

Mauricio Piscoya

España en la música de Claude Debussy

Pero quiero proclamar muy alto que si Claude Debussy se ha servido de España como base de una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que España es ahora la deudora.

MANUEL DE FALLA

1. Introducción

Pocos países como España poseen ese espíritu mágico que se adueña de las naturalezas sensibles y se traduce luego en evocaciones de alta poesía, donde luz y sombra revelan y adquieren todo su sentido, como los rostros de un único dios, misterioso y bifronte.

Y ese mundo que es la música usualmente denominada “clásica” o, con cierta pedantería, “culta” nos cita a España desde el Medioevo y el Renacimiento. Conocidas son, para los

amantes de la música antigua, la variedad de danzas inspiradas en el folclor de la Península, que gozaron de renombre tanto en la propia Europa como en las colonias; citemos sólo el gran éxito de la folía¹ y de aquellas otras, las “calates a la spagnola”², cuyo peculiar nombre siempre trae a la mente armonías no menos fascinadoras y excitantes.

Pero los frutos de la música antigua son clásicos por su permanente belleza y el actual afán de erudición antes que por la formal inspiración, pues se hallan más ligados con la música popular, al parecer mejor dotada para bailar y cantar la voz auténtica y febril de ese espíritu ardiente y embriagador

1 “De entre las danzas con que el folklore español enriqueció el repertorio coreográfico europeo, la de más vitalidad en todos los tiempos es, sin duda, la folía. Es un hecho cultural que desborda ampliamente los límites de lo danzario e incluso de lo musical. Desde muy antiguo, casi en los albores de la consolidación del castellano, aparece el término ‘folía’ como sinónimo de locura. Pero desde mediados del siglo XV empieza a significar también un tipo particular de danza” (“La danza”, en *Enciclopedia Salvat de los grandes temas de la música*. Pamplona: Salvat, 1984, p. 221).

En 1700, Arcangelo Corelli publicó justamente *La follia* —insuperables variaciones sobre esta danza para violín con acompañamiento de teclado. Y en 1932, Sergei Rachmaninov escribió en París sus *Variaciones sobre un tema de Corelli*, que no es otro que el de la folía, para piano solo. Hubo otros, pero éstos son los dos intentos más notables, dentro del repertorio clásico, inspirados en esta musical locura.

2 “Un poema de Simone di Golino Prudenzianni, del segundo cuarto del siglo XV, menciona piezas de danza como la calate de maritima et campagna. La palabra ‘calarse’ alude literalmente al hecho de ‘abrirse paso’ al intercalarse dos filas de bailarines. En 1508, el lautista milanés Joan Ambrosio Dalza publicó, en el cuarto libro de su *Intabolautra de lauto*, dos géneros de calate, ‘ala spagnola’ y ‘ala italiana’, con la consiguiente diferencia de carácter en consonancia con su origen geográfico” (“Danzas del Renacimiento”. Texto del cassette del mismo nombre que acompaña el fascículo Nº 54 de la *Enciclopedia Salvat de los grandes temas de la música*).

de la Península, como, de manera precisa, nos lo prueban las ágiles guitarras, el furioso taconeo del flamenco y el lamento profundo del cante jondo.

No obstante, con mayor o menor fortuna, este duende íbero también se fue perfilando en los ambientes formales a través de los siglos, muchas veces, extrañamente, con mayor fascinación e intensidad en músicos no precisamente autóctonos. Pues, no es un secreto, casi toda la música clásica considerada como un genuino reflejo de España ha sido compuesta por músicos franceses o por españoles que completaron su formación en Francia, como si París hubiese sido el filtro necesario para concentrar el zumo sonoro de la inspiración o el mágico círculo para invocar de lejos al duende y su poder de evocación.

Pero, al respecto, la cuestión siempre late. Y algunos ensayan incluso una respuesta. Leamos, sino, a Terry Blain, crítico musical al servicio de Su Majestad:

¿Por qué los compositores ‘auténticamente’ españoles no hicieron un mejor trabajo de marketing artísticamente con los paisajes, sonidos y ritmos de su patria por ellos mismos? La respuesta es que lo intentaron, pero ningún compositor de genuina estatura internacional emergió de España desde los gloriosos días del gran polifonista del Renacimiento Tomás Luis de Victoria en el siglo XVI.

Esto se debió en parte al relativo aislamiento geográfico de España de los principales corredores de la vida cultural europea, pero tuvo igualmente que ver con la extraordinariamente fuerte y multifacética naturaleza de la tradición musical popular española, cuya influencia en la vida diaria fue tan penetrante que los estilos ‘serios’ y ‘clásico’ de componer fueron entonces, si no totalmente deslindados, aplicados con menor relevancia, de manera inmediata, al bienestar musical de la nación en general.

No sorprende, por consiguiente, hallar a Manuel de Falla, de 30 años, como el más dotado de una nueva ola de compositores clásicos que emergieron en España hacia el final del siglo XIX, haciendo camino en París, capital artística de Europa, en 1907, para complementar una educación musical empezada, pero no completada totalmente, en su nativa Andalucía y Madrid.

París fue donde de Falla se hizo un talento creativo...³.

Durante el siglo XIX, surgió el término “españolada” para referirse a la “acción, espectáculo u obra literaria que exagera y falsea el carácter español”⁴. Abundaron entonces las composiciones escritas sobre temas españoles, pero, en su mayoría, sin lograr gran calidad ni sustancia, meras españoladas que aspiraban, a lo más, a unir lo pintoresco con el virtuosismo para encandilar y entretener al público con difíciles efectos de fácil impresión. La zarzuela, para el caso, no fue de gran ayuda. Así, para colmo, muchos de los propios músicos españoles, en su chauvinista afán por estar a la par del nacionalismo entonces en boga, reforzaron la idea de una España de opereta o “de charanga y pandereta”, como diría Antonio Machado, pues redujeron toda una cultura a lo folclórico y pintoresco; y a muchos les fue bien por un tiempo, claro que sí, pero convirtieron a España en un obligado recurso para los compositores y en forzoso turismo para el público que gustaba del exotismo fácil. Recién a partir de las obras de Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina y Manuel de

3 Blain, Terry. “De Falla: The Three-Cornered Hat”, en *Classic CD Magazine* 87. England: Future Publishing Limited, julio 1987, p. 48.

4 Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

Falla se puede hablar de una música española nacionalista y de auténtica calidad, lo que complementarán Federico Mompou y Joaquín Rodrigo con la magia y sobriedad de sus composiciones.

Pero, como suele ocurrir, cuando un asunto está de moda o se expone en demasía a mucha gente, a lo real se suma la fábula, a lo visto se incorpora lo imaginado, y está bueno entonces el trance para que asome el mito. Esto ocurrió con España, al punto de que en algún momento el concepto de música española se prestó a confusión. Nos dice Guido Salvetti:

La música española, mejor dicho España, o mejor aún, el mito de España. Términos que sin ser equivalentes en algunos momentos de la historia se superponen y llegan a confundirse⁵.

Como fuera, a finales del siglo XIX, España fue un mito y una realidad. Y también fue una dualidad muy femenina: seductora y confusa, contradictoria pero fructífera. Y ambas facetas aun hoy acarician: historia y leyenda, lo cotidiano y lo mágico, lo popular y lo clásico, el día y la noche... Todo en ella es poesía.

2. España en la música europea

Una somera enumeración de las más significativas cristalizaciones sonoras que tienen que ver con el asunto español nos obliga a una básica distinción por países.

5 Salvetti, Guido. "Entre folklore y mito", en *Amadeus* 25, diciembre de 1994, p. 23.

2.1 Alemania y Austria

Lejanos geográfica y sensorialmente de España, los germanos poco nos ofrecen de verosimilitud hispana en sus obras. Beethoven tiene unas canciones españolas y su única ópera, *Fidelio*, situada por razones políticas en España más que inspirada en ella⁶. Pero son dos grandes óperas de Mozart las que pusieron de relieve temas de la Península Ibérica durante el siglo XVIII: *Las bodas de Fígaro* y *Don Juan*, ambas situadas en el siglo XVII, en la ciudad de Sevilla, y basadas en textos del francés Beaumarchais y del español Tirso de Molina, respectivamente. Además, Carl Maria von Weber, iniciador de la ópera romántica alemana, escribió la ópera *Preciosa* en 1820, basada en “La gitanilla”, una de las *Novelas ejemplares* de Cervantes; y Franz Schubert compuso las óperas *Alfonso y Estrella* y *Los amigos de Salamanca* (aunque sin mucha fortuna). A continuación, dos creadores románticos, atormentados y de fatal destino: Robert Schumann, autor de una serie de canciones sobre temas españoles; y Hugo Wolf, quien también compuso numerosas canciones españolas, reunidas en el *Spanisches Liederbuch*, y una ópera, *El corregidor* (inspirada, como el ballet de Manuel de Falla, en *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón), escrita en 1895. Pocos años antes, Richard Strauss retomaría el tema de Don Juan para un poema sinfónico del mismo nombre (1889), pero esta vez según la concepción de Nikolaus Lenau, y además se serviría de uno de los libros mayores de la literatura en lengua española para concebir su *Don Quijote* (1897), “variaciones fantásticas sobre un tema caballeresco” en palabras del mismo autor.

6 Dent, Edward. *Ópera*. Buenos Aires: Lautaro, 1947, pp. 52-53.

2.2 Inglaterra

Por estos lares contamos con dos rarezas. La primera, una *Sevillana* para orquesta, compuesta por sir Edward Elgar. Y, más de dos siglos antes, *La crueldad de los españoles en el Perú*, producción operática de William D'Avenant, menos estética que apropiada para el contexto histórico y político. Por entonces contendían España e Inglaterra por la posesión del Nuevo Mundo y se trataba de hacer quedar mal a los primeros. Edward Dent nos explica:

... fue algo así como una conferencia. Había seis escenas, cada una introducida por música instrumental adecuada; el Gran Sacerdote del Perú explicaba cada escena y a continuación venía una canción y una pantomima con bailes, acompañada de música apropiada. La obra se asemeja más a un ballet-pantomima que a una ópera. El espectáculo mostraba toda la historia del Perú, comenzando con la era de felicidad primitiva para concluir con una visión profética de los españoles expulsados por los peruanos con ayuda de los ingleses⁷.

2.3 Italia

En el barroco italiano, Arcangelo Corelli escribió una pieza sobre el famoso tema de “La folía”; en el siglo XVIII, Luigi Boccherini (quien vivió y padeció Madrid muchos años) aportó lo suyo incorporando en sus composiciones, de mane-

7 Dent, Edward. Op. cit, p. 146.

ra natural, melodías populares como el fandango, y de esto dan fe su *Quinteto en re mayor* y aquel otro para guitarra y cuerdas apodado “La retirada de Madrid”. Y en el siglo XIX, el siglo de los grandes operistas italianos, Rossini volvió, y con acierto, sobre el libreto de Beaumarchais y escribió *El barbero de Sevilla*, estrenada en 1816; Donizetti compuso *La favorita*, estrenada en 1840; y Verdi creó *Hernani* y *El trovador*, que vieron la luz en 1844 y 1853. En nuestro siglo, otro italiano particularmente atraído por la guitarra y la música españolas ha sido Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968); *Platero y yo* (1960), sobre el texto de Juan Ramón Jiménez, es una de sus más conocidas obras, aunque también son interesantes sus *24 caprichos de Goya para guitarra*.

2.4 Rusia, Hungría y Polonia

Los rusos, por tener su propio lado oriental y su exotismo caucásico no vieron a España como una fuente de inspiración de la manera en que sí lo hicieron los franceses, por ejemplo. Esto no impidió que, en el siglo XIX, hubiera excepciones como las de Rimsky Korsakov, seducido por la España popular según se aprecia en su colorido *Capricho español*, y Glinka, autor de *Jota aragonesa* y *Noche de verano en Madrid*. Y esta misma ciudad inspiró al antirromántico Stravinsky, ya en nuestro siglo, uno de sus *Cuatro estudios para orquesta*, el titulado justamente “Madrid”.

En seguida, dos paradigmas del romanticismo musical: El húngaro Franz Liszt (1811-1886), quien, con su habitual virtuosismo, añadió a la lista la *Rapsodia española* para piano; y su alter ego, Chopin (1810-1849), el sensible polaco, de manera más modesta, compuso un bolero. Otro polaco, hoy olvi-

dado, Moriz Moszkowski, escribió tiempo después sus *Danzas españolas*. Y el checo o polaco León Minkus pasó al recuerdo gracias a su música para ballets de tema español, como el *Don Quijote*.

2.5 Francia

Una gran cantidad de la música conocida como “española” ha sido concebida por franceses. Sin duda, la vecindad y el gusto remarcado por lo exótico y lo literario fueron factores predominantes para crear obras que en muchos casos son más populares —y, según algunos, incluso más españolas— que las de los propios compositores íberos.

Además, un elemento importante dentro del mito de la música española es el culto a la noche, y el culto a la noche es también exotismo y vida bohemia, y tal vez por esa razón sea precisamente París la ciudad idónea desde la cual invocar al duende español. Si a esto añadimos la natural y romántica sensibilidad de los galos por esa mixtura de embrujo y romance que se observa en muchos de los escritores de ese tiempo (como Charles Nodier, Victor Hugo, Gerard de Nerval y Guy de Maupassant, por citar sólo algunos), resultará menos sorprendente que hayan sido los franceses los elegidos para conjurar en sonidos —mejor que muchos— esa España real e imaginada de la que hablábamos.

Sin embargo, a pesar de que muchas de las piezas españolas escritas por franceses son obras maestras, eso no impide que el elemento español sea en general más bien superfluo. Existen, no obstante, las excepciones. Aunque muy cercana del pintoresquismo para muchos, para otros una de esas

salvedades fue la rapsodia orquestal *España* (1883) de Emmanuel Chabrier (1841-1894), quien, cautivado por la danza y el cante flamencos cuando visitó ese país, se mezcló con los bailadores y aprendió algunos de sus secretos. Chabrier escribió su rapsodia empleando melodías íberas, sobre todo la jota y la malagueña. Manuel de Falla dijo con respecto a esta famosa pieza: “Me atrevo a decir que ningún español ha tenido más éxito que Chabrier en darnos, con tal autenticidad y genio, la variedad de jota voceada por la región popular de Aragón”⁸.

En el siglo XIX, Massenet compuso los ballets *El Cid* y *Don César de Bazán*; Edouard Lalo pergeñó su *Sinfonía española* (en realidad, un concierto para violín) para dedicarla al compositor y célebre violinista español Pablo de Sarasate, y también pensó en España al componer su *Concierto para violonchelo* (cuyo movimiento final tiene un tema muy emparentado con el de una de las *Danzas españolas* del propio Sarasate) y el “scherzo” de su *Trío Nº 1, opus 7*; Gabriel Fauré incluyó “El paso español” en su suite *Dolly*; Saint-Saëns contribuyó con el repertorio violinístico con dos obras muy po-

8 “Algún atractivo muy particular debe de tener la jota, cuando muchos compositores han puesto la mirada en su elemental esquema armónico y formal, en la tentativa de trasladar su vigor al plano de la música culta. Liszt, Glinka, Saint-Saëns, Chabrier, Bretón, Manuel de Falla y Albéniz, para citar solamente unos nombres, subyugados por la fuerza primaria y directa que trasciende de esta robusta muestra musical, cuentan en su haber importantes páginas de inspiración jotera, porque la jota, en sus dos vertientes expresivas, la cantada y la coreográfica, se nos ofrece como la más recia manifestación popular de la península ibérica” (Valls Gorina, Manuel. *Aproximación a la música*. Madrid: Salvat-Alianza, 1970, pp. 143-144).

pulares, la *Habanera* y la *Introducción y rondó caprichoso*, sin olvidar su *Capricho andaluz*; y Georges Bizet creó un arquetipo imperecedero con la ópera *Carmen* (basada en la novela de Merimée, otro francés).

En el siglo XX, André Caplet, cercano al impresionismo, concibió su *Divertimento a la española* para arpa; Marcel Tournier escribió la sutil y breve *Lolita, la danzadora*, también para arpa; Jacques Ibert compuso sus *Canciones de don Quijote, Entreacto* para flauta y arpa y los *Dos interludios* para flauta, violín y arpa; y Maurice Ohana se inspiró en los ritmos flamencos para su *Gráfico de la bulería y del tiento*.

Pero serían Claude Debussy y Maurice Ravel los destinados a crear una música auténticamente española⁹. Ravel (1875-1937), siempre puntual, nos legó una ópera, *La hora española*; además, el cronometrado *Bolero*, la “Alborada del gracioso” (perteneciente a *Espejos*), la *Pieza en forma de habanera* (que no se debe confundir con la “Habanera” de la *Rapsodia española*), una “Canción española” incluida en sus *Cantos populares tradicionales, Tres canciones de don Quijote a Dulcinea* (escritas para un filme sobre don Quijote que habría de protagonizar Chaliapin, pero Ravel, sumamente perfeccionista,

9 “Se produce entonces un hecho paradójico: el españolismo inventado por los franceses es reconocido como auténtico por los mismos españoles. Ese reconocimiento procede de Manuel de Falla en escritos algo tardíos; pero en su efectivo proceso creativo de aquellos años parisinos, Albéniz, Granados y Falla no disimularon su deuda con los compositores vecinos, como si sólo la nueva libertad discursiva lograda por Debussy y Ravel hubiera podido liberar todas las energías latentes —musicalmente hablando— en el ánimo español” (Salvetti, Guido. “Entre folklore y mito”. *Amadeus* 25, diciembre de 1994, pp. 24-25).

demoraba en cumplir el encargo y los productores decidieron reemplazar sus canciones por otras de Jacques Ibert) y la mejor de sus obras íberas, la *Rapsodia española*, donde será más patente que nunca ese culto a la noche, plasmado con todo el efecto de un verdadero sortilegio.

3. España en la música de Debussy

Como hombre y artista Claude Debussy siempre se movió en estado natural. Y, para él, lo natural era lo misterioso y lo inefable, y mucho tenía que ver esto con sus concepciones estéticas y religiosas. Y aquello que responde sólo al poder de la sugerencia debía ser conjurado mediante un arte cuyos rasgos sutiles y evocadores coincidieron con el impresionismo pictórico entonces vigente, y su musical estilo, por semejanza, no por voluntad, fue reconocido bajo la misma denominación.

Las principales fuentes para esa evocación velada las obtuvo —a diferencia de Ravel— de la constante seducción ante lo femenino (Eros que podía ir de lo profano a lo sagrado, de lo humano hasta lo místico, como nos demuestran hasta el asombro *Pelleas y Melisande* y *El martirio de San Sebastián*), del pasado musical francés (“Homenaje a Rameau”), del pre-rafaelismo (*La doncella elegida*), del mundo clásico griego (*Canciones de Bilitis*, “Sirenas”, *Syrinx*), del arte oriental (el *Cuarteto*), de la poesía (las numerosas canciones), de una mirada infantil —la de su propia hija— (*El rincón de los niños*, *El cajón de juguetes*), de la naturaleza misma (“Nubes”, *El mar*) y de una España imaginada.

Se dice que Debussy pasó sólo unas pocas horas en España durante su vida entera, casi en sus últimos años, cuando ya había escrito sus obras de inspiración española, y ape-

nas en el pueblo fronterizo de San Sebastián, al cual visitó para ver una pelea de toros. Aun así, escribió composiciones que, según el propio Manuel de Falla, son mejores y más auténtica música española que las de muchos compositores españoles que decían conocer su país.

Citémos al maestro español:

Claude Debussy ha escrito música española sin conocer España; mejor dicho, sin conocer el territorio español, lo cual es bien distinto. Claude Debussy conocía a España por lecturas, por cuadros, por cantos y por danzas cantadas y bailadas por españoles auténticos.

... Ya conocemos su preocupación por la música litúrgica. Pues bien: como el canto popular español está basado en gran parte sobre esa música, es lógico que, incluso en obras escritas sin ninguna intención 'española', se encuentren con frecuencia modos, cadencias, encadenamientos de acordes, ritmos, e incluso giros que denuncian un evidente parentesco con nuestra música 'natural'.

Como prueba yo citaré 'Fantoches', 'Mandoline', 'Masques', la 'Danse profane', el segundo movimiento del cuarteto que, por su misma sonoridad, podría pasar casi todo entero como una de las danzas andaluzas más bellas que se hayan escrito. Sin embargo, habiéndole preguntado al maestro sobre esto, declaró que no había tenido ninguna intención de dar a este 'scherzo' un carácter español. Debussy, que no conocía realmente España, creaba espontáneamente, yo diría que de manera inconsciente, música española capaz de dar envidia a tantos otros que la conocían demasiado...

... Es necesario decir, sin embargo, que esta España no era la suya. Sus sueños iban más lejos, porque él quería, sobre todo, recoger su pensamiento en la evocación del embrujo de Andalucía. Dan fe de ello 'Par les rues et par les chemins' y 'Les parfums de la Nuit' de Iberia, 'La puerta del

vino', la 'Sérénade interrompue' y la 'Soirée dans Grenade' "10.

3.1 Presencia consciente e inconsciente de España en la música de Debussy

Debussy, en efecto, incubó dentro de sí ese maravilloso espejo capaz de reflejar los sueños, y las obras sobre España están entre los más bellos y límpidos reflejos de su imaginación. Pero es necesario, entonces, distinguir aquellas obras de expresa inspiración española de las otras, creadas espontáneamente, de manera inconsciente o no declarada según el modo íbero. Dentro del primer grupo están:

- *Lindaraja* (1901).
- "Atardecer en Granada" (1903).
- "Iberia" (1905-1908) .
- "La serenata interrumpida" (1910).
- "La puerta del vino" (1912).

Dentro del segundo, si nos ceñimos al autor de *El amor brujo* y agregando de otras cosechas, podríamos incluir:

- *Mandolina* (1882), melodía para voz y piano.
- "Fantoches" (1891), del primer libro de *Fiestas galantes*, melodías para voz y piano.
- "Assez vif et bien rythmé", segundo movimiento del *Cuarteto*, opus 10 (1893).
- "Fiestas", segundo fragmento de los *Nocturnos* (1897-1899).

10 Falla, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1969, pp. 50-51.

- *Danza sagrada y danza profana para arpa y cuerdas* (1904).
- *Máscaras* (1904, posible retrato de Scaramouche, personaje de la *Commedia dell'arte*).
- “Juego de las olas”, segundo movimiento de *El mar* (1903-1905).
- *Rapsodia para saxofón* (1901-1908).
- *Sonata para violonchelo y piano* (1915).

3.1.1 **Rodrigo y Jimena: una experiencia fallida**

Sin embargo, la primera experiencia de Debussy con temas españoles no fue productiva ni completada, fue más bien forzada y poco adecuada a su temperamento creador. Por tal motivo no la he considerado en la lista anterior. Se trata de la frustrada ópera *Rodrigo y Jimena*.

Para quienes atesoraban *Pelléas et Mélisande*, considerándola la única ópera de Debussy, resultó toda una sorpresa que un sello discográfico francés sacara a la venta, hace apenas unos cuantos años, *Rodrigue et Chimène* (*Rodrigo y Jimena*). Uno de los mejores biógrafos de Debussy, Henri Gil-Marchex, nos relata el origen de esta ópera:

Debussy procedió de idéntica manera con un drama lírico en tres actos, compuesto sobre un texto de Catulle Mendés, el cual, apenas concluido, hubiese podido ser inmediatamente representado en la Ópera, gracias a la enorme influencia y a las múltiples relaciones de aquel inteligente periodista que se creía poeta...

Algunos años antes, Catulle Mendés había impuesto a Chabrier el presuntuoso libreto de ‘Gwendoline’ en el cual la leyenda de Judit y Holofernes, transportada a los pueblos escandinavos, trataba de adquirir un aire wagneriano.

Chabrier, especie de Rabelais musical, había realizado penosos intentos por tocar la trompeta heroica y su admiración hacia la tetralogía había terminado por anular sus facultades más preciadas, desviándolo del camino de la ópera bufa en la que hubiese podido crear verdaderas obras maestras de auténtica novedad.

En Debussy, Catulle Mendés creyó haber encontrado una segunda víctima. Fue, en efecto, un verdadero suplicio para el músico ‘mallarmeano’ el comercio con los versos redundantes, de trasnochado romanticismo, de ‘Rodrigo y Jimena’.

Se quejaba: ‘En tanto me limité a leer sólo artículos de Catulle Mendés, lo consideré un gran hombre; a medida que he conocido mejor sus elucubraciones poéticas, lo estimo como el último de los cretinos’.

Con obstinada energía, luchó desesperadamente durante dos años con las tiradas grandilocuentes de un Rodrigo y una Jimena ‘hugólatras’.

En la Cervecería Pousset, cuchicheaba con voz siniestra y expresión de bestia acosada:

‘Mi vida se ha tornado tristemente febril por culpa de esa maldita ópera en la que todo me es contrario. Esta cotidiana confrontación con Catulle Mendés me impide desembarazarme de los ritos wagnerianos, de los que quisiera huir a toda costa. El lado tradicionalista del tema requiere músicas que no son las mías’.

Sus amigos no cesaban de encarecer el engañoso señuelo de las ventajas considerables que podía reportarle su colaboración con el célebre periodista: para un joven músico, desconocido y tan pobre, ¡qué ganga inesperada tentar fortuna en las más ventajosas condiciones!

Con una prensa conquistada de antemano y una opinión pública previa y hábilmente preparada, un éxito mediocre, hasta un fracaso, era la gloria.

Después de haber compuesto la música para los tres actos de 'Rodrigo y Jimena', Debussy ocultó cuidadosamente el manuscrito, fechado en abril de 1890, en algún escondrijo por él solo conocido. Afirmó siempre que la obra no había sido concluida a fin de substraerse a las molestas amonestaciones de sus amigos y sobre todo, a los ruegos y amenazas de Catulle Mendés, desafiando intrépidamente el resentimiento del influyente crítico.

'Rodrigo y Jimena' corresponde a la estética preconizada por un conjunto de músicos franceses, discípulos fervientes de Wagner y de César Franck, cuyo propósito era explotar racionalmente las conquistas obtenidas por sus maestros predilectos, después de una rigurosa sujeción a severas disciplinas inspiradas esencialmente en el estudio ahondado de Bach y de las últimas obras de Beethoven. Totalmente diversas eran las concepciones de Debussy, y en ello debe encontrarse la causa por la cual permaneció bastante apartado de los jóvenes compositores contemporáneos...¹¹.

El joven Debussy conoció entonces los pesares de quien se atreve a ir contra su propia naturaleza, y poseyó la suficiente honestidad y carácter para reconocer que estaba a punto de prostituir su arte y urdió una manera elegante para rehuir el compromiso. Pero, a pesar de que proclamó que la partitura escrita para "este Cid deficiente" (como denominó esta ópera Gil-Marchex) había sido accidentalmente destruida, en realidad sobrevivió casi completa en un borrador que

11 Gil-Marchex, Henri. *Tres músicos franceses: Rameau, Berlioz, Debussy*. Buenos Aires: Centurión, 1945, pp. 395-397.

incluye dos actos y 126 páginas de música, según Georges Gourdet¹²; aunque algunas páginas se hayan perdido. Richard Langham Smith reconstruyó la obra a partir de los manuscritos que están en la Piermont Morgan Library en Nueva York, y fue orquestada, con notable aproximación al estilo de Debussy, por el compositor ruso Edison Denisov.

Rodrigo y Jimena fue estrenada en 1993 en la Ópera de Lyon para celebrar la inauguración de su nueva casa. Inconsistencias de estilo revelan las incertidumbres y dudas que asaltaron a Debussy al tener frente a sí un tema inapropiado para él. Sin embargo, a pesar de que el usual Debussy pueda resultar irreconocible en casi toda la ópera, las únicas secciones de la obra que revelan un idioma armónico que habría de ser característico del compositor francés son la mutua declaración de amor de Rodrigo y Jimena al inicio del acto 1 (después de un preludio con un matiz de influencia rusa), el preludio orquestal al acto 2 y la inesperada quietud del interludio que precede al mortal desafío de Rodrigo a don Gómez, padre de su amada, quien había afrentado al propio padre del protagonista. Los acentos heroicos y guerreros del resto de la obra no son los más idóneos para Debussy, quien, a manera de compensación, supo dotar a la obra con gran vigor. A diferencia de *Pelléas*, hay aquí gran número de piezas extensas para los cantantes, incluyendo el dilema de Rodrigo, el himno de don Diego sobre el concepto del honor, el lamento de Jimena por la muerte de su padre y su angustia final cuando ella se debate entre el amor y el odio por Rodrigo.

12 Gourdet, Georges. *Debussy*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 53.

3.1.2 Presencia consciente de España en la obra de Debussy

Ahora, dejando de lado la novedad que significa *Rodrigo y Jimena*, anotemos, cronológicamente, las obras de Debussy inspiradas en España:

Lindaraja (1901): Max Harrison, en su texto para las obras completas para piano de Debussy, interpretadas por Werner Haas, editado por Philips, escribe que esta pieza, su primer ensayo para dos pianos “fue su más temprano empleo del idioma español”, aunque de Falla ni la mencione. Pero Roger Nichols, en las notas que acompañan al segundo volumen de música orquestal de Debussy grabada por Geoffrey Simon con The Philharmonia Orchestra, en el sello Cala, escribe:

Debussy visitó España sólo una vez, fue a San Sebastián para ver una corrida de toros. Éste también fue el tema para su más temprana aventura conocida en la escritura según el estilo español, una canción para dos sopranos y piano compuesta en 1883, que empieza con las palabras ‘Nous venions de voir le taureau’ (‘Venimos de ver al toro’)... Por el tiempo que escribió ‘La soirée dans Grenade’, la segunda de sus *Estampas*, veinte años después, Debussy había absorbido el idioma español por completo, adaptándolo con extraordinaria intuición a su ardiente temperamento...

“Atardecer en Granada”: Debussy compuso la suite *Estampas* para piano en 1903, formada por tres piezas: “Pagodas”, “Atardecer en Granada” y “Jardines bajo la lluvia”. Esta serie fue estrenada por Ricardo Viñes en un concierto de la Sociedad Nacional, el 9 de enero de 1904, y tuvo una buena acogida; tan grande fue el entusiasmo al final de la obra que

la tercera pieza debió ser repetida. Desde entonces, las tres *Estampas* están entre las obras más conocidas para piano de Debussy, y son uno de sus más exitosos esfuerzos para proyectar efectos impresionistas a través de música descriptiva.

En “Pagodas” Debussy empleó la escala pentatónica oriental (que él escuchó en la Exposición de París en 1889, tocada por músicos japoneses) con admirable maestría. Una pintura exótica emerge; efectos como de campana se oyen a lo largo de la pieza. Y en la tercera pieza, “Jardines bajo la lluvia”, incorpora dos canciones populares francesas: *Nous n’irons plus au Bois* y *Do, Do, l’Enfant, Do*; y describe un jardín empapado por la lluvia y peinado por los dedos del viento.

Pero es “Atardecer en Granada” (“Soirée dans Grenade”) la segunda y más famosa pieza de este trío: es una voluptuosa habanera dotada con toda la sensualidad de las noches ibéricas. Describe la mencionada ciudad española con su paisaje morisco en tanto cae la noche. En la distancia se oye el sonido de una mandolina mientras un español entona una serenata. El ritmo de habanera es aquí empleado tan felizmente que Manuel de Falla llamó a esta pieza “característicamente española en cada detalle”. Y conjura, siempre según el maestro español, “los efectos de las imágenes reflejadas por el claro de luna sobre las límpidas aguas de las grandes cisternas que rodean la Alhambra”.

“Iberia”: Esta espléndida composición, la segunda de las tres *Imágenes* para orquesta (todas ellas evocadoras de un paisaje europeo: las otras dos, “Gigas” y “Rondas de primavera”, nos remiten a visiones de Escocia y Francia respectivamente), es realmente un triunfo de la imaginación sobre la observación, una “imagen idealizada de España” según dijo un crítico con aguda precisión.

Guido Salvetti nos ilustra al respecto:

Debido a la tradición —sobre todo francesa— del antirrealismo (la función del sueño, la restauración de los mitos), los países lejanos no son visitados, sino imaginados... Tampoco Debussy... necesita trasladarse a España para amarla y recrearla...¹³.

Poco se puede agregar a lo que tantos otros ya han dicho de este mágico tríptico¹⁴. Debussy originalmente planeó “Iberia” como una obra para dos pianos, pero, para la Navidad de 1908, ya estaba transformada en una pieza orquestal. Esta pieza, al ser la más extensa de las que compuso de neta inspiración ibérica, confirma de qué maravillosa manera Debussy, lejos de servirse de temas populares españoles, supo crear su propia música, tomando prestado de la música española sólo la esencia de sus elementos fundamentales.

“Iberia” requiere de una gran orquesta y se divide en tres secciones que se tocan sin pausa. La primera se titula “Par les rues et par les chemins”, la segunda “Les parfums de la nuit” y la tercera “Le matin d’un jour de fête”. Se estrenó en París en 1910 en un concierto de la Orquesta Colonne dirigida por Gabriel Pierné. La mitad de la audiencia aplaudió salvajemente y la otra mitad, con indulgencia. La mala reacción de la crítica causó que Ravel escribiera indignado una carta donde de-

13 Salvetti, Guido. Op. cit., p. 23.

14 Y sumamente curioso es el hecho de la insistente presencia del número tres como eje estructurador de las piezas de Debussy: tres *Nocturnos*; *Estampas*; tres movimientos para *El mar*; dos libros de tres *Imágenes para piano* cada uno; tres *Imágenes para orquesta*, cuya parte central, “Iberia”, está dividida en tres secciones, etc.

fiende esta obra hablando de “la profunda sensibilidad musical” de la música, de su “nueva y delicada belleza armónica”.

Pero tal vez no haya palabras más sentidas con respecto a esta composición que las del propio Manuel de Falla:

En lo que respecta a ‘Iberia’, Claude Debussy dijo expresamente en la primera audición que él no había tenido intención de hacer música española, sino más bien traducir en música las impresiones que España despertaba en él... Apresurémonos a decir que esto ha sido realizado de manera magnífica. Los ecos de los pueblos, en una especie de sevillanas —el tema generador de la obra—, parecen flotar sobre una clara atmósfera de luz centelleante; la embriagadora magia de las noches andaluzas, la alegría de un pueblo que camina danzando a los festivos acordes de una banda de guitarras y de bandurrias... todo, todo esto burbujea en el aire, aproximándose, alejándose, y nuestra imaginación, despierta incesantemente, se queda deslumbrada por las fuertes virtudes de una música intensamente expresiva y ricamente matizada¹⁵.

“La serenata interrumpida” y “La puerta del vino”: De los 24 preludios que Debussy compuso para el piano (dos series o libros de 12 preludios cada uno), dos tienen que ver con España: el noveno del primer libro (compuesto en 1910), “La serenata interrumpida”, y el tercero del segundo libro (compuesto en 1913), “La puerta del vino”.

“La serenata interrumpida” es una pieza que evoca la atmósfera hispana mediante la sugestión del rasgueo de la gui-

15 Falla, Manuel de. Op. cit., p. 54.

tarra y los ritmos andaluces. Sobre su argumento hay distintas versiones; se ha elegido aquí la de Henri Gil-Marchex:

Con la ‘Serenata interrumpida’, ¿cómo no pensar en la España de Goya? Un pretendiente, un novio, no tan bello como apasionado, implora tímidamente los favores de cierta hermosa niña que, oculta tras la florida reja de su ventana, se burla de él [¿no recuerda esto una de las famosas tonadillas de Enrique Granadas?]. Velando el reposo de los vecinos, una patrulla pasa por una callejuela vecina, turbando y casi interrumpiendo las vehementes súplicas del desdenado amante¹⁶.

El otro preludeo, “La puerta del vino”, posee mayor encanto y carácter. Fue inspirado por la famosa puerta de la Alhambra en Granada, que Debussy vio en una tarjeta postal. Dicha figura es sugerida mediante ritmos de danza y ornamentadas melodías andaluzas. Recurramos una vez más a Gil-Marchex:

Una tarjeta postal enviada por Manuel de Falla inspiró ‘La puerta del vino’. La fotografía representaba la célebre Puerta de Granada, registrando con tal intensidad contrastes de luz y sombra, que Debussy, impresionado, resolvió ‘hacer algo con eso’. Escogió un indolente ritmo de habanera que adornó con nerviosas coplas, recomendando una interpretación basada en ‘bruscas oposiciones de extremada violencia y apasionada dulzura’¹⁷.

16 Gil-Marchex, Henri. Op. cit., p. 479.

17 *Ibíd.*

3.1.3 Presencia inconsciente de España en la obra de Debussy

Es innegable que, más allá de estas composiciones escritas a conciencia, el carácter oriental de la música española sedujo a Claude Debussy tan fuertemente que incluso se hizo presente de manera espontánea en su música. Lo interesante es discernir cuándo esta presencia es evidente y cuándo se corre el riesgo de incurrir en una exageración.

No fue vana, pues, para el arte, la presencia de la cultura árabe en la Península Ibérica durante tantos siglos (y ha sido el arte musical francés uno de los que mejor la ha explotado). Y este carácter oriental, debido a su magia y sutileza, afines con su temperamento creador, fue asimilado por Claude Debussy y se reveló en sus obras de manera espontánea y portentosa. De no ser así, es imposible concebir que la *Rapsodia para saxofón*, compuesta por encargo y muy a su pesar, resulte, no obstante, una pieza llena de sensualidad y misterio, tan sumamente atractiva a pesar de la poca atención que se le concede.

En 1895, a pedido de una acaudalada dama norteamericana especializada en el saxofón, Debussy empezó a trabajar en una pieza que primero llamó *Fantasia*, luego *Rapsodia oriental*, más tarde *Rapsodia morisca* y finalmente *Rapsodia para saxofón y orquesta*. Debussy demoró mucho en componerla, jamás terminó de orquestrarla, la envió incompleta a la dama en cuestión y la obra sólo fue terminada de orquestrar después de la muerte de Debussy, por Roger Ducasse, y su estreno tuvo lugar en 1919. Sin embargo, es una pieza hermosa de principio a fin, pues su espíritu morisco-español la hace irresistible.

Además, si proseguimos buscando la presencia de ese elemento oriental en la obra del francés, basta escuchar el

principio del segundo movimiento de *El mar*, “El juego de las olas”, para sentir la magia de ese oboe que evoca arabescos donde mucho tiene que ver la percepción de esa España con siglos de presencia árabe.

Otros, como el ya citado Manuel de Falla, verán el influjo español en las *Danzas para arpa* o en el segundo movimiento del *Cuarteto de cuerdas*. Sobre el segundo de los tres *Nocturnos*, dirá Guido Salvetti: “Y el mismo Debussy, al titular *Fêtes* a su segundo *Nocturno* para orquesta, una pieza entretejida de españolismos andaluces, indica que se trata de una visión ‘quimérica’, en la que el tripudio de la danza se rodea de las sombras de un crepúsculo cargado de desilusión”¹⁸. Este mismo crítico dirá sobre la *Sonata para violonchelo y piano*: “Debussy ... en la *Sonata para violonchelo y piano* reduce a extraña guitarra el violonchelo y lo obliga a perseguir el hilo de una serie de tresillos de gusto árabe”¹⁹.

Sin duda, son apreciaciones que pueden resultar discutibles. Hay quienes ven en las *Danzas para arpa* más bien una cercanía con la visión idealizada del mundo clásico griego y en el segundo movimiento del *Cuarteto* una influencia de los músicos camboyanos y javaneses que visitaron París en 1889, y se suele considerar la espléndida *Sonata para violonchelo* de 1915 sólo una evocación humorística del mundo de la comedia del arte italiano y nada más.

18 Salvetti, Guido. Op. cit., p. 23.

19 *Ibidem*.

4. A modo de conclusión

Pero lo esencial es que la presencia constante de España en la música de Claude Debussy, de manera intencional o inconsciente, de forma evidente o apenas perceptible, constituye uno de los pilares sobre los que este magnífico creador francés desarrolló su obra, una de las más sugerentes y admirables del arte musical de todos los tiempos, base incuestionable para la música del siglo XX.

Y si España tenía alguna deuda con Debussy, como pensaba Manuel de Falla, creemos que, para honra del galo y del español, el mismo compositor gaditano saldó toda deuda al legarnos no sólo *Noches en los jardines de España* (mágicos nocturnos que declaran su fraternidad con el francés) sino también el *Homenaje a Debussy* (1920), esa pieza elegiaca para guitarra, verdadera proeza de la condensación, que, en tan sólo tres minutos, sobre el ritmo de habanera utilizado por Debussy para el “Atardecer en Granada” y con la breve cita de algún tema de la obra, rinde tributo al venerado francés, con verdadera pasión y magia andaluzas, a través de una imagen de emoción pujante e irresistible, cuya belleza late perenne en el alma nocturna de la guitarra.