

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 cabalغان 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 mimesis 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 modulativo o de la alternancia rítmica de compás. Sabiamente termina el compositor con una suave alusión epilodal 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 arrobamiento 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-