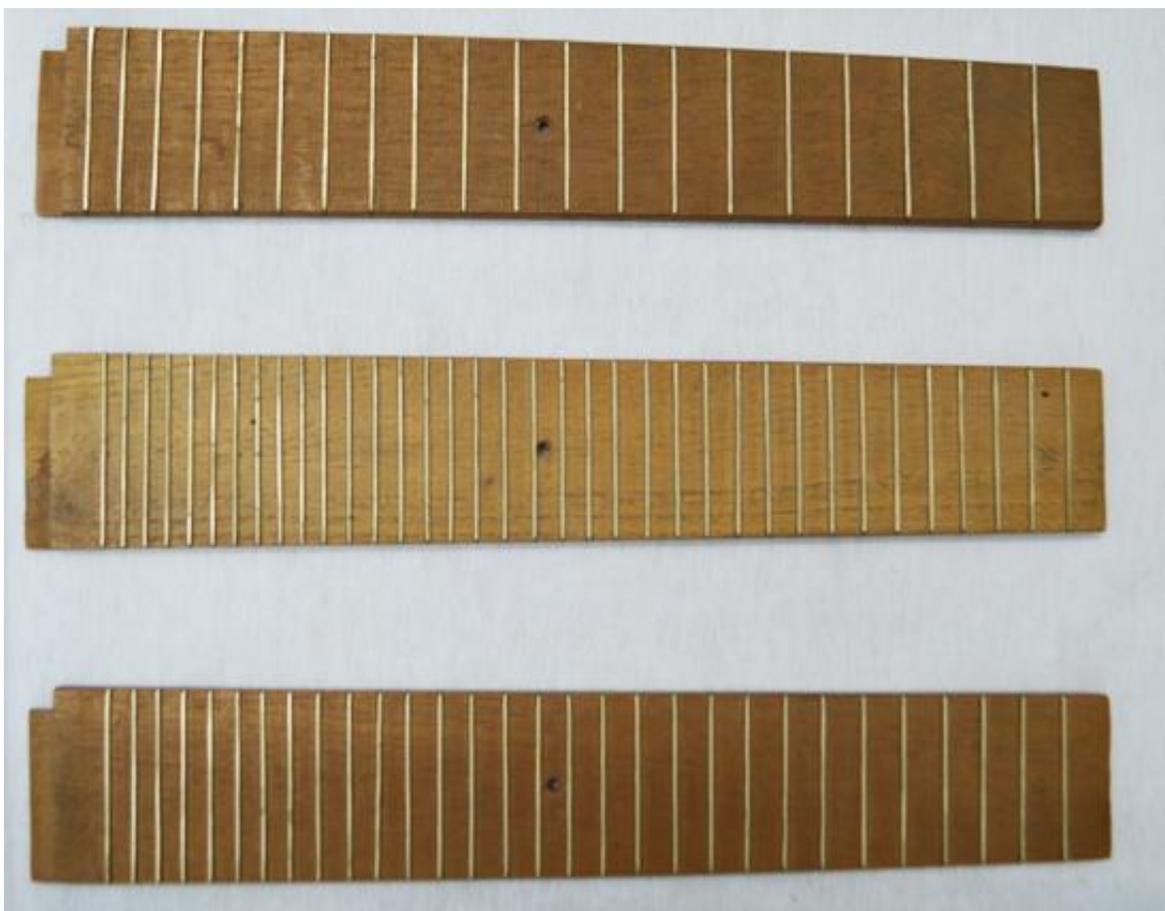


Imagen 3.36. Diapasones para producir intervalos de tono de $1/10$ (arriba), $1/16$ (en medio) y $1/5$ (abajo); firmados en la cara posterior por Baudelio García. Se observa en la parte central de los diapasones un orificio presumiblemente para poder sujetar el diapasón, mediante algún tornillo o similar, al brazo del instrumento. Fotografía de Jimena Palacios Uribe. Centro Julián Carrillo, SLP.

Sin embargo, esta propuesta de Carrillo no proveía una solución completa en la *praxis*, ya que la escritura de los microtonos en su música abarca en algunas de sus obras las dos octavas del instrumento,²⁸³ y los diapasones embonaban hasta la primera octava, por lo que al no poder intercambiar esta parte del diapasón de la guitarra se imposibilitaba la ejecución de cualquier subdivisión, el problema se solucionaría años más tarde con la exclusión de los trastes a partir de la octava (*fretless*), lo cual permite sonar cualquier subdivisión del tono

²⁸² Comunicación personal, 3 de agosto de 2016.

²⁸³ *Preludio para guitarra en tercios de tono* (1932), *Estudio para guitarra séptima en tercios de tono* (1962), *Sonata casi fantasía* (1926) y *Concertino* (1927), entre otras.

sin tener que entrestar esa región del diapasón. Sirva de ejemplo la imagen 3.37, en la cual se observa al guitarrista Pablo Torres con una de estas guitarras en una fotografía de 1960 (cinco años antes de la muerte del compositor).



Imagen 3.37. Pablo Torres con una guitarra entrestada en cuartos de tono hasta la primera octava del instrumento (Traste 12 en una guitarra normal) después de la octava se observa la ausencia de trastes, lo cual permite realizar cualquier división del tono. Clasificación del Archivo: Fotografía no. 59, carpeta 1. Centro Julián Carrillo, SLP.

Para el estreno en México de la obra y ante la ausencia de una guitarra con las características necesarias, se mandó construir un instrumento que fuera útil no solo para la

interpretación del *Concertino*, sino que también permitiera la ejecución de la obra integral para guitarra del compositor (imagen 3.38).



Imagen 3.38. Guitarra de siete cuerdas, en este caso, con diapasón en tercios de tono. Construida por Salvador Soto en 2015. Fotografía de Mario García Hurtado.

Para su construcción y con base en las imágenes mostradas, se decidió seguir la idea del compositor y de Baudelio García utilizando diapasones intercambiables (véase anexo, imagen 3.39), así como la ausencia de trastes para la segunda octava del instrumento; sin embargo, para identificar más fácilmente los microtonos, se añadieron guías de los trastes con distinto color. Así, los cuartos de tono se encuentran en color blanco, los tercios de tono en color amarillo y en el traste donde confluyen tanto cuartos como tercios de tono, en color rojo (véase anexo, imagen 3.40). Además, se agregó una extensión del diapasón que completa la segunda octava y una clavija extra movible que permite incorporar una séptima cuerda cuando el diapasón está en tercios de tono para la ejecución del *Preludio para guitarra en tercios de tono* y del *Estudio para guitarra séptima en tercios de tono*, respectivamente (véase anexo, imagen 3.41).²⁸⁴

Finalmente, con este modelo de guitarra se puede interpretar la totalidad de su música escrita para el instrumento.²⁸⁵ A través de una *scordatura* es incluso posible sonar los preludios escritos para la “guitarra Carrillo”.

²⁸⁴ Guitarra perteneciente y financiada por el autor de la tesis, desarrollada en colaboración con José Luis Navarro y el luthier Salvador Soto, construida por este último.

²⁸⁵ Aprovechando los recursos de esta guitarra –la cual permite sonar música en semitonos, cuartos y tercios de tono– solicité en el año 2015 la composición de obras para este instrumento a compositores mexicanos, entre ellos: Germán Romero (1966), Juan Sebastián Lach (1970), Arturo Fuentes (1975), José Luis Hurtado (1975), Mario Duarte (1984) y Crescencio Luviano (1966). Uno de los propósitos fue crear un nuevo repertorio para esta guitarra.

CAPÍTULO 4

INTERPRETACIÓN DEL *CONCERTINO*

4.1. Notas generales sobre la interpretación del *Concertino*

En la década de los años veinte, cuando escribió sus primeras composiciones microtonales, Carrillo tomó consciencia de la necesidad de capacitar a los músicos que interpretaban sus obras;²⁸⁶ o bien, de que cada partitura contuviera las indicaciones necesarias para solucionar las dudas que estos pudieran tener. Por ello, al inicio de la partitura del manuscrito 2, Carrillo escribe indicaciones detalladas de la “gráfica musical del Sonido 13” (véase anexo, imagen 4.1), explicando el funcionamiento de su sistema numérico, así como todos los aspectos técnicos inusuales para la ejecución de los microintervalos (véase anexo, imagen 4.2). Así pues, el propósito de dicha exposición es disipar dudas en el intérprete para que se ejecute la obra lo más apegado a su idea.

Asimismo, la grabación de la obra dirigida por el compositor es una fuente primaria que puede ayudar a comprender y reforzar ciertas ideas plasmadas en sus textos.²⁸⁷ Un ejemplo claro de esto son las largas frases que se escuchan en la grabación, así como las distintas pausas entre las frases que generalmente carecen de indicación en los manuscritos. En *Teoría lógica de la música*, Carrillo señala lo siguiente acerca del fraseo:²⁸⁸

Como regla general, debe pensarse en lo más importante que es NO PRECIPITAR JAMAS la terminación de la frase, pues es este defecto tan grande, que perjudicará inmensamente a las interpretaciones. No podrá comprender este defecto quien carezca de práctica profesional en los altos círculos artísticos. Hay que terminar cada frase con tanta tranquilidad COMO SI YA NO FUESE A SEGUIR NINGUNA OTRA. La omisión de esta regla será motivo de cursilería.²⁸⁹

La cita anterior corrobora lo que se escucha en la grabación mencionada. Como se observa en la frase anterior, Carrillo no solamente expresa su pensar, sino que también, a través de esta idea del fraseo, se trasluce el pensamiento de una época que marcó todo un contexto de

²⁸⁶ Prueba de esto fue la existencia de varios Grupos 13, tanto en la república mexicana como en el extranjero, dedicados a difundir la música del Sonido 13.

²⁸⁷ No toda la grabación puede ser tomada como referencia, se encuentran errores de interpretación y de lectura que se ven a detalle en el Capítulo 5.5.

²⁸⁸ Carrillo, 1938: 148.

²⁸⁹ Se conservan las mayúsculas del texto original.

interpretaciones.²⁹⁰ Basta escuchar las grabaciones de Pablo Casals²⁹¹ (1876-1973) o de Andrés Segovia para tener una idea más explícita de lo que menciona Carrillo, ya que en estas también se percibe una ralentización al final de la frase y en ocasiones pausas más largas de lo habitual entre las frases.

En el mismo libro, Carrillo señala lo siguiente acerca de las dinámicas:²⁹²

En mi práctica de director de orquesta, he tenido ocasión de escuchar curiosísimos comentarios. Se me acusa frecuentemente, de que obligo a mis músicos a que toquen tan fuerte o piano, que dizque exagero. ¿Se desea saber cuál es la exageración? Pues obligarlos a que procuren tocar fff, y ffff, y fffff, y ffffff... En el pianismo [*sic*] hago lo propio, pues les aconsejo que procuren tocar ppp...y pppp... y ppppp... y pppppp... etc.

Igualmente, esta frase refleja la exactitud deseada por el compositor con respecto a las intensidades no solo en las obras que dirigía, sino también en su propia música. (Véase anexo, imagen 4.3).

Años más tarde, Carrillo documentó una dificultad que había encontrado para el estreno de la obra: los solistas tenían problemas para lograr la afinación exacta de los microtonos. Por ende, se hizo patente la necesidad de los solistas de rehacer su técnica de ejecución instrumental. En este sentido, la dificultad para interpretar la obra de Carrillo radica en la precisión de los movimientos necesaria para lograr una afinación exacta, sobre todo en los microtonos implicados en unísonos o melodías paralelas, ya sea entre los instrumentos solistas o en la orquesta misma, así como su interacción entre estos dos grupos.

Por otro lado, el compositor también escribió pasajes microtonales para algunos instrumentos de la orquesta e incluso para secciones enteras.²⁹³ Esto se debe, en parte, a la conversión del contenido musical de la *Sonata casi fantasía* según las *leyes de metamorfosis*.²⁹⁴ Así, dentro del *Concertino*, la escritura en cuartos de tono no excluye a la orquesta y gracias al conocimiento previo que tenía en estos instrumentos para producir

²⁹⁰ Blum, 2000: 34-63.

²⁹¹ Violonchelista, director de orquesta y pianista catalán. Estudió en Barcelona e hizo su debut internacional en 1899. Fue el mayor violonchelista de su generación y sus programas se centraron en Beethoven, Brahms y las obras para violonchelo solo de Bach. En calidad de intérprete, aportó cambios innovadores a la ejecución del violonchelo e introdujo nuevas posibilidades técnicas y expresivas. Entre las contribuciones más importantes de Casals destaca el haber cambiado la técnica de la interpretación de violonchelo, buscando movimientos más naturales alejados de la técnica rígida del siglo XIX y pegando el arco a las cuerdas siempre. (Anderson 2016).

²⁹² Carrillo, 1938: 141-142.

²⁹³ Como se observa más adelante en este capítulo.

²⁹⁴ Véase apartado 1.5.

subdivisiones interválicas con algunas digitaciones especiales, se superaron las dificultades que se consideraban insalvables. A continuación se presentan los instrumentos y los compases que contienen este recurso. Primeramente, los oboes primeros (ejemplo 4.1) instrumento en el que aparece en menor cantidad estas subdivisiones.

Ejemplo 4.1. *Allegro agitato*. Oboe I, compás 83.

En los violonchelos (ejemplo 4.2), las violas (ejemplos 4.3-4.5) y el clarinete principal (ejemplo 4.6), el empleo de frases con cuartos de tono va en aumento:

Ejemplo 4.2. *Lento solenne*. Violonchelos, compases 64 al 67.

En los cuatro compases anteriores, los violonchelos se dividen en seis secciones distintas, en las cuales cada uno interpreta cuartos de tono afinados a un tono de distancia. A continuación, las violas ejecutan cuartos de tono en los dos movimientos de la obra:

Ejemplo 4.3. *Allegro agitato*. Violas, compás 60.

60

Ejemplo 4.6. *Lento solenne*. Solo de clarinete, compases 59 al 67.

59

63

dim. e rall. **pp**

No obstante, es en los violines primeros en los que el autor escribe la mayor cantidad de notas en cuartos de tono, 29 compases en el *Lento solenne*:

Ejemplo 4.7. *Lento solenne*. Violines primeros, compases 11 al 23.

10

16

rall **pp**

Ejemplo 4.8. *Lento solenne*. Violines primeros, compases 28 al 31.

28

8va

En los siguientes compases el autor indica en la partitura (y se puede escuchar en la grabación) que es solo el primer violín (*concertino* de la orquesta) el que realiza los cuartos de tono, no toda la sección de los primeros violines:

Ejemplo 4.9. *Lento solenne*. Primer violín, compases 38 al 48.

Y finalmente:

Ejemplo 4.10. *Lento solenne*. Violín, compases 84 al 87.

En teoría, para ningún músico de orquesta es complicado realizar estos cuartos de tono. Sin embargo, los compases “microtonales” citados deben ser estudiados a profundidad para obtener una afinación exacta. En el caso de los solistas de la obra, solo el violín y el violonchelo corresponden a los instrumentos habituales, siendo tarea del intérprete ejecutar con exactitud los microintervalos.

4.2. Estreno del *Concertino* en México

En noviembre de 1925, Carrillo se presentó con el Primer Grupo 13 de la Ciudad de México en el Teatro Ocampo de Morelia, Michoacán, en uno de los últimos conciertos que formaron parte de la gira por ciudades de la república antes de que el autor estableciera su residencia en Nueva York. Este cambio de residencia significaría, en sus propias palabras,

el principio de la difusión del Sonido 13 por el mundo.²⁹⁵ Desafortunadamente, por las cuestiones que se han tratado ya en el capítulo uno de esta tesis, el estreno en México de la obra más representativa de esta segunda estancia en Nueva York –estancia que marcó el principio de una productiva relación con Stokowski– no se daría hasta noventa años más tarde.

El *Concertino* se estrenó en México el 9 de octubre de 2015 con la Orquesta Sinfónica de Michoacán (OSIdeM) bajo la dirección del maestro Miguel Salmón del Real, en el Teatro Ocampo de Morelia, Michoacán. Los solistas fueron Adolfo Ramos en el violonchelo, Samuel Stoll en el corno en cuartos y octavos de tono, Juan Luis Matuz en el violín, Ángel Blanco en la octavina, Surya Bucio en el arpa-cítara, y el autor de la tesis en la guitarra en cuartos de tono. Esta instrumentación en los solistas corresponde a la original empleada por Carrillo en su estreno de 1927, con la Sinfónica de Filadelfia. (Véase anexo, imágenes 4.4-4.10).

4.3. Interpretación de los microtonos en el violonchelo y el violín

El violonchelo y el violín son los únicos de los solistas que no tienen ninguna modificación organológica. El violonchelo es uno de los instrumentos con mayor protagonismo dentro de la obra ya que presenta gran parte de la línea melódica del primer movimiento, así como el desarrollo de un diálogo con la orquesta en el segundo movimiento (*Lento solenne*). Principalmente, alterna frases musicales en semitonos y cuartos de tono yuxtapuestas con el contenido musical de la guitarra y el violín.

En sus “Notas para la ejecución” Carrillo señala lo siguiente: “En el violín, la viola y el violonchelo los 4os [sic] de tono se pueden tocar sin grandes dificultades, los 8os [sic] solo en aires lentos, y los 16avos únicamente en el violonchelo muy despacio y con un solo dedo”. Tal y como lo indica Carrillo, los dieciseisavos de tono en estos instrumentos se logran con mayor exactitud en los movimientos lentos. En el violonchelo se encuentran pocos compases con esta subdivisión del tono, como se señala a continuación:

²⁹⁵ Carrillo, 1925d: 4.

en la misma cuerda, y del nueve en adelante era ya casi imposible lograrlos con la yema del dedo como se logran todos los sonidos, fue necesario entonces que el violoncelista [*sic*] se sirviera del filo de la uña de su dedo pulgar para lograrlos, y se oían aquellos sonidos tan raros, que ocasionaron una divertida escena entre el mencionado violoncelista y Leopoldo Stokowski. El violoncelista no se atrevía a tocar los últimos armónicos del nueve en adelante, por el temor que tenía de que Stokowski creyera que tocaba desafinado; pero tanto como a Stokowski, me interesaba a mí oír esos sonidos naturales para darme cuenta de aquello y dije al gran maestro lo que ocurría, que el violoncelista tenía el temor de que parecieran desafinaciones, y entonces él, que estaba tan interesado como yo en oír los sonidos naturales del nueve al dieciséis, pidió al violoncelista que los tocara como los había estudiado, pues con ello calmábamos el deseo de escuchar los sonidos de la naturaleza.

Ciertamente, después del noveno armónico, la afinación para el chelista es complicada, por lo que la utilización de la uña es un recurso práctico.

En la grabación realizada por Carrillo al frente de la Orquesta Lamoreaux, se puede escuchar la sustitución del corno en cuartos de tono por el violonchelo. En este contexto, si el director decide sustituir al corno microtonal por el violonchelo en la interpretación del *Concertino*, es importante señalar que al final de la cadencia del *Recitativo* (ejecutado por el violonchelo) reaparece el empleo descendente de los dieciseisavos de tono con trinos:

Ejemplo 4.14. *Recitativo*. Violonchelo, parte final de la cadencia. Versión B.

The image shows a musical staff for a cello, starting with a bass clef. Above the staff, there is a tritone symbol (♭♯) with a trill symbol (tr.) above it. Below the staff, there is a series of six horizontal lines representing the fretboard, with a tritone symbol (♭♯) at the end. The text "bajando en trino lentamente cada 16º de tono hasta" is written above the staff, and "rall." is written below the staff. A double-headed arrow below the staff indicates the range of the glissando, with the word "lentamente" written below it.

Nuevamente, la precisión en la mano izquierda del intérprete es fundamental para escuchar una clara subdivisión del intervalo, ya que, en esta parte final de la cadencia, a diferencia del ejemplo anterior (4.13) que sonaba dieciseisavos de tono, se dificulta por ubicarse en la primera cuerda y en una posición mucho más aguda en el diapasón.

En el caso del violín, la mayor parte de la obra se desarrolla en cuartos de tono y es solamente para finalizar una frase (ejemplo 4.15) que el autor se basa en los octavos de tono para lograr un *efecto dramático* en el descenso de la melodía. Sin embargo, ello no supone una gran dificultad al intérprete, ya que se encuentra en el segundo movimiento: *Lento solemne*.

Ejemplo 4.15. *Lento solenne*. Violín, compases 49 al 52.

Con respecto al violín, también es importante señalar las diferencias entre la grabación y los distintos manuscritos, ya que en los compases que a continuación se muestran (ejemplo 4.16) el violinista de la grabación con la Orquesta Lamoreaux no logra realizar con exactitud los cuartos de tono. En algunos compases (ejemplo 4.17) incluso cambia la distancia de cuarto de tono por un semitono:

Ejemplo 4.16. *Allegro agitato*. Violín, compases 77 al 81.

Ejemplo 4.17. *Allegro agitato*. Violín, compases 135 al 140.

En vista de las diferencias entre la grabación histórica y las partituras y anotaciones del propio Carrillo, cabe enfatizar que el estudio exacto de los microintervalos en los compases descritos es imprescindible. Desafortunadamente la grabación, en el caso particular del

violín, no puede servir de guía exacta a seguir, puesto que está en contradicción con la música escrita.

4.4. Interpretación de la octavina

La ejecución de la octavina en la obra no representa grandes complicaciones técnicas. Sin embargo, algunas consideraciones que a continuación se ejemplifican, servirán como una guía para su interpretación dentro del *Concertino*.

Se aconseja la utilización de un arco de contrabajo para los pasajes que demandan el uso del arco (a partir del compás 58), que alterna con los sonidos pulsados por la mano derecha, a manera de guitarra (compás 56):

Ejemplo 4.18. *Allegro agitato*. Octavina, compases 56 y 57 (*pizzicato*), compases 58 y 59 (arco).

56 pizz. arco

En los pasajes “cromáticos” en octavos de tono (compás 31) se aconseja el uso de *glissandi*, a manera del arpa-cítara, tal como se observa de los compases 32 al 34:

Ejemplo 4.19. *Lento solenne*. Octavina, compases 31 al 34.

31 pizz.

32 92 gliss. 72 gliss. 52 gliss.

Finalmente, debido a la poca sonoridad del instrumento, se recomienda su amplificación para obtener un balance con los otros instrumentos. Una alternativa a este instrumento es el

violonchelo, como se menciona en las “Notas para la ejecución de la obra” (imagen 4.2), así como en el apartado 5.6.

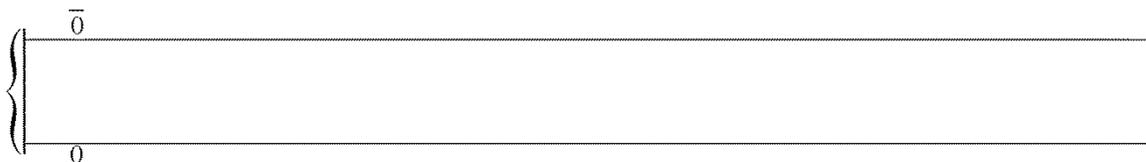
4.5. Interpretación del arpa en dieciseisavos de tono

Para el estreno en México de la obra se utilizó una de las arpas microtonales ubicadas en el Centro Julián Carrillo. Como se mencionó en el apartado 3.3, el compositor concibió la parte correspondiente al arpa en dieciseisavos para ser ejecutada por un arpa-cítara, tanto en la *Sonata casi fantasía*, como en el *Concertino*. Sin embargo, al no haber podido encontrar uno de estos instrumentos, se accedió a la solución más práctica: afinar y sonar los conciertos con el arpa microtonal que se localiza en el Centro Carrillo.

Recordemos que el arpa-cítara fue diseñada para ser encordada por un solo lado del instrumento y se ejecuta colocándola de manera horizontal; por lo que se pueden tocar las tres octavas del instrumento simultáneamente. En cambio, el arpa microtonal se encuentra encordada por ambos lados y se ejecuta en posición vertical. Por un lado, se encuentran las octavas más agudas (índices acústicos 4 y 5) y, por el otro, la más grave (índice acústico 3). Debido a esta particularidad, no es posible ejecutar las tres octavas simultáneamente. (Véase anexo, imagen 3.29 y 3.31).

Del mismo modo, la nota más aguda requerida en la obra corresponde al Do_6 (que es la última nota de la tercera octava, índice acústico 5), línea superior; mientras que la más grave es el Do_3 (primera nota de la octava), línea inferior:

Ejemplo 4.20. En la línea superior (mano derecha) se encuentra la nota más aguda y en la línea inferior (mano izquierda) la más grave.



A continuación se muestra cómo se escriben tanto en notación numérica como en pentagrama, algunas frases musicales y acordes que pueden prestarse a confusión por parte del intérprete, que corre el riesgo de pensar que se suenan las tres octavas simultáneamente.

Ejemplo 4.21a. *Lento solemne*. Arpa en dieciseisavos, compases 43 y 44.

Arpa en 16avos

En este primer ejemplo hay escritos tres números que corresponden a tres sonidos simultáneos en tres distintas octavas. Sin embargo, Carrillo indicó en su libro *Sistema General de Escritura Musical* (1957),²⁹⁸ que se debe tomar como base el sonido más agudo y subordinar los siguientes sonidos, por lo que su correcta interpretación es la siguiente.

Ejemplo 4.21b. *Lento solemne*. Arpa en dieciseisavos, compases 43 y 44.

En el siguiente compás del *Lento solemne* (c.52) tampoco se ejecutan los sonidos simultáneos en tres distintas octavas:

Ejemplo 4.22a. *Lento solemne*. Arpa en dieciseisavos, compás 52.

Correcta ejecución:

Ejemplo 4.22b. *Lento solemne*. Arpa en dieciseisavos, compás 52.

²⁹⁸ Carrillo fue muy claro con respecto a la interpretación del sistema numérico. Véase apartado 5.4.

Misma situación más adelante:

Ejemplo 4.23a. *Lento solenne*. Arpa en dieciseisavos, compases 68 al 74.

68

Arpa en 16avos

The notation shows two staves. The upper staff has a treble clef and a 3/4 time signature. Above the staff, there are rhythmic markings: $\frac{32}{72}$, $\frac{32}{72}$. The lower staff has a bass clef and a 3/4 time signature. Below the staff, there are rhythmic markings: $\frac{16}{72}$, $\frac{16}{72}$.

Correcta ejecución:

Ejemplo 4.23b. *Lento solenne*. Arpa en dieciseisavos, compases 68 al 81.

The notation shows a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a sequence of arpeggiated chords in 16th notes, corresponding to the measures 68-81.

Asimismo, también en el *Allegro agitato* se encuentran los siguientes compases que pueden prestarse a confusión:

Ejemplo 4.24a. *Allegro agitato*. Arpa en dieciseisavos, compases 73 al 76.

73

rall.

E

p

The notation shows two staves. The upper staff has a treble clef and a 3/4 time signature. Above the staff, there are rhythmic markings: 20, 80, 80, 20, 20, 20, 20. The lower staff has a bass clef and a 3/4 time signature. Below the staff, there are rhythmic markings: 60, 40, 40, 80, 80, 80, 80. There are also dynamic markings: *p* and *<*.

Aquí su ejecución correcta:

Ejemplo 4.24b. *Allegro agitato*. Arpa en dieciseisavos, compases 73 al 76.

The notation shows a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains a sequence of arpeggiated chords in 16th notes, corresponding to the measures 73-76.

Igualmente, por las razones ya mencionadas, el siguiente ejemplo no se debe interpretar como la ejecución de las voces extremas, si no de octavas (ejemplo 4.25b):

Ejemplo 4.25a. *Allegro agitato*. Arpa en dieciseisavos, compás 102.

102

A musical score for an arpeggio in Example 4.25a. It shows a grand staff with a treble clef and a common time signature. The arpeggio starts at measure 8 and ends at measure 28. A bracket above the staff indicates a triplet of eighth notes between measures 12 and 16. The dynamic marking *pp* is placed below the staff. The measure numbers 8, 12, 16, and 28 are written below the staff, with the first two appearing as stacked fractions (8/8 and 12/12).

Ejemplo 4.25b. *Allegro agitato*. Arpa en dieciseisavos, compás 102.

A musical score for an arpeggio in Example 4.25b. It shows a single treble clef staff with a common time signature. The arpeggio starts at measure 8 and ends at measure 28. A bracket above the staff indicates a triplet of eighth notes between measures 12 and 16.

La misma situación se da en el siguiente ejemplo, que también podría prestarse a confusión y ejecutarse en dos octavas distintas:

Ejemplo 4.26a. *Lento solenne*. Arpa en dieciseisavos, compás 93.

H
93

A musical score for an arpeggio in Example 4.26a. It shows a grand staff with a treble clef and a common time signature. The arpeggio starts at measure 40 and ends at measure 20. The measure numbers 40 and 20 are written above the staff, with 40 above 20.

Sin embargo, su correcta ejecución equivale a una tercera menor en el mismo registro:

Ejemplo 4.26b. *Lento solenne*. Arpa en dieciseisavos, compás 93.

A musical score for an arpeggio in Example 4.26b. It shows a single treble clef staff with a common time signature. The arpeggio starts at measure 40 and ends at measure 20.

Finalmente, en los últimos compases del primer movimiento se encuentra un *continuum* a dos manos y en el mismo registro, índice acústico 5, que comienza en el compás 192 y finaliza hasta el penúltimo compás:

Ejemplo 4.27. *Allegro agitato*. Arpa en dieciseisavos, compases 192 y 193.

Sin embargo, en el penúltimo compás, Carrillo cambia de registro el *continuum*, al índice acústico 4 (línea inferior), y agrega una voz extra en la parte superior (en azul):

Ejemplo 4.28. *Allegro agitato*. Arpa en dieciseisavos, compás 226.

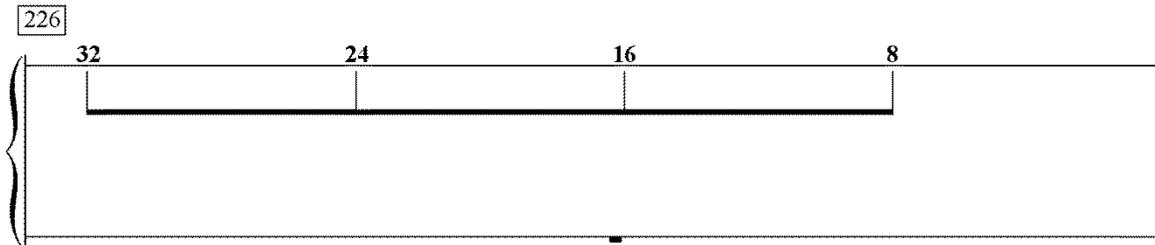
Este cambio de registro, más la incorporación de la voz superior en el motivo melódico, son extremadamente complicados para el intérprete, debido a que, por señalamiento explícito del compositor (véase ejemplo 4.27), ambas manos se encuentran sonando el *continuum*.

Por otra parte, en la partichela de la *Sonata casi fantasía*, Carrillo sube la voz de la línea superior una octava, índice acústico 6. Sin embargo, el arpa no alcanza a tocar en este registro, ya que la nota más aguda es un do_6 :

Imagen 4.14. *Allegro agitato*. Partichela en notación tradicional (Ms 5). Arpa en dieciseisavos, penúltimos compases. Los números que difieren del Ms 4 están enmarcados en color azul. Centro Julián Carrillo, SLP.

Por todo lo anterior, y de acuerdo también con la grabación histórica de la obra, se sugiere la omisión de las semicorcheas de la línea inferior, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 4.29. *Allegro agitato*. Arpa en dieciseisavos, compás 226.



4.6. Interpretación del corno francés en dieciseisavos de tono

La obra es de una alta complejidad técnica para el instrumentista, debido a que a lo largo de esta, Carrillo explora la región extrema del instrumento, lo cual puede ser considerado un mérito del compositor, puesto que obliga al solista a estudiar en este registro con mayor atención (véase ejemplo 4.33).²⁹⁹ Con respecto a la dificultad de la ejecución del corno, al papel protagónico del instrumento, se suma el poco tiempo que tiene el instrumentista para respirar entre las frases:

²⁹⁹ Comunicación electrónica con Gabriel Pareyón, 31 de julio de 2015.

Ejemplo 4.30. *Recitativo*. Cadencia del Corno, entre el primer y segundo movimiento de la obra. Sin número de compás, ya que no hay barras divisorias.

Recitativo

A piacere poco a poco

The musical score consists of two staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with dynamics *f* and *mf*. The second staff is in treble clef with a bass clef at the end, containing a lower melodic line with dynamics *p* and *pp*, and a *rall.* marking. Both staves feature slurs and hairpins indicating dynamic changes.

A pesar de que la mayor parte de la obra sucede en cuartos y semitonos, se encuentra un compás en el cual el corno suena en octavos de tono:

Ejemplo 4.31. *Lento solenne*. Corno, compás 40.

The musical score shows a single staff in treble clef. It begins with a fermata over measure 40. The notes in measures 41, 42, and 43 are marked with the number 62, indicating an octave shift. The notes are connected by a slur.

Finalmente, cuatro compases en dieciseisavos de tono:

Ejemplo 4.32. *Allegro agitato*. Corno, compases 104 al 107.

The musical score consists of two staves in treble clef. The first staff shows measures 104, 105, and 106, with notes numbered 49, 50, 51, 53, 54, and 55. The second staff shows measures 106, 107, and 108, with notes numbered 57, 58, 59, 61, 62, and 63. Slurs and hairpins are used to indicate phrasing and dynamics.

Entre los dos movimientos de la obra se desarrolla el *Recitativo*, el cual funciona como una *cadencia* para el corno. Esta cadencia está escrita sin líneas divisorias de compás, acerca de lo cual Carrillo comenta lo siguiente en *Teoría lógica de la música*:³⁰⁰

Estas líneas, que de hecho son innecesarias, se van colocando verticalmente cada vez que se completa el número de las figuras indispensables para llenar un compás.

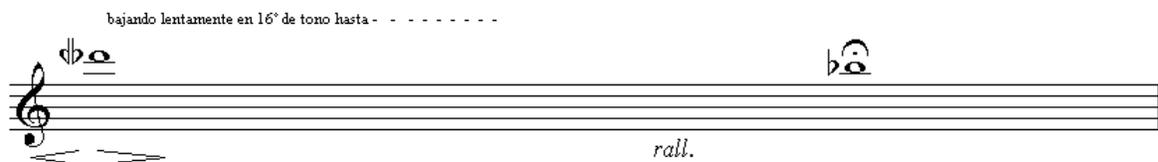
Podrían suprimirse esas barras divisorias sin ningún perjuicio para la música, pues al contrario, habría mayor libertad de interpretación.

Como posiblemente sorprenda esta afirmación y parezca extraordinariamente atrevida, debo decir que existen experimentos de esta idea; y por otra parte, como van marcándose las diversas figuras sucesivamente, esto sería suficiente para lograr la unidad de medida, ganándose, en cambio sin las líneas divisorias de compás, mayor libertad en las interpretaciones, sin estar sujetas al molde de los acentos monótonos que se han designado a cada compás.

Ante la opinión vertida por el autor (que es, además, comprobable en la grabación histórica), se requiere del intérprete la mayor libertad posible en toda la sección.

La parte final del *Recitativo* representa un reto en su ejecución, ya que se encuentra una línea melódica descendiente “cromática” en dieciseisavos de tono y, dado que el corno normalmente no cuenta con el émbolo particular, estos dieciseisavos de tono deben ser producidos artificialmente con la mano derecha en el pabellón. Por obvias razones, con el corno diseñado por Centeno,³⁰¹ la producción de estos no representa ninguna dificultad.

Ejemplo 4.33. *Recitativo*. Corno, final.



4.7. Interpretación de la guitarra en cuartos de tono

Como lo señala Carrillo en las “Notas para la ejecución” (imagen 4.2), la importancia de la guitarra en la obra radica en la utilidad que esta tiene para guiar a los instrumentos de arco durante los ensayos, sobre todo en los unísonos que tiene con estos instrumentos.

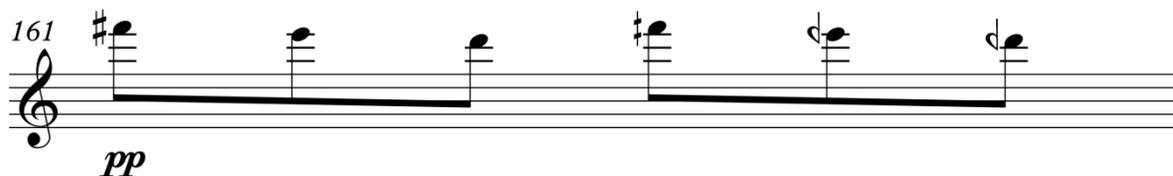
Primeramente, para poder ejecutar la obra se requiere de la división temperada en dos de cada traste de una guitarra normal, por lo cual el semitono se divide en dos. De esta manera,

³⁰⁰ Carrillo, 1938: 112.

³⁰¹ Véase apartado 3.4.

la octava pasará de tener doce trastes en el diapasón, a veinticuatro. Es importante señalar la extensión que debe tener la trastera para interpretar los cuartos de tono requeridos, ya que la nota más aguda que pide el compositor es un Fa#₆, que corresponde al traste 28. Por este motivo, se sugiere que el entrestado en cuartos de tono continúe a lo largo de todo el diapasón, o bien, se sugiere la adaptación al instrumento propuesta en el apartado 3.5.

Ejemplo 4.34. *Allegro agitato*. Guitarra, nota más aguda en la obra. Compás 161.

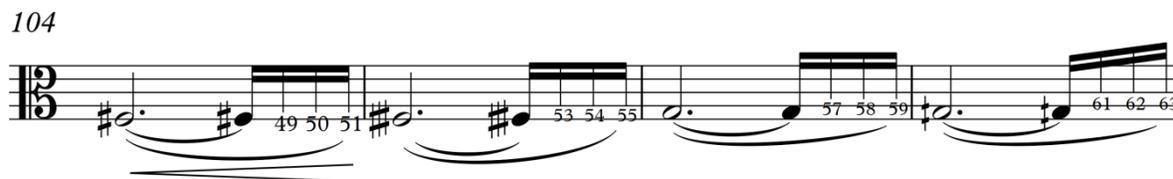


La obra no supone un alto grado de complejidad técnica ya que, en su mayor parte, realiza una larga línea monódica, siendo muy pocas las frases musicales en las cuales se requiere de homofonía. En este sentido, la dificultad de la obra radica en la precisión de la mano izquierda, puesto que hay un mayor número de trastes y nuevas distancias entre estos.

Es así que, tratando de aprovechar los recursos sonoros inherentes al instrumento, se han tomado algunos pasajes correspondientes a otros manuscritos y escritos como notas a pie de página en la *versión A*. Estas añadiduras están claramente marcadas a lo largo de la partitura y se exponen a continuación.

En los compases 104 al 107 del primer movimiento (ejemplo 4.35), tanto en las partichelas en notación tradicional (Ms 5) como en el manuscrito 4, señalan la realización de dieciseisavos de tono en la viola (que es el instrumento que suple a la guitarra). Ante la imposibilidad de realizarlos en la guitarra, se recurrió a los otros manuscritos para proporcionar una solución.³⁰²

Ejemplo 4.35. *Allegro agitato*. Viola, compases 104 al 107. Versión B.



³⁰² Véase apartado 5.6.

A continuación se muestra el cambio en la guitarra que con base en los otros manuscritos se vuelve factible en el instrumento:

Ejemplo 4.36. *Allegro agitato*. Guitarra, compases 104 al 107. Versión A.

104

Del mismo modo, en los compases 75 y 76 del *allegro agitato* sucede una situación similar, ya que en la parte de la viola el compositor utiliza armónicos (ejemplo 4.37), sin embargo, en el Ms 1 la guitarra suena las mismas notas sin los armónicos (ejemplo 4.38); se optó por esta última solución debido a que es poco factible que se escuchen los armónicos de la guitarra cuando suenan los otros instrumentos.

Ejemplo 4.37. *Allegro agitato*. Viola, compases 75 y 76. Versión B.

75

Ejemplo 4.38. *Allegro agitato*. Guitarra, compases 75 y 76. Versión A.

75

Acontece la misma situación en el segundo movimiento de la obra *Lento solemne*, en el cual debido a la complejidad que representa realizar el acorde escrito originalmente para la viola, en la guitarra se optó por la solución expuesta en el Ms 1 en la siguiente sección:

Ejemplo 4.39. *Lento solenne*. Viola, compases 49 al 52. Versión B.

49 pizz.

Cambio en la versión para guitarra:

Ejemplo 4.40. *Lento solenne*. Guitarra, compases 49 al 52. Versión A.

49

Compases más adelante se tomó la misma decisión al sonar las seis notas que contiene el Ms 1, a diferencia de la solución empleada en la viola:

Ejemplo 4.41. *Lento solenne*. Guitarra, compases 68 al 86. Versión A.

68

76

81

Ejemplo 4.42. *Lento solenne*. Viola, compases 68 al 86. Versión B.

The image shows three staves of music for Viola in 3/4 time, marked *pizz.* (pizzicato). The first staff starts at measure 68 and contains 10 measures of chords. The second staff starts at measure 76 and contains 10 measures of chords. The third staff starts at measure 81 and contains 6 measures of chords. The chords are primarily triads and dyads, with some more complex voicings.

Finalmente, en el último compás de la obra se eligió el acorde de seis notas que se encuentra en los manuscritos 1 a 3, y que contrasta con el armónico escrito para la viola en los manuscritos 4 y 5; debido a que, si se hiciera el mismo armónico en la guitarra, este sería casi imperceptible con todos los instrumentos de la orquesta que suenan al mismo tiempo. Un caso similar es el de los compases 75 y 76 del *allegro agitato*, mencionado anteriormente.

Ejemplo 4.43. *Lento solenne*. Guitarra, compás 122. Versión A.

The image shows a single staff of music for Guitar in treble clef, measure 122. The measure is marked with a circled '8' above it, indicating an eighth note. The notation shows a chord with a circled '8' above it, followed by a chord with a circled '8' above it, and finally a chord with a circled '8' above it. The chords are: C4-E4-G4 (circled 8), C4-E4-G4 (circled 8), and C4-E4-G4 (circled 8). The staff ends with a double bar line.

Ejemplo 4.44. *Lento solenne*. Viola, compás 122. Versión B.

The image shows a single staff of music for Viola in treble clef, measure 122. The measure is marked with a circled '8' above it, indicating an eighth note. The notation shows a chord with a circled '8' above it, followed by a chord with a circled '8' above it, and finally a chord with a circled '8' above it. The chords are: C4-E4-G4 (circled 8), C4-E4-G4 (circled 8), and C4-E4-G4 (circled 8). The staff ends with a double bar line.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 5

ANÁLISIS DOCUMENTAL Y EDICIÓN DEL *CONCERTINO*

5.1. Fuentes primarias

A mi llegada al archivo del compositor en San Luis Potosí en 2012 y durante el periodo en el que realicé la parte documental de la investigación, las partituras referentes al *Concertino* y a la *Sonata casi fantasía* se ubicaban en la caja 6, carpeta 27, de acuerdo a la catalogación que Omar Hernández Hidalgo realizara en el año 2000,³⁰³ cuando el archivo aún se encontraba en la Ciudad de México.³⁰⁴ Sin embargo, durante el transcurso de mi investigación este material fue trasladado al Centro Julián Carrillo, en San Luis Potosí, por lo que esta catalogación ha ido cambiando.³⁰⁵

Dentro del Centro Julián Carrillo se encuentran distintos manuscritos, fotocopias y borradores de la obra, tanto en notación numérica como en notación tradicional. El primer paso de la investigación fue de tipo documental y consistió en digitalizar todas las partituras de la obra y clasificar las fuentes primarias y secundarias en torno a los diferentes manuscritos para poder elaborar posteriormente una edición de la obra. Del mismo modo, se encontró una grabación de la obra en casete –en la cual se ahondará en el apartado 5.1.8– que también forma parte de las fuentes primarias al haber sido dirigida y supervisada por el mismo compositor.

El material encontrado fue clasificado de la siguiente manera:

- Siete manuscritos de la obra que se consideran fuentes primarias, cinco de ellos en notación numérica y solo dos de estos en partichelas y escritos en notación tradicional.

³⁰³ Omar Hernández Hidalgo, *Catálogo integral del Archivo Julián Carrillo*, Editorial Ponciano Arriaga, SLP, México, 2000.

³⁰⁴ El Archivo se encontraba hasta el año 2010 en la casa del compositor, ubicada en la calle de Santísimo 25, San Ángel, Ciudad de México.

³⁰⁵ Al llegar el Archivo Carrillo a la ciudad de San Luis Potosí, en 2010, el gobierno del estado ubicó el contenido del Archivo en diferentes sedes (Teatro de la Paz, Centro Cultural Universitario Bicentenario, entre otros) y fue hasta el año 2015 que logró habilitar un edificio que fungiera como sede de la totalidad del Archivo. A partir de 2016 se comenzó una nueva catalogación de la obra que difiere de la realizada por Omar Hernández Hidalgo años atrás.

- Una copia de las partichelas en papel albanene dibujada por Rodolfo Flores (*score*) que constituye la única fuente secundaria y que he nombrado manuscrito 8.
- Borradores de la instrumentación hecha por Carrillo en una reducción para piano, los cuales fueron desestimados para la edición de la partitura, debido a que contienen muchas correcciones. Sin embargo, se puede apreciar en estos manuscritos el trabajo de orquestación que realizó el compositor.
- Finalmente, sesenta y cuatro páginas de otra partitura en notación numérica que fue colocada por error dentro de la carpeta donde se encontraban las partituras de la *Sonata casi fantasía* y del *Concertino*.

A continuación se ofrece una descripción de las distintas fuentes.

5.1.1. Manuscrito 1

Se decidió nombrar a esta partitura “manuscrito uno (Ms 1)”, debido a que es la primera versión de la obra, fechada el 26 de febrero de 1927. La partitura fue escrita con tinta negra en un cuaderno de papel bond de 27 x 40 cm., de cubierta color azul. Consta de doce hojas numeradas y escritas por ambos lados, en la primera página se encuentra el nombre del compositor grabado en la parte inferior derecha. El manuscrito está completo y en estado de conservación estable. En distintos compases de la obra se encuentran anotaciones adicionales en color rojo y azul para resaltar marcas de ensayo, expresión, agógica, entradas de instrumentos (propias de la dirección de orquesta) y a lápiz se muestran cambios de notas, correcciones de instrumentos (más cercanas a la composición).

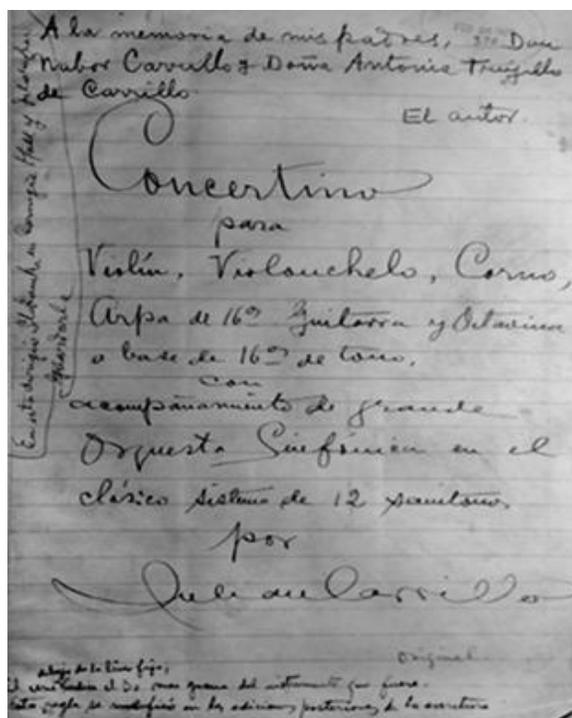


Imagen 5.1. Portada del Ms 1, no hay clasificación por parte del Archivo. Se lee en la portada la siguiente anotación hecha por Carrillo: “En esta dirigí Stokowski en el *Carnegie Hall* y Filadelfia” y corrobora esta información la firma del director al final de la partitura. Centro Julián Carrillo, SLP.

La instrumentación es la siguiente: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagotes, 4 cornos en Fa, 2 trompetas en Si bemol, 2 trombones, trombón bajo, tuba, arpa, timbales, tam-tam, triángulo, 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo. Además del ensamble mixto microtonal compuesto por los siguientes instrumentos: violín, violonchelo, guitarra en cuartos de tono, octavina en octavos de tono, corno francés y arpa-cítara en dieciseisavos de tono. (Véase anexo, imagen 5.2).

5.1.2. Manuscrito 2

Este manuscrito se encuentra dentro de un fólder amarillo con el número “29 A” y contiene el nombre de la obra en la portada. Fue escrito con tinta negra en papel vegetal de 28 x 21.3 cm., y fechado en 1926³⁰⁶ en la ciudad de Nueva York.

³⁰⁶ Carrillo comúnmente cambiaba las fechas de composición en sus partituras y, a pesar de estar fechado antes que el Ms 1 (1927), claramente se trata de un manuscrito posterior. Para información más detallada al respecto véase el apartado 5.3.

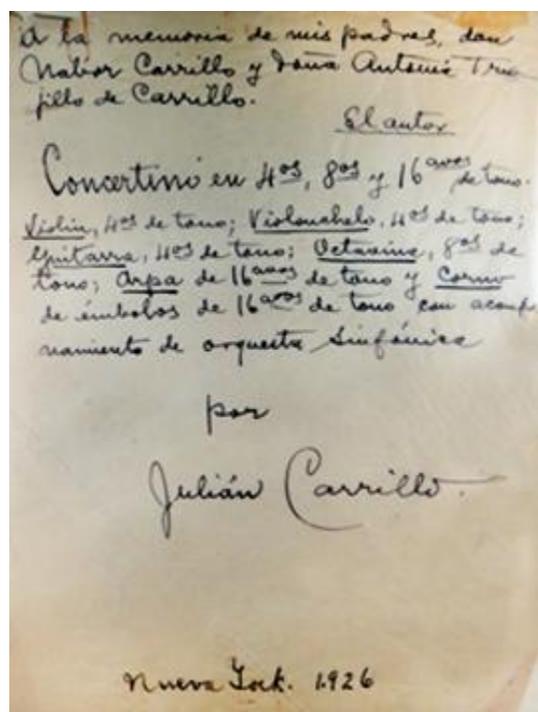


Imagen 5.3. Portada del Ms 2. Clasificación del Archivo: caja 42, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 2). Centro Julián Carrillo, SLP.

El manuscrito está completo y en estado de conservación estable. Consiste de cuarenta y cuatro hojas escritas por un solo lado, las primeras cinco hojas son explicaciones sobre la “grafía musical del Sonido 13”, así como antecedentes y notas para su ejecución por parte de los instrumentos microtonales. Contiene diferencias sustanciales con el manuscrito 1 y no se observa alguna indicación de que hubiera sido ejecutado. (Véase anexo, imagen 5.4).

Asimismo, se encontraron otros tres manuscritos en el mismo fólder. Luego de un detallado análisis pudo confirmarse que son copias de este manuscrito, por lo que no han sido considerados para este análisis. Estos fueron clasificados como manuscritos 2a, 2b, y 2c, se describen sus características:

- El manuscrito 2a está completo y en estado de conservación estable, escrito con tinta negra sobre papel bond de 28 x 21.3 cm. Consiste de veinte hojas escritas por ambos lados. (Véase anexo, imagen 5.5).
- El manuscrito 2b está completo y en estado de conservación estable, escrito con tinta negra sobre papel bond de 28 x 21.3 cm. Consiste de veintitrés hojas escritas por ambos lados, las primeras cuatro hojas repiten las explicaciones incluidas en el manuscrito 2 sobre la “grafía musical del Sonido 13”. (Véase anexo, imagen 5.6).

- El manuscrito 2c contiene las mismas características que el manuscrito 2a. (Véase anexo, imagen 5.7).

La instrumentación (tanto orquestal como de los solistas) corresponde a la del manuscrito 1: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagotes, 4 cornos en Fa, 2 trompetas en Si bemol, 2 trombones, trombón bajo, tuba, arpa, timbales, tam-tam, triángulo, 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo; además del ensamble mixto microtonal compuesto por violín, violonchelo, guitarra en cuartos de tono, octavina en octavos de tono, corno francés y arpa-cítara en dieciseisavos de tono.

5.1.3. Manuscrito 3

Este manuscrito se ubica dentro de un fólder de color café numerado con el “24”, está completo y en estado de conservación estable. En la portada se observa la siguiente descripción: “Concertino, papel grande, partitura”. Consiste de veintinueve hojas escritas por un solo lado.

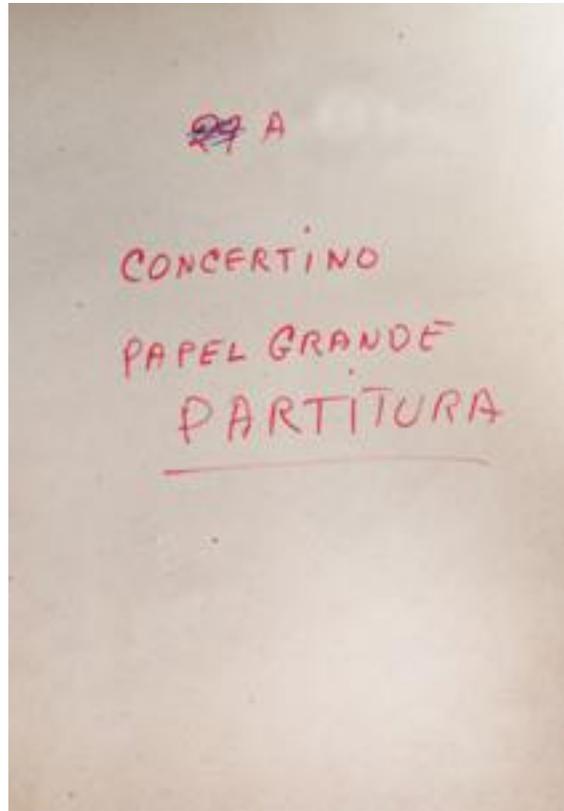


Imagen 5.8. Cubierta del f6lder en el que se encuentra el Ms 3. Clasificaci6n del Archivo: Caja 41, a6o 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Juli6n Carrillo, SLP.

La partitura est6 escrita con tinta negra en papel vegetal de 33.7 x 29.5 cm., y no tiene fecha. Presenta la misma instrumentaci6n que los manuscritos anteriores. (V6ase anexo, imagen 5.9).

5.1.4. Manuscrito 4

La partitura fue escrita con tinta negra en un bloc comercial de papel bond de 35.3 x 27 cm., de cubierta color azul. En la primera p6gina se encuentra un estampado de La victoria alada de Samotracia y se aprecia escrito el n6mero "24", as6 como se lee lo siguiente en la parte inferior: "partitura escrita en Bruselas en 1958". Igualmente, se localiza una etiqueta del lado inferior derecho, correspondiente a la clasificaci6n realizada cuando el Archivo se encontraba en la Ciudad de M6xico, en el que se lee el n6mero de carpeta, el t6tulo de la obra y la fecha de composici6n.



Imagen 5.10. Cubierta del bloc en el que se encuentra el Ms 4. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.

El manuscrito se encuentra completo y en estado de conservación estable. Consta de trece hojas escritas por ambos lados y al igual que en el manuscrito 1 se encuentran anotaciones adicionales en color rojo y azul para resaltar marcas de ensayo, expresión, agógica, entradas de instrumentos; y a lápiz se muestran cambios de notas y correcciones de instrumentos. (Véase anexo, imagen 5.11).

En la instrumentación indicada en este manuscrito, Carrillo incrementa la dotación orquestal y el contenido musical de las versiones anteriores (Ms1, Ms2 y Ms3) con un corno inglés. Además, algunos instrumentos solistas pertenecientes al conjunto mixto microtonal pueden ser sustituidos de la siguiente manera: viola en vez de guitarra en cuartos de tono, violonchelo en vez de corno en dieciseisavos de tono y otro violonchelo en vez de la octavina. Carrillo deja solo tres de los instrumentos mencionados en los manuscritos anteriores: violín, violonchelo en cuartos de tono y arpa en dieciseisavos de tono.

5.1.5. Manuscrito 5

Se encuentra dentro de un fólder de color amarillo con una etiqueta en color blanco en el extremo superior derecho, nuevamente colocada por la catalogación realizada anteriormente, y se lee lo siguiente: “6) C, Concertino en 4os, 8avos, y 16avos de tono. Carpeta No.27”.

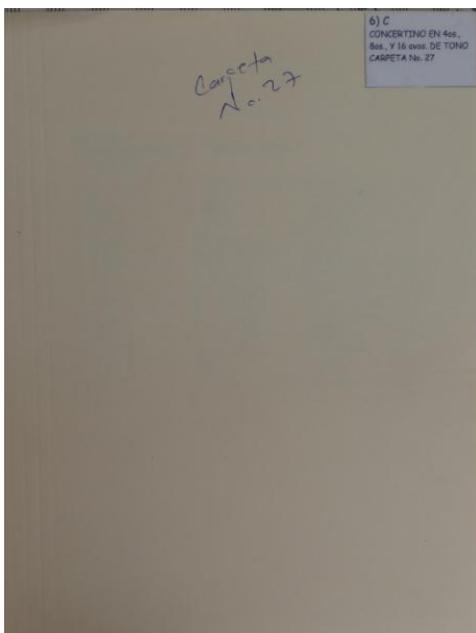


Imagen 5.12. Cubierta del fólder en el que se encuentra el Ms 5. Clasificación del Archivo: caja 42, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 2). Centro Julián Carrillo, SLP.

Las partituras constan de setenta y tres hojas escritas en notación tradicional³⁰⁷ por ambos lados en tinta negra sobre papel bond de 22 x 34 cm., y su estado de conservación es estable. Corresponden a las partichelas utilizadas en la grabación de la obra, en las cuales se encuentran numerosos apuntes del compositor y de los intérpretes, en los que se añaden compases, se cambian notas, dinámicas, silencios, arcadas, etcétera. Estos apuntes están escritos en color azul y rojo, o incluso anexando pequeños recortes de papel superpuestos en algún compás o sistema de la obra. En la imagen 5.13 se observan las arcadas y digitaciones a lápiz y en color azul añadidas por el intérprete. (Véase anexo).

³⁰⁷ Para la escritura de los microtonos hace uso de líneas diagonales hacia arriba y abajo. Véase el apartado 5.4.

Asimismo, se identificó una copia de estas partichelas a la que denominamos manuscrito 5a. Se ubican dentro de un fólter de color café con el número “24” en la portada, en la cual también se lee el nombre de la obra, así como “partes solistas y orquesta, partitura”. Están escritas con tinta negra sobre papel vegetal de 22 x 34 cm., y consta de sesenta y ocho hojas escritas por un solo lado. Su estado de conservación es estable y está incompleto (faltan las partes del violonchelo y del segundo movimiento en el contrabajo). Las diferencias entre esta copia y el manuscrito 5 permiten concluir que esta fue realizada previamente a los apuntes mencionados por el compositor y los intérpretes. Se muestra en el anexo la partichela correspondiente al violonchelo solista (5.14), el mismo instrumento de la imagen anterior (5.13). Se observa la carencia de las arcadas y digitaciones, que sí hallamos en manuscrito 5.

En las imágenes 5.15 y 5.16 (véase anexo) se muestran las partichelas correspondientes a la primera hoja de la flauta en ambos manuscritos. Es de destacar que la parte superpuesta añadida por Carrillo en color azul en el Ms 5 (imagen 5.15) falta en el Ms 5a (imagen 5.16).

5.1.6. Manuscrito 6

Resguardado dentro de un fólter color amarillo, este manuscrito consta de veinte hojas en papel bond de 23 x 34.7 cm., escrito en tinta negra y verde por ambos lados y con anotaciones en tinta roja y lápiz. Está compuesto por las partichelas que aparentemente fueron las que se utilizaron en el estreno de la obra, ya que en la portada se encuentra escrito lo siguiente: “Primeros borradores de la instrumentación del Concertino en 4os [*sic*], 8os [*sic*] y 16avos de tono. Hecha en Nueva York especialmente para Leopold Stokowski. 1927”.

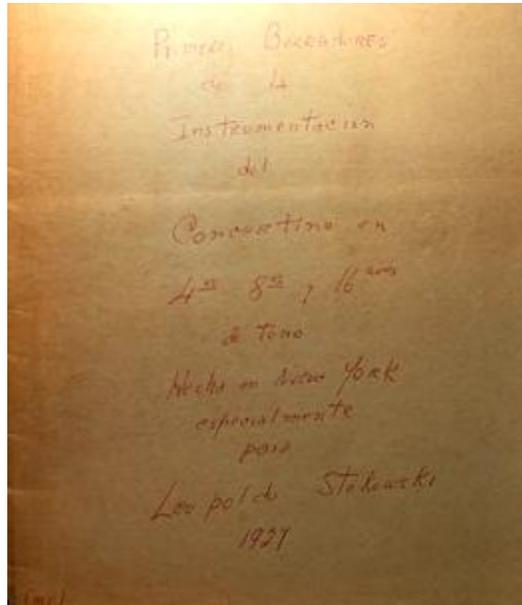


Imagen 5.17. Cubierta del fólder en el que se encuentra el Ms 6. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.

Estas son las únicas partichelas en notación tradicional, con líneas diagonales hacia arriba y hacia abajo para indicar los microtonos (al igual que el Ms 5), que incluyen el tercer movimiento de la obra, nuevamente, con considerables correcciones hechas a lápiz, su estado de conservación es estable y se encuentra incompleto. (Véase anexo, imagen 5.18).

5.1.7. Manuscrito 7

Escrito con tinta de color negro en papel bond de 35 x 25 cm., y totalmente en notación numérica, este manuscrito consta de treinta y ocho hojas escritas por ambos lados, en estado de conservación estable y se encuentra incompleto.

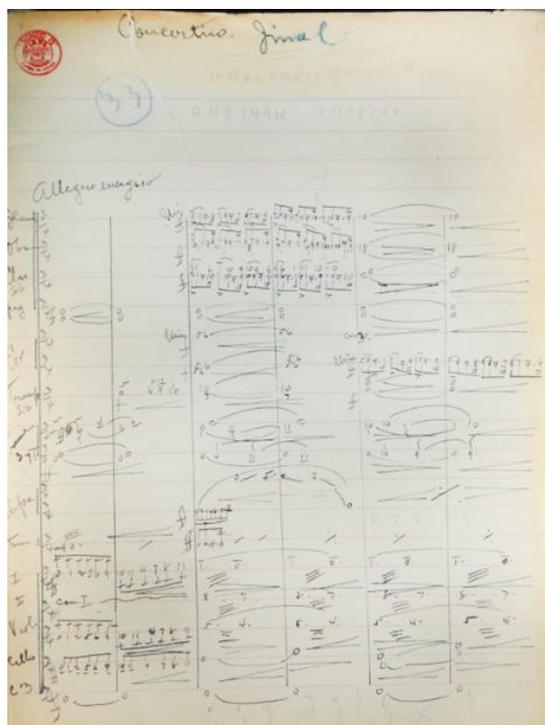


Imagen 5.19. Primera hoja del borrador del tercer movimiento de la obra (incompleto), Ms 7. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.

Contiene el borrador del tercer movimiento de la obra: *allegro energico*, ya que se encuentran constantemente tachaduras y anotaciones con lápiz indicando observaciones como: “corregir”, “cambiar”, etcétera. (Véase anexo, imagen 5.20).

5.1.8. Grabación histórica de la obra

Entre 1960 y 1963, Carrillo grabó para Philips de Francia, con la colaboración de la Asociación de Conciertos Lamoreaux y destacados solistas europeos,³⁰⁸ una colección de doce discos de vinil. Estas grabaciones fueron producidas por Jean-Étienne Marie y dirigidas y supervisadas por el propio Carrillo. Algunas obras que no habían sido incluidas en la serie fueron comercializadas tiempo después en discos individuales, como es el caso del *Concertino* y de la *Sonata casi Fantasía*. (Véase anexo, imágenes 5.21 y 5.22).

De acuerdo con Carrillo, la grabación del *Concertino* y la *Sonata casi fantasía* fue realizada en 1963 y dirigida por él mismo.³⁰⁹ Posteriormente Lolita Carrillo se encargó de

³⁰⁸ Entre ellos: el Cuarteto de Francia y Jean-Pierre Rampal.

³⁰⁹ Carrillo, 1967: 19.

comercializar las grabaciones de Philips, pero ahora en casetes y con el sello: “Discos Sonido 13”. Véase anexo (imagen 5.23).

El *Concertino* se grabó en gran parte, como se leerá más adelante, a partir del manuscrito 5, en el cual, los solistas difieren de los demás manuscritos.

5.2. Fuentes secundarias

Solamente se encontró una partitura que se considera fuente secundaria y a la que he denominado Manuscrito 8. Fue dibujada por Rodolfo Flores³¹⁰ y se infiere a partir del estudio de las fuentes mencionadas que fue realizada con base en las partichelas del manuscrito 5a. Como ya se mencionó, la versión conservada en el Ms 5a fue modificada considerablemente por Carrillo y los intérpretes. (Véase anexo, imagen 5.24).

El Manuscrito 8 está escrito con tinta negra en papel albanene doble carta, totalmente en notación tradicional para las partes de la orquesta sinfónica y, al igual que los manuscritos 5 y 5a, con una notación basada en líneas diagonales hacia arriba y abajo para indicar los microtonos. La partitura se encuentra completa y en estado de conservación estable. Sin fechar.

³¹⁰ Actualmente bibliotecario de la Orquesta Filarmónica de Jalisco. Realizó el dibujo de esta partitura en un curso para dibujantes que se impartió en el Centro Cultural Olin Yoliztli cuando trabajaba para la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México. El señor Flores no recordaba el año y en la partitura tampoco se encuentra. Comunicación personal, 17 de octubre de 2013.



Imagen 5.25. Última hoja de la partitura, en cuya parte inferior derecha se aprecia el nombre de Rodolfo Flores, actualmente bibliotecario de la Orquesta Filarmónica de Jalisco. Centro Julián Carrillo, SLP.

5.3. Análisis documental de las fuentes

Después de analizar y cotejar los manuscritos mencionados, se llegó a las siguientes conclusiones.

Primeramente, se desestimó el estudio de los manuscritos 6 y 7 que corresponden al tercer movimiento de la obra, debido a que son partituras inconclusas y con bastantes correcciones a lápiz por el compositor, quien de hecho no consideró este movimiento en la grabación. A su vez el manuscrito 8, realizado por Rodolfo Flores, contiene errores que impiden una ejecución correcta de la obra. Esta partitura fue realizada, a partir de las partichelas del manuscrito 5a y de la *Sonata casi fantasía*,³¹¹ en las cuales se localizan inconsistencias en cuanto al número de compases y a las anotaciones que fueron realizadas más tarde por el compositor y los intérpretes de la grabación.³¹² Por consiguiente, el análisis se concentró en las otras fuentes primarias: Manuscritos 1 a 5 y en la grabación histórica de

³¹¹ Es el caso del corno solista.

³¹² Del mismo modo, en el segundo movimiento (*Lento solemne*) el contenido musical del clarinete se encuentra en la parte del corno inglés.

la obra y consistió en una comparación compás por compás entre cada una de estas fuentes con el fin de establecer diferencias y similitudes, las cuales se enumeran a continuación:

1. En el manuscrito 1, que representa la primera versión de la obra, se aprecia un acercamiento más experimental e intuitivo a los microtonos en comparación con los otros manuscritos, tanto en la sección orquestal como en los solistas. Asimismo, la orquestación de Carrillo no tiene parangón con la realizada para la grabación, lo cual nos permite considerar al manuscrito 1 casi un bosquejo de la versión que grabaría 36 años más adelante.

2. En las indicaciones para la ejecución de la obra que se encuentran al inicio del manuscrito 2 se observan dos datos contradictorios: por un lado, la fecha de 1926 como año de composición y, por el otro, el domicilio del compositor (Santísimo 25, Colonia San Ángel) al final de las “Notas para la ejecución”, para poder localizar al autor de ser necesario esclarecer cualquier duda generada por los instrumentos y su sistema numérico en los intérpretes (Véase anexo, imagen 4.2). No obstante, fue hasta 1948 que Carrillo se estableció en esta residencia. De igual manera, si se compara el manuscrito 1 con esta partitura, saltan a la luz ciertas diferencias, comenzando por un desarrollo diferente de los microtonos en los solistas, en el cual algunos motivos musicales que eran una simple colección de escalas ascendentes y descendentes adquieren mayor sentido melódico. Por otra parte la orquestación es más amplia y participativa que en el manuscrito anterior y también se encuentran secciones experimentales –tanto en los solistas: arpa-cítara y octavina, como en la orquesta: tam-tam y triángulo– en algunas partes de la obra.³¹³ Estas diferencias y contradicciones nos remiten nuevamente a la regularidad con la que Carrillo reescribía sus obras,³¹⁴ por lo que se infiere que esta versión no fue escrita en 1926, sino reescrita después de 1948.

3. La similitud entre los manuscritos 2 y 3 nos lleva a pensar que también este último fue escrito alrededor de 1948. En ambos manuscritos el contenido musical difiere con respecto a los manuscritos 1, 4 y 5.

³¹³ La partitura contiene algunas tentativas de Carrillo de ejecutar recursos técnicos muy complicados en los instrumentos solistas, por ejemplo, una serie de armónicos del compás 177 al 182 del *Allegro agitato* en el arpa-cítara, así como rítmicas distintas en la octavina, que complican su ejecución veloz. Además, en los compases 98 al 103 del *Lento solemne* Carrillo escribe la ejecución simultánea del tam-tam y el triángulo, recursos que no se encuentran en los otros manuscritos y que en este sentido nombre experimentales.

³¹⁴ Madrid, 2015: 6.

4. El manuscrito 4 es el *score* más similar a la grabación en todas sus características: instrumentación (solistas y orquesta), contenido musical y número de compases, por lo que podría ser la partitura que Carrillo utilizó para dirigir en la grabación de la obra. Al igual que el manuscrito 5 cuenta con un corno inglés, instrumento que se escucha en la grabación y que no se encuentra en los otros manuscritos. La instrumentación de los solistas, como lo indica la portada del manuscrito, es la siguiente: violín, violonchelo, arpa-cítara, viola para suplir a la guitarra y dos violonchelos más para suplir al corno en dieciseisavos de tono y a la octavina. Esta instrumentación posiblemente se derivó, por una parte, de la falta de instrumentos o instrumentistas adecuados para interpretar la obra con su dotación original y, por la otra, de la dificultad que habría significado transportar la octavina y la guitarra a Europa, lo cual explica a su vez el empleo del arpa-cítara en la grabación, al encontrarse con Jean-Étienne Marie en Francia desde 1958.³¹⁵

A continuación se aborda, a manera de descripción de los manuscritos hasta ahora mencionados, una anotación del compositor en los primeros tres manuscritos que acompaña al solo del clarinete en cuartos de tono (*Lento solemne*, compases 59 a 67), seguida de la digitación para producir estas subdivisiones del tono, como se aprecia en la imagen 5.26.

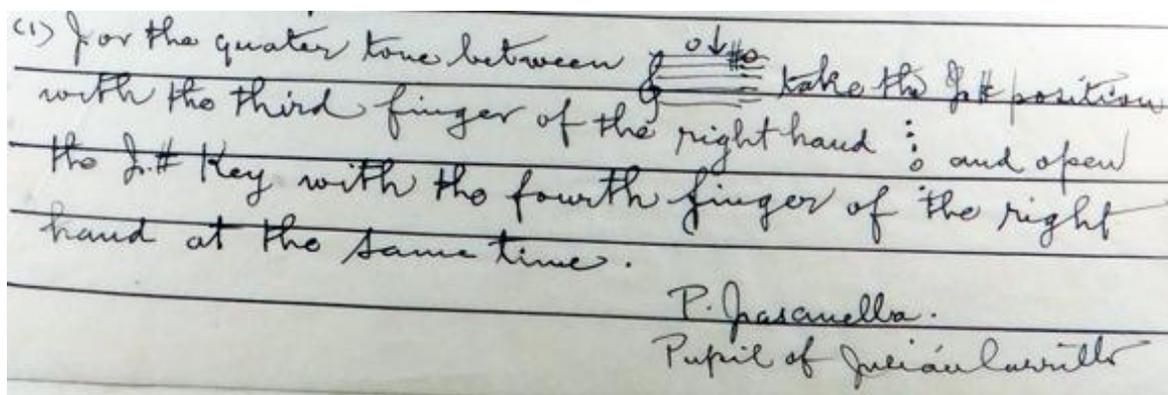


Imagen 5.26. Nota perteneciente al Ms 2. Se lee lo siguiente: “Para los cuartos de tono entre sol₅ y fa₅#, tomar la posición de fa# con el tercer dedo de la mano derecha y abrir la llave de fa# con el cuarto dedo de la mano derecha al mismo tiempo. P. Fasanella. Alumno de Julián Carrillo”.³¹⁶ Centro Julián Carrillo, SLP.

En el manuscrito 4 Carrillo prescinde de la nota, dejando solo la digitación.

³¹⁵ Véase el apartado 3.2.2.

³¹⁶ Traducción al castellano del autor de esta investigación.

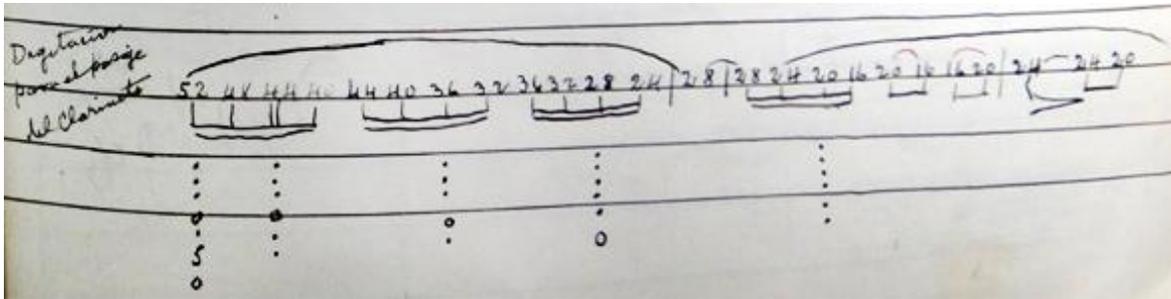


Imagen 5.27. Digitación para el solo del clarinete, Ms 4. Centro Julián Carrillo, SLP.

Con respecto a esta participación del clarinete, Carrillo comenta lo siguiente:

Debo decir, en honor del primer clarinetista de la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, M. Bonnard, quien, cuando se estrenó mi *Concertino* dirigido por Leopoldo Stokowski en aquella gran ciudad, nos pidió al eminente director y a mí que escucháramos los cuartos de tono que él había logrado en su instrumento con una nueva digitación, y le dijéramos si estaban correctos; al oírlos perfectos, Stokowski me pidió que escribiera yo un pequeño trozo para agregarlo a mi *Concertino*, empleando el clarinete acompañado por seis violonchelos tocando todos cuartos de tono.³¹⁷

La cita anterior muestra que algunos de los pasajes orquestales no nacen solo a partir de la *metamorfosis* de la *Sonata*; en este caso el pasaje fue compuesto a petición de Stokowski, contradiciendo las opiniones de otros investigadores.³¹⁸

5. El contenido musical de los instrumentos orquestales y solistas de las partichelas ubicadas en el manuscrito 5 corresponde a la música empleada por la Orquesta Lamoreaux para la grabación. Por este motivo una de las ediciones de la obra (*versión B*) se basó en este último manuscrito.

Por otro lado, el estudio de los manuscritos de la obra nos ayuda a comprender la evolución de Carrillo como compositor, así como el desarrollo y la experimentación en los instrumentos microtonales. Si bien existen diferencias entre cada una de las partituras, se conserva la estructura general de la obra, en la cual el aumento en la orquestación, sobre todo en las maderas, los metales y las percusiones, nos remiten a una orquesta más amplia en la última versión (manuscritos 4 y 5), dejando en un boceto de la obra la moderada

³¹⁷ Carrillo, 1967: 348-349.

³¹⁸ Tanto Benjamin (1982: 64) como Luca Conti (1997: 23) señalan que Stokowski recomendó a Carrillo evitar que la orquesta interpretara microtonos, dejando esta tarea solo a los solistas.

orquestración del manuscrito 1. Asimismo, el compositor modificó el uso de los microtonos tanto en cantidad como en elaboración a lo largo del tiempo.

En el siguiente diagrama se muestra el desarrollo de los microtonos en los instrumentos orquestales. A pesar de que los manuscritos mantienen compases en común en el uso de los microtonos, también se observa cómo va siendo más frecuente su utilización, así como su extensión a otros instrumentos.

	Ms1	Ms2	Ms3	Ms4	Ms5
Violines	36	34	37	45	45
Violas	6	4	6	13	13
Violonchelos	6	6	6	6	6
Clarinetes	17	17	17	17	17
Oboes	0	0	0	1	1
Cornos	0	0	0	3	0

Figura 5.1. Tabla comparativa del número de veces que ejecutan cuartos de tono los únicos instrumentos orquestales que los realizan.

Igualmente, el uso de los microtonos en los instrumentos solistas tuvo modificaciones, ya que Carrillo incrementa su empleo a lo largo de los manuscritos. En el manuscrito 1 se observa un uso discreto de los microtonos. Así, en el ejemplo 5.1a solo intervienen cuatro de los solistas; el violín, violonchelo y la guitarra, realizan el mismo ritmo:

Ejemplo 5.1a. *Allegro agitato*, compases 141 al 144. Ms 1.

K

Mientras que en los manuscritos 4 y 5 (ejemplo 5.1b) se observa el aumento de los microtonos en los solistas, con *glissandi* en el arpa, así como de un motivo musical en el corno que recuerda el inicio de la obra:

Ejemplo 5.1b. *Allegro agitato*, compases 141 al 144. Ms 4.

The musical score for Example 5.1b, measures 141-144, Ms 4, is presented in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Violin solo:** Treble clef, marked *pp* and *arm*. It features a sustained, glissando-like line.
- Violonchelo solo:** Bass clef, marked *pp* and *arm*. It features a sustained, glissando-like line.
- Viola/Guitarra:** Treble clef, marked *pp* and *arm*. It features a sustained, glissando-like line.
- Violonchelo/Corno:** Bass clef, marked *pp*. It features a melodic motif with a descending line.
- Violonchelo/Octavina:** Bass clef, marked *pp*. It features a melodic motif with a descending line, with fingerings 30, 28, 26, 22, 20, 18, 14, 12, and 10 indicated.
- Arpa en 16avos:** Treble clef, marked *pp*. It features a glissando line with microtonal shifts, indicated by *gliss.* and numerical values 0, 16, 0, 16.

A su vez en el siguiente ejemplo (5.2) se puede observar cómo, en comparación con el manuscrito 1, Carrillo logra un balance sonoro más equilibrado en el manuscrito 4 entre el contenido musical de los instrumentos solistas. Mientras que en el manuscrito 1 (ejemplo 5.2a) los unísonos del corno con el arpa dificultan una clara audición del motivo musical en armónicos del violín, así como del descenso en dieciseisavos de tono del arpa, en el manuscrito 4 (ejemplo 5.2b) se observa un mayor desarrollo del motivo en armónicos –al distribuirlo en cuatro instrumentos más– así como un mayor equilibrio sonoro entre el arpa y el corno.

Ejemplo 5.2a. *Allegro agitato*, compases 95 al 98. Ms 1.

The image displays two systems of a musical score for measures 95 and 97. Each system includes staves for Violin solo, Guitarra, Violonchelo/Octavina, Corno solo, and Arpa en 16avos. Measure 95 features a dynamic marking of *pp* and a fermata over the violin line. Measure 97 continues the piece with similar instrumentation and notation. The score is presented in a clean, black-and-white format with standard musical notation.

Ejemplo 5.2b. *Allegro agitato*, compases 95 al 98. Ms 4.

The image displays a musical score for Example 5.2b, covering measures 95 to 98. The score is organized into two systems. The first system (measures 95-96) begins with a dynamic marking of *p* and includes *am.* (accelerando) markings. The second system (measures 97-98) begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The instruments included are Violin solo, Violonchelo solo, Viola/Guitarra, Violonchelo/Corno, Violonchelo/Octavina, Arpa en 16avos, Triangulo, and Tam-tam. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and microtonal adjustments indicated by small circles above notes.

En algunas ocasiones Carrillo refuerza los microtonos en los solistas entre un manuscrito y otro. Así en el ejemplo siguiente (5.3) se observa cómo los dieciseisavos de tono del corno solista del manuscrito 1 (ejemplo 5.3a) se convierten en unísonos entre el violonchelo, la viola/guitarra y el violonchelo/corno, así como octavas en el arpa-cítara en el manuscrito 4 (ejemplo 5.3b).

Ejemplo 5.3a. *Allegro agitato*, compases 104 al 107. Ms 1.

Musical score for Example 5.3a, measures 104-107, Ms 1. The score is for Violin solo, Violonchelo solo, Guitarra, and Corno solo. It shows a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and accents. The bass line includes fingerings and accents.

Ejemplo 5.3b. *Allegro agitato*, compases 104 al 107. Ms 4.

Musical score for Example 5.3b, measures 104-107, Ms 4. The score is for Violin solo, Violonchelo solo, Viola/Guitarra, and Violonchelo/Corno. It shows a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and accents. The bass line includes fingerings and accents, with a 'p' dynamic marking.

Finalmente, es a partir del estudio de los manuscritos que también se corrobora la evolución organológica de uno de los instrumentos solistas: la octavina. A partir de las imágenes mostradas en el apartado correspondiente a este instrumento se infiere que en la primera octavina no era posible utilizar el arco para frotar las cuerdas; en los otros modelos de octavina incluidos en ese mismo apartado se aprecia cómo esta fue modificada con el tiempo haciendo posible el uso del arco. Esta idea se ve ratificada en los manuscritos, ya que solo se encuentran las indicaciones de “arco y *pizzicato*” a partir del manuscrito 2 en adelante; por lo que en el manuscrito 1 de 1927 solamente se pulsaba la octavina a manera de guitarra, quedando la práctica de sonarla con el arco reservada a los modelos posteriores.³¹⁹

³¹⁹ Véase el apartado 3.2.1.

5.4. La notación gráfica y numérica del Sonido 13

Uno de los postulados “revolucionarios” del Sonido 13 fue precisamente su crítica al sistema de escritura musical tradicional, que tendría como consecuencia una serie de “reformas”, con las cuales Carrillo buscaba permitir que no solo las personas con conocimientos musicales pudieran tener acceso a la lectura de una partitura, sino que fuera accesible para cualquier individuo.

Aunque el compositor menciona algunas de estas críticas y reformas anteriormente,³²⁰ fue hasta 1930 en su libro *Rectificación básica del sistema musical clásico* en el cual publicaría la totalidad de su “reforma”. A continuación se señalan algunas de las dificultades que según Carrillo confrontan a un ejecutante con el sistema tradicional de notación musical.

1. Nombrar y escribir un mismo sonido de tres maneras diferentes (ejemplo: do, si#, rebb).



Imagen 5.28. Carrillo muestra en *Rectificación básica del sistema musical clásico* (1930) tres maneras de escribir una misma nota.

2. Un mismo sonido se puede representar hasta de 78 maneras distintas debido a las diferentes claves.

³²⁰ Ya en los primeros conciertos y demostraciones del Sonido 13 (entre 1924-25), Carrillo y sus alumnos explicaban su reforma al sistema musical tradicional.



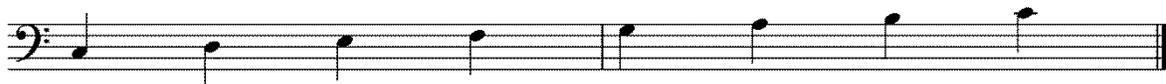
Imagen 5.29. *Rectificación básica del sistema musical clásico* (1930).

Ante estas situaciones, puntos 1 y 2, el autor señala que es necesario cambiar la escritura tradicional de la música y propone el que sería uno de los tres postulados del Sonido 13:³²¹ simplificar la escritura musical, a través de la eliminación de las pautas y de una notación numérica, la cual se detallará más adelante. De igual manera, establece, en teoría,³²² una de las mayores virtudes de esta nueva escritura, el hecho de que cada sonido deba escucharse como lo indican los números, ni más altos, ni más bajos, es decir, se elimina la lectura de un instrumento transpositor. Un ejemplo de esta situación es la guitarra, la cual suena una octava más grave de lo que se encuentra escrito en el pentagrama, con la escritura del Sonido 13 las notas escritas corresponden a los sonidos reales.

Ejemplo 5.4a. En el pentagrama se encuentra la escala de do mayor índice acústico cuatro.



Ejemplo 5.4b. Sin embargo, al sonarse en la guitarra estos son los sonidos correspondientes.



³²¹ Los otros dos postulados del Sonido 13 son enriquecer y purificar la música. Véase la introducción (biografía de Julián Carrillo).

³²² Véase el apartado 5.5.

Asimismo, la reforma propone eliminar las pautas, las claves, las notas, los accidentes, y se basa en el siguiente enunciado: “Si son solo doce los sonidos de la música en diferentes alturas doce deben ser únicamente en alturas diversas los signos que los representen”.³²³ Por lo tanto a cada una de las notas le corresponde un número, para lo cual, primeramente Carrillo asignó números del 0 al 11 para escribir la música del sistema clásico.

Do	do#	re	re#	mi	fa	fa#	sol	sol#	la	la#	si
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

Y una línea horizontal con dos guiones para indicar las alturas de dichos sonidos, ubicando al do índice acústico cuatro sobre la línea central.



Imagen 5.30. Julián Carrillo. *Rectificación básica del sistema musical clásico* (1930).

Escritura en el Sonido 13 (imagen lado derecho) de la escala do mayor (imagen lado izquierdo).



Imagen 5.31a (izquierda). Nuevamente la escala de do mayor. Imagen 5.31b (derecha). Ahora su representación en el sistema numérico. *Rectificación básica del sistema musical clásico* (1930).

Para la duración de los sonidos, Carrillo solo modificó la escritura de la unidad (redonda) y de la mitad (blanca). La unidad es representada solamente por el número, mientras que la mitad tendrá una tilde como se muestra en la gráfica (<):



Imagen 5.32. *Rectificación básica del sistema musical clásico* (1930).

³²³ Carrillo, 1930: 4.

Los silencios se conservan exactamente de la misma manera que están en el sistema clásico.



Imagen 5.33. *Rectificación básica del sistema musical clásico* (1930).

Para ejecutar acordes los números se escriben verticalmente y la altura de los sonidos es relativa, pues se subordina al más alto de ellos y los demás números quedan en relación con el superior. En el primer acorde la nota más aguda es do₄ y de ahí hacia abajo se subordinan los sonidos, como se muestra en la imagen del lado derecho (5.34b).

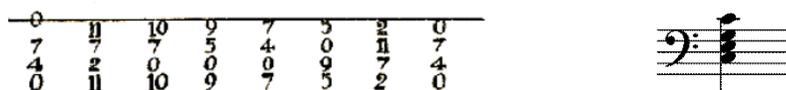


Imagen 5.34a (izquierda). Escritura de acordes en el sistema numérico. Imagen 5.34b (derecha). Representación en el sistema tradicional del primer acorde. *Rectificación básica del sistema musical clásico* (1930).

La solución que propuso para la división de la octava en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono (fracción en que se encuentra escrito la *Sonata casi fantasía* y el *Concertino*) fue emplear números del 0 al 96, basándose en la subdivisión de los dieciseisavos entre los tonos. A continuación se ejemplifica:

Do	re	mi	fa	sol	la	si	do
0	16	32	40	56	72	88	96

Los cuartos de tono son cada cuatro números ($1/4 =$ cuarto de tono):

Do	do ^{1/4}	do [#]	do ^{#1/4}	re	re ^{1/4}	re [#]	re ^{#1/4}	mi	mi ^{1/4}	fa	fa ^{1/4}	fa [#]
0	4	8	12	16	20	24	28	32	36	40	44	48
Fa ^{#1/4}	sol	sol ^{1/4}	sol [#]	sol ^{#1/4}	la	la ^{1/4}	la [#]	la ^{#1/4}	si	si ^{1/4}	do	
52	56	60	64	68	72	76	80	84	88	92	96/0	

Debido a que para el intérprete era más práctico leer en la notación tradicional que aprender el sistema numérico, Carrillo menciona lo siguiente en su libro *Sistema General de Escritura Musical*:

Con frecuencia he necesitado preparar en un tiempo mínimo, artistas para tocar mis composiciones en cuartos de tono y me he servido en esos casos de un procedimiento sencillísimo para escribirlos: aprovechar la vieja escritura cromática y agregar una línea transversal ascendente para el cuarto de tono superior de la nota que antecede.³²⁴

Estas modificaciones no fueron homogéneas en su obra, ya que variaban dependiendo el periodo creativo del compositor en la cual fueron escritas; así como de la subdivisión del tono en la cual se encontraba cada composición, como se mostrará más adelante con los tercios de tono. Sin embargo, para la escritura tanto de la *Sonata* como del *Concertino*, el compositor desarrolló una modificación al sistema tradicional añadiendo una línea diagonal que parte de la cabeza de la nota en distinta dirección, hacia arriba cuando el cuarto de tono es ascendente y en sentido inverso cuando es descendente, como se muestra a continuación.

Ejemplo 5.5. Escritura del cuarto de tono ascendente del lado izquierdo, así como del cuarto descendente del lado derecho.



El octavo de tono se indica con dos de estas líneas diagonales.

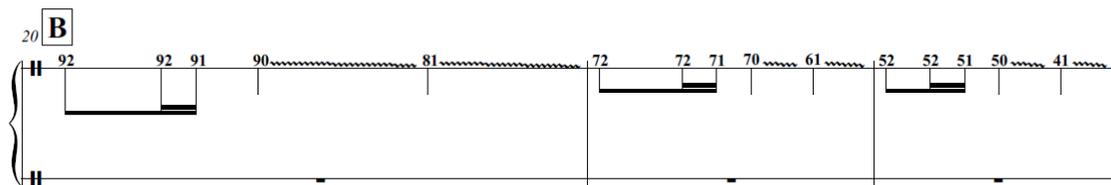
Ejemplo 5.6. Escritura del octavo de tono ascendente del lado izquierdo, así como del octavo de tono descendente del lado derecho.



Finalmente, en los dieciseisavos de tono permanece la escritura numérica. (Véase anexo imagen 4.1).

³²⁴ Carrillo, 1957b: 52.

Ejemplo 5.7. *Sonata casi fantasía*, Lento solemne. Partichela arpa en dieciseisavos de tono, compases 20 al 22.



En la división de la octava en tercios de tono desaparecen los semitonos y así es su escritura:

Do	re	mi	fa#	sol#	Sib	Do												
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18/0

Para la escritura tradicional, ahora utiliza una línea diagonal para indicar la primera subdivisión del tercio de tono y dos líneas para la segunda (que en la subdivisión anterior era para los cuartos y octavos de tono, respectivamente), como se muestra en la imagen:



Imagen 5.35. *Estudio para guitarra séptima en tercios de tono* (1962). Centro Julián Carrillo, SLP.

5.5. Criterios para la transcripción

Cabe señalar que algunos conceptos expuestos por Carrillo en sus libros³²⁵ –los cuales han sido ya tratados por otros investigadores–³²⁶ no tienen correspondencia con lo que en realidad escribía en sus partituras, revelándose así como meras ideas sin materializar y en aparente contradicción con sus teorías, lo cual debe considerarse cuando se transcribe su

³²⁵ Principalmente en los libros: *Teoría lógica de la Música* (1954) y *Pre- Sonido 13. Rectificación básica del sistema musical clásico* (1930), entre otros.

³²⁶ Carrillo consideraba al calderón como un signo impreciso y por consecuencia prefería escribir la duración exacta del sonido. Sin embargo, Luca Conti señala que la crítica realizada por Carrillo no mantiene una congruencia en sus partituras, ya que el compositor lo siguió utilizando en su escritura musical. (Conti, 1997: 49).

música. Es así que, en su libro *Teoría Lógica de la música*, Carrillo menciona la ambigüedad que pueden tener algunas indicaciones de dinámica en la música:

Con frecuencia se usan palabras “cres” [*sic*] o “dim” abreviaciones para los matices, y se ponen para varios compases. Tal cosa es absolutamente inadecuada, pues a los dos o tres compases ya se olvidó el matiz y se pierde el efecto, por esta causa, más vale poner un gran regulador, que abarque todos los compases que se quiera.³²⁷

Sin embargo, en sus partituras se observa el uso habitual de las abreviaturas y reguladores, por lo que el transcriptor no encontrará esta idea reflejada en sus partituras (imagen 5.36).

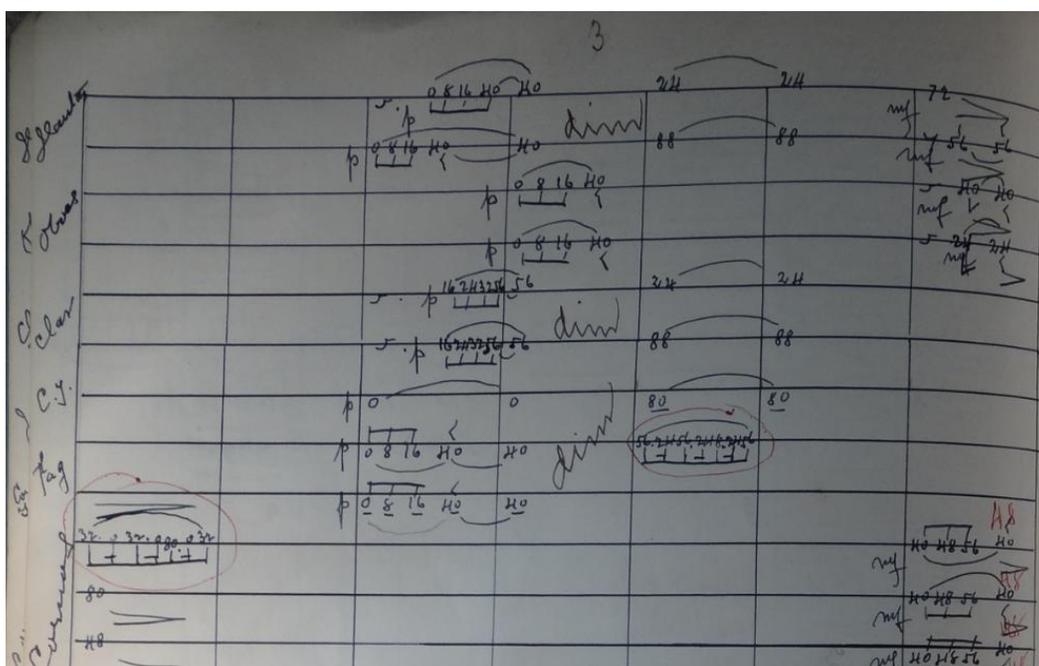


Imagen 5.36. En la página 3 del Ms 4 del *Concertino* se observa el uso de *diminuendi*, así como de reguladores, lo cual contradice la cita anterior. Centro Julián Carrillo, SLP.

Lo mismo sucede con otro concepto planteado en el mismo libro de gran importancia para la presente edición del *Concertino*. Carrillo menciona: “todos los transportes se han suprimido, pues era ridículo escribir un sonido para que se oyera otro. Con los transportes se desnaturalizan las obras”.³²⁸ En esta ocasión, el compositor es congruente con lo que plantea en la cita solo en los manuscritos numéricos, ya que escribe el número

³²⁷ Carrillo, 1938: 145. Aunque este libro fue editado por primera ocasión en 1938, fue escrito, de acuerdo con el mismo compositor, durante su segunda estancia en Nueva York; durante la cual compuso el *Concertino*.

³²⁸ Carrillo, 1938: 34.

correspondiente al sonido real en los instrumentos transpositores (clarinete, corno francés e inglés, y principalmente en el corno en dieciseisavos de tono) como se muestra a continuación:

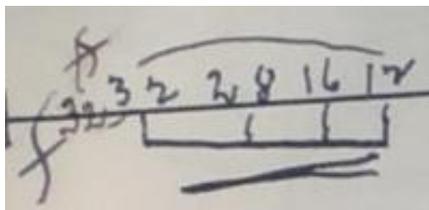


Imagen 5.37. Inicio del *Recitativo*, sin número de compás. Corno solista, Ms 4. En este manuscrito de 1958, los números representan el sonido real del instrumento, que son: 32=mi₄, 32=mi₅, 28=mi₅ (cuarto de tono descendido), 16=re₅ y 12=re₅ (cuarto de tono descendido). Centro Julián Carrillo, SLP.

No obstante, Carrillo se contradice en los manuscritos en notación tradicional, ya que no escribe los sonidos reales. Al contrario, regresa a la escritura convencional³²⁹ al dejar los sonidos, en este caso el corno solista, a una quinta ascendente de distancia:



Imagen 5.38. Inicio del *Recitativo*, sin número de compás. Corno solista, Ms 5. En este manuscrito los sonidos están escritos, como se realiza habitualmente en el corno en fa, a una quinta ascendente de distancia. Centro Julián Carrillo, SLP.

Por este motivo, los conceptos vertidos en sus textos son herramientas que si bien pueden ser útiles en la transcripción (en el caso de la escritura de los instrumentos transpositores) también pueden confundirnos (por ejemplo las dinámicas); por lo que cada una de estas ideas debe ser analizada caso por caso y no ser tomada como dogma.

Del mismo modo, para finalizar el primer movimiento de la obra, sucede, en el arpa en dieciseisavos de tono, una situación aparentemente contradictoria, pero frecuente en la

³²⁹ Carrillo desarrolla esta idea en el *Concertino*, solamente para la notación musical de su sistema numérico del Sonido 13.

música escrita por Carrillo con su sistema numérico. En el manuscrito 4 se encuentra escrito: 4, 3, 2, 1. A continuación se muestra, enmarcado en color azul:

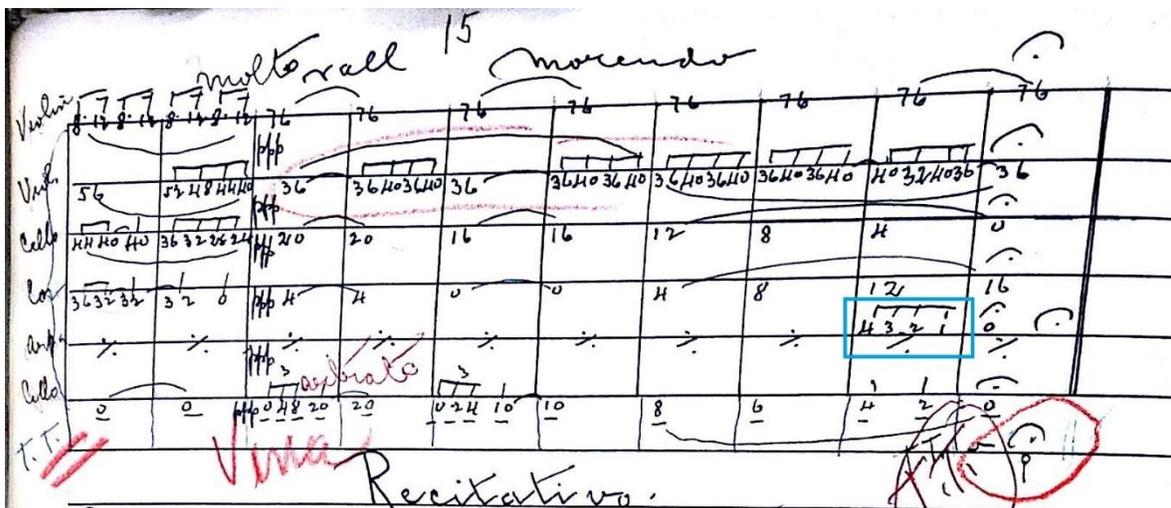


Imagen 5.39. *Allegro agitato*. Últimos 10 compases del Primer movimiento. El penúltimo compás del arpa está enmarcado en color azul. Ms 4. Centro Julián Carrillo, SLP.

En teoría, estos números corresponden a la escritura desarrollada a base de dieciseisavos de tono, en la cual está escrita el arpa y en la que los números se corresponden con los sonidos de la siguiente manera: 4 equivale a un 4/16 de tono, 3 equivale a 3/16, 2 a 2/16 y 1 a 1/16. (Véase anexo, imagen 4.1).

Sin embargo, Carrillo pasaba (incluso dentro de una misma obra) de un sistema numérico, que creó para cierta fracción del tono en particular a otro. En este caso, pasó de la escritura en dieciseisavos de tono a la escritura semitonos, en la cual el 4 equivale a *mi*, 3 a *mib* o *re#*, 2 a *re* y 1 a *reb* o *do#*:



Imagen 5.40. Modelo de escritura en semitonos perteneciente al libro *Sistema general de escritura musical*.

Ejemplo 5.8. *Lento solenne*. Letra F de ensayo, compases 80 al 88. Versión B.

80

F

Violin solo

Violonchelo solo I

Viola solo

Violonchelo solo II

Arpa en 16vo

Violonchelo/Octava

arco

pizz

83

Violin solo

Violonchelo solo I

Viola solo

Violonchelo solo II

Arpa en 16vo

Violonchelo/Octava

Vln I

solo concertino

86

G

Violin solo

Violonchelo solo I

Viola solo

Violonchelo solo II

Arpa en 16vo

Violonchelo/Octava

Vln I

Ternaza solo del concertino

Ejemplo 5.9. *Lento solenne*. Se muestra la ausencia de sonidos en la grabación y cómo entra con el contenido musical de la letra F, pero hasta la letra G. compases 80 al 88.

80

Violin solo

Violonchelo solo I

Viola solo

Violonchelo solo II

Arpa en 16avos

Violonchelo/Octava

arco

pizz

83

Violin solo

Violonchelo solo I

Viola solo

Violonchelo solo II

Arpa en 16avos

Violonchelo/Octava

soło concertino

Vln I

86

Violin solo

Violonchelo solo I

Viola solo

Violonchelo solo II

Arpa en 16avos

Violonchelo/Octava

Vln I

Termina solo del concertino

Por lo que, ante estas situaciones, el transcriptor, en el caso preciso de esta obra, debe considerar los errores de interpretación, apenas descritos, que hay en la grabación histórica.

5.6. Notas a la presente edición

Ante la ausencia de una partitura (*score*) en notación tradicional, así como de las partichelas completas de la obra, se decidió incluir en la investigación dos ediciones del *Concertino*. La primera partitura nombrada *versión A*, contiene el grupo de solistas originales de los primeros manuscritos, así como del estreno de la obra en 1927: violín, violonchelo, guitarra en cuartos de tono, octavina, corno y arpa en dieciseisavos de tono; y la segunda partitura, *versión B*, que corresponde al Ms 5 (grabación histórica de la obra), con los instrumentos que Carrillo sustituyó para la grabación: violín, viola, tres violonchelos y arpa en dieciseisavos de tono.

A excepción de los solistas mencionados, ambas versiones contienen la misma dotación orquestal: 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes en Si bemol, 2 fagotes, 1 corno inglés, 4 cornos en Fa, 2 trompetas en Si bemol, 2 trombones, trombón bajo, tuba, arpa, timbales, tam-tam, triángulo, 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo. Con estas dos versiones de la obra se busca proporcionar al director de orquesta la libertad de elegir, en función de los instrumentos con los que cuente, dos versiones distintas para la conformación del grupo de solistas.

Para realizar ambas versiones se tomó como base el contenido musical del Ms 5.³³¹ Por un lado, la *versión B*, como se ha mencionado, es una copia íntegra de este contenido. Sin embargo, el contenido musical entre los grupos solistas de ambas versiones no es exactamente el mismo, ya que para la realización de la *versión A* de la obra, en la cual se sustituyó parte de los solistas, y con base en la ejecución previa de la obra,³³² se consideraron, en situaciones específicas en las que los instrumentos que fueron sustituidos no pueden ejecutar notas ó acordes inherentes a su naturaleza,³³³ las posibilidades técnicas que se encuentran en los otros manuscritos (1-3). Estas diferencias se señalan en la partitura con notas al pie de página.

³³¹ La decisión de tomar a este manuscrito como punto de partida se basa en el estudio previo de los manuscritos que se presenta en el Capítulo 5.

³³² Grabación y video de la obra que se encuentran como anexos a la presente investigación.

³³³ Véase el apartado 4.7: Interpretación de la guitarra en cuartos de tono.

Del mismo modo, las notas al pie de página señalan discrepancias, cuando las hay, principalmente, entre los manuscritos 1, 4 y 5; y sugieren una posibilidad de ejecución de entre las alternativas existentes escritas por Carrillo. Además, otras sugerencias de interpretación, pero ahora señaladas por el autor de esta investigación y sobre todo con base en la experiencia previa de haber interpretado la obra, se encuentran escritas entre corchetes en la partitura (ejemplo 5.10).

Ejemplo 5.10. *Allegro agitato*. Corno solista (cuadro azul). Entre corchetes se sugiere la interpretación de estos compases del corno en *pianísimo* (*ppp*) para poder escuchar los armónicos de las cuerdas, así como los dieciseisavos de tono que ejecuta el arpa microtonal. Versión A.

The musical score is presented in a standard staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Violin solo:** Treble clef, featuring a melodic line with triplets and slurs.
- Violonchelo solo:** Bass clef, mirroring the violin's melodic line.
- Guitarra:** Treble clef, providing harmonic accompaniment with chords and triplets.
- Violonchelo/Octavina:** Bass clef, playing a steady harmonic accompaniment.
- Corno solo:** Treble clef, highlighted with a blue box. It features a melodic line with slurs and is marked with *[ppp]*. A bracketed suggestion is present below the staff.
- Arpa 16avos:** A microtonal arpa part shown as two staves of sixteenth notes with fret numbers (e.g., 64, 63, 62, 61, 60, 59, 58, 57, 56, 55, 54, 53, 52, 51, 50, 49, 48, 47, 46, 45, 44, 43, 42, 41, 40, 39, 38, 37, 36, 35, 34, 33, 32, 31, 30, 29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22, 21, 20, 19, 18, 17, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1) written below the notes.
- Triangulo Tam-tam:** Treble clef, playing a rhythmic pattern.

Conclusiones

A pesar de que han transcurrido casi noventa años desde la primera ejecución del *Concertino*, es interesante señalar que las dificultades con las que cuales se enfrentó Carrillo para lograr la ejecución de su música microtonal en México siguen siendo muy similares. Desafortunadamente existe un estigma muy grande sobre su música, basado sobre todo en las opiniones “revolucionarias” vertidas por el músico en sus textos. Otro factor –como bien señala Alejandro Madrid–³³⁴ es el aislamiento al cual Carrillo involuntariamente se sometió al desarrollar y utilizar la escritura numérica en gran parte de sus obras,³³⁵ ya que esta escritura, lejos de propiciar el aprendizaje del sistema, lo apartó del canon. Este aislamiento en el cual Carrillo permaneció durante larga parte de su vida madura también lo apartó de las instituciones académicas ligadas a la música, a ello se debe el que el contenido del Acervo Carrillo estuviera durante muchos años lejos de las bibliotecas públicas y bajo resguardo de la familia Carrillo Soberón en el antiguo domicilio del compositor, situación que cambió a partir de la donación que hiciera la misma familia en el 2011 al Gobierno de San Luis Potosí y que más tarde redundó en la creación del Centro Julián Carrillo en el 2015. A partir de entonces, la consulta y acceso a los documentos, partituras y todo el contenido del Archivo ha sido más accesible a los investigadores y músicos.

Uno de los principales aportes de esta investigación, a través de la edición, es que incorpora al catálogo de la música orquestal mexicana del siglo XX la primera obra escrita por Julián Carrillo para un pequeño ensamble microtonal y acompañamiento de orquesta sinfónica. Además, proporciona dos ediciones distintas para la interpretación de la obra dependiendo el grupo de solistas con el que se cuente. Por un lado, la *Versión A* es una partitura funcional para el ensamble solista original (guitarra en cuartos de tono, corno en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, arpa en dieciseisavos de tono, octavina en octavos de tono, violonchelo y violín), y, por el otro, la *Versión B* es una partitura que se ciñe a un solo manuscrito que corresponde a la grabación histórica de la obra hecha por el autor, con los solistas que Carrillo planteó para sustituir a los instrumentos creados para sus experimentos (viola, violín, arpa y tres violonchelos).

³³⁴ Madrid 2015.

³³⁵ Véase Capítulo 5.4.

Una vez realizada una primera edición del *Concertino (Versión A)* el siguiente paso fue su estreno en México,³³⁶ hecho que fue posible gracias a la confianza y el apoyo de la Orquesta Sinfónica de Michoacán y la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí.³³⁷ Derivado de esta práctica musical resultaron nuevas sugerencias interpretativas que se encuentran en ambas versiones del *Concertino*, tanto en la partitura como en notas al pie de página, y que finalmente son parte del conocimiento generado a través de la interpretación de la obra. Cada una de estas interpretaciones aportó dos nuevos materiales inéditos hasta ese momento. Por un lado, el estreno del *Concertino* en México con la OSIdEM fue grabado en disco compacto³³⁸ y, por otra parte, la segunda interpretación de la obra con la OSSLP, en la iglesia de Ahualulco, fue registrada en video y editada por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí y la Secretaría de Cultura y el Gobierno del Estado de San Luis Potosí en una serie de DVD intitulados “13 Conceptos del Sonido 13”.³³⁹

La primera parte de la introducción histórica logra el objetivo de situar a Carrillo dentro del panorama de la música microtonal de la primera mitad del siglo XX. Se mencionan los principales músicos-teóricos, tanto en Norteamérica como en Europa, y sus aportaciones dentro de las dos corrientes en las que se dividió la música microtonal: los microtonos temperados y la entonación justa. A partir de esta información se muestra que hubo

³³⁶ En primera instancia se tenía proyectado estrenar la obra con la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México (OFCM) bajo la dirección del maestro José Areán en el mes de octubre de 2015. Sin embargo, debido a que la OFCM comenzó un proceso para la elección de un nuevo Director Artístico en el segundo semestre de aquel año, se hicieron ajustes en la programación que tuvieron como consecuencia la cancelación del concierto. Fui notificado de la cancelación en el mes de agosto de 2015 y, ante la confirmación de los solistas provenientes del extranjero, que ya habían pagado sus boletos de avión para venir a México, me di a la tarea de buscar orquestas que pudieran asumir este compromiso. Gabriel Pareyón me comentó del interés de Miguel Salmón por la música de Carrillo; yo sabía que el maestro José Miramontes había realizado estrenos de música de Carrillo anteriormente, por lo que, a pesar de la premura con la que se les propuso el concierto y todas las implicaciones que esto contraía, ambos directores aceptaron gustosamente programar el concierto en la fecha establecida inicialmente: octubre de 2015. Agradezco asimismo la ayuda económica que nos brindó el Instituto Nacional de Bellas Artes, a través del CENIDIM y de su entonces directora y sub director, Yael Bitrán y José Luis Navarro, para cubrir una parte de los pasajes aéreos de los solistas (tanto del *Concertino* como de la *Sonata casi fantasía*). Sin su apoyo no hubiera sido posible realizar los conciertos.

³³⁷ Agradezco nuevamente la oportunidad que los entonces directores de estas orquestas, Miguel Salmón del Real (OSIdEM) y José Miramontes Zapata (OSSLP), me brindaron para hacer posible las dos únicas interpretaciones que se han hecho del *Concertino* en México hasta el momento en el que se concluyó esta tesis.

³³⁸ Grabación realizada por Xavier Villalpando gracias al apoyo económico brindado por la misma OSIdEM. *Concertino de Julián Carrillo*. Grabación del concierto del estreno de la obra en México. Edición y grabación: Xavier Villalpando. [CD] 2015.

³³⁹ La serie consta de tres DVD en los que se incluyen diecinueve videos en torno a Julián Carrillo. *13 Conceptos del Sonido 13*. Videos coordinados por la maestra María Luisa Buendía Zubiaga y el Doctor Refugio Martínez Mendoza. [DVD] 2016.

compositores previos y contemporáneos a Carrillo que también tuvieron interés por crear música con los microtonos y construir o alterar instrumentos para la interpretación de sus obras microtonales, compositores que, al igual que él, crearon y desarrollaron un nuevo sistema de escritura que plasmara las divisiones del tono. Esto nos permite ver que Carrillo formó parte de un grupo de compositores pioneros en distintas partes del mundo y que es en parte gracias a ellos y a la brecha que comenzaron a trazar a principios del siglo XX, que los compositores actuales incorporan microtonos de manera más natural en sus obras y que la interpretación de los microtonos ha pasado a formar parte de las técnicas instrumentales extendidas.

Una de las nuevas líneas de investigación que se sugieren a partir de lo aquí expuesto es la creación de música nueva con los instrumentos que actualmente se encuentran en el Centro Julián Carrillo. Ante lo inviable y riesgoso que puede resultar el transporte de los instrumentos a instituciones o particulares, se sugiere la creación de residencias artísticas en el Centro Carrillo que involucren la interacción de compositores e intérpretes con la finalidad de crear y difundir un nuevo repertorio con los instrumentos, así como un mayor conocimiento de sus posibilidades sonoras y técnicas.

En la segunda parte de la introducción histórica se señalan las circunstancias socio-culturales en las cuales surgió la teoría del Sonido 13: el periodo posrevolucionario y el proyecto de crear una “nueva nación” encabezado por José Vasconcelos. Durante este periodo Carrillo ocupó puestos de poder importantes: director de la Orquesta Sinfónica Nacional de 1920 a 1925 y del Conservatorio Nacional de Música, por segunda ocasión, en 1920, y sin duda fue un aliado de Vasconcelos. Carrillo trató de que sus ideas del Sonido 13 fueran acordes a la “nueva nación” propuesta por Vasconcelos. Por ejemplo, para Carrillo el simple hecho de utilizar microtonos significaba que estaba creando música nueva, la música que acompañaría a la “nueva nación”. También, como parte de la búsqueda de “lo nacional”, se llevaron a cabo los Congresos de Música de 1926 y 1928, y el Concurso Nacional de 1927, en donde, tanto en la convocatoria como en los tópicos tratados en ellos, se advierte el interés por crear y estudiar la “nueva música nacional”. Por otro lado, en la introducción histórica se muestra el camino que sus contemporáneos Chávez y Ponce siguieron mientras él desarrollaba sus teorías microtonales, y se contraponen las diferencias estéticas entre cada uno de ellos durante ese periodo.

Tomando como punto de partida los acontecimientos que se suscitaron a raíz de las primeras publicaciones y experimentos microtonales que realizó Carrillo sobre el Sonido 13 –la confrontación con Carlos Chávez y el Grupo de los 9, problemas con parte del profesorado del Conservatorio Nacional de Música, entre otros– se resumen algunos de los motivos por los cuales Carrillo, en los últimos meses de 1925, decidió que era el momento de consolidar sus teorías y experimentos microtonales desde el exterior, por lo cual aprovechó el interés y la publicidad que habían generado sus ideas en una parte de la prensa musical estadounidense para buscar en Nueva York apoyo para sus experimentos, lo cual le permitiría, a través de la aceptación del círculo musical neoyorquino, la validación de sus ideas y acallaría las críticas en México. Carrillo encontró en Nueva York parte de este apoyo, ya que gracias al patrocinio de la Liga de Compositores y a su posterior colaboración con Leopold Stokowski y la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, surgieron la *Sonata casi fantasía* y el *Concertino*.

La interpretación de estas dos obras de Carrillo en Nueva York generó una cobertura amplia en la prensa neoyorquina, con reseñas, en su mayor parte positivas, que Carrillo transmitió a la prensa mexicana. Sin embargo, a pesar del eco y la importancia de estos estrenos en Nueva York, a su regreso a México Carrillo había prácticamente desaparecido de la escena musical, al grado que durante la dirección de Chávez al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional, la música de Carrillo se interpretó solo en contadas ocasiones en el Palacio de Bellas Artes,³⁴⁰ y estas se debieron más que nada a esfuerzos aislados y sin el apoyo gubernamental al que el compositor estaba acostumbrado hasta antes de partir a Nueva York.

La información obtenida sobre el origen de la *Sonata* nos muestra que en un inicio Carrillo tenía pensado interpretar para la Liga de Compositores algunas de sus primeras obras microtonales, pues al haber sido ya sonadas en México existía un conocimiento previo de su ejecución y dirección, lo cual era preferible a correr el riesgo de preparar una obra nueva en tan poco tiempo; sin embargo, la falta de intérpretes capaces de ejecutar estas obras propició la creación de la *Sonata*. El compositor tuvo que realizar una obra con los intérpretes y los instrumentos que estaban a su alcance en ese momento, lo cual resultó en

³⁴⁰ Contreras, 2006: 192.

una combinación instrumental sumamente original: violín, violonchelo, octavina, guitarra en cuartos de tono, corno microtonal y arpa en dieciseisavos de tono.

El resultado de haber entendido cómo funcionan las *leyes de metamorfosis* de Carrillo me permitió asimismo analizar la transformación del material microtonal de la *Sonata casi fantasía* en el *Concertino*, y concluir que, prácticamente, Carrillo sometió gran parte del material musical a una *metamorfosis* al duplo: en donde antes había una distancia de cuarto de tono al pasar a los instrumentos orquestales existe un semitono de distancia. Esta *metamorfosis* en particular es explícita en los temas principales con los que inician ambos movimientos (*allegro agitato* y *lento solemne*). Sin embargo, no todo el material microtonal sufrió esta transformación, si no que en algunos casos el compositor orquestó los microtonos producidos por los solistas con distintos recursos, por ejemplo, la escritura de un pedal que acompaña a un *glissando* por dieciseisavos de tono o con escalas por tonos enteros, tanto verticales como horizontales. Del mismo modo, Carrillo puso mucho cuidado en lograr un equilibrio sonoro cuando los solistas interactúan con la orquesta por medio de una escasa y sutil orquestación; de hecho, son pocos los compases de la obra en los que participan ambos grupos, lo cual permite una clara audición de los microtonos. Una nueva línea de investigación que se sugiere es estudiar la relación y evolución de las obras posteriores de Carrillo en las cuales combinó a solistas o grupos microtonales con orquesta sinfónica –como *Balbuces* o el *Triple concierto para violín, flauta y violonchelo con acompañamiento de orquesta sinfónica* (1941)– con el *Concertino* y a partir de este estudio responder las siguientes preguntas: ¿Es mayor la interacción entre la orquesta y los solistas?, ¿en qué cambian la orquesta y los solistas con respecto al *Concertino*?, ¿vuelve a tocar microtonos la orquesta?, ¿en qué medida?, etcétera.

El análisis de la obra nos permite observar que Carrillo utilizó como modelo la estructura más representativa del periodo clásico-romántico: el primer movimiento de forma sonata; lo cual de alguna manera correspondió con los cánones en los que se educó, particularmente durante sus estudios con Jadassohn. De acuerdo con Leonard B. Meyer (1918-2007) ningún individuo es capaz de aislarse de las constricciones que su época y su educación le han dado,³⁴¹ siendo este el caso del compositor.

³⁴¹ Meyer, 2000: 26.

Personalmente considero que Carrillo necesitaba una base sólida y conocida por él (la forma sonata) en la que pudiera sentirse más seguro para experimentar con los microtonos. Como ya vimos, la mayor parte de la construcción melódica se basa en sus propios planteamientos estéticos, en los que señala la poca separación interválica que debía reunir una melodía. Sin embargo, lo valioso de la obra, a mi parecer, es esta articulación de elementos de la música clásica-romántica (desarrollo motivico, forma, etcétera) con otros que se consideran más cercanos a la música atonal del siglo XX (clústeres, escalas por tonos enteros, combinaciones y contrastes tímbricos, etcétera), que muestran cómo Carrillo se apropia de ellos para generar un discurso original: su propia voz.

La inquietud de Carrillo por modificar o crear nuevos instrumentos musicales se remonta, incluso, hasta antes de que publicara su teoría del Sonido 13. Una muestra de esto son los señalamientos que hace en el prólogo de la primera versión de su *Tratado sintético de instrumentación* de 1916 —el *Tratado* fue publicado hasta 1948—³⁴² en donde el compositor sugirió la construcción de nuevos instrumentos que permitieran sonar las partes agudas con mayor facilidad, por ejemplo, un violín que pudiera afinarse a una quinta superior al violín que conocemos. Además, hizo notar la ausencia de una sonoridad más grave a la producida por el contrabajo en la sección de cuerdas de una orquesta, por lo que propuso la creación de un instrumento para este propósito: el “ultrabajo”. En su libro *Rectificación Básica al sistema musical clásico* de 1930,³⁴³ el compositor cuestionó la afinación por quintas de los instrumentos de arco y sugirió la afinación de todas las cuerdas con la misma nota a una octava superior una de otra, con el objetivo de buscar una mayor exactitud de los intervalos y una mejora sonora del instrumento.³⁴⁴ Las propuestas de Carrillo no tuvieron repercusión en el mundo de la tradición clásica, sin embargo, en el marco de sus experimentos microtonales, el compositor encontró una parte de la libertad que buscaba para realizarlas,³⁴⁵ un ejemplo de esto son los “instrumentos Carrillo” que construyó o mandó modificar y que utilizó en el *Concertino*, así como la aplicación de la afinación propuesta a las cuerdas en su octavina: distancia de una octava entre cada cuerda.

³⁴² Carrillo, 1948: 16-17.

³⁴³ Este libro fue escrito en 1926 y publicado hasta 1930, previamente habían sido ya divulgadas las teorías del Sonido 13.

³⁴⁴ Carrillo, 1930: 20.

³⁴⁵ Como se mencionó, fue el propio Carrillo quien financió prácticamente por completo la construcción de sus instrumentos, al no contar con apoyo gubernamental, por lo que muchas ideas del compositor quedaron sin materializarse.

En este sentido la información que se reunió sobre los “instrumentos Carrillo” aporta conocimiento sobre cómo surgieron, sobre su ejecución, sus características, así como sobre la ubicación de algunos de los ejemplares que aún se conservan. Esta información significó no solo la posibilidad de realizar el estreno en México con la dotación original, sino que también, con la ayuda de las imágenes, brinda la oportunidad de reproducir estos instrumentos para futuras interpretaciones de sus obras. Asimismo, se muestran los cambios y la evolución que el arpa-cítara, la octavina y la guitarra microtonal tuvieron con el tiempo y a través de la *praxis* musical.

Del mismo modo, la materialización de estos instrumentos fue, en parte, posible gracias a la colaboración de alumnos, colegas, intérpretes y distintos luthiers que tenían relación con Carrillo. Entre ellos se encuentran: Baudelio García, José María Torres, Refugio Centeno, Lucino y Genaro Nava, Samuel Rodríguez, Manuel Medina y Ángel Reyes. De la colaboración con José María Torres se originó la primera octavina; de la relación con Refugio Centeno, el procedimiento para poder intervenir un corno francés y producir con tres émbolos cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, cada división con un émbolo; y, finalmente, de la contribución con el luthier jalisciense Baudelio García surgieron tanto el arpa-cítara como la guitarra en cuartos de tono.

Otro de los resultados de la investigación fue conocer qué diferencias hay entre las arpas-cítara y las arpas microtonales, y entre el corno microtonal del Centro Carrillo y el corno desarrollado por Konrad Burri, con el cual se ejecutó la obra, y a partir de esta información evaluar la factibilidad de ejecutar en ellos el contenido musical de la partitura. En este sentido, con esta investigación se abren nuevos caminos para seguir avanzando en el conocimiento de los instrumentos y se sugieren nuevas líneas de investigación sobre otros de los instrumentos modificados por Carrillo, de los que poco se sabe –por ejemplo, la flauta y el trombón microtonal– o inclusive una investigación sobre los prototipos de instrumentos que Carrillo no pudo realizar por falta de apoyo o quizá de tiempo.

Mención aparte, por ser el instrumento que interpreto, merece el apartado correspondiente a la guitarra microtonal que Carrillo desarrolló en colaboración con Baudelio García, la cual tuvo distintas modificaciones con el correr del tiempo. Toda la información reunida sirvió para reflexionar y proponer un modelo de guitarra con base en las ideas del mismo Baudelio García, que permiten sonar en un solo instrumento, por medio

del intercambio de diapasones, la obra integral para guitarra del compositor mexicano reunida hasta ahora, a saber, un repertorio con música en tercios, cuartos y semitonos. En esta guitarra no me limité solo a ejecutar la obra de Carrillo, sino que también solicité a compositores mexicanos la creación de un nuevo repertorio para este instrumento.

Se sugiere como nuevas líneas de investigación estudiar la relación de Julián Carrillo con Ángel Reyes y los Grupos 13 de La Habana, Cuba; y un estudio a profundidad de la relación de Baudelio García con Julián Carrillo que permita saber cuáles otros instrumentos se crearon debido a su interacción. De particular interés es la relación de Carrillo con uno de los máximos exponentes de la guitarra moderna: Andrés Segovia. A partir de la relación epistolar de Segovia con Ponce se deduce que Carrillo fue desdeñado por el guitarrista, hecho que no condicionó el trabajo ni los experimentos de Carrillo con el instrumento. Sin embargo, sería interesante conocer la correspondencia entre Carrillo y Segovia y determinar si fue posible la creación de alguna obra del compositor mexicano dedicada a Segovia.

Para la interpretación del *Concertino* hay que considerar las indicaciones propuestas por el compositor, tanto al inicio de la partitura como en algunos de sus textos,³⁴⁶ en las cuales expresa ideas sobre cómo concibe la interpretación musical y, en particular, su música, así como anécdotas en torno al estreno de la obra. Finalmente, el desarrollo de los elementos expresivos de la música (dinámica, agógica, fraseo, articulación, acentuación, etcétera), así como de los gestos musicales y conceptos interpretativos escritos por Carrillo en las distintas fuentes consultadas, es primordial para que su música adquiriera la dimensión planeada por él, a pesar de que en gran parte de la obra se encuentran largos pasajes homófonos. Así pues, la música de Carrillo cobra sentido al interpretarla de la manera más apegada posible a sus ideas.

Además, se concluye que las sugerencias que se ofrecen en el Capítulo 4 sobre la interpretación del *Concertino* proveen soluciones prácticas al intérprete y que a pesar de las diferencias entre los instrumentos creados o modificados por Carrillo y los que tuvimos en ese momento a nuestro alcance para ejecutar la obra, fue posible su *praxis*. Precisamente derivado de esta práctica se decidió citar los ejemplos que pueden prestarse a confusión y señalar su correcta ejecución, por ejemplo, las discordancias entre la grabación realizada por Carrillo y la partitura, los compases en los que la orquesta o miembros de esta suenan

³⁴⁶ *Teoría lógica de la música* (1938), *A través de la técnica musical* (1949), entre otras.

microtonos, así como las decisiones que se tomaron con respecto al material musical de los solistas para la edición.

La documentación de los manuscritos referentes a la obra –reescritos durante distintas fechas: desde 1927 hasta 1963–, y su posterior digitalización y clasificación permitió demostrar la evolución del compositor en cuanto al manejo de los microtonos, así como su desarrollo y experimentación tanto en la orquesta como en los solistas. Además, este mismo desarrollo se observa en los instrumentos, en particular en la octavina, ya que a partir del estudio de los manuscritos se infiere que las adecuaciones mostradas en las distintas imágenes del instrumento coinciden con los cambios técnicos en la escritura musical, así, por ejemplo, el uso del arco indicado en el manuscrito coincide con la implementación de un puente en la parte inferior del instrumento.

Del mismo modo, al igual que con las *leyes de metamorfosis*, el estudio de la *notación numérica* de Carrillo fue una herramienta necesaria para leer los manuscritos del autor en este sistema. Considero que la *notación* de Carrillo cumple con el propósito del compositor, a saber, el permitir que no solo las personas con conocimientos musicales puedan tener acceso a la ejecución de una partitura, sino que esta sea sumamente accesible para cualquier individuo. La gráfica musical del Sonido 13 resultó ideal para los microintervalos ya que encontró en la subdivisión de la octava a los números como la solución exacta. Sin embargo, Carrillo terminó adaptando su notación numérica a la notación tradicional en pentagrama, como en el caso del *Concertino*, ya que para la grabación de la obra con la Orquesta Lamoureaux resultó más práctico realizar las partichelas en notación tradicional que enseñar a todos los músicos a leer en la notación numérica. Por otro lado, en el apartado “Criterios para la transcripción” se señalan las ideas expuestas por Carrillo, en algunos de sus textos. Estas pueden o no tener sentido cuando se transcribe su música, por lo que considero que los ejemplos reunidos en este apartado pueden ser útiles para futuros transcriptores y editores de su obra.

Finalmente, considero que esta investigación contribuye a seguir difundiendo la obra del compositor potosino y que a través de la partitura, las grabaciones y la información sobre los instrumentos ofrece a la comunidad musical la posibilidad de acercarse a su legado. Deseo que, como consecuencia, se realicen ediciones y reproducciones de sus instrumentos, pero, sobre todo, que a mediano plazo su música se vuelva más habitual en las orquestas,

grupos de cámara y solistas nacionales, ya que, además de las investigaciones, la práctica musical es fundamental para revalorizar y conocer el inmenso trabajo que el compositor realizó hasta sus últimos días.

Ciudad de México, 20 de febrero de 2019.

Bibliografía

- Alcázar, Miguel. 1989. *The Segovia-Ponce letters*. Columbus, Ohio: Editions Orphée.
- Anderson, Robert. 2016. “Pablo Casals”, en Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005061?rskey=a4sJrn&result=1> (consulta: 1 de marzo de 2016).
- Arnold Denis, Cochrane Lalage. 2017. “fantasía”, en Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2413?q=fantasia&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (consulta: 12 de enero de 2017).
- Bellingham, Jane. 2017. “concertino”, en Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1548?source=omo_gmo&source=omo_t237&source=omo_t114&search=quick&q=concertino&pos=4&_start=1#firsthitR (consulta: 6 de enero de 2017).
- Benjamin, Gerald. 1982. “Una deuda saldada: la contribución de Julián Carrillo a la música del futuro”. *Revista Musical Chilena*, vol. 26, n° 158: 60-71.
- Blum, David. 2000. *Casals y el arte de la interpretación*. Barcelona: Idea Books.
- Botstein, Leon. 2019. “Modernisme”, en Oxford Music online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040625> (consulta: el 28 de enero de 2019).
- Bowen, José A. 2017. “Leopold Stokowski”, en Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026825?rskey=dSgU9c&result=1> (consulta: 12 de octubre de 2017).
- Brotbeck, Roman. 1993. “Siete fragmentos sobre Carrillo”. *Heterofonía*, vol. 26, n° 108: 15-18.
- 2015. “Conferencia magistral: Julián Carrillo- homenaje a un futurista triunfalista e inventivo”. Ponencia presentada en el Coloquio Julián Carrillo, homenaje en su quincuagésimo aniversario luctuoso, organizado por el CENIDIM en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (Ciudad de México, 13 de octubre de 2015).
- Calva, José Rafael. 1984. *Julián Carrillo y microtonalismo: la visión de Moisés*. México, DF.: Sociedad de Autores y Compositores de México-CENIDIM.
- Carrillo, Julián. 1920. *Tratado sintético de armonía*. Nueva York: G. Schirmer.
- 1923. *Pláticas Musicales, vol. 2*. México, DF.: A. Wagner y Levien.

- 1924. “El Sonido 13 revolucionara la música”. *El Sonido 13*, año I, nº 9: 2-5.
 - 1925a. “El sonido 13 y las orquestas sinfónicas del futuro”. *El Sonido 13*, año II, nº 2: 17-19.
 - 1925b. “¡Aleluya! ¡Aleluya! ¡Aleluya!”. *El Sonido 13*, año II, nº 4: 2-10.
 - 1925c. “Será Nueva York donde el maestro Carrillo ejecute su 1ra. sinfonía escrita sobre la teoría del Sonido 13”. *El Sonido 13*, año II, nº 15: 11-13.
 - 1925d. “Marcha triunfal”. *El Sonido 13*, año II, nº 24: 3-5.
 - 1926. “Nueva concepción en la música”. *El Sonido 13*, año III, nº 1: 2-15.
 - 1930. *Rectificación básica al sistema musical clásico. Análisis físico musical “pre-sonido 13”*. San Luis Potosí: Talleres Gráficos de la Escuela Industrial Militar.
 - 1936. *Tres conferencias sobre la revolución musical del Sonido 13*. México, DF: Ediciones Sonido 13.
 - 1938. *Teoría lógica de la música*. México, DF.: Manuel Casas.
 - 1940. *Génesis de la revolución musical del Sonido 13*, San Luis Potosí: Ediciones Sonido 13.
 - 1948a. *Sonido 13: Fundamento científico e histórico*, México, DF.: Ed. J. Carrillo.
 - 1948b. *Tratado sintético de contrapunto (melodías simultáneas)*. México, DF.: Talleres Gráficos de la Nación.
 - 1948c. *Tratado sintético de instrumentación para orquesta sinfónica y banda militar*. México, DF.: Talleres Gráficos de la Nación.
 - 1949a. *A través de la técnica musical*. México, DF.: Secretaría de Educación Pública.
 - 1949b. *Leyes de metamorfosis musicales*. México, DF.: Talleres Gráficos de la Nación.
 - 1957a. *El infinito en las escalas y en los acordes*. México, DF.: Ediciones Sonido 13.
 - 1957b. *Sistema general de escritura musical*. México, DF.: Ediciones Sonido 13.
 - 1967. *Errores universales en música y física música*. México, DF: Ediciones del Seminario de Cultura Mexicana.
 - 1992. *Testimonio de una vida*. Prólogo y relato de Dolores Carrillo. San Luis Potosí: Comité organizador San Luis 400.
- Carrillo, Miguel. 2015. “Anécdotas familiares sobre Julián Carrillo”. Comunicación presentada en el Coloquio Julián Carrillo, homenaje en su quincuagésimo aniversario luctuoso, organizado por el CENIDIM en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (Ciudad de México, 13-14 de octubre de 2015).

- Castellanos, Pablo. 1975. *En el centenario del maestro Julián Carrillo*, México, DF.: Ediciones del Seminario de Cultura Mexicana.
- Chiantore, Luca; Domínguez, Áurea; Martínez, Silvia. 2016. *Escribir sobre música*. Barcelona: Musikeon Books.
- Conti, Luca. 1997. “Sperimentalismo e microtonalismo nell’opera di Julián Carrillo”. Tesis de licenciatura en Historia de la Música Moderna y Contemporánea. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Estudios de Boloña.
- 2000. “Introducción crítica al Sonido 13 de Julián Carrillo”. *Heterofonía*, vol. 33, n° 123: 75-88.
- 2003. “Preludio a Colón, Tepepan, Horizontes: proceso compositivo y estrategias formales en dos diversas fases del Sonido 13 de Julián Carrillo”. *Heterofonía*, vol. 35, n° 128: 9-32.
- 2005. *Suoni di una terra incognita, Il microtonalismo in Nord America (1900-1940)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- 2007. *Ultracromatiche sensazioni, Il microtonalismo in Europa (1840-1940)*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Contreras Soto, Eduardo. 2006. “Los compositores y el Palacio de Bellas Artes”. *Heterofonía*, vol. 38, n° 134-135: 187-214.
- Cosío Villegas, Daniel. 1986. *Memorias*. México, DF.: Joaquín Moritz/SEP.
- Criton, Pascale. 2018. “Ivan Vyschnegradsky”, en Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029509?rskey=a0Lfod&result=1> (consulta: 23 de octubre de 2018).
2018. “Jean Étienne Marie”, en Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017785?rskey=INAcy5&result=1> (consulta: 12 de diciembre de 2018).
- Garciadiego, Javier. 2010. “Vasconcelos y la refundación”, *Revista de la Universidad de México*, n° 79: 30-33.
- Grove. 2017. “Concerto grosso”, en Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006254?rskey=epAvrQ&result=1> (consulta: 14 de marzo de 2017).
- Haba, Alois. 1927. *Principi armonici del sistema a quarti di tono*. Milán: Editorial Devega.

- 1984. *Nuevo tratado de Armonía de los sistemas diatónico, cromático, de cuartos, de tercios, de sextos y de doceavos de tono*. Madrid: Real Musical.
- Helmholtz, Hermann von. 1863. *On Sensations of tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Londres: Longmans, Green and Co.
- Hernández Hidalgo, Omar. 2000. *Catálogo integral del Archivo Julián Carrillo*. San Luis Potosí: Editorial Ponciano Arriaga.
- Jones, Timothy. 1999. *Beethoven: The “Moonlight” and other Sonatas, op. 27 and op. 31*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kassel, Richard. 2018. “Harry Partch”, en Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020967?rskey=ScHlgH&result=1> (consulta: 23 de abril de 2018).
- 2018. “Ben Johnston”, en Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014424?rskey=plbQmF&result=1> (consulta: 17 de abril de 2018).
- Lester, Joel. 2005. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Madrid: Akal Ediciones.
- Lindley, Mark. 2018. “just intonation”, en Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014564> (consulta: 12 de abril de 2018).
- Madrid, Alejandro L. 2000. “Modernismo, futurismo y kenosis: las canciones de Átropo según Julián Carrillo y Carlos Chávez”. *Heterofonía*, vol. 33, n° 123: 89-110.
- 2003. “Transculturación, performatividad e identidad en la Sinfonía 1 de Julián Carrillo”. *Resonancias*, n° 12: 61-86.
- 2003. “Writing and avant-garde music in Mexico: performativity, transculturation and identity after the Revolution, 1920-1930”. Tesis doctoral de Filosofía, Ohio State University.
- 2008. *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México post-revolucionario*. La Habana: Casa de las Américas.
- 2015. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Nueva York: Oxford University Press.
- 2015. “Releyendo a Carrillo: consideraciones sobre el futuro que nunca fue”. Comunicación presentada en las Jornadas Universitarias Julián Carrillo organizadas por el Posgrado en Música de la UNAM en la Fonoteca Nacional (Ciudad de México, 4-6 de junio de 2015).

- Meierovich, Clara. 1995. *Vicente T. Mendoza: artista y primer folclorólogo musical*. México, DF.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Meyer, Leonard B. 2000. *El estilo en la música*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- Miller Leta, Hanson Charles. 2018. “Lou Harrison”, en Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046517?rskey=OwFTGj&result=1> (consulta: 17 de abril de 2018).
- Miranda, Ricardo. 1998. *Manuel M. Ponce, Ensayo sobre su vida y obra*. México, DF.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 2001. *Ecos, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*. Jalapa: Universidad Veracruzana.
- 2003. “Romanticismo y contradicción en la obra de Julián Carrillo”. *Heterofonía*, vol. 35, n° 129: 67-80.
- Navarro, José Luis. 2011. “Nuevos aportes a la música para guitarra de Julián Carrillo”, *Heterofonía*, vol. 43, n° 145: 37-68.
- Novaro, Augusto. 1951. *Sistema natural de la música*. México, DF.: Manuel Casas.
- Rosen, Charles. 2004. *Formas de sonata*. Barcelona: Idea Books.
- Palacios Uribe, Jimena. 2015. “En México se afinan cuartos de tono: la organología del Sonido 13”. Ponencia presentada en el Coloquio Julián Carrillo, homenaje en su quincuagésimo aniversario luctuoso, organizado por el CENIDIM en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (Ciudad de México, 14 de octubre de 2015).
- Pareyón, Gabriel. 2007. *Diccionario enciclopédico de música en México*. Guadalajara (México): Universidad Panamericana.
- Partch, Harry. 1949. *Genesis of a Music*. Nueva York: Da Capo.
- Parker, Robert. 2018. “Calos Chávez”, en Oxford Music on line, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005495> (consulta: el 12 de Julio de 2018).
- Saavedra, Leonora. 2001. “Of Selves and Others: Historiography, Ideology and the Politics of Modern Mexican Music”. Tesis doctoral de Filosofía, University of Pittsburgh.
- 2016. “La música mexicana de 1910 a 1930: conocimiento social y comunidad identitaria”. Ponencia presentada en la Cátedra Jesús C. Romero organizada por el CENIDIM (Ciudad de México, 24-27 de octubre de 2016).
- Solís Winkler, Ernesto. 1996. “La revolución del Sonido 13: un ensayo de explicación social”. Tesis de maestría en Historia, Universidad Autónoma del Estado de México.

- Taylor Gibson, Christina. 2008. "The music of Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, and Carlos Chávez in New York, 1925-1932". Tesis doctoral, University of Maryland.
- Vasconcelos, José. 1983. "Julián Carrillo: ¿Músicas nuevas?". *Pauta*, no. 5: 63-67.
- 2001. *José Vasconcelos y el espíritu de la Universidad*. Conferencia leída en el Continental Memorial Hall de Washington, 9 de diciembre de 1922, prefacio y selección de textos de Javier Sicilia, México, DF.: Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Wade, Graham. 2017. "Andrés Segovia", en Oxford Music online,
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025329?rskey=s4fhry&result=1> (consulta: el 9 de julio de 2017).
- Wyschnegradsky, Iván. 1932. *Manuel d'harmonie à quarts de ton*, París: La Sirène Musicale.
- 1990. "Una visión de Julián Carrillo". *Pauta*, no. 36: 67-68.
- 1996. *La loi de la pansonorité*. Ginebra: Editorial Contrechamps.

Anexos

Ilustraciones

La numeración sigue el orden en que se hace referencia a las imágenes. Las imágenes que no aparecen en este anexo fueron incorporadas al cuerpo de texto.



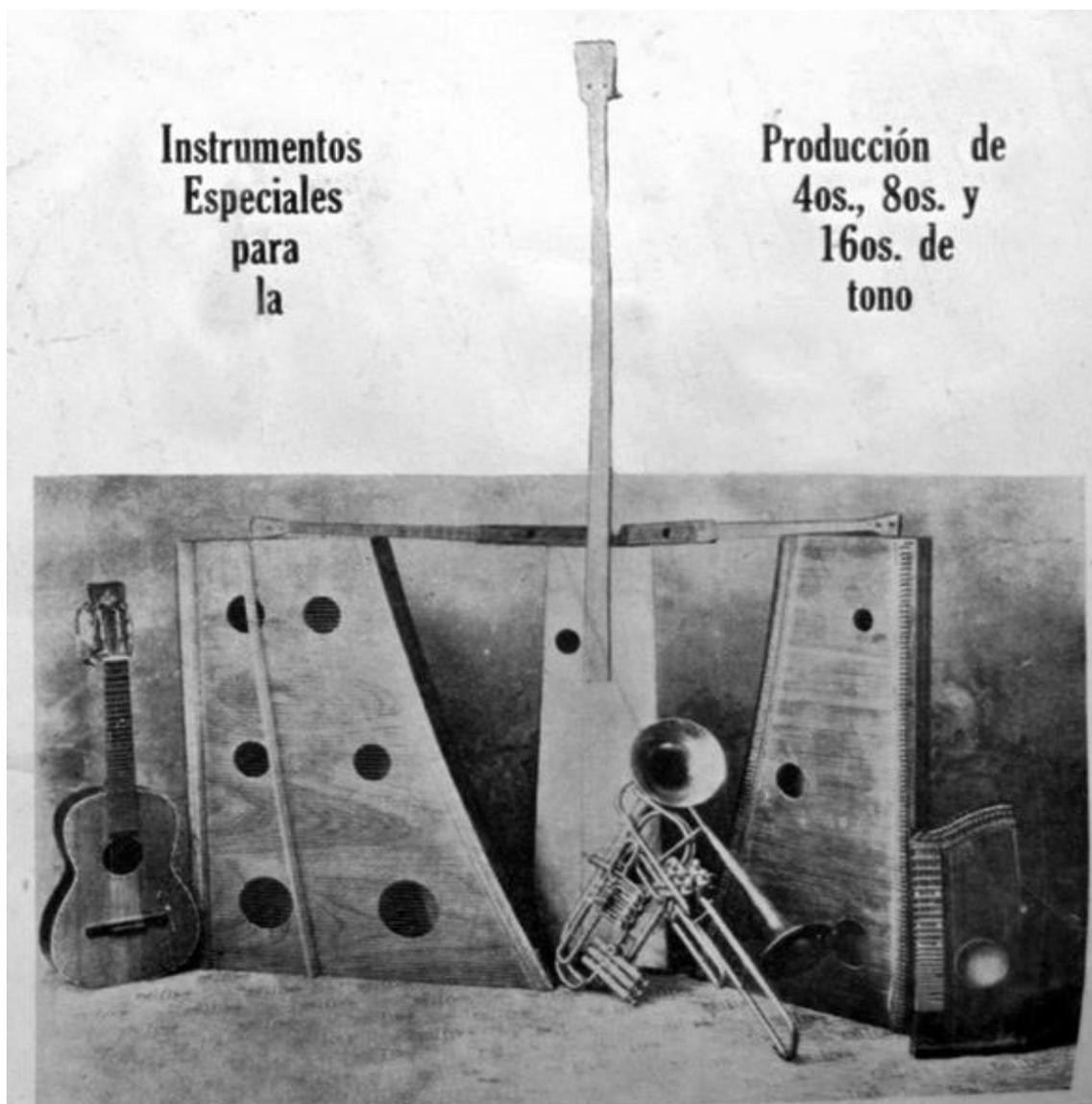
Imagen 1.1. Los participantes del primer concierto público del Sonido 13 realizado en el Teatro Principal de la Ciudad de México, el 15 de febrero de 1925. En el extremo izquierdo se encuentra Rafael Adame sosteniendo la guitarra en cuartos de tono; junto a este, Gerónimo Baqueiro Foster con el arpa-cítara; al centro, Julián Carrillo; a la extrema derecha, José María Torres con la primera octavina; junto a él, Manuel Ascencio con la flauta en cuartos de tono en sus manos. Clasificación del Archivo: Fotografía no. 6, carpeta 1. Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 1.2. Intérpretes del Primer Grupo 13 de la ciudad de Nueva York. De izquierda a derecha: Emil Mix, octavina; Bernard Ocho, violín; Genaro Nava, guitarra en cuartos de tono; Lajos Schuck, violonchelo; Julián Carrillo, director; Margaret Kein, arpa-cítara, y Lucino Nava, corno en dieciseisavos de tono. Estreno de la *Sonata casi Fantasia*, 13 de marzo de 1926. Town Hall, NY. Documento conservado en el Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 1.3. Fotografía publicada en *The New York Review*, el 26 de marzo de 1927, en la que se muestra al ensamble que participó en el estreno del *Concertino*, nombrado por Carrillo el Segundo Grupo 13 de la Ciudad de Nueva York. De izquierda a derecha: Noline Zedeler, violín; Emil Mix, octavina; Genaro Nava, guitarra. Al centro, Julián Carrillo, Lucien Kirsch, violonchelo; Lucino Nava, corno; y Beatriz Weller, arpa-cítara. Centro Julián Carrillo, SLP.



Instrumentos
Especiales
para
la

Producción de
4os., 8os. y
16os. de
tono

Imagen 3.1. De izquierda a derecha se observan: guitarra en cuartos de tono, arpa-cítara con un rango de dos octavas, octavina, dos trombones modificados para la producción de dieciseisavos de tono, y dos arpas-cítara de distintas dimensiones: la primera, de una octava, y la segunda, una pequeña arpa de dos octavas. Portada del periódico musical *El Sonido 13* de noviembre de 1926. Colección Gerónimo Baqueiro Foster. CENIDIM, Ciudad de México.

OCTAVINA



Instrumento construido especialmente por nosotros para la producción de 8os. de tono

Imagen 3.2. Ilustración de la primera octavina, publicada en el periódico *Sonido 13* en marzo de 1925. Colección Gerónimo Baqueiro Foster. CENIDIM, Ciudad de México.



Imagen 3.3. Emil Mix con la octavina en el estreno de la *Sonata casi fantasía*, el 13 de marzo de 1926 en el Town Hall de la ciudad de Filadelfia. Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 3.4. Emil Mix con la octavina, ahora en el estreno del *Concertino*; el 4 de marzo de 1927 con la Orquesta Sinfónica de Filadelfia en la *Academy of Music* de la misma ciudad. Centro Julián Carrillo, SLP.

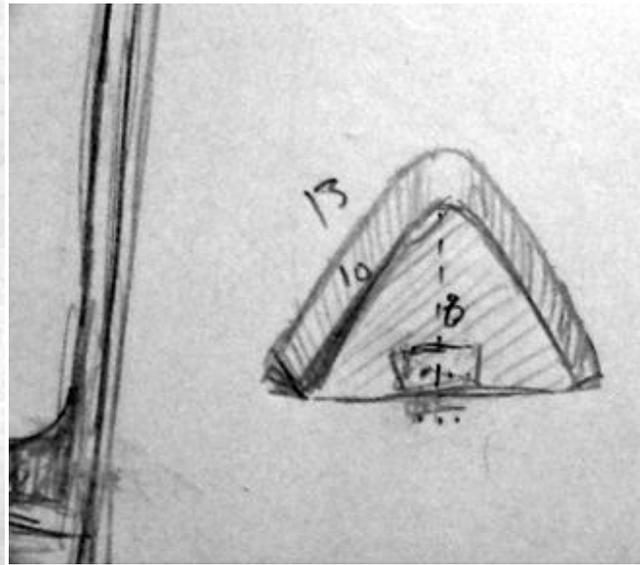
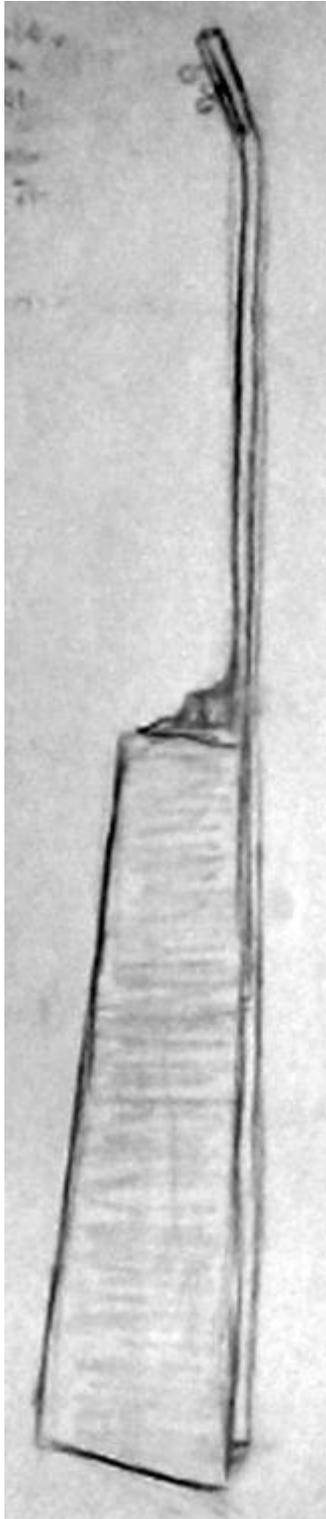


Imagen 3.6a (izquierda). Diseño lateral del instrumento. Imagen 3.6b (derecha). A detalle las medidas del tacón y del ensamble del mástil. Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 3.7. Intérprete (no identificado) y octavina del Primer Grupo 13 de La Habana, Cuba. Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 3.8. Octavina construida en 1936 por Manuel Medina. Fotografía de Javier Alanís.



Imagen 3.9. Etiqueta de la octavina utilizada para el concierto, en la que se aprecia el nombre de Manuel Medina, su dirección y el año de construcción: 1936. Fotografía de Javier Alanís.



Imagen 3.10. Cordal y base del instrumento dañados. Fotografía de Javier Alanís

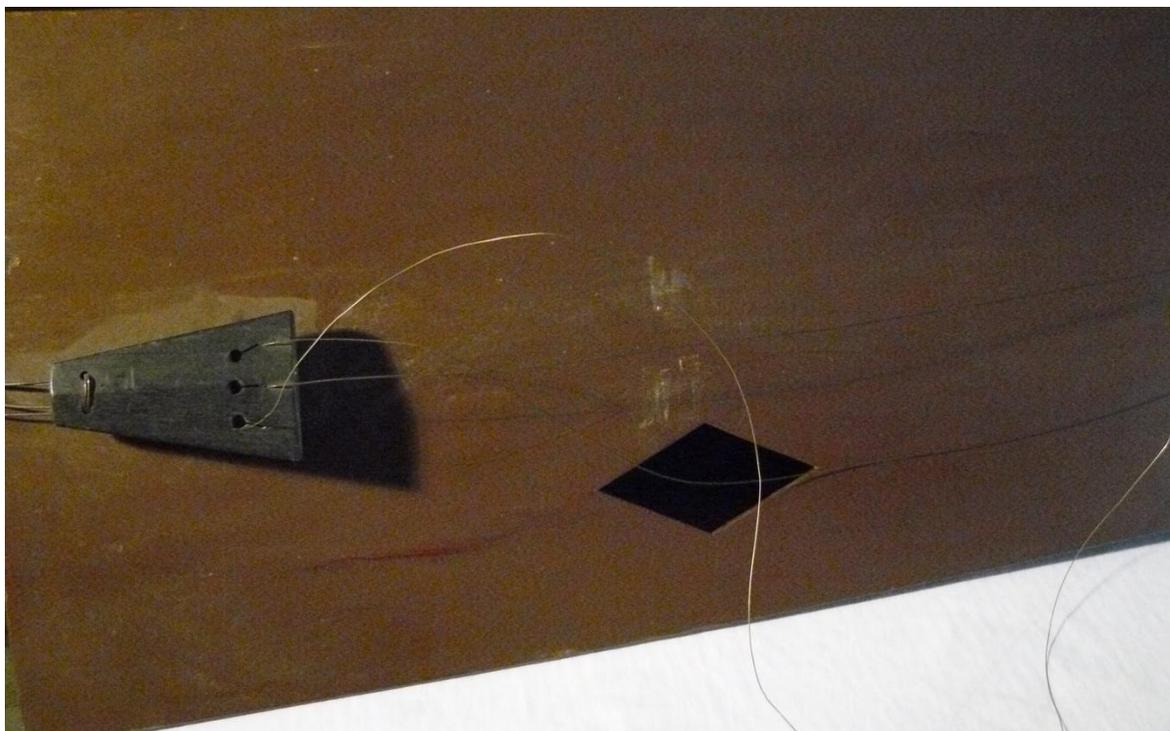


Imagen 3.11. Tapa con fisuras. Fotografía de Javier Alanís.



Imagen 3.12. Clavijas en mal estado. Fotografía de Javier Alanís.

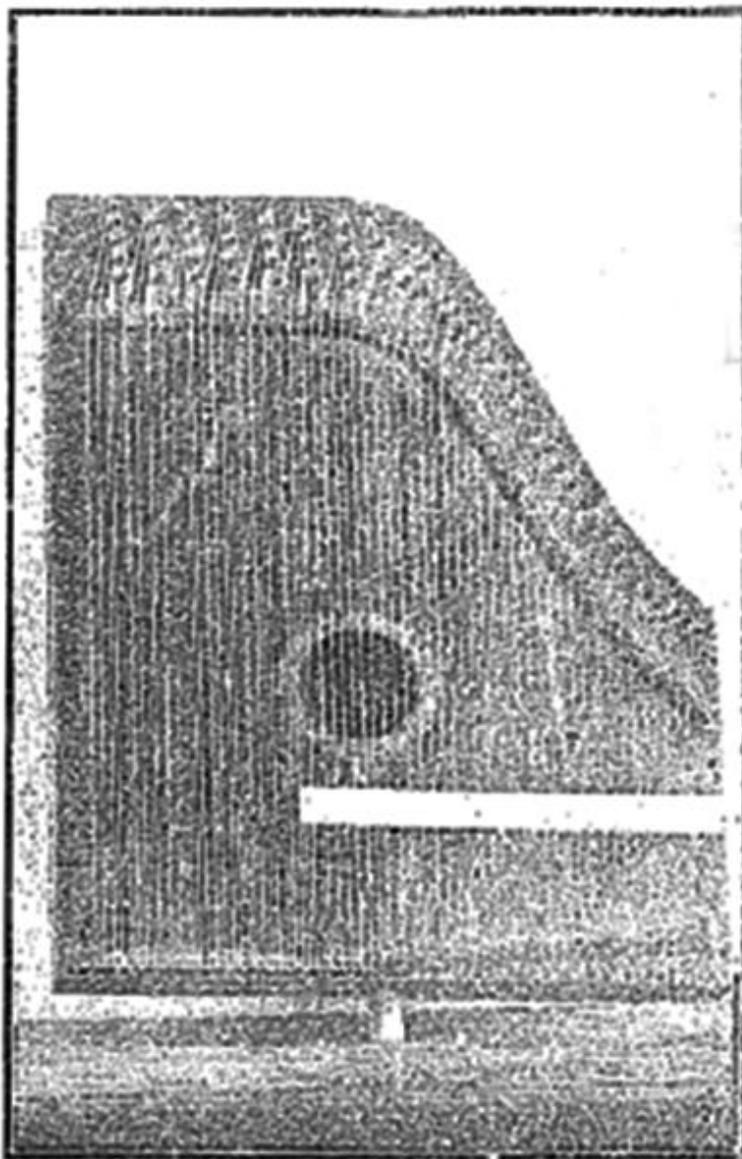


Imagen 3.13. Diapasón roto y enmohecido. Fotografía de Javier Alanís.



Imagen 3.14. Brazo con serios daños. Fotografía de Javier Alanís.

México, octubre de 1924



ARPA-CITARA

en la que se afinaron por primera vez en el mundo los dieciseisavos de tono, propiedad del señor José M. Torres.

Imagen 3.16. Arpa-cítara, en la portada del número 10 de *El Sonido 13*, octubre de 1924. Colección Gerónimo Baqueiro Foster. CENIDIM, Ciudad de México.

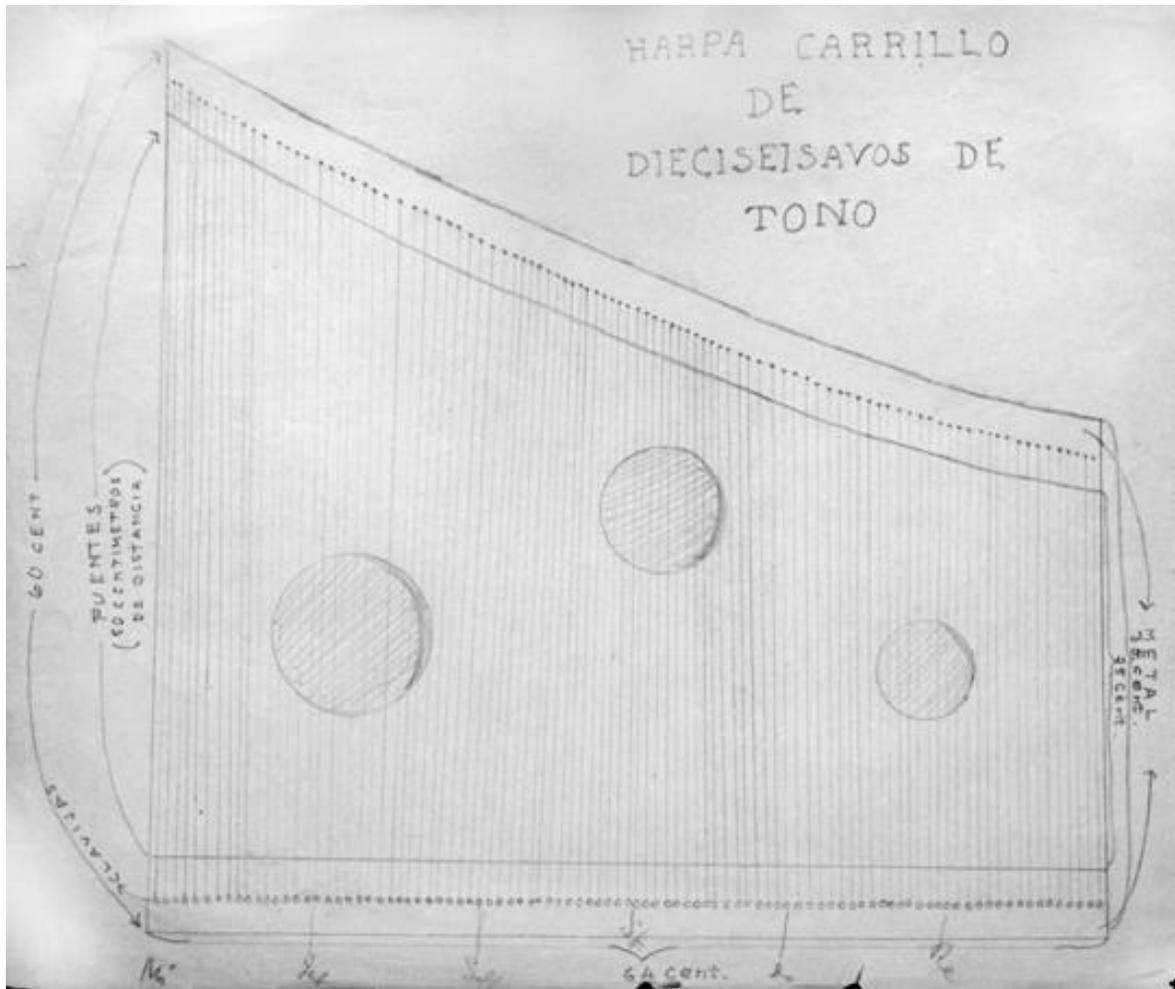


Imagen 3.17. Diseño de arpa-cítara ubicada dentro de los apuntes del compositor. Sin fechar. Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 3.18. Primer Grupo 13 de La Habana, dirigido por Ángel Reyes en el centro, la soprano Luz Marín sentada en el centro, a su lado derecha la Sra. de Reyes intérprete del arpa-cítara se ubica en el extremo derecho de la fotografía. (1928). Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 3.19. Segundo Grupo 13 de La Habana, dirigido también por Ángel Reyes, de pie en el centro; sentados del lado izquierdo se identifica al violonchelista Álvaro Cerda, al centro la soprano Luz Marín y a su derecha la Sra. de Reyes intérprete del arpa-cítara (1930). Se observa la octavina en el extremo izquierdo y del lado derecho un modelo de arpa-cítara. Clasificación del Archivo: Fotografía no. 39, carpeta 1. Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 3.20. Carrillo con los solistas que participaron en el estreno de *Horizontes* con la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh en 1952. Violonchelo, Silvio Manucci; violín, Nicoline Zedeler (esposa de Emil Mix); arpa, Anne E. Jones. Centro Julián Carrillo, SLP.

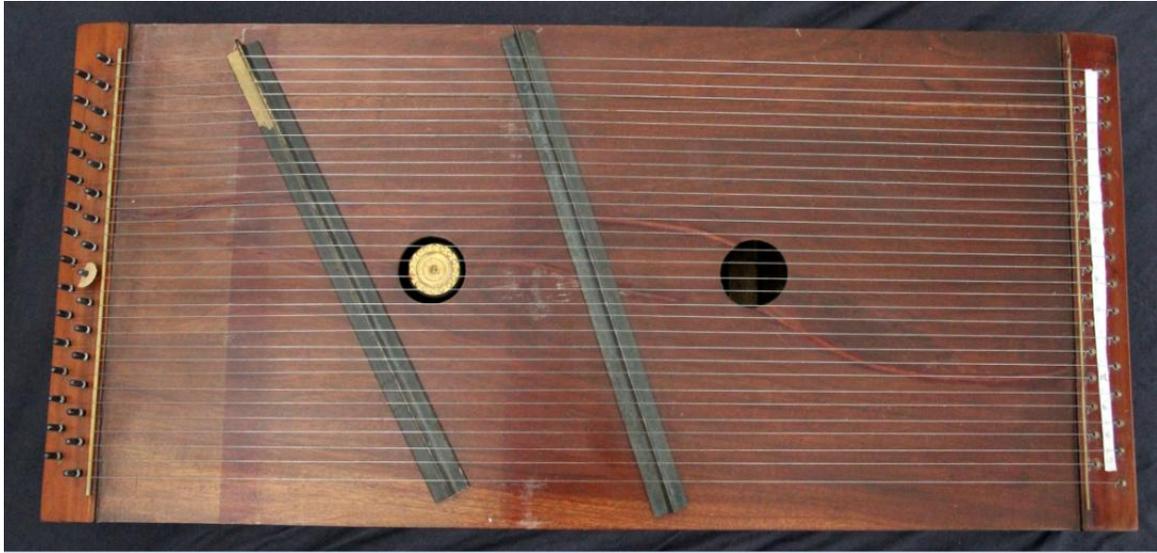


Imagen 3.21. Arpa-cítara de 31 cuerdas en cuartos de tono. *Hochschule der Künste Bern*, Suiza. Fotografía de Daniel Allenbach.



Imagen 3.22. Arpa-cítara en dieciseisavos de tono, de mayor dimensión al arpa en cuartos de tono. *Hochschule der Künste Bern*, Suiza. Fotografía de Daniel Allenbach.



Imagen 3.23. Fotografía en diagonal del mismo instrumento. Se observa un pequeño ornamento en el costado. *Hochschule der Künste Bern*, Suiza. Fotografía de Daniel Allenbach.



Imagen 3.24. En esta fotografía se aprecia la numeración de los dieciseisavos de tono para facilitar su ejecución a partir del sistema numérico desarrollado por Carrillo. *Hochschule der Künste Bern*, Suiza. Fotografía de Daniel Allenbach.



Imagen 3.25. Arpa-cítara en dieciseisavos de tono, se aprecian las tres octavas del instrumento. *Hochschule der Künste Bern*, Suiza. Fotografía de Daniel Allenbach.



Imagen 3.26. Arpa-cítara en cuartos de tono. *Hochschule der Künste Bern*, Suiza. Fotografía de Daniel Allenbach.



Imagen 3.27. Fotografía que muestra a los músicos que participaron en la grabación de la música que formó parte de la película “La virgen Morena” (1942) de Gabriel Soria, musicalizada en parte por Carrillo. Desafortunadamente solo se puede identificar a Julián Carrillo el centro y a la Sra. de Reyes (esposa de Ángel Reyes) en el arpa-cítara del lado derecho. Del lado izquierdo, el arpa en dieciseisavos; al centro, Julián Carrillo; del lado derecho el arpa más pequeña en cuartos de tono. Al calce de la fotografía se lee lo siguiente: “Al eximio maestro Julián Carrillo como cordial recuerdo de las subscritas en la producción de la hermosa película “La virgen morena”. México D. F. 5 de noviembre de 1942”. Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 3.28. Arpa microtonal 1. Centro Julián Carrillo, SLP. Fotografía de Mario García Hurtado.

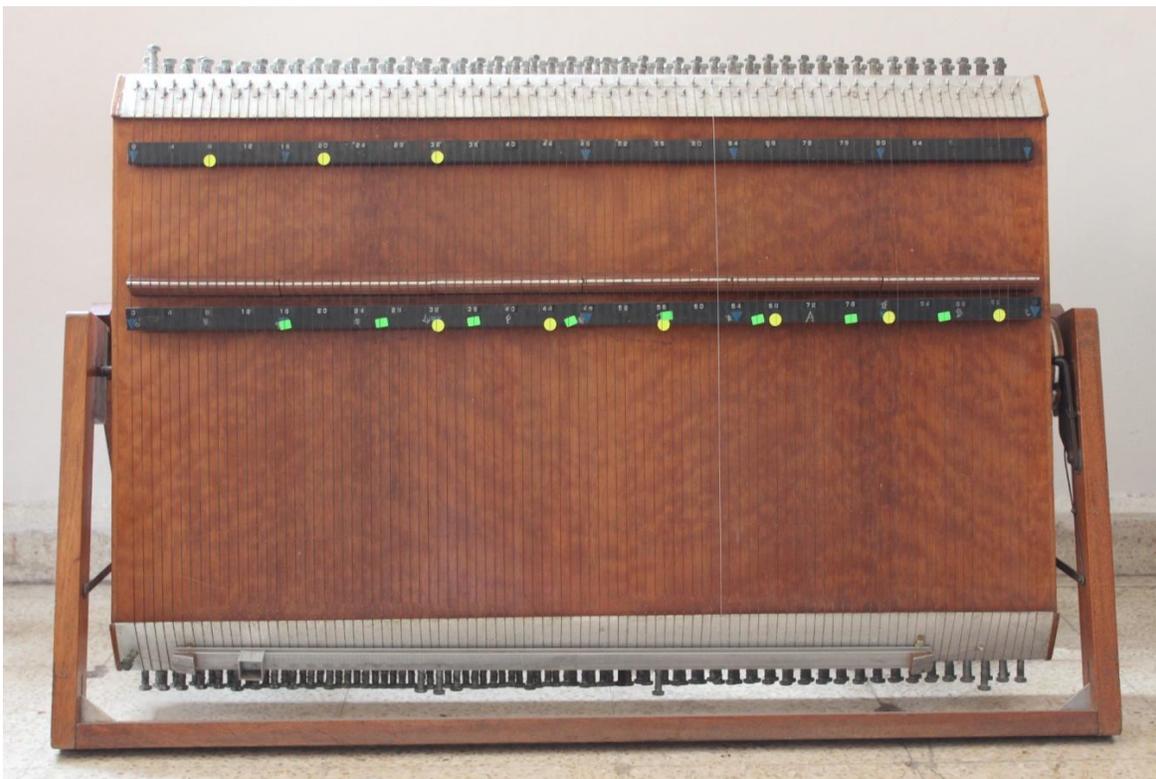


Imagen 3.29. Arpa microtonal 2. Centro Julián Carrillo, SLP. Fotografía de Mario García Hurtado.



Imagen 3.30. Octavas más agudas del arpa microtonal 1. Centro Julián Carrillo, SLP. Fotografía de Mario García Hurtado.



Imagen 3.31. De mayor extensión la octava más grave, se observa la numeración de cada cuerda para facilitar su interpretación. Centro Julián Carrillo, SLP. Fotografía de Mario García Hurtado.

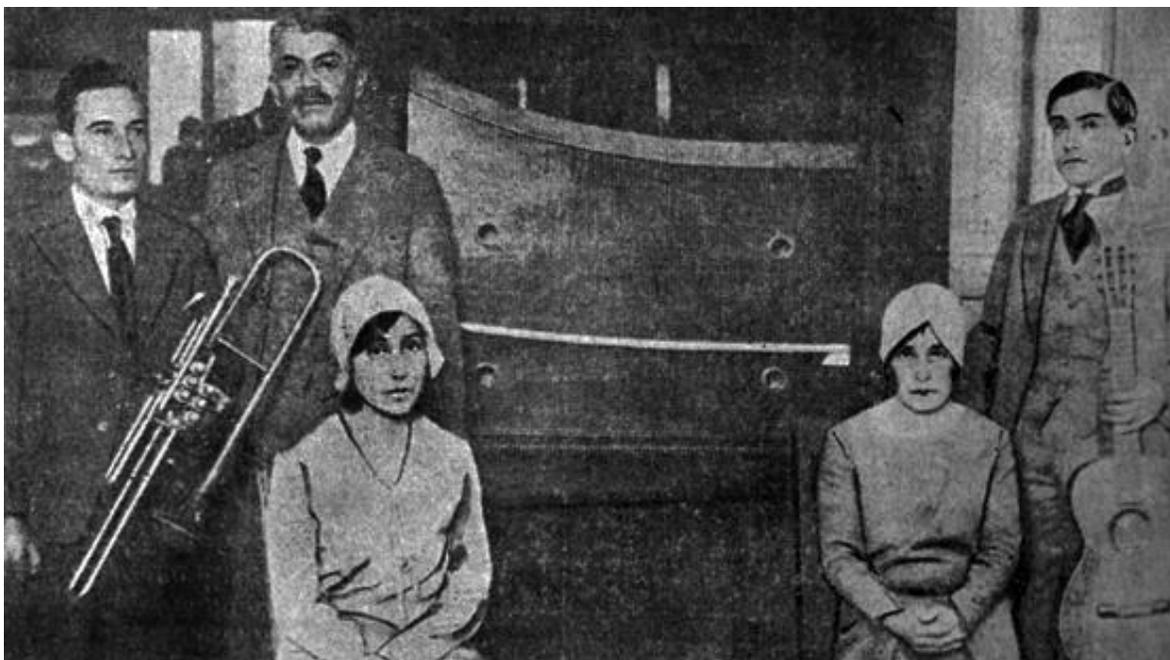


Imagen 3.34. En el extremo derecho de la fotografía se observa a Rafael Adame sosteniendo la guitarra en cuartos de tono. El compositor a un costado del arpa-cítara, desafortunadamente, no se tiene información de los otros integrantes de la fotografía. *El Universal*, 9 de abril de 1930. Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 3.35. Genaro Nava con una guitarra séptima semidoble entrastada en cuartos de tono, en el estreno de la *Sonata casi fantasía* (1926). Centro Julián Carrillo, SLP.

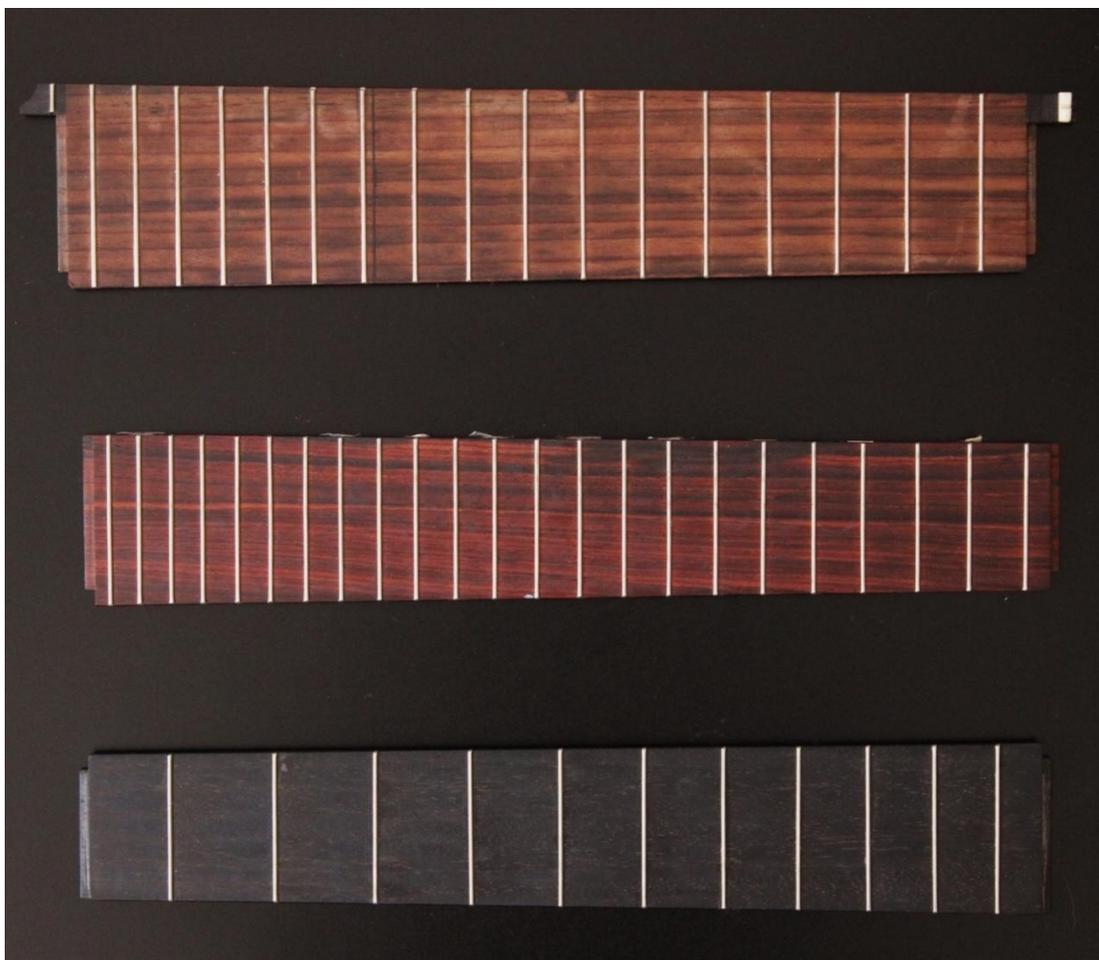


Imagen 3.39. Diapasones intercambiables en tercios, cuartos y semitonos, de arriba hacia abajo respectivamente. Construidos por Salvador Soto. Fotografía de Mario García Hurtado.



Imagen 3.40. Guías añadidas para ubicar las distintas subdivisiones. Los cuartos de tono se encuentran en color blanco, los tercios de tono en color amarillo y en el traste donde confluyen tanto cuartos como tercios de tono, en color rojo. Construida por Salvador Soto en 2015. Fotografía de Mario García Hurtado.



Imagen 3.41. Clavija extra para la séptima cuerda que se utiliza en el *Estudio para guitarra séptima en tercios de tono*. Construida por Salvador Soto en 2015. Fotografía de Mario García Hurtado.

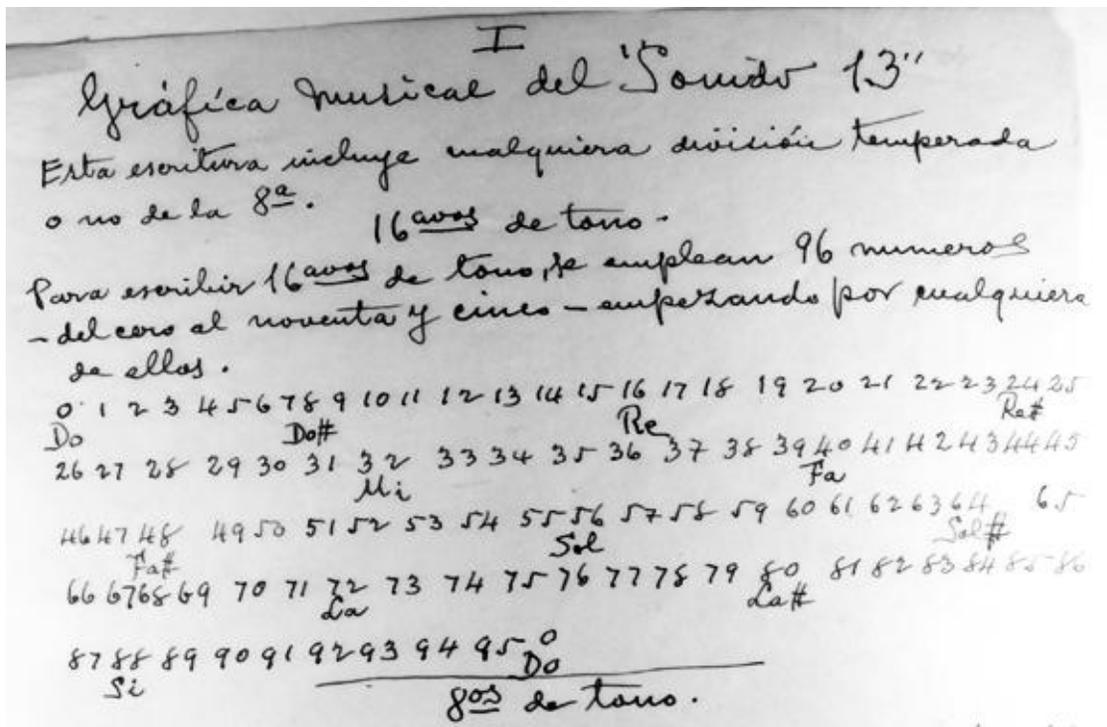


Imagen 4.1. Notas del compositor introductorias al Ms 2 del *Concertino*. Clasificación del Archivo: caja 42, año 1926, no. de partitura 62: *Concertino* en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 2). Centro Julián Carrillo, SLP.

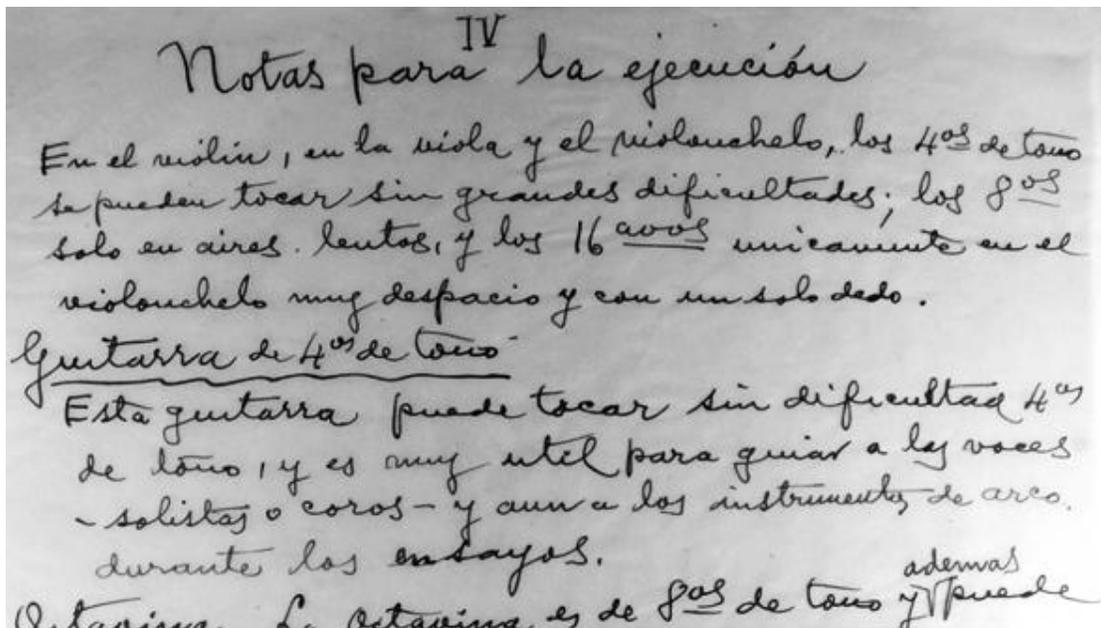


Imagen 4.2. Notas para la ejecución al Ms 2 del *Concertino*. Clasificación del Archivo: caja 42, año 1926, no. de partitura 62: *Concertino* en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 2). Centro Julián Carrillo, SLP.

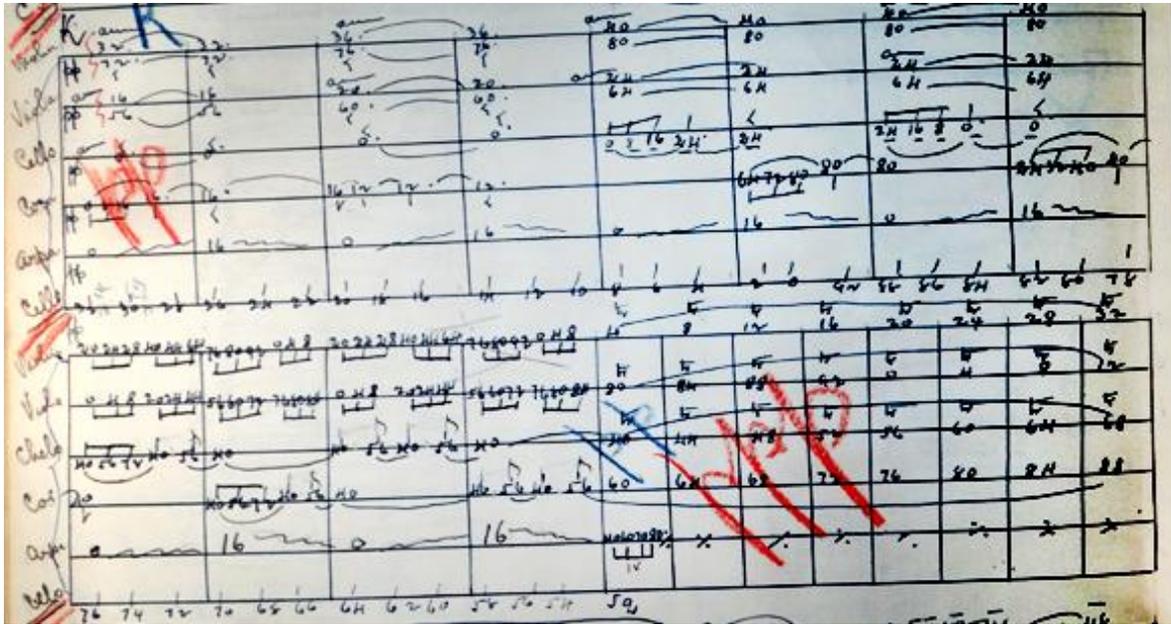


Imagen 4.3. *Concertino*. Manuscrito 4, compases 141–161. Se observa la escritura del *ppp* en color rojo. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: *Concertino* en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 4.4. Estreno en México del *Concertino*. Orquesta Sinfónica de Michoacán, dirigida por Miguel Salmón del Real. Teatro Ocampo, Morelia, 9 de octubre de 2015. Fotografía de Ramón Merino.



Imagen 4.5. Adolfo Ramos en el estreno en México de la obra. Teatro Ocampo, Morelia, 9 de octubre de 2015. Fotografía de Ramón Merino.



Imagen 4.6. Juan Luis Matuz en el estreno en México de la obra. Teatro Ocampo, Morelia, 9 de octubre de 2015. Fotografía de Ramón Merino.



Imagen 4.7. Miguel Ángel Blanco en el estreno en México de la obra. Teatro Ocampo, Morelia, 9 de octubre de 2015. Fotografía de Ramón Merino.



Imagen 4.8. Surya Bucio en el estreno en México de la obra. Teatro Ocampo, Morelia, 9 de octubre de 2015. Fotografía de Ramón Merino.



Imagen 4.9. Samuel Stoll en el estreno en México de la obra. Teatro Ocampo, Morelia, 9 de octubre de 2015. Fotografía de Ramón Merino.



Imagen 4.10. Mario García Hurtado en el estreno en México de la obra. Teatro Ocampo, Morelia, 9 de octubre de 2015. Fotografía de Ramón Merino.

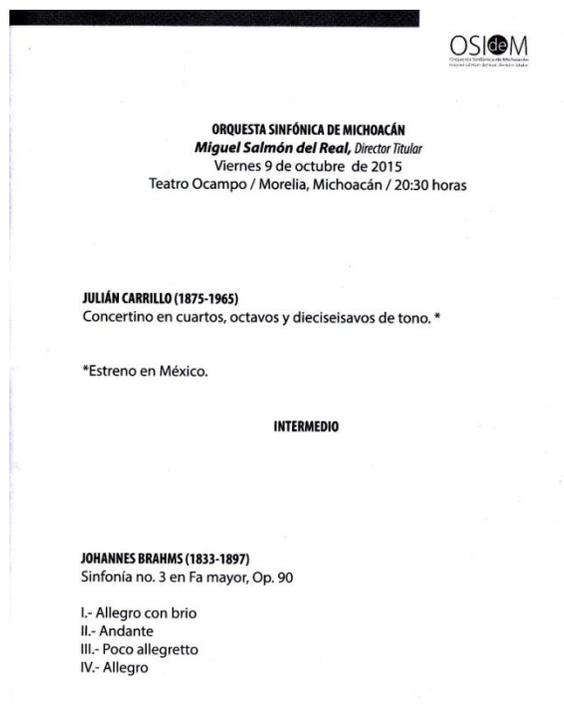
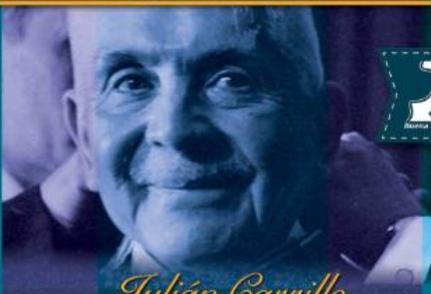


Imagen 4.11. Programa de mano del estreno en México del *Concertino*. Orquesta Sinfónica de Michoacán, dirigida por Miguel Salmón del Real. Teatro Ocampo, Morelia, 9 de octubre de 2015.

**ORQUESTA SINFÓNICA
DE SAN LUIS POTOSÍ**
Gira 2015



Julián Carrillo
Concertino en 4os., 8vos., y 16vos. de tono
**Viernes 16 de octubre
20:00 hrs.
Teatro Julián Carrillo
Ahuualulco**

*Alexander Gart, violín
Yaquelin Jorge Navarro, violoncello
Ángel Quetzalcóatl, octavina
Mario García Hurtado, guitarra
Samuel Stoll, corno,
Guillermo Martínez, arpa*

Dirige: Mtro. José Miramontes Zapata





ORQUESTA SINFÓNICA DE SAN LUIS POTOSÍ
Gira 2015
**Viernes 16 de octubre 2015
20:00 hrs.
Teatro Julián Carrillo
Ahuualulco**

* * *

Julián Carrillo

**Concertino en 4os., 8vos.,
y 16vos. de tono**

*Alexander Gart, violín
Yaquelin Jorge Navarro, cello
Ángel Quetzalcóatl, octavina
Mario García Hurtado, guitarra
Samuel Stoll, corno,
Guillermo Martínez, arpa*

Selecciones de la Sinfonía no. 2

*"A Pepita"
Schottis "A Isabel"
"Marcha Nupcial"
"Marcha a la Patria"*

José Miramontes Zapata, Director

Programación sujeta a cambios sin previo aviso.

Se solicita desactivar alarmas de celulares y aparatos de telecomunicación a fin de evitar interrupciones durante la audición del concierto.

Alexander Gart, violín
Originario de Kurgan, Rusia, comenzó sus estudios de violín a los 7 años bajo la dirección de Semenov Tatiana. En el 1995 ganó 1er lugar en el Concurso Juvenil de la Región de Tural, Rusia. Continuó sus estudios de violín en el Colegio Musical de la Ciudad Orensk en la clase de Grigory Gart. En el 2003 ganó 1er. lugar en el Concurso Regional en Novouralsk. Más tarde se graduó en el Conservatorio de Magnitogorsk. Obtuvo el Diploma del Concurso Internacional en Tallari, Rusia, en 2005, y en el del Concurso Internacional de Música de Cámara en Magnitogorsk, Rusia, en 2007. De 2008 a 2009 fue Concertino de la Orquesta de Cámara de la Ciudad de Magnitogorsk. En 2010 fue Concertino de la Orquesta Estatal de Ópera y Ballet de Chelyabinsk. A partir de diciembre de 2010 es el miembro de la OSSLP. Además, ha trabajado en proyectos musicales con músicos internacionalmente reconocidos como Irina Bochkova, Vladimir Ivanov, Pavel Kogan, entre otros. Es solista y ensamblista del Baroque Ensemble Café Paraiso que dirige Alena Stryuchkova, desde 2013.

Yaquelin Jorge Navarro, violoncello.
Originaria de Habana, Cuba, donde comenzó sus estudios musicales a los nueve años en el Conservatorio "Alejandro García Casarís". En su país fue ganadora de dos Concursos Nacionales "Amadeo Roldán" en las ediciones 1982 y 1988. Concluyó sus estudios profesionales en 1991 en la Escuela Nacional de Música de La Habana. En estos años ofreció en su país diversos recitales dentro de la música de Cámara. Realizó grabaciones para la Radio y el Cine Cubano y participó en importantes festivales, donde destaca el Festival Internacional de Música Contemporánea en 1990, con sede en la Habana, Cuba. Ha participado como solista en varias ocasiones y también ha sido miembro de varias agrupaciones de cámara, con las cuales se ha presentado en salas de concierto en México y Estados Unidos. Ha tenido una participación constante en el Festival Internacional de Zacatecas desde 1992 hasta la fecha, y también participó en el Festival Internacional Cervantino en los años 1993, 1995 y 2009. Desde 1992 es maestra de violoncello en la Universidad Autónoma de Zacatecas, y desde 2004 es violoncellista de la Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí.

Ángel Blanco, octavina
Músico mexicano-canadiense nacido en Monterrey, México. Trabajó por años bajo el seudónimo "Ángel Quetzalcóatl". Sus recientes proyectos han sido grabaciones en premier mundial de obras para guitarra de composiciones como Berlioz, Camille, Beethoven, Rafael Adame, Blas Galindo y recientemente Alon Haba. En el campo de la creación prepara su obra "Revolution of Love" en celebración para el 45º Aniversario del Festival de Avándaro y en la interpretación su ambicioso proyecto de grabación de los 24 Caprichos de N. Paganini, en versión para guitarra eléctrica y clásica. Como empresario ha destacado su labor en la gestión cultural principalmente en Monterrey, donde ha colaborado para realizar el Foro de

Compositores de Nuevo León (anual) y la "Premiación de la Enciclopedia del Rock Mexicano". Así mismo, y gracias a la producción de Conarts, creó el "Verano del Sonido 13", festival exclusivo de la música microrotonal.

El nombrado Embajador del SONIDO 13 por las autoridades del H. Ayuntamiento de Ahualulco del Sonido 13, S.L.P., comenzó sus estudios en Helmtedt, Alemania, con Olaf Sievers, después en la Universidad Autónoma de Coahuila, con Jesús Posada, y se graduó de la Université Bishop's, de Québec, con Andrew McDonald. Ha tomado cursos magistrales con renombrados maestros como Karlheinz Stockhausen, Leo Brussew, Gerardo Tamez entre otros. Actualmente se desempeña como catedrático en la École de Musique de Témiscouata, Québec, y es parte activa del American Festival of Microtonal Music, de su colega Johnny Reinhard.

Mario García Hurtado, guitarra
Guitarrista, docente e investigador. Originario de la Ciudad de México, realizó los estudios de la Licenciatura en Guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM titulándose con mención honorífica en la cátedra del reconocido maestro Juan Carlos Laguna. Así mismo, obtuvo el grado de Maestro en Música en el área de Interpretación Musical en la misma institución.

De los años 2001 a 2004 completó sus estudios de perfeccionamiento como alumno becario en la "Academia di alto perfezionamento di chitarra Francisco Tárrega" en Pordenone, Italia, bajo la guía de los maestros Paolo Pegoraro y Stefano Viola.

A lo largo de su trayectoria ha sido galardonado con los siguientes premios: Primer premio (absoluto) en el "II Concurso Musical (Europeo) Nappes (Italia), segundo premio en el "X Concurso Nacional de ejecución musical Giulio Rossiglioni" Toscana (Italia), y el premio "Victoria y Joaquín Rodrigo" del Festival de Música en Compostela (Santiago de Compostela, España). Ha ofrecido recitales como solista con el Nova Musica Guitar Duo y con distintas agrupaciones en diferentes festivales de México y del extranjero. Como solista ha actuado con la Orquesta Sinfónica de las Artes, y como invitado de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México, la Orquesta Sinfónica Juvenil Carlos Chávez y con la Orquesta de la Ópera de Bellas Artes.

Ha sido becario de la UNAM, del Conacyt y del Fonca como parte de su formación académica y de intérprete. Así mismo, realiza un Doctorado en Música en la UNAM con la tesis "El proceso creativo del Concertino (1936-37) de Julián Carrillo y sus consecuencias editoriales e interpretativas, dirigida por el Dr. Gabriel Parrón. En 2015, invitado por el Dr. Roman Brotsbeck y la Musik Akademie en Basilea, Suiza, presentó un concierto-conferencia sobre Carrillo utilizando la guitarra que diseñó junto al luthero Salvador Boto para hacer posible la interpretación de música escrita en cuartos, tercios y semitonos.

Imagen 4.12. Publicidad y programa de mano de la segunda interpretación del Concertino en México. Orquesta Sinfónica de San Luis Potosí (OSSLP) bajo la dirección del maestro José Miramontes Zapata, en la Parroquia de Nuestra Señora de la Candelaria en Ahualulco, San Luis Potosí, 16 de octubre de 2015.

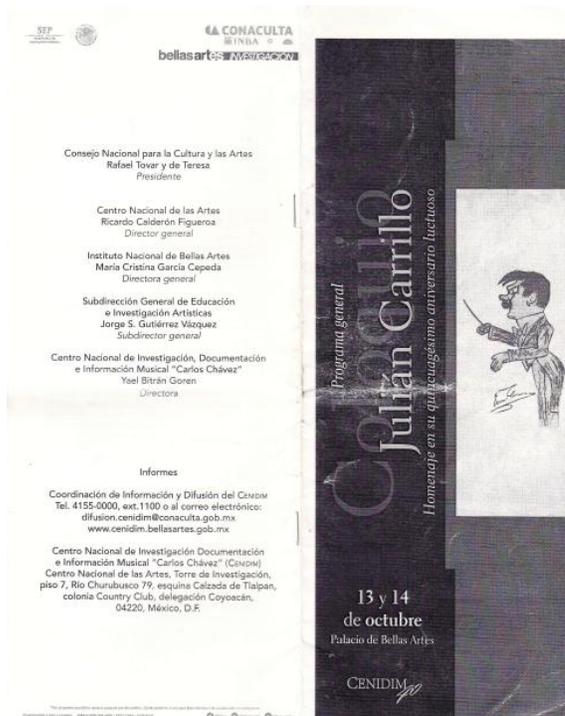


Imagen 4.13. Programa de mano del estreno en México de la Sonata casi fantasía. Concierto de clausura de las actividades del Coloquio Julián Carrillo: Homenaje en su quincuagésimo aniversario luctuoso en la sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, 14 de octubre de 2015.

Coloquio
Julian Carrillo
Homenaje en su quincuagésimo aniversario luctuoso

Conferencia magistral, 13 ponencias,
mesa redonda y concierto
13 y 14 de octubre de 2015

13 de octubre - Sala Adorno Boari

16:00 Inauguración

16:30 Conferencia magistral

17:30 Roman Brotbeck: Julián Carrillo-homenaje a un futurista triunfalista e inventivo.

17:45 Mesa 1. Contextualizando a Julián Carrillo

19:05 Juan Sebastián Lach: Mundos átonos y crónicos. Algunas aproximaciones a la afinación experimental desde el siglo XX
Samuel Larson: Sistemas de afinación: la espiral en la música y la cuadratura del círculo
Luis Fernando Padrón-Brienes: Entre Polkas y Lanceros. El entorno musical potosino del primer cuarto de siglo de vida de Julián Carrillo. 1875-1900
Aurelio Tello: Carrillo y sus contemporáneos en Latinoamérica

19:20 Mesa 2. Introducción al estudio de la obra de Julián Carrillo

20:20 Mariana Hjar: Cómo aproximarse al archivo Julián Carrillo
Manuel González: El Sonido 13. Revista musical de México
Eduardo Contreras Soto: La fonografía de Julián Carrillo

Al término de cada mesa habrá sesión de preguntas

-1-

14 de octubre - Sala Manuel M. Ponce

16:00 Mesa 3. Introducción al Sonido 13

17:00 Jimena Palacios: En México se afinan cuartos de tono: la organología del Sonido 13
Mario García Hurtado: Apuntes en torno al estreno del Concertino, 88 años después
Pablo G. Ascencio: Racionalidad, narrativas y personajes. Una sociología del Sonido 13

17:15 Mesa 4. Julián Carrillo aproximaciones diversas: aspectos íntimos y académicos sobre el compositor de Añualuco

18:15 Miguel Carrillo Soberón y Francisco Carrillo Soberón: Anécdotas familiares sobre Julián Carrillo
José Luis Navarro: Julián Carrillo a 50 años de su muerte: aportes del Cincos sobre el creador del Sonido 13
Miguel Salmón del Real: 13 ideas desconocidas de y a cerca de Julián Carrillo

18:30 Mesa redonda. La obra de Julián Carrillo: diagnóstico, perspectiva y retos

19:15 Ponentes: Gabriel Paroyón, Miguel Salmón del Real, Mauricio Gómez, Roman Brotbeck, Luis Fernando Padrón-Brienes. Luis Jaime Cortez, moderador.

19:30 Clausura

20:00 Concierto

Preludio impromptu y Gavota versallesca de la Suite impromptu para guitarra en cuartos de tono (José Luis Navarro)

Preludios para guitarra "Carrillo" (Mano García Hurtado)

Seis Preludios para piano
Ilusión, Nostálgico, Plenilunio en Tepepan, Scherzando, Miércoles santo y Medía noche (Gabriela Pérez Acosta)

Capricho para viola (Alex Bruck)

Cadenza del Capricho para cornos y orquesta (Samuel Stoll)

Murmuros y Preludio a Cristóbal Colón (LIMINAR, Alex Bruck, coordinador)

Vals en el lago para salterio, bandolón y guitarra (Fulgue para días: Margie Espinales, salterio, René Báez, bandolón; José Luis Navarro, guitarra)

Sonata casi fantasía (Samuel Stoll, Corno en dieciséisavos de tono; Juan Luis Matuz, violín; Adolfo Ramos, violonchelo; Mario García Hurtado, guitarra en cuartos de tono; Sunny Bucio, arpa en dieciséisavos de tono; Ángel Blanco, octavina; Miguel Salmón del Real, director)

Se ofrecerá un brindis al finalizar el concierto

-2-

Concertino: Julián Carrillo

Allegro agitato 2/4

The image shows a handwritten musical score on a page of manuscript paper. At the top, the title "Concertino: Julián Carrillo" is written in cursive. Below the title, the tempo and meter are indicated as "Allegro agitato 2/4". The score is organized into systems for different instruments. On the left side, the instruments listed are Flauto I, Flauto II, Oboe I, Oboe II, Clarinet, Bassoon, Trompa I, Trompa II, Tromba, and Percussion. Each instrument part is written on a five-line staff with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and characteristic of early 20th-century manuscript notation. The page is filled with musical notation across approximately 15 systems.

Imagen 5.2. Primera página del Ms 1. Centro Julián Carrillo, SLP.

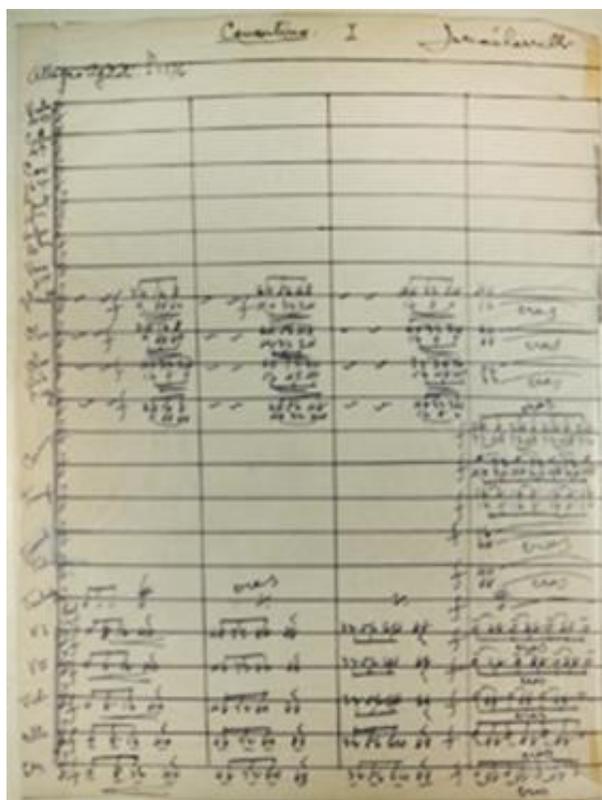


Imagen 5.4. Primera página del Ms 2. Clasificación del Archivo: caja 42, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 2). Centro Julián Carrillo, SLP.

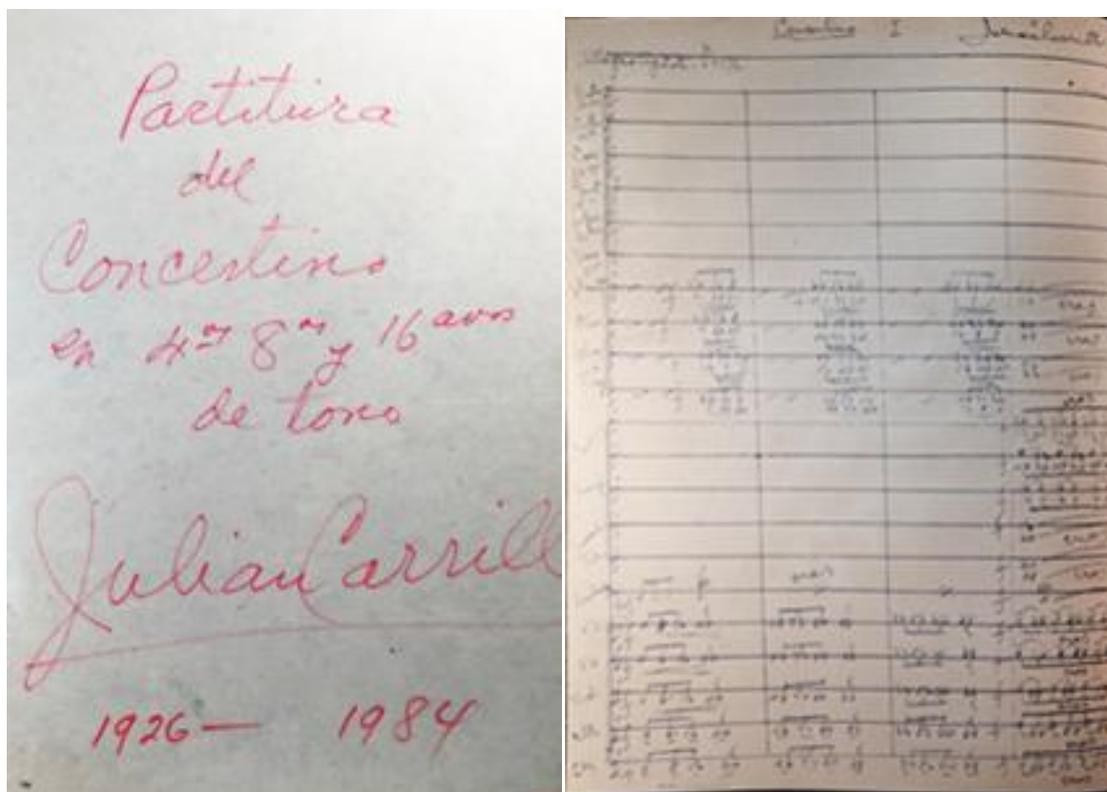


Imagen 5.5. Portada y primera página del Ms 2a. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.

A la memoria de mis padres, don
Nabor Carrillo y Doña Antonia Trujillo
de Carrillo.

El autor

Concertino en 4^{os}, 8^{os} y 16^{avos} de tono.

Violín, 4^{os} de tono; Violonchelo, 4^{os} de tono;
Guitarra, 4^{os} de tono; Octavina, 8^{os} de
tono; Arpa de 16^{avos} de tono y Corno
de embollos de 16^{avos} de tono con acompa-
ñamiento de orquesta sinfónica

por

Julián Carrillo.

Concerto I Julián Carrillo

Imagen 5.6. Portada y primera página del Ms 2b. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.

A la memoria de mis padres
Don Nabor Carrillo y Doña Antonia
Trujillo de Carrillo.

El autor

Concertino en 4^{os}, 8^{os} y 16^{avos}
de tono. Violín 4^{os} de tono; Violonchelo
4^{os} de tono; Guitarra, 4^{os} de tono; Octa-
vina, 8^{os} de tono; Arpa, 16^{avos} de tono
y Corno de embollos de 16^{avos} de tono.
Con acompañamiento de Orquesta
Sinfónica

Por

Julián Carrillo

Concerto I Julián Carrillo

Imagen 5.7. Portada y primera página del Ms 2c. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.

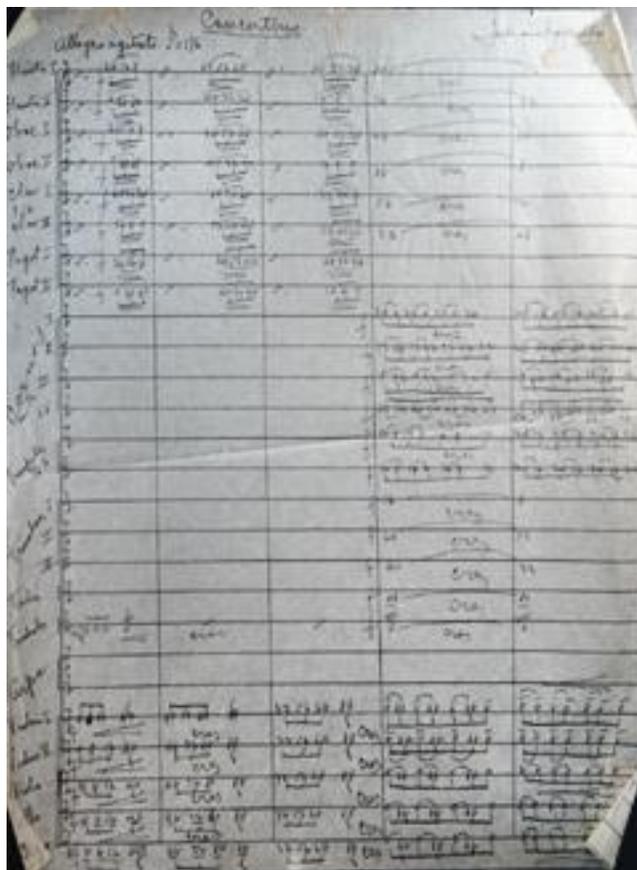


Imagen 5.9. Primera página del Ms 3. Clasificación del Archivo: Caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.

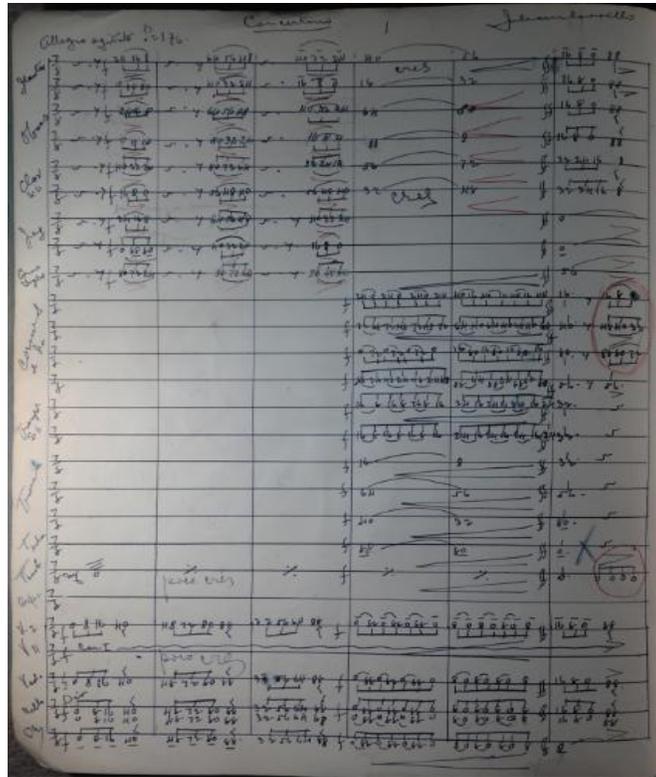


Imagen 5.11. Primera página del Ms 4. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.

Violonchelo Solista.
Violonchelo Solista

Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. Violonchelo

Allegro

Andante

Poco rall.

Poco lento

Handwritten musical score for Violonchelo Solista, featuring multiple staves with musical notation, dynamics, and performance markings. The score includes various time signatures and fingering indications.

Imagen 5.13. Partichela correspondiente a la primera página del violonchelo solista del Ms 5. Clasificación del Archivo: caja 42, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 2). Centro Julián Carrillo, SLP.

Violonchelo Solista

Julian Carrillo

The image shows a handwritten musical score for a solo cello. At the top, it is titled "Violonchelo Solista" and signed "Julian Carrillo". The score is written on 12 staves. The first staff contains the title and signature. The second staff begins with the tempo marking "Allegro" and the dynamic marking "f". The score is divided into four sections labeled A, B, C, and D. Section A is marked "Allegro" and "f". Section B is marked "Poco rall". Section C is marked "Poco lento". Section D is marked "f". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Imagen 5.14. Partichela correspondiente a la primera página del violonchelo solista del Ms 5a. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.

Concertino. 4^a 8^a 16^a Flauta I Julián Carrillo

All. mos. agitato $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{16}{8}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{16}{4}$

rit. dim. e rall.

Solo Ad. mos.

3 9 C Poco lento

Recitativo. Corno

Lento $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{10}{4}$ $\frac{11}{4}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{13}{4}$ $\frac{14}{4}$ $\frac{15}{4}$ $\frac{16}{4}$

Auto tacet

Imagen 5.15. Partichela de la flauta I del Ms 5. Clasificación del Archivo: caja 42, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 2). Se observa enmarcada en azul la parte superpuesta. Centro Julián Carrillo, SLP.

Concertino. 4/8 8/8 16/8 Juntos I Julián Carrillo

Concertino. 4/8 8/8 16/8 Juntos I Julián Carrillo

10 Solo A *dim e rall*

3 9 C *Andante* D

18 6 9 9

30 7 2 2 10 30

Recitativo Corno

Imagen 5.16. Partichela de la flauta I del Ms 5a. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.

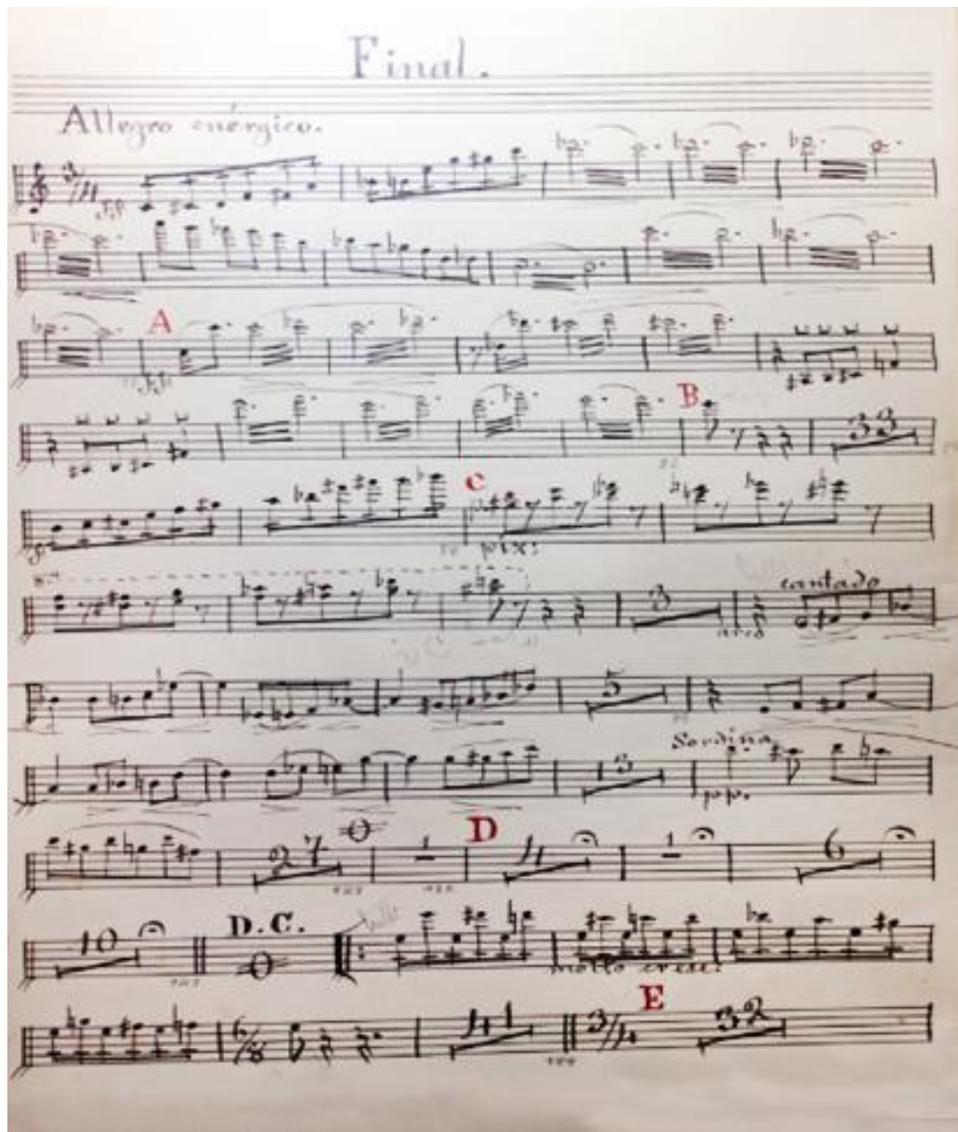


Imagen 5.18. Tercer movimiento de la obra: *Allegro enérgico*. Violín solista, Ms 6. Clasificación del Archivo: caja 41, año 1926, no. de partitura 62: Concertino en 4os, 8os y 16avos de tono. (Caja 1). Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 5.21. Portada del disco que contiene el *Concertino* y la *Sonata casi Fantasía*, respectivamente en cada lado del acetato. Se observa una fotografía de Leopold Stokowski dedicada a Carrillo con su rúbrica en la parte inferior. En su interior no contiene información alguna sobre los instrumentistas, año de grabación, etcétera; solamente se encuentran reproducciones de las crónicas de la prensa neoyorquina posteriores al estreno de ambas obras. Fonoteca del CENART, CENIDIM, Ciudad de México.



Imagen 5.22. Carrillo dirigiendo a la Orquesta Lamoreaux durante las grabaciones realizadas para Philips de Francia, en 1961. Clasificación del Archivo: Fotografía no. 12, carpeta 1. Centro Julián Carrillo, SLP.



Imagen 5.23. Portada del casete que se comercializó con el sello: "Discos Sonido 13". En el fondo se observa un manuscrito numérico de Carrillo que, curiosamente, no se trata de ninguna de las dos obras contenidas en el casete. Centro Julián Carrillo, SLP.

CONCERTINO
41 01 304

JULIAN CARRILLO

Allegro Agitato

The image shows the first page of a musical score for a piece titled "CONCERTINO" by Julian Carrillo. The score is for a full orchestra and includes parts for Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabajo, Flauta I & II, Oboe I & II, Clarinet I & II, Fagot I & II, Coros en Fa, Trompeta I & II, Trombon I & II, Tuba, Arpa, Timbales, Triángulo, Tam-tam, Violines I & II, Vcllo, Violoncello, and Contrabajo. The tempo is marked "Allegro Agitato". The score shows the first few measures of the piece, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "cresc.".

Imagen 5.24. Primera hoja del dibujo realizado por Rodolfo Flores, Ms 8. No hay clasificación por parte del Archivo. Centro Julián Carrillo, SLP.

CONCERTINO

(PARA ENSAMBLE MIXTO MICROTONAL Y
ACOMPañAMIENTO DE ORQUESTA SINFÓNICA)

DE

JULIÁN CARRILLO

1927

EDICIÓN: MARIO GARCÍA HURTADO

ARPA EN DIECISEISAVOS DE TONO

- 1) En el Ms 4 se encuentra a una octava superior.
- 2) En el Ms 4 se encuentra a una octava inferior desde este compás hasta la letra D.
- 3) En el Ms 4 se encuentra 60/40 a una octava inferior de distancia en este compás y en el siguiente.
- 4) En el Ms 4 se encuentra una de las diferencias más grandes entre todos los manuscritos, ya que parte del mi_5 , en la línea superior, y desciende una octava por dieciseisavos de tono. Por el contrario, la línea inferior va del mi_4 ascendentemente por dieciseisavos de tono hasta una octava superior.
- 5) En el Ms 4 se encuentra a una octava inferior.
- 6) *Idem.*
- 7) *Idem.*
- 8) En la partitura de la *Sonata casi fantasía* esta figura se encuentra a una octava inferior.
- 9) En el Ms 4 se encuentra a dos octavas inferiores y con un ritmo diferente.
- 10) En el Ms 4 se encuentra escrito: “4, 3, 2, 1”. Se podría pensar que estos corresponden a dieciseisavos de tono; sin embargo, una práctica muy común en Carrillo era usar indistintamente los diversos sistemas numéricos que creó para una fracción de tono dentro de la misma obra; en este caso, pasa de la escritura en dieciseisavos de tono (en la cual el 4 equivaldría a un $4/16$ de tono, 3 equivale a $3/16$, 2 a $2/16$ y 1 a $1/16$) a la escritura en semitonos (en la cual el 4 equivale a mi , 3 a mi_b , 2 a re y 1 a reb), por lo cual los sonidos que el compositor tenía en mente eran: mi , mi_b , re , reb . Podría omitirse la mano izquierda, pensando en la claridad de la línea superior.

LENTO SOLEMNE

- 11) En el Ms 4 se encuentra el número 12 (do sostenido) y a una octava superior.
- 12) En el Ms 4 se encuentra a una octava superior.
- 13) En el Ms 4 las siguientes 4 notas se encuentran a una octava superior.
- 14) En el Ms 4 las siguientes 5 notas se encuentran a una octava superior.
- 15) En el Ms 4 se encuentran invertidos estos números.

CORNO SOLISTA

- 1) En la *Sonata casi fantasía* se encuentra mi cuarto de tono ascendido, por lo que también es una posibilidad. En este compás, en el Ms 4, las notas reales son: la sostenido cuarto de tono ascendido, la, sol cuarto de tono ascendido, fa sostenido, mi cuarto de tono ascendido, mi bemol y re cuarto de tono descendido.
- 2) En el Ms 4 la nota real es sol cuarto de tono descendido (en todo este compás).
- 3) En el Ms 4 se encuentra fa cuarto de tono ascendido como nota real.
- 4) En el Ms 4 se encuentra mi bemol como nota real.
- 5) En el Ms 4 se encuentra re cuarto de tono ascendido como nota real.
- 6) En el Ms 4 la nota real es mi cuarto de tono ascendido.
- 7) En el Ms 4 se encuentran completamente otras notas reales: do, mi, sol, si bemol, do cuarto de tono ascendido.
- 8) En el Ms 4 se encuentran, como notas reales, re cuarto de tono ascendido y la cuarto de tono ascendido.
- 9) *Idem.*
- 10) En el Ms 4 estas tres notas se encuentran a una octava superior.
- 11) En el Ms 4 se encuentra sol cuarto de tono ascendido.

RECITATIVO

- 12) En el Ms 4 se encuentra, como nota real, la cuarto de tono ascendido.
- 13) En el Ms 4 se encuentra do cuarto de tono descendido.
- 14) Se sugiere sonar esta frase a una octava inferior.
- 15) En el Ms 4 se encuentra si becuadro.
- 16) En el Ms 4 se encuentra re cuarto de tono descendido.
- 17) En el Ms 4 se encuentra nuevamente re cuarto de tono descendido y desciende hasta si bemol.

LENTO SOLEMNE

- 18) En el Ms 4 se encuentra, como nota real, mi, seguido de mi cuarto de tono ascendido.

19) En el Ms 4 se encuentra re sostenido cuarto de tono ascendido, nota real, sol sostenido cuarto de tono ascendido.

20) En el Ms 4 se encuentra, como nota real, la sostenido cuarto de tono ascendido.

21) En el Ms 4 se encuentran, en estos cuatro compases, como notas reales: 52 (sol cuarto de tono descendido), 72 (la), 62 (sol sostenido octavo de tono descendido), 52 (sol cuarto de tono descendido), 42 (fa octava de tono ascendido), 32 (mi), 22 (mi bemol octavo de tono descendido), y 16 (re).

VIOLÍN SOLISTA

1) En el Ms 4 se encuentra si₄ cuarto de tono ascendido.

2) En el Ms 4 se encuentra sib.

3) En el Ms 4 se encuentra la₄.

4) En el Ms 4 se encuentra a una octava superior (fa₅).

5) En el Ms 4 se encuentra a dos octavas inferiores (do₄), desde el compás 102 hasta el 108.

6) En el Ms 4 se encuentran do sostenido, do cuarto de tono ascendido y do becuadro, en el mismo registro.

7) En el Ms 4 se encuentra escrito a una octava inferior.

8) En el Ms 4 se encuentra escrito a una octava inferior.

9) En el Ms 4 se encuentra si₄ cuarto de tono ascendido.

10) En el Ms 4 se encuentra la y, en el siguiente dieciseisavo, la cuarto de tono ascendido.

LENTO SOLEMNE

11) En el Ms 4 se encuentra a una octava superior este compás.

12) En el Ms 4 se encuentra mi cuarto de tono ascendido seguido de mi natural.

13) En el Ms 4 estas dos notas se encuentran a una octava superior.

14) En el Ms 4 este compás se encuentra a una octava inferior.

15) En el Ms 4 las cinco notas de este compás son las siguientes: mi, sol, fa, fa cuarto de tono descendido y mi, en el mismo índice acústico.

GUITARRA

- 1) En el Ms 1 suenan las notas sin armónicos, a diferencia de la parte de la viola de los Ms 4 y 5, por lo que se respetó esta sonoridad sin armónicos, ya que es muy difícil que se escuchen los armónicos con los otros instrumentos.
- 2) En esta sección la guitarra tendría que tocar, al igual que la viola, dieciseisavos de tono, pero al no ser posible en el instrumento se recurrió al Ms 1.
- 3) En toda letra I se sugiere sonar solo la voz inferior, como se encuentra en el Ms 1.
- 4) Se puede elegir el sonar alguna de las dos voces, como en el Ms 1.

LENTO SOLEMNE

- 5) Los siguientes cuatro compases son similares en los Ms 1-3 y difieren de los Ms 4 y 5, que a su vez son iguales. Se decidió dejar las notas propuestas en los Ms 1-3, ya que son mucho más idiomáticas para el instrumento; los Ms 4 y 5 fueron escritos pensando en la viola en vez de la guitarra.
- 6) En los siguientes acordes se consideró la escritura de los Ms 1-3, en los cuales se aprovecha la sonoridad de la guitarra ejecutando las seis cuerdas. En los Ms 4 y 5 se encuentra el mismo acorde que en la letra de ensayo A.
- 7) En el Ms 4 (pensado para la viola) solo se encuentra un armónico como el del compás anterior; sin embargo, se toma todo el acorde, con las seis cuerdas, pues este también se encuentra en los Ms 1-3.

OCTAVINA O VIOLONCHELO

- 1) Estas tres notas en el Ms 4 se encuentran a dos octavas inferiores de distancia.
- 2) En el Ms 4 se encuentra a una octava inferior de distancia.
- 3) En el Ms 4 sigue descendiendo la escala.
- 4) En el Ms 4 se encuentran octavos de tono en estos tres compases (220-222).

LENTO SOLEMNE

- 5) En el Ms 4 se encuentra fa_3 .

VIOLONCHELO SOLISTA

- 1) En el Ms 4 se encuentra si₂ cuarto de tono ascendido.
- 2) En el Ms 4 se encuentra si₂ cuarto de tono ascendido.
- 3) En el Ms 4 se encuentra re bemol cuarto de tono descendido.
- 4) En el Ms 4 se encuentra si bemol cuarto de tono descendido.
- 5) En el Ms 5 se encuentra do cuarto de tono ascendido, pero evidentemente es un error ya que hacen unísonos con los demás instrumentos solistas, y los otros instrumentos tienen do sostenido cuarto de tono ascendido.
- 6) En el Ms 4 se encuentra re bemol cuarto de tono descendido, seguido de un do en el mismo registro.

LENTO SOLEMNE

- 7) A partir de este compás en el Ms 4 se encuentran invertidos el chelo y la viola (solistas).
- 8) En el Ms 4 se encuentra re en lugar del do₃.

VIOLONCHELO SOLISTA 2 (en vez de corno, Versión B)

CARRILLO ADAPTÓ LA PARTICHELA DE LA *SONATA CASI FANTASÍA* PARA REALIZAR LA DEL CONCERTINO.

- 1) En el Ms 4 se encuentra do cuarto de tono descendido.
- 2) En el Ms 4 se encuentra do cuarto de tono ascendido.
- 3) En el Ms 4 estas cuatro notas se encuentran a una octava inferior.
- 4) En el Ms 4 es diferente todo este compás, está escrito: si cuarto de tono descendido, la, sol cuarto de tono ascendido, fa sostenido, mi cuarto de tono ascendido, re sostenido, re cuarto de tono descendido.
- 5) En el Ms 4 se encuentra la cuarto de tono ascendido.
- 6) En el Ms 4 se encuentra do sostenido cuarto de tono ascendido.
- 7) En el Ms 4 se encuentra fa cuarto de tono ascendido.
- 8) En el Ms 4 no se encuentra octavada toda esta parte.

9) En el Ms 4 toda la letra M se encuentra a una octava superior.

RECITATIVO

10) En el Ms 4 se encuentra la₄ cuarto de tono ascendido.

LENTO SOLEMNE

11) En el Ms 4 se encuentran cuartos y octavos de tono: fa# octavo de tono ascendido (50) y sol cuarto de tono (52).

12) En el Ms 4 se encuentra a una octava superior hasta el compás 40.

13) En el MS 4 se encuentra el número 62 siempre que aparece el sol sostenido en este compás (que es sol sostenido octavo de tono descendido).

14) En el Ms 4 se encuentra a una octava superior hasta la letra I.

VIOLA SOLISTA (en vez de guitarra, Versión B)

1) En el Ms 4 se encuentra si cuarto de tono ascendido (al igual que en los otros instrumentos solistas).

2) En el Ms 4 se encuentra si cuarto de tono descendido.

3) En el Ms 4 se encuentra si cuarto de tono descendido.

4) En el Ms 4 se encuentra fa cuarto de tono descendido.

LENTO SOLEMNE

5) En el Ms 4 están invertidas las partes de la viola y el chelo hasta la letra B.

6) En el Ms 4 permanece en el mismo registro –a una octava superior de lo que está escrito– hasta el compás 49.

7) Es muy importante señalar que cuando suena la viola está escrito en otra tonalidad (re), en comparación con los otros instrumentos solistas, por lo cual el compositor aprovechó la sonoridad de los armónicos naturales de cada instrumento. Asimismo, en el Ms 4 está escrito, al igual que en los otros instrumentos, mi₆, mi₅, la₄, re₄.

ARPA

LENTO SOLEMNE

1) En el Ms 4 no se encuentra esta sección del arpa (compás 117 hasta el final).

VIOLINES 1

1) En el Ms 4 solo se encuentra la voz inferior en este compás, por lo que la voz superior la agregó Carrillo para las partichelas del Ms 5.

VIOLINES 2

1) En el Ms 4 se encuentra: fa# cuarto de tono ascendido.

VIOLONCHELOS

LENTO SOLEMNE

1) En esta sección (compases 64-67), en el Ms 4, se encuentran los primeros tres violonchelos a una octava superior de distancia y el último violonchelo (violonchelo 6) está escrito a una octava inferior. Los únicos que coinciden son los violonchelos 4 y 5.

CONTRABAJO

1) En el Ms 4 se encuentran los compases 8 al 11 a una octava inferior de distancia.

CORNO INGLÉS

1) En el Ms 4 esta nota es si bemol.

2) En el Ms 4 esta nota es la bemol.

3) En el Ms 4 esta nota es mi.

4) En el Ms 4 esta nota es mi.

CORNOS 1 Y 2

1) En el Ms 4 se encuentra escrito sol natural.

CORNOS 3 Y 4

1) En el Ms 4 se encuentran escritos en tinta color rojo: “fa#, sol, lab, Do#”. Sin embargo, en la parte inferior señala que la nota real debe ser la que está escrita en la edición.

TROMPETAS 1 Y 2

1) En el Ms 4 este grupo de tres notas son: do, mib, mi becuadro, pero se encuentra una anotación a lápiz en la parte superior que indica las mismas notas que están en la edición.

TAM-TAM Y TRIÁNGULO

1) En el Ms 5 no se encuentra este sonido del tam-tam, sin embargo, se encuentra añadido tanto en el Ms 4 como en la grabación, por lo cual se decidió incluirlo anexando un compás extra.

6 *8va* *a tempo*

Fls. I-II *ff* *mf dim. e rall.*

Obs. I-II *ff* *mf dim. e rall.* *a tempo*

Cor. Ing. *ff* *dim. e rall.* *a tempo*

Cls. I-II *ff* *mf dim. e rall.* *a tempo*

Fgts. I-II *ff* *mf dim. e rall.* *a tempo*

Cor. I-II *ff*

Cor. III-IV *ff*

Tpts. I-II *ff*

Tbns. I-II *ff*

Tbn. Bajo. *ff*

Tuba. *ff*

Timb. *ff*

Vlns. I *ff* *mf* *dim. e rall.* *a tempo*

Vlns. II *ff* *mf* *dim. e rall.* *a tempo*

Vlas. *ff* *mf* *dim. e rall.* *a tempo*

Vcs. *ff* *mf* *dim. e rall.* *a tempo*

Cbs. *ff* *mf* *dim. e rall.* *a tempo*

1)

12

Fls. I-II *p*

Obs. I-II

Cls. I-II *p*

Fgts. I-II

Cor. I-II

Cor. III-IV

16

Fls. I-II: *p*, *dim.*

Obs. I-II: *p*

Cor. Ing.: *p*, *dim.*

Cls. I-II: *p*, *dim.*

Fgts. I-II: *p*

Tpts. I-II: *p*, *ff* (1)

Tbns. I-II: *p*, *dim.*, *ff* (unis.)

Tbn. Bajo.: *p*, *dim.*, *ff*

Tuba: *p*, *dim.*, *ff*

Arpa

Vlns. I: *pp*, *div.*

Vlns. II: *pp*, *div.*

Vlas.: *pp*, *div.*

Vcs.: *pp*

Cbs.: *pp*

21

Fls. I-II *mf* *mf* *p*

Obs. I-II *mf* *mf* *p*

Cor. Ing. *mf* *p* 1) 2)

Cls. I-II *mf* *p*

Fgts. I-II *mf* *p*

Cors. I-II *mf* unis. div. I *rall.*

Cors. III-IV *mf* *rall.*

Tpts. I-II *mf* *rall.*

Tbns. I-II

Tbn. Bajo.

Tuba.

Arpa *dim.* *rall.*

Vlns. I *p* *rall.*

Vlns. II *p* *rall.*

Vlas. *p* *rall.*

Vcs. *p* *rall.*

26

Violín solista *agitato* *f* 1)

Violonchelo solista *mf* *f* *agitato* 1)

Guitarra *mf* *f* *agitato*

Corno solista *f* *agitato*

Arpa en 16^{os}. de tono *mf* 0 4 8 24 28 32 64 68 72

1) Tam tam

Triángulo Tam-tam.

32

Violín solista *ff* *poco rall.*

Violonchelo solista *ff* *poco rall.*

Guitarra *ff* *poco rall.*

Corno solista *ff* *poco rall.*

Arpa en 16^{va}. de tono *ff*

A

37

Violín solista *f*

Violonchelo solista *f* 2)

Guitarra *p* *f*

Corno solista *f*

Fls. I-II *p* *8^{va}*

Obs. I-II *fp* 1

Cor. Ing. *fp*

Cls. I-II *fp*

Fgts. I-II *fp*

42

Violín solista *ff* *mf*

Violonchelo solista *ff* *mf*

Guitarra *ff* *mf*

Corno solista *ff* *mf*

Vlins. I *cantando*

Vlins. II *cantando*

Vlas. *cantando*

Vcs.

46

Violín solista *p*

Violonchelo solista *p*

Guitarra *p*

Octavina o Violonchelo *pizz.* *p*

Corno solista *p*

Vlins. I *pp*

Vlins. II *pp*

Vlas. *pp*

Vcs. *Div.* *pp*

Cbs. *pp*

B

C

Poco lento

54 loco

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16°. de tono

Obs. I-II

Cor. Ing.

Arpa

Triángulo Tam-tam.

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

3)

poco rall.

3

2)

6

dim.

poco rall.

6

dim.

poco rall.

pizz.

gliss.

64

40

f

pp

Tam-tam

mf

div.

pp

div.

pp

poco rall.

86

Violín solista

Violonchelo solista

Arpa en 16^{ts.} de tono

Cor. Ing.

Cor. I-II

Tpts. I-II

Tuba.

Arpa

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

tr

3

80

3

1) unis.

f

f

ff

mf

*ff*³

f

*ff*³

f

ff

arco

arco

arco div.

97

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{ts.} de tono

Triángulo Tam-tam.

G

101 **Lento**

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Corno solista

Arpa en 16^{ts.} de tono

105

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Corno solista

Arpa en 16^{ts.} de tono

113

Fls. I-II *ff* tr. tr. a 2 tr. tr.

Obs. I-II *ff* tr. tr. tr. tr.

Cor. Ing. *ff* tr. tr. tr. tr.

Cls. I-II *ff* tr. tr. tr. tr.

Fgts. I-II *ff*

Cors. I-II *ff* *cresc.*

Cors. III-IV *ff* *cresc.*

Tpts. I-II *ff* *cresc.*

Tbns. I-II *ff*

Tbn. Bajo. *ff*

Tuba. *ff*

Timb. *ff* 3 3 3 3 3

Vlns. I *f*

Vlns. II *f*

Vlas. *f*

Vcs. *f*

Cbs. *f cresc.*

H

117 **Agitato**

Violin solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{os}. de tono

Fls. I-II

Obs. I-II

Cor. Ing.

Cls. I-II

Fgts. I-II

Cors. I-II

Cors. III-IV

Tpts. I-II

Tbns. I-II

Tbn. Bajo.

Tuba.

Timb.

H

Agitato

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

121

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{ts}. de tono

I

125

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{ts}. de tono

Fls. I-II

Obs. I-II

Cor. Ing.

Cls. I-II

Fgts. I-II

Cors. I-II

Cors. III-IV

129 Allegretto

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{ts}. de tono

Fls. I-II

Obs. I-II

Cor. Ing.

Cls. I-II

Fgts. I-II

Cors. I-II

Cors. III-IV

133

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{ts}. de tono

137

Musical score for measures 137-140. The score includes parts for Violín solista, Violonchelo solista, Guitarra, Octavina o Violonchelo, Corno solista, Arpa en 16^ºs. de tono, Obs. I-II, and Cor. Ing. The Violín solista part starts with a circled measure number (8). The Arpa part has circled numbers 32 and 7. The Cor. Ing. part has circled numbers 3) and 4). The Octavina o Violonchelo part has a long horizontal line indicating a sustained note.

Musical score for measures 141-144. The score includes parts for Violín solista, Violonchelo solista, Guitarra, Octavina o Violonchelo, Corno solista, and Arpa en 16^ºs. de tono. A key signature change is indicated by a 'K' in a box. The Violín solista part has a circled measure number 141 and includes the instruction '7) arm.'. The Violonchelo solista part has 'pp arm.'. The Guitarra part has 'pp arm. 4)'. The Octavina o Violonchelo part has 'pp' and fingerings 30, 28, 26, b, 22, 20, 18, 14, 12, 10. The Arpa part has 'pp' and 'gliss.' markings with circled numbers 0 and 16.

Musical score for measures 145-148. The score includes parts for Violín solista, Violonchelo solista, Guitarra, Octavina o Violonchelo, Corno solista, and Arpa en 16^ºs. de tono. The Violín solista part has a circled measure number 145. The Octavina o Violonchelo part has fingerings 6, 4, 2, b, 94, 92, 90, 86, 84, 82. The Arpa part has 'gliss.' markings with circled numbers 0 and 16.

149

8) *8^{va}* | *loco*

Violin solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16°. de tono



153

Violin solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16°. de tono



157

Violin solista

Violonchelo solista

Guitarra

Corno solista

Arpa en 16°. de tono

161

Violín solista *pp*

Violonchelo solista *pp*

Guitarra *pp*

Octavina o Violonchelo *pp* 34 36 38 42 44 46 50 52 54 58 60 62

Corno solista *pp*

165

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo 66 68 70 74 76 78 82 84 86 90 92 94

Corno solista

Arpa en 16's. de tono 60 70 80 40 60 70 80 40 60 70 80 40 60 70 80 40 60 70 80 40 60 70 80 40 60 70 80 40

169

Violín solista *Lentamente*

Violonchelo solista *ff*

Guitarra *ff*

Octavina o Violonchelo 2 4 6 10 12 14 4 8 20 *ff*

Corno solista *ff*

Arpa en 16's. de tono 60 70 80 40 60 70 80 40 60 70 80 40 60 70 80 40

173

Allegro

Violín solista *pp*

Violonchelo solista *pp*

Guitarra *pp*

Octavina o Violonchelo

Corno solista *pp*

Arpa en 16^{s.} de tono *pp*

Triángulo Tam-tam. Tam-tam



177

Violín solista *ff*

Violonchelo solista *ff*

Guitarra *ff*

Octavina o Violonchelo *pizz.*

Corno solista *ff*

Arpa en 16^{s.} de tono

Triángulo Tam-tam.



181

Violín solista *dim.*

Violonchelo solista *dim.*

Guitarra *dim.*

Octavina o Violonchelo

Corno solista *dim.*

Arpa en 16^{s.} de tono

185

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista



189

rall. **L** *a tempo*

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{s.} de tono

pp

pp

pp

pp

pp

arco

A dos manos

p

0 4 8 12 16 12 8 4



193

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{s.} de tono

0 4 8 12 16 12 8 4

197

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{os}. de tono



201

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{os}. de tono



205

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{os}. de tono

M
rall. e dim. e morendo

pp

pp

pp arco

pp

pp

209

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{és.} de tono



213

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{és.} de tono



217

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{és.} de tono

molto rall.....

ppp

ppp

ppp

4) vibrato 3

pp

ppp

221

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{és.} de tono

225

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa en 16^{és.} de tono

Triángulo Tam-tam.

Recitativo

A piacere poco a poco

Corno solista

f *mf* *p* *pp* *rall.*

Corno solista

13) *f* 14) [*8^{va}* *f*]

Corno solista

15) 16)

17) bajando lentamente en 16° de tono hasta - - - - -

Corno solista

rall.

[II]

Lento solemne ♩=56

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score is in 3/4 time and includes parts for Flautas I-II, Corno inglés, Fagotes I-II, Cornos I-II, Trombones I-II, Trombón bajo, and Tuba. The tempo is Lento solemne with a metronome marking of ♩=56. The woodwinds and brass parts feature sustained notes and melodic lines, with dynamic markings such as *p* and *mf*.

Lento solemne ♩=56

Musical score for string instruments. The score is in 3/4 time and includes parts for Violines I, Violines II, Violas, Violonchelos, and Contrabajos. The tempo is Lento solemne with a metronome marking of ♩=56. The string parts feature sustained notes and melodic lines, with dynamic markings such as *mf* and *div.*.

5

Fls. I-II
f 3 *ff* 3 3 3 3

Obs.
f *tutti* 3 *ff* 3 3

Cls. I-II
f 3 *ff* 3 3

Cor. Ing.
f 3 *ff* 3 3 3 3 3 3

Fgts. I-II
f *dim.*

Corns. I-II
f *dim.*

Corns. III-IV
f *dim.*

Tbns. I-II
f *f* *dim.*

Tbn. Bajo
ff

Tuba
f

Vlns. I
dim.

Vlns. II
dim.

Vlas.
dim.

Vcs.
3 3 3 3

Cbs.
f

16

Violin solista

Violonchelo solista

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Cor. Ing.

Arpa

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs. arco div.

Cbs. arco

20

Violin solista

Violonchelo solista

Octavina o Violonchelo

Cor. Ing.

Arpa

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

34

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista



C

37

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa

Vlins. I

Cbs.

[solo concertino]

pizz.



40

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa

Vlins. I

Cbs.

53

Violin solista

Obs. *solo*
p

Cls. I-II
p

Cors. I-II
p *sordina*

Vlins. I
p Tutti VI.

Vlins. II
p

Vlas.
p

Vcs.
p arco

Cbs.
p



57

Obs.

Cls. I-II
[clarinete I toca cuartos de tono]

Cors. I-II

Cors. III-IV

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.
p *pp*

Cbs.



61

Cls. I-II

72

Violin solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa

Vlins. II

Vlas.

Vcs. arco div.

Cbs. arco pizz.

3 3 13) 14)

76

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

3 3

F

80

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

32 16 72 | 32 16 72 | 32 16 72 | 80 *gliss.*

arco pizz.

34 36 38



G

83

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Vlns. I

32 88 48 8 | 64 24 80 40 0 | 56 16 72 32

32 32 68 28 84 | 44 4 60 20 76 36 92 52 12

G [solo concertino]

8^{vo}



G

86

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Vlns. I

88 48 8 64 24 | 92 91 90 *gliss.* 81 *gliss.* | 72 72 71 70 *gliss.* 61 *gliss.*

68 28 84 44 | 92

30 28 26 22 20 18 14 12 10 6 4 2 94 92 *gliss.*

G [termina solo]

89

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista



H

92

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's. de tono

Corno solista



94

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

96

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Triang. Tam. tam

triáng.

99

Violín solista

Guitarra

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Triang. Tam. tam

pizz.

sordina

pp

tam tam

p

102

Violín solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Triang. Tam. tam

arco

5)

8va 15)

I
105

Violin solista
Violonchelo solista
Arpa en 16's de tono
Octavina o Violonchelo
Triang. Tam. tam

32 < 32 < 32 < 32 <
pizz.

109

Violin solista
Violonchelo solista
Guitarra
Arpa en 16's de tono
Octavina o Violonchelo
Corno solista
Vcs.

48 80 0 16 32 32 32
32 64 3
gliss. arco
pp

J
112
Lento

Violin solista
Violonchelo solista
Arpa en 16's de tono
Octavina o Violonchelo
Corno solista
Vcs.
Cbs.

pp
pp
gliss. 32 32 32 gliss.
pp
pp
pp
pp

116

Violin solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa

Vcs.

Cbs.

pp

8^{va}

32 20 8 92 80 68 56 44 32

32 20 8 92 80 68 56 44 32

1)



120

Violin solista

Violonchelo solista

Guitarra

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Corno solista

Arpa

Triang. Tam. tam

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

8^{va}

32 32 32 gliss. 32

Tam tam

largo

sord. div.

ppp

sord. div.

ppp

sord. div.

ppp

sord. div.

ppp

ppp

Concertino

(1927)

Transcripción y edición:
Mario García Hurtado

Julián Carrillo
(1875 - 1965)

[I]

Allegro agitato ♩=176

Flautas I-II
Oboes I-II
Corno inglés
Clarinetes Sib I-II
Fagotes I-II
Cornos en Fa I-II
Cornos en Fa III-IV
Trompetas Sib I-II
Trombones I-II
Trombón bajo
Tuba
Timbales
Violines I
Violines II
Violas
Violonchelos
Contrabajos

Allegro agitato ♩=176

Nota: Los números seguidos de paréntesis llaman a las notas explicativas que están al final de la crítica de la edición (pp. ii-ix)

6

Fls. I-II *ff* *mf dim. e rall.* *a tempo*

Obs. I-II *ff* *mf dim. e rall.* *a tempo*

Cor. Ing. *ff* *dim. e rall.* *a tempo*

Cls. I-II *ff* *mf dim. e rall.* *a tempo*

Fgts. I-II *ff* *mf dim. e rall.* *a tempo*

Cors. I-II *ff*

Cors. III-IV *ff*

Tpts. I-II *ff*

Tbns. I-II *ff*

Tbn. Bajo. *ff*

Tuba. *ff*

Timb. *ff*

Vlns. I *ff* *mf* *dim. e rall.* *a tempo*

Vlns. II *ff* *mf* *dim. e rall.* *a tempo*

Vlas. *ff* *mf* *dim. e rall.* *a tempo*

Vcs. *ff* *mf* *dim. e rall.* *a tempo*

Cbs. *ff* *mf* *dim. e rall.* *a tempo*

12

Fls. I-II *p*

Obs. I-II *p*

Cls. I-II *p*

Fgts. I-II *p*

Cors. I-II *p*

Cors. III-IV *p*

16

This page contains a musical score for a large ensemble, starting at measure 16. The instruments and their parts are as follows:

- Fls. 1-II:** Flute parts with dynamics *p* and *dim.*
- Obs. 1-II:** Oboe parts with dynamic *p*.
- Cor. Ing.:** Cor Anglais part with dynamics *p* and *dim.*
- Cls. 1-II:** Clarinet parts with dynamics *p* and *dim.*
- Fgts. 1-II:** Bassoon parts with dynamic *p*.
- Tpts. 1-II:** Trumpet parts with dynamics *p* and *ff*, including a first ending marked "1)".
- Tbns. 1-II:** Trombone parts with dynamics *p*, *dim.*, and *ff*, including a unison section marked "unis."
- Tbn. Bajo:** Bass Trombone part with dynamics *p*, *dim.*, and *ff*.
- Tuba:** Tuba part with dynamics *p*, *dim.*, and *ff*.
- Arpa:** Harp part with a continuous arpeggiated accompaniment.
- Vlns. I:** Violin I part with dynamic *pp* and a *div.* (divisi) section.
- Vlns. II:** Violin II part with dynamic *pp* and a *div.* section.
- Vlas.:** Viola part with dynamic *pp* and a *div.* section.
- Vcs.:** Cello part with dynamic *pp*.
- Cbs.:** Double Bass part with dynamic *pp*.

21

Fls. I-II *mf* *mf* *p*

Obs. I-II *mf* *mf* *p*

Cor. Ing. *mf* *p* 1) 2)

Cls. I-II *mf* *p*

Fgts. I-II *mf* *p*

Cors. I-II *mf* unis. div. I *rall.*

Cors. III-IV *mf* *rall.*

Tpts. I-II *mf* *rall.*

Tbns. I-II

Tbn. Baj. *rall.*

Tuba

Arpa *dim.* *rall.*

Vlns. I *p* *rall.*

Vlns. II *p* *rall.*

Vlas. *p* *rall.*

Vcs. *p* *rall.*

26

Violín solista *f* *agitato* 1)

Violonchelo solista *f* *agitato* 1)

Viola solista *f* *agitato* 1)

Violonchelo solista 2 *mf* *f* 1)

Arpa en 16's. de tono *mf* 0 4 8 24 28 32 64 68 72

1) Tam tam

Triángulo Tam-tam.

32

Violin solista *ff*

Violonchelo solista *ff*

Viola solista *ff*

Violonchelo solista 2 *ff*

Arpa en 16^{s.} de tono *ff*

poco rall.

2)

16 12 8 80 76 72 60 56 52

A

37

Violin solista *f*

Violonchelo solista *f*

Viola solista *p*

Violonchelo solista 2 *f*

Fls. I-II *p*

Obs. I-II *fp*

Cor. Ing. *fp*

Cls. I-II *fp*

Fgts. I-II *fp*

2)

sw

1

42

Violin solista *ff*

Violonchelo solista *ff*

Viola solista *ff*

Violonchelo solista 2 *ff*

Vlns. I *cantando*

Vlns. II *cantando*

Vlas. *cantando*

Vcs.

2)

3)

4)

mf

mf

mf

mf

54 loco

C Poco lento

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

Obs. I-II

Cor. Ing.

Arpa

Triángulo Tam-tam.

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

3)

poco rall.

3

poco rall.

poco rall.

pizz.

64

gliss.

40

6

dim.

poco rall.

6

dim.

poco rall.

pp

Tam-tam

mf

C Poco lento

div.

pp

div.

pp

p

p

p

poco rall.

58

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

Cls. I-II

Arpa

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

8va

1) arco

[los números indican octavos de tono]

tr tr tr tr tr tr tr tr

34 36 38 42 44 46

1) gliss. 36

2) gliss. 76

II div.

pp

[viola toca cuartos de tono]

pp

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

Fls. I-II

Obs. I-II

Cor. Ing.

Cls. I-II

Triángulo Tam-tam.

3 cantando 5

7)

p

tr tr tr tr tr tr tr tr

50 52 54 58 60 62 66 68 70

56 gliss. 36 gliss. 56 gliss. 76 gliss.

[este símbolo (<) en la notación numérica, equivale a la duración de una blanca].

Triángulo

E

74

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's. de tono

Fls. I-II

78

Violín solista

Violonchelo solista

Obs. I-II

Cor. Ing.

Cls. I-II

Fgts. I-II

82

Violín solista

Violonchelo solista

Arpa en 16's. de tono

Obs. I-II

Cor. Ing.

Arpa

90

Violonchelo solista

Viola solista

Arpa en 16^{os}. de tono

Cors. I-II

Tpts. I-II

Tuba.

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

93

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^{os}. de tono

Triángulo Tam-tam.

F arm.

p 3

arm. 3

arm.

8^{va}

4)

pp

Triángulo

pp

97

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^os. de tono

Triángulo Tam-tam.

G **Lento**

101

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16^os. de tono

5)

[los números indican dieciseisavos de tono]

105

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16^os. de tono

109

Fls. I-II: *cresc.*

Obs. I-II: *cresc.*

Cor. Ing.: *cresc.*

Cls. I-II

Fgts. I-II

Cors. I-II: *mf*, *cresc.*

Cors. III-IV: *mf*, *cresc.*

Tpts. I-II: *mf*

Tbns. I-II: *cresc.*

Tbn. Bajo: *mf*

Tuba: *mf*

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.: *mf*, *div.*, *mf*

Cbs.: *mf*

113

Fls. I-II *ff* tr. a 2 tr.

Obs. I-II *ff* tr.

Cor. Ing. *ff* tr.

Clas. I-II *ff* tr.

Fgts. I-II *ff*

Cors. I-II *ff* *cresc.*

Cors. III-IV *ff* *cresc.*

Tpts. I-II *ff* *cresc.*

Tbns. I-II *ff*

Tbn. Bajo. *ff*

Tuba. *ff*

Timb. *ff* 3 3 3 3 3

Vlins. I *f*

Vlins. II *f*

Vlas. *f*

Vcs. *f*

Cbs. *f cresc.*

H

117 **Agitato**

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

Fls. I-II

Obs. I-II

Cor. Ing.

Cls. I-II

Fgts. I-II

Cors. I-II

Cors. III-IV

Tpts. I-II

Tbns. I-II

Tbn. Bajo

Tuba

Timb.

f

pizz.

f

gliss.

5)

gliss.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 117 to 120. It features a variety of instruments including Violin solista, Violonchelo solista, Viola solista, Violonchelo solista 2, Octavina o Violonchelo, Arpa en 16's. de tono, Fls. I-II, Obs. I-II, Cor. Ing.,Cls. I-II, Fgts. I-II, Cors. I-II, Cors. III-IV, Tpts. I-II, Tbns. I-II, Tbn. Bajo, Tuba, and Timb. The score is marked with a forte (*f*) dynamic and includes performance instructions such as *pizz.* (pizzicato) and *gliss.* (glissando). The Arpa part includes specific fretting and glissando markings. The woodwind and brass parts are mostly silent, indicated by rests.

H

Agitato

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 117 to 120 for woodwinds and strings. The instruments listed are Vlns. I, Vlns. II, Vlas., Vcs., and Cbs. The score is marked with a forte (*f*) dynamic and includes the tempo marking **Agitato**. The woodwind parts (Vlns. I, Vlns. II, Vlas., Vcs.) are mostly silent, indicated by rests. The Cbs. part has some initial notation in measure 117.

121

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3

3 3 3 3

gliss.

6) gliss.

I

125

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

Fls. I-II

Obs. I-II

Cor. Ing.

Cls. I-II

Fgts. I-II

Cors. I-II

Cors. III-IV

ff 3 3 3 3 3 3 3 3 *cresc.* 3 3 3 3

ff 3 3 3 3 *cresc.* 3 3 3 3

3 3 3 3 *cresc.* 3 3 3 3

ff 3 3 3 3 *cresc.* 3 3 3 3

arco

gliss.

7) gliss.

1) 3

2)

129 Allegretto

Musical score for measures 129-132. The score includes staves for Violin solista, Violonchelo solista, Viola solista, Violonchelo solista 2, Octavina o Violonchelo, Arpa en 16's. de tono, Fls. I-II, Obs. I-II, Cor. Ing., Cls. I-II, Fgts. I-II, Cors. I-II, and Cors. III-IV. The Octavina o Violonchelo part includes a pizz. instruction and a dynamic marking of *fp*. The Arpa part shows a sequence of chords with fingerings 32, 28, 24, 20, 16, 12, 8, 4, 0, 92, 88, 84. The Fls. I-II part has a dynamic marking of *pp*. The Cors. I-II part has a dynamic marking of *p*. The Cors. III-IV part has a dynamic marking of *p*.



133

Musical score for measures 133-136. The score includes staves for Violin solista, Violonchelo solista, Viola solista, Violonchelo solista 2, Octavina o Violonchelo, and Arpa en 16's. de tono. The Violin solista part starts with a dynamic marking of *pp* and a finger number 6. The Violonchelo solista part has a dynamic marking of *p*. The Viola solista part has a dynamic marking of *p*. The Violonchelo solista 2 part has a dynamic marking of *p*. The Octavina o Violonchelo part has a dynamic marking of *p*. The Arpa part shows a sequence of chords with fingerings 80, 76, 72, 68, 64, 60, 56, 52, 48, 44, 40, 36. The Violin solista part has a dynamic marking of *pp* and a finger number 6. The Violonchelo solista part has a dynamic marking of *p*. The Viola solista part has a dynamic marking of *p*. The Violonchelo solista 2 part has a dynamic marking of *p*. The Octavina o Violonchelo part has a dynamic marking of *p*. The Arpa part shows a sequence of chords with fingerings 80, 76, 72, 68, 64, 60, 56, 52, 48, 44, 40, 36.

137

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

Obs. I-II

Cor. Ing.

K 7) arm.

141

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

145

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

149

8^{va} 8) loco

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono



153

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono



157

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's. de tono

161

Violín solista *pp*

Violonchelo solista *pp*

Viola solista *pp*

Violonchelo solista 2 *pp* loco

Octavina o Violonchelo *pp*

34 36 38 42 44 46 50 52 54 58 60 62

165

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^o. de tono

60 70 80 60 70 80 60 70 80 60 70 80 60 70 80 60 70 80 60 70 80 60 70 80

40 40 40 40 40 40 40 40

66 68 70 74 76 78 82 84 86 90 92 94

169

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^o. de tono

Lentamente

ff

ff

ff

ff

ff

2 4 6 10 12 14 8 4 8 20

173

Allegro

Musical score for measures 173-176. The score includes parts for Violín solista, Violonchelo solista, Viola solista, Violonchelo solista 2, Octavina o Violonchelo, Arpa en 16's. de tono, and Triángulo Tam-tam. The music is marked *pp* (pianissimo) and features a *Tam-tam* drum part.

Musical score for measures 177-180. The score includes parts for Violín solista, Violonchelo solista, Viola solista, Violonchelo solista 2, Octavina o Violonchelo, Arpa en 16's. de tono, and Triángulo Tam-tam. The music is marked *ff* (fortissimo) and includes a *pizz.* (pizzicato) instruction for the Octavina o Violonchelo part.

Musical score for measures 181-184. The score includes parts for Violín solista, Violonchelo solista, Viola solista, Violonchelo solista 2, Octavina o Violonchelo, and Arpa en 16's. de tono. The music is marked *dim.* (diminuendo) and features a *Tam-tam* drum part.

185

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo



189

rall..

L

a tempo

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^os. de tono

pp

pp

pp

pp

arco

pp

A dos manos

p

16 12 8 4

0 4 8 12



193

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^os. de tono

16 12 8 4

0 4 8 12

197

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^{és.} de tono



201

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^{és.} de tono



205

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^{és.} de tono

M *rall. e dim. e morendo*

pp

pp

pp

9)

pp arco

pp

209

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^{és.} de tono



213

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^{és.} de tono



217

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16^{és.} de tono

molto rall.....

ppp

ppp

ppp

ppp

vibrato 3
4)

pp

221

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

225

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa en 16's. de tono

Triángulo Tam-tam.

Recitativo

A piacere poco a poco

Violonchelo solista 2

Violonchelo solista 2

Violonchelo solista 2

Violonchelo solista 2

tr. bajando en trino lentamente cada 16° de tono hasta - - - - -

[II]

Lento solemne ♩=56

Flautas I-II

Corno inglés

Fagotes I-II

Cornos I-II

Trombones I-II

Trombón bajo

Tuba

Lento solemne ♩=56

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

12 solo

Violonchelo solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Cor. Ing.

Arpa

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

p

pp

p

pp

pp

p

vibrato arco

3

11)

[violins tocan en cuartos de tono]

pizz.

pizz.

16

Violin solista

Violonchelo solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Cor. Ing.

Arpa

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

p

11)

3

3

arco div.

arco

20

Violin solista

Violonchelo solista

Octavina o Violonchelo

Cor. Ing.

Arpa

Vlins. I

Vlins. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

3

3

12)

A

24

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Cor. Ing.



28

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Vins. I



B

31

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Vins. I

34

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo



C

37

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa

Vlns. I

Cbs.

[solo concertino]



40

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Octavina o Violonchelo

Arpa

Vlns. I

Cbs.

53

Violin solista

Obs. *solo*
p

Cls. I-II
p

Cors. I-II
p *sordina*

Vlns. I
p *Tutti VI.*

Vlns. II
p

Vlas.
p

Vcs.
p *arco*

Cbs.
p



57

Obs.

Cls. I-II
[clarinete I toca cuartos de tono]

Cors. I-II

Cors. III-IV

Vlns. I

Vlns. II

Vlas.

Vcs.
p *pp*

Cbs.



60

Cls. I-II



64

Cls. I-II
dim. e rall. *pp*

[violonchelos tocan cuartos de tono]

Vcs. 1)
dim. e rall. *ppp*

Vcs.
dim. e rall. *ppp*

[Nota: En estos cuatro compases, la sección de violonchelos se divide en seis partes.]

E

68

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16^{va} de tono

Octavina o Violonchelo

Arpa

E

1)

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

p



72

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16^{va} de tono

Octavina o Violonchelo

Arpa

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

arco div.

pizz.

13)

14)

76

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16^{va} de tono

Octavina o Violonchelo

Arpa

Vlns. II

Vlas.

Vcs.

Cbs.

F

80

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16^{va} de tono

Octavina o Violonchelo

83

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16^{va} de tono

Octavina o Violonchelo

Vlns. I

[solo concertino]

86

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Vlns. I

3

arco 3

14)

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

88 48 8 64 24 92 91 90 81 72 71 70 61

68 28 84 44 92

30 28 26 22 20 18 14 12 10 6 4 2 94 92

[termina solo]

89

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

gliss.

gliss.

gliss.

gliss.

52 52 51 50 41 32 32 31 30 21 16

72 52

92

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's de tono

15)

40

20

H

94

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

molto rall.

4ª cuerda

pizz.

15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

0 76 56 36 16 15 14 13 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

0 0

96

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Triang. Tam. tam

60 40 60 40 36

triáng.

Detailed description: This system covers measures 96 to 98. The Violín solista part has a long note in measure 96. The Violonchelo solista and Viola solista parts have notes in measures 96 and 97. The Arpa en 16's. de tono part has notes in measures 96 and 97. The Octavina o Violonchelo part has a long note in measure 96. The Triang. Tam. tam part has a note in measure 98. There are dynamic markings of 60, 40, and 36.

99

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Triang. Tam. tam

sordina

92 36 20 52 68 60

pizz.

tam tam

p

Detailed description: This system covers measures 99 to 101. The Violín solista part has notes in measures 99 and 100. The Violonchelo solista part has notes in measures 99 and 100. The Viola solista part has notes in measures 99 and 100. The Violonchelo solista 2 part has notes in measures 99 and 100. The Arpa en 16's. de tono part has notes in measures 99 and 100. The Octavina o Violonchelo part has notes in measures 99 and 100. The Triang. Tam. tam part has notes in measures 99 and 100. There are dynamic markings of 92, 36, 20, 52, 68, and 60. There is a 'pizz.' marking and a 'tam tam' marking. A 'sordina' marking is present above the Violonchelo solista 2 part.

102

Violín solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

Triang. Tam. tam

36 36 36 36 36

arco

5)

15)

Detailed description: This system covers measures 102 to 104. The Violín solista part has notes in measures 102 and 103. The Violonchelo solista part has notes in measures 102 and 103. The Viola solista part has notes in measures 102 and 103. The Violonchelo solista 2 part has notes in measures 102 and 103. The Arpa en 16's. de tono part has notes in measures 102 and 103. The Octavina o Violonchelo part has notes in measures 102 and 103. The Triang. Tam. tam part has notes in measures 102 and 103. There are dynamic markings of 36. There is an 'arco' marking and a '5)' marking. A '15)' marking is present above the Violín solista part.

105

I

Violín solista

Violonchelo solista

Arpa en 16's. de tono

Octavina o Violonchelo

32 32 32 32 32

pizz.

Detailed description: This system covers measures 105 to 107. The Violín solista part has notes in measures 105 and 106. The Violonchelo solista part has notes in measures 105 and 106. The Arpa en 16's. de tono part has notes in measures 105 and 106. The Octavina o Violonchelo part has notes in measures 105 and 106. There are dynamic markings of 32. There is a 'pizz.' marking. A Roman numeral 'I' is present above the Violín solista part.

109

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Vcs.

pp

112

J Lento

Violin solista

Violonchelo solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's de tono

Octavina o Violonchelo

Vcs.

Cbs.

pp

gliss.

J Lento

116

Violin solista

Violonchelo solista

Viola solista

Violonchelo solista 2

Arpa en 16's de tono

Arpa

Vcs.

Cbs.

pp

120

This musical score page, numbered 120, features a variety of instruments. The Violin solista and Viola solista parts are marked with an 8va (octave) sign and play a melodic line with slurs. The Violonchelo solista and Violonchelo solista 2 parts play a sustained, low-frequency line. The Arpa (Arpeggiated Harp) part is marked 'Arpa en 16ªs. de tono' and includes a glissando (gliss.) and a 'largo' marking. The Triang. (Triangle) and Tam. tam (Tamtam) parts are marked with 'Tam tam' and 'largo'. The Vlns. I and II, Vlas. (Viola), Vcs. (Violonchelo), and Cbs. (Cello) parts are marked with 'sord. div.' (sordina) and 'PPP' (pianissimo).