

UT MUSICA POIESIS. LOS POEMAS CANTADOS DE LA GENERACIÓN DEL 27 MUSICAL

Desiré García Gil
Universidad de Granada

Paralelamente a la literaria “Generación del 27”, coexistió un plantel de compositores cuya producción tuvo una influencia determinante en los más estrictos círculos artísticos españoles y extranjeros: de tal modo, la composición española volvió a vivir un período de fecundidad musical similar a la producida durante el Renacimiento. A dicho grupo de compositores se conoce como “Generación del 27 o de la República”, dividida a su vez en dos focos de acción, el “Grupo de Madrid” y el “Grupo de Barcelona” (Casares, 1986: 21).

Desde el siglo XIX al XX se produce un cambio en la concepción del músico: desde un puro “hacedor musical” similar a un artesano, el compositor español se convierte en un intelectual, un humanista, preocupado por las distintas artes. Esta transformación es ya evidente en el “Homenaje a Góngora” de 1927 (que sirve como denominación del grupo), donde los mismos escritores y poetas demandaban la presencia conjunta de los músicos (Casares, 1987: 292). Como apunta Casares (1987: 295), es evidente que la “Generación del 27” musical destacaba por su formación universitaria o humanística, por la producción literaria, ensayística y crítica de muchos de ellos, así como por participar activamente en otros círculos artísticos no solo musicales: la comunión entre artes musicales y literarias era ya un hecho.

Así, proliferan géneros musicales en que convergen diferentes ramas artísticas para expresar un mismo sentimiento, codificándose de este modo, las pasiones humanas en los lenguajes poéticos y musicales al mismo tiempo: este es el caso de la canción lírica. El interés de este género puede ser entendido desde una doble perspectiva. Por un lado la historiografía musical española ha subrayado la importancia de las canciones líricas como un medio para desarrollar el nacionalismo musical emergente por parte de los músicos españoles de la primera mitad del siglo XX: éstos reivindicaron un lugar para la música hispánica dentro de los circuitos europeos, tomando como referencia la música popular, tratándose así, una elaboración culta del folclore. El binomio música-texto fue entendido como uno de los mejores medios para expresar ese sentir nacional,

ya que además de ser un género de amplia difusión social en él se podían destacar las características musicales populares o folclóricas propias de cada región (Martínez del Fresno, 1993: 66-70).

Por otro lado, no puede obviarse el hecho de que la canción lírica, en cuanto utilización de texto musical y texto poético de forma coordinada, es una fórmula doblemente propicia para expresar todo tipo de afectos, sentimientos y pasiones humanas. En dicho género se ponen de manifiesto todas las cualidades comunicativas intrínsecas a ambos lenguajes: la convergencia entre el lenguaje musical y el lenguaje literario es al mismo tiempo la unión de una expresión semántica y otra asemántica. Debido a esto, los textos poéticos encaminados a manifestar las emociones y pasiones humanas, quedan fuertemente subrayados en las canciones líricas gracias a otro discurso, el musical: lo que los poetas escriben con letras, los músicos lo escriben con sonidos.

Manuel Blancafórt (1897-1987) y Frederic Mompou (1893-1987), dos de los músicos más reconocidos dentro del “Grupo de Barcelona” de la Generación del 27 musical, cultivaron con especial atención el género de la canción lírica (Fernández-Cid, 1963: 110-115). La presentación disertación pretende así, responder a las siguientes cuestiones: ¿puede la música describir un texto referido a los sentimientos humanos?, ¿puede el lenguaje musical aproximarse de algún modo al contenido semántico de un poema? Para ello, se toman como base algunas de las canciones líricas de los dos compositores apuntados, como son “L’hora grisa” (1915) poema de Blancafórt puesto en música por Mompou, “Cortina de fullatge” y “Neu” con música y letra de Mompou (los cuales forman parte del ciclo *Quatre Melodies*, fechado entre 1925-1928), además de las piezas de Blancafórt “Passant soto les branques” (1919) y la canción lírica del ciclo *Tres cançons de Nadal* (1920-1922), “Els núvols de Nadal”, también del mismo Blancafórt. De tal modo, realizando el análisis poético-musical de dichas canciones líricas, se puede llegar a conclusiones surgidas a partir de los siguientes objetivos: establecer los lazos de unión entre música y texto, señalar los mecanismos musicales a través de los cuales los compositores intentan representar musicalmente el contenido del poema, cuáles son las figuras retórico-musicales empleadas y qué grado de adecuación estructural se ha formado. Pero el análisis servirá sobre todo para reflejar de qué manera dos artes que parten de materias primas tan diferentes pueden evocar un mismo sentimiento o pasión humana.

Para dar respuesta a los presupuestos citados se ha utilizado una metodología eminentemente analítica: se analiza por un lado el texto musical (estructuras, frases, períodos musicales, armonías y tempos), y por otro lado el texto poético (estructura, rima, acentos y figuras retóricas), para finalmente tratar la canción lírica en su conjunto, esto es, la globalidad de la composición.

“L’hora grisa” (1915), unión de música y palabra: el trabajo conjunto de Mompou y Blancafort

“L’hora grisa”, canción lírica compuesta en 1915, es la primera aproximación de Mompou al género para voz y piano: el poema que pone en música con dicha pieza, es obra de su amigo y compositor Blancafort. La primera edición de la pieza fue realizada en Barcelona (1 de septiembre 1922) gracias a la editorial de Francisco Martí y a partir de 1954, los derechos pasaron a la casa Unión Musical Española: el estreno de la composición tuvo lugar en el Palau de la Música Catalana (Barcelona) el 12 de marzo de 1923 corriendo a cargo de Josep Caminals (piano) y Carme Amat (soprano) (Barce, 1993:129).

En cuanto al análisis textual, el poema se estructura a partir de ocho versos irregulares, donde los versos séptimo y octavo se basan en la repetición literal del primero y segundo. Debido a que el poema no se ajusta a las regularidades de un esquema formal fijo ni en lo referente a la rima ni a la métrica, éste puede considerarse como verso libre.

El título del poema, “L’hora grisa”, refleja el contenido central del mismo, ya que todo el texto consiste en una metáfora sobre la noche. De este modo, los versos están impregnados por una melancólica atmósfera a través de la cual se describe lo que sucede en un paisaje natural a la caída del sol. Uno de los aspectos más llamativos en lo referente al desarrollo del tema expuesto, es la enumeración que Blancafort presenta en el segundo y último de los versos: en ellos se citan todos los elementos que duermen al llegar la “hora gris”, los árboles, las montañas, los pájaros, el viento. Dichos versos junto al tercero, son los que poseen un mayor número de sílabas: por lo tanto éstos quedan enfatizados, obligando Blancafort al lector a alargar el tiempo de declamación de los mismos.

Por otro lado, se describen dos acciones en las que de diferentes modos se hace referencia al cielo. El primero de ellos se encuentra entre el verso tercero y cuarto, cuando Blancafort señala que el único elemento en movimiento dentro de esta

tranquilidad es un “humo ascendente”, que puede estar relacionado con la oración de los hombres hacia Dios: el “humo” sube hacia el cielo, del mismo modo que las personas oran al cielo. La segunda referencia se encuentra entre el verso quinto y el sexto, en el que a través de otra bella metáfora se señala la aparición de la luna: “cuando todo se apague saldrá una estrellita de oro”. Por consiguiente, dichas metáforas quedan enlazadas con aspectos de la naturaleza (el “humo” y la “salida de la estrella” se producen en el cielo de un paisaje natural), pero también con aspectos religiosos (el cielo, como lugar de la divinidad). También es muy llamativo el hecho de que en ningún momento aparece algún elemento humano. Si bien puede interpretarse que el “humo” del segundo verso es producto de un fuego realizado por el hombre, no se señala la presencia de éste, pero si se pone en relación con un elemento divino, al hacer una analogía con la oración.

En cuanto al análisis musical, en “L’hora grisa” se establece una concordancia perfecta entre música y texto poético al coincidir la forma musical y la literaria, ya que tanto la composición como el poema repiten el mismo material al principio y al final de la pieza: las secciones musicales A, idénticas entre sí, coinciden con los versos primero-segundo, séptimo-octavo, igualmente exactos. Llama la atención el hecho de que los acentos fónicos de las palabras coinciden en la mayoría de los casos, con los acentos propios de compás: recurso poético-musical que sirve para realzar de un modo sonoro y coordinado, correlativos pulsos en la música y en el texto. Además, la relación entre acentos fónicos y musicales es empleada para subrayar el ritmo declamatorio del poema. Como contrapunto a esto, cabe señalar que la acentuación fónica del segundo verso (“els arbres, les muntanyes, els ocells, el vent!) se produce en las sílabas 2 (ar-), 6 (-tan-), 10 (-cells) y 12 (-vent), no coincidiendo el acento musical y textuales en todos los compases: los compases 9, 11, 13, 15 quedan sin acentuación literaria, lo que produce una “aparente” ralentización del ritmo textual. Dicha disminución es enfatizada casi al mismo tiempo, por la figuración rítmica del soprano que abandona las negras de los compases 10 a 13, y emplea blancas durante los compases 14 a 16.

El tempo *lento* y el compás binario de 2/4 ayudan a la recreación de un ambiente sereno y pausado en el que “duermen” todos los elementos que describe el texto durante la primera sección musical: los árboles, las montañas, los pájaros y el viento. Esta atmósfera se acentúa aún más con la polaridad sobre la nota “si”, y el continuo repetir de sonidos en el piano y en la melodía vocal: dicha monotonía puede “ayudar” al “adormecimiento” del paisaje natural. Durante el segundo verso, los sonidos más

agudos de la melodía vocal y del piano, coinciden con los elementos de “mayor altura” como son los árboles y las montañas, enfatizados a su vez, mediante dos reguladores de intensidad ascendente en el instrumento.

Las dos frases musicales de la sección musical central (sección B) coinciden con las dos frases sintácticas que se desarrollan entre los versos tercero-cuarto y quinto-sexto respectivamente: en ellas, la acción del mismo entra en movimiento al citarse que solo se mueve el humo que “asciende al cielo como la oración”, y subrayar que aparece “la estrella de oro”. Al mismo tiempo, la sección musical B también presenta un mayor movimiento tonal-modal ya que en ella se emplea la modalidad de “sol dorico” (compás 17 a 22), la escala armónica (compases 28 a 35) y la polimodalidad (compases 36 a 38). Al referir el texto que el humo asciende lentamente, aparece un *retardando* tanto en el piano como en la voz, acompañado por un *sforzando*. Dicha “lentitud” se remarca al mismo tiempo, con el reposo musical en el compás 23 tanto del piano mediante el acorde sobre el V7 de “Do Mayor” (compás 23) que requiere una resolución musical que no aparece, como con el unísono en la voz sobre valores de negra con corchea y puntillo: coincidiendo además, con los sonidos más agudos (sol5) del registro vocal durante los compases 23 y 24. Este sonido agudo se vuelve a repetir con la palabra “estrella” en el compás 35: siendo por ende el elemento “más alto” que presenta el texto.

Durante la segunda sección musical (compases 27-38), la mano derecha del piano se extiende en un registro más agudo que la propia melodía vocal, lo cual sirve para destacar el contenido del texto (“el cielo se apaga”): la voz y el cielo se oscurecen. Durante el verbo “surgir” (compás 33), las tres sílabas de la palabra catalana, coinciden con cada uno de los sonidos del arpeggio de “Re mayor” ascendente, movimiento enfatizado a su vez, por el registro agudo al final del verso, resultando por lo tanto en perfecta simbiosis, porque al mismo tiempo que “surge” el acorde, “surge la “estrella de oro”.

El ciclo Quatre melodies (1925-1928)

Aunque el compositor no se dedicó profesionalmente a la creación de textos poéticos, sí cultivó un especial gusto por la literatura que lo llevó a escribir pequeños versos o prosas poéticas con las que rellenó una gran multitud de diarios y de cuadernos personales. Dicho interés era conocido por sus amigos íntimos, declarando Clara Janés en su monografía sobre el compositor, que su estilo literario variaba entre la prosa

poética y los pequeños poemas a modo de Haikus japoneses, en los cuales se dedicaba a plasmar sus impresiones íntimas y problemas personales (Clara JANÉS, 1987: 105). De este modo nacen los textos de la colección *Quatre cançons*: breves poemas escritos por el propio Mompou, que sin embargo no fueron publicados fuera de la canción lírica.

La primera colección de canciones de Mompou, *Quatre Melodies*, está constituida por las piezas “Rosa del camí”, “Cortina de fullatge”, “Incertitud”, y “Neu”, relacionadas entre sí tanto por la temática empleada en los poemas (Barce, 1993: 130), como por otras características referidas al contenido musical.

“Cortina de fullatge”

De nuevo, en cuanto a lo referente al texto Mompou presenta un poema con estructura, métrica y rima libre. Así, se explicita una imagen agreste en la que se relacionan dos personas: una de ellas permanece callada mientras la otra describe y comenta todo aquello que ve, como también señala el lugar donde se encuentra la supuesta casa de ambos. Existe una gradación en la iluminación descrita en el contenido poético. El observador puede ver a lo lejos “las luces de la ciudad”, pero en el sitio donde se hallan todo está oscuro debido a los “ramajes”, los “árboles” y la “penumbra del bosque”. Los elementos lumínicos a los que se hace referencia están distanciados tanto de la persona que habla como de la que escucha, ya que las “luces de la ciudad” están alejadas, el ambiente en el que se mueven está en “penumbra” y la casa de ambos no se percibe claramente sino que “asoma entre el ramaje”. Mompou establece una similitud entre “nido” y “casa”, metáfora ésta muy utilizada en la poesía española decimonónica. A partir de ella, se puede justificar la premisa anterior por la cual se supone que los dos interlocutores deben de ser pareja: la casa de ambos es su “nido de amor”. A pesar de toda la oscuridad planteada, la “luz” del poema vuelve a cambiar casi al final del mismo. Como relata la persona que habla a través del poema, él puede hacer “entrar la luz” a ese poético bosque, con apartar un poco el ramaje: la luz entra en forma de caricia hasta los ojos de su oyente.

Una de las más destacadas características musicales de “Cortina de fullatge”, es la gradación que se establece entre la utilización de alteraciones accidentales: en la pieza se suceden progresivamente bemoles, becuadros y sostenidos. Esto guarda una estrecha relación con el contenido semántico del texto. Durante los períodos de oscuridad en los que se describen el bosque, la penumbra y los ramajes, en la partitura se utilizan solo bemoles. Al aparecer la luna, un poco de luz, los bemoles van dando paso a los

becuadros; y para terminar la luz que se infiltra sobre las hojas en forma de caricia, se traduce musicalmente a sostenidos. Es decir, en la “oscuridad” se utilizan sonidos oscuros o graves por medio de bemoles; mientras que en la “luz” se emplean sonidos brillantes o agudos por medio de becuadros y sostenidos. De este modo, el contenido musical enlaza perfectamente con el contenido semántico del poema. Al mismo tiempo, cuando al final del poema, la voz que describe el paisaje señala que “abrirá la cortina de hojas”, para que el interlocutor pueda ver la luz, la música responde a esta acción mediante los valores más cortos de toda la pieza, las semicorcheas arpegiadas en la coda.

Además de este recurso, Mompou utiliza otros elementos para destacar el contenido del texto. Así, el parecido fónico de las palabras “lluny” (“luces”) y “llum” (“llamas”) (compases 3 y 4) es subrayado mediante la utilización de los mismos sonidos. Las notas más agudas de A1, coinciden con la utilización de la palabra “árbol” en el verso 6. El verso 9, “una caricia de luz tierna”, es descrito en música de un modo muy detallado. Cuando la voz poética del texto describe que la luz será como una caricia de “luz tierna”, el compositor mantiene sonidos al unísono en “caricia”: el texto es muy delicado y la música intenta serlo. En “luz”, se produce un salto de 4ª justa ascendente, ya que la luz es un elemento que llega desde arriba, por lo que la música también tiende a “subir”. Y finalmente la “ternura” es presentada del mismo modo que la “caricia”, mediante sonidos al unísono.

“Neu”

“Neu” es el poema más melancólico y embriagado de tristeza de toda la colección de canciones líricas. Con un total de ocho versos, éstos siguen una métrica y una rima bastante regulares. El tema central es el desasosiego de la voz poética, que otorga a la composición de una suerte de metáforas encaminadas a expresar dicho sentimiento triste. El poeta se lamenta de que su corazón “llora” continuamente sus desdichas, deshojándose poco a poco como “lluvia que viene del cielo”. Hay una continua referencia al cielo, al cual mira el poeta para poder expresar sus sentimientos. La nieve no es tal, sino “flores del cielo”, que caen cuando su corazón “se deshoja”. Existe además, un elemento dramático, las “hojas de su vida rasgada”, que sirven para expresar la desesperación evidente del creador. La vida rasgada, cortada, partida, rota de Mompou, el cual pasó sus años parisinos invadido de una tristeza y desesperación tales que no le proporcionaban ningún momento de consuelo y relajación. La “lluvia de papel

en blanco” que canta el verso cuatro representa la incertidumbre ante el devenir, el no saber qué hacer, ni que camino tomar: idea que podría atribuirse al hecho de que a pesar de la fructuosa residencia de Mompou en París, éste no dejaba de “estar dividido” entre Barcelona y Francia. Se sabe por las cartas que Mompou escribió a Blancafort durante su estancia en París, que el primero no encontraba consuelo para su mal interior ni siquiera en la composición de sus obras, ya que no sabía el camino que quería tomar. Se puede encontrar una gran cantidad de elementos blancos en todo el transcurso del poema. La “nieve”, las “hojas en blanco”, la “lluvia” son elementos que representan la vacuidad, el vacío interior del creador. Para terminar el texto, el poeta presenta a modo de grito desesperado la redundancia de la misma frase que sirve para reflejar el sentido último del poeta, la tristeza que le embarga: “¡qué pena!, ¡qué pena!”. El poema refleja la necesidad de Mompou por encontrar la libertad vital que le permita dejar de sentir el destierro al que su exilio interior le conduce. La nostalgia y el desasosiego a que el compositor hace referencia se enmarca dentro de un paisaje otoñal e invernal (llueve y nieva) de una fuerte raíz romántica.

Mompou reserva para cada uno de los versos del poema una pequeña idea musical y para delimitarlos, al igual que ocurría en las piezas anteriores, emplea las figuras rítmicas de mayor duración en la última sílaba del texto. Además de éste, otro de los recursos recurrente en las canciones líricas del músico en cuanto a relación música-texto, es el hecho de hacer coincidir los acentos tónicos con los musicales en la mayoría de las composiciones.

En el primer verso, “No es neu son flors del cel”, la melodía vocal asciende progresivamente para descansar en la nota más aguda durante la palabra “cielo”: la composición intenta describir así, el sentido del “cielo” como un elemento en la altura. De igual modo, en el segundo verso, “Cor meu com te desfulles”, la melodía vocal desciende mediante un pequeño arco sonoro de grados conjuntos para intentar imitar dicho “deshoje” del corazón. Pero la descripción no solo se realiza en el material de la voz, sino que el registro más grave del piano desenvuelve una pequeña escala cromática descendente: tanto el texto como la música, “se deshojan”.

Los momentos de mayor tensión emocional del texto, esto es, los versos tres (“Son fulls de ma vida esquinçats”) y cuatro (“Plujeta de paper blanc”), que es donde se plantean de un modo más claro los problemas emocionales de la voz poética, la desidia y el desasosiego emocional, coinciden con la sección musical de mayor ritmo armónico, A2. Este sentimiento desesperanzador, el miedo al futuro y la soledad personal, son

como ya ha sido señalado, temas recurrentes en la poesía tradicional de índole romántico. Mompou, no trata musicalmente estos temas de forma “convencional”, ya que los acordes se forman a partir de intervalos desiguales y fructifican una gran cantidad de resoluciones mediánticas. Tampoco, las inflexiones a otros centros tonales se realizan de manera clara o continuada, por lo que todo el “debate humano” y la desazón del texto coinciden con el continuo movimiento y la desestabilización sonora de la sección temática central.

El sonido más agudo de toda la composición, coincide con el final del verso 5 (que es igual que el primero): después de la tensión armónica se sucede a continuación una tensión tímbrica a modo de llanto o clamor. Este sonido persistirá durante los versos siguientes, pero resulta interesante destacar que durante la última sección temática, cuando la melodía vocal y el piano suenan de forma conjunta continuada, es decir, cuando no se aprecian los continuos reposos musicales en la voz, aparece un silencio para delimitar la palabra “dolor”. Es evidente que dicha palabra quiere ser subrayada o enfatizada, además de por el recurso descrito, por el salto de 3ª menor ascendente sobre la que se desenvuelve. El momento de mayor tensión tímbrica y emocional sucede durante los compases 38 a 43 cuando en el verso 6 se vuelve al sonido más agudo: mediante un mordente ascendente en la voz correspondido en el piano por otro descendente: los dos resuelven en el mismo sonido agudo.

Durante las dos últimas declamaciones textuales (Ai! Quin tristesa fa) en los versos siete y ocho, la melodía vocal desciende por grados conjuntos lentamente: el abatimiento personal llega de este modo a la melodía.

Manuel Blancafort: “*Passant soto les branques*”

Blancafort compone tanto la letra como la música de esta pieza en 1919 (Aviñoa, 1998: 48). El protagonista del poema está realizando un paseo que le trae el recuerdo de otro efectuado en el pasado. Debido a esto se superponen dos diferentes espacios temporales durante el mismo, el presente y el pasado, existiendo un aire de melancolía y tristeza que recorre todo el texto. Por lo que se refiere a la parte musical, la composición lleva la indicación “molto moderato” y la primera de sus cinco secciones comienza con un desarrollo armónico basado en acordes de negras. De este modo, el compositor genera esa sensación de paseo, de camino e incluso de reflexión: los valores de negras en un tiempo moderato de 4/4 (que es un “tempo de paseo”, el efecto no podría haberse conseguido por medio de un compás ternario, ya que éste es demasiado brusco para un

paseo “melancólico”) pueden llevar a la mente del oyente a imaginar que aquello que escucha son los pasos del caminante. Y aún más, ese tempo moderato, que hace que los acordes queden separados los unos de los otros en el tiempo, ayuda a dicha sensación. De la misma manera, la progresión melódica ascendente que lleva a cabo la mano izquierda del piano en el registro del tenor (si1-do1-re1-mi1), puede traer a la mente del que escucha las pisadas de un individuo, ya que se trata de escalas de cuatro notas ascendentes que se repiten continuamente a lo largo de toda la composición musical. Podría decirse que si el protagonista del poema “está andando a través de su recuerdo”, la música también lo hace. La tonalidad menor acompaña el sentimiento de desasosiego y tristeza que el texto lleva implícito: el recuerdo es una expresión de la melancolía y ésta suele dejar un “sabor agridulce”.

Por otra parte, Blancafort adopta la sintaxis literaria para estructurar la música: cada uno de los versos corresponde con una frase musical completa. Para resaltar el hecho de que tanto el verso como la música “finalizan”, el compositor utiliza los valores rítmicos más largos en las sílabas finales de los versos. Así por ejemplo, la tercera estrofa del poema, formada por cuatro versos, coincide con la sección musical C: musicalmente es la sección de más contrastes ya que todo el material musical es nuevo, no se había oído hasta entonces. Algo similar ocurre con el texto donde se presentan nuevas imágenes, ya que la voz poética enumera las cosas que va viendo en su paseo. Esta sección musical C está construida sobre corcheas y negras, mientras que los valores más largos de blancas y redondas, se utilizan siempre para acompañar las sílabas de final de cada verso.

La característica más importante a señalar en la relación música-texto en esta pieza es la utilización literaria del “tiempo actual”/ “tiempo de recuerdo” en las secciones musicales. Para evidenciarla se deben recordar las estrofas del poema y las secciones musicales a las cuales corresponden. En la primera estrofa (“Estavem tu i jo...”) que corresponde con la primera sección musical (A), la voz poética recuerda el pasado, un momento vivido que no es el actual. Para ello utiliza los verbos en tiempo pasado: “estavem”-“passant”-“encenia”. La segunda estrofa del poema coincide con las secciones musicales B y A’. En la primera el recuerdo se hace presente en el poema: “no recordo què em deies”, es decir, “yo ahora, en este momento, no recuerdo”. El oyente de dicha sección musical B no “puede recordar” la música, porque no la había oído antes, es nueva. Mientras que los versos destinados a la sección A’ vuelven el recuerdo al pasado, al silencio, al aire frío y al olor de rosas, vividas en el momento

anterior: la música y el texto recuerdan y el oído reconoce una melodía anterior. La tercera estrofa del poema que coincide con la sección musical C, presenta su descripción de un momento en tiempo presente: “ara el cel”/ “sento brunzir...”. Esto es “ahora el cielo” (en este momento el cielo), “siento el zumbir...” (estoy sintiendo el zumbir), donde todo es nuevo, sucede en ese momento, al igual que la música, que en esta sección es totalmente nueva. Por último, la cuarta estrofa del poema, volviendo al recuerdo del pasado, vuelve también sobre la sección musical A. Resulta evidente como el compositor utiliza las secciones musicales A, para llevar al protagonista del poema (y por tanto al lector del texto) al recuerdo del pasado, a aquella escena que se añora y se desea volver a vivir. Por otro lado, las secciones donde se producen los cambios musicales, son utilizadas para describir la acción presente.

Tres cançons de Nadal

Entre 1920 y 1922, Blancafort compuso el ciclo de canciones navideñas *Tres cançons de Nadal* (Tres canciones de Navidad), que fueron estrenadas en París en 1922, con Mme. Jane Bathoric como intérprete y publicadas por la editorial francesa Sénart la cual incluyó una traducción francesa a cargo de Henri Collet (Aviñoa, 1998: 50): la segunda de estas composiciones es “Els nuvóls de Nadal” (“Las nubes de Navidad”). El poema pertenece al poeta catalán Joan Maragall (1860-1912) y forma parte del poemario “El pas de l’any” (Plana, 1914: 3). Blancafort realizó ciertos cambios en el poema a la hora de poner en música el texto: eliminó la cuarta estrofa del poema y repitió la primera. Al reiterar y suprimir una estrofa, el poema mantiene una estructura cerrada ya que el texto vuelve al principio. En ciertos momentos, de esta composición, la música ayuda a comprender mejor el texto, a describir sus emociones. Así, el cuarto verso recita “por un azul purísimo se extienden”. Al mismo tiempo, Blancafort utiliza una indicación agógica de “PP súbito” en el piano, lo que aporta a la música el carácter delicado que exige el texto. Además de esto, las últimas dos palabras del verso “s’estenden” (se extienden), gracias al acompañamiento de tresillos de corcheas que se escuchan en el piano durante los dos últimos tiempos del compás, con la indicación “poco agitato”, ya que esto produce en el oyente una sensación de movimiento, de recorrido, tal y como indica el texto: se debe a que el compositor introduce un grupo irregular (de tres sonidos) en un compás de subdivisión binaria.

En la sección musical B de esta misma pieza, el tratamiento de la palabra “tenebres” (tinieblas) merece especial atención. Durante la primera vez que se utiliza, se

produce un salto de sexta menor ascendente. Al aparecer tras dos compases en silencio, este salto hace que se resalte aún más la palabra en cuestión y que aumente la tensión del que escucha. El oído toma conciencia de que el texto “habla” de algo fuera de lo común, la música quiere llamar la atención del oyente. Conforme avanza el noveno verso, se hace explícito en el texto que estas tinieblas no son tales: así la melodía de la voz utiliza una nota más para sostener esta palabra (antes utilizaba tres notas sobre la palabra, en esta ocasión cuatro), y un salto de quinta justa descendente. Al aumentar en un sonido más la palabra “tinieblas”, se puede relajar el ánimo del que escucha: no es todo tan apresurado, merece la pena detenerse en esas tinieblas ya que al descender la música, descienden también ellas. Pero el hecho de que se produzcan dos saltos diferentes (ascendente en la primera ocasión y descendentes en la segunda) hace que el oyente, no se asombre tanto del contenido de esta palabra la segunda vez en la que aparece, ya que se realiza de forma más suavizada porque el oído ya está preparado a los saltos.

Toda la composición “Els núvols de Nadal” está compuesta a través de fuertes modulaciones, cambios de compás y acordes formados mediante superposición de cuartas. Solo cuando el texto refleja que se trata de las nubes de Navidad, la parte del piano se desarrolla a través de simples triadas, extendidas a modo de arpeggios que tranquilizan el oído del oyente: ya no se trata de rudas disonancias, sino de sonidos más melódicos.

El hecho de que Blancafort haya compuesto una pieza musical en la que uno de los elementos a destacar sea la continua sucesión de distintas tonalidades y la utilización de una gran cantidad de acordes de séptima, puede relacionarse con el hecho de que el tema principal del poema son las nubes de Navidad. Las nubes del cielo cambian continuamente de forma, casi nunca permanecen iguales: del mismo modo, el compositor cambia continuamente de tonalidad en el transcurso de la obra. El único hecho que se mantiene constante es la nube (es ella la que cambia), al igual que la formación de acordes de esta pieza: la mayoría se construyen mediante la superposición de cuerdas.

Conclusiones

La canción lírica es un medio artístico en el que mediante la unión de música y poesía se pretende transmitir la misma idea, con la salvedad de que se trabaja con dos artes de distinta naturaleza: una utiliza el sonido y la otra la palabra (que en última

instancia es también sonido). Establecer si estas dos disciplinas artísticas pueden reflejar la misma pasión o sentimiento humano, pasa por la premisa de considerar los campos semánticos utilizados por la música y la poesía. Ambos tienen sus posibilidades y sus restricciones, si bien, cada uno de ellos actúa sobre dos capacidades racionales diferentes. La música es de por sí ininteligible, depende del contexto, de la situación cultural y personal del oyente: pero actúa directamente sobre el ánimo del receptor. Al poesía es un arte que antes de pasar a los sentidos, antes de provocar cualquier tipo de catarsis, ha de ser entendida, o dicho de otro modo, es necesario “pensarla”. Las dos artes juntas tienen como función despertar los afectos del oyente, causar impresiones, mover su estado de ánimo.

En la canción lírica se integran los campos semánticos de música y poesía para dar vida a un significante global e integrado, portador de un significado más completo que llega al oyente a través de ambos sentidos: el racional y el emocional (de forma explícita e implícita, externa e interna). Manuel Blancafort y Frederic Mompou utilizan la música como excusa del texto. Una de las grandes finalidades de sus composiciones vocales es hacer más fácil la comprensión del texto, describirlo mediante diferentes vías: musical y poética.

De tal modo, las palabras del mismo Blancafort sirven para finalizar la presente disertación:

Una vez quise preguntarme si era posible que una línea melódica sin palabras fuese narrativa: quiero responder que si no de una manera directa, por una u otra vía también es posible llegar al “objetivo último”, que es provocar en el ánimo de quién escucha un estado del espíritu parecido al que ha motivado la creación musical. Es decir, conseguir que la compenetración entre la sensibilidad del creador y del oyente sea completa.

BIBLIOGRAFÍA

AVIÑO, X. (1998), *Manuel Blancafort*, Barcelona.

BARCE, R. (1993), *Frederic Mompou*, Barcelona.

CASARES RODICIO, E. (1986), “Música y músicos de la Generación del 27”, en

CASARES, E. (Comisario de la exposición): *La música en la Generación del 27.*

Homenaje a Lorca, Madrid, pp. 20-27.

(1987). “La música española hasta 1939, o la restauración musical”. En CASARES

RODICIO, E.; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.; LÓPEZ-CALO, J. (editores),

España en la Música de Occidente, Madrid, pp. 261-300.

FERNÁNDEZ-CID, A. (1963), *La música y los músicos españoles en el siglo XX*,

Madrid.

JANÉS, C. (1987), *Federico Mompou: Vida, textos, documentos*, Madrid.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (1993), “Nacionalismo e internacionalismo en la

música española de la primera mitad del siglo XX”, *Actas del XV Congreso de la*

Sociedad Española de Musicología, 16, 1, pp. 54-78.

PLANA, A. (1914), *Antología de poetas catalanes*, Barcelona.