

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 en 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,
Daria 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 cadenera
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 d'uch;
 Mes penes i glories, alegres o tristes,
 Les cante com puch.
 Les aligues niuen damunt de la roca
 Del gorch qu'entre timbes aixampla la boca;
 En branca fullosa lo viu passarell;
 La tórtora en l'arbre que ja obrí la soca,
 La gralla en els runes d'enfosat 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 pjar 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 trencó,
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 prelude. 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 sí 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