

páginas culturales del semanario barcelonés *Destino*, la actividad crítica de Andrés Sánchez Robayna se ha desarrollado en publicaciones como *Diálogos* (México), *Escandalar* (U. S. A.), etc, con trabajos que han girado en torno al problema de la modernidad; especial importancia reviste, en este aspecto, su ensayo *Las imaginaciones del lenguaje*, en *Revista de Occidente*, 10-11, Madrid, 1976. Así como en la revista que fundara y dirigiera en Barcelona durante 1976 *Literatura*, y ahora en *Syntaxis*, igualmente dirigida por él en Tenerife.

6. Recogido, a modo de "Poética", en la antología *Las voces y los ecos*, de José Luis Gracia Martín, Ediciones Júcar, Madrid, 1980.

7. Recensión de *Tinta*, en *Quimera*, 18, Barcelona, 1982.

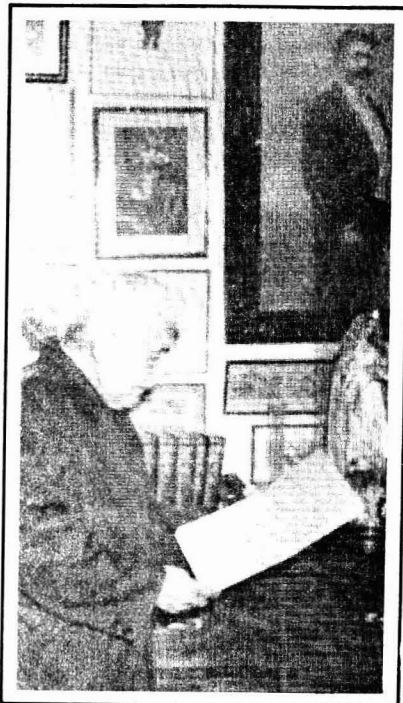
8. *Tromba*, adelanto de un libro en preparación, Espacio El Mar, Tenerife, 1982.

9. Aunque comparto la "estirpe guilleniana" que el crítico Rodríguez Padrón observa en el ámbito celebrativo de *Clima*, no hago lo mismo cuando el citado autor, refiriéndose a *Tinta*, habla de una "excesiva dependencia léxica e imaginista" con respecto a la poesía de Octavio Paz. Precisamente, la huella indudable del mexicano, así como la de Ungaretti en *Clima*, deja lugar a otros diálogos en *Tinta*: Jacques Roubaud y Haroldo de Campos, pongo por caso. Por lo que se refiere a la escenografía externa: sería un visaje "modernista", en *Clima*, que en *Tinta* abrazaría el "color pleno" de Mark Rothko y una insinuación de David Hockney. En la escenografía interna: la disposición gráfica heredada de *Un coup de dés* sacrificaría su papel visualizador para alcanzar, mediante un ordenamiento silábico nuevo y peculiar, una función sonora en el límite de la des-pragmatización del sentido: en *Tinta*, así pues, mero *significante*.

DE MÚSICA

Más sobre Julián Carrillo

En el número 30 de la *Revista de la Universidad* (Octubre, 1983), apareció en este mismo espacio una crónica sobre las explicaciones y demostraciones que un alumno de Julián Carrillo ofrecía improvisadamente al público en el vestíbulo del Museo Nacional de Arte, sobre las teorías y el instrumental de quien fuera asiduo investigador del microtonalismo. Considerando la posición actual de la música de Carrillo en México, desconocida por el público, ignorada por los intérpretes, aquella crónica planteaba más dudas que soluciones, y finalizaba con una serie de preguntas abiertas respecto al autor y su obra. Como consecuencia de aquella reseña, se puso en contacto conmigo Dolores



Julián Carrillo

Carrillo, hija del compositor, para manifestar su inconformidad con el contenido y el tono de aquel texto, y con la orientación de las preguntas planteadas al final. El resultado de ese contacto fue una visita a la casa que hoy habita Dolores Carrillo, que está llena de la presencia de su padre y de la música que compuso, y una entrevista cuyos resultados quizá sirvan para esclarecer algunas de las dudas dejadas por aquella crónica.

Sobre las paredes de la casa se exhiben con orgullo diversos documentos sobre la vida y la obra de Carrillo (1875-1965), que abarcan más de medio siglo de actividades muy diversas en el campo de la música. Por ejemplo, el diploma del Conservatorio de Leipzig que acredita la graduación, en 1902, de Carrillo como violinista y director de orquesta. De 1904 data otro diploma obtenido por Carrillo en un concurso de violín en Gante: primer lugar en el certamen. Una fotografía en blanco y negro nos muestra la placa que corona el pórtico de la casa donde naciera el compositor en Ahualulco, San Luis Potosí. La placa, dedicada en 1932, contiene un texto alusivo al trabajo de Carrillo, y nos informa del nombre oficial de su pueblo natal: Ahualulco del Sonido 13. Otro marco guarda la Legión de Honor concedida por el gobierno francés a Carrillo en el año de 1956, y una fotografía del año de 1957 nos presenta al autor acompañado de Theodor

Heuss, presidente de Alemania Occidental. El año de 1958 fue rico en experiencias para Carrillo: sus pianos microtonales son exhibidos en Bruselas, en la Exposición Mundial. Otro documento atestigua el premio obtenido en esa Exposición, y más allá, una fotografía de la reina Isabel de Bélgica, dedicada a Carrillo de su puño y letra, haciendo mención de las obras del compositor escuchadas en un concierto en Bruselas. Estos son tan sólo algunos de los documentos que señalan la larga carrera de Carrillo, y como podrá observarse en esta aleatoria selección casi todos se refieren a países ajenos a la patria del músico, en donde su obra aún no es plenamente reconocida. Entre las posibles explicaciones de este estado de cosas, Dolores Carrillo se refiere a una cuestión que tiene que ver más con la política que con la música: un caso de animadversión personal de Carlos Chávez en contra de Julián Carrillo.

"Mi padre nunca tuvo un enfrentamiento o una pelea con Carlos Chávez, pero Chávez siempre lo atacó, y mi padre pensaba que se debía a esto: Chávez fue autodidacta, en composición, en dirección de orquesta, en todo. Escribió una obra, llamada *Sinfonía*, y se la presentó a José Vasconcelos, manifestándole su deseo de dirigirla él mismo. Entonces Vasconcelos llamó a mi padre y le dijo: 'Maestro Carrillo, déle usted la orquesta a este joven, para que dirija su obra.' Me contaba mi padre entonces que pasaban tres o cuatro ensayos, y Chávez no daba pie con bola, y mi padre se enojaba porque la orquesta estaba perdiendo un tiempo que debía usar para preparar la *Novena sinfonía* de Beethoven, y le dijo a Chávez: 'Mire, joven, primero vaya usted a estudiar, y luego venga a dirigir.' Y si bien mi padre le dijo esto desde un punto de vista estrictamente técnico, Chávez nunca se lo perdonó, y así cuando Chávez llegó al poder se ignoró la música de mi padre. ¿Cuántas veces hay una conferencia sobre música mexicana en la que hablan de todos, menos de él? Y los modos de negar la música de mi padre han sido muchos. Por lo pronto, Chávez nunca tocó una obra suya con la Orquesta Sinfónica de México, y desde entonces, eso ha sido una constante. Excepcionalmente, Herrera de la Fuente, o Sergio Cárdenas, han tocado la música de Julián Carrillo, pero no sé de una razón real para que se ignore la música de mi padre."

A partir de esto, otra duda que se plantea es la posibilidad de que la falta del instrumental microtonal sea otro obstáculo para la ejecución de las obras de Carrillo...

"En el caso de la música del sonido 13, de la música microtonal, es posible. Pero, ¿y las obras tradicionales? Están sus cuartetos, sus sinfonías, sus poemas sinfónicos, música estrictamente tradicional, que tampoco se toca, y que no necesita ni instrumental especial ni técnicas nuevas. Hace un año estuve en Bonn, donde se realizó un festival de música microtonal, y en él se tocaron cinco obras de mi padre. Hace poco vino a México el Cuarteto Margand de Francia, y tocó muy bien su cuarteto en cuartos de tono. ¿Cómo es que los músicos europeos sí pueden tocar su música? Me parece que simplemente no hay interés, o que hay mala voluntad, porque no creo que los músicos mexicanos sean inferiores a los músicos europeos."

Hacemos entonces una pausa en la entrevista, y cruzando el jardín bajo la prematura lluvia primaveral nos dirigimos a un salón que ha sido acondicionado para guardar los instrumentos de Julián Carrillo. Me encuentro allí casi una veintena de pianos, cuya apariencia exterior nada dice de los sonidos que guardan. En efecto, el aspecto de los pianos, construidos por Sauter en Alemania y por Buschmann en México, es el de cualquier piano convencional. Pero al abrir las tapas y pulsar las teclas con mano torpe, me encuentro entre ese complejo mundo del temperamento microtonal en el que la expectativa convencional de hallar una octava cada doce teclas es rota totalmente. Para abreviar una descripción que podría resultar demasiado prolija, dire sólo que en ese salón encuentro una serie de pianos afinados desde tercios hasta dieciseisavos de tono, y todas las fracciones intermedias.

Para dar una idea de las dimensiones interválicas que se manejan en estos instrumentos, señalaré que uno de ellos, el de dieciseisavos de tono, cubre apenas una octava en sus casi cien teclas. Y junto con estos pianos se encuentra un instrumento muy peculiar, que podría ser descrito como un *piano macrotonal* por comparación con el resto de los instrumentos. Se trata de un piano metamorfoseador en tonos enteros, es decir, un piano en el que hay un tono entero, en vez de un semi-

tono, entre una tecla y otra. Una escala cualquiera pulsada en este piano remite de inmediato al ámbito sonoro impresionista, y me recuerda la admiración de Julián Carrillo por la música de Debussy. Varios de los pianos que hoy guarda este salón han viajado a Europa, donde han sido tocados en conciertos con música de Carrillo; en México, los pianos microtonales han sido utilizados sólo esporádicamente. Durante el recorrido por el salón de pianos, me entero de que en algún momento Carrillo donó sus pianos a la nación. Los instrumentos pasaron de mano en mano, de una instancia burocrática a otra, para acabar finalmente arrumbados y descuidados en el Museo de Historia, de donde fueron recuperados por Dolores Carrillo. Ahí mismo, junto a los pianos, lo necesario para su complicada afinación: las tablas de frecuencias interválicas deducidas por el propio Carrillo, un generador de frecuencias y un multímetro. Y cerca de estos instrumentos, un arpa microtonal, igual en diseño y construcción a aquella cuya demostración motivó la crónica de nuestro número 30.

De regreso a la sala de la casa de Dolores Carrillo, prosigue la conversación, que ahora toca puntos específicos relativos a la reseña que ha dado origen a nuestra entrevista: "En efecto, como usted dice, unas cuantas demostraciones de las posibilidades de un arpa microtonal, no constituyen una composición. El señor Espejo no es compositor. El vino algunas veces a estudiar con mi padre, y analizó mucho sus libros, pero no es compositor. A pesar de ello, no tengo por qué desautorizarlo ni quiero hacerlo. Él mandó construir esa arpa de acuerdo con la patente de mi papá, y sí es una buena muestra del instrumental microtonal." Después de tocar algunos otros puntos de la reseña original, Dolores Carrillo se detiene en una de las preguntas planteadas al final del texto: ¿Es acaso incomprensible el lenguaje musical de Carrillo?

"No, definitivamente no. Es una nueva impresión sonora, pero no es incomprensible, porque tiene su base muy sólida en la música tradicional. Mi padre no era un improvisado; terminó su carrera musical en Alemania, graduándose de compositor, violinista y director de orquesta, y nunca se desprendió de las bases, de la estructura y de la forma musical tradicional; sólo empleó nuevos elementos. El hizo

muchas investigaciones en el campo de la acústica musical, y vio el desacuerdo absoluto que existe entre la teoría del temperamento y las teorías físicas que se enseñan. No existen los semitonos, sino una serie de doce intervalos arbitrarios en cada duplo de frecuencias. Todo esto sería muy largo de explicar, pero mi padre escribió mucho sobre eso, y sus investigaciones fueron muy profundas. A partir de los nuevos intervalos hallados por él ha cambiado hasta la filosofía de la música."

Hacia el final de nuestra entrevista, Dolores Carrillo me pone en contacto con el elemento más importante de toda esta discusión: la música de su padre. Me muestra un álbum de doce discos, grabados en Francia, que contienen una veintena de obras del compositor. El folleto explicativo que acompaña al álbum, escrito por Jean Etienne Marie, ofrece interesantes datos sobre el pensamiento musical de Carrillo. De toda la información contenida en ese texto, vale la pena mencionar un segmento en el que Marie describe los tres periodos o estilos por los que pasó la música de Carrillo. El primero, de raíz tradicional, cimentado en los principios del romanticismo alemán, con Brahms como modelo y memoria. El segundo, en el que Carrillo produce música atonal, pero aún dentro del sistema musical tradicional empleado en las últimas décadas del siglo pasado y las primera de éste. Finalmente, el tercero, en el que el compositor se dedica de lleno a la composición de música basada en sus investigaciones acústicas en el campo de los microintervalos y de los fenómenos armónicos. Dos de los discos de ese álbum son puestos a mi disposición, y la elección es ideal para una primera aproximación al desarrollo musical de Carrillo: uno de ellos contiene música tradicional, el otro está dedicado a la música microinterválica.

El primer disco contiene la *Primera sinfonía* de Carrillo, en la que el mismo compositor dirige a la Orquesta Lamoureux de París. Esta obra es, en efecto, un trabajo desarrollado muy de acuerdo con la estética musical alemana del siglo pasado. Compuesta en 1902 (cinco años después de la muerte de Brahms), la *Primera sinfonía* de Carrillo recuerda a Brahms, sí, pero hay en ella elementos formales y de color que apuntan hacia otras regiones: ahí está Richard Strauss, ahí está Dvorak,

RESEÑAS

ahí está César Franck. De esta sinfonía plenamente tradicional, son notables dos elementos: la concisión en el desarrollo de las ideas musicales —y una orquestación bastante más sólida de la que suele hallarse en obras sinfónicas mexicanas de principios de siglo.

El segundo disco contiene tres obras que forman parte del tercer periodo productivo de Carrillo, es decir, obras compuestas sobre las bases de la microintervalica. Ahí están los instrumentos afinados en cuartos, octavos y dieciseisavos de tono, acompañados por instrumentos convencionales. *Preludio a Colón*, *Baluceos* y *Horizontes* representan tres aproximaciones diversas a la música microtonal, y a partir de repetidas audiciones es posible sacar en claro algunos conceptos. De las tres obras, me parece que la más lograda es el *Preludio a Colón*, escrita para arpa y flauta microtonales, cuarteto de cuerdas y soprano. En esta obra, cuya dotación económica permite una gran transparencia de ideas musicales, lo lírico y lo dramático se funden sutilmente en un ámbito sonoro que tiene algo de fascinante. En el otro extremo expresivo está *Horizontes*, obra en la que el violín, el cello y el arpa son acompañados por una orquesta que está tratada

a partir de un cromatismo de corte tradicional, mientras que los tres instrumentos microintervalicos desarrollan ideas temáticas ciertamente complejas.

Como corolario, es posible mencionar algunos otros datos que pueden contribuir al esclarecimiento de la posición de la música de Carrillo en nuestro medio. Si bien hoy en día el instrumental microtonal diseñado por él no es utilizado con mucha frecuencia, allá por el principio de la década de los 70 fueron empleados en repetidas ocasiones por el grupo *Quanta*, conjunto que utilizó tales instrumentos para hacer su propia música, y no la de Carrillo, dando así otra dimensión a las posibilidades del instrumental microtonal. Para más señas, justo es mencionar que los miembros del grupo *Quanta* (Mario Lavista entre ellos) fueron participantes del taller de composición de Carlos Chávez. Y al hablar de este otro compositor mexicano, cabe mencionar también que en ciertas obras de Lavista, de Julio Estrada, de Manuel Enríquez, está presente el manejo de los microintervalos, y ello representa de alguna manera un reconocimiento del pensamiento teórico de Carrillo, aplicado por otros compositores a otras músicas.

Finalmente, es claro que el elemento principal para aclarar las posibles dudas sobre esta polémica es la música misma de Julián Carrillo, y la posibilidad de escucharla. Entre los intérpretes que no han ignorado la música de Carrillo están los integrantes del Cuarteto de Cuerdas Latinoamericano. El cuarteto ha preparado un programa dedicado a la música de Carrillo, en el que interpretará, entre otras obras, el *Preludio a Colón*. Esto sucederá en dos conciertos a realizarse en el marco, de la Retrospectiva del Siglo XX, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, los días 30 de junio y 2 de julio de este 1984. Sin duda, los interesados en acercarse a la música de Julián Carrillo hallarán en estos conciertos una buena oportunidad para tener un contacto directo con esta música, poco escuchada y menos comprendida en nuestro medio. No hay que olvidar lo que escribiera Dan Malmström al respecto de Julián Carrillo: "Quizás sea Carrillo el compositor mexicano más difícil de encasillar dentro de una escuela determinada o grupo de compositores."

Juan Arturo Brennan

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Suscripción

Renovación

nombre

Adjunto cheque o giro postal por la cantidad de \$ 1,500.00 (mil quinientos pesos 00/100 moneda nacional)

dirección

Adjunto cheque por la cantidad de 40 U. S. dólares (Cuota para Estados Unidos, Centro y Sudamérica, correo aéreo)

colonia

Adjunto cheque por la cantidad de 40 U. S. dólares (Cuota para Europa y Asia, correo aéreo)

ciudad

estado

código postal

país

teléfono