

Jorge Bergua Cavero (2019): *La voz cantada. De la épica a los cantautores*, Comares, Granada, 255 pp.

En los manuales de literatura al uso, el estudio de la poesía suele hacerse exclusivamente desde la perspectiva del texto, ignorando que muchas de las composiciones, ya desde el momento mismo de su concepción, estaban pensadas para ser acompañadas de música y cantadas. Y es que tenemos tan asumido el actual divorcio entre poesía y música que no nos sorprende esta evidente laguna en nuestra manera de abordar el análisis y la comprensión de esta importante parcela del arte humano.

Ello hace especialmente necesario un trabajo como el del profesor Bergua Cavero, donde, partiendo de la alianza ideal entre poesía y música que suponemos que se produjo en la Grecia antigua, el autor realiza un clarificador y sugerente recorrido por los diversos géneros poéticos que han ido apareciendo en Occidente y su relación con la música, relación no siempre fácil, marcada por periodos donde la palabra del poeta se concebía desnuda de cualquier ornamento musical, como pudo ser el caso de la poesía griega de época helenística o la gran poesía romana de la época de Augusto, hasta periodos en que el texto se acaba convirtiendo en mero pretexto para exhibir las cualidades vocales de los intérpretes y la maestría de los compositores, como en el Medioevo, que asistió a la revolución que supuso la polifonía, o en el Barroco, cuando surge la gran ópera italiana. El punto de llegada de este recorrido, por sorprendente que pueda parecer, son los cantautores modernos, surgidos a partir de los años 50 del siglo xx, cuando muchos de ellos devolvieron a la vida composiciones anónimas de origen popular —manteniendo a menudo las melodías originales o recreándolas con melodías inventadas por el intérprete— y otras debida a la mano y el talento de grandes poetas, como Machado o García Lorca, en el caso de España.

[295]

*AnMal*, xli, 2020, pp. 295-301.

Y es que el objetivo fundamental de este libro es explorar la frontera entre lenguaje y música, tal como se manifiesta en la poesía cantada, cuando la palabra, sin perder su valor significante, adquiere por añadidura ciertas cualidades propias de la música como la melodía o el ritmo. De hecho, para el autor, una lengua ha alcanzado su momento más glorioso y pleno cuando su poesía encuentra una adecuada expresión a través del canto. Por ello en este trabajo se privilegia la poesía elaborada de manera artesanal, a la manera de los griegos o de los juglares medievales, siempre que haya sido cantada o salmodiada.

Para llevar a cabo este propósito, el autor ha dividido su contenido en tres partes, tomando como referente las dos formas básicas de ritmo aplicado al lenguaje, el de la versificación y el de la métrica. De este modo, en la primera se concretan diversos tipos de versificación irregular, en particular, varias formas conocidas del recitativo; en la segunda se aborda la poesía propiamente métrica, aquella sometida a una medición precisa del tiempo, que podía ser recitada o cantada a compás, incluyendo también ciertos géneros en los que se aplicaba una métrica irregular, como la cantilena, la oración o el conjuro religioso; la tercera se acerca a ese amplio campo donde se produce la confluencia y el equilibrio relativo entre versificación y métrica, fijándose en diversos tipos de canciones en que la melodía y la articulación armónica parten de la estructura del verso, lo cual favorece la inteligibilidad del texto.

De estas tres secciones, solo la tercera se dispone de manera cronológica y temática, deteniéndose en los autores y géneros más representativos, entre ellos, la canción narrativa, la religiosa medieval y renacentista, la canción profana de los siglos áureos españoles, los *lieder* alemanes de Schubert y los cambios producidos en la relación entre poesía y música desde finales del XIX y sobre todo en el XX, como consecuencia de los avances de la revolución industrial, el abandono del campo, el desarrollo de la fonografía y la industria musical, que han alterado, quizás para siempre, la relación tradicional entre lo culto y lo popular. Por ello no es de extrañar que sea esta tercera la parte más extensa del libro.

Asimismo, aunque el autor ha centrado su atención en las producciones poéticas y musicales de la Península ibérica, se ha intentado dar cabida también a lo que sucedía en otros países, en particular, en Grecia, Italia, Alemania, Francia y el mundo anglosajón, para evitar en lo posible el manido nacionalismo tan habitual en el tratamiento de este tema.

Entre los géneros abordados, no todos pertenecen al ámbito de la poesía, sino que se incluyen también algunos conceptuados normalmente como prosa, pero que en un determinado momento recibieron un tratamiento musical. Por supuesto, el libro abunda en ejemplos de composiciones de las que no se ha conservado su melodía primigenia, la cual se ha vuelto a recrear a veces en determinados momentos de la historia en un estilo muy diferente. A este

respecto, el autor ha evitado en todo momento un acercamiento histórico-arqueológico y entrar en disquisiciones eruditas sobre cómo se podría haber interpretado tal o cual composición, o cómo habría sonado o habría sido recibida por la audiencia. Lo realmente importante es cómo nos suene y qué nos diga a nosotros la pieza en cuestión.

Respecto a los ejemplos seleccionados, el criterio ha sido el de privilegiar aquellos en que el lenguaje no ha quedado postergado en su función significativa. De las letras, siempre se han dado solo las estrofas iniciales o aquellos pasajes de un valor o un significado particulares. Por último, el aparato bibliográfico, recogido siempre en nota al pie, se ha reducido al mínimo, y suele referirse por lo general a las ediciones de las que se han extraído los fragmentos escogidos, ofrecidos a menudo en su lengua original y en traducción española.

Entrando en aspectos más concretos de su contenido, en la primera parte, la dedicada a la versificación, que abarca los dos primeros capítulos, se repasan e ilustran con ejemplos los dos modos que hay de versificar: uno, que recurre a un tipo de regulación aproximativa, basada en el respeto a los cortes sintácticos o pausas del discurso, frente a otro con regulación más precisa, cuyos fundamentos suelen ser el cómputo silábico o el lugar donde se sitúan los acentos. Ambos tipos podían estar destinados a la lectura o recitación, al canto o a un tipo intermedio, la salmodia.

Al primer tipo pertenecen, por ejemplo, las más antiguas manifestaciones poéticas, las mesopotámicas, donde el verso viene a coincidir con frases de sentido completo, así como muchas de las manifestaciones de la poesía épica, a menudo semi-improvisadas y cantadas a partir de una melodía repetitiva, con el acompañamiento de un instrumento de cuerda y donde ciertos recursos estilísticos como la repetición, el paralelismo sintáctico, el quiasmo o la rima se constituyen en recursos mnemotécnicos que permiten al ejecutante improvisar largas tiradas de versos, tal como pudieron comprobar Milman Parry y Albert B. Lord en los años 30 en las tradiciones épicas orales de Bosnia y otras zonas de los Balcanes. A ese primer tipo también pertenece el «canto llano», que, aunque partía del habla común, se elevaba respecto a este al ser concebido desde el principio para el canto o la salmodia y por su carácter ritual, pues solía aplicarse en ciertas partes del Oficio litúrgico, sobre todo en el Medievo.

Al segundo tipo, el basado en el cómputo silábico y en combinaciones estróficas o no, pertenece la lírica monódica griega, de Alceo y Safo, que probablemente se cantaba con melodías muy sencillas, pero que ya en sus imitadores latinos, Catulo y Horacio, parece que carecían de todo acompañamiento musical. El siguiente hito lo supone el himno cristiano, desarrollado con la vista puesta en las formas métricas griegas y latinas, cuyo primer modelo fue el himno ambrosiano, con estrofas de cuatro versos en dímeter yámbico y

sin rima, acompañado de una sencilla melodía cuatrimembre. Este esquema inicial fue evolucionando hacia un modelo donde se abandona la prosodia clásica, sustituida por el cómputo silábico y la colocación de los acentos en lugares fijos del verso para marcar el ritmo, al cual siguió otro donde la melodía se independiza de la acentuación natural de las palabras. El último ejemplo de versificación silábica, también medieval, viene representado, por un lado, por composiciones en latín como las recogidas en los *Carmina Burana*, a cargo de los *clerici vagantes* o «goliardos», de métrica y temática variada, algunas de las cuales nos han llegado con una notación a base de neumas, pero cuyas melodías hemos podido reconstruir gracias a otros sistemas de notación más precisa que conservamos por fuentes paralelas, o deducir de *contrafacta*; y, frente a estas, la canción en lengua vulgar, representada por la *cansó* de los trovadores provenzales (ss. XII-XIII), las *chansons* de los troveros del norte de Francia (XIII-XIV), las jarchas mozárabes —insertas a modo de estribillos en las moaxajas hispano-árabes o hispano-hebreas— y la gran lírica gallego-portuguesa, con más de 1500 piezas pertenecientes a las cantigas de amigo, a las de amor y a otros géneros menores. En el caso de la poesía trovadoresca, lo más llamativo sin duda es el escrupuloso cómputo de sílabas, la repetición de las mismas rimas en consonante a lo largo de todo el poema y la correspondencia total entre la frase musical y el verso.

Respecto a la segunda parte del libro, la consagrada a la métrica, abarca cinco capítulos, y en ella, como punto de partida, podríamos distinguir entre una métrica vinculada con la danza, fuente última de toda métrica o medida precisa, y una métrica del habla, cuyo decurso está sometido a una regulación del número y medida del tiempo, a través de una serie constante de pies, que puede concurrir o no con una versificación regular, en la que lo que se cuenta son los metros o compases.

A este respecto se da un contraste importante entre la poesía antigua y la moderna, pues en las lenguas clásicas, la relación entre texto y música era tan estrecha que el ritmo se puede deducir del propio texto, que viene así a convertirse en una especie de partitura. En cambio, en las lenguas modernas europeas, es difícil deducir nada del esquema rítmico respecto a la música con que se cante o respecto a su melodía.

Asimismo, dentro aún del campo de la métrica, hay producciones en que la regulación es aproximativa en lo referido a compases o metros, como en las cantilenas populares o infantiles. En el ámbito de las producciones religiosas, de conjuros y ensalmos ha existido tradicionalmente una tendencia a la fijación melódica, por la idea subyacente de que las palabras sometidas a una formulación precisa podían influir sobre el mundo y sus criaturas.

En este ámbito de la métrica, uno de los capítulos más importantes es el dedicado a la polifonía, surgida en el algún momento de la Alta Edad Media,

consistente en su origen en duplicar el canto preexistente con otra voz que cantara por encima o por debajo, a un intervalo de octava, quinta o cuarta, que, además, solía aplicarse a textos de la liturgia latina. La implantación de la polifonía vino de la mano del empleo de la notación mensural, muy similar a la nuestra, en donde las notas tienen ya una duración precisa. Este desarrollo vino acompañado, y no es casualidad, del desarrollo de los relojes mecánicos que permitieron medir con precisión los minutos y los segundos. Un desarrollo posterior de esta práctica fue el motete, compuesto no ya solo de varias líneas melódicas, sino incluso de varios textos distintos, entre los cuales se establecían sutiles relaciones musicales, armónicas, rítmicas e incluso de sentido. En la cumbre de su evolución, el texto de los motetes se acabó convirtiendo en un mero pretexto, apenas comprensible en la interpretación real. Durante el Renacimiento, y a pesar del rechazo a las sutilezas de la polifonía, surgen formas nuevas en las que se cuidaba más el texto sin descuidar por ello los avances logrados en materia armónica. Nos referimos al madrigal, en la canción profana, y al villancico, en el ámbito religioso. En definitiva, la invención de la polifonía fue un hecho tan revolucionario que el autor la compara con el cubismo en el siglo xx.

Junto a la polifonía, atención especial se dedica también al género melismático, donde se concentran en una misma sílaba muchos tonos o notas distintas. Se trata de una forma de cantar más adecuada para la voz solista que para un coro. Y aunque sus precedentes se encuentran ya en Eurípides, con sus numerosas arias para un personaje solo, o en el «belcantismo» de época helenística, sus ejemplos más logrados se darán en el canto gregoriano del tipo más melismático y en las arias de la ópera italiana durante el xvii y el xviii, en particular, en Vivaldi y Händel, con sus largos melismas sobre una sola sílaba. En España, aunque también tenemos ejemplos de óperas cantadas, el género más popular fue la zarzuela, de ambientación rústica, tono cómico o burlesco y mezcla de músicas familiares con el diálogo hablado, destinadas en principio a un público cortesano selecto.

La tercera parte, la más amplia, pues abarca ocho capítulos, está dedicada a un amplio grupo de canciones, casi todas monofónicas, en las que, a pesar de llevarse un compás musical claramente definido, la melodía y el ritmo responden a la estructura del verso o a la sintaxis del texto.

En este ámbito se dedica atención preferente al romance, el género por antonomasia de la poesía narrativa española, sucesor, hasta cierto punto, de la gran variedad de géneros narrativos cantados surgidos durante el Medievo, como la *chanson de geste* francesa (perteneciente a la melodía de tirada épica, según la tipología de Stevens), la balada (un tipo de melodía estrófica) y la *sequentia* o secuencia, composición larga, no estrófica, en que cada unidad musical se repite dos veces. Por su parte, el romance es un género épico-lírico

de raíz oral, equiparable a la balada europea, por lo general cantado, dotado por ello de una melodía y un compás. Durante el Renacimiento, este tipo de poesía popular llamó la atención de los poetas cultos y se empezó a reunir en múltiples «cancioneros», entre los cuales cabe destacar el amplísimo *Cancionero musical de Palacio*, datable entre finales del xv y el año 1520, donde la mayoría de las piezas están musicalizadas a tres o cuatro voces (música polifónica), cuya estructura musical estrófica parece debida a los músicos cultos renacentistas.

En el ámbito religioso, cabe destacar el corpus de más de 400 *Cantigas de Santa María*, compuestas en gallego-portugués bajo la dirección de Alfonso x el Sabio en la Castilla de la segunda mitad del siglo XIII.

En el ámbito de la lírica profana peninsular, hay que señalar los numerosos cancioneros musicales conservados de los siglos xv y xvi, de gran importancia, por proporcionarnos los primeros ejemplos de canción castellana con su melodía, en particular, de poesía popular perteneciente a los géneros del villancico y el romance. Entre ellos, el primero es el de la Colombina de Sevilla, de los últimos años del siglo xv, con 95 piezas, sin olvidar el ya mencionado *Cancionero musical de Palacio*. Importantes son también los libros de los vihuelistas, pues nos permiten conocer las versiones musicales de villancicos de factura y circulación cultas.

En el siglo xvii se desarrolló en España un tipo de música cantada, sin parangón en el resto de Europa, con un elevado grado de elaboración rítmica, obra de algunos de nuestros principales «ingenios», como Lope, Góngora o Calderón, que elaboraron versiones cultas de la poesía popular de entonces, la cual, a su vez, evolucionó por aquella época desde las formas de la poesía folklórica de cuño medieval hasta formas como la seguidilla y la cuarteta octosilábica.

Fuera del ámbito hispánico, el autor dedica todo un capítulo al *lied* alemán, surgido como intento consciente de contrarrestar la gran influencia de la ópera cantada en italiano, que era apenas comprensible para el público, cuyo máximo representante fue Franz Schubert, con su amplio repertorio de más de 600 *lieder*, con ejemplos muy notables de piezas que seguían de cerca los ritmos trocaico, yámbico y dactílico antiguos.

Espacio notable dedica el autor a la relación entre poesía y música entre finales del xix y comienzos del xx, momento en el cual se diluye completamente la unión ideal del poeta-músico, tal como lo suponemos en la Grecia antigua, sobre todo en la poesía de vanguardia, que apostó por el hermetismo más absoluto, despreciando todo el rico patrimonio tradicional de ritmos, formas, versos y estrofas. Pero, según el autor, un proceso similar se registró en el ámbito de la música culta del siglo xx, enfrascada también en su particular vanguardismo y refractaria al simple canto. En su lugar, gracias al desarrollo de la fonografía y de la industria musical, ha aparecido un tipo de canción,

basado en una letra de consumo masivo, que ya no es ni popular ni culta, que ha alcanzado la categoría de auténtica cultura universal.

Los hitos de este desarrollo están representados por la música «ligera» de los años 20 y 30 y la eclosión del *pop-rock* a partir de la década de los 50, sobre todo en el ámbito anglosajón, pero con consecuencias y ramificaciones en el resto del mundo. Todas estas manifestaciones han venido unidas a la conversión de la música en un producto más de consumo, sometido a las reglas del marketing, en el que el papel del ejecutante es fundamental para llegar al público.

De esta especie de debacle general, el autor salva, en el caso de España, a poetas como García Lorca, para el que la música tenía una importancia fundamental, y que hizo esfuerzos más que notables por recuperar la poesía popular; al francés George Brassens, encarnación moderna de los viejos trovadores de los siglos XII y XIII, caso raro de músico-poeta, capaz de brillar en ambos campos; y, de nuevo en nuestro país, a los «cantautores», término surgido en los años 50 para referirse a los que componen letra y música, siempre que privilegie la letra en el conjunto y se sirva de una música sencilla, a menudo estrófica y de ritmo discreto. En la nómina de cantautores reseñados ocupan un lugar importante Paco Ibáñez, un poco el padre de este movimiento, no solo por su valor como símbolo de la oposición antifranquista, sino sobre todo por el amplio elenco de poetas, clásicos y modernos, a los que ha puesto melodías con sencillez y notable acierto; Joan Manuel Serrat y su disco *Dedicado a Antonio Machado*, que tuvo un éxito prolongado en el tiempo; Amancio Prada y sus incursiones, entre otras, en la vieja poesía gallego-portuguesa, sin olvidar sus versiones cantadas de grandes poemarios de nuestras letras como las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, y el *Canto espiritual*, de San Juan de la Cruz; y, por último, Joaquín Díaz, en tanto que intérprete del romance de tradición oral, género que ha recopilado y documentado durante más de cincuenta años.

Este recorrido por la poesía cantada de Occidente, que abarca más de dos mil años de historia, es evidente que no pretende contentar al lector especializado, sino descubrir al amante de este tipo de poesía nuevas perspectivas para comprender la evolución y la dinámica interna de un ámbito a medio camino entre la literatura y la música, cuyas relaciones siempre se han mantenido en un difícil e inestable equilibrio, salvo en momentos puntuales como la Grecia arcaica y el nacimiento de la poesía en lengua vernácula allá por el Medievo, cuando se pudo alcanzar, aunque fuera por breve tiempo, el ideal del poeta-músico, el único capaz de revestir a la palabra con el hermoso ropaje que le proporcionan la melodía y el ritmo, cualidades inherentes a ese otro lenguaje que en manos del vate inspirado por la musa se convierte en auténtico arte.

Cristóbal Macías