

## **Victoria Cavia\***

# **EL JOVEN GARCÍA LORCA: UN PAISAJE MUSICAL DE SUS TEXTOS A TRAVÉS DEL MUNDO SONORO DE VERLAINE Y DEBUSSY\*\***

### **Resumen**

El interés por conocer la génesis de la palabra poética considera a la lectura como una importante fuente de inspiración para el escritor y por tanto de su acceso al mundo. La atención al nacimiento de la vocación literaria de muchos poetas se suele beneficiar de un examen a sus bibliotecas y también de otros datos relativos a la propia producción del autor, los cuales facilitan la introspección en el carácter libresco de sus bases creativas. Menos evidente es constatar la lectura de la partitura musical como fuente de inspiración para la creación literaria: la grafía estrictamente musical y su traducción en el nivel sonoro.

El objetivo de este artículo es tratar de establecer algunos paralelismos que confirmen lo que haya de más general en la cultura artística compartida por Paul Verlaine y Federico García Lorca a través del piano de Claude Debussy. Para ello se toma una perspectiva cercana a la que Lorca pudiera haber tenido de la lectura poética del Verlaine simbolista. Este enfoque está a la vez interesadamente distanciado. En primer lugar por la incapacidad objetiva que todo constructo intelectual lleva consigo cuando pretende penetrar en las razones poéticas del "otro." Pero sobre todo porque se utiliza como recurso metodológico para abrir e interrelacionar los distintos campos de conocimiento la estrategia del análisis musical de algunas obras de Debussy. No se trata de poner en cuestión una influencia, herencia o problemática compartida, sino de descubrir rasgos de una sensibilidad común compartida por los tres personajes. Desde esta

\* **Victoria Cavia**, Profesora, Universidad de Valladolid, España.

\*\* Este artículo se deriva en sus orígenes de la ponencia que fue presentada por la autora en Laussane (Suiza) con motivo del congreso de carácter internacional que bajo el título *Lorca y la Música* y dentro de las Jornadas Hispánicas anuales tuvo lugar en la ciudad helvética en 1999.

perspectiva se aborda la línea imaginaria que recorre al Verlaine abuelo (1844–1896) al Debussy padre (1862–1918) y, finalmente, al Lorca hijo y nieto (1898–1936).

**Palabras clave:** Simbolismo, modernismo, modernidad, impresionismo, Verlaine, Debussy, García Lorca.

### **Abstract**

Interest in knowing the genesis of poetic word considers reading an important source of inspiration for the writer and of his access to the world. Attention to the birth of the literary vocation of many poets is normally aided through a study of their personal libraries and moreover such other data associated with the very production of the writer, allowing for introspection into the resource text character of the poet's creative bases. Less evident is establishing musical score reading as a source of inspiration in literary creation, that is, that which is strictly musical spelling and its translation at the sonorous level.

The purpose of this article is to attempt to establish certain parallelisms that confirm what is more generally found in the artistic culture shared by Paul Verlaine and Federico García Lorca through the piano of Claude Debussy. In so doing, we use a closer point of perspective similar to what Lorca may have enjoyed in the poetic reading of Verlaine as symbolist. This approach is intentionally distant, firstly given the objective inability that all intellectual constructs possess when attempting to penetrate the poetic reasons of "another," but more importantly, the approach broadens when interrelating various fields of knowledge through analytical tools applied to the musical works of Debussy. We do not question an influence, inheritance or shared problem, rather uncover features of a common sensitivity shared by the three individuals. From this perspective, we deal with that imaginary line running through Verlaine grandfather (1844–1896) to Debussy father (1862–1918), and finally to Lorca son and grandson (1898–1936).

**Keywords:** Symbolism, Modernism, Modernity, Impressionism, Debussy, Verlaine, García Lorca, Poetry, Music.

El interés por conocer la génesis de la palabra poética considera a la lectura como una importante fuente de inspiración para el escritor y por tanto de su acceso al mundo. La atención al nacimiento de la vocación literaria de muchos poetas, se suele beneficiar de un examen a sus bibliotecas o también de otros datos que, ya dentro de

la propia producción del autor, nos hablan de ese carácter libresco. Algo más olvidado, por menos evidente, es constatar la lectura de la partitura musical como fuente de inspiración para la creación literaria. Y con esa lectura me estoy refiriendo no sólo a la grafía estrictamente musical y su traducción en el nivel sonoro, sino a todo signo que aparezca en el soporte material: nombre, compositor, edición, indicaciones de *tempo*, dedicatoria, título y texto literario de la pieza.

El análisis del fenómeno de la lectura literaria como fuente de inspiración ilumina muy parcialmente la figura de cualquier poeta y todavía más tenuemente cuando aplicamos el procedimiento a un hombre que utiliza la poesía como una vía que emana de su modo vivir y de estar situado en las cosas. Así, en García Lorca "más dado a la vida que al arte, la poesía era una de las formas de su intenso vitalismo," como comentaba su hermano Francisco. Éste consideraba que el éxito de la obra de Federico nacía de "esa misteriosa alquimia poética que determina la total personalidad de un artista creador."<sup>1</sup>

De cualquier modo, los primeros años de la vida de Federico tuvieron no sólo en la lectura uno de los ingredientes que alimentaban ese modo de vivir del que habla su hermano.<sup>2</sup> La música corrió paralela y de allí que se presente como otro de los fenómenos a tener en cuenta para la conformación de sus fuentes creativas. Se abren así dos inmensos campos, el del texto literario y el del texto musical. Utilizando ampliamente la facultad de acotar y relacionar según unos criterios propios, los dos ámbitos creativos se utilizan en estas páginas como vías para arrojar luz a "la misteriosa alquimia" del proceso creativo en Lorca.

La intención es establecer paralelismos que confirmen al entendimiento lo que haya de más general en la cultura artística compartida por Paul Verlaine y Federico García Lorca a través del piano de Claude Debussy. Es decir, nos situamos en una perspectiva más alejada de la que pudo suponer para Lorca la lectura poética del Verlaine simbolista, puesto que colocamos entre ambos el filtro de un compositor, Debussy. No tratamos tanto de poner en cuestión una influencia, herencia o problemática compartida, como de descubrir una sensibilidad común en los tres personajes. Aunque somos conscientes del riesgo, asumimos la tarea y la planteamos como una excusa para

abrir el ámbito, más amplio y difícil de precisar, de las influencias artísticas que conforman el mundo poético de cualquier creador. Y en este caso de un poeta de la palabra con mucho de músico vital. Desde esta perspectiva abordaremos la línea que, en una genealogía ficticia de la creación, podría trazarse desde el Verlaine abuelo (1844–1896) al Debussy padre (1862–1918), para terminar finalmente con el Lorca hijo y nieto (1898–1936).

Este trabajo lo planteo en tres secciones. En la primera, tras una breve reflexión sobre la importancia de la música a lo largo de la vida de García Lorca, se apuntan algunos trazos sobre la interacción entre música y literatura desde una perspectiva simplificada, ya que no es este el sitio para dar cuenta extensa de la dimensión teórica del tema.<sup>3</sup>

La segunda sección aborda el marco general que sustenta las correspondencias entre los dos poetas y el músico a través de los datos que el contexto cultural aporta en la intersección de los tres personajes.

La tercera sección toma a su vez dos enfoques. En un primer momento se busca la influencia de Verlaine en Lorca fijando la atención en los temas, vocabulario y otros procedimientos estilísticos de la poesía verlainiana, proyectados en la prosa de *Impresiones y paisajes* (1918).<sup>4</sup> En segundo lugar, se intentan establecer las conexiones de esos textos literarios con las ilustraciones musicales de Debussy. Para este fin se recurre, principalmente, al siguiente material musical:

- 1) texto musical de algunas de las muchas canciones o piezas para piano del compositor francés relacionadas con la poesía de Verlaine.
- 2) partituras de Debussy, algunas de las cuales pertenecieron a la biblioteca de Federico García Lorca y evidencian en el poeta la práctica musical del repertorio impresionista.<sup>5</sup>

Se atenderá a la coherencia de este modo de proceder desde el tejido de conexiones motílicas que se establezcan a través de correspondencias analógicas, planteamientos estructurales, recursos conceptuales o constataciones tanto de la propia experiencia como de las que aporten los autores aludidos y el contexto histórico cultural en el que éstos se movieron.

## I. El entorno musical de García Lorca

La abundante producción bibliográfica en torno a la figura de García Lorca ha estado atenta a las relaciones del poeta con la música. Las razones parecen estar bien justificadas desde diversas perspectivas.<sup>6</sup>

La primera de ellas la ofrece la propia biografía de Lorca, en la que la música se ve en un principio como el medio expresivo más importante de sus inclinaciones artísticas. Su hermano Francisco afirma que:

Su vocación artística era entonces, decididamente, la musical, con preferencia sobre la literaria, cuyo nacimiento puede datarse en 1917. Esta tendencia a la música culta y su manifiesta formación musical se descubre en las páginas de *Impresiones y paisajes* y en otras anteriores.<sup>7</sup>

El piano, los ejercicios de armonía, los pequeños intentos compositivos y las lecciones de guitarra, se incoan como aspiraciones más o menos acertadas que inclinan a sus amigos de la tertulia del Rinconcillo a situar a Federico dentro de ese panorama musical.<sup>8</sup> En el año de *Impresiones y paisajes* la imagen que tiene el joven Lorca de sí mismo corrobora la de su entorno, pero su vocación musical ya aparece desdoblada con la literaria. Al dar cuenta de las "cosas que hace" comenta que trabaja muchísimo: "escribo muchos versos y hago mucha música."<sup>9</sup> La vida en la Residencia –del que todavía a los veintidós años se definía a sí mismo como "estudiante-poeta y pianista-gitano–",<sup>10</sup> la relación con los jóvenes músicos y críticos de su generación, y sobre todo su amistad con Falla, son testigos y a la vez alimento para la musicalidad de Federico.<sup>11</sup>

Pero desde la perspectiva actual se muestra claramente que el Lorca músico que realmente existió, no dominaba los conocimientos y la práctica del fundamento teórico musical. No podemos negar su gran capacidad para la expresión musical, materializada en el gusto con que armonizaba las interpretaciones de la canción popular o en el interés por la música específica que debía acompañar a sus obras de teatro, pero nos parece que se hace un flaco favor a la capacidad creativa del poeta si se intentan reivindicar unas cualidades musicales que en el nivel creativo e interpretativo no superaron el límite del entendido o del aficionado.<sup>12</sup>

### La música en la obra de García Lorca

La experiencia directa de la lectura de la obra de juventud de Lorca nos confirma lo que ya conocemos a través del testimonio de sus contemporáneos y de los estudios críticos que se han fijado en la vertiente musical de la educación que recibió Federico. Esta segunda perspectiva se señala de alguna manera en las introducciones críticas de las obras que no vieron la luz en vida de García Lorca y cuya lectura detenida revela la existencia de una poesía y prosa lorquianas en clara relación con la música.<sup>13</sup>

En *Impresiones y paisajes* Lorca se aventura con la música pero sobre todo en tono poético y no tanto en un plano teórico riguroso. La imagen de lo musical aún siendo abundante, sobre todo en la prosa de sus primeros años, no llega a adquirir una jerarquía formal, sino que se mueve principalmente como un elemento más del nivel perceptivo. Se ha visto una presencia más estructural de la música en la *Prosa inédita de juventud* a la que se sumaría también la *Poesía inédita de juventud*. Si lleváramos a cabo un recorrido por la obra poética posterior, probablemente descubriríamos un menor número de referencias explícitas a la música que las que podríamos por ejemplo encontrar en su primera poesía. En cambio se pueden advertir significativos rasgos de la sensibilidad del poeta hacia el hecho sonoro en general, susceptibles de motivar la reflexión de las relaciones de la música con la literatura, como lo demuestran algunos trabajos en torno a sus *Suites, Canciones, o Poeta en Nueva York*.<sup>14</sup>

Un tercer enfoque sería el que nos revela el propio Lorca sobre el papel de la música en su obra. En su teatro manifestó esa preocupación por la adecuación de la música e incluso intentó, como es sabido, ir más lejos al pedir la colaboración de Falla para la frustrada realización de *Lola la comedianta*.<sup>15</sup> En una entrevista sobre una representación de la Barraca con *La vida es sueño*, Lorca manifiesta la importancia que atribuye a la música en la escena:

El auto sacramental quedaría incompleto si le faltase el auxilio de la música. Pero ahí, ocultos, están unas vihuelas y unos cantores adolescentes que en los momentos precisos dejan oír sus voces, sus loas, sus réplicas, a la manera del coro en la tragedia griega y como solían tañer y cantar en tiempos de Calderón en los atrios de los templos. Para mi gusto, la

intervención de esos cantos resulta acaso lo más interesante, por la ingenuidad inspirada con que matizan el desarrollo de la religiosa tragedia.<sup>16</sup>

Las entrevistas y declaraciones al igual que sus conferencias venían ilustradas muchas veces con música. Todo el conjunto revela las abundantes y sustanciosas reflexiones sobre el sentido de la música en su producción teatral, brindando una alternativa que por sus amplias dimensiones se aleja del propósito de este trabajo. En el "Homenaje a Lola Membrives," Federico habla de Mozart, Beethoven Wagner y Debussy. Además justifica las canciones y bailes elegidos para *La dama boba* argumentando que era eso lo que ocurría en el teatro español de la época.<sup>17</sup>

Los textos en prosa, *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*,<sup>18</sup> *Divagación. Las reglas de la música*<sup>19</sup> o las conferencias como *El Cante jondo. Primitivo cante andaluz* (1922), evidencian un interés tematizado por la música. De su viaje de 1930 recordaba:

[En la Habana] di ocho conferencias. Sobre poesía, sobre crítica literaria y sobre música. En este último punto desarrollé mis temas favoritos: cante jondo y canciones populares. María Tubau interpretaba las letras y yo la acompañaba al piano; A mí su música. Después de terminada mi actuación de conferenciante, yo me quedé a estudiar la música.<sup>20</sup>

### **La cuestión del significado: música y literatura**

Esbozadas las líneas generales que fundamentan el amplio interés de Lorca por la música se hace evidente el atractivo inherente que motiva la búsqueda de referencias y datos en este sentido. Retos más arriesgados se plantean cuando se abordan ámbitos menos objetivos tales como intentar mostrar la musicalidad de la poesía de Lorca,<sup>21</sup> o tratar de establecer correspondencias entre las fuentes creativas de su poesía y el pensamiento musical de su época. Pero a pesar de las dificultades que se plantean, siempre que se acometen caminos de cruce entre la música y la literatura, es un hecho estimulante el gran potencial que el análisis musical contiene.

El problema nuclear para ambas disciplinas es el del significado, el cual queda concretado en buena parte en el problema del

lenguaje y sus usos. La música tiene su propia identidad porque es diferente del lenguaje literario. El inconveniente básico desde la perspectiva de la música radica en su carácter no representativo y por tanto en un significado ambiguo. Pero a su vez, su imprecisión es compensada por un lenguaje propio, que contiene unas relaciones internas sujetas a un código y por tanto definidas con gran claridad. En la literatura el significado es aparentemente más explícito por su carácter representativo, pero muchas veces las palabras muestran su ambigüedad porque sus significados no son unívocos. Además, las propiedades formales en la literatura pueden ser más complejas porque son más flexibles que las generalizaciones formales en música. Éstas se convierten con más facilidad en norma debido a su alto grado de precisión.

La revisión de las teorías sobre la relación música y texto supera el propósito de estas páginas. Aunque cabe señalar que de forma tradicional estas teorías sobre el problema del contenido musical, se han movido en torno al dualismo formulado entre trascendentalismo-formalismo. En este caso se adopta una posición que desde categorías distintas comparte el sentir general de que el arte puede simbolizar vastos dominios de experiencia y sentimiento, dentro de una complejidad que se alimenta de las influencias múltiples del contexto cultural. Los significados en la música son multidimensionales y en consecuencia los distintos aspectos significativos de la obra no tienen porque competir entre sí, ni en la propia música ni en su interpretación.<sup>22</sup>

## **II. Letra y música: Verlaine y Claude Debussy**

Fue la poesía temprana de Verlaine la que más atrajo a Debussy. Es bien conocido su "Je n'aime plus que ça" dirigido al editor Hamelle cuando le envía un volumen de poemas de Verlaine.

Por otra parte, los temas centrales de las obras poéticas de Verlaine están perfectamente definidos en cada uno de sus libros. Así ponen de manifiesto, entre otros, las ediciones críticas de estudios especializados de Ferreres (1975) o Casado (1991). El tema principal de *Fêtes Galantes* sería la recreación del mundo de Watteau cuyos cuadros están llenos de "paisajes de jardines, fuentes para el ensueño, también los personajes de marquesas,

abates y delicados caballeros y los de la comedia del arte italiano, alegres y melancólicos.”<sup>23</sup> En *Romance sans paroles* “hallamos las más puras manifestaciones impresionistas cargadas de símbolo... y melancólica y delicadísima tristeza.”<sup>24</sup> Y por último en *Sagesse* “su religiosidad... alcanza acentos trascendentes de poeta católico más que simplemente de cristiano, como se ha escrito. Obsesión del pecado, dolor sincero de arrepentimiento.”<sup>25</sup>

De los diecisiete poemas verlainianos que Debussy puso en música en diferentes ocasiones, ocho pertenecen a *Fêtes Galantes*, seis a *Romance sans paroles* y tres a *Sagesse*. Pero además de estas canciones, fechadas también en la primera época de Debussy, la influencia directa de Verlaine aparece en otras obras para piano de este momento. Los dos primeros movimientos de la *Petite Suite* (1889) tienen títulos de dos poemas de *Fêtes Galantes*: “*En Bateau*” y “*Cortège*.” En los años de madurez tampoco abandonó Debussy esta temática, como lo demuestra el título tomado también de *Fêtes* de la popular pieza para piano “*Claire de lune*” perteneciente a la *Suite Bergamasque* (1905). Fue sobre todo *Fêtes Galantes*, la obra por la que Debussy mostró más interés durante toda su vida. Los personajes de la comedia del arte y el ambiente evocador de los paisajes pintados por Watteau fueron de nuevo excusa para el libreto del ballet en un acto *Masques et Bergamasques* (1909), y en sus últimos años para el proyecto de una ópera ballet titulada *Crimen Amoris* (1913), que no llegó a tomar realidad.

Pero independientemente de estos ejemplos específicos, que evidencian la fascinación de Debussy por la temática poética de Verlaine, el poeta simbolista tuvo una profunda influencia en los nuevos procedimientos compositivos que articuló el músico francés en su nueva estética.<sup>26</sup> Las conexiones que podamos establecer entre el texto de una canción y los eventos musicales que el compositor ha elegido para enfatizar, subrayar, aludir, sugerir o vaciar de contenido determinados aspectos interpretativos del texto, pueden facilitarnos una aproximación a los elementos del vocabulario expresivo del compositor. Esto no quiere decir que siempre un mismo elemento musical se utilice sistemáticamente con un determinado propósito y aplicado a una misma idea o contexto poético. Tampoco se trata de observar este tipo de relaciones como una especie de rígido código. Además, muchas

veces es cuestionable que un recurso musical determinado pueda ser susceptible de poseer algún valor interpretativo y menos aisladamente.

Lo cierto es que los motivos melódicos, las escalas especiales, los intervalos estructurales o el esquema formal utilizados por Debussy constituyen un conjunto de elementos que a menudo es susceptible de ser estudiado bajo ese valor interpretativo, una tarea constatable de alguna manera por la referencia al texto de la pieza musical. De hecho, el estilo de Debussy nació y fue madurando sobre todo en sus canciones, y por tanto a través de la comprensión musical que hizo de la poesía simbolista, y según algunos especialistas sobre todo de la de Verlaine.<sup>27</sup> Una realidad que para ser entendida es necesario contextualizar dentro del pensamiento musical y literario de la Francia del siglo diecinueve.

La novedad musical, incoada en las últimas décadas del siglo diecinueve, llegó con el intento de crear un idioma musical nacional y fue paralela a la que años anteriores habían conseguido los simbolistas en el ámbito poético. "La música por encima de todo" de los simbolistas suponía una síntesis de lo ocurrido durante la primera mitad del siglo romántico. Las ideas artísticas del simbolismo intentaban superar tanto los excesos de la "libertad en el arte," proclamada por los románticos de principios de la centuria, como la respuesta del "arte por el arte" que dieron como contrapartida los Parnasianos a mitad del diecinueve, los cuales rechazaban los excesos de libertad compensándola con una forma cuidada y precisa. Al igual que hicieron los poetas simbolistas también Debussy se reveló, a su manera, contra la palabra justa, el empleo ortodoxo en la combinación de las mismas, la simetría, el verso par o las cesuras predecibles.

Desde esta perspectiva, podríamos decir que el intento de crear una música nacional y a la vez aportar algo nuevo al panorama europeo se alimentó de la literatura francesa. Así, Debussy concreto este ideal en crear una nueva estética que recuperara la elegancia y claridad perdida desde Rameau y encarnara la sensibilidad musical francesa, llena de fantasía, refinamiento y moderación. Pero hay que señalar que todo ello se produjo dentro de un marco formal perteneciente todavía al romanticismo alemán. De hecho Debussy se mueve dentro de las formas típicas de ese romanticismo: la pieza de carácter para piano, la canción para voz y piano y el poema sinfónico para orquesta.

Una vez establecida la originalidad de su propio lenguaje musical y adquiridos los procedimientos estilísticos, Debussy tuvo menos necesidad del texto literario. Por ello pudo dar sus mejores frutos en las obras de madurez, tal y como demuestran sus *Estampas*, *El Rincón de los Niños*, *Preludios*, *Estudios* y sus obras orquestales. Dentro de este conjunto de obras estarían entre otras *La Soirée dans Grenade*, *Serenade for the doll*, *La Cathédrale engloutie*, *La Puerta del vino*, e *Ibería*, obras todas ellas que de una u otra manera se constata que fueron conocidas por García Lorca en alguna etapa de su vida. El seguimiento puntual y cronológico de las referencias que aparecen sobre estas obras en el contexto lorquiano llevado a cabo en este trabajo, refrenda que el conocimiento que tuvo Lorca de Debussy evoluciona cualitativamente en el tiempo. En el Federico de juventud esta aprehensión se mueve en torno al Debussy del simbolismo francés y en cambio el Lorca maduro gira hacia las obras más españolas del Debussy exótico.

### **Sólo letra: Federico y Paul Verlaine**

Los estudiosos de Lorca han destacado el conocimiento que éste tenía del "poeta maldito," lo que les lleva en alguna ocasión a hablar incluso de la identificación del granadino con Verlaine.<sup>28</sup>

Se busca, en consecuencia, constatar en sus primeros escritos esa posibilidad. Uno de los testimonios que documentan que el joven Federico conocía el mundo poético de Verlaine se encuentra en la carta de presentación que escribe al poeta onubense Adriano del Valle en la primavera de 1918, el mismo año de la publicación de *Impresiones y paisajes*:

Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, que no es la verdad de mi corazón.<sup>29</sup>

En esta primera obra aparece de forma explícita la referencia al esteta evocador de las refinadas fantasías de Watteau. En el capítulo *Jardines* dice literalmente que "Verlaine llora" al terminar la fiesta galante.<sup>30</sup> También en el capítulo *Monasterio de Silos* compara las manos de los oficiantes con las de "los monagos del delicado verso

de Verlaine.<sup>31</sup> Sus poesía más temprana no hace más que reiterar esa recepción de Verlaine. Así en la *Poesía inédita de juventud* aparece nombrado también en dos ocasiones. En la primera se trata de nuevo del mismo Verlaine que llora o solloza en *Crepúsculo espiritual* (1918):

¡Ay! ¿Quién solloza?  
 ¿Acaso el Verlaine de las Saturnales  
 Sus lirás roza  
 En infinito rumor de rosales?...<sup>32</sup>

En la segunda ocasión, *La balada de las tres rosas* (1919), de nuevo nos muestra el Verlaine encuadrado en el marco referencial de *Fêtes galantes*:

Son de fiestas que cuenta  
 Verlaine evangelista  
 De marquesas que quieren sufrir y no podrán...<sup>33</sup>

En poemas escritos en 1920 y 1924 vuelve a mencionar a Verlaine o incluso a titular el que aparece en *Canciones* con el nombre del poeta: Verlaine. Una referencia más tardía y con un mero carácter puntual la hace el Lorca maduro en el texto de *La imagen poética de Don Luís de Góngora* (1926). No nos detenemos en especificar más sobre estos datos porque, aparte del interés testimonial de estas referencias en sí mismas, su mayor importancia para nosotros radica en el hecho de haber descubierto que estas vinculaciones con Verlaine se presentan muchas veces a la par con la mención a Debussy, como mostraremos más adelante. Un dato, este último, que avala el paralelismo mental que ambas figuras suscitaban en el mundo creativo de Lorca.<sup>34</sup>

### **Federico y la música de Claude Debussy**

La tesis que aquí se plantea es la de que Lorca conocía la música de Debussy dentro de este contexto verliniano, pero mucho antes de que Falla le diera a conocer los aspectos más exóticos del compositor francés. Este Debussy más hispánico no fue facilitado a Lorca hasta que el propio Falla establece su residencia en Granada (1920). Probablemente Falla marcaría el antes y el después de la visión de Lorca sobre Debussy, pero aquí interesa sobre todo

destacar el antes por estar menos documentado y presentar un carácter menos "españolizado." El seguimiento de las ocasiones en las que Lorca nombra de forma puntual a Debussy ha permitido justificar que la recepción del compositor se inició en el contexto de esa admiración por la cultura francesa propia del fin de siglo.<sup>35</sup> Una recepción que fue experimentada como la del reconocimiento de un músico de sonoridades nuevas, de lo pequeño y del matiz. Por tanto un "progresista" no comprendido por el público acostumbrado a la grandilocuencia musical y a la norma consagrada. La amistad con Falla añadió a esa recepción de juventud otra visión. Aquella en la que el compositor francés se convertía en el medio que podría ayudar a cambiar el rumbo de la música española. Por eso fijamos el año 1920 como el punto de giro imaginario que separa esos dos momentos de asimilación debussyta: el francés y el español.

En *Estado sentimental. Extravío* (1917) de su *Prosa Inédita de Juventud* dice que "el sueño tiene incoherencias y modulaciones a lo Debussy:"

Si algo se oye es un acorde de piano perdido en la sombra [...] modulaciones a lo Debussy que al resolverse producen color y temblores de luz.<sup>36</sup>

Estas alusiones sugieren en clave lírica una terminología técnica sobre Debussy ya asimilada en estos momentos por el joven granadino, como lo demuestra el primer texto tematizado sobre música que escribe, cuya importancia merece una atención detallada más adelante: *Divagación. Las Reglas en Música* (1918).

Para la recepción de la modernidad de Debussy en el joven Federico contamos también con otro testimonio similar, y con un interés especial para nosotros ya que en la poesía *La Canción novísima de los gatos* (1920) aparecen alusiones a Debussy y a Verlaine que sugieren iguales connotaciones en la apreciación de ambos. Relaciona al músico y al poeta francés con un gato: "Debussy fue un gato filarmónico en su vida interior," y "Verlaine fue casi un gato."

[El] mi Mefistófeles casero

...

Es muy músico entiende

A Debussy mas no

...

De su alma Debussy  
 Fue un gato filarmónico en su vida anterior  
 Este genial francés comprendió la belleza  
 Del acorde gatuno sobre el teclado. Son  
 Acordes modernos de agua turbia de sombra [...]  
 Irrita al burgués [...]!. Admirable misión [...]  
 Francia admira a los gatos Verlaine fue casi un gato  
 feo y semicatólico, huraño y juguetero  
 que mayaba celeste a una luna invisible<sup>37</sup>

En lo que hemos considerado como segunda etapa de la recepción de Debussy, es decir a partir de 1920, encontramos referencias al compositor galo en los siguientes textos de García Lorca: en *El cante jondo. Primitivo canto andaluz* (1922);<sup>38</sup> en la carta a Manuel de Falla (agosto 1923);<sup>39</sup> en su libro de poemas *Canciones* en el cual uno de ellos recibe el título *Debussy* (1924);<sup>40</sup> en el texto de *La imagen poética de Don Luís de Góngora* (1926);<sup>41</sup> en una tarjeta postal que escribe a Sebastián Gasch (1927);<sup>42</sup> en la conferencia *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre* (1933);<sup>43</sup> en el *Homenaje a Lola Membrives* (1934);<sup>44</sup> y en unas declaraciones en *Charla sobre teatro* (1935).<sup>45</sup>

Paralelamente a lo que acabamos de exponer, y siguiendo en este caso el discurso al hilo de obras de Debussy de carácter español, podemos apoyar también la perspectiva de la segunda etapa en la recepción del músico francés. De hecho *La Puerta del Vino y Soirée dans Grenade* aparecen ambas citadas por Federico en *El cante jondo. Primitivo canto andaluz* (1922). El propio García Lorca dedicó a Falla en 1925 una foto en la que aparece retratado en esta puerta de la Alhambra junto a su amigo Manuel Angeles Ortiz. La fecha de la foto es de 1920 y se encuentra como documento gráfico en el catálogo de la exposición de *La música en la generación del 27* (páginas 88, 132,134). Falla se acababa de instalar entonces en Granada en donde recibe ese mismo año de 1920 la visita del crítico británico John Trend y del español Adolfo Salazar. Los testimonios de ambos constituyen una prueba del recuerdo evocador hacia la figura de Debussy que *La Puerta del Vino* suscitaba en Falla. La fotografía de 1920 indicaba la pasión que Falla había sabido transmitir a Lorca. También el testimonio de su hermano Francisco nos confirma lo que acabamos de decir:

Cuantas veces en la subida a la Alhambra Federico había de recordar el nombre de Debussy al pasar por la Puerta del vino, que inspiró al gran impresionista una composición cuyos más punzantes compases le devolvió Falla, muerto el gran músico francés, ya reintegrados a las cuerdas de la guitarra, bajo cuya sugestión sin duda nacieron.<sup>46</sup>

Habría que señalar que aquí Francisco confunde *La Puerta del Vino* con *La Soirée dans Grenade* pues fue ésta de la que Falla tomó material para su *Homenaje a Debussy*. Por otra parte aparecen nuevas referencias a *La Puerta* en la tarjeta postal que Federico envía a Sebastián Gasch en 1927.<sup>47</sup>

Entre las obras instrumentales de Debussy hay constancia de que Federico conocía *Iberia*, como se evidencia en la conferencia de *El cante Jondo*<sup>48</sup> y probablemente fue ésta la obra que al final del Concurso del Cante Jondo (1922) se interpretó por la orquesta de F. Arbós.

En cuanto la *Serenade for the Doll* incluye ritmos y sonoridades de sabor español. Así lo demuestran las quintas y cuartas picadas e interpretadas con las manos muy cercanas, a modo de sátira sonriente de la guitarra. Falla arregló la *Serenata de la muñeca* de Debussy para la representación de *Títeres de Cachiporra. Cristobica* en la Fiesta de Reyes que Federico montó el 6 de enero de 1923 en su casa. El resto de las obras instrumentadas por Falla para tal ocasión fueron: *La Danza del Diablo*, el *Vals* de la *Historia de un soldado* de Stravinsky y *Berceuse* de Maurice Ravel.

### **a) Música experimentada: Vías de influencia**

Tres fueron las posibles vías por las que Debussy llegó a formar parte del mundo artístico del joven Lorca: sus estudios de piano, la afición y entusiasmo debussysta de su amigo Francisco Soriano –promotor de la tertulia del Rinconcillo– y las interpretaciones esporádicas que de música orquestal tuvieron lugar en una ciudad de provincias como Granada.

De la biblioteca de Lorca se han conservado algunas de las partituras de las clases de piano que el joven recibía. En este conjunto aparecen los nombres de los músicos y repertorio que también encontramos en *Impresiones y paisajes, Prosa inédita de juventud*

y *Poesía inédita de juventud*. Estas obras musicales forman parte del canon clásico-romántico alemán, que la historia de la recepción revela como el repertorio consagrado hasta ese momento.<sup>49</sup> Entre otros figuran allí Mozart, Beethoven y Schubert, pero ampliándose más tarde hasta Chopin. En este sentido es interesante destacar que la visión francesa de Chopin –distinta a la alemana o inglesa–, fue la que consagró la apreciación del compositor polaco como la del artista romántico idealizado y poeta. Ésta es la que asumió Lorca en sus escritos de juventud y este es el clima general que predomina en sus abundantes referencias musicales al compositor, pero también en el resto de connotaciones musicales de sus textos.<sup>50</sup> Los franceses sintieron a Chopin como el eslabón que conectaba la tradición clavecinista francesa con los grandes pianistas compositores de fin de siglo tales como Fauré, Debussy y Ravel. Esta recepción a la francesa es la que también se percibe en el ambiente de Federico, lo cual le capacita a él y a los más entendidos de su círculo social, a dar el salto a la música innovadora representada en aquellos momentos por Debussy:

El lado lírico de Soriano resbalaba hacia los *Nocturnos* de Chopin, las notas cristalinas de *Debussy*, los jardines lejanos de Juan Ramón, con todo su sensualismo sentimental [...] Paquito Soriano solía llevar revistas extranjeras a la tertulia, y no faltaba nunca *La Vie Parisienne*, que nuestro amigo coleccionaba [...] bastaba cualquier información para disertar sobre lenguas bantúes o chiripoyas, astronomía o música. No era raro que acudiera a un concierto con la partitura en la mano, pero era para mi dudoso que pudiese seguirlo.<sup>51</sup>

De los fondos de la biblioteca de Lorca sólo se conservan tres títulos diferentes de obras de Debussy. Se trata de piezas para piano en su mayor parte de la primera época del compositor y de poca dificultad interpretativa: *Dos arabescas*, para piano; dos ejemplares de la *Petite Suite* para piano a cuatro manos; y *La Cathédrale engloutie* del primer libro de *Preludios*.<sup>52</sup>

Es posible que fueran éstas algunas de las piezas que Lorca incluía habitualmente en sus interpretaciones de carácter más o menos familiar. Por ejemplo Manuel Foix recuerda que cuando Federico estuvo pasando una temporada en Sitges con Dalí se

sentó al piano en casa de los Carbonell y tocó en el teclado de Rosa Montanyà las *Canciones populares españolas* de Falla y composiciones de Debussy junto con algunas de Mozart, Schubert, Chopin, y Ravel.<sup>53</sup> También el testimonio de Rafael Martínez Nadal corrobora este tipo de repertorio cuando relata el primer encuentro con Federico en casa de Rosa María Ascot, un lugar por otra parte frecuentado entre otros por Arbós, Pérez Casas y Manuel de Falla. En esa ocasión Martínez Nadal recuerda que Lorca tocó piezas de Debussy, Ravel, Albéniz, Granados y Falla, en concreto de éste último *La danza del fuego* de *El amor brujo*.<sup>54</sup> Otro testimonio en este sentido es el de José Bello, que comenta el dominio que tenía Federico de algunas melodías que caricaturizaban al pianista y compositor francés.<sup>55</sup>

Además, Lorca mostró un interés por la música de Debussy en los inicios de su teatro. De hecho, utilizó ilustraciones musicales del compositor galo para su primera obra en este género, *El maleficio de la mariposa* (1920), lo que supuso una novedad arriesgada.<sup>56</sup>

### **b) Música tematizada: "Divagación. Las reglas en música"**

De los conocimientos musicales que Lorca había absorbido ya en estos primeros momentos existe un testimonio excepcional en el texto *Divagación: las reglas en música* del año 1918.<sup>57</sup> El interés de este documento literario aumenta en este caso ya que permite hacer una lectura del mismo en clave debussysta. De hecho, se ponen de manifiesto algunos de los principios estéticos y recursos técnicos empleados por Debussy y presentes en las partituras que Lorca poseía del compositor.

La visión estética sobre la música y la del arte en general que este texto transmite, está teñida de presupuestos propios del romanticismo: la música es el arte por naturaleza. Un arte donde el sentimiento y la expresividad están por encima de las normas vacías: la música es la expresión de una interioridad, de un "estado de ánimo:"

Las pasiones humanas son mil y mil en infinita tonalidad, y mil y mil los hombres, que cada uno ve las cosas según su alma [...] Siempre que la obra exprese un estado de ánimo con suma expresión, debemos callar ante ella...<sup>58</sup>

Se está refiriendo aquí a la obra musical como la forma más alta de expresión de las pasiones, admitiendo la subordinación de la palabra a la música, lo que tiene unas consecuencias en el lenguaje armónico:

Los "escolásticos" ñoños ponen trabas y aún se escandalizan de las "quintas" consecutivas, que tantas maravillas se pueden hacer con su uso, y se hacen de cruces al escuchar las modulaciones maravillosamente desquiciadas de Debussy...<sup>59</sup>

Por muy extraños que sean los choques desenlazados de segunda que tanto usa Debussy, nadie puede afirmar ni negar que eso sea un absurdo: sólo podrá decir "me gusta", "no me gusta"; pero nunca "esto es malo" o "bueno."<sup>60</sup>

Es consciente de la nueva sensibilidad musical que rompe con los parámetros tradicionales y amplía así los recursos expresivos, narrado todo ello en un clima comparable tanto con el credo estético manifestado por Verlaine en *Art poétique*, como por la actitud de Debussy ante las reglas teóricas:

Los espíritus fuertes o débiles, pero grandes, nunca se fijan en las reglas, porque las reglas del arte son únicamente para cierta clase de temperamentos. Y cuando llegan los apasionados, los epopéyicos [...] no las miran y van adelante con su corazón; y aparece Wagner, tan despreciado y amado; y Ravel, tan técnico y tan extraño que hace sonar instrumentos que no existen; y Debussy con su honda y extravagante melancolía...<sup>61</sup>

Postura que vemos traslucirse también en Debussy cuando afirma que "Il n'y a pas de théorie: suffit d'entendre. Le plaisir est la règle."<sup>62</sup> O también cuando escribe en una carta a su editor comentando que:

par ailleurs je me persuade, de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmé.<sup>63</sup>

El reconocimiento al aspecto innovador de la armonía de Debussy puede vislumbrarse en la queja que hace Federico de los métodos inmovilistas:

No hay nada más estéril [...] Esos catálogos de acordes que aún se estudian, y que a tantos muchachos hacen olvidar la música, y que castran espiritualmente.<sup>64</sup>

Un texto que nos recuerda las palabras que Debussy dirigió a Giraud cuando su profesor de armonía le preguntó como se podría resolver un determinado acorde: "Mais pourquoi voulez-vous absolument que je le résolve?" y añadió que prefería los "accords incompletes, flottants."<sup>65</sup>

La tiranía de la barra del compás, con su regularidad de tiempo recurrente, fue debilitada por Debussy a través de numerosos recursos: cambios métricos, ligaduras que cruzan la barra del compás, patrones melódicos yuxtapuestos que oscurecen la frase, hemiolas, sincopación o adición de acentos dinámicos. Todo ello con el fin de facilitar esa fluidez y vaguedad característica de la expresividad impresionista, un aspecto que también parece reconocer Lorca:

Hay ideas en los hombres tan grandiosas que no admiten el molde del compás; y si lo varían y rompen con amor, con fuego, tal y como lo sienten, si con aquello han expresado un raro pensamiento, se debe dar por bien hecho; y si nosotros lo sentimos en su dolor, hemos de afirmar su enorme expresión y, por lo tanto, lo enormemente artístico que es...<sup>66</sup>

Algunas de estos recursos musicales pueden encontrar un equivalente literario con las ideas del lenguaje poético resumido en *Art Poétique*. Verlain indica su preferencia por la asimetría o inestabilidad, aconseja el uso del verso impar, el uso de cesuras no predecibles y el uso de yuxtaposiciones que mantengan la fluidez del verso. Allí usa también una combinación de palabras de forma poco ortodoxa que obliga a reordenar la propia experiencia y percepción del mundo, evitando además la palabra exacta tal y como Debussy aconsejaba a Toulet al decirle que "no dude, todas las veces que pueda, en reemplazar la palabra exacta por su correspondencia lírica."<sup>67</sup>

En resumen las innovaciones de la música de Debussy reconocidas de alguna manera por el joven Lorca, tendrán su vertiente técnica en características que se pueden resumir como sigue: música a menudo programática o descriptiva; uso libre de la disonancia, donde los acordes de séptima y novena ya no necesitan de preparación o resolución; nuevas maneras de conducir las líneas musicales en las que intervalos perfectos avanzan consecutivamente en movimiento paralelo, aportando un efecto inestable o vacío a la armonía; una mayor libertad en la expresión de la tonalidad; uso de armonías de paso cromáticas y escalas especiales, tales como la de tonos enteros, octatónica y pentatónica; y una ruptura de la regularidad temporal.

### III. Las *Impresiones* musicales de los *Paisajes* lorquianos

*Impresiones y paisajes* es un libro con dedicatoria. El joven Lorca se lo brindaba a su "viejo maestro de música que pasaba sus sarmentosas manos que tanto habían pulsado pianos y escritos ritmos sobre el aire, por sus cabellos de plata crepuscular."<sup>68</sup> El interés musical que se declara desde la dedicatoria de esta primera prosa y su carácter literario comparable al de un diario, nos recuerda al Verlaine que eleva a la música por encima de cualquier otra cosa y que le lleva a escribir también el diario poético de *La Bonne Chanson*. Otros vínculos de carácter musical aparecerán a lo largo de la lectura de los textos lorquianos en las páginas que siguen en las que se abordan la temática del sonido de la naturaleza.<sup>69</sup>

#### a) El paisaje

El paisaje como "un estado del alma" es uno de los temas más importantes en Verlaine. El poeta francés reconoce en el mundo exterior el reflejo de lo que ocurre en su interior. Al describir los paisajes no trata de ensalzar a la naturaleza sino que desea transmitir los sentimientos a través de ella. En definitiva quiere proyectar el "état d'âme," comentando en algún momento que "votre âme est un paysage choisi."<sup>70</sup> El mundo exterior para Verlaine no es sino una máscara que refleja, unas veces con más claridad que otras, el universo interno. Un tema que aparece en *Claire de lune* y *En sourdine* de *Fêtes galantes*, y al que regresa

en *C'est l'extase* y en *Il pleure dans mon coeur* de *Romances sans paroles*. Poemas que fueron todos ellos puestos en música por Debussy entre 1882 y 1888.

En Lorca el paisaje tiene una acepción similar. Frecuentemente es visto en *Impresiones y paisajes* como protagonista de la fuente sonora y como medio para plasmar el mundo interior: "Lo que fascina es el sonido. Podrían decirse que suenan todas las cosas... Que suena la luz, que suena el color, que suenan las formas."<sup>71</sup>

Unas frases muy próximas a la postura de Debussy cuando imaginaba las sonoridades al aire libre, donde: "habría una colaboración misteriosa del aire, del movimiento de las hojas y del perfume de las flores con la música. La música uniría todos estos elementos en tal perfecta armonía que parecería una parte de todos ellos."<sup>72</sup>

Tradicionalmente la música había formado parte de las artes dinámicas que dependían del tiempo como la danza, la mímica, la declamación y la oratoria, diferenciándose de las consideradas estáticas, vinculadas principalmente al espacio. Debussy se adelanta a la concepción de "lo espacial" en la música, dimensión que explotaron generaciones musicales posteriores. De hecho, el aspecto puramente "sonoro" de su música ha demostrado ser la raíz de las ideas y experimentos más novedosos del siglo XX. La sugerente conclusión con que Debussy continúa el texto de *Monsieur Croche* es toda una premonición para la vanguardia experimental: "Finalmente uno será capaz de verificar cómo la música y la poesía son las únicas artes que se mueven en el espacio."<sup>73</sup>

El paisaje concentra en Lorca la totalidad de los sonidos ambientales que tienen lugar tanto en el campo como en la ciudad. El título, *Impresiones y paisajes*, nos sugiere también la relación con el Impresionismo musical tan vinculado al Simbolismo literario y en el que se movieron los mundos creativos finiseculares de Debussy y Verlaine. De hecho uno de los temas más importante en Debussy es el de la naturaleza.<sup>74</sup>

Además, en Debussy la naturaleza no es únicamente un tema recurrente en las obras instrumentales o en las canciones, sino que es también una metáfora de la música. Ambas son espontáneas, ilimitadas y asimétricas. Usando la noción de "correspondencias"

entre objetos, imágenes y símbolos artísticos acuñada por Baudelaire, el compositor francés definió la función de la naturaleza con estas palabras:

Me gusta para la música una libertad que le es propia, más quizás que a ninguna otra arte. No está limitada a una más o menos exacta reproducción de la naturaleza, sino a la misteriosa correspondencia entre la naturaleza y la imaginación.<sup>75</sup>

La relación del compositor francés con la naturaleza es sugerida también a través de los títulos de sus obras, los cuales a menudo indican las fuentes de inspiración, el estímulo original que inspiró la pieza o una manera de representar esos fenómenos: "Jardins sous la pluie," "Et la lune descend sur le temple qui fu," *La Mer*, o "Ce qu'a vu le ven de l'Ouest." Aunque hay que señalar que incluso cuando toma como tema de inspiración a la naturaleza, nunca la imita simplemente. Jarocinsky extendió la idea de que Debussy intentaba trasponer los elementos naturales por el puro disfrute de oírlos en música.

En el paisaje del joven Lorca, el sonido de la literatura pasa del ruido a la música sin estridencias, destacando la suavidad a través de lo que podríamos análogamente considerar como progresiones de lento ritmo armónico y mantenimiento de una misma altura en el registro, recurso ya habitual en las primeras canciones de Debussy:

#### A

En los parajes de intenso sonido como son las sierras [...] la gama musical del paisaje tiene casi siempre el mismo acorde que domina a las demás modulaciones. En las faldas de la Sierra Nevada, hay unos recodos deliciosos de sonidos... Son unos sitios en donde de los declives macizos mana un sonido de perfume agreste, melosamente acerado.

En los mismos bosques de pinos, [...] se oye el manso ruido del pinar, que son melodías de terciopelo aunque sople aire fortísimo, modulaciones mansas, cálidas, constantes... pero siempre en la misma tesitura.<sup>76</sup>

Una descripción que encajaría con la estética del Impresionismo musical y que Lorca contrapone seguidamente al paisaje de una ciudad –Granada– contemplada desde presupuestos que musicalmente son análogos a los procedimientos utilizados formas clásico-románticas:

**B**

Es lo que no tiene Granada y la vega oída desde la Alhambra [...] Son sinfonías de sonidos dulces lo que se oye... Y al contrario que los demás paisajes sonoros que he escuchado este paisaje de la ciudad romántica modula sin cesar.

Tiene tonos menores y tonos mayores. Tiene melodías apasionadas y acordes de fría solemnidad...<sup>77</sup>

La tendencia que Debussy mostró al ampliar el espectro de los sonoro puede ser paralela a la que se percibe cuando Lorca describe “los parajes de intenso sonido” de Sierra Nevada en clave de la nueva estética, o lo que denominamos como Impresionismo musical. Lo que sugiere que ya en fecha temprana se había producido el despertar en el joven Federico de una nueva sensibilidad musical en clave literaria (**A**). A la vez, el paisaje que describe el sonido de Granada permite su contextualización dentro de la tradición cultural de la música europea (**B**).

El primer texto **A** presenta un “paisaje de intenso sonido.” Habla de lo que en términos musicales se expresa como dinámica: un continuo de valores de intensidad desde los muy suaves a los extremadamente fuertes y agudos. Pero este amplio volumen no se consigue con multitud de fuentes sonoras en distintos registros o tesituras sino que “tiene siempre el mismo acorde.” Y de hecho “aunque sople aire fortísimo” y haya más de una línea melódica parece que está “siempre en la misma tesitura.” Un efecto que el Impresionismo puede conseguir a través de las armonías paralelas en octavas y quintas huecas, en las que a pesar del abundante tejido armónico el efecto puede revelarse igual al de una única línea melódica. Melodía que podría recordar a “la del manso ruido del pinar” incluso con una dinámica en *fortísimo*. Éste, es también un recurso habitual en Debussy: la dinámica no va en proporción directa al volumen sonoro producido por los instrumentos.

Por otra parte no se sugiere aquí ninguna de las formas musicales tradicionales que puedan contener el discurso musical, sino que son como una especie de "recodos deliciosos de sonidos" y cercanos a la forma mosaico debussysta que se caracteriza por la yuxtaposición de las frases sin que medie una direccionalidad preconcebida. A ella se unen recursos tales como la economía de medios en el movimiento adireccional de los acordes paralelos, la sencillez carente de afectación en el mantenimiento del nivel dinámico, las estructuras aditivas en las que las unidades musicales se siguen unas a otras en un orden lineal y los timbres que sugieren frecuentemente la cualidad tonal del material del que esta hecha la fuente sonora. Y en este aspecto cualitativo, la madera de uno de los árboles del "pinar" tiene una "cálida" sonoridad que es identificable con una imaginaria flauta (*Preludio a la Siesta de un Fauno*, 1894) o con un corno inglés como el que aparece al inicio de los *Nocturnos* (1900) de Debussy. En definitiva, aspectos que resumen algunas de los procedimientos técnicos utilizados en el impresionismo. De allí que para las obras orquestales Debussy prefiera las sugerencias extramusicales del poema sinfónico, en lugar de la tradición ampliada del concepto clásico de la sinfonía. Uno de los *Nocturnos* de Debussy, *Nubes* ilustra esos aspectos (cc.1-10). En la orquesta postromántica, en cambio, el volumen sonoro suele ser directamente proporcional a la intensidad. El efectismo de los *tutti* orquestales muchas veces lleva parejo las dinámicas fuertes .

En el paisaje granadino descrito en **B** se puede ver el perfil tradicional de la "sinfonía." Aparece toda la carga sentimental "de sonidos dulces" y la importancia de las "melodías apasionadas" propias de una estética que sabe prolongar el discurso musical favoreciendo los diseños clásico-románticos a gran escala y que con frecuencia acaba resolviendo en cadencias efectistas con "acordes de fría solemnidad." Las modulaciones que caracterizan la forma sonata obligan a un esquema prefijado pero siempre dentro de las tonalidades consagradas desde el clasicismo con sus "tonos menores y tonos mayores," multiplicadas a finales del romanticismo hasta el extremo y por eso "este paisaje de la ciudad romántica modula sin cesar."

## **b) La lluvia**

Como hemos visto hasta ahora, pocas veces los sonidos de la naturaleza se mencionan en el registro neutro de la descripción. Frecuentemente tanto en Verlaine como en el joven Lorca el sonido

aparece narrado desde el estado anímico y la complejidad sinestésica de la escucha:

Il pleure dans mon coeur  
 comme il pleut sur la ville  
 Quelle est cette langueur  
 Qui pénètre mon coeur?  
 Ô bruit doux de la pluie  
 Par terre et sur le toits!  
 Pour un coeur qui s'ennuie  
 Ô le chant de la pluie<sup>78</sup>

Palabras que pueden relacionarse con un poema y con un texto en prosa del joven Federico:

Dulce lluvia melancólica  
 Dulce lluvia sobre la ciudad. Extraña sinfonía  
 De acordes *metálicos* de *latón* y terroso crujir  
 ...  
Cantando su agonía  
 Las casas parecen fontanas  
 En los tejados arrojan las aguas los mascarones<sup>79</sup>

A su vez, este poema mantiene referencias en *Impresiones y paisajes* donde se insiste muchas veces en la sonoridad asordada de la lluvia que "arrecia y cae sobre el jardín produciendo ruido sordo y apagado"<sup>80</sup> y cuya filiación verliniana se hace también evidente en el siguiente texto:

(A) y la lluvia empieza a caer fuerte y sonora. En la ciudad hay un sonido *metálico* con ondulaciones secas, lo produce el agua al chocar con los tubos y canales de *latón*. (B) En la vega es un ruido blando y muelle de agua que cae sobre agua y hierbas... (A') La lluvia tiene al caer en los charcos acordes suavísimos y fuertes, (B') al caer sobre las hierbas, desfallecimientos de sonidos.<sup>81</sup>

En este caso la lluvia se presenta organizada para la percepción puramente descriptiva, pero enseguida se pueden establecer relaciones con los procedimientos más elaborados y característicos

del impresionismo musical. Se destacan los aspectos dinámicos y los matices tímbricos: sonidos "fuertes," "blandos," "metálicos," etc. Los dos planos del paisaje urbano y campestre diferencian también planos espaciales análogos a una estructura bitemática y dentro de una proporción simétrica que subyace en algunas de las formas compositivas adoptadas por Debussy, aunque en ocasiones se desdibuje a primera vista esa proporcionalidad. Por ejemplo en la pieza para piano "Reflejos en el agua" se juega con este mismo esquema A-B-A'-B' aún cuando entre los principales temas se introduzcan pasajes de transición que convierten a la forma en una especie de rondó sonata.<sup>82</sup>

Pero quizá uno de los ejemplos más sugerentes con respecto a la lluvia que va cayendo "melancólicamente" nos lo aporte el propio poema de Verlaine puesto en música por Debussy. En *Il pleure dans mon coeur* se sugiere el sonido de la lluvia en los primeros compases a través de una tonalidad menor sobre la tónica de mi, con las asordinadas semicorcheas que juegan únicamente con dos notas en ostinato ejecutadas por la mano derecha, y finalmente con la melodía interpretada por la voz que luego vuelve a aparecer sobre el verso "O bruit doux de la pluie" (Ejemplo 1):

Modérément animé (triste et monotone)

PIANO

*pp con Sordini*

*p un peu en dehors*

*p*

Il pleu - - - re dans mon

Ejemplo 1. Claude Debussy, *Il pleure dans mon coeur*, cc.1-6.

### c) Mar y campanas

En *Sagesse*, libro donde aflora la religiosidad verlainiana, aparece un sonido cargado tradicionalmente de simbología cristiana, el de las campanas. Además a este sonido se suele añadir el producido por la naturaleza a través del mar y del cielo:

L'échelonnement des haies  
 Moutonne à l'infini, mer  
 ...  
 Tout à l'heure déferlait  
 L'onde, roulée en volutes,  
 De cloches comme des flûtes  
 Dans le ciel comme du lait<sup>83</sup>

Una vez más, los aspectos sonoros de la naturaleza aparecen narrados desde la complicación sinestésica. Lo sonoro se mezcla con lo visual, dominando muchas veces ésta última categoría. Se destacan las impresiones del azul del cielo y del mar, pero también el color blanco, que puede relacionarse tanto con el mar en movimiento (olas) como con el cielo cubierto (nubes).

También en *Sagesse* Verlaine compara la belleza del mar con las catedrales y dentro de un juego que converge en la figura de la Virgen:

La mer est plus belle  
 Que les cathédrales,  
 Nourrice fidèle,  
 Berceuse de râles,  
 La mer sur qui prie  
 La Vierge Marie<sup>84</sup>

En el Lorca de *Impresiones y paisajes* el mar no es una temática frecuente. De cualquier forma en los paisajes de tierra adentro descritos en el libro se vislumbran referencias a la imagen abierta de la costa establecidas a través de las semejanzas: "los árboles suenan a mar."<sup>85</sup> En cambio, en esos paisajes interiores abundan las referencias a las catedrales y sobre todo a la sonoridad producida por las campanas de las iglesias. En una de esas ocasiones se describe dentro de la polaridad colorista blanco y azul, que recuerda visualmente a Verlaine:

Luego un meloso sonido de campanas que zumba en los oídos sin cesar... algunas voces de niños que siempre suenan muy lejos y un continuo ladrido que lo llena todo... La luz muy clara. El cielo muy azul.<sup>86</sup>

Lo sonoro aparece ligado a la definición de un espacio acústico cuyas cualidades se narran ya sea como un continuo que domina todo el panorama o ya sea formando parte de las distintas tesituras de la voz humana, del reino animal y de la naturaleza. Pero normalmente domina la plenitud de un sonido lleno con los agregados verticales del acorde y con los reflejos dorados o rojos, cuya simbología está muy unida a lo trascendente:

La Catedral, formidable en su negrura sangrienta [...], dejó escapar la miel de sus torres y las campanas lo llenaron todo de religiosidad ideal.<sup>87</sup>

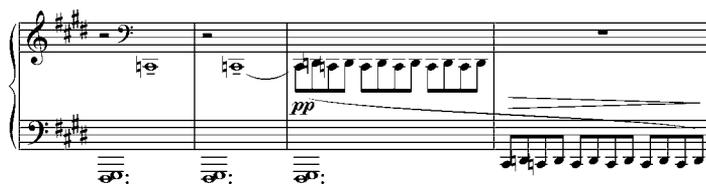
... y la ciudad durmiendo aplanada entre neblinas, en las que descuella el acorde dorado de la catedral enseñando su espléndida girola y la torre con el ángel triunfador.<sup>88</sup>

Dominándolo todo, el negro y solemne acorde de la catedral.<sup>89</sup>

La campana del convento hacía jugar con su bronce a los sonidos lejanos de las sierras...<sup>90</sup>

El paisaje "entre neblinas," en el que apenas vislumbramos la arquitectura de la catedral, y las ricas consideraciones técnicas que Lorca hace a partir "de la campana del convento" jugando con "los sonidos lejanos de las sierras," pueden servirnos para establecer analogías con *La Cathédrale engloutie* (1910), uno de los preludios debussystas probablemente más interpretado por el joven Lorca. Los dos libros de preludios son en sí mismos evocaciones destinadas a crear una atmósfera, un estado de sensibilidad o receptividad propicia a la identificación del auditor con el tema escogido. *La catedral sumergida* evoca la visión de un paisaje que nació de la leyenda bretona de la ciudad de Ys, cuya catedral quedó sumergida por las aguas por lo que únicamente sus restos podían ser vistos durante las mareas bajas.

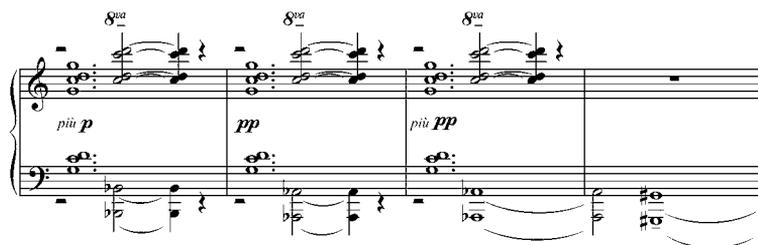
La atmósfera del "convento" o la "Catedral" de Lorca tienen su paralelismo en los primeros compases de la partitura de Debussy, donde se perfila el principal tema construido en acordes en cuartas y quintas paralelas al modo del *organum* medieval. Es evidente la novedad del lenguaje tonal y armónico ya en este pasaje, en donde se utiliza el diatonismo para formar un campo armónico estático (*mi frigio/do mayor*) (Ejemplo 2):



Ejemplo 2. Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie*, cc. 1-4.

La misma sucesión de sonidos y su relación agógico-rítmica favorece una percepción autónoma de los sonidos en sucesión. La "profunda calma" que expresivamente señala Debussy en la partitura para la interpretación de la pieza, ralentiza el tempo al igual que lo hacen los sonidos de la "lejanía" lorquiana.

Las campanas que lo "llenaron todo de su religiosidad ideal" se pueden oír claramente en un periodo de transición hacia la mitad de la pieza, conseguida la brillante sonoridad al beneficiarse de la disonancia creada por el intervalo de segunda (Ejemplo 3):



Ejemplo 3. Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie*, cc. 44-47.

Pero oímos ya la campana “que hacía jugar con su bronce los sonidos” al inicio del prelude, en concreto cuando aparece el segundo tema que contrasta con el diatonismo anterior y viene a corroborar “las escalas cromáticas” del texto de Lorca, ya que se ha producido una modulación a *mi lidio/do# menor* (Ejemplo 4):



Ejemplo 4. Claude Debussy, *La Cathédrale engloutie*, cc. 8-12.

#### d) La luz: el crepúsculo, la luna, el sol

La media luz del crepúsculo se puede ver tanto con el sol que se esconde como con aquél que anuncia el nuevo día, siendo un recurso reiterado el descubrir en ella toda una gama de colores con matices variados. Tanto en Verlaine como en Lorca el atardecer, el crepúsculo o el claro de luna, evocan un ambiente romántico. Ferreres habla del predominio del color rojo y el gris en Verlaine.<sup>91</sup> Aunque en el conjunto es el color dorado el que predomina en el crepúsculo del poeta granadino, el joven Lorca también usa el gris, rojo o rosa, con esta finalidad:

En los crepúsculos están todos los jardines. El sudario gris y rosado de la tarde los cubre, y contados son los que escuchan su canción<sup>92</sup>

Ya la tarde quería decir sus últimas modulaciones en oro, rosa y gris<sup>93</sup>

Tiene una tranquilidad musical el crepúsculo visto desde esta altura... En el regio horizonte hay nubes de ámbar azul... que ocultan la luz del sol, que es fresa cristal. Después un trémolo de luna y estrellas, como prólogo de la noche<sup>94</sup>

Verlaine relaciona el claro de luna con la tristeza o la melancolía. Así aparece cuando sus personajes "chantant sur le mode mineur" y su "chanson" se hace una misma cosa con el "calme clair de lune triste et beau."<sup>95</sup> Un texto que podemos comparar con el elogio que hace el joven poeta granadino a la luna a la que llama "artista infinita del tono menor."<sup>96</sup>

El color tonal tiene una gran importancia en el lenguaje debussysta. La tonalidad se convierte sobre todo en un elemento de color gracias a su emancipación de las cadenas funcionales y de las exigencias de la dinámica modulante. La brillantez de la luz plena se opone a la media luz del crepúsculo que tradicionalmente se ha representado con la tonalidad menor en la música occidental. En la musicalización de la poesía verliniana *Claire de lune* (1892) Debussy recurre a toda esa gama de modalidades menores que sugieren los diversos colores utilizados por los poetas para la media luz. No usa sencillamente la tonalidad menor consagrada por los arquetipos de la práctica común tonal, sino que utiliza conjuntos de alturas que enfatizan "le mode mineur" pero no con los procedimientos habituales de la práctica tonal, sino con una serie de escalas coloristas que contienen todas ellas la triada menor sobre la tónica. El sabor exótico o la lejanía temporal que evocan, permite la recreación en esta canción de los personajes de la comedia del arte italiano. De hecho la pieza se estructura sobre una serie de escalas artificiales:

Escala pentatónica sobre *do#* menor (Ejemplo 5. cc. 1-2).

Modo eólico sobre *fa#* (Ejemplo 6. cc. 5-6).

Modo dórico sobre *fa#* (Ejemplo 7. cc. 29-32).

Très modéré

PIANO

*pp* très doux

Ejemplo 5. Claude Debussy, *Claire de lune*, cc. 1-2.

*p* (9)

Votre âme est un pa - y - sa - ge choi - si Que

*pp* très doux et très expressif

Ejemplo 6. Claude Debussy, *Claire de lune*, cc. 5-6.

mar - bres.

*morendo*

*M.G.*

*M.G.*

Ejemplo 7. Claude Debussy, *Claire de lune*, cc. 29-32.

## NOTAS

<sup>1</sup> Francisco García Lorca, *Federico García Lorca y su mundo*. (Madrid: Alianza 1980) 184.

<sup>2</sup> En la introducción crítica que hace Christian De Paepe a la *Poesía inédita de juventud* de García Lorca) aparece documentada la influencia de los libros leídos por el poeta español en la formación de su primera vocación literaria y el tema de la lectura como fuente de inspiración para la palabra poética. Ver Federico García Lorca, *Poesía inédita de juventud*. Ed. Christian De Paepe. (Madrid: Cátedra, 1996) 35.

<sup>3</sup> Para una profundización teórica sobre las relaciones entre música y literatura puede consultarse entre otros a: J.P. Barricelli, *Melopoiesis. Approches to the study of literature and music*. (New York and London: New York University Press, 1988); C. Brown, *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*. (Roma: Lithos, 1996); C. Brown, "Origins of modernism: musical structures and narrative forms." *Music and text: critical enquires*. Ed. Steven Paul Scher. (Cambridge: Cambridge University Press, 1992); Leo Treitler, "What Obstacles Must Be Overcome, Just In Case We Wish to Speak of Meaning in the Musical Arts?" *Meaning in the Visual Arts*. Ed. Irving Lavin. (Princeton: Institute for Advanced Study, 1995).

<sup>4</sup> La lectura de la *Poesía inédita de juventud* y la *Prosa inédita de juventud* de García Lorca revelan una temática semejante a la de *Impresiones y paisajes*. Por ello no he utilizado sistemáticamente ni la *Poesía* ni la *Prosa* en el análisis realizado aquí ya que llevaría consigo una excesiva extensión del trabajo y, además, el planteamiento resultaría reiterativo. Esto no obsta para que de forma esporádica se haga alguna referencia a esas obras con el fin de resaltar el mundo temático homogéneo del Lorca de juventud.

<sup>5</sup> En realidad estas son minoritarias y en concreto de ellas he utilizado *La Arabesca nº 2*, "En Bateau" de la *Petite Suite* y *La catedral sumergida*.

<sup>6</sup> Aunque algunos de los contemporáneos del poeta –como Federico de Onís o Francisco García Lorca– han tratado este tema, hay que resaltar por su fecha e interés la compilación de textos y el conjunto de artículos que aparecen en el catálogo editado Emilio Casares: Ed. Emilio Casares Rodicio. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915–1939*. (Madrid: Ministerio de Cultura, 1986) 27.

<sup>7</sup> Francisco García Lorca 424.

<sup>8</sup> Francisco García Lorca 86.

<sup>9</sup> Federico García Lorca, *Epistolario I y II* (Madrid: Alianza, 1983) 18.

<sup>10</sup> Federico García Lorca, *Epistolario I y II* 80.

<sup>11</sup> A través de su epistolario se documentan con precisión todas estas relaciones. Se perfilan como principales protagonistas –además de al propio Falla– al crítico Adolfo Salazar, al guitarrista Regino Sainz de la Maza y a los compositores Angel Barrios, Oscar Esplá, Gustavo Durán, Roberto Gerhard, Ernesto Halffter y Gustavo Pittaluga. Otros testimonios evidencian también las relaciones que mantuvo con aquellos músicos jóvenes que completaban el panorama musical más alentador del momento: Federico Mompou, Salvador

Bacarisse, Julián Bautista, Rosa García Ascot, Rodolfo Halffter, Juan José Mantecón y también con los musicólogos Jesús Bal y Gay y Eduardo Martínez Torner.

<sup>12</sup> Aunque de la lectura de alguna de sus cartas y entrevistas se pudiera deducir en Lorca una actividad compositiva de algún nivel, lo cierto es que la veintena de partituras conservadas en la biblioteca de Federico García Lorca han mostrado hace tiempo que se trataba de meros ejercicios de armonía. Ver Roger Tinnell, *Federico García Lorca y la Música. Catálogo y Discografía anotados*. (Madrid: Fundación Juan March y Fundación Federico García Lorca, 1998) 415-416.

<sup>13</sup> En los estudios de la obra lírica y en prosa del joven Lorca se detecta la presencia que tiene la música en la literatura. Entre estos estudios hay que señalar los siguientes: Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes*. Ed. Rafael Lozano Miralles. (Madrid: Cátedra, 1994) 13-45; Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*. Ed. Christopher Maurer. (Madrid: Cátedra, 1994) 16-22/227-282; Federico García Lorca, *Poesía inédita de juventud*. Ed. De Paepe. (Madrid: Cátedra, 1996) 31-32.

<sup>14</sup> En este sentido se plantean los trabajos que reseñamos de manera completa en la bibliografía de referencia de autores como Álvarez Altman, V. Higgingotham, Rosa Sanz Hermida y F.Vásquez Montero. Además hay que señalar el dossier que bajo el título "García Lorca y los músicos de la Generación del 27" publicó la revista *Scherzo* en marzo de 1998 (nº 122). Allí se recogen artículos de Jorge de Persia, Ripoll, Emilio Casares, Ramón Barce y Martín Bermúdez.

<sup>15</sup> Yvan Nommick ha tratado desde una dimensión musical el proyecto de *Lola la comedianta* dentro de un ciclo de conferencias que bajo el título "Música y Cultura en torno a Federico García Lorca" tuvo lugar en Granada en enero de 1999 -inédito-. También Jorge de Persia ha tratado el tema de la música y el teatro en un artículo titulado "Música y teatro. Tradición y vanguardia." (L. Sáenz de la Calzada, *La Barraca, teatro universitario; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para la Barraca*, Ed. Jorge de Persia. (Madrid: Residencia de Estudiantes-Fundación Sierra-Pambley, 1998) 363-393.

<sup>16</sup> J. M. Salaverría, "La música" y "Lorca 6. Recuerdos de la Barraca." *Cuadernos*. (Madrid: Centro Dramático Nacional, 1986) 113-114.

<sup>17</sup> Ver el texto que aparece en el catálogo de Roger Tinnell, *Federico García Lorca y la Música. Catálogo y discografía anotados*. (Madrid: Fundación Juan March y Fundación Federico García Lorca, 1998).

Torralba, José: "Las armonizaciones y transcripciones musicales de Federico García Lorca." *Retama* no 31, 1980.

<sup>18</sup> Francisco García Lorca 471-485.

<sup>19</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita de juventud*. Ed. Christopher Maurer. (Madrid: Cátedra, 1994) 289-292.

<sup>20</sup> Roger Tinnell, *Federico García Lorca y la Música* 369.

<sup>21</sup> No se buscan los recursos responsables de esa musicalidad, los cuales se intuyen en la sonoridad y ritmo tanto en la prosa como en la poesía de

Lorca. Excede el ámbito de estas páginas el atender al conocimiento de los mecanismos que permitirían esa conceptualización.

<sup>22</sup> En los últimos años la comunidad científica ha acusado la vulnerabilidad de las teorías musicológicas más rigoristas a la hora de aportar claves interpretativas en el análisis de la obra artística, acusando a las conclusiones de un alejamiento del objeto musical y por tanto desacreditando la propia pertinencia del método. Por otra parte, se acusa a este enfoque de amortiguar la propia finalidad de la investigación puesto que esas conclusiones no superan, con frecuencia, a las conclusiones aportadas por procedimientos metodológicos de carácter más intuitivo. Esto ha llevado a reclamar a muchos musicólogos el acercamiento puntual al objeto y el desarrollo de una metodología específica para la obra a analizar. Así lo señala entre otros Leo Treitler que también aboga por la atención a la multiplicidad de modos para abordar la interpretación de la música. Un objetivo que considero lleva implícitamente el riesgo de no llegar a una teoría consistente cuando se toma desde la siempre tentativa pretensión de abarcar la totalidad (consultar en Leo Treitler, "What Obstacles Must Be Overcome, Just In Case We Wish to Speak of Meaning in the Musical Arts?" *Meaning in the Visual Arts*. Ed. Irving Lavin. (Princeton: Institute for Advanced Study, 1995) 285-303).

<sup>23</sup> R. Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles*. (Madrid: Gredos, 1975) 86.

<sup>24</sup> Ferreres 86.

<sup>25</sup> Ferreres 87.

<sup>26</sup> El punto de contacto más remoto que podemos establecer entre Debussy y Verlaine lo apunta Wenk y se basa en el hecho de que la primera profesora de piano de Debussy fue la suegra de Verlaine, Antoninette-Flore Mauté de Fleurville, en la época en que Paul y su esposa estaban viviendo en la casa de la señora Mauté. Ella fue la que preparó a Debussy para el ingreso en el conservatorio cuando tenía sólo 10 años. Tomado de, A. B. Wenk, *Claude Debussy and the Poets*. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1976) 22.

<sup>27</sup> A. B. Wenk, *Claude Debussy and the Poets*. (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1976) 131.

<sup>28</sup> "El poeta granadino conocía bien no sólo la poesía de Darío sino la abundante obra en prosa, por lo menos 'Los raros' (1896). De este libro, colección de entusiastas semblanzas de personajes bohemios y pintorescos de la actualidad literaria francesa –entre ellos Camille Mauclair, Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, Jean Richepin, Lautréamont y Rachilde, a quienes se suman el norteamericano Edgar Allan Poe (muy en boga entonces en Francia, gracias a Baudelaire) y el portugués Eugenio de Castro–, hay claras huellas en 'Impresiones y Paisajes,' Sendos capítulos sobre Verlaine y Lautréamont parecen haber fascinado especialmente a Lorca." Tomado de Ian Gibson, *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1898-1929*. (Barcelona: Grijalbo, 1988) 210.

<sup>29</sup> Federico García Lorca, *Epistolario I y II* 17. Este mismo texto es glosado por Pedro Mattheys en *Paul Verlaine: el Pauvre Lélian, ejemplo para el joven Lorca*. (Lovaina: K.U. Leuven –inedito–) 1995.

<sup>30</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes*. Ed. Rafael Lozano Miralles. (Madrid: Cátedra, 1994) 165.

<sup>31</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 112.

<sup>32</sup> Federico García Lorca, *Poesía Inédita de Juventud*. Ed. Christian De Paepe. (Madrid: Cátedra, 1996) 183.

<sup>33</sup> Federico García Lorca, *Poesía Inédita* 264.

<sup>34</sup> En *Tres retratos con sombra* de *Canciones* aparecen los poemas *Verlaine, Debussy* (1923?) y *Juan Ramón Jiménez*.

<sup>35</sup> En una carta, fechada en mayo de 1918, dice literalmente: "desde luego soy gran admirador de Francia." Tomado de Federico García Lorca, *Epistolario I y II*. (Madrid: Alianza) 18.

<sup>36</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita* 175.

<sup>37</sup> Texto de la poesía facilitada por Christian De Paepe a Roger Tinnell y que aparece incluida en el catálogo: Tinnell 9.

<sup>38</sup> "Debussy [...] ese argonauta lírico, descubridor del nuevo mundo musical [...] Debussy músico de la fragancia y de la irisación." Tomado de la conferencia que bajo el título *El Cante Jondo* fue escrita por García Lorca.

<sup>39</sup> En una carta a Falla, fechada en agosto de 1923, escribe el poeta granadino: "No se puede usted imaginar cómo le recuerdo cuando toco la guitarra y quiero sacar la fuerza! su maravilloso *Homenaje a Debussy*, del que no consigo más que las primeras notas. ¡Es verdaderamente gracioso!" Tomado de las cartas de García Lorca, (Ep) 206.

<sup>40</sup> Ver nota 16.

<sup>41</sup> "[...] los beethovenianos empedernidos en su éxtasis putrefactos dicen que la música de Claudio Debussy es un gato andando por un piano." Tomado de la conferencia que Federico escribió sobre Góngora: Tinnell 178.

<sup>42</sup> "Esta Puerta fue cantada por Debussy y fue su sueño irrealizable." Tomado de Federico García Lorca, (Ep) 523.

<sup>43</sup> "Granada culmina en su orquesta de surtidores llenos de pena andaluza y en el vihuelista Narváez y en Falla y Debussy." Tomado de García Lorca 1980, 474.

<sup>44</sup> "Llega Debussy narrando la epopeya de un lirio sobre el agua." Tomado de Federico García Lorca, Tinnell 323.

<sup>45</sup> Refiriéndose probablemente al estreno de *El maleficio de la mariposa* dice "[...] yo he visto patear a Debussy y a Ravel hace años, y he asistido después a las clamorosas ovaciones que un público popular hacía a las obras rechazadas. Estos autores fueron impuestos por un alto criterio de autoridad superior al del público corriente." Tomado de Federico García Lorca, Tinnell 316.

<sup>46</sup> Francisco García Lorca 420.

<sup>47</sup> Federico García Lorca, *Epistolario I y II*. (Madrid: Alianza, 1983) 523.

<sup>48</sup> Roger Tinnell, *Federico García Lorca y la Música* 177.

<sup>49</sup> Para conocer de forma exhaustiva las referencias musicales en esta primera producción de Lorca es pertinente acudir al trabajo de licenciatura de Annelies Van Rossen sobre la *Poesía inédita de Juventud*. Los datos que allí figuran pueden ser aplicados por extensión a *Impresiones y paisajes* y a *Prosa inédita de Juventud*: Ver Annelies Van Rossen, "Fuentes artísticas de la poesía inédita de juventud de Federico García Lorca." Dis. Katholieke Universiteit Leuven, 1994. De este estudio hemos extraído las siguientes conclusiones. El campo artístico musical presenta un 41% de los elementos en relación con la pintura (53%) y la escultura (6%). Pero la frecuencia de los elementos musicales es mayor que los de la pintura: música 51% y pintura 43%. De los 13 elementos que componen la familia música, diez son compositores, y el resto se refieren al repertorio (dos óperas italianas y la sonata *Apasionata*). En cuanto al origen de los elementos musicales se considera el 54% germano y el 31% francés. Se entiende así que la adscripción estética de los elementos musicales románticos sea de un 70% y de los clásicos de un 30%. Por otra parte estas referencias se concentran cronológicamente en el invierno de 1917-1918 y en la primavera de 1918.

<sup>50</sup> Años después Gerardo Diego afirmaba de Lorca algo que viene a ilustrar esta devoción por Chopin, además de la conexión que buscan estas páginas entre el compositor polaco y Debussy: "Sentíamos la misma devoción por Chopin, como por Debussy y la misma veneración por Falla." Tomado de Gerardo Diego, Tinnell 212.

<sup>51</sup> Francisco García Lorca 144.

<sup>52</sup> Roger Tinnell, *Federico García Lorca y la Música* 413.

<sup>53</sup> A. Rodrigo, *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*. (Barcelona: Planeta, 1981) 154-155.

<sup>54</sup> R. Martínez Nadal, *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*. (Madrid: Casariego, 1992) 19-21.

<sup>55</sup> A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. (Barcelona: Planeta, 1988) 59-60.

<sup>56</sup> Esta obra se estrenó el 22 de marzo de 1920 en el Teatro Eslava (Madrid) y fue dirigida por Gregorio Martínez Sierra. A las ilustraciones con música tomadas de Debussy se añadieron obras de Grieg instrumentadas por José Luís Lloret. También figuraban varias canciones populares. Datos tomado de Tinnell 329 y 401.

<sup>57</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita* 289-292.

<sup>58</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita* 291-292.

<sup>59</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita* 290.

<sup>60</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita* 291.

<sup>61</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita* 290.

<sup>62</sup> Tomado de una cita que aparece en E. Weber, *Debussy et l'évolution de la musique*. (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965) 31.

- <sup>63</sup> Claude Debussy, *Lettres de Claude Debussy à son Éditeur*. (Paris: Duran et Fils, 1927) 55.
- <sup>64</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita* 291.
- <sup>65</sup> E. Weber, ed. *Debussy et l'évolution de la musique*. (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965) 31.
- <sup>66</sup> Federico García Lorca, *Prosa inédita* 291.
- <sup>67</sup> Wenk 134.
- <sup>68</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 55.
- <sup>69</sup> La relación entre Lorca y Verlaine ha sido tratada por algunos de los autores que señalamos en la nota 15. Con gran autoridad lo ha hecho también Ferreres, del que se han tomado para este artículo algunas de las referencias verlinianas: R. Ferreres, *Verlaine y los modernistas españoles*. (Madrid: Gredos, 1975). Por su parte, P. Matthys toma la argumentación y las principales claves temáticas del propio Ferreres en un trabajo que analiza la influencia de Verlaine en *Impresiones y paisajes*: Pedro Matthys, "Paul Verlaine: el *Pauvre Lélian*: ejemplo para el joven Lorca." Dis. Katholieke Universiteit Leuven, 1995. En el análisis de las conexiones textuales entre Verlaine y Lorca he recurrido principalmente a los esquemas argumentativos utilizados por Ferreres, Matthys y Gibson, pero prestando atención únicamente a los aspectos que permiten la referencia con el contenido musical y a los relacionados temáticamente con la naturaleza.
- <sup>70</sup> *Fêtes Galantes: Claire de lune*: "Vote âme est un paysage choisi/Que vont charmant masques et bergamasques/Jouant du luth et dansant et quasi/Tristes sous leurs déguisements fantasques /Tout et chantan sur le mode mineur/L'amour vainqueur et la vie opportune,/Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur/Et leur chanson se mêle au clair de lune." Tomado de Paul Verlaine, *Fêtes Galantes. Antología Poética*. (Madrid: Ediciones 29, 1993) 53.
- <sup>71</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 150.
- <sup>72</sup> Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*. (Paris: NRF-Gallimard, 1971) 61.
- <sup>73</sup> Debussy, *Monsieur Croche* 45.
- <sup>74</sup> Así lo revela en su artículo para la revista *Musica* escrito en 1903 del que aparecen algunas citas en Bryan Simms, *Music of the Twentieth Century. Style and Structure*. (New York: Schirmer Books, 1986) 191.
- <sup>75</sup> S. Jarocinsky, *Debussy: impressionnisme et symbolisme*. (Paris: Edition du Seuil, 1970) 122.
- <sup>76</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 151.
- <sup>77</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 151.
- <sup>78</sup> Paul Verlaine, *Romances sans paroles*. Ed. Miguel Casado. (Madrid: Cátedra, 1991) 127.
- <sup>79</sup> Federico García Lorca, *Poesía Inédita* 125.
- <sup>80</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 166.
- <sup>81</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 155.

- <sup>82</sup> Victoria Cavia Naya, "Debussy y García Lorca: Los reflejos de dos alternativas expresivas." *La Metáfora en la poesía Hispánica (1885-1936)*. Ed. Hans Lauge Hansen y Julio Jensen. (Sevilla: Alfar, 1997) 255.
- <sup>83</sup> Paul Verlaine, *Sagesse*. Ed. Miguel Casado. (Madrid: Cátedra, 1991) 202.
- <sup>84</sup> Verlaine, *Sagesse* 282.
- <sup>85</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 87.
- <sup>86</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 129.
- <sup>87</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 66.
- <sup>88</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 146.
- <sup>89</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 130.
- <sup>90</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 105.
- <sup>91</sup> Ferreres 92.
- <sup>92</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 159.
- <sup>93</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 81.
- <sup>94</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 134.
- <sup>95</sup> Paul Verlaine, *Fêtes Galantes. Antología Poética*. Trad. Ramón Hervás. (Madrid: Ediciones 29, 1993) 52.
- <sup>96</sup> Federico García Lorca, *Impresiones y Paisajes* 189.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez Altman, G. "Observaciones sobre la música en Federico García Lorca." *García Lorca Review*, no. 5, 1977.
- Barricelli, J.P. *Melopoiesis. Approches to the study of literature and music*. New York and London: New York University Press, 1988.
- Brown, C. *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*. Roma: Lithos, 1996.
- Brown, M. "Origins of modernism: musical structures and narrative forms." *Music and text: critical enquires*. Ed. Steven Paul Scher. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Casares Rodicio, Emilio, ed. *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986.
- Cavia Naya, Victoria. "Debussy y García Lorca: Los reflejos de dos alternativas expresivas." *La Metáfora en la poesía Hispánica (1885-1936)*. Ed. Hans Lauge Hansen y Julio Jensen. Sevilla: Alfar, 1997.
- Debussy, Claude. *Lettres de Claude Debussy à son Éditeur*. Paris: Duran et Fils, 1927.
- *Monsieur Croche et autres écrits*. Paris: NRF-Gallimard, 1971.
- Ferreres, R. *Verlaine y los modernistas españoles*. Madrid: Gredos, 1975.
- García Lorca, Federico. *Epistolario I y II*. Madrid: Alianza, 1983.
- *Impresiones y Paisajes*. Ed. Rafael Lozano Miralles. Madrid: Cátedra, 1994.

- *Poesía inédita de Juventud*. Ed. Christian De Paepe. Madrid: Cátedra, 1996.
- *Prosa inédita de juventud*. Ed. Christopher Maurer. Madrid: Cátedra, 1994.
- García Lorca, Francisco. *Federico García Lorca y su mundo*. Madrid: Alianza 1980.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York. 1898-1929*. Barcelona: Grijalbo, 1988.
- Higginbotham, V. "Lorca's Soundtrack: Music in the Structure of his Poetry and Plays." *Essays in Memory of Federico García Lorca*. Ed. Brian Morris. Lanham: Md. University Press of America, 1988.
- Jarocinsky, S. *Debussy: impressionnisme et symbolisme*. Paris: Edition du Seuil, 1970.
- García Lorca, Federico. *Impresiones y Paisajes*. Ed. R. Lozano Miralles. Madrid: Cátedra, 1994.
- Martinez Nadal, R. *Federico García Lorca. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta*. Madrid: Casariego, 1992.
- Matthys Pedro. "Paul Verlaine: el *Pauvre Lélian*, ejemplo para el joven Lorca." Dis. Katholieke Universiteit Leuven, 1995.
- Morgan, Robert P. *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1991.
- Ribbans, G. "La influencia de Verlaine en Antonio Machado." *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos 91-92 (1957).
- Rodrigo, A. *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*. Barcelona: Planeta, 1981.
- Saénz de la Calzada, L. *La Barraca, teatro universitario; seguido de Federico García Lorca y sus canciones para la Barraca*. Ed. Jorge de Persia. Madrid: Residencia de Estudiantes-Fundación Sierra-Pambley, 1998.
- Salaverría, J. M. "La música" y "Lorca 6. Recuerdos de la Barraca." *Cuadernos*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 1986.
- Sánchez Vidal, A. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988.
- Sanz Hermida, Rosa. "Lorca y Debussy: Una curiosa relación estética." *La Metáfora en la poesía Hispánica (1885-1936)*. Ed. Hans Lauge Hansen y Julio Jensen. Sevilla: Alfar, 1997.
- Simms, Bryan. *Music of the Twentieth Century. Style and Structure*. New York: Schirmer Books, 1986.
- Tinnell, Roger. "La 'Canción Novísima de los gatos': poesía inédita de Federico García Lorca." *Letras de Deusto* julio-septiembre 1995.
- *Federico García Lorca y la Música. Catálogo y discografía anotados*. Madrid: Fundación Juan March y Fundación Federico García Lorca, 1998.
- Torralba, José: "Las armonizaciones y transcripciones musicales de Federico García Lorca." *Retama* no 31, 1980.
- Treitler, Leo. "What Obstacles Must Be Overcome, Just In Case We Wish to Speak of Meaning in the Musical Arts?" *Meaning in the Visual Arts*. Ed. Irving Lavin. Princenton: Institute for Advanced Study, 1995.
- Vallas, L. *Claude Debussy et son temps*. Paris: Albin Mitchel, 1958.

Van Rossen, Annelies. "Fuentes artísticas de la poesía inédita de juventud de Federico García Lorca." Dis. Katholieke Universiteit Leuven, 1994.

Vásquez Montero, F. "Federico García Lorca y la música." *Leer* no 6 octubre-diciembre, 1986.

Weber, E. ed. *Debussy et l'évolution de la musique*. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965.

Wenk, A. B. *Claude Debussy and the Poets*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1976.

Artículo recibido el 30 de septiembre de 2004

Artículo aprobado el 15 de octubre de 2004