

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 vinculatorio. 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. Sopena 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, Sopena 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 juzgado 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 medida 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.