

MEMORIA

DE

EL COLEGIO NACIONAL

TOMO III

AÑO DE 1954

NÚM. 9

CONTIENE

La estética griega por Samuel Ramos.— *La clase media* por José Vasconcelos.— *Los peligros de las bombas atómicas* por Manuel Sandoval Vallarta.— *Madero y el Plan de San Luis* por Jesús Silva Herzog.— *Presentación de Grecia* por Alfonso Reyes.— *Canto y melodía* por Carlos Chávez.— *El dodecafonismo en México* por Carlos Chávez.— Labores realizadas por El Colegio Nacional durante el año de 1954.— Actividades culturales de los Miembros del Colegio Nacional.



Mem. Col. Nac., Méx.

EDICIÓN DE EL COLEGIO NACIONAL

Calle de Luis González Obregón Núm. 23

MÉXICO 1, D. F.

M-CM-LV

EL DODECAFONISMO EN MÉXICO

Por Carlos CHÁVEZ

Casi nada se han interesado los compositores mexicanos por la música dodecafónica. Todos ellos son tonales, en una forma u otra. Sin embargo, cualquiera que sea la actitud de los compositores mexicanos frente al dodecafonismo, es interesante examinar brevemente la significación general que pueda tener para la música, e insistir en el intento de hacerlo conocer y comprender en México.

Por eso me ha parecido interesante preparar, en esta serie de conciertos de El Colegio Nacional, el programa que hoy se desarrollará con música de la Escuela de Viena. En realidad, desde hace tiempo he venido tocando esta música: en 1923 por primera vez, en un ambiente de total incompreensión, las Seis Pequeñas Piezas para Piano Op. 19, de Schoenberg, y, posteriormente, en la Sinfónica de México, la Suite de Lulú de Berg, las 5 Piezas para Orquesta de Schoenberg, y algunas otras más.

El dodecafonismo ha sido atacado en todas partes, y el público en general parece estar de acuerdo en que no es dodecafonismo sino *dodecacafofonismo*, según el pequeño juego de palabras que bien pronto se puso en circulación, aunque en muchos lugares tiene su pequeño grupo de fervientes adictos. En algún país sudamericano, no ha faltado quien diga que los compositores que siguen el dodecafonismo son traidores a la patria.

Lo que en realidad pasa es que el público general no conoce bien esta música. Por su parte, los compositores parecen tener un bien arraigado prejuicio, difícil de vencer.

Descartar totalmente las posibilidades de este camino es tan irrazonable como seguirlo ciegamente. Es evidente que la música de doce sonidos es el paso siguiente, en cuanto que, en el curso de la historia, la música ha ido usando cada vez más sonidos, a partir de las primeras relaciones de 2, en quinta y octava (que salían fácilmente de los cuernos o de los caracoles marinos en épocas prehistóricas) y siguiendo el orden de la serie natural de los sonidos armónicos.

Muchos compositores, aun siendo opositores o indiferentes al dodecafonismo, hacen de hecho música de doce sonidos cuando adoptan ciertas formas de bitonalidad o politonalidad, lo que no parece inquietar mucho al gran público.

Lo que sí parece ser motivo de controversia es el sistema *serial* propalado por Schoenberg y sus discípulos vieneses, y desarrollado y fortalecido por algunos jóvenes compositores de otros países.

El sistema serial no es ni más ni menos debatible que cualquiera otro sistema aplicado a la creación artística, y la cosa viene a reducirse a esto: qué tanto domina el sistema al compositor, o el compositor al sistema.

Es decir, en arte, cualquier sistema es malo si la regla es privativa. Si el compositor procede exclusivamente por fórmulas, la música no podrá ser lo que esperamos de ella.

¿Qué esperamos de la música? Esperamos que venga de un impulso puramente musical; de una sensibilidad nutrida de contenido humano; de una imaginación específicamente sonora. El sistema solo (o relativamente solo) sólo podrá hacer ingeniosas disposiciones de sonidos, divertidas para los ojos, y sugestivas a nuestro razonamiento; es decir, lo que comunmente se llama "cerebral y frío".

La dictadura de las estructuras "seriales" y de la atonalidad, limita como todas las dictaduras; y al buen arte no se llega por medios limitados, sino por caminos abiertos.

En cuanto a la atonalidad no es poco lo que puede decirse. Bien podría comenzarse por cuestionar el deseo mismo de cancelar la tonalidad. ¿Por qué hemos de privarnos de ella para siempre? La tonalidad, en cualquier forma que se presente, es una inmensa fuente de expresión.

El sonido mismo está compuesto por una serie de concomitantes que están dispuestos entre sí en una gradación de afinidad. La tonalidad es un fenómeno natural, que se deriva del hecho antes señalado; es pues un fenómeno físico, como también es la descomposición de la luz en siete colores.

La tonalidad actúa siempre, por sí sola, a pesar de que pretendan aniquilarla los sistemas dodecafónicos; éstos pueden apenas sofocarla a medias. Será imposible llegar a liquidar totalmente las funciones cadenciales. Además, nuestra propia tendencia personal a la tonalidad no puede desaparecer, porque relativamente al fenómeno físico de la resonancia de la materia sonora, que establece la tonalidad, hay en nosotros una función fisiológica congénita, e igualmente natural, *afin a la tonalidad*. Aunque no lo sepamos, esperamos subconscientemente el proceso de las funciones tonales; si escuchamos música "atonal", la gustamos, la percibimos, la entendemos, con un inconsciente sentido tonal absolutamente congénito al ser humano.

Todavía no explican los teóricos de la dodecafonía, en forma convincente, por qué razón la música ha de ser por fuerza atonal. Algunos recalcitrantes dicen, con cierto aire despectivo: "Tal compositor (y aquí puede citarse el nombre de alguno muy célebre) se mete con los doce sonidos, pero sin abandonar la tonalidad..."

Hay quien diga que la música de doce sonidos es neurótica. Este es otro cuento. Esto sería más lógico atribuirlo al estilo personal de los compositores. La Europa Central es un poco así, y de allí viene la primera música dodecafónica que hubo. Esto se irá aclarando más y más a medida que más se exploren estos nuevos recursos. Pero no creo aventurado decir que puede, sin duda, haber una música dodecafónica fresca y saludable.

Por qué y cómo se llegó al dodecafonismo no es difícil de imaginar. Esta clase de teorías es por lo general un resultado del deseo de encontrar nuevos medios de expresión.

También es posible que, los que buscan nuevas teorías y nuevos sistemas, lo hagan en parte porque consideran que los existentes ya están más o menos agotados, o porque esperan que su música alcance mayor novedad y originalidad si se basa en un nuevo sistema. En realidad, la música tonal de Schoenberg, lo mismo la primera que la posterior (*Verklärte Nacht* o la Suite de 1935, por ejemplo) nunca hubieran sido una marca importante en la Historia de la Música; en cambio, *Pierrot Lunaire* o la Suite Op. 25 han conmovido al mundo.

¿Quién podría negar que dentro de la tonalidad y todos sus derivados se pueden todavía hacer magníficas cosas? Si viniera Beethoven a estas fechas a escribir su X Sinfonía, o Debussy un nuevo "bosquejo sinfónico", continuando lógicamente su propia evolución tonal, no escribirían sin duda una música despreciable porque no fuera, en 1954, "serial".

Es claro que toda la música, de todos los tiempos, está dentro de una teoría y un sistema, cualquiera que éstos sean. Pero los grandes maestros no han estado nunca al servicio de las teorías, sino las teorías al servicio de aquéllos.

La dodecafonía está muy bien si logramos ponerla a nuestro servicio. ¿Quién va a negar que entre las obras de los tres compositores centroeuropeos y de algunos otros posteriores hay auténtica música?

Yo, personalmente, no creo en las teorías en música. Es decir, en las teorías privativas. Creo que cada obra, de cada autor, debe tener, hasta cierto punto, su propia teoría: ya desde Beethoven —que no hizo dos sinfonías parecidas— no nos interesamos mucho por la música hecha en moldes; esta última nos parece artesanía, más que arte.

Las tiranías seriales, estrictamente aplicadas horizontal y verticalmente, es decir, melódica y armónicamente, no puede preverse que vayan a dar lugar a manifestaciones musicales de mucha altura.

La música debe ser siempre nueva. Cada obra, de cada compositor, debe ser siempre nueva. Si la teoría a que responde, es siempre y estrictamente la misma, la música que de ella provenga se hará automáticamente caduca.

Hasta qué punto pueda un compositor lograr un estilo personal, en la dodecafonía, depende, fundamentalmente, de que él mismo tenga su propio estilo, y en seguida, del grado en que llegue a hacer suyos los nuevos procedimientos. Esto es tan cierto de los procedimientos dodecafónicos, como de cualesquiera otros, pues en último análisis, lo que cuenta siempre no son las teorías y los procedimientos, sino el propio talento o genio del compositor.

México, D. F., 5 de noviembre de 1954.