

NOTAS SOBRE UN MUSICO DE FRANCIA

En marzo de 1875, sobre el Nivelles, en San Juan de Luz, nace el primer hijo de Joseph Ravel y María Eluarte, al que se dió el nombre de Joseph Maurice y que debía, más tarde, en el transcurso de su vida, ordenada por un módulo creador, honrar a Francia con la manifestación de su genio.

A este hombre de minuciosidad desconcertante, apasionado por lo diminuto, de lúcida y armoniosa penetración, debe la música una obra, que resalta en sus propios límites con una perfección y belleza sistemáticas, que detenta de la naturaleza lo imponderable, para lo cual su autor tiene una fina receptividad y que va a mover su producción artística en la dimensión de la más exquisita irracionalidad. Puesto que la obra total de Maurice Ravel es una ininterrumpida "férie", donde se da el juego ambivalente y simultáneo de un criterio selectivo de primer orden con una actitud de ingenua e indolente ironía.

Pero me apresuro al dar la irracionalidad como uno de los determinantes de su obra, afirmación que puede resultar equívoca, ya que la música de Ravel, como todas las obras geniales, constituye un cosmos en sí, con un espacio y un tiempo propios, regido por leyes también individualizadas. Lo que quiero significar es que el elemento cinético primordial, en el universo raveliano, está representado por el ocurrir fantástico y la sugestión de tinte mágico; de modo que el artificio no es aquí un deliberado accesorio, sino que plasma necesariamente su

atmósfera. El mismo Ravel lo comprendía, cuando dice a Calvocoressi, refiriéndose a las críticas que suscita en sus compañeros de conservatorio: "¿Es que a esas gentes no se les ocurre jamás que yo pueda ser artificial por naturaleza?"

Educado por excelentes maestros y estimulado por unos padres ejemplares, a quienes adoraba y que permanentemente le alentaron y comprendieron, el aprendizaje de su oficio se cumplió serenamente, privando a su estilo futuro de toda tensión forzada y del ex-abrupto expresivo, no obligado por la situación melódica o rítmica. Su obra, en efecto, no está tachada jamás por el absurdo; lleva en cambio el estigma de una finura primitiva, auténtica y aguda, que no se trampa en la traducción formal. Su proceso estilístico es autoinferente y su claridad y lógica tal, presupuesto el ocurrir mágico que lo sustenta, que no libra margen al seco dogmatismo. Y así vemos —desde la "Habanera" de 1895, hasta las canciones de "Don Quijote a Dulcinea", de 1932, que cierran el ciclo— evolucionar una creación de tan rara y profunda belleza, que escapa posiblemente, en sus últimos alcances, a nuestra generación, todavía muy cercana heredera.

Junto con Debussy, que le precede por instantes en esta tarea renovadora, forma el andamiaje sólido, que apuntala la música francesa del presente, al cual han contribuido ambos con aportes tan disímiles. La ocasional semejanza, que es sólo exterior, no tiene asidero en cuanto se penetra su superficie; por el contrario, las diferencias se perfilan con aspereza.

Debussy ha organizado el material descriptivo en la microforma, en tanto en Ravel resulta un derivado de lo integral. La música del primero se crea sobre la base de datos dados por la naturaleza; en Ravel es la música misma quien provee los datos a una naturaleza que se moldea e informa "a posteriori".

Si Debussy ha dado a su arte la visión del ensueño, velando los sentidos para la captación de lo real, Ravel ha dibujado con trazos precisos una realidad que nada tiene en común con la sensible e inmediata, sino que se ejerce por simple vigor imaginativo.

Al comenzar el siglo y contando 26 años de edad anuncia el desenfado y originalidad de su genio con sus "Jeux d'eau", que va a ser seguido prontamente por el "Cuarteto en fa", obra que en modo tan extraño aúna el ardor a un equilibrio de superior factura.

Ya está abierta la brecha, de donde van a surgir, en fluencia increíble, sus especiosos encantamientos. Así van a nacer la "Sonatine", de 1905, "Miroirs" el prodigio inaudito de las "Histoires Naturelles", la "Rapsodie Espagnole", "Ma Mère l'oye" y en 1908 "Gaspard de la Nuit", obra pianística de vastísimas proporciones, donde la expresión poética supera con largueza al virtuosismo. El piano va a tejer sus inquietantes arabescos, para hablarnos de esa Ondine "que roza con sus gotas de agua los sonoros rombos de la ventana, iluminada por los melancólicos rayos de la luna" (1), que viene a turbar la paz del poeta para recordarle que sus hermanas tienen "brazos de espuma" (2) y que finalmente "mohina y despechada vierte algunas lágrimas, lanza una carcajada y se desvanece en aguaceros que resbalan blancos a lo largo de los vidrios azules" (3); la armonía sostiene a manera de plinto el amplio arco melódico, que se extiende largamente y el afiligranado cordaje se desvanece en arpeggios. En otros tintes va a prepararse la paleta en "Le Gibet", evocación sombría del patíbulo, que no ahorra la crueldad, en consonancia con el efecto majestuoso y casi dramático que provoca. El tríptico termina con "Scarbo", el duendecillo nocturno, que atormenta al poeta en sus noches de insomnio, desfigurándose en sangrienta burla; esta página ilustra la literatura pianística con una técnica erizada de dificultades innúmeras. No podría haberse encontrado intérprete más feliz y más afín al espíritu de los poemas de Bertrand.

En su producción sinfónica asistimos al despliegue de una ciencia instrumental de vastedad ilimitada; "La valse" es una de las que más ha contribuido a su popularidad, si bien no ha sido siempre justamente comprendida. No abandonamos aquí lo fantástico, pero esto va a adquirir un aspecto imprevisto. Encabezando la partitura, escribió Ravel: "Nubes remolineantes dejan ver por entre sus claros a parejas de valsadores. Poco

a poco se disipan: se distingue una inmensa sala poblada por una multitud en continuo movimiento giratorio...". De este movimiento giratorio germina la fatalidad; disimulada primeramente por el torbellino sonoro, poco a poco se acrecienta y va tomando en la gama de su incremencia un sentir obsesivo, que se esfuerza, con su poder agigantado en dominar el aparato sinfónico, sometiéndolo finalmente y arrastrándolo en forma vértiginosa, merced al "élan", que se ha hecho irrefrenable, a un final retorcido y caótico en el que se estrella con violencia. Esta fatalidad, un tanto baudeleriana, que imprime un sentido de resolución lúgubre a "La valse", no está desfigurada por la intención, ni la menor intermitencia mórbida.

El continente de igual vigencia calitativa —en el que se destacan el "Trio en la", la "Sonata para violín y piano", los "Valses Nobles y Sentimentales", que abarca la voz humana, solicitada para una alquimia que quintaesencia sus posibilidades expresivas, permitiendo el milagro que son las "Chansons Madécasses" y "L'enfant et les sortilèges"— culmina con los dos conciertos para piano, compuestos simultáneamente y que hablan, sin embargo, un lenguaje tan diferente. El "jazz" que se encuentra condicionado por exigente medida en el "Concierto en sol mayor", hurta esta exigencia, que se le antoja inoperante, para dominar la temática del "Concierto para la mano izquierda", abocándolo a una lucha fluctuante y convulsa, que se resuelve en el retorcimiento. Podemos hablar aquí de un verdadero "pathos", que corona la línea esbozada en las piruetas demoníacas de "Scarbo" y ampliada luego en "La valse" y en la "Sonata para violín y cello". Este "pathos" que es hilado a través del salto temporal, tiene probablemente causa en una de las razones que encontraba Nietzsche para rastrear los orígenes de la tragedia griega, preguntándose si no sería el afán opuesto e inexplicable que nace del exceso de salud. La vida, en efecto, no ha ofrecido a Ravel la materia de una necesidad conflictual y por eso es tan sorpresiva en él la incidencia de lo patético.

La obra que le resume en acabada síntesis y proyecta realizados los definidos más concretos de su espíritu es, sin duda,

"Dafnis y Cloe", que nació por encargo de Diaghilew, director del "Ballet Russe", y excedió notablemente los límites de su presunto destino. De este ballet extractó Ravel posteriormente dos suites orquestales. Las tres partes que componen la "Suite Nº 2" —Lever du jour, Pantomime y Danse Générale— cuentan entre las páginas de más estupenda maestría que Ravel ha dado a la música. El amanecer está cargado del mismo brillo y exuberancia con que el novelista pinta el cambio de estación, anunciando el comienzo de la primavera: "Empezaba entonces la primavera y se abrían las flores en montes, selvas y prados; oíase ya por todas partes susurro de abejas y gorjeo de pajarrillos. Los recentales balaban, los corderos retozaban en el prado y en umbrías y sotos cantaban las aves" (2).

He dicho que el novelista "pinta" en palabras, pero en la música de Ravel, la sugerencia pictórica está simplemente dada en función de un acontecer rítmico, que es traducción figurativa de equivalentes dinámicos determinados en la naturaleza, y el elemento extramusical resulta ser así sólo un producto lógico y no arbitrario o falso, como fenómenos que ocurren naturalmente en identidad de tiempo o en un mismo suceder espacial y son, por tanto, percibidos como consecuentes. Lo pintoresco es aquí más que accidental, una mera resultancia, derivada de caracteres musicales puros, que son los que conforman el magma de este organismo sonoro.

Los elementos naturales están dispuestos en una textura musical ondulante, de un refinamiento supremo, sobre la que flota el llamado insistente de la flauta, dibujando una melodía de ensueño.

Para las dos partes siguientes —Pantomima y Danza General— consta en la partitura, la siguiente acotación del mismo Ravel: "Dafnis y Cloe representan en pantomima la historia de Pan y Syrinx. Cloe personifica a la joven ninfa que pasea por el prado. Aparece Dafnis, con el aspecto de Pan, declarándole su amor. La ninfa le rechaza; el dios se vuelve más insistente. Entonces ella desaparece por entre las cañas. Desesperado, él arranca algunas de éstas, labra una flauta y ejecuta

una melancólica tonada. En seguida sale Cloe, para imitar por medio de la danza los acentos del instrumento.

"La danza se hace cada vez más animada. En locas vueltas, Cloe gira hacia los brazos de Dafnis. Ante el altar de las ninfas él jura lealtad, simbolizada por dos ovejas. Entran muchachas vestidas de bacantes y agitan sus panderetas. Dafnis y Cloe se abrazan tiernamente. Otros grupos de jóvenes entran en escena.

"Alegre tumulto. Danza general. Dafnis y Cloe".

La disposición inestable del volumen sonoro que se balancea entre los más sutiles y evadidos timbres y las violentas masas de sonoridad densa y tumultuosa, promueve el cismático conflicto, que va a resolverse mediante el ritmo, de un empuje alucinante, en la configuración de un climax de tensión dinámica incontenible, que estalla, finalmente, en la Danza General.

Pocas obras de la música han sido trabajadas con mayor esmero y pulidas con tan celoso detenimiento y, sin embargo, pocas obras, crean la sensación acabada de fresca inventiva como ésta. Es que precisamente éste es otro de los caracteres básicos de la obra de Ravel: a despecho de la elaboración minuciosa que sufre su música, en toda ella está impreso, con idéntica fuerza, el sello maestro de la espontaneidad. Hay en ella una línea evolutiva firme —y de una lógica estética de tal calidad, que obvia la justificación técnica valorativa—, que otorga sólido soporte a la expresión oscilante en que confluyen melodía y armonización y es la que articula su naturalidad. La deliciosa artificialidad que puede trasuntar está hermanada con la poesía de Mallarmé, que fue su dilecto y en quien buscó materia para sus "Tres poemas" de 1913.

Tiene de común con Mallarmé ese gusto por el trazado elegante y sobrio, de elaborados recursos, tras el cual se recoge, en íntimo orgullo, la tendencia emotiva, vedándose a todo probable atisbo exterior en una expresión de aparente indiferencia. Ravel siente horror por el desplante melodramático y la confesión grandilocuente, que le abruman y que proscribió de su música del mismo modo que los evitó en su vida. El mismo

color romántico, que a veces utiliza, está controlado con soberana mesura.

Poder captar su ternura, el estremecimiento sensitivo que jerarquiza su obra y que es mediato y trascendente a su lenguaje musical es privilegio de los que se acercan a él y ahondan en su obra, movidos por el cariño, porque en Ravel se cumple como en pocos el concepto admirable de Rilke: "Las obras de arte son de una infinita soledad, y por nada tan poco abordables como por la crítica. Solamente el amor puede comprenderlas y tratarlas y ser justo con ellas" (3).

ALFONSO EDUARDO ANTINUCCI.



-
- (1) Aloysius Bertrand: "Gaspard de la Nuit".
(2) Longo: "Dafnis y Cloe", trad. de J. Valera.
(3) Rainer Maria Rilke: "Cartas a un joven poeta", trad. de Luis Di Iorio y Guillermo Thiele.