



MOTIVOS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN EL IMPRESIONISMO MUSICAL

Beatriz Cotello

[Corresponsal de la Ópera de Viena]
[cotellobeatriz@gmail.com]

Resumen: El Impresionismo fue una tendencia que se desarrolló en la cultura europea de fines del siglo XIX. La música no fue ajena a esa expresión cultural, con sus modos tan apropiados para manifestar lo etéreo y evanescente. En este artículo nos detendremos en tres exponentes del impresionismo en la música: Claude Debussy, Eric Satie y Maurice Ravel, y en sus temas tomados de la antigüedad clásica: El *Après midi d'un faune* de Debussy, las *Gimnopédies*, *Gnossiennes* y el *Socrate* de Satie y el ballet de Ravel sobre la leyenda de *Daphnis y Chloe*. Se ofrecerá una breve reseña sobre la formación musical de cada uno y una descripción de las obras clave señaladas más arriba. Se destacan aquellas que fueron objeto de una recepción escandalosa y luego se volvieron clásicos del repertorio orquestal o pianístico.

Palabras clave: Impresionismo - Debussy - Satie - Ravel

Motifs of Classical Antiquity in Musical Impressionism

Abstract: Impressionism was a tendency that developed in the late nineteenth century European culture. Music was no stranger to that expression, with its appropriate ways for conveying the ethereal and evanescent. This article deals with the best known musicians of impressionistic tendencies: Claude Debussy, Erik Satie and Maurice Ravel, and their works on the classical antiquity: *The Afternoon of a Faun* by Debussy, *Gimnopaedias*, *Gnossiennes* and *Socrate* by Satie and Ravel's Ballet on *Daphnis and Chloé* legend. It consists on a short review of their musical education, a description of the mentioned works, underlining those that were initially rejected and later became classics of piano and orchestral repertory.

Key words: Impressionism - Debussy - Satie - Ravel

Breve introducción sobre el impresionismo en música

Kurt PAHLEN, el musicólogo austríaco que buscó refugio en nuestro país en los años de la guerra, en su *Historia de la Música* (1998: 526), ofrece una imagen de gran plasticidad sobre el impresionismo sonoro: "es una música recortada en pedacitos y reconstruida en suaves acordes [...]"; compara esa música con "[...] a luz de un faro que recorre sus alrededores y envuelve en su resplandor cada sector, que en el momento siguiente se hunde en la noche".

La música impresionista no está dirigida a despertar exaltados sentimientos como la música del romanticismo; Debussy lo consigna en el programa de mano de su *Preludio a la sies-*

ta de un fauno, estrenado en 1894: “No busquen acá instrucciones para escuchar [...]. Lo que quiero es despertar en ustedes estados de ánimo y que se entreguen a ellos. Solo el que pueda entregarse totalmente podrá entender esta música [...]” (PAHLEN, 1998: 526). Este *Preludio*, con su tema inicial a cargo de la flauta solista, en que Debussy emplea todos los semitonos de la escala musical, denominada escala cromática (por oposición a la escala diatónica, de tonos enteros), se considera la puerta hacia lo que se ha denominado “música moderna”: el músico se aparta de los modos mayor y menor, heredados de las escalas griegas –que constituyen la base sobre la que se fundamentaba hasta el momento la música occidental– e introduce otras innovaciones en el ritmo y el colorido orquestal.

El impresionismo musical tuvo otros exponentes. En Francia: Gabriel Fauré, Henri Duparc, Paul Dukas; en España, el gran Manuel de Falla, que introdujo un lenguaje moderno en la música tradicional española; en Italia: Ottorino Respighi –con sus maravillosas imágenes musicales sobre los pinos y las fuentes de Roma–; en Rusia: Alexander Scriabin y Modest Mussorgsky, quien llevó al pentagrama los cuadros de una exposición, en homenaje a su amigo el pintor Viktor Hartmann.

Debussy y los sonidos de un fauno

Claude Debussy (1862-1918) nació en Saint Germain-en-Laye, sus padres, de condición modesta, tenían un pequeño comercio

de porcelanas. Su educación fue influenciada por su padrino, el banquero Achilles Arosa, gran amante de las artes, quien lo hizo tomar sus primeras lecciones de piano en unas vacaciones, cuando tenía seis años de edad. El pequeño Claude Achilles –dejó caer ya adulto el segundo nombre– prosiguió su formación pianística con Mauté de Fleurville, que había sido alumna de Chopin, quien descubrió sus excepcionales dotes de ejecutante. A los once años ingresó en el Conservatorio Nacional, donde se reveló un alumno dotado pero rebelde. A pesar de sus enfrentamientos con los maestros, consiguió ganar el premio Roma, con la cantata *Le fils prodigue*. El premio Roma no era requisito para encarar la carrera de músico, pero incluía una beca para estudiar por un año en esa ciudad.

El genio de Debussy buscó desde muy temprano su propia forma de expresarse. Fue inicialmente un gran admirador de Wagner, por el cauce que había abierto con su cromatismo y el uso impensado de los acordes, pero se alejó del molde que se había establecido con el predominio de la música austro-germana en la escena cultural europea (Haydn, Mozart, Gluck, Beethoven, Schumann y, sobre todo, Wagner). El ‘antiwagnerianismo’ cundía entre los músicos de finales del siglo XIX en Francia. Erik Satie, de quien se hablará más adelante, era ferviente impulsor de esta tendencia y hasta llegó a afirmar que él lo había inclinado a su colega Debussy en esa dirección. Si bien está en discusión quién influyó sobre quién, lo cierto es que Debussy

deseaba una expresión francesa para la música y para reafirmarlo firmaba sus obras como “*Claude Debussy, musicien français*”.

De sus obras tempranas se destacan *La Dama en el castillo*, cantata para soprano, mezzo, coro y orquesta, sobre un cuadro de Dante Gabriel Rossetti; *La hija de los cabellos de lino*, sonata para piano, ambas exquisitas; más tarde la suite sinfónica *La Mer* y el preludio *La Catedral engullida*, de sugestivas imágenes impresionistas.

La lista de sus obras, confeccionada por el musicólogo francés François Lesure, comporta ciento cuarenta piezas, muchas para piano, para piano y canto y también para orquesta, y para orquesta y coro y la ópera *Péleas et Mélisande* de características muy especiales. En su música vocal utilizó un tono declamatorio cargado de sugestión lírica. El *Concise Oxford Dictionary of Music* (KENNEDY 1980: 179) acota que “La denominación de ‘impresionista’ de su música, si bien correcta, ha tendido a oscurecer el marcado sentido de la forma, implícito en todas sus composiciones”¹ y destaca que abrió la puerta a músicos del siglo XX como Bartók, Webern (especialmente), Messiaen, Stravinsky y Boulez.

Debussy no amaba particularmente juntarse entre colegas, prefería la sociedad de artistas plásticos y literatos que se reunía en los cafés de París, en el cabaret *Le Chat Noir* –donde conoció a Satie– o en la *Auberge*

du clou (Posada del clavo). También frecuentaba las reuniones que tenían lugar en el estudio del poeta Stéphane Mallarmé, adscripto a la corriente simbolista en la literatura, quien se había retirado de la docencia y recibía a alumnos y colegas en sus *Mardis de la Rue de Rome*. Sobre la égloga *L'après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé, Debussy proyectó una obra en forma de tríptico que titularía *Prélude, interlude et paraphrase pour l'après-midi d'un faune*, luego optó por el preludio, una partitura corta, de unos diez minutos de duración. Así nació el *Prélude à l'après-midi d'un faune*, una pieza fundamental en la historia de la música porque es el preanuncio de la revolución tonal del siglo XX.

Según el poeta Téodor de Wyseva (citado por DES GRANGES 1938: 813) en la intención de Mallarmé “cada uno de sus versos debía ser al mismo tiempo una imagen plástica, el enunciado de un sentimiento y un símbolo filosófico [...] debía ser también una melodía y un fragmento de la melodía total del poema”. Debussy quiso aprisionar en notas las melodías del poema del fauno, Mallarmé no estaba muy convencido pero dio su anuencia.

Al inicio del preludio debussiano se oye un solo de flauta que parece perderse en el aire, como si se hiciera música el verso “*ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte, au bosquet arrosé d'accords*” (“no hay murmullo de agua que no vierta mi flauta al bosque rociado de acordes”), y se va repitiendo en sinuosas variaciones y arabescos, para luego fundirse con el son de la orquesta. El sonido crece en intensidad

1 En su habitual lenguaje cínico y corrosivo, Debussy escribió que deseaba hacer algo distinto, lo que *les imbéciles* llaman ‘impresionismo’. Citado en BARRAQUÉ (2010: 135).

hasta llegar al paroxismo, donde se superponen ritmos diferentes en una técnica cara al músico. Luego aparece de nuevo el tema de la flauta, más ensoñador que al principio, y se colorea con el tintineo de címbalos hasta que se reduce al resonar de las últimas cuatro notas. El autor considera este final, que se apaga dejando al oyente en suspenso, como la prolongación del último verso: “*Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu deviens*” (“Adiós, pareja, voy a ver la sombra que devienes”).

En las innovaciones que introdujo Debussy en la estructura musical, influyó su contacto con diferentes estilos presentados en la exposición Universal de París de 1889, especialmente el gamelán indonesio. Se trata de un conjunto de instrumentos de percusión cuyo sonido, bronceo, fue del gusto de los oídos de Debussy, lo mismo que la armonía que emplea, basada en las escalas pentatónicas orientales.

El musicólogo Thomas STEIERT (2011: 36) aporta una descripción muy acertada de la innovación de Debussy:

En el juego diferenciado de este mundo oriental de sonidos, sus colores orquestales y complejos ritmos, encuentra Debussy los fundamentos de su técnica en la composición [...]. Al suspender la tensión armónica entre consonancia y disonancia en favor de una variación continua de la materia musical, la música ya no busca un objetivo al que tender², y sugiere un

estado atmosférico que le confiere al sonido una configuración plástica.

El tema principal, iniciado por la flauta, se repite diez veces en el transcurrir del preludio, armonizado cada vez de manera diferente y con diversos timbres, ora en el oboe, o en las trompas con sordina con acompañamiento de las cuerdas.

La pieza fue estrenada en diciembre de 1894 y, contrariamente a lo que suele creerse, obtuvo mucho éxito. A pesar de su reticencia inicial, Mallarmé quedó entusiasmado por la interpretación que había hecho Debussy y manifestó que la ilustración de este último “no presentaba disonancia con su texto, antes bien, iba más lejos en la nostalgia y en la luz, con fineza, con melancolía, con riqueza” (*avec finesse, avec malaise, avec richesse*) (LELONG-SOLEIL 1987: 108) y le mandó al músico un ejemplar de la primera edición de *Laprés midi d'un faune*, publicado en 1876 por la editorial Alphonse Derenne, con ilustraciones de Édouard Manet, con la siguiente dedicatoria:

*Sylvain d'haleine première
Si la flûte a réussi,
Oùs toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy.*

Silvano, con el primer aliento
de tu flauta,
Oye toda la luz
Que le sopla Debussy.

Un escándalo se produjo años más tarde, en 1912, cuando Waslaw Nijinsky creó una coreografía sobre la pieza, para los *Ballets Russes* de Djaghilev. El lenguaje coreográfico

2 En la música occidental tradicional, el sonido se aparta y vuelve hacia una nota que se llama ‘tónica’ la primera de la escala diatónica –siete tonos entre los doce semitonos establecidos– que el compositor elija.

que empleó Nijinsky, inspirado en la decoración de los vasos griegos del museo del Louvre, con sus posiciones de perfil, le valió no pocos altercados con sus colegas bailarinas, entrenadas en la técnica clásica rusa. Recordemos que en el siglo XIX el fauno era un prototipo de la carnalidad y el deseo sexual en la literatura y las artes plásticas: la escena final, donde el fauno realiza movimientos espasmódicos como de orgasmo solitario, resultó chocante para el público, que se manifestó ruidosamente. El diario francés *Le Figaro* repudió el impúdico espectáculo, Djaghilev le contestó con una carta elogiosa que había enviado Rodin y para refrendar su opinión positiva, el escultor puso manos a la obra para confeccionar la estatua de Nijinsky.

Satie y sus composiciones 'antirrománticas'

Erik Satie (1866-1925) fue un personaje excéntrico. Su madre murió cuando él era niño y fue criado por sus abuelos. El padre era agente marítimo; cuando se retiró, fundó una editorial de música que sería muy útil para Erik cuando empezó a componer. La formación musical de Satie fue precaria: un tío excéntrico –quizá su modelo de identificación– le enseñó a tocar el órgano cuando era niño. En la adolescencia pasó tres años en el Conservatorio, donde fue aún más rebelde que Debussy, nunca ganó un premio, no por falta de dotes sino porque no se dedicaba bastante al estudio. Empezó a componer de

manera casi diletante y se ganaba la vida tocando el piano en el cabaret *Le Chat Noir*, donde trabó relación con Debussy. Bien avanzada su carrera –ya tenía casi cuarenta años– sintió que le faltaba un soporte para dar mejor forma a su imaginación musical y se enroló en la Schola Cantorum de d'Indy, un músico conservador, a fin de aprender a componer música según las reglas del arte. En esta escuela se aficionó al canto gregoriano y la polifonía medieval, sin perder, su insólita vena primitiva.

Satie no se encuadra exactamente en el impresionismo, aunque el clima de lo pasajero y flotante está presente en su música. Más bien se lo considera un predecesor o 'profeta' del movimiento. Más adelante fue una referencia para el 'grupo de los seis' (Tailleferre, Millhaud, Poulenc, Honegger, Durey, Auric), orientados hacia el expresionismo y tuvo relación con el dadaísmo, una tendencia que cuadraba muy bien con sus características personales³. En 1898 se mudó a la localidad de Arcueil, cerca de París, en su departamento se reunieron músicos contestatarios y tres de ellos (Millhaud, Sauguet y Désormière) se autodenominaban "la escuela de Arcueil".

PAHLEN (1998: 526) definió su música como antirromántica por antonomasia: "carente de emoción, reducida estilísticamente, tan lejos del

3 Georges Auric describe la música de Satie en bellas palabras: "esas melodías sosegadas, esas pulsaciones discretas, esas gamas abiertas como un abanico, esas cuartas fugitivas y aéreas [...]". Citado por Anne REY (1974: 134).

romanticismo como del verismo y el impresionismo, sobria, clara como cristal, comprensible”. Sus páginas tienen mucho de satírico y efectos graciosos, que se revelan en los títulos que les daba: el más citado es el de los *Morceaux en forme de poire* (piezas en forma de pera), y hasta en las obras más serias hay un guiño irónico. Satie consideraba muchas de sus piezas ‘*musique d’ammeublement*’, no debía ser escuchada activamente sino oficiarse como ‘de mobiliario’⁴.

Sus *Gimnopédies* y *Gnossiennes* son propias de la fase –temprana– en que él se definía como ‘de profesión gimnopedista’⁵. Las gimnopedias, en número de tres, fueron editadas en 1888. Los festivales de danza y ejercicios militares que llevaban ese nombre en la Grecia de la antigüedad formaban parte de la educación de los jóvenes espartanos. Autoconsiderarse un ‘gimnopedista’ fue una de las tantas extravagancias de Satie, ya que no hubiera soportado la disciplina, pero su modo de vida era espartano por necesidad, dado que ganaba muy poco con su trabajo y con su música y se negaba a pedir ayuda a sus amigos, que no eran pocos. “En estas tres piezas, de una escritura suave y concisa, parece haberse querido adentrar en

la música griega antigua” (TRANCHE-FORT 1987: 629).

Los *tempi* que marca Satie para las gimnopedias son, respectivamente: *Lent et douloureux*, *Lent et triste*, *Lent et grave*. Esa gravedad y tristeza podría hacer alusión a los ritos fúnebres que se realizaban en las gimnopedias de Esparta en honor los caídos en la guerra. Cabe agregar que sus indicaciones de *tempo* y sugerencias para la interpretación, distaban mucho de ser las usuales en italiano: *allegro*, *presto*, *adagio*, etc.

Debussy orquestó las gimnopedias números 1 y 3 en 1897. La ornamentación de colorido instrumental, es muy lograda pero la música deja de ser ‘desnuda’, como la llamaba Cocteau, y se aleja de su (supuesto) modelo espartano. Las divergencias en lo estilístico entre Satie y Debussy, entre otros factores, dieron lugar a su distanciamiento posterior, pero tanto un estilo como el otro son ejemplos de hermosa música que merece escucharse.

En cuanto a las *Gnossiennes*, que compone dos años más tarde, son puro invento. SALAZAR (1964: 34), en su sucinta historia de la danza y el ballet, menciona, sin embargo, en relación con ellos, frescos del palacio de Knosos “que muestran las fiestas o deportes, en las cuales, jóvenes varones o doncellas se enfrentaban con toros de cuernos gigantescos en los que se apoyaban para dar un gran salto por encima del animal”. La música de las *Gnossiennes* no evoca en absoluto tal deporte, antes bien tiene un carácter como de acompañamiento a correteos

4 En 1992, se realizó en Viena un Festival, ‘Satie y los seis’: una de las manifestaciones consistió en ofrecer esa *Musique d’ammeublement* en un tranvía que daba toda la vuelta a la *Ringstrasse*.

5 Satie se inició como compositor con una pieza de carácter religioso llamada *Ogives* y con música para los ritos de los Rosacruces, de los que era adepto.

y saltos jubilosos sobre un fondo *ostinato* de notas bajas. En las *Gnossiennes*, Satie da rienda suelta a su imaginación para las sugerencias al intérprete: “con sorpresa”, “con una gran bondad”, “más íntimamente”, “sin orgullo”, “del fondo del pensamiento”, “muy brillante”, “paso a paso”, “aconséjese cuidadosamente”, “de manera de obtener un hueco”, “muy perdido” y otras.

Poco después de sus *Gimmopédies* y *Gnossiennes*, en 1891 compuso *Trois préludes sur Le fils des étoiles* sobre un texto del poeta Joseph Péladan, que, incidentalmente, era el gran maestro de los Rosacruces. A esta obra, que Satie denomina “wagnería caldea”, se le asigna cierta importancia porque se ve en ella una fuente de inspiración para el *Pélleas et Mélisande* de Debussy, que, mal que le pesara, tiene reminiscencias wagnerianas. Además de la música para ritos rosacruces, compuso una *Messe des pauvres* (1920) dedicada a la Virgen María.

Su obra más significativa se denominó *Socrate*. En este drama cantado –se lo considera una ‘sinfonía lírica’–, Satie deja de lado su humor y sus formas de pera; antes bien, se toma muy en serio este encargo que le había hecho la *Princesse* de Polignac⁶, para componer la pieza, que sería cantada por voces femeninas.

Motivos había para que se sintiera identificado con Sócrates, además de su modo de vida austero por necesi-

dad: Maurice Sachs (citado por Anne REY 1974: 177) trazó un paralelo entre el filósofo y el músico: “Satie tenía, como Sócrates, un físico poco agraciado, también, como él, una apariencia cualquiera, pero también como él, una grave inteligencia, un reino interior y ese sentido de lo divino que está en el fondo de algunas almas”.

Dos años le llevó a Satie el estudio de los textos de Platón, según una traducción de Vincent Cousin, que en su momento se consideraba anticuada, pero a él le parecía mejor, precisamente por su lenguaje fuera de moda. Seleccionó algunos textos y los organizó en tres partes:

1. Retrato de Sócrates
Largo monólogo de Alcibíades y corta respuesta de Sócrates
Textos del *Banquete*
2. En la ribera del Ilissus
Diálogo entre Fedro y Sócrates.
Textos de *Fedro*
Sócrates tiene calor y refresca sus pies en el arroyo, sentado debajo de un plátano, mientras ambos discurren sobre Boreas y Oreythía.
3. Muerte de Sócrates
Textos de *Fedón*
El triste desarrollo de la ejecución de la condena.

La música de toda la pieza delinea de cerca el sonido de las palabras, en estilo recitativo, sin acentos melódicos que sugieran emociones. Utiliza una línea musical análoga al canto gregoriano, en la que se reconoce la

6 La *princesse* era una rica americana, hija de Singer, el fabricante de máquinas de coser. En su salón se reunía ‘le tout’ de la *avant-garde* de ese momento y ella dispensaba sus encargos y favores.

influencia de sus estudios en la *Schola Cantorum*.

El acompañamiento –de orquesta de cámara y también en versión para piano– es otro de los ejemplos de su *musique d'ameublement*: resuena por detrás de las palabras sin interferir con ellas, el drama se expresa en esa línea musical de ritmos repetitivos simples, cadencias paralelas y largos *ostinatos*, sin “fáciles exteriorizaciones polifónicas”, como comenta un crítico de la época (REY 1974: 110).

Satie concibió a *Socrate* para ser cantado por tres sopranos y una mezzo –la princesa prefería a las mujeres– una cantante para cada personaje, aunque la interpretación podría estar a cargo de una sola soprano o, eventualmente, un tenor. Ideó también esbozos de escenografía, que no llegaron a realizarse. En 1918, Satie hizo oír la versión para piano en el salón de la *princesse*, con la interpretación vocal de Jane Bathory. A pesar de la sobriedad musical, un asistente a la presentación de cámara comentó que había lágrimas en los ojos de los oyentes en la parte de la muerte de Sócrates. La partitura de piano fue editada en 1919 y la presentación pública tuvo lugar al año siguiente (el 7 de junio), en versión orquestal. La obra no les hizo escapar lágrimas a los espectadores del estreno, por el contrario, lo tomaron como otra de las farsas de “este Satie”, acostumbrados a su música del *Chat Noir* y su humor siempre presto a surgir. Se rieron y lo tomaron como una bufonada, cuando la intención del músico había sido precisamente lo contrario.

El escándalo del ballet *Parade*, que comprometió a Satie, sucedió en 1917. El episodio de las risas en *Socrate* no pasaba de ser una escaramuza, con *Parade* se produjo un escándalo real y concreto. A *Parade*, sus autores –se trató de un trabajo en equipo– lo denominaron “*ballet réaliste*”. El equipo estaba formado por notables del ambiente *avantgardiste* del momento: Cocteau concibió la idea y esbozó el libreto que le ofreció a Djaghilev para sus *Ballets Russes*, Léonide Massine creó la coreografía, en su carácter de coreógrafo oficial de la compañía de danza y Picasso se hizo cargo de la escenografía y pintó un telón (figurativo pero irreal) donde se mezclaban la fantasía de un caballo y una bailarina alados y la realidad de un perro dormido, entre otras representaciones pictóricas. También diseñó el vestuario y los decorados, en estilo cubista. El experimento mostraba un grupo de artistas que trataban de atraer público hacia su puesto en un parque de atracciones. Los directores llamaban a la gente con sus megáfonos, mientras un mago chino y un par de acróbatas mostraban sus habilidades. Había también una turista norteamericana que tomaba fotografías y un caballo danzante formado por dos bailarines. La música, lineal y homogénea, como era el estilo del compositor, estaba a cargo de un grupo de metales, contenía elementos del *Rag-time* e incluía una serie de ruidos como: máquina de escribir, timbre eléctrico, bocina de automóvil, sirenas, ruleta de la lotería y tintineo de botellas de leche. La obra fue estrenada el 18 de mayo de 1917

en el teatro *du Chatelet* en París, bajo la dirección de Ernest Ansermet. El público no pudo deglutir esa *bizarrie* y despotricó en la sala –no olvidar que el cubismo estaba en sus inicios y se consideraba horrible y subversivo– y los críticos despotricaron en diferentes diarios y revistas.

Satie, airado, envió a uno de ellos una carta tan malevolente que el destinatario le hizo juicio. El músico tuvo que pagar una multa y pasó una semana en prisión. Pero tuvo sus defensores: el poeta Ghillaume Apollinaire opinó que esa modesta “joya de boulevard”, constituía el “punto de partida de un espíritu nuevo” (citado por REY 1974: 105) y el movimiento dadá y el futurismo se pronunciaron en su favor y lo adoptaron como ídolo.

Ravel y su pareja de pastores

Maurice Ravel (1875-1937) nació en la localidad de Ciboure, en la frontera de Francia y el país vasco. Su madre era vasca y su padre suizo-francés, ingeniero e inventor. Su madre le infundió el amor por la música española con canciones que le cantaba de niño. A los siete años ya tocaba el piano y a los catorce ingresó en el Conservatorio. Así como su colega Debussy, su imaginación musical no soportaba el corsé de las reglas armónicas establecidas y entraba en contradicción con sus maestros, aunque respetaba mucho a uno de ellos, Gabriel Fauré, cuya influencia reconoce. Se presentó al Premio Roma cuando ya había compuesto unas

veinte obras y estaba muy cerca de la edad límite (en 1900). Esta primera vez no resultó, así que intentó nuevamente hasta cinco veces, en la última (1905) también fue rechazado y se armó tal alboroto, con artículos en su favor en la prensa, que el director del Conservatorio tuvo que renunciar. Sus obras no llegaron a proporcionar el codiciado trofeo, pero el juicio de la posteridad no fue favorable para los rivales de Ravel que lo obtuvieron: aparte de Debussy, no hay otros vencedores del Premio Roma que hayan dejado una huella perdurable en la historia de la música francesa.

Sobre su música consigna PAHLEN (1998: 526) que: “empezó siendo impresionista, atravesó el post-romanticismo y terminó en una especie de neoclasicismo”. Opina también que la música de Ravel está movida por la alegría y el sentimiento, como “si un viento ligero disipara los velos y neblinas que a veces descienden sobre la música de Debussy”. Si bien en su estructura musical no se aparta del modelo clásico, sus armonías no convencionales suscitaban el desagrado de los conservadores (alineados detrás de d’Indy). No faltó el escándalo en su trayectoria. Además del referido al Premio Roma y a los ‘debussystas’ que lo acusaban de plagio y muchas veces se manifestaban ruidosamente en sus conciertos, el máximo se alcanzó en el estreno de sus *Histoires naturelles*, cinco canciones sobre poemas de Jules Renard, que se consideran su pieza más innovadora. Esa vez, el escarnio estuvo a cargo de los seguidores de d’Indy. Como consecuencia de este

episodio y de las furiosas e insultantes críticas que aparecieron en la prensa, Ravel se separó de la *Société Nationale de Musique* y fundó una sociedad musical independiente.

El interés de Ravel por la cultura de la Grecia antigua se corresponde con el de la época. La historia de la pareja de pastores, Dafnis y Cloé, que se aman sin saberlo y sin saber lo que es el amor también llamó la atención de otros artistas: Debussy proyectó una ópera –que no se concretó– con ese tema, junto con su amigo el escritor Pierre Louys quien escribiría el libreto. El tema fue del gusto de Michael Fokine, bailarín y coreógrafo de los *Ballets Russes*, quien compuso un libreto de ballet y el director Djaghilev le encomendó la música a Ravel. La composición de la obra le llevó a Ravel tres años, de 1909 a 1912, para gran desesperación de Djaghilev quien ansiaba estrenar la pieza, y su enojo no conoció límite sobre todo cuando Ravel estrenó, en 1911, una suite orquestal.

Dafnis y Cloé es la pieza más larga que Ravel haya escrito, de una duración de casi una hora.

En el libreto, Fokine sintetiza la novela pastoral escrita por el retórico Longo –de cuya vida poco se sabe–, en diez escenas divididas en tres partes, que se ofrecen sin interrupción. En la escena inicial, pastores y pastoras llevan ofrendas a las ninfas que habitan en una gruta, luego aparecen Dafnis y Cloé, quienes están enamorados pero no saben muy bien qué hacer. Cloé es perseguida por el boyero Dorcos, un mozo de maneras torpes y toscas, Da-

fnis es pretendido por Lycenion, una mujer de experiencia de la ciudad vecina, quien será quien lo adiestre en las lides del amor. La isla es invadida por los piratas que se llevan a Cloé, la manipulan y maltratan. Ella suplifica compasión en una conmovedora danza, los captores empiezan a asustarse por extraños fenómenos que sobrevienen en el aire: es Pan que viene al rescate de Cloé. La última parte comprende un ‘amanecer’ de música de suaves matices: sobre un fondo de sonidos como de cascada, suenan melodías líricas de las cuerdas y acompaña el coro, que no canta un texto sino entona una vocal o un sonido a boca cerrada. A intervalos pasa la flauta de Pan. Dafnis y Cloé bailan su reencuentro y el apogeo de su amor, junto con sus amigos. La obra finaliza con una jubilosa danza general. En el estreno (8 de junio de 1912) intervinieron Nijinsky y Tamara Karsavina como pareja protagónica.

La producción de este ballet no estuvo exenta de inconvenientes, ya que Fokine no hablaba francés y Ravel, según su propia declaración “lo único que sabía de ruso era maldecir” (STEGEMANN 2013: 77). Debían entenderse con la ayuda de un intérprete y la comunicación no era fluida. No tenían la misma concepción sobre la Grecia antigua: Fokine hubiera querido una música más arcaizante, Ravel pretendía representar un fresco de la Grecia de sus sueños, “aquella que pintaban los artistas plásticos del siglo XVIII” (STEGEMANN 2013: 77). La pieza se estrenó en el teatro Châtelet, donde usual-

mente se hacían las funciones de los *Ballets Russes*, y tuvo una acogida mediocre. El escándalo de la siesta del Fauno, que se produjo unos días después, contribuyó a relegarla aún más. Hoy en día se aprecia la belleza de la música en su justo valor: armonías sugestivas para los protagonistas y vivas resonancias rítmicas en los números de conjunto. Las suites sinfónicas están presentes en las salas de concierto y el ballet es objeto de nuevas coreografías.

El *Bolero*: es insoslayable mencionar cuando nos referimos a Ravel, dado que es una pieza conocida por todos los públicos y quizá la más conocida de la música occidental. Esta composición revela la inclinación del músico por los motivos danzables y por la música española, que le hizo conocer su madre. Cabe agregar que la música de España tuvo un renacer a fines del siglo XIX y principios del XX, con ejemplos como Albéniz, Granada, Turina y Manuel de Falla (otro impresionista). La música española tiene características bien marcadas que han inspirado a músicos franceses como Bizet y Lalo y otros músicos diversos.

El *Bolero* es una pieza basada en un solo tema musical que se repite reiteradamente, con un ritmo constante y *ostinato* marcado por el redoble de un tambor solista. La variedad se encuentra en el progresivo *crescendo* de la orquesta, cuyos sonidos se van coloreando a medida que intervienen diferentes instrumentos de viento, hasta el paroxismo final de un *tutti*, que termina disolviéndose en una corta cascada de trinos. La obra

fue encargada por Ida Rubinstein, directora de una compañía de danza de la cual era bailarina solista. La coreografía original, de Bronislawa Nijinska, *maitre* de ballet, se basaba en seguir el ritmo y la creciente energía de la música. La bailarina (Rubinstein) bailaba en el centro de una mesa y un corro de hombres, marcaba el ritmo a su alrededor hasta que en el apogeo final la alzaban entre todos. El estreno tuvo lugar en la Ópera de París el 22 de noviembre de 1928. Dice PAHLEN (1998: 531) que “No es descaminado atribuirle a esa música un efecto hipnótico, un fenómeno de épocas primitivas cuando la danza y la magia estaban unidas” y agrega que “conduce al oyente a un estado de trance”. O de desvarío: el día del estreno, al culminar la obra, una señora del público se levantó de su asiento a los gritos de ‘Socorro, un loco, un loco!!!!’, a lo cual Ravel se dirigió a su vecino y le susurró: “esta sí entendió” (STEGEMANN 2013: 119). La afición de Ravel por los temas españoles se manifiesta también en su ópera *L’Heure Espagnole* (1909), su *Rapsodie espagnole* (1907) y *La Alborada del gracioso* que lleva su título en español.

Muy conocida en los auditorios de concierto es también *La Valse*, de 1920. Estrenada en París, pero dedicada a Viena, donde Ravel la ofreció en versión de dos pianos, junto con su amigo Alfredo Casella. Carl SCHORSKE, importante historiador de la cultura, considera a esta pieza como una parábola de la crisis de identidad de Europa después de la gran guerra 1914-1918: “la música pasa del ritmo

festivo del vals a un ritmo compulsivo que luego se vuelve frenético, la armonía se transforma en cacofonía, y sus elementos cobran un movimiento excéntrico, hasta que el vals choca en un cataclismo de sonido” (1981: 3).

Merecen mencionarse también la “*Pavana para una infanta difunta*” –encargo de la *princesse* de Polignac– una exquisita pieza para piano, y sus dos hermosos conciertos para ese instrumento, que fue componiendo en forma paralela (1928), uno de ellos para la mano izquierda, comisionado por el pianista Paul Wittgenstein –hermano del filósofo– quien había perdido en la guerra su brazo derecho.

Ravel había tenido problemas de insomnio y jaqueca toda la vida, en sus últimos años padeció una afasia que no sólo le impedía la expresión verbal sino también, colmo del sufrimiento para un compositor, sentía su cabeza llena de música pero no la podía llevar al pentagrama, ni tocar, ni entonar. Murió luego de una operación de cerebro que se intentó como recurso extremo para liberarlo de su mal (1937). En su entierro se tocó, a su pedido, el preludio del fauno de Debussy que él consideraba una pieza perfecta.

Relaciones entre los tres músicos

Existen entre Debussy, Satie y Ravel vasos comunicantes y relaciones personales, pues pertenecen a ese rico y movido ambiente cultural de la *belle époque* y en sus obras se re-

conocen las influencias que tuvieron uno con el otro. Puesto que es Debussy el mayor de los tres, es natural que indicara el camino, los otros no tardaron en adquirir vuelo propio. Se considera que Satie fue el primero a sustraerse de su influencia. La de Debussy sobre Ravel fue advertida por un crítico (adverso) en la suite *Shéhérazade* de este último, con el comentario de que sería bueno que Ravel no imitara a su contemporáneo sino se fijara más en el modelo de Beethoven. (STEGEMANN 2013: 25). Hay que agregar que, posteriormente, Ravel se desentendió de *Shéhérazade* por considerarla un ensayo desacertado.

STEGEMANN (2013: 50) traza los siguientes paralelos entre Debussy y Ravel: ambos tomaron de modelo a clavecinistas franceses –Ravel dedica una serie de danzas a la tumba de Couperin–, ambos declararon que la ‘claridad’ era el máximo principio de su estética, y ambos estaban fascinados por la música extra-europea y la española. STEGEMANN también presenta una cronología de creaciones de ambos músicos donde se manifiestan superposiciones y paralelos, que en su momento dieron lugar a controversias entre los críticos de música y el público de ‘debussistas’ versus ‘ravelistas’ que intercambiaban acusaciones de plagio para un lado o para el otro. De la muestra presentada se revelan influencias mutuas demostrables o posibles entre los dos músicos, y paralelismos debidos al azar (léase que ambos partían de los principios comunes antes apuntados y que compartían el mundo intelectual de la época).

La relación Debussy-Satie, fue más complicada. Anne REY (1974: 153) cita a Pierre Louys quien afirma: “Los unía una amistad rabiosa y sin embargo indisoluble [...] Se podría ver en ellos a dos hermanos, ubicados, por los acontecimientos de sus respectivas existencias, en condiciones bien distintas: uno rico, el otro pobre, el primero, acogedor pero bien consciente de su superioridad, el segundo, infeliz bajo una máscara de farsa [...] siempre en plan de guerra uno contra el otro, sin poder dejar de amarse tiernamente”. La orquestación realizada por Debussy de las *Gimnopédies* fue una muestra de apreciación de la obra de Satie, aunque también podía interpretarse como una dádiva del más exitoso. En 1900 pasaron ambos por una etapa de baja creación, Satie estaba descorazonado porque no conseguía componer nada significativo, Debussy estaba en un compás de espera después de su *Pelléas et Mélisande*. A partir de ese momento comienza el éxito de Debussy, pero Satie tiene que esperar todavía varios años para que sus obras sean celebradas por el público y la prensa.

En cambio, la amistad e influencia mutua entre Satie y Ravel fue armónica y permanente. Ravel estaba fascinado por el estilo ‘neo greco’ o ‘neogótico’ que había ideado Satie, que se apartaba del ‘wagnerismo’ y de su cromatismo exuberante y acordes recargados y estimaba que su colega “era un innovador y un pionero”. En una conferencia que pronunció en Houston (1928) dijo de Satie que “Poseía una viva inteligencia, y era un gran experimentador [...] En

cuanto algún otro músico se encaminaba por un camino por él trazado, sin titubear cambiaba de rumbo e iniciaba un nuevo experimento, y de esta manera fue el iniciador de innumerables tendencias y progresos” (STEGEMANN 2013: 25-26). Satie, que era unos años mayor, habla encomiosamente de los progresos de Ravel y de la influencia que él había tenido en la obra de su colega en su correspondencia con su hermano. Satie le dedicó sus *Sarabandes* a Ravel y éste sus *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*. También orquestó los *Préludes du Fils des étoiles* de Satie.

Los músicos presentados en este artículo constituyen tres personalidades diferentes: Debussy es el señor un poco desarreglado, Satie es el estafalario personaje de *jaquet* y sombrero hongo y Ravel, el *dandy* siempre atildado. Tres maneras de pensar y tres maneras de vivir, pero por encima de sus diferencias los unía el objetivo común de expresarse de manera diferente a los cánones establecidos y generar una nueva tendencia para la música francesa. Debussy componía según los dictados de *son plaisir*, que no quería decir sin ton ni son sino de acuerdo con estructuras propias. Satie se veía precisado a encuadrar sus piezas en un marco formal les daba ‘forma de pera’ y Ravel se autotitulaba un anarquista, aunque fue el que más se atuvo a las formas clásicas. Dejaron un legado imprescindible para la música de Francia y para la historia de la música de occidente.

Bibliografía

- BARRAQUÉ, J. (2010 [¹1964]). *Debussy*. Hamburg: Rowolt Taschenbuch.
- DES GRANGES, Ch. M. (1938). *Histoire de la Littérature Française*. Paris: A. Hatier.
- GRIFFITS, P. (1978). *Modern Music*. New York: Thames and Hudson.
- KENNEDY, M. (1980). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- LELONG, K. y SOLEIL, J. J. (1987). *Les oeuvres clés de la musique*. Paris: Bordas.
- PAHLEN, K. (1998). *Die Große Geschichte der Musik*. München: Cormoran.
- REY, A. (1974). *Érik Satie*. Collection Sol-féges 35. Paris: Seuil.
- SALAZAR, A. (1964 [¹1949]). *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHORSKE, C. E. (1981). *Fin de Siècle Vienna. Politics and Culture*. New York: Random House.
- STEGEMANN, M., (2013 [¹1996]). *Ravel*. Hamburg: Rowholt Taschenbuch.
- STEIERT, T. (2011). "Schwebende Bewegungsverläufe". En: *Programa de mano Nachmittag eines Fauns, Carmina Burana, Bolero*. Wien: Volksoper.
- TRANCHEFORT, F. R. (1987). *La Musique de Piano*. Paris: Fayard.

Recibido: 14-05-2017

Exceptuado de evaluación externa

