

MUSICA

Por Jesús BAL Y GAY

La autocrítica de los compositores

Es cierto que a los compositores se los conoce por sus obras; pero ese conocimiento puede profundizarse con lo que ellos mismos dicen de ellas. Sus autocríticas arrojan más luz sobre sí mismos que sobre su música. El tono en que un compositor hable de una obra suya es siempre revelador de su mentalidad y de su textura moral.

En contraste con las críticas y análisis que hacen los musicógrafos, casi siempre propensas a la fantasía más o menos poética o filosófica, las autocríticas de los compositores suelen ceñirse de modo sobremanera objetivo a lo puramente musical. Por eso constituyen una decepción para los aficionados que las buscan esperando hallar en ellas revelaciones extraordinarias. Esto parece contradecir lo que afirmé arriba, pero no lo contradice, ni mucho menos. Las revelaciones que muchos esperan hallar en las autocríticas de los compositores son de orden íntimo, de esas que se refieren a lo afectivo o al mecanismo de lo que, en lo más profundo del alma, determina el ser de una obra. Puede que el compositor dé por supuesto como de índole inefable el proceso que, partiendo de eso que llamamos "inspiración", conduce a la creación musical; el caso es que no suele aludir a él, ni mucho menos trata de explicarlo en sus autocríticas. En cuanto a lo afectivo, también es frecuente que el compositor guarde un discreto silencio. Y, parejamente a la sencillez con que suele exponer las intenciones y el ser de cada obra suya, no es raro que hable con modestia de su capacidad como compositor. De Bach a Ravel, lo de "esto que yo hice lo podría hacer cualquier otro músico que se tomase el trabajo que yo me tomé", es un estribillo bastante frecuente en la historia de la música.

Ejemplo de todo eso fue Maurice Ravel. Cada vez que tuvo que aludir a alguna obra suya lo hizo con la mayor discreción y yendo al grano, como suele decirse.

Con respecto a su *Pavana para una infanta difunta*, obra primeriza, escribió en 1912, es decir, cuando ya tenía en su haber *Juegos de agua*, el *Cuarteto en Fa*, *Espejos*, la *Sonatina*, *Historias naturales*, *Rapsodia española*, *La hora española*, *La madre Oca*, *Gaspard de la Nuit*, los *Valses nobles y sentimentales* y *Dafnis y Cloe*: "No me molesta hablar de ella, pues es lo bastante antigua para que la distancia la haga pasar del compositor al crítico. De tan lejos, no veo ya sus cualidades. Pero ¡ay! percibo demasiado bien sus defectos: la influencia de Chabrier, demasiado flagrante, y la forma, bastante pobre. La interpretación notable de esta obra incompleta y falta de audacia contribuyó mucho, creo yo, a su éxito." Y en cuanto al motivo inspirador de la obra, Roland-Manuel nos dice que el compositor solía echar por tierra las fantasías de muchas jovencitas y muchos literatos, con esta afirmación: "Al juntar las palabras que componen el título, no

pensé más que en el placer de hacer una aliteración." (Ravel ciento por ciento.)

De una obra de música pura, como es el *Cuarteto en Fa*, no va a expresarse, claro está, en términos que no sean estrictamente musicales. Pero, además, la objetividad, patente en su juicio de la *Pavana*, volverá a aparecer ahora para autorizarle a decir esto: "Mi *Cuarteto en Fa* responde a una voluntad de construcción musical imperfectamente realizada, sin duda, pero que aparece mucho más clara que en mis composiciones anteriores."

El tono de esas dos autocríticas podría interpretarse como el de un hombre excesivamente modesto, o tan afanoso de perfección que no viese en su música más que los defectos. Pero con motivo de los *Juegos de agua*, le escribió lo siguiente a Pierre Lalo, que demuestra hasta qué punto Ravel tenía conciencia clara de lo que hacía y de lo bueno y original que había en ello: "Se extiende usted bastante acerca de una escritura pianística bastante especial y cuya invención atribuye usted a Debussy. Ahora bien, los *Juegos de agua* aparecieron a principios de 1902, cuando no había de Debussy más que las tres piezas *Para el piano*, obras por las que tengo —no necesito decirselo— una admiración apasionada, pero que, desde el punto de vista puramente pianístico, no aportaban nada de verdaderamente nuevo."

Pero las novedades de escritura que había en *Juegos de agua* no habrían de convertirse en una prisión para el estilo de su autor. Cuando está proyectando *Espejos* confiesa a sus amigos: "Me gustaría mucho hacer algo que me liberase de los *Juegos de agua*." Y cuando aquellas piezas se hallan concluidas, declara: "Los *Espejos* forman un cuaderno de piezas para piano que marcan en mi evolución armónica un cambio lo bastante considerable para desconcertar a los músicos más acostumbrados hasta entonces a mi manera. El primero en fecha y más típico de todos es, a mi juicio, el segundo del cuaderno: los *Pájaros tristes*. Evoco ahí a pájaros perdidos en el torpor de un bosque muy sombrío a la hora más cálida del verano."

Acerca de los *Valses nobles y sentimentales* no quiere decirnos más que esto: "El título indica suficientemente mi intención de componer una tanda de valsés según el ejemplo de Schubert. Al virtuosismo que constituía el fondo de *Gaspard de la Nuit* sucede una escritura netamente más clarificada, que endurece la armonía y acusa los relieves." E indirectamente hará hincapié en la novedad de esa escritura con esta noticia: "Los *Valses* fueron ejecutados por primera vez, entre protestas y abucheos, en el concierto sin nombres de autores de la S. M. I. Los oyentes votaban por la atribución de cada pieza. La paternidad de los *Valses* me fue reconocida por una débil mayoría."

Recordará el lector cómo trató Ravel su *Pavana* y cómo en ella vio una exce-

siva influencia de Chabrier. Pero ahora veremos que no renegaba de tal influencia, sino del grado excesivo en que podía manifestarse. Al hablar de la *Habanera* para piano —que luego, orquestada, formará parte de la *Rapsodia española*— dice así: "En 1895 escribí las primeras obras publicadas: el *Minueto antiguo* y la *Habanera* para piano. Estimo que esta obra contiene en germen varios elementos que habían de predominar en mis composiciones ulteriores y que la influencia de Chabrier (por ejemplo, la *Canción para Juana*) me había ayudado a precisar."

Aun en aquellos casos en que se trata de música de inspiración literaria, Ravel apenas rebasa en su autocrítica la frontera de lo estrictamente musical. Así, por ejemplo, cuando habla de los *Tres poemas de Mallarmé*: "Quise transponer en música la poesía mallarmeana, y particularmente ese preciosismo lleno de hondura que es tan propio de Mallarmé." Y al referirse a la tercera de esas piezas, añade: "*Surgi de la Croupe et du Bond* es el más extraño, si no el más hermético, de sus sonetos [de Mallarmé]. Para esta obra tomé más o menos el aparato instrumental del *Pierrot lunaire* de Schoenberg." Es todo.

Algo análogo sucede con las *Canciones malgaches*. A la hora de hacer la autocrítica de esa música extraña, llena de una pasión contenida, inspirada en los versos de Parry, el poeta al que Voltaire llamó "Mi querido Tibulo", Ravel no pierde su objetividad: "Las *Chansons madécasses* —escribe— me parece que aportan un elemento nuevo, dramático, erótico incluso, que el tema mismo de las *Canciones* de Parry introducen. Es una especie de cuarteto, en el que la voz tiene el papel de instrumento principal. En él domina la sencillez y se afirma la independencia de las voces, que se hallará más acusada en la *Sonata para violín y piano*", obra de la cual se expresará en los siguientes términos, que retratan de cuerpo entero la actitud del compositor ante la realidad de la materia sonora: "Aquí se afirma la independencia de las voces; al escribir una sonata para violín y piano, instrumentos incompatibles y que, lejos de equilibrar sus contrastes, acusan aquí esa misma incompatibilidad, me impuse a mí mismo esa independencia de las voces."

Y para concluir con estos ejemplos ravelianos de autocrítica musical, citaré lo que el compositor escribió sobre *Dafnis y Cloe*: "Dafnis y Cloe —dice—, sinfonía coreográfica en tres partes, me fue encargada por el director de la compañía de los ballets rusos. Mi intención al escribirla fue componer un vasto fresco musical, menos cuidadoso de arcaísmo que de fidelidad a la Grecia de mis sueños, que de bastante buen grado se emparenta con la que imaginaron y pintaron los artistas franceses de fines del siglo XVIII. La obra está construida sinfónicamente, según un plan tonal muy riguroso, por medio de un corto número de motivos cuyos desarrollos aseguran la homogeneidad de la obra."

Tal es, en fin, el estilo autocrítico que adopta uno de los compositores contemporáneos más personales y clarividentes. El aficionado que soñó con cosas misteriosas y ultramusicales al escuchar las obras de Ravel aquí mencionadas, dirá que todo eso es bien poco. Ravel le habría respondido que eso es *todo*.