

# Imágenes de España en la música de Debussy

Paloma OTAOLA GONZÁLEZ

Universidad Jean-Moulin Lyon 3

Los románticos se interesaron por España atraídos por su exotismo y alejamiento, si no geográfico, cultural. El gusto por lo pintoresco llevó a tratar de reproducir lo más fielmente posible los rasgos típicos de lo hispánico que cristalizaron en una serie de clichés, prototipo de la España costumbrista, frecuentemente identificada o reducida a Andalucía. Desde el punto de vista musical se intentó recrear el ritmo de las danzas españolas, las fórmulas melódicas de acervo popular, el color y la armonía de la música folklórica española y más concretamente andaluza. Entre las obras más representativas de esta tendencia podemos citar *Carmen* de Georges Bizet y la rapsodia par orquesta *España* de Emmanuel Chabrier.

## 1. Exito de la música española en París

La presencia de músicos españoles en París fue uno de los factores que contribuyó a dar a conocer nuestra música nacional, fomentando la atracción por lo español. El triunfo en Europa de la música de Albéniz con *Iberia* y la *Suite Española*, Granados con sus *Goyescas*, Falla..., contribuyeron a familiarizar al auditorio europeo con los ritmos y las cadencias españolas. El genio de Albéniz y de Granados, lejos de cansar al público, fomentó el deseo de explorar un mundo sonoro exótico y ligado a una identidad nacional.

Los músicos franceses ya no necesitaban viajar por España para tomar directamente del folklore o del canto popular los ritmos y las armonías. El contacto directo con los músicos españoles les ha dado de conocer España más de cerca, pero de otra manera, a través del filtro de los grandes compositores de música española.

## 2. Cambio de estética en la música francesa: el triunfo de Debussy

En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, se produce una renovación de los lenguajes artísticos que marca el nacimiento de una nueva estética. El triunfo del impresionismo en pintura y del simbolismo en poesía, dejan sentir su influencia en la música, concretamente a través de Debussy. El contacto con los poetas simbolistas le lleva a crear un lenguaje sonoro nuevo, calificado por algunos de *revolución sutil* (Boucourechliev, 1998), que supone una renovación de la escritura musical en todos los órdenes: forma, estructura, armonía, timbre, lenguaje orquestal. El mismo Falla en su carta de pésame a Emma Debussy del 29 de marzo de 1918 considera a Debussy el “creador de la música nueva” (Debussy, 2005: 2193).

A partir de Debussy el acercamiento a España se manifiesta de manera distinta que en las décadas anteriores. Por un lado, se realiza sobre todo a través de los músicos españoles residentes en París, como ya hemos mencionado. Por otro lado, ya no se trata de imitar el cliché musical de lo español o de lo andaluz, repitiendo fórmulas musicales directamente tomadas del folklore, sino de expresar la percepción subjetiva del compositor. Un nuevo lenguaje sonoro servirá para evocar España con sus contrastes y sus matices, en el que destaca la presencia subjetiva de la melancólica guitarra en la evocación de Granada. Por otro lado, el compositor francés que viajó numerosas veces por distintos países de Europa, nunca visitó nuestro país<sup>1</sup>. Sin embargo, no se puede negar una cierta fascinación por España, ya que al menos cuatro composiciones se relacionan directamente con el suelo español: *Lindaraja* para dos pianos (1901), *La soirée dans Grenade* (1903), nº 2 de las tres *Estampes* para piano, *La puerta del vino* (1913), de libro segundo de *Préludes* y la suite para orquesta *Iberia* (1908).

A estas cuatro composiciones podemos añadir *Sérénade Interrompue* del primer libro de *Préludes*, aunque el título no evoque directamente a España. Todas estas obras pertenecen al periodo que se ha llamado de madurez, a partir de 1900.

---

<sup>1</sup> Parece ser que pasó unas horas en San Sebastián para ver una corrida de toros. Según F. Lesure este episodio tuvo lugar en el verano de 1880 mientras acompañaba como profesor de piano a la familia von Meck (Lesure, 1982:101).

### 3. El síndrome de Granada

Como es bien sabido, los títulos dados por Debussy a sus composiciones son de un gran poder evocador. Si nos detenemos en las composiciones para piano, vemos que tres tienen un punto en común: Granada, o más concretamente la Alhambra de Granada. No se trata por tanto de dar una visión general de España, como la *España* de Chabrier, sino de evocar un determinado lugar en un momento determinado.

¿Qué conocimiento podía tener Debussy de Granada y de la Alhambra, sabiendo que nunca estuvo allí? Tan sólo el de las fotografías, el de la literatura y sobre todo, el de su imaginación. En una carta dirigida a André Messager el 7 de septiembre de 1903, escribe: “Cuando no se tienen medios para costearse viajes, hay que suplir con la imaginación” (Debussy, 2005 : 778). Es probable también que su imaginación se avivara al escuchar música española, concretamente la de Albéniz.

La Alhambra, a la que hacen referencia directa los títulos de *Lindaraja* y *La puerta del vino*, representa la quintaesencia de la España mora, en un pasado histórico que ya no existe, si no es en el paisaje y en sus monumentos artísticos. Esta atracción por la España mora de Al-Andalus puede tener relación también con su interés por la Edad Media, el gregoriano, la música modal y la polifonía del Renacimiento.

#### 3.1. Lindaraja

El título evoca el famoso mirador del palacio moro, situado en el centro de la Sala de los Ajimeces, pieza más importante del Harem<sup>2</sup>. Desde aquí la sultana podía observar un amplio panorama antes de que se edificaran las habitaciones del emperador. A este oficio de atalaya parece aludir el nombre *L-ain-dar-aixa*: los ojos de la sultana o los ojos de la casa de la sultana (el mirador también recibe el nombre de Daraxa). Es un obra de arte de orfebrería en la que la luz queda atrapada en los mocárabes de estuco y es reflejada por los azulejos que recubren las paredes. El mirador se abre a un pequeño

---

<sup>2</sup> Eminentemente especialistas de Debussy pero mal conocedores de las riquezas artísticas de nuestro país han tenido alguna dificultad para interpretar el sentido de la palabra *Lindaraja*.

patio sombrío y recogido con una fuente en el centro rodeada de cipreses, que recibe el nombre de *jardín de Lindaraja*<sup>3</sup>.

La composición está escrita en re menor, compás de 2/4, con la indicación de “Moderado (pero sin lentitud y con ritmo muy flexible)”<sup>4</sup>. Comienza por una serie de arpeggios en el primer piano que acompañan un breve motivo melódico (dos compases) de carácter melancólico como el sonido de una guitarra. Este tema se repite constantemente (aparece enunciado once veces), de modo un poco obsesivo durante los treinta primeros compases. Algunos pasajes de arpeggios recuerdan el rasgueado de la guitarra.



Ejemplo 1: *Lindaraja* (c.1-2)

Puede ser oportuno mencionar aquí que Debussy identificaba España con la guitarra, que para él no era un instrumento de alegría y regocijo sino melancólico e íntimo. En una carta desde Londres a su mujer hace referencia a la melancolía de la guitarra (Debussy, 2005: 676), y en otra carta (Debussy, 2005:238) a sus amigos Pierre Luÿs y Ferdinand Hérold que estaban haciendo un viaje por España en 1895, escribe:

Quisiera que me dijeras si tantos siglos de civilización no han acabado con la célebre altanería española, pero sobre todo tráeme una guitarra de la que se escape, cuando herida ocasionalmente, como un fino polvo sonoro de la melancolía bárbara contenida en ella en otro tiempo. [...] Mi enhorabuena a Hérold que me parece apreciar el modo menor, como se debe en España<sup>5</sup>.

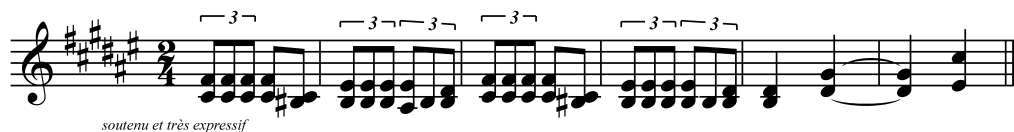
Después del tema melancólico de introducción que recuerda la cantilena morisca, se abre paso un dibujo melódico más luminoso (compás 35), acompañado de arpeggios en el segundo piano, para dar paso a un tema expresivo, al ritmo cadencioso y lánguido de tango (compás 90-100)<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> El patio fue construido en el siglo XVI por los arquitectos de Carlos V cuando éste quiso instalar en la Alhambra su residencia de verano. (Antequera, 1971: 45).

<sup>4</sup> *Moderé (mais sans lenteur et dans un rythme très souple)*.

<sup>5</sup> Carta a Pierre Louÿs, 22 de enero de 1895. La traducción es nuestra.

<sup>6</sup> Los estudiosos de esta composición hablan del ritmo de habanera.



## Ejemplo 2: *Lindaraja* (c. 90-95)

En su conjunto es una pieza luminosa que recrea el ambiente del sol andaluz filtrándose a través del estuco del mirador. La música da la impresión de no avanzar permaneciendo prisionera como la luz en los mocárabes y azulejos ya mencionados. El ritmo se va haciendo cada vez más lento y el sonido se va perdiendo poco a poco.

El origen de esta composición parece estar ligado a otra pieza para dos manos de Ravel: *Habanera*. Según Léon Vallas, Ravel compuso una *Habanera* para dos pianos ya en 1895, dada en concierto en 1898 en la Société Nationale. Debussy estaba en la sala de concierto y al parecer fue seducido y atraído de forma irresistible por el ritmo un poco obsesivo de la pieza del joven Ravel, sobre todo por las armonías refinadas y las disonancias turbadoras de una gran novedad. Tanto es así que Debussy pidió a Ravel una copia de la obra (Vallas, 1958: 276). Después en 1901, compuso una pieza breve para dos manos con el título de *Lindaraja*, que se perdió y sólo se publicó póstumamente en 1926. El manuscrito se encontró entre las hojas de una partitura para orquesta no identificada. J. Jobert la publicó en 1926 junto con una versión para piano a cuatro manos de Roger-Ducasse, tras lo cual el manuscrito se perdió.

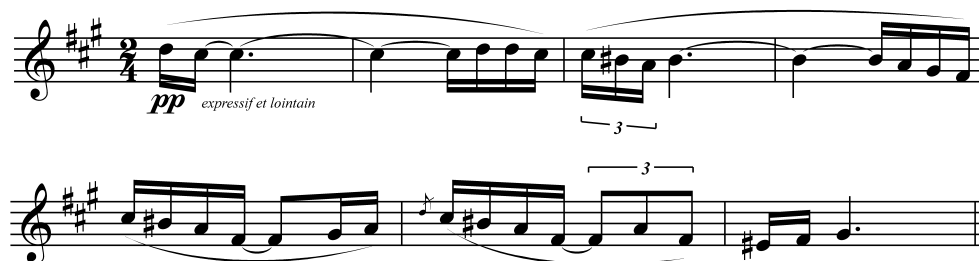
### 3.2. Soirée dans Grenade

La misma inspiración musical se encuentra en *Soirée dans Grenade*<sup>7</sup>. Compuesta en 1903, fue estrenada junto con las otras dos piezas de *Estampes* por Ricardo Viñes en la Sala Erard, en un concierto organizado por la Société nationale de musique, el 9 de enero de 1904. *Movimiento de Habanera* a 2/4, en Fa sostenido menor. El ritmo lento y embriagador de la habanera, el frotamiento de acordes de séptima sobre un pedal de do sostenido, aspectos coincidentes con la obra ya citada de Ravel, pero sin publicar, hizo

<sup>7</sup> Debussy en su correspondencia habla de *La Soirée dans Grenade* pero el título que aparece en la partitura es sin artículo.

que éste, que se encontraba en el auditorio, reivindicara la originalidad de su *Habanera* que luego incluirá orquestada en su *Rapsodia española* de 1907, indicando la fecha de composición (1895), para dejar claro probablemente que la idea original era suya (Vallas, 1958: 277). A pesar del parentesco que pueda haber desde el punto de vista armónico y sonoro, la construcción formal de Debussy es completamente original por la yuxtaposición de periodos sin desarrollar, y las variantes de tempo y de ritmo.

En la *Soirée* aparecen con más fuerza elementos que ya se encontraban en *Lindaraja*: el ritmo de Habanera claramente afirmado desde el principio. La línea melódica inicial se caracteriza por los adornos que evocan, según algunos críticos, el canto gitano (compases 7 a 16) o el hispanoárabe, por la presencia de la gama menor melódica con los intervalos característicos de segunda aumentada.



Ejemplo 3: tema inicial de la *Soirée* (c. 7-16)

Otro elemento original es la sucesión de acordes paralelos de séptima de los compases 17 a 20 que funcionan como un estribillo, volviendo a aparecer en dos ocasiones (compases 29-37 y 92-95) en un pasaje de cambios bruscos.

En tercer lugar aparece un tema melódico enunciado al ritmo indolente de la Habanera, con la indicación de *avec plus d'abandon*, y un cambio de tonalidad a Fa sostenido mayor (compases 67-90). Este tema va desapareciendo poco a poco dejando paso al tema inicial.

Tempo I° *avec plus d'abandon*

#### Ejemplo 4: Habanera

La composición fenece lentamente con la indicación *en allant, se perdant*. La evocación de la guitarra que ya hemos señalado en *Lindaraja*, también está presente aquí.

Como es bien conocido, Falla dedicó grandes elogios a esta pieza subrayando la fuerza de evocación concentrada en sus páginas. El compositor español describe la pieza como un conjunto de “imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra” (Falla, 2002: 75).

Los adornos melódicos que evocan la música arábigo-andaluz y las disonancias cromáticas dan una impresión de misterio y alejamiento, creando una atmósfera inquietante. La alternancia de ritmos y de tonalidades produce una impresión de contraste entre zonas sombrías y luminosas. Las sombras que cubren progresivamente Granada. Podríamos decir que en esta composición la precisión espacial presente en el título de *Lindaraja* se difumina en favor de la precisión temporal: el atardecer, la noche... De nuevo la luz está en juego. Según el propio compositor, *Soirée dans Grenade* recrea la noche tibia de Andalucía.

Jacqueline Kalfa comenta que en el invierno de 1897, con motivo de un viaje a Andalucía, Albéniz se trajo a París un esbozo de *La Vega* (1898) inspirada en Granada, que hizo escuchar a un grupo de artistas en casa de Chausson. En una carta a su amigo el pintor Moragas, declara: “He terminado *La Vega* ... Debussy la ha oído” (Kalfa, 1988: 27). Al parecer, Debussy entusiasmado manifestó el deseo de ir a Granada para escuchar en directo el canto andaluz. Para Kalfa, es Albéniz el iniciador de la Granada musical, del síndrome de Granada. “Debussy tan impresionable, tan permeable a todo arrobamiento sugestivo, evocador, no podía sino ser afectado por la intensa fuerza

poética de una pieza como *La Vega* (Kalfa, 1988: 29). François Lesure, sin embargo, sugiere el contacto con Falla como uno de los elementos detonadores del entusiasmo de Debussy por Granada (Lesure, 1982: 107).

### 3.3. La puerta del vino

*La puerta del vino*, que forma parte del libro segundo de los *Preludios* (1913), evoca de nuevo el famoso palacio, con toda la fascinación que puede sugerir en la imaginación del artista. El estreno tuvo lugar el 5 de marzo de 1913 en la sala Erard con Debussy al piano.

Parece ser que Manuel de Falla le envió una tarjeta postal de *La puerta del vino* y a partir de esta imagen creó la composición. En una carta del 3 de enero de 1910, Debussy agradece a Manuel de Falla el envío de una tarjeta de felicitación en los siguientes términos: “Ha halagado mi gusto por las imágenes hermosas por uno de los lados que más me apasiona, pues ya sabe cuánto amo, desafortunadamente sin conocerlo, su país” (Debussy, 2005: 1237).

Según la descripción de la postal dada por el mismo Falla, la foto representa “el célebre monumento de la Alhambra. Adornado de relieves en color y sombreado por grandes árboles, contrasta el monumento con un camino inundado de luz que se ve en perspectiva a través del arco” (Falla, 2002: 75). Esta composición, como las precedentes para piano, también es una evocación de la España mora del reino de Granada. En re bemol mayor, compás de 2/4, con la indicación de “Movimiento de Habanera con bruscos cambios de gran violencia y de suavidad apasionada”<sup>8</sup>.

El ritmo de Habanera aparece muy marcado desde el principio y se mantiene en el registro grave como un *obstinato* a lo largo de toda la pieza. Se inicia con la indicación de áspero, sensación que viene creada por la síncopa brusca de la habanera y el tritono con el que comienza la línea melódica.

*La puerta del vino* está emparentada con *Lindaraja* y con *Soirée dans Grenade* por el ritmo de Habanera, pero difiere en el dibujo melódico. El tema inicial (compases 5-19) asciende por grados conjuntos diatónicos adornado por una serie de melismas, próximos a las formulas melódicas del cante jondo. Lo gitano, lo andaluz y lo moro se

---

<sup>8</sup> *Mouvement de Habanera. Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur.*



entremezclan a través de los adornos melódicos y de los intervalos de segunda aumentada característicos del llamado modo menor hispanoárabe del que ya hemos hablado a propósito de *Soirée dans Grenade*.

La sonoridad creada por los intervalos disonantes de tritono (fa-si becuadro), sexta, segunda y novena aumentada, junto con la cuarta disminuida mi becuadro-la bemol, crean una atmósfera de extrañeza y misterio.



Ejemplo 5: *Puerta del vino* (c. 13-19)

Los pasajes arpegiados recuerdan el rasgueado de la guitarra en contraste con el movimiento de habanera. Desde el punto de vista formal tiene la estructura ternaria ABA'. Los cambios de color (compás 37-41) y los contrastes de luces y sombras son más acentuados que en *Lindaraja*.

En las tres obras que hacen referencia a Granada Debussy utiliza el famoso ritmo de tango o habanera. Puede resultar curioso que para dar un aire español a sus composiciones granadinas, Debussy haya escogido este ritmo. Pero hay que tener en cuenta que numerosos compositores franceses lo utilizan para evocar España a partir del éxito que obtuvo la famosa canción de Iradier *La paloma*, basada en este ritmo lento de origen cubano, que se puso de moda en Europa<sup>9</sup>. El éxito de la habanera se extiende también a la música española. Albéniz utiliza este ritmo en sus dos piezas tituladas

---

<sup>9</sup> Entre los compositores franceses que escriben habaneras podemos citar Bizet con la famosa habanera de Carmen, Lalo (1875), Chabrier (1885), Ravel (1898), Raoul Laparra, Louis Aubert (para piano 1918), etc.

*Tango*, y aparece también en zarzuelas como *Luisa Fernanda*, *Marina*, etc. Existen dos variantes de este ritmo. La primera es denominada tango y la segunda habanera:



Ejemplo 6: ritmo de tango y de habanera

Para acabar, en el primer libro de los *Preludios*, el n° 9 lleva el título de *Sérénade interrompue*. A primera vista, por tanto, nada permite pensar que la pieza tenga connotaciones hispánicas. Por otro lado, en ninguna de sus cartas o escritos, Debussy ha revelado cuál ha sido su fuente de inspiración. Sin embargo la atmósfera es completamente española desde el principio hasta el final. Hay quien ha visto alusiones a la música de Albéniz, que le debió causar una gran impresión.

La pieza está escrita en ritmo ternario, mientras que las precedentes tienen ritmo binario, 3/8 con la indicación “*Modérément animé, quasi guitarra*”. Es cierto que en algunos pasajes hay como un eco de Albéniz, consciente o no. Así por ejemplo, los primeros compases recuerdan la escritura casi guitarrística del tema inicial de *Asturias*, mientras que los compases 85-86 recuerdan el ritmo agitado de *Rumores de la caleta*.



Ejemplo 7: *Sérénade Interrompue* (c. 26-31)

En esta composición Debussy introduce también una alusión a la marcha del tercer movimiento de su *Iberia*. En cualquier caso, el ambiente español es claramente perceptible en los contrastes y en los giros que evocan la guitarra. Por otro lado el título de *Serenata interrumpida*, puede ponerse en relación con la indicación de *Serenata* que acompaña la Granada de Albéniz.

#### 4. Conclusión

Con las composiciones para piano de tema español, Debussy recrea una atmósfera española irreal, a través del ritmo de habanera, de fórmulas rítmicas y

melódicas andaluzas construidas sobre melismas, intervalos de segunda aumentada, tresillos y cadencias de carácter arábigo andaluz, sin caer en el folklorismo. Debussy con una extraordinaria intuición construye un folklore imaginario.

Tres composiciones tienen el mismo asunto: la Alhambra de Granada. Se trata del mismo tema pero en distinto momento, desde un ángulo distinto y sobre todo con otra luz y otra atmósfera. Se ha señalado ya en otras ocasiones la afinidad estética de Debussy con las artes plásticas y la importancia que daba el compositor a las imágenes visuales, como fuente de inspiración. Cómo no recordar los famosos cuadros de la Villa Médicis, el mediodía y la tarde, de Velázquez o las innumerables series de cuadros de Monet, en las que el mismo tema aparece pintado en horas diferentes, bajo otra luz. Aunque el mismo Debussy rechazaba el calificativo de impresionista aplicado a su música como una etiqueta fácil, podemos decir que estamos ante un mismo cuadro musical en el que se ha querido eternizar diferentes momentos.

La manera personal de evocar Granada y España pone fin a los clichés musicales basados en el folklore español. La ambigüedad armónica querida por Debussy expresa por consiguiente una imagen difuminada de España. No se trata pues de la España real y contemporánea ni de la música popular española. La España mora, andaluza, y gitana en la que se han mezclado a lo largo de los siglos tantas tradiciones. Así, de una visión romántica y pintoresca de España que cristaliza en una serie de clichés musicales se pasa gracias a la obra de Debussy a una visión personal, subjetiva e íntima de lo español, expresado con un lenguaje sonoro nuevo en el que siguen persistiendo algunas señas de identidad.

Entre los factores de este cambio podemos señalar primeramente el contacto con la música y los músicos españoles en París, y de manera relevante la música de Albéniz y su poder de evocación. A continuación, siendo sin duda el elemento más determinante, la renovación del lenguaje musical de Debussy. Si el compositor francés se inspira en los elementos esenciales de la música arábigo andaluza, su lenguaje armónico y orquestal superan el ámbito de la música folklórica creando una visión de España intimista y personal.

## **Bibliografía**

ANTEQUERA, M. (1971) *La Alhambra y el Generalife*, Ediciones Miguel Sánchez, Granada.

BOUCOURECHLIEV, A. (1998) *Debussy : la révolution subtile*, Fayard, París.

DEBUSSY, C. (1971) *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, París.

DEBUSSY, C. (2005) *Correspondance (1872-1918)*, Gallimard, París.

FALLA, M. (2003) “Claude Debussy y España”, in *Escritos sobre música y músicos*, introducción y notas de Federico Sopeña, Austral, Madrid.

GOUBAULT, Ch. (2002) *Claude Debussy la musique à vif*, Minerve, París.

KALFA, J. (1988) « Isaac Albeniz à Paris. Une patrie retrouvée (1893-1909) », in *Revue Internationale de Musique Française* n° 26, pp. 19-36.

LESURE, F. (1982) « Debussy et le syndrome de Grenade », in *Revue de Musicologie* n°68/1-2, pp. 101-109.

VALLAS, L. (1958) *Claude Debussy et son temps*, Albin Michel, París.