LA ESTETICA DE LA MUSICA VOCAL DE JOAQUIN RODRIGO: CATORCE CANCIONES PARA CANTO Y PIANO

En el siglo XIX español no sólo florece la música teatral: impone ésta sus caracteres en los otros géneros, cultivados, por otra parte, con timidez. Hasta 1936 continúa su vigencia: Sorozábal la prolonga algunos años más. Los compositores de nuestra centuria han realizado un espléndido esfuerzo para liberarse de la influencia unilateral de la zarzuela. No se trata de una actitud valorativa, sino de una apertura de ideales estéticos. El músico español de nuestro siglo se relaciona con los movimientos estilísticos contemporáneos: se inserta en ellos. Se desarrolla la música instrumental: cuenta la escuela hispánica contemporánea con un valioso repertorio pianístico. La atención preferente se dirige, sin embargo, hacia la orquesta. No sólo Falla: el auge del *ballet* encuentra eco en nuestros compositores. Es menos frecuente la dedicación teatral: se concibe este género desde nuevas perspectivas. Sorprende el interés suscitado por la canción de concierto: surge un espléndido repertorio del lied español.

Es legítimo hablar de un renacimiento de nuestra música en el siglo XX. En el caso de Joaquín Rodrigo, la afirmación tiene un doble significado: estimativo y vinculativo. Su posición es ejemplar. Conoce las más modernas tendencias europeas. Afirma su personalidad. Pero acierta a valorar la obra de los maestros españoles de otras épocas. Se relaciona con el arte de los vihuelistas, con la guitarra de Gaspar Sanz, con el clave del P. Soler. No es dependencia estilística. Tampoco retornos: Rodrigo bebe siempre en su propia copa labrada con cincel de su tiempo y mano original. Se trata de conexión voluntaria que inserta su producción en el proceso histórico de la música española.

Ha enriquecido todos los géneros. Quizá sea el compositor de nuestro siglo a quien más debe la estética del concierto. Ha cultivado especialmente la canción. Le inspira la poesía: es una constante en su labor de compositor. Sopeña lo ha visto con mucho acierto: ha sabido independizarse de las sugerencias de la canción de Turina y Falla; crea su propio arte del lied: pero en sus canciones el lied español muestra voca-

ción de universalidad. Aun escritas en diferentes años, constituyen un conjunto coherente dentro de su catálogo general de compositor.

Desde el punto de vista sociológico su realización no ha podido ser más oportuna: coincide con el interés del universitario por una canción distinta de la romanza, con la difusión del concierto vocal y con la aparición de intérpretes de magníficas condiciones para el lied. Recordemos, por ejemplo, a Victoria de los Angeles y a Lola Rodríguez de Aragón, que, junto con sus discípulas, tanto han contribuido a difundir el recital de canto de cámara: en los años de las décadas del cuarenta y cincuenta fueron relativamente frecuentes estos actos.

Rodrigo ha reunido catorce de sus canciones, editadas antes aisladas e independientes, en un solo volumen. La unidad estilística justifica su agrupación. También la fecha de composición: la mayor parte de ellas aparecieron entre 1934 y 1939; el romancillo «Por mayo era, por mayo», y «Un home, San Antonio», datan de 1950; «Sobre el Cupey» es posterior: 1963. El análisis fenomenológico de estas composiciones no sólo permitirá intuir sus caracteres: puede desvelar los ideales estéticos y las propiedades estilísticas generales de su lenguaje musical.

En esta colección se proyectan las espléndidas condiciones artísticas del autor. Fernández Cid ha destacado que «las canciones animan toda la fecunda vida musical de Joaquín Rodrigo» (*Canciones de España,* Madrid, 1963). Muestra el compositor su exquisita sensibilidad no sólo en la elección de las poesías y en la asimilación y traducción de sus valores sensitivos, sino en los gratos efectos sensoriales de su musicalidad. Su pasmosa imaginación inventiva se manifiesta con generosa creatividad en la génesis de cada una de estas canciones, en las que se refleja su personalidad, tanto en su concepción de conjunto como en múltiples detalles de su original realización. Esta sensibilidad y esta fantasía se disciplinan, sin embargo, por un excelente talento conformativo que precisa con firmeza la configuración. Sorprende su versatilidad para adaptarse a las sugerencias inspirativas más diversas: con la misma facilidad traduce aspectos humanistas valencianos, catalanes, castellanos o americanos; pero en todas sus obras se hace patente su temperamento de clara definición mediterránea, que confiere unidad estilística a su producción.

La canción plantea el problema de la convergencia de las artes. En los cenáculos renacentistas se discutía sobre las condiciones de la confluencia. La solución no sólo distingue a los artistas: divide a las escuelas. Cabe el doble riesgo de la exagerada sumisión o de la excesiva libertad del músico con respecto al texto. Rodrigo elige el equilibrio. Crea sus melodías con rigurosa adecuación a la poesía: exalta los valores fonéticos y significativos del vocablo, potencia los versos, supera

con gallardía las dificultades ofrecidas por la versificación (citemos a este respecto la «Canço del teuladí»), permite la percepción nítida de la palabra. Sin embargo, subsume el poema en la forma musical: los condicionamientos literarios semánticos y estructurales se convierten en estímulos para la génesis de una monodía concebida con libertad; la poesía adquiere vida musical.

Rodrigo representa en música distintos aspectos que caracterizan a los poetas contemporáneos de la generación del 27. En primer lugar, la liricidad. Más que en sus versos, la busca en la poesía de los siglos XVI y XVII, como ha subrayado Fernández Cid (*La música española en el siglo XX*, Madrid, 1973). Pero su atención hacia los vates de esta centuria es también común a los movimientos literarios coetáneos. Coincide asimismo con ellos en su interés por la temática popular presente en el empleo de letrillas, romances y villancicos. Al hablar de los textos utilizados en sus canciones es obligada la alusión a los valores estéticos de las dos poesías que se incluyen en la colección de su esposa, Victoria Kamhi, quien ha efectuado, además con excelente criterio poético y musical, la traducción de la mayor parte de las que se integran en las mismas al francés y al alemán (la versión castellana de la poesía de Rosalía de Castro que también figura es igualmente suya).

El arte de Rodrigo es muy expresivo. Destaca su capacidad para la traducción del paisaje. Su biógrafo Vayá nota su afición juvenil a dar largos paseos por el campo. Presiente la naturaleza: sus valores sensibles y su alma. No sólo capta sus sugerencias: proyecta en ella su temperamento de artista. Tiene predilección por los esplendorosos y lúcidos matices primaverales cantados por el poeta. Es maestro en la formulación musical de alusiones naturalistas concretas. Pero estos detalles no constituyen más que apoyos referenciales: el sentimiento inspira la melodía, y el ambiente, el acompañamiento instrumental. Su atención hacia la naturaleza no termina en sí misma: la contempla con mirada trascendente. Expresa el contenido místico y teológico del Cántico de San Juan de la Cruz; intuye la significación a lo divino de las Coplas del pastor enamorado de Lope de Vega; asume las inquietudes metafísicas y escatológicas que plantean los versos de Victoria Kamhi. Hay que señalar también el carácter humanista de su cancionero. Es lógica la preponderancia del tema amoroso. No le interesan, sin embargo, motivos derivados de un subconsciente atormentado y tortuoso: su musa es siempre clara, limpia y amable. En «Canticel» evoca añoranzas de trovador; en el «Soneto» expresa las sutilezas amatorias que le ofrece el poeta; en «Barcarola» asimila los caracteres románticos del género y canta a la libertad, el amor y la esperanza. En el romancillo «Por mayo era, por mayo», el sentimiento de soledad matiza el afecto de los ena-

morados. Junto con la liricidad aflora también en algunas de estas canciones otra constante en la producción de Rodrigo: una ironía benévola, un humor sin acritud, un desenfado gracioso.

Rodrigo no sólo expresa sentimientos individuales: refleja ambientes costumbristas, interpreta las propiedades de los géneros poéticos, evoca culturas. Pero lo hace a través de su propia personalidad, que queda objetivada en su obra como testimonio de sí mismo y de su época. Confiere vida musical a pensamientos y vivencias. Muestra pasmosa capacidad de inventiva. Como hemos señalado, su nacionalismo tiende a soslayar el empleo del tema popular. En «Sobre el Cupey», por ejemplo, que es una de las canciones más próximas a esta estética, aprehende las connotaciones que distingue su folklorismo, pero las transforma en imagen musical original.

Sus intenciones expresivas cristalizan en la formulación de un lenguaje innovador que se inserta, sin embargo, en un proceso evolutivo sin ruptura con la técnica tradicional. Como habían propugnado los tratadistas desde la antigüedad, determina con criterio semiótico la elección modal y tonal y la práctica modulativa. Estructura el discurso con lógica ordenación cadencial. Emplea la politonía con justificada motivación expresiva: en «Un home San Antonio» su disposición semitonal es muy eficaz para obtener el efecto jocoso que solicita el texto. Acostumbra Rodrigo a emplear incisivas combinaciones armónicas justificadas por razones estéticas y expresivas (Sopeña, en su segunda biografía de Joaquín Rodrigo, publicada en 1970, habla del «puntillismo casi ácido, pero siempre cantable, de las disonancias»). En las canciones su uso es moderado. Practica en estas obras una armonía clara y nítida fundamentada en acordes tonales y enriquecida con adiciones, apoyaturas y superposiciones. Utiliza en ocasiones el paralelismo de quintas y otros intervalos: en la «Canción del grumete» presenta pequeñas series de quintas y séptimas de muy buen efecto. En «Sobre el Cupey» ofrece un discurso disonante adecuado a la sensibilidad americana que se exterioriza. En cambio, en otras canciones predomina la conjunción consonante. La naturaleza de sus conformaciones armónicas depende siempre de una motivación intencional y ofrece una disposición estilística original que le impide incurrir en formalismos estereotipados. Destaquemos la práctica frecuente del floreo concebido como manifestación de hispanismo.

La poesía impone un condicionamiento formal. Sin embargo, Rodrigo presenta diversidad de soluciones estructurales. Aplica la forma estrófica y del lied y adopta otros tipos originales de configuración sugeridos por el texto y por su criterio estético de compositor; en algún caso cabe señalar incluso reminiscencias del primer tiempo de sonata

y del bitematismo. La relación entre el piano y el canto es también variada. A veces, la función instrumental es meramente sustentante, pero generalmente atribuye al piano una participación colaboradora en la expresión de la letra. En algunas canciones de su catálogo utiliza textos que también eligieron vihuelistas. Pero la relación no sería sólo poética, sino también formal. En efecto, Rodrigo asimila la estructura de introducción instrumental con función posterior de interludio o estribillo. Este motivo puede adquirir una significación formal más importante: bien como tema diferenciado, como eje conformativo o como definición *in nuce* de la expresión musical de la poesía. Otras veces corresponde a la primera estrofa este carácter de núcleo de la canción.

En todo caso, el lied de Rodrigo se distingue por una fluida, pero firme disposición estructural. Por esto es posible aplicar a su escritura las propiedades calológicas de abolengo clásico. Pero la observación externa de la unidad, proporción, repetición, simetría formal y tonal, etcétera, deriva del principio interno que genera la obra. Su lenguaje es a la vez denso, claro y conciso. En ocasiones presenta énfasis sincero, pero huye de toda retórica y tiende a la sencillez, pulcritud y elegancia. Sin embargo, hace compatible la sobriedad con la riqueza de elementos estéticos, la mesura con la diversidad de matices determinados con sutil precisión.

En la edición de 1946 de su libro sobre Joaquín Rodrigo, Sopeña resalta especialmente los valores de las «Coplas del pastor enamorado» y del «Cántico», canción que considera como «momento cumbre de la música de Rodrigo y uno de los instantes más bellos y hondos de la música europea contemporánea». Fernández Cid estima, en general, que el compositor «da lo mejor su inspiración a la voz humana» y que «las canciones animan toda la fecunda vida musical de Joaquín Rodrigo». En nuestra opinión, su colección de canciones puede servir de modelo para una teoría de la composición del lied realizada desde una perspectiva española. A esta intención responden los análisis que insertamos a continuación: a través de ellos pensamos que se ponen de manifiesto los valores estéticos de esta magnífica muestra del genio creador de Joaquín Rodrigo.

Cántico de la esposa

Pocos hombres de mayor sensibilidad que San Juan de la Cruz; pocos también más transidos de espiritualidad. Las ideas operan y mueven el mundo. Es la grandeza de las teorías de los filósofos que actúan en las sucesivas generaciones, estimulan el pensamiento y conforman las

sociedades. Establecemos un diálogo vivo con las doctrinas pretéritas en el que se borran los límites temporales. Como piélago infinito e insondable que ciega el entendimiento por su misma deslumbradora luz se ofrece la idea de Dios puro espíritu: el atributo de omnipotencia es el que mejor traduce el pasmo. Se comprende el rigor ascético de San Juan de la Cruz: la plenitud eficaz de la fe requiere la negación de toda otra vía cognoscitiva. En Cristo late la divinidad. La perfección creadora, no sus vestigios, es lo que arroba. Por esto el interés del poeta trasciende las cosas. Se invive la belleza natural como tránsito. Su hermosura cromática no sacia, sino que estimula el ansia contemplativa y amorosa. He aquí la dificultad de la traducción musical de esta poesía. La profunda pulcritud lírica y sensorial de su versión de la naturaleza no constituye su razón estética última, sino la apertura mística: no paz bucólica, sino tenso drama de amor en dirección divinal. Rodrigo ha intuido muy bien la significación teológica y humana del texto y la inmensidad de sus valores poéticos. En su resolución musical, la palabra no queda disuelta e inaprehensible, sino exaltada.

Dos elementos temáticos bien diferenciados contrastan y se superponen. Uno de ellos puede reflejar el ambiente de la belleza sensual del paisaje. Encomendado al piano, ofrece la hermosura nítida de su preciosa sobriedad. Nada de armonías complejas y brillantes para crear la imagen musical de la variedad polícroma. Todo queda reducido a los grupos yámbicos, que se suceden con intervalos de movimiento contrario de quinta descendente y séptima ascendente para delinear el acorde de séptima de dominante sin tercera. Son como dos pajarillos en sencillo y delicioso diálogo. El conjunto de los dos pies de pregunta y respuesta se repite por tres veces, pero en la última la adición de un mordente a la nota primera y fundamental añade un efecto y encanto especial. El empleo de la armonía dominante postula la entrada de la voz. Pero la melodía vocal responde a una concepción musical diversa.

Rodrigo reúne en la primera estrofa los versos primero, segundo, tercero y cuarto; el quinto adquiere una función de epílogo y ápice de la misma. En la traducción de la soberana hermosura de la interrogación: «¿Adónde te escondiste, Amado. Y me dejaste con gemido?», adopta la melodía más idónea para la expresión de su sentido elegíaco de queja, búsqueda y añoranza: la conducción del segundo grado (dominante de la dominante) al quinto y el uso del séptimo sin función sensible presta al diseño un carácter modal muy apropiado en relación con las antiguas escalas plagales. Frente al suave revoloteo ternario del tema de introducción, el lamento inquisitivo, el reproche amoroso, se exterioriza con cantinela pausada que tiene algo de salmodia y de severidad clásica de melodía renacentista. La larga y difícil serie de sílabas

átonas que discurren entre el primero y el segundo acento se resuelve felizmente con una métrica de compases amplios de cuatro por dos, aligerados por cambios de proporción en el segundo verso, a través de tresillos de muy buen efecto. El ritornelo del motivo primero impone una pausa eficaz para la reiteración del tema de la canción en la entonación sucesiva del tercero y cuarto versos. El sentimiento del alma herida por la ausencia predomina y absorbe. Por un momento los sentidos quedan en suspenso e insensibles a las sugerencias calológicas del paisaje. Con intuición musical prescinde ahora de su evocación e imita en el piano la cantilena, que presenta en su singularidad monódica, exenta de todo apoyo acodal. El amante no puede ser juzago de negligencia: con dolor indica que «salí tras ti clamando y ya eras ido». Sin salirse del tema, el compositor logra resaltar la función conclusiva de la primera estrofa y de coordinada preparación de la siguiente que presenta este verso: cede el impulso y la cláusula en dominante postula la continuidad. El contraste A-B-A-B' entre piano y voz es manifiesto por las diferencias expresivas, rítmicas y temáticas y por su presentación independiente. El diseño A dura dos compases, B tres y B' dos, por la ruptura de la simetría derivada de la acentuación y del número de sílabas del tercer verso. Con mucho talento, el autor la compensa con el paso de su motivo al piano y la reducción de la tercera intervención de éste a un solo compás. Por último, la transposición citada de B en la cadencia final de la estrofa, realizada sobre su último verso. La diversidad de elementos se resuelve en la unidad musical correspondiente a la intencional del poema.

Aunque la configuración estrófica de la canción es bien marcada, la primera tiene función formal expositiva. El carácter narrativo de los versos de la segunda favorece el aspecto de desarrollo con que el compositor concibe su versión. Como es propio de estos períodos, aumenta en la misma el dinamismo: sus componentes se estrechan y adquieren una disposición más ágil y movida. Cesa la alternancia entre piano y voz: ambos intervienen conjuntamente. En el motivo monódico se produce una disminución de valores, el pianístico presenta también mayor agitación. El ámbito melódico discurre esta vez en torno a la tónica, si bien, en paralelismo con la primera estrofa, la apasionada manifestación del amor hacia el Ausente tensa el contorno melismático y lo hace ascender a la quinta. Al final, los términos «adolezco, peno y muero» se interpretan sin patetismos estridentes, con la misma mesura y pulcra elegancia de toda la canción; pero el movimiento se remansa y se prepara el reposo cadencial, cuya eficacia aumenta la terminación un acorde mayor, porque acentúa el efecto modal del séptimo grado sin alteración. La estructura de la estrofa queda también muy precisa.

La tercera constituye la más concisa definición de la ascética de San Juan. No es interrogativa, sino resolutiva. A la negación de las potencias cognoscitivas sigue la purgación de los afectos: pura fe y unión de voluntades. Pero ésta exige la superación de los sentimientos naturales, renuncia a los goces sensuales y desestimación de riesgos y asechanzas: «ni cogeré las flores ni temeré las fieras». No importan las dificultades para el alma en gracia, porque con el Espíritu «pasaré los fuertes y fronteras». La capacidad de Rodrigo para la música vocal se hace especialmente patente en esta ocasión. Conserva el tema salmódico, pero en este caso acentúa su firmeza monódica, su ritmo pausado y rotundo, el efecto de la repetición sistemática de sus notas. Mediante la fusión de los valores estéticos de tono e intensidad, dispone los versos en progresión ascendente con graduación del matiz que va desde el piano al muy fuerte. Es obvio que en el acompañamiento de esta estrofa prescinde del motivo pianístico. Pero también en esta ocasión renuncia a una colaboración instrumental ampulosa en la que fácilmente podría haber incurrido por el significado del texto. La melodía resalta la poesía y el piano contribuye a exaltarla. Con el mejor gusto y la más sobria eficiencia apoya el canto con largas notas triplicadas en tesitura de otras tantas octavas que derivan en un contrapunto a dos con práctica de giros e intervalos que superan las reglas tradicionales. Al final, las notas se cuadriplican para contribuir a la ampulosidad sonora y terminar por resolver en acordes tónicos de re, la y mi con sol sostenido en juego de dominantes que enriquece la armonía con su proceso modulativo.

En su vida sensible y mortal el hombre queda situado en un insoslayable contorno ambiental, que puede contemplar con criterio fenoménico o trascendente. El ímpetu viatorio de la estrofa anterior se templa en la última. Juan vuelve sus ojos a los bosques y espesuras, al «prado de verduras de flores esmaltado» porque ellos en cuanto «pintados por la mano del Amado» pueden darle razón del mismo. Rodrigo tiene, pues, ocasión de volver a la configuración bitemática. El motivo pianístico sustenta esta vez a todos los versos. La intensificación poética de la referencia paisajística se traduce en su desarrollo más continuo y vivo. Los yambos se transforman en giles tribraquios a dos voces a los que se añaden largas notas tenidas en superposición armónica. Sobre ellos canta la voz una nueva variante de su tema en torno a la cuerda de tónica en modo menor, que hace más ostensible su distinción del diseño instrumental, ya que en éste adopta ahora la tonalidad mayor. Concebido este período con musicalidad suave, Rodrigo aumenta el interés dramático estableciendo un hiato que convierte en epílogo el canto pianísimo de las palabras: « ¡decid si por vosotros ha pasado! » Tras de la cadencia tonal conclusiva, esta melodía final conduce a una termina-

ción plagal, pero el piano la continúa con la audición por última vez de su motivo propio en el acorde inicial de dominante.

De esta manera, «Cántico de la esposa» se ofrece como un lied modélico. No sólo se produce una íntima fusión de poesía y música: el compositor penetra en los valores teológicos, místicos y artísticos de aquélla, y los desarrolla y acentúa en la expresión musical. Con la más elegante, sobria y matizada pulcritud la música potencia los versos, pero permite su audición nítida. El bitematismo se ofrece como la mejor traducción de la hermosura de la naturaleza contemplada con visión intencional trascendente; al mismo tiempo, permite una interesante configuración formal que resuelve en unidad la diversidad estructural de las estrofas. A pesar de su brevedad, hay reminiscencias constructivas de formas típicas de la historia musical como el lied, la variación y el primer tiempo de sonata, disposiciones de bellos acordes y diseños contrapuntísticos. Canción de moderado modernismo, adecuado al momento de composición, por el desarrollo de su contorno monódico, por sus carácteres modales y por el empleo de largas notas de ortografía cuadrada en una de sus estrofas, se vincula también con la estética musical de la época de San Juan: era necesario que la versión musical alcanzase la validez intemporal de la poesía. Pero en su consecución se afirma, precisamente, la personalidad estilística de Joaquín Rodrigo.

Soneto

El soneto constituye una de las estructuras más hermosas escritas por el hombre. Por sus limitadas dimensiones no se presta a divagaciones. Sin embargo, permite una expansión temática más desarrollada que otras formas más concisas: se establecen proporciones clásicas entre sus estrofas y sus versos. Domina la ley pitagórica de los números sencillos y las razones simples. Se explica su difusión y supervivencia: cambian los estilos, pero la forma permanece. Los compositores se han interesado por su versión musical. Joaquín Rodrigo ha incluido uno de Juan Bautista de Mesa en su colección de catorce canciones. Su texto es el siguiente:

Dormía en un prado mi pastora hermosa,
Y en torno della erraba entre flores,
De una y otra usurpando los licores,
Una abejuela, más que yo dichosa,
Que vio los labios donde amor reposa,
Y a quien el alba envía sus colores,
Que al vuelo refrenando los errores,
Engañada, los muerde, como a rosa.

¡Oh, venturoso error, discreto engaño!
¡Oh, temeraria abeja, pues tocaste
Donde aún imaginarlo no me atrevo!
Si has sentido de envidia el triste daño,
parte conmigo el néctar que robaste,
Te deberé lo que el amor no debo...

Como puede observarse, se trata de una bella poesía. El autor siente con sinceridad la naturaleza: es sensible a sus sugerencias. Proyecta en ella sus afectos. No la humaniza, no la transforma: se vincula con ella; al asociarla a sus sentimientos resalta la armonía de la creación. La convierte en lenguaje: le confiere función semiótica. Supera el riesgo de artificiosidad del género bucólico. Descubre su preocupación amorosa, pero sublima el erotismo en la elegancia de la semiología y de la forma: por su validez estética trasciende el egoísmo narcisista. No sólo es asimilable por el contemplador: la confesión personal puede erigirse en canto simbólico a la fecundidad de la tierra. No es amor platónico a la idea, pero el autor extrema su expresión pudorosa. La aguda sensibilidad de Mesa, su capacidad afectiva y la sutileza creadora de su fantasía se muestran compatibles con el equilibrio intelectual con que conforma la poesía.

Ofrece ésta al músico interesantes condicionamientos estructurales. Observa el autor en la disposición de la rima una estricta proporcionalidad: se corresponden los versos tanto en las estrofas de cuatro como en las de tres; busca el aliciente del contraste al declarar venturoso al error y discreto al engaño o al indicar al final: «te deberé lo que al amor no debo»; establece una doble simetría entre las estrofas; introduce una variada gama de elementos de grato efecto sensorial, que resuelve en la sólida unidad intencional y configurativa; huye de hermetismos y crea un luminoso cromatismo ambiental.

La traducción de Rodrigo no sólo se identifica con el texto poético: al conferirle expresión musical amplía sus virtualidades artísticas. Los versos se asimilan en una melodía concebida con sencilla y lírica pulcritud y dividida en células temáticas correspondientes al acontecer de la acción poemática. Fundamenta sus sobrios vuelos melismáticos con una armonía discursiva y dúctil de concisa pero magistral realización a cuatro partes, que se reducen a tres en la introducción y se ensanchan en momentos oportunos que requieran un mayor apoyo sonoro. El empleo de acordes tonales establece una escritura de clara y nítida configuración; su enriquecimiento con el uso moderado de apoyaturas y notas superpuestas acentúa sus estímulos sensoriales. Matiza con sutileza y mesura para no romper el ambiente de serenidad que caracteriza a la composición. Por el mismo motivo limita la modulación a tonos vecinos, pero intensifica el efecto expresivo con bien aplicados cambios tonales y

modales. Las frecuentes anacrusas definen el ritmo ternario con una idónea disposición yámbica. El estribillo instrumental vincula a la canción a la estética renacentista y confiere solidez a la composición. Todos estos aspectos formales derivan del principio estético que origina la canción: exteriorizan la proporción interna que se establece entre música y poesía.

La versión de la primera estrofa es fundamental en la delineación formal de la canción, porque en ella se ofrece buena parte del material temático empleado posteriormente.

Insistamos en que por su significación estructural y expresiva destaca la breve introducción pianística. Podría afirmarse que constituye una verdadera síntesis de la canción. Su bella melodía define el soneto. El arco de su contorno ascendente y descendente traduce con la mayor eficacia la esperanza admirativa y la nostalgia de un amor en lontananza, falto de comunicación directa. El adorno inicial y el trino cadencial acentúan su elegancia y traducen la escena bucólica en su verdadera dimensión cortesana. La segunda aumentada de la escala armónica (especialmente advertible en su condición de nota de paso) y la siguiente elisión del floreo contribuyen felizmente a subrayar el matiz psicológico del texto. La iniciación de la armonía en acorde subdominante y su tránsito a tónica invertida antes de afirmar la fundamental responden a una misma intención de lírica evasión de fórmulas más estereotipadas. Al dibujar la disposición rítmica ascendente del bajo en el penúltimo compás una imitación del diseño primero de la melodía, se establece un módulo conformativo reiterado luego en el transcurso de la composición. El empleo arpegiado del acorde final tendrá también función antecedente de práctica ulterior. De este modo, la introducción ofrece el núcleo principal de la obra.

Las melodías de los cuatro versos correspondientes a la primera estrofa presentan la misma disposición de curvado diseño. El ambiente de estático reposo indicado por el poeta en el primer verso («dormía en un prado mi pastora hermosa») impulsa al músico a ordenar las notas con aumentación doble de los valores utilizados antes. Un acertado juego de anacrusas iniciales formulan un ritmo ternario de suave balanceo enriquecido con variada disposición del fraseo. La imagen musical responde a la paz bucólica del paisaje. Nada de tensiones: melodía y acompañamiento discurren juntos en una sobria armonía a cuatro, cuyo tiple dobla a la voz (como en el arte cortesano de los lutistas), mientras el bajo efectúa un eficaz contrapunto por movimiento contrario. Sencillos acordes tonales apoyan la melodía. Bella significación acentual y preciosa huida de formulismos vulgares tiene al principio el uso de doble apoyatura sobre tónica (o superposición de acordes de subdominante y dominante

sin tercera) que confiere impulso ascensional a la melodía. El efecto cadencial de la dominante es resaltado por la elegante inclusión previa del acorde tónico relativo, que comporta el contraste de la presencia no alterada del séptimo grado.

El texto poético exige este carácter conclusivo del primer verso. El músico tenía que separarlo de los tres restantes. A la imagen del plácido sueño de la pastora sucede la narración del libre y feliz revoloteo de la abejuela. Su explicación se realiza a través del resto de la estrofa. Por esto establece un nexo entre ellos. El acierto de la modulación al relativo mayor en el primero de los tres radica en la oportunidad de la creación de un nuevo ambiente sonoro correspondiente al cambio de protagonista. A su vez, la terminación en dominante del siguiente pone de manifiesto su función adjetiva. La interpretación musical del cuarto verso es muy interesante. El poeta presenta al nuevo personaje y el compositor crea una imagen sonora para definirlo que se concreta en un melisma pianístico circunflejo de tres notas con ámbito extremo de octava, concorde con las continuas flexiones de su vuelo. El discurso melódico-armónico sigue una línea cadencial de precisa lógica conclusiva, con equilibrada y compensada distribución de los valores rítmicos, cuyos acentos intensifican oportunas apoyaturas.

El soneto de Mesa se ajusta a las leyes más clásicas de la expresión literaria. En el reducido número de catorce versos plantea una acción bien determinada. Rodrigo ha resaltado admirablemente su significación. La primera estrofa es expositiva: se define el triángulo amatorio. En la segunda se desarrollan los hechos y surge el conflicto: la abejuela confunde los labios rosáceos de la pastora con una flor. Difícilmente cabe superar la síntesis dramática conseguida por el compositor en este período. El diferente curso modulativo, las variadas disposiciones de los acordes, la distinta duración y contorno de los períodos melódicos y las rúpturas rítmicas traducen con elegancia una pugna puramente poética. Nada más idóneo que la serie de progresiones con que interpreta el carácter narrrativo de los dos primeros versos. A continuación la melodía ensancha su agógica apoyada en enfáticos acordes arpegiados. Sin embargo, no hay tragedia, sino imagen lírica. El músico la manifiesta: corta el discurso y crea una atmósfera de misterio, pero resuelve la tensión con suavidad, mensura y delicadeza.

Con unidad temática y variedad modulativa (primero el relativo de la tónica y después el relativo del relativo) inicia los tercetos: el contraste entre menor y mayor en los primeros versos no sólo acentúa el interés de la composición: responde a las sugerencias del texto. Es sensible Rodrigo a la significación métrica de estas dos estrofas; por esto no establece separación entre ellas y limita a mero recuerdo inicial la

inclusión del tema del estribillo instrumental en el momento de su distinción. En el orden expresivo ha sabido captar que la parte más importante de los tercetos y aun de toda la poesía es el verso segundo del último de ellos, en el que el amante propone un bello compromiso a su rival abejuela: partir el néctar que robó a la amada. No hay enfrentamiento ni celos en esta poética contienda: el feliz insecto se convierte de competidor en deseado transmisor de amor. El compositor destaca su función culminativa: lo presenta exento, separado de lo anterior y posterior, acentuado en la intensidad y en la armonía mediante serie paralela de acordes que apoyan con solidez la melodía. Sólo queda para terminar la suave catarsis cadencial del último verso: la aspiración amorosa tendría así el más puro y alambicado cumplimiento: la casta y hermosa pastora no habría siquiera intervenido. El ritornello instrumental que acaba la canción no tendría sólo finalidad formal: sería el contrapunto del silencio en el que se va desvaneciendo el efecto sutil de la poesía.

La acción argumental de ésta no es más que la semiosis expresiva de un pensamiento amoroso que el músico asimila y traduce con singular belleza. Hemos observado la función configurativa de la introducción instrumental erigida en estribillo. De la misma manera se han de señalar las correspondencias temáticas que establece entre los versos y las cadencias de las distintas estrofas, referidas a la melodía, al acompañamiento pianístico o a ambos factores a la vez: mencionamos entre las más interesantes la relación de las armonías del segundo verso de la segunda estrofa con el primero de la cuarta o las del segundo de la primera y tercera. La brevedad de los motivos es consecuente con la concisión de la forma, su variedad refleja la diversidad de estímulos sensoriales aludidos por el poeta, su reiteración manifiesta la unidad inspirativa del poema.

Esta niña se lleva la flor

La tercera canción está realizada sobre la famosa poesía «Esta niña se lleva la flor», de Francisco de Figueroa:

Esta niña se lleva la flor,
¡Que las otras no!
Esta niña hermosa
Cuyos rizos son
La cuna en que el día
Se recuesta al sol,
Cuya blanca frente
La aurora nevó
Con bruñidos copos

De su blanco humor.
Pues en cuerpo y manos
Tal mano le dio
De carmín nevado
Cual nunca se vio.
Esta niña se lleva la flor,
¡Que las otras no!
Arcos son sus cejas
Con que hiere Amor,
Con tan linda vista
Que ninguno erró.
Canela y azúcar
Sus mejillas son,
Y quien las divide,
De leche y arroz.
No es nada la boca,
Pero allí encontró
Sus perlas la aurora,
Su coral el sol.
Esta niña se lleva la flor,
¡Que las otras no!
No lava la cara
Con el alcanfor
Porque avergonzado
De verla quedó.
Y en sus descuidillos
Siempre confió
Como en los cuidados
De mi tierno amor.
Pues si canto, canta,
Llora cuando yo,
Ríe cuando río
Y baila a mi son.
Esta niña se lleva la flor,
¡Que las otras no!

El poeta resuelve su canto a la fecundidad en una simiosis primaveral concreta en la risueña adolescencia de la «niña que se lleva la flor». La define con elementos de una naturaleza radiante que la enriquece con sus atributos sensibles más esplendorosos. Precisa la descripción plástica de su belleza con imaginación oriental. Los autores de los romances heroicos primitivos no hubieran podido suponer que esta estructura llegaría a adquirir la ductilidad lírica de sus formas amatorias. La inclusión del estribillo las relaciona con zéjeles y rondós medievales. La poesía es extensa: tres estrofas de doce versos más el estribillo. Son tres momentos en la determinación de sus caracteres, en la descripción de su hermosura y en el canto a la armonía afectiva del amor. El músico supera las sugerencias para una versión amplia con interpretación

diferente para cada estrofa. Intuye la razón poética del texto. Advierte la diversa significación del estribillo y las estrofas y establece una clara distinción temática. Es admirable la firmeza, pulcritud y sencillez con que traduce la afirmación de los dos versos iniciales que sirven de eje a la composición. Rodrigo ha conseguido crear un diseño melódico de tan simple tesitura como vigorosa personalidad musical. Destaca su rigurosa adecuación a la palabra: el compositor deduce de ella su conciso dibujo monódico. Su contorno angular ascendente y descendente es el más apropiado para expresar el contraste entre la niña premiada y las que no obtienen la flor: se verifica la más estricta unidad semántica. No se trata de una concordancia prosódica externa: al conferir vida musical al texto, Rodrigo desarrolla y completa su intención significativa. Es el espíritu del juego juvenil y de la gentil agraciada el que le inspira el afortunado motivo en su doble aspecto melódico y rítmico.

Ha de destacarse la belleza formal de la estructura estrófica impuesta por el compositor. Para romper la uniformidad del largo número de versos establece una hermosa modulación enarmónica, cuyo efecto intensifica con una larga cesura vocal. Se proyecta en su configuración la ley tradicional de los cánones clásicos. Impera la regla ternaria. Distribuye los doce versos en tres grupos, en razón consonante de dos a uno con la modulación como eje. Organiza los tres elementos con una precisa simetría, según el módulo uno más uno más dos. Observa, por tanto, una norma expansiva, que culmina al final de las dos partes con bellas cadencias melismáticas: la segunda, exenta y epilogal, se funde con el estribillo y resuelve la enarmonía con mucho acierto.

Rodrigo encomienda la exteriorización musical de la unidad ambiental de la acción poética al acompañamiento pianístico. Mediante la aplicación sistemática del principio estético de la repetición emplea a través de toda la canción un motivo conciso, vivaz y jubiloso, sustentado por bajos en disposición lineal de firme cimentación rítmica. Se conjuga así un doble plano temático: vocal e instrumental. Sin embargo, no hay dicotomía: no porque el piano asuma en breves momentos la idea generativa del estribillo, sino por la convergencia armónica de los factores en una misma función significativa.

Estribillo

La concurrencia de elementos estilísticos diversos y aun contrapuestos constituye un gran obstáculo para las filosofías de la historia referidas a períodos determinados. La coincidencia de culteranismo y conceptismo con el desarrollo de la letrilla se ofrece como uno de los

fenómenos culturales más interesantes. Se incluye al murciano Salvador Jacinto Polo de Medina entre los poetas seguidores de Góngora. Son valiosas e inspiradas sus breves poesías festivas. Converge en ellas un doble aspecto popular y naturalista.

Rodrigo ha realizado la versión musical de este bello «Estribillo»:

Y muera yo de amor por Perinarda,
Desde que nace el sol hasta que para.
Canten las aves, suenen las ramas,
Y los pajarillos, tiples alados,
Canten arpados.
¡Ah!
Suenan sonoros en suaves coros.
Y muera yo de amor por Perinarda,
Desde que nace el sol hasta que para.
Canten en su capilla
¡En gran maravilla!
¡Ah!
Con su voz ingrata, ingrata,
Aquel arroyuelo, capón de plata.
¡Ah!
¡La, la, la, la, la, la, la!

Cierta ironía contiene la confesión amorosa del vate. La alusión a la naturaleza eleva la confidencia a un plano estético superior. Su estimación musical del arroyuelo se distingue de la consideración positiva general de los efectos de las «rumorosas aguas»; hay que convenir, sin embargo, en el acierto satírico de su definición como «capón de plata». Se refleja en la segunda estrofa la práctica musical polifónica de la época aplicada a la ordenación de los sones de las aves: se produce así una interrelación artística frecuente en la literatura pastoril y naturalista; recordemos que bastante antes, Berceo hacía en la introducción a los *Milagros* una interesante mención de la técnica contrapuntística de su tiempo.

Desde el punto de vista formal, la poesía presentaba al músico una estructura muy proporcionada y precisa: dos estrofas de cinco versos con el colofón del pareado y el epílogo silábico. Notemos, sin embargo, el efecto derivado de la colocación asimétrica del estribillo; señalemos asimismo las posibilidades ofrecidas por la reiteración de versos, sílabas y palabras. Pero más que estos detalles externos hay que destacar la alegría gozosa que conforma las estrofas. Como en sus restantes canciones, Rodrigo no sólo traduce musicalmente el texto: potencia sus posibilidades significativas. Es sorprendente la luminosidad, la gracia y la complejidad de esta obra, conseguida, sin embargo, a partir de unos motivos tan sencillos. Concreta en ellos la expresión del amor popular,

del canto de los pájaros, del ambiente jubiloso de una realidad en plenitud de su belleza primaveral. Pero la diáfana hermosura de esta partitura no deriva sólo del acierto temático. Observamos una variada serie de estímulos estéticos que se integran en una unidad firme y esplendorosa: su análisis implica el riesgo de deshacer el encanto derivado de la totalidad. Los versos de Polo de Medina sólo tienen función sugerente y condicionante en su aspecto métrico. Rodrigo se inspira directamente en los sentimientos expresados y en el paisaje descrito. La belleza musical de la estructura creada subsume poesía y color.

En la interpretación del estribillo emplea un motivo de resonancias populares y acusada personalidad que se proyecta en los restantes. Mientras tanto, el piano reitera un breve diseño de acordes de dominante y tónica con significación reminiscente. Hay que destacar en este período el interés estético de la superposición contrastada del ritmo vocal e instrumental: el antagonismo acentual coadyuva a exteriorizar la actitud de benévola ironía con que se interpreta el amor del lugareño por su Perinarda. La versión danzada de este fragmento crearía un interesante efecto de distorsión.

El amante ruega a aves y pájaros que se unan a su júbilo. Rodrigo realiza una magnífica versión de este alborozo: sobre el mismo acompañamiento dispone un contrapunto a dos que concierta el canto vocal de la invitación y el tema anterior, que exterioriza sus sentimientos; la atiplada tesitura con que aparece en esta ocasión acentúa el efecto del jolgorio sonoro.

La cadencia exclamativa no pierde el carácter rítmico de la composición: asume también una función modulativa y de inciso entre las estrofas. La asimetría producida por la introducción de un verso previo a la repetición del estribillo está muy bien resuelta mediante un breve canon, cuya realización sobre la dominante acentúa su función de tránsito. La reexposición de la melodía del estribillo es normal, pero la expresión burlesca no se encomienda esta vez al asincronismo acentual del acompañamiento, sino a originales superposiciones tonales aplicadas con incisiva gracia. El cuadro sonoro adquiere un momento culminativo de brillantez cromática en la traducción de los versos «¡Canten en su capilla en gran maravilla!» y en su correspondiente continuación exclamativa. Con benevolente y comprensivo humor, Rodrigo refleja la solicitud del amante de Perinarda con enfático y grandilocuente diseño. Su petición es apoyada a través de un ingenioso juego de acordes tonales, cuyo dinamismo amplían rápitas escalas que se erigen en nuevo motivo con consecuencias formales ulteriores. Las punzantes disonancias de semitono intensifican el efecto.

La grandiosidad altisonante de este fragmento se interrumpe por la mordaz alusión a la musicalidad ingrata del arroyuelo, que permite al compositor presentar una nueva idea temática acompañada de giro rítmico, que coadyuva a la expresión de la imagen literaria del capón.

Termina la canción con una espléndida coda final. Con muy bien calculada disposición de ritmos e intensidades, superpone el autor el motivo primero del estribillo y el diseño en escala, cuyo valor temático señalábamos anteriormente. Establece una correspondencia entre voz e instrumento, que alcanza la plenitud de su efecto en el mismo final.

Coplas del pastor enamorado

Un milagro de la hagiografía mariana medieval que inspiró a Gonzalo de Berceo constituye también el tema de una preciosa comedia de Lope de Vega: *La buena guarda.* En su ausencia culpable, una abadesa, muy devota de Nuestra Señora, es sustituida por un ángel que adopta su figura; completa Lope la acción sobrenatural con la suplantación de otros dos personajes que motivan la salida conventual de la monja. En la obra se manifiesta la espléndida imaginación creadora de Lope: la sucesión de episodios sorprende al espectador y mantiene tensa su atención. Admira su realismo: el piadoso argumento le sirve para presentar un cuadro vivo de las costumbres de la época. Destaca la eficaz definición caracterológica de los individuos que integra en la obra y de sus reacciones ante las distintas situaciones por las que pasan. El diálogo versificado es fluido y bello: alcanza sus mayores valores poéticos en sus alusiones a la hermosura de la naturaleza. Por dos veces aparece el buen pastor que busca la oveja perdida. La intención simbólica es patente. En la segunda ocasión declama estas bellas estrofas, que, como las recitadas en la primera, Harzenbusch las relaciona con acierto con las que Tirso de Molina incluye con significación semejante en *El condenado por desconfiado:*

Verdes riberas amenas,
Frescos y floridos valles,
Aguas puras, cristalinas,
Altos montes de quien nacen,
Guiadme por vuestras sendas
Y permitidme que halle
Esta prenda que perdí
Y me cuesta amor tan grande.
Ya de pisar las espinas
Llevo teñidas en sangre
Las albarcas, y las manos

Rotas de apartar jarales.
De dormir sobre el arena
De aquella desierta margen,
Traigo enhetrado el cabello;
Y cuando el aurora sale,
Mojado con el rocío
Que por mi cabeza esparcen
Las nubes que del sol huyen,
Humedeciendo los aires.

En el original utilizado por Rodrigo falta el verso «Ya de pisar las espinas». Por otra parte, se sustituye la palabra «enhetrado» por la de «entrejado». Por motivaciones formales, el compositor tiene el acierto de repetir al final la estrofa primera. La transcripción musical se ofrece como una de las más bellas composiciones vocales del maestro valenciano. Las poéticas invocaciones a la naturaleza podían haber centrado muy bien su preocupación de músico. Hubiera resultado así un canto lírico y luminoso como el creado en otras ocasiones. Pero con aguda sensibilidad ha sabido notar la función semiótica y subordinada del paisaje: el verdadero protagonismo no corresponde a la exaltación de la hermosura de éste, sino a la manifestación del dolor por la pérdida de la oveja buscada con inefable afecto. Este sentimiento mixto de amor, pena, compasión y esperanza es el que define la poesía y el que subsume y expresa el compositor. Por esto su obra está concebida con íntima y elegíaca liricidad, no exenta, sin embargo, de nostálgica pasión divina por el alma descarriada. A través de la poesía Rodrigo penetra en el espíritu de Lope en uno de sus más serenos arrebatos místicos: lo comprende, lo asimila y lo desvela.

El sentimiento que descubre es el que tensa el contorno de la melodía. El sobrio acompañamiento instrumental (en el que se proyectan los caracteres de su primitiva escritura a la guitarra) crea el ambiente adecuado para la traducción del suave y místico patetismo de la canción. Rodrigo adopta una configuración original e interesante, a la vez sencilla y diversificada. Un tema instrumental apoyado en tremolante guitarreo sobre dominante concreta la expresiva situación anímica y prepara la entrada de la voz, que entona sola su romance de admirativa contemplación de la naturaleza y apasionado fervor bucólico. La concisa armonía se enriquece por un idóneo empleo de variantes modales que acentúa el efecto comunicativo y estético del breve recitativo. La sencilla cláusula cadencial de floreo de la introducción instrumental va a tener una importante función temática. En la segunda parte de esta primera sección la asume la melodía en giro descendente, que traduce la más doliente y amorosa queja del amante fiel, que no sólo espera, sino

que busca a la amada. En esta parte, el compositor apoya la voz sobre el motivo instrumental. Ambos se diferencian y se complementan: establece en el contrapunto temático un contraste rítmico con doble figuración ternaria y binaria, pero la serena resignación con que el pastor solicita ayuda a las verdes riberas, floridos valles, cristalinas aguas y altos montes le mueve a prescindir de incisivas sonoridades y a conjuntarlos en consonancia.

La sección central está muy bien definida: el músico advierte que la enumeración de cuidados y sinsabores ha de traducirse con minuciosidad narrativa aligerada para que su impronta sea más inmediata. Cambia el ritmo y la tonalidad. Sobre largos acordes arpegiados de sólida definición tonal expresa la melodía con viveza la dolorida queja: el uso de la progresión amplía el dinamismo agógico. La declaración se interrumpe para dejar paso a un nuevo y delicioso fragmento relacionado con el primero por algún nexo temático. La textura musical es, sin embargo, distinta. El acompañamiento pierde ahora su vinculación guitarrística para adoptar calidades pianísticas generadoras de un ambiente plácido que sustenta la dulce y emotiva melodía. Rodrigo consigue traducir al mismo tiempo el doble sentimiento derivado de la impresión de la naturaleza y de la preocupación subjetiva, porque el primero modera y templa la exteriorización del segundo.

Con acertado criterio, el compositor termina con una coda reexpositiva muy bien formulada en su expresividad y en su realización musical: su instinto configurativo le impulsa a la repetición de la primera estrofa; su reiteración final confiere a música y poesía unidad formal y eficacia conclusiva. Rodrigo crea así una hermosa y precisa estructura.

Romancillo

Por mayo era, por mayo

Admira la sensibilidad de los autores de la épica castellana primitiva. No sólo describen hechos bélicos: revelan el carácter y las reacciones afectivas de sus protagonistas. Con el tiempo se acentúa este expresivismo psicológico. Surge el romance amoroso. Pero la temática no queda limitada a estos aspectos: se extiende a las más variadas vivencias. En el famoso romancillo «Por mayo era, por mayo», el poeta se plantea el problema de la soledad. No necesita de largo discurso para desarrollarlo, le bastan unos versos para crear un argumento semiológico referido a una de sus formas más penosas: el aislamiento forzado del prisionero. El vate anónimo realza el drama en su imagen poética: la

incomunicación es completa; niega al infeliz la luz y el sonido concretado en el canto de la avecica frustrado por un inoportuno ballestero.

Renuncia con elegancia a lamentaciones melodramáticas: la semiótica del prisionero tiene una expresión lírica. El poeta resalta su situación a través del contraste. Para destacar el valor de la libertad acude a otra simiosis: el canto a la primavera en su momento más jubiloso; mayo florido y fecundo como símbolo de la comunicación y el amor. La naturaleza más esplendorosa inspira estas estrofas. Configura su lenguaje con sensible musicalidad. La ordenación del contraste de ideas y sentimientos se establece con estricta proporcionalidad. Por esto el romancillo es tan bello: a la profundidad del tema y a la hermosura de la palabra añade su perfección formal.

Por mayo, era por mayo,
Cuando hace la calor,
Cuando los trigos encallan
Y están los campos en flor;
Cuando canta la calandria
Y responde el ruiseñor,
Cuando los enamorados
Van a servir al amor.
Menos yo, ¡triste cuitado!,
Que vivo en esta prisión,
Que no sé cuándo es de día,
Ni cuándo las noches son,
Sino por una avecica
Que me canta al albor.
Matómela un ballestero...
¡Dios le dé mal galardón!

Rodrigo ha intuido la unidad del romance. Ha advertido que la intención del poeta no era cantar la primavera, sino la soledad. Su versión ofrece mucho interés desde el punto de vista psicológico. Crea una imagen musical adecuada a la época en que fue escrito el romancillo, a la expresión de la tristeza del prisionero, a la participación protagonista de la avecica y a su propio tiempo de compositor. Como siempre, se produce la paradoja de la convergencia de la más nítida sobriedad estética con una compleja riqueza de elementos expresivos.

El músico profundiza en la estética del romance renacentista con reminiscencias medievales. Aplica el esquema formal del preludio instrumental de introducción e interludio de separación de las dos secciones del poema. Adopta el acorde rasgueado y el floreo punteado de la vihuela. Emplea la escala modal menor sin alteración ascendente de sus grados sexto y séptimo (aunque la afirmación cadencial le impulse a utilizarla en ocasiones concretas). Adecua, en fin, su musicalidad a la

sensibilidad poética de la cultura, en la que se origina el bello romancillo. No sólo interpreta sus versos: traduce su ambiente.

Por otra parte, la serie de acordes y su obstinado complemento de floreo crea un melancólico tema de plancto, que persiste a través de toda la canción. Aunque en el verso correspondiente ofrezca una expresión concreta de la avecilla, el floreo puede también significar la importancia de su intervención poética. La melodía se ajusta a la estética del romance. Rodrigo crea una monodía silábica con expansión melismática cadencial especialmente diseñada en las alusiones a los distintos pájaros. Coordina los versos de dos en dos y proyecta en estas agrupaciones elementales la disposición que sigue en las dos partes de la poesía: flexión en los planos de la tesitura tonal. Confiere la máxima tensión a las palabras en las que el vate anónimo alude a la muerte de la avecilla y a la reacción del prisionero.

Para acentuar la expresividad de la melodía en este momento culminante repite las palabras y los versos y prescribe los matices más apasionados. Pero la reiteración le permite configurar el final con sentido calmo y descendente, según la lógica interna de toda la composición.

En la canción se patentiza también el tiempo de su autor: asume el espíritu del romance y de su época en las coordenadas estilísticas de la nuestra. Por su valor significativo del estado anímico del prisionero presenta el tema instrumental a través de toda la composición. La melodía narrativa se conjuga con el mismo para constituir un nuevo plano musical, que en el momento de la alusión a la avecilla aboca a la bitonalidad. En el motivo pianístico, la superposición de un doble discurso de armonías produce una serie de segundas y novenas cuyos efectos disonantes están eficazmente subsumidos en la amplia ordenación de los acordes y en el riguroso sentido tonal: la disonancia pierde su aspereza y adquiere sentido elogíaco. El empleo sistemático de las quintas paralelas contribuye a acentuar el carácter modal de la canción. Es admirable la firmeza estructural de la misma. La unión de las dos secciones del romancillo está sólidamente establecida a través de su vinculación temática. El sobrio proceso modulativo con arco plagal confiere un principio de variedad. Constituye esta canción ejemplo de las tendencias innovadoras del lenguaje armónico que distingue a la música de Rodrigo.

Canción del grumete

De nuevo emplea Rodrigo una poesía anónima. En este caso no inspiran al compositor paisajes bucólicos. Se trata de una bella canción de amor con semiosis marinera. No hay drama, sino lirismo. El senti-

miento afectivo se libera de los turbios fondos psicoanalíticos en una forma sencilla e ingenua. El poeta concreta su expresión púdica en una adolescente que asume aspiraciones, pero que no ha conocido las turbulencias de la pasión. Recoge en sus versos una larga tradición de cantos populares juveniles. Un estricto paralelismo conforma sus dos estrofas. Cada una de ellas se configura con dos grupos de pareados separados por dos versos asonantados con el último de ellos. Coinciden, pues, un doble ritmo de estructura ternaria y resolución binaria. No exalta el mar: el uso de sus motivos tiene sólo función comunicativa; pero en su empleo asimila atributos marinos. Las dos estrofas cabalgan sobre el hiato, que las separa como los dos miembros de una razón pitagórica: la descripción de la actitud de la niña se corresponde con la del marinero. He aquí los versos que ha utilizado el músico:

En la mar hay una torre,
En la mar hay una torre,
Y en la torre una ventana,
Y en la ventana una niña
Que a los marineros llama,
Que a los marineros llama.
Por allí viene mi barco,
Por allí viene mi barco,
Que lo conozco en la vela,
Y en el palo mayor lleva
Los rizos de mi morena,
Los rizos de mi morena.

Rodrigo ha captado admirablemente los aspectos expresivos y formales de la poesía. Con muy buen criterio ha huido de toda retórica. Resalta su firme estructura. La disposición central del estribillo se erige en eje de la composición: a un lado y a otro, las dos estrofas y la versión inicial y final del mismo diseño instrumental. Concibe éste con frase ternaria. Conviene destacar su bella conducción armónica. Los acordes quedan a la vez flotantes en su paralelismo de quintas y séptimas y precisos en su determinación tonal. La cadencia en dominante prepara la entrada de la canción, pero al mismo tiempo su efecto terminal femenino le confiere significación conclusiva. Con tan breve frase, Rodrigo define el carácter expresivo y formal de la canción.

El paralelismo estrófico se manifiesta en la similitud de su interpretación musical: con mayor plenitud en la disposición de los acordes de la segunda, el compositor repite la versión musical en las dos estrofas. El efecto de la versificación pareada se refleja en la reiteración de la melodía correspondiente a sus versos.

Dentro de la sencillez que distingue a toda la canción, no falta en el período central de la melodía énfasis sincero que tensa y extiende su ámbito. Para traducir el carácter popular de la poesía, el compositor adopta una atinada resolución monódica apoyada por sencillos acordes de eficaz significación de modalidad menor. La práctica cadencial del floreo acentúa su hispanismo. Pequeñas variantes tonales introducen alguna diversidad. Se trata, en resumen, de una breve y bonita canción de contornos estilísticos muy bien delineados y de grata adaptación a la espontaneidad folklorista de su poesía.

Canción del cucú

Es comprensible que el músico sea especialmente idóneo para captar la belleza del canto de los pájaros. En buen número de partituras se establece un correlato imitativo. Se justifica la aplicación del término trinar como denominación del floreo. Entre las aves canoras, el canto del cucú resulta particularmente sugestivo para el compositor. También inspira al vate. Victoria Kamhi lo escucha como música y poetisa. Artista inteligente y sensible, filosofa sobre sus uniformes trovas. En la poesía que dedica al cuclillo expresa el ambiente primaveral en el que desarrolla su vida y su canto. Pero no se detiene en el gozo de una naturaleza esplendorosa. Proyecta sus reflexiones sobre los problemas humanos más trascendentes. Hay en sus estrofas reminiscencias bíblicas de añoranzas de tierras de promisión, preocupación por la fugacidad de la vida, inquietud por la credibilidad de las palabras de amor. En todo caso, la observación de que en el mundo es efímera la felicidad: «pronto el duro cierzo corre por el pinar».

Cada pensamiento configura una estrofa que estructura con rima de romance:

Cuclillo, cuclillo, canta,
Días son de cantar,
Pronto el duro cierzo
Corre por el pinar.
Dime si otros bosques
Un día yo veré,
Si la lejana tierra
Muy pronto hallaré.
Di si por estos mundos
Vagando siempre iré,
O si mi vida errante
Muy pronto acabaré.
Pájaro, buen pajarillo,

Dime si es verdad:
¡Ella dice que siempre,
Siempre me seguirá!...

Los versos tienen en la composición la más fiel transposición sonora. El acompañamiento instrumental resume, ofrece *in nuce,* todos los aspectos de la poesía; no sólo contribuye a su expresión: asimila y traduce su profundo contenido. El canto del cuclillo suscita la meditación. Rodrigo ha intuido su función de unidad en la génesis del poema. Por esto está prácticamente presente en toda la composición. La vivencia del ambiente primaveral se exterioriza a través de la canción en la configuración arpegiada de rápidas y vivaces semicorcheas. Pero el juego modulativo establece la doble faceta existencial que muestra la poesía: desde el comienzo la determina la disposición del eco en modalidad mayor y menor. El canto del cucú en tercera menor concreta la expresividad añorante y melancólica adecuada a la inquietud metafísica que proyecta la poetisa.

La parte instrumental ofrece unidad estilística y formal, pero se conjuga muy bien con la melodía en la exteriorización del texto: no hay oposición de dos elementos contrarios, sino resolución en unidad. Los versos que moderan el alborozo primaveral con el presentimiento del invierno estacional y anímico contraen a la vez el ámbito melódico y armónico. Sin embargo, en esta estrofa predomina el sentimiento primero: por tonalidad y por intensidad, la adopción instrumental del motivo inicial del canto ofrece su versión más exultante.

La añoranza de la tierra lejana justifica la sustitución de la mímesis del cucú por un nostálgico bordoneo descendente. Este mismo diseño se repetirá en las estrofas que plantean una actitud de perplejidad más trascendente: la modulación a tonos de bemoles acentúa la expresión de la preocupación expectante.

Es admirable la conjunción de este motivo con el del cucú o su resolución en éste. Asimismo, la fácil realización del proceso modulatorio o de la alternancia rítmica de compás. Sabiamente termina el compositor con una suave alusión epilogal del canto del cuclillo, con coda en la que precisa los atributos del modo menor: al perderse, las arpegiadas sonoridades dejan en el recuerdo no la luminosidad primaveral, sino sentires de nostalgia.

La concepción de la melodía ofrece la misma unidad estilística que el acompañamiento pianístico. Como en éste, predomina un motivo que se reitera e impone sus características a la frase central temáticamente diferenciada. Responde esta cohesión estructural a la conexión de las ideas expresadas, reductibles a un principio fundamental. El compositor

destaca con sutil matización sus notas peculiares. Victoria Kamhi invive problemas metafísicos en su intimidad de poeta. En su versión musical, Rodrigo los traduce con inefable subjetividad y con sensibilidad hispana manifiesta, especialmente en la elaboración de las cláusulas de las frases de su melodía.

Fino cristal

Rodrigo concibe esta canción con estilo sobrio y preciso, con música densa y concisa. El autor literario, Carlos Rodríguez Pintos, ha creado una poesía de valores sensoriales visuales. No desarrolla pensamientos, sino impresiones. Muestra imaginación pictórica. En sus estrofas canta al niño y con arrobo amoroso relaciona su fragilidad con el mundo óptico más inmediato y patente: el vuelo de las aves, el verde pinar, el sol, el viento, las nubes y el mar. Más que reflexiones son vivencias las que inspiran su canción de cuna:

Fino cristal, mi niño,
Fino cristal.
Palomitas del aire
Vienen y van.
Redondo el sol, redondo,
Bajo el pinar;
Ligero, el viento negro
Corre detrás.
Ay que ay, de mi niño
Sobre la mar...
Entre las nubes blancas,
Fino cristal...

El compositor adopta una estructura estrófica, pero los distintos motivos empleados responden a un mismo criterio estilístico. Por otra parte, confiere solidez clausa a la forma con la reiteración final del primer tema.

La modulación adquiere función semiótica primordial. Traduce la alusión naturalista de cada estrofa en su tono adecuado. La correspondencia muestra la exquisita sensibilidad del músico. Fluctúa la expresión del fino cristal entre la sostenido menor y su relativo la mayor. La imagen del sol redondo le sugiere una apertura a fa sostenido mayor, que se contrae sucesivamente a re mayor y si menor en su interpretación del viento negro que corre detrás, bajo el pinar. Pero a través de una mutación modal, en el recuerdo del mar flexiona de nuevo la vía modulativa hacia sol sostenido. Por enarmonía busca sutilmente el con-

traste que le permita emplear la suave opacidad de si bemol para la versión de la imagen de las nubes blancas. Es lógico que el último recuerdo al fino cristal le lleve a la tonalidad primitiva de fa sostenido en su modalidad mayor que le permite cerrar el ciclo.

La intencionalidad de conversión sonora de la imagen visual se manifiesta en detalles concretos muy logrados. Señalemos, por ejemplo, la repetición del diseño melódico de las palomitas que vienen y van. Los acentos imponen una verificación ondulatoria al ritmo ternario de la canción, que oscila entre la firmeza del troqueo y la elegancia incisiva del yambo, de acuerdo con la significación del texto.

La parte instrumental no sólo acompaña. Apoya la melodía, acentúa los efectos rítmicos y armónicos, afirma la tonalidad, ofrece breves comentarios contrapuntísticos y lleva diseños de unas estrofas a otras que aumentan la solidez formal. «Fino cristal» es una breve canción, elaborada, sin embargo, con firme y cuidadosa determinación de todos los detalles de su configuración estructural.

Sobre el cupey

Afirmábamos en la introducción que distingue a Rodrigo, por un lado, la capacidad para asimilar los caracteres musicales de pueblos diferentes y, por otro, la expresión de los mismos según los criterios subjetivos de su personalidad creadora. Esta canción constituye un ejemplo. Pertenece su texto a Luis Hernández Aquino.

La poesía más pura ha sido inspirada por el Niño Dios. Los aspectos más inefables del alma infantil se subliman en el Niño que es todo Amor. Se proyectan en la Madre Virgen Inmaculada los ideales más pulcros y espirituales de la dedicación maternal. En el villancico, el dogma más profundo se traduce con sencillez y con fervor popular. La fantasía se desborda en la imaginación de líricos detalles que se supone que pudieron haber sucedido en los cuidados que María prodigara a su Hijo y en la manifestación de su amor.

Los españoles llevaron a América la práctica de sus villancicos. En su adaptación americana se conservan los mismos motivos: la Virgen que lava y tiende pañales del Hijo y canta al Niño, que duerme con placidez divinal. También en la versificación se adopta la forma tan hispana de la estrofa del romance con los versos pares asonantados:

Palomicas de oro
En el chinar.
Quiebra el aire quieto
Con su cantar.

Va la Virgen tendiendo
Sobre el cupey
Los pañales divinos
Del Niño Rey.
Duerme el Niño su sueño,
Canta el coquí,
Y la tarde se tiñe
De ámbar y añil.
Así canta la Virgen
Con voz de miel:
Duerme, sol de mi alma,
¡Flor de Israel!

Rodrigo ha realizado una interpretación muy bella de este villancico. Nunca la práctica de la politonía ha estado más alejada de sus efectos de distorsión. Todos los elementos del discurso se integran en la expresión de la idea que lo inspiran. Patentiza los dos aspectos de la canción: origen español y asimilación americana. Expresa el texto con una melodía sencilla de ámbito reducido y cesuras estróficas. De acuerdo con la reiteración propia de la canción popular, concibe sus miembros con acusada similitud de caracteres, que implica incluso la progresión paralela.

El proceso modulativo es sobrio y queda limitado al relativo y a la quinta de éste. Se advierte en la formulación de las cadencias intervalos con justificación folklorista. Lo mismo cabe observar en su resolución rítmica.

Pero el interés mayor de su estructura métrica corresponde al acompañamiento instrumental. El compositor supone que la canción se apoya en un ritmo constante y típicamente portorriqueño, y confiriendo valor tonal determinado a su realización sonora, transforma la percusión en una preciosa y personal fórmula pianística que se ofrece como una muestra de su pasmosa y fácil capacidad inventiva. En su verificación superpone alternativamente un diseño sobre tónica en fa y original realización modal (en la que aparecen aumentadas tercera y cuarta en la formación de intervalos de séptima y tritono) con otro en sol menor y notas distribuidas en saltos de séptimas ascendentes. Ambas células se funden para la creación de un diseño de bello efecto tímbrico y de interpretación obstinada desde el principio al fin, sobre el que discurre en estrecha y cohesionada resolución la melodía, a pesar de las disonancias tan alejadas de la sensibilidad tradicional europea.

La función rítmica del acompañamiento instrumental adquiere también significación expresiva. Se trata de un villancico para voz y percusión en el que ésta asume la comunicación contagiosa del estado de ánimo del pueblo en sus fiestas de Navidad. El canto concreta los sen-

timientos y los estimula. Rodrigo recoge e interpreta las motivaciones populares y les confiere una nueva esteticidad: la canción folklorista se ha convertido en lied original.

Barcarola

Los griegos crearon un cancionero laboral. San Isidoro transmite noticias concretas sobre el mismo. Debió ser práctica general entre los pueblos primitivos. Se adecuaban las melodías al ritmo del trabajo. El canto facilitaba la ejecución de las faenas. La música permitía una mayor resistencia al hastío y al cansancio. La isorritmia acompasaba los movimientos. Es de suponer que la música permitiría también la expresión de sentimientos e ilusiones.

Las transformaciones históricas no interrumpieron la vigencia de la costumbre tradicional. Los repertorios folkloristas presentan abundantes canciones de trabajo. Destacan entre ellas las interpretadas por los remeros. En los canales de Venecia adquieren un matiz especializado. Se sobrepone su valor significativo al meramente laboral. Surge la barcarola. En el romanticismo, la canción del gondolero adquiere interés estético independiente de su función original: se erige en un género de forma musical con caracteres estructurales propios. Se aplica lo mismo en la música vocal que en la instrumental.

Es lógico que conserve elementos de su práctica primitiva: ritmo de seis por ocho, temas de motivos marineros. Se emplean éstos como semiología para la traducción de temas de amor. Si la versión pianística u orquestal prescinden del texto literario, a la inversa, se cultiva también la barcarola poética.

Victoria Kamhi ha escrito una muy linda. No canta esfuerzos marineros. Objetiva la tensión afectiva de quien busca el amor. La imagen del navegante que surca el mar, esperanzado siempre en un feliz arribo, se le ofrecía como símbolo adecuado:

Corre, corre, mi barquito,
Surca el verde mar.
Que los vientos son propicios
Para navegar.
Llévame a una cabaña
Donde en el umbral
Rizos negros, ojos pardos,
Boca de coral...
Corre, vuela, mi barquito,
A la luz del albor;
¡Que en esa feliz ribera
Me espera el amor!

La misma poetisa ha escrito la versión francesa y alemana. Rodrigo ha preferido esta última. Su interpretación tiene particular interés. Sorprende la facilidad del compositor para adaptarse a los textos más dispares. En este caso no sólo ha sabido asimilar los caracteres propios de la letra poética: perteneciente a un género determinado ha acertado a captar y a reflejar la estética específica que comporta. Ha expresado su sensualismo cadencioso, su sentimentalismo romántico.

No hay que olvidar que se trata de una barcarola, no de una antigua canción de remero. Consideramos que la obra cumple este presupuesto, pero lo trasciende. Como afirmábamos de la poesía que la sugiere, la forma se convierte en motivo para la traducción de unas aspiraciones amorosas que se concretan en un marinero, como símbolo de la actitud del que ve lejos la realización del ideal que añora y quiere acortar con la ilusión el plazo de su cumplimiento. Tiene el mar algo de claustro y el marino de prisionero. En realidad todo viajero es imagen de esperanza. Pero hay una diferencia entre ambos: el marinero se siente libre en su ambiente y se identifica con el barco porque ve en el mismo el complemento de su yo, que le permite correr más veloz tras el destino. El preso, en cambio, es insolidario con la cárcel porque advierte en ella la mazmorra, que le sujeta e inmoviliza.

En su barcarola, Rodrigo canta a la vez a la libertad, al amor y a la esperanza. Ha conseguido plenamente adaptarse al texto y a las propiedades estilísticas que implica la forma. Al margen de la adecuación de los aspectos concretos de su verificación a los caracteres generales de su lenguaje musical tan personal, cabe indicar que ha escrito una canción romántica, especialmente patente en el énfasis de la tercera estrofa.

Sin embargo, en la estructura de la obra se proyectan las propiedades calológicas definidas por los estetas clásicos. El número de estrofas impone una disposición ternaria. Integradas por cuatro versos, el compositor configura las frases con dos períodos de cuatro compases subdivididas en dos semiperíodos: la ley pitagórica de las proporciones tiene así observación estricta. Por el carácter musical con que está concebida, la parte intermedia cumple una verdadera función de eje de simetría acentuada por la repetición inicial y final de un mismo diseño instrumental. La disposición tonal es también axial: la tónica mi de la sección central establece una separación entre la doble modalidad de si menor y si mayor de las otras dos estrofas.

En una pieza de esta índole, la isorritmia es obligada. Pero aparte de esta ordenación rigurosa, la canción tiene un ritmo interno ascendente. En la primera estrofa, la melodía discurre en el ambiente plácido y suave que ha creado la introducción instrumental. En la segunda se anima la expresión poética del sentimiento y su versión musical se hace

más dinámica. El impulso ascensional culmina en la tercera, concebida con sonoridad de vigorosa intensidad. Con sus gradaciones, la música resalta el proceso afectivo definido por el verso. Alcanzada la plenitud, el compositor busca una catarsis de moderación: el efecto de la robusta voz se apacigua con la repetición dulce y calma del motivo instrumental.

La relativa brevedad de la canción no es obstáculo para que el autor conjugue diversidad de elementos y disposiciones a fin de lograr la mayor variedad: cada estrofa tiene resolución diferente no sólo temática, sino de realización pianística, ámbito instrumental, observación tonal y distribución de intensidades. Sin embargo, la unidad no deriva de la necesaria reiteración rítmica: todos los miembros de la composición se interrelacionan para constituir una perfecta armonía. Un mismo espíritu inspira la poesía y la música de esta deliciosa aportación de nuestro siglo a la historia de la barcarola.

Canticel

Nostalgias mediterráneas inspiran también a José Carner. Pero su breve poesía no es canto de marinero, sino añoranza de trovador. Por esto reúne en estrofas otros atributos propios de la lírica medieval: aspiraciones morales, exaltación de la flor:

Per una vela en el mar blau,
Daría un ceptre,
Per una vela en el mar blau,
Ceptre i palau.
Per l'ala lleu d'una virtut,
Mon going daría,
Y el tros que em resta mig romput
De juventut.
Per una flor de romaní,
L'amor daría,
Per una flor de romaní,
L'amor doni...

Gerardo Diego ha hecho la adaptación poética castellana; Victoria Kamhi, las versiones francesa y alemana.

La repetición y el paralelismo son dos propiedades estéticas de amplio uso musical. Especialmente en el canto medieval religioso y profano, la reiteración de una misma melodía en las distintas estrofas del texto es bastante frecuente. Su adopción no sólo obedece a la unidad

expresiva y formal que el músico encuentra en la composición poética: parece que responde también a la intencionalidad de hacerla patente.

Este es el caso de Joaquín Rodrigo en «Canticel». Las tres estrofas se ofrecen como variaciones semióticas de un mismo sentimiento de trovero soñador. El compositor lo ha advertido y ha reiterado en ellas la misma introducción y la misma melodía. Ha comprendido también con mucho acierto el carácter musical más adecuado para esta expansión poética del vate. Ha intuido que no sólo debía expresar sus ideales, sino traducir su espíritu. Por otra parte, ha observado la inserción de estos versos modernistas en una tradición catalana. Por esto ha elegido el camino de una canción sencilla e íntima relacionada con este ambiente musical.

Ha encomendado a la melodía la transposición significativa de la palabra. Con la verticalidad de firmes acordes arpegiados sostiene las moderadas volutas monódicas transidas de serena afectividad y define su sobria armonía tonal. Señalemos el efecto levemente expectante de la introducción derivado de su delineación en subdominante, que hará más resolutiva la cadencia inicial.

Canço del Teuladí

Teodoro Llorente es figura señera de la «Renaixença» valenciana. No sólo defendió sus principios: contribuyó a su realización. Era poeta sensible. Enriqueció la lengua del reino. Su temperamento lírico encontraba en ella su más idónea expresión. Sentía la naturaleza. Traducía su cromatismo. Estaba dotado de espíritu observador y analítico. Así, por ejemplo, en la «Canço del Teuladí» muestra su curiosidad ornitológica. Amaba la humildad. Temía, sin embargo, que fuera avasallada. En esta poesía la concreta en la figura del gorrión. Lo compara con una multiplicidad de pájaros: destaca su modestia. Pide por esto al cazador que pase de largo y no le apunte con su escopeta. Es ave resignada, que reconoce su pobreza; pero si no codicia, tampoco quiere ser codiciada:

Joyos cassador, passa;
Busca mes brava cassa
I deixam quiet a mi,
Jo soch l'amich de casa.
Jo soch lo teuladí.
Jo no tinch la ploma de la cadernera
Que d'or i de grana tiny la primavera;
No tinch la veu dolça que te 'l rossinyol;
Ni de l'oroneta joliva i lleugera
Les ales que creuen la mar d'un sol vol.

De parda estamenya, sens flors, sense llistes,
Vestit pobre duch;
Mes penes i glories, alegres o tristes,
Les cante com puch.
Les eligues niuen damunt de la roca
Del gorch qu'entre timbes eizampla la boca;
En branca fullosa lo viu passarell;
La tórtora en l'arbre que ja obrí la soca,
La gralla en els runes d'enfonsat castell.
Jo al home confie la meua niuada,
I pobre i panruch,
Entre la familia, baix de la teulada,
M'ampare com puch.
Les fruits del bosch busca la torcac; la griva,
Janglots entre 'ls pampols; l'estornell, la oliva;
A serps verinoses, los vistós flamench;
La llántia del temple, la óvila furtiva.
I anyells l'aborrivol condor famolench
Jo visc de l'almoyna que al humil mai falla;
Y em sent bernastruch;
Lo grá qu'en les eres se perd entre palla,
Replegue com puch.

Como puede advertirse, esta poesía de Llorente ofrece serias dificultades para su interpretación musical. La primera estrofa se distingue de las tres restantes, que presentan entre sí un estricto paralelismo significativo y formal. Varía el número de versos y de sílabas. Pero también en las tres mayores cabe establecer una diferenciación, que el poeta marca con la mayor pausa dispuesta al final del quinto verso. La larga mensura de los anteriores y la diversidad alternante de los siguientes constituye asimismo un escollo métrico para el compositor. Pero la variación entre las dos partes de estas estrofas no es sólo rítmica, sino expresiva: el compositor encontrará en ella un aliciente para aumentar el interés de la canción.

Desde el punto de vista estructural, Rodrigo ha adoptado la forma más idónea: interpreta con la misma música las tres estrofas iguales. Para evitar la monotonía tiene el acierto de anteceder cada una de ellas con la reiteración de la estrofa primera, que adquiere así función de estribillo de introducción. Por otra parte, tiene la feliz intuición de dejar a ésta en cadencia de dominante para ligarla mejor con las estrofas que le siguen, que tienen significación causal de explicación de los motivos porque el cazador debe dejar tranquilo al sencillo gorrión. La conexión no es meramente cadencial: aunque la frase se dilate, existe una continuidad de carácter temático.

Pero la relación plantea desde otro criterio el riesgo de uniformidad. Rodrigo lo soslaya admirablemente. Aprovechando el contraste

que le presenta el poeta, en los cuatro últimos versos no sólo cambia la modalidad: tensa el matiz, amplía el ámbito de la melodía y dispone el acompañamiento instrumental con mayor plenitud en su realización armónica. De esta manera crea un ambiente sonoro distinto que anima la composición, acentúa el dinamismo discursivo y establece un final adecuado.

La formulación súbita de esta transformación de carácter expresivo aumenta su efecto: se cumplen las leyes que rigen y justifican el empleo estético del contraste y de la variedad. Pero la mutación es relativa, pues no sólo se conserva la tonalidad (con el cambio modal señalado): también la unidad de estilo. El lastimero e inocente lamento del humilde gorrión está expresado con bella y sentida melodía. Rodrigo es maestro en la creación de alusiones naturalistas: en esta ocasión no deja de incluir estas referencias ambientales de tan eficaz efecto y elegante y estilizada realización. Es lógico que en esta canción sean suscitadas por el sugestivo piar del pajarillo, traducido con nítida imagen sonora.

¡Un home, San Antonio!

Termina esta colección con una canción muy bella, alegre, desenfadada y graciosa, concebida con claridad imaginativa y juvenil vitalidad. La autora de la letra, Rosalía de Castro, se inspira en el más auténtico folklore galaico. Su poesía surge espontánea del alma popular: coinciden en su costumbrismo religión, superstición y feminismo. El subconsciente afectivo de la mujer gallega se exterioriza de manera inmediata. No aflora con la expresión ruda de la serranilla del Arcipreste, pero se manifiesta con el mismo pícaro egocentrismo. En Valle-Inclán origina el esperpento burlesco y dramático. Rosalía adopta una actitud comprensiva no exenta de ironía y de ternura:

San Antonio bendito,
Dádeme un home,
Aunque me mate,
Aunque m'esfole.
Meu Danto San Antonio,
Daime un homiño,
Anqu'ó tamaño teña
D'un gran de millo.
Daimo, meu Santo,
Anqu'os pés teña coxos,
Mancos os brazos.
Unha muller sin home...
¡Santo bendito!

E corpiño sin alma,
Festa sin trigo.
Pau viradoiro,
Qu'onda queira que vaya,
Troncho que troncho.
Mais en tend'un homiño,
¡Virxe do Carme!
Non hay mundo que chegue
Para un folgarse.
Que zamb'ou trenco,
sempr'é bó ter un home
para un remedio!

Rodrigo realiza una preciosa versión de este texto. De manera admirable asume y exalta la gracia y la ironía picaresca que encierra. Por otra parte, resuelve magistralmente su largo número de estrofas en magnífica estructura musical. El núcleo de toda la canción está en la primera. El compositor la diseña con pinceladas sobrias, precisas y bien definidas. La invocación del santo irrumpe con donaire con un motivo rítmico de gran valor significativo y posibilidades conformativas. La doble apoyatura integrada en el acorde pianístico presta a esta célula temática el necesario mordiente intencional. Su energía percusiva se diluye, sin embargo, en su terminación femenina. La aparente trascendencia de un trémolo misterioso acentúa su carácter humorístico. La petición de «un home» se formula con un bello y breve motivo melódico de gran influencia temática en toda la composición: concebido con sentimentalismo de sutil artificiosidad, la advertencia que el autor hace al intérprete constituye su mejor definición: «con comica pietá». Igualmente satírico resulta el énfasis con que expresa los dos últimos versos de esta estrofa: la adición del cuarto grado alterado o séptima mayor de la dominante presta un eficaz elemento de distorsión al riguroso acorde tonal que emplea en ellos.

No es indiferente el hiato que establece entre esta primera estrofa y las restantes. Tiene la expresión musical de aquélla carácter de introducción expositiva. La verdadera aria comienza a continuación.

La canción muestra una construcción sólida: tras de la primera estrofa de cuatro versos, tres de cuatro más tres. Rodrigo organiza la composición de cada una de estas partes con la misma estructura, a la que añade una coda final con reexposición de la introducción.

Comienza la primera sección con un hermoso motivo de carácter popular, que explica el verdadero sentido musical consecuente del tema melódico del que podríamos considerar como preludio. En efecto, ambos aparecen como antecedente y consecuente de una misma frase musical. Sin embargo, es este segundo miembro el que el autor reitera

hasta el punto de que hace posible la asimilación de la forma a la estructura de rondó. La melodía se acompaña por un ritmo ostinado sobre el que se superpone reiteradamente un intervalo de novena de sensual efecto: complementa así el acompañamiento instrumental la expresión anímica de la cantante. Compensa también el compositor los giros melódicos con su imitación pianística a la dominante y subdominante: de esta manera se hace más eficaz la colaboración de los dos medios sonoros en la traducción del texto poético. El significado de algunas palabras le lleva a la inclusión de pequeños incisos temáticos que no están alejados de los principales: consigue así mayor variedad, a la que contribuyen también breves incursiones modulativas. Se ha de destacar la última ejecución del tema de esta primera sección porque su estrecha politonía semitonal se ofrece como el más jocoso comentario al deseo de marido, aunque tenga los pies cojos y los brazos mancos.

La segunda sección está escrita sobre la dominante. La canción adquiere aquí el momento de mayor jolgorio. Se aumenta el dinamismo de la verificación rítmica, se incluyen nuevos motivos aun dependientes de los fundamentales, se emplean de manera sistemática las incisivas disonancias semitonadas, se dibuja el pianismo con mayor viveza, se imita o se superponen las células temáticas, se acrecienta la intensidad: se produce de esta manera la mejor traducción del «pau viradoiro», que es la mujer sin marido. La reexposición de la idea fundamental de la canción en su interpretación completa adquiere ahora su mayor plenitud sonora.

La tercera sección es bastante compleja. Tras de su comienzo en la subdominante, el autor presenta un nuevo motivo en si mayor. Su repetición en la tónica está antecedida de un precioso recuerdo intermedio en mi de las fórmulas melismáticas del canto gallego. Como en las partes precedentes, la repetición final del que hemos considerado como consecuente de la idea principal confirma la interpretación de su función de estribillo. El compositor acrecienta la unidad estilística de la obra con la inclusión en esta sección del motivo instrumental del trémolo. La afirma con la coda final. En ella se resume toda la canción: versión politonal pianística del estribillo y repetición del primer verso de la introducción. Rodrigo tiene la feliz ocurrencia de terminar el soporte instrumental de la melodía sin la fundamental del acorde tónico para producir un inesperado y original efecto conclusivo.

Hemos aludido a detalles concretos del plan tonal para mostrar su adecuación a las peculiaridades del texto. El autor no sólo ha dado vida musical festiva y animada a la poesía y ha desarrollado con su arte su contenido formal y expresivo. Para adaptarse mejor a su carácter tan

estrictamente folklorista ha sabido recoger los elementos esenciales del canto gallego y basar en ellos su canción. Hay en ésta reminiscencias de gaita, pandero y fermatas melismáticas de la monodía galaica. Pero la presencia no pasa de la mera reminiscencia. Como siempre, Rodrigo ha renunciado a la fácil incorporación del tema popular concreto. La canción ha de ser referida a su exuberante fantasía creadora.

FRANCISCO JOSE LEON TELLO

Fernando el Católico, 77
MADRID-15