



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Instituto de Investigaciones Antropológicas

EL EMPLEO DE TÉCNICAS DE EXTENSIÓN VOCAL EN LOS CUATRO LIBROS
DE MADRIGALES DE GEORGE CRUMB SOBRE POESÍA DE FEDERICO
GARCÍA LORCA.

TESINA

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN MÚSICA INTERPRETACIÓN-CANTO

PRESENTA

MARÍA TERESA NAVARRO AGRAZ

TUTOR PRINCIPAL

DRA. MARÍA DEL CONSUELO GRANILLO GONZÁLEZ
– FACULTAD DE MÚSICA UNAM –

MÉXICO, D. F. OCTUBRE 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A Ildefonso

A mi familia: Héctor, Eleanor, Héctor, Juan Pedro, Mildred, Alex y Enya

A la familia Sosa

A la Facultad de Música y al Programa de Maestría y Doctorado en Música UNAM

Al maestro Rufino Montero, quien me condujo al maravilloso y apasionante mundo de la música contemporánea

A mi tutora, la Dra. María Granillo, por su apoyo y guía

A los jurados, quienes aportaron su experiencia, conocimiento y paciencia para mejorar este escrito:

Dr. Federico Ibarra Groth

Mtro. Rufino Montero Gutiérrez

Mtra. Thusnelda Nieto Jara

Mtra. Edith Ruiz Zepeda

Dra. Catalina Pereda Rodríguez

A Inner Pulse Ensemble:

Juan Gabriel Hernández, Janet Paulus, Omar Castro, Alejandro Martínez, Gabriela Edith Pérez, Vladimir Ibarra, Francisco Rasgado, Josefina Hernández, Luis Mora, Leonardo Chávez

A Ismo 21:

Erika Flores, Héctor Islas, Erika Cano, Claudia Cosme, Mauricio Ramos

A Arturo Uruchurtu

A Paloma García

A mis amigos: Betzabé Juárez, Verónica Villegas, Mónica Sandoval, Alejandra Rivera, Olivia Juárez, David Pérez Ávila, Omar Castro, Luis Gutiérrez, Alejandro Barceló, Sabina Covarrubias, Nobuko Hara, Julio Cesar Castillo, Daniel Salinas y familia, Jorge David García, Julio Gándara

A mis alumnos: Cony, Abraham, Ixhel, Fany, Jair, Sabina, Omar, Alejandro, Susana, Adrián, Rubén, David, Jennifer, Pamela, Sonia, Valeria, Héctor, Aner, Alejandra, Melina, Adolfo, León, Diana, Daniela, Rodrigo, Tania, Luis y Liz

A mis colegas de la Facultad de Música UNAM y personal administrativo

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN i

TABLA DE CONTENIDOS:

CAP. I. USOS DE LA VOZ EN EL SIGLO XX:	
1º. Desarrollo de la técnica vocal	1
a. Bel Canto	3
b. Verismo	5
c. La Canción de Concierto/Arte siglos XIX-XX	9
2º. Manejo de la voz a lo largo del siglo XX	14
a. Las repercusiones en el repertorio vocal, generadas por la búsqueda de un lenguaje novedoso: la voz como recurso de cohesión y estructura en la segunda escuela vienesa.	16
b. Técnicas de extensión vocal	19
c. Lo que se considera deseable en un cantante de música contemporánea académica	22
3º. La voz como instrumento	27
a. El canto y texto: la voz como elemento humano en la música	28
b. El uso de la voz en diversos ensambles camerísticos, cantantes e instrumentistas	29
CAP. II. GEORGE CRUMB Y EL CICLO LORCA:	
1º. Antecedentes de G. Crumb, su vida y entorno, su formación e influencias	31
a. Formación e influencias	33
b. Obra de G. Crumb: el ciclo Lorca	34
2º. Elementos y características del lenguaje de George Crumb	39
a. Fascinación por lo oculto: la numerología, lo oriental, lo folclórico, la naturaleza y el sincretismo	43
b. Las técnicas extendidas en G. Crumb: Las demandas en su música	45
c. La grafía de G. Crumb: el elemento visual en sus partituras y la forma de organizar la información	47
d. Elementos de representación escénica: danza, disposición, iluminación y vestuario.	49
3º. Los intérpretes de George Crumb	50

a.	Discografía disponible	50
b.	La musa de G. Crumb: Jan DeGaetani	51
c.	Las otras voces de G. Crumb: las voces de los instrumentistas, la flauta que canta y las voces infantiles.	54
d.	George Crumb en México	55
CAP. III.	LOS CUATRO LIBROS DE MADRIGALES	
1°.	El Ciclo Lorca	58
a.	La imaginería en Lorca, la magia, el color, el timbre y la carga dramática: breve panorama sobre el poeta y dramaturgo	58
b.	La poesía empleada en los cuatro libros de Madrigales.	60
2°.	El Madrigal de George Crumb	63
a.	El término Madrigal	63
b.	Características de los Madrigales de Crumb	64
3°.	Análisis musical de los Cuatro libros de Madrigales	68
a.	Madrigals I	69
b.	Madrigals II	79
c.	Madrigals III	87
d.	Madrigals IV	94
CAP. IV.	CONCLUSIONES	103
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
	ANEXO: POEMAS COMPLETOS	116

INTRODUCCIÓN

El repertorio vocal que surge a lo largo del siglo XX es diverso en estilos y formas de manejar la voz. El contacto con distintas culturas musicales, aportó una novedosa paleta de recursos a los ya existentes dentro de la tradición musical occidental, además de fomentar una interrelación entre estéticas distantes, épocas históricas y disciplinas. Como resultado de esta globalización cultural, el trabajo del intérprete se diversificó: no sólo debe ser capaz de moldear su técnica con la flexibilidad necesaria, es importante que establezca criterios para el empleo – ahora tan diverso – de las distintas formas de manejo vocal.

Hablar de técnicas de extensión en cualquier instrumento, implica incorporar una serie de posibilidades sonoras que la tradición excluye; esto podría generar confusión en el intérprete y desalentar su aproximación al repertorio. En la música actual, algunas de las indicaciones para la ejecución son claramente estipuladas por el compositor, otras recaen en el intérprete, sus capacidades expresivas y el dominio que tenga sobre su instrumento. Es responsabilidad del intérprete mantener una mente abierta y dispuesta para la incorporación de efectos o sonidos que se consideran no-musicales, o en el caso de la voz, no-vocales.

En lo que al manejo de técnicas de extensión respecta, varios compositores durante el siglo XX las incorporaron en su música. Encontramos en la literatura vocal un extenso catálogo de obras que hacen uso de dichas técnicas, varias escritas sobre poesía en español: un importante número de éstas, corresponde al compositor estadounidense George Crumb, quien a lo largo de 50 años escribió un compendio de ciclos vocales sobre poesía de Federico García Lorca, conocido como el Ciclo Lorca.

El atractivo del Ciclo Lorca radica en las innovadoras dotaciones instrumentales y combinaciones tímbricas a las que recurre Crumb, en el uso simbólico de varios elementos en su escritura, aunado al magnetismo de las imágenes lorquianas. Crumb construye un lenguaje inspirado en la poesía de García Lorca, donde la voz se hace presente de formas tradicionales y no tradicionales. Estas obras representan una importante aportación, no sólo para el repertorio vocal, también para la música de cámara de la segunda mitad del siglo XX.

Dentro de las doce obras que conforman el Ciclo Lorca, cuatro de ellas forman a su vez un ciclo: los cuatro libros de Madrigales. Este ciclo forma parte importante del primer período de composición del Ciclo Lorca y fue compuesto en dos bloques: los libros I y II en 1965, y los libros III y IV en 1969. *Madrigals* representa entonces un ciclo de ciclos, dentro del Ciclo Lorca, además de ser un ejemplo de los distintos recursos en la escritura de George Crumb. El desarrollo de su lenguaje vocal muestra un balance entre las formas tradicionales y modernas.

El presente trabajo propone analizar las distintas técnicas de extensión vocal empleadas por George Crumb en sus cuatro libros de Madrigales sobre poesía de Federico García Lorca. Para establecer un criterio más claro sobre aquello que se considera técnica de extensión y diferenciarlo de las formas tradicionales, en el capítulo I se presenta una retrospectiva de algunos de los distintos usos de la voz que se encuentran vigentes durante el siglo XX. Se tomará como base la técnica italiana de los siglos XIX y XX, por ser la que predomina en los criterios de enseñanza de la mayoría de las instituciones de educación musical en México (universidades y conservatorios), además de ser el repertorio que prevalece en la mayoría de los teatros y compañías de ópera del mundo.

Una vez planteadas varias posturas estilísticas en el manejo vocal del siglo XX, en el capítulo II se ofrece una panorámica del compositor, su obra y su lenguaje: el lugar que ocupa el Ciclo Lorca dentro de la creación musical de Crumb y el lugar de los libros de Madrigales dentro del gran ciclo. De igual manera, resulta relevante hacer mención de los elementos presentes en el lenguaje musical de Crumb, que a su vez justifican el uso que el compositor hace de formas alternativas de manejo vocal y musical, notación gráfica y elementos de representación escénica. Para concluir el capítulo, se ofrece un resumen de las colaboraciones del compositor con distintos intérpretes, su colaboración con Jan DeGaetani, las grabaciones supervisadas por el compositor, y la presencia de su música en México.

Para finalizar el presente escrito, se elaboró un análisis musical, con énfasis en los usos vocales empleados por Crumb en sus libros de Madrigales, además de la relación simbólica con la poesía de García Lorca. Se presenta un panorama sobre el poeta y su obra,

sobre la relación texto-música en los *Madrigals* de Crumb y los fragmentos de poesía empleados. Las demandas técnicas y el papel creativo del intérprete en la presentación de la obra son puntos clave para completar la experiencia artística que propone el compositor en su música. El papel escénico y sonoro de los elementos empleados en la obra de George Crumb conforman un todo que busca estimular tanto al intérprete como al espectador.

Elaborar un análisis musical y estructural de la música de George Crumb ha sido el objeto de estudio de varias disertaciones: James Joseph Romeo (1978) ofrece un análisis en base a la teoría del set sobre los cuatro libros de *Madrigals*; John Charles Pennington (1996) analiza la escritura para percusión en los cuatro libros de *Madrigals*; Amy Fleming (2012) estudia la relación armónica entre el timbre y el significado poético en la obra del Ciclo Lorca. Algunos trabajos, como la disertación de la mezzosoprano Jamie Diane Van Eyck (2012), presentan un panorama desde el punto de vista de la interpretación de la música vocal de Crumb; fuera de esto, son pocos los trabajos enfocados en las técnicas de extensión vocal.

Establecer el criterio de lo que se considera deseable en la interpretación de un estilo u otro, ayuda al intérprete a priorizar entre las múltiples opciones a su alcance y determinar el uso adecuado de los recursos. Por este motivo los objetivos del presente escrito son: analizar aquello que se considera deseable en un cantante de música contemporánea; hacer un recorrido por los usos y tradiciones de canto que convergen en el siglo XX; definir lo que se entiende por técnicas de extensión vocal; mediante un análisis del compositor y su obra, delimitar los criterios de interpretación en los *Madrigals* de Crumb.

El papel que la incursión de técnicas de extensión ocupa en la producción musical para la voz durante los últimos 100 años, ha relegado a varios cantantes a enfocar sus carreras exclusivamente en el repertorio que hace un uso tradicional de la voz. El cantante que desee adentrarse al repertorio más aventurado del siglo pasado y el actual, debe encontrar un equilibrio entre el manejo tradicional y el no convencional, la flexibilidad para pasar de un estilo vocal a otro, y la imaginación para hacer todo lo anterior de una forma fiel a los planteamientos de cada compositor.

I. USOS DE LA VOZ EN EL SIGLO XX:

1º. Desarrollo de la técnica vocal

A lo largo de la historia de la música vocal, se observan variaciones en las características que se consideran deseables en un cantante. Dependiendo de la época y estilo, el intérprete se sirve de una amplia gama de recursos para cubrir las necesidades expresivas de cada obra, mientras hace gala de control, manejo y dominio de su instrumento. La técnica vocal se moldea a las necesidades de cada momento musical, ya sea para resolver las diversas dificultades que el repertorio impone, o ante el deseo de los compositores por plasmar las cualidades o capacidades vocales de algún determinado cantante. Esta colaboración entre compositor e intérprete ha generado novedosas formas de emplear la voz y la inclusión de técnicas provenientes de la tradición no-occidental a lenguajes musicales modernos; el manejo vocal a lo largo del siglo XX y XXI adquiere una extensa y versátil paleta de recursos.

Dentro de la formación académica del canto, la gran mayoría de las escuelas o conservatorios de música en México basan su enseñanza en el repertorio vocal tradicional. Basta revisar la literatura recomendada dentro de los planes curriculares de la carrera de música-canto (por ejemplo, el ciclo propedéutico FaM-UNAM) para observar que la base de la técnica está sustentada en la escuela de canto italiana de la primera mitad del siglo XIX.¹ De igual manera encontramos referencias sobre la formación del canto clásico en el prefacio del libro de Sharon Mabry (2002), *Exploring Twentieth-Century Vocal Music : A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*, donde relata su incursión – casi autodidacta – a la música contemporánea (pp. v-ix); la idea entonces de que la base de todo cantante clásico radica en la escuela tradicional no es exclusiva de una universidad o conservatorio.

Hablar de la tradición del canto clásico, o la escuela de canto clásico, nos remite a la escuela de canto italiana de mediados del siglo XIX. John Potter (1998) en su libro *Vocal*

¹ Se puede constatar en el plan de estudios que oferta la FaM-UNAM para el ciclo propedéutico, en la descripción de la asignatura de Técnica y Repertorio de Canto I, en la lista de Repertorio <http://www.enmusica.unam.mx/div/ofere_educ/prope/prope_web/mapas/canto.html>

Authority: Singing Style and Ideology, hace mención de dicha relación intrínseca entre la escuela de canto clásico con Italia, la compara con la música pop y su relación con Estados Unidos en el imaginario social (p. xiii); una especie de denominación de origen. Por ende, aunque la escuela de canto clásico no se limita a Italia o al siglo XIX, en este capítulo sólo se abordará la tradición de ésta, como modelo para fijar un panorama del desarrollo de la técnica vocal.²

Durante el siglo XIX y principios del XX, podemos observar, a grandes rasgos, dos tradiciones operísticas en el repertorio italiano: el *bel canto* y el *verismo*. El *bel canto* es quizá el estilo más arraigado en la técnica vocal que se imparte en las instituciones de enseñanza en la actualidad. La época de oro de dicha práctica abarca la primera mitad del siglo XIX: el desarrollo vocal vive uno de sus momentos de mayor auge, sus intérpretes hacen gala de una amplia extensión vocal, flexibilidad, belleza del sonido y rango de matices. Algunos de los compositores más sobresalientes de *bel canto* son: Bellini, Donizetti, Rossini. Durante este período se escriben numerosos métodos de canto y tratados, el más popular y relevante a la fecha es el tratado de Manuel García hijo, donde encontramos una síntesis de la técnica vocal de la época.

A finales del siglo XIX, incursiona la corriente literaria del *verismo* en la ópera. El manejo de la voz toma otro enfoque, el carácter dramático recae en la representación realista de las emociones, en contraposición a la representación estilizada de éstas, que ofrecía el *Bel Canto*. En el *verismo* el objetivo es hilar el discurso dramático y darle veracidad, se eliminan las separaciones entre recitativos y arias con el fin de establecer la continuidad del discurso: el canto se vuelve más declamatorio, la línea musical cobra dramatismo, se demanda al intérprete un canto más recitado, cargado de expresividad, teatralidad y realismo. Los compositores más sobresalientes del *verismo* son Mascagni, Leonvacallo, Cilea, Giordano y Puccini.

² Elaborar un trabajo sobre el desarrollo de la técnica que abarque las diversas escuelas y épocas supera los objetivos del presente escrito. Únicamente se abordarán aspectos que ayuden a plantear el estado de la cuestión durante el siglo XX.

Uno de los compositores italianos más importantes del siglo XIX es Giuseppe Verdi, quien incursionó en el *bel canto* y en la corriente del *verismo*. Difícilmente se puede encasillar la obra de Verdi en uno u otro estilo, e inclusive encontramos clasificaciones vocales específicas a su repertorio, como el caso del barítono verdiano (Miller, 2008, cap. 1).³ Verdi aportó un extenso catálogo de obras al repertorio vocal que son representadas en los teatros más importantes del mundo.

La literatura dedicada a ambos estilos es extensa y para los fines de la presente investigación es pertinente abordar algunos aspectos con mayor profundidad que otros, sobre todo en lo que respecta a la postura estética del manejo vocal y sus repercusiones en la técnica; definir lo que es deseable en un cantante según una u otra tradición, y lo que representaría una interpretación dentro de estilo. Estos aspectos se encuentran latentes a lo largo del siglo XX. Se vuelve entonces ineludible para cualquier cantante basar su canto en un estilo u otro.

a. Bel Canto

No fue sino hasta el siglo XX que se hace mención a la escuela de canto italiana que abarca de los siglos XVII al XIX con el término de *Bel Canto*,⁴ su definición sigue siendo algo oscura y confusa. En el libro *Bel Canto: A history of vocal pedagogy*, James Stark (2003) ofrece la siguiente definición:

Bel Canto es un concepto que toma dos aspectos diferentes pero relacionados. Primero, es un elevado y refinado método de utilizar la voz cantada, donde la fuente glotal, el aparato fonador y el sistema respiratorio interactúan de forma tal que crean las cualidades de *chiaroscuro*, *apoggio*, ecualización de los registros, maleabilidad en la afinación e intensidad, y un vibrato agradable. [...] Segundo, Bel Canto se refiere a cualquier estilo de música con este tipo de canto, de una forma expresiva y con buen gusto.⁵ (p. 189)

³ Miller habla del desarrollo de la tesitura motivado por el repertorio verdiano, creando expectativas novedosas para las voces graves, de ahí la clasificación de barítono verdiano, una voz de registro amplio, potente proyección y con facilidad para sostener el registro agudo. El barítono verdiano no se limita al repertorio de dicho compositor, sino a toda obra posterior que demande cualidades similares a las ya mencionadas (Miller, 2008, cap. I).

⁴ *Bel canto*: Término con el cual se conoce a la escuela de canto italiana que abarca aproximadamente del siglo XVII a principios del siglo XIX, al igual que todas aquellas obras que estén dentro de este estilo.

⁵ Las traducciones al español de las citas fueron realizadas por la autora María Teresa Navarro Agraz.

De acuerdo a Stark, cuando hablamos de *bel canto* nos referimos a un estilo de composición-interpretación vocal; el término suele emplearse como un adjetivo para describir una obra, e inclusive a un intérprete que emplea los recursos vocales mencionados por Stark.

El color y timbre deseables en un cantante de ópera son un elemento distintivo de este estilo. Un sonido brillante y a la vez redondeado era esperado en todo cantante profesional, a esto se le llamó *chiaroscuro* (claro/oscuro). Dicho efecto no es una idea nueva, desde 1774 Giambattista Mancini hace mención de éste en su tratado *Pensieri e riflessione pratiche sopra il canto figurato*. Esta sonoridad es el resultado de bajar la laringe para lograr una resonancia más profunda – faríngea – misma que al combinarse con los resonadores nasales, da la calidad claro-oscuro del timbre. De acuerdo a Stark (2003), la capacidad expresiva de este efecto brindaba una amplia gama de dinámicas y posibilidades a los cantantes, además de aportar un elemento característico que diferenciaba a los cantantes profesionales de ópera de los cantantes vernáculos. La voz impostada sigue siendo una característica diferenciadora entre los cantantes de ópera y el resto de cantantes de distintos géneros musicales.

Una referencia obligada sobre *bel canto* es Manuel García padre⁶ y su hijo Manuel García; éste último, heredero de una larga tradición vocal, sintetiza la técnica belcantista en su tratado *Escuela de García: Tratado completo del arte del canto*, donde resume la escuela fundada por su padre. García hace mención de los distintos registros de la voz (Díaz Marroquín, 2007), y al igual que Caccini y Tosi considera la existencia de dos registros y la posibilidad de un tercero: la voz plena o de pecho, y la voz de cabeza o falsete. El tercer registro lo llama de contrabajo, aunque el *bel canto* se concentra en los dos registros superiores y su armonización.

⁶ Manuel García padre (1775-1832) ocupa un papel protagónico en el panorama operístico de su época, desarrolló su carrera en España, Italia y Francia. Su formación la terminó en Nápoles, donde conoció a Rossini, quien le dedicara el papel de Almaviva en el *Barbero de Sevilla*. Sus hijos tuvieron una importante carrera en el mundo del canto, María Malibrán (1808-1836) sería una de las cantantes más sobresalientes de su época, y su hijo Manuel García (1805-1906) dentro de la enseñanza del canto.

Para García, quien desee emprender el aprendizaje del canto debe tener una serie de cualidades, mismas que divide en dos categorías: intelectuales y físicas. Las cualidades intelectuales son: “Una pasión verdadera por la música; aptitud para aprender con limpieza, memorizar melodías y combinaciones armónicas; un alma expansiva unida a un espíritu vivo y observador” (García, 1924, p. 4); las cualidades físicas son: “Una voz franca, simpática, larga y fuerte, sostenida por un cierto vigor en la constitución” (García, 1924, p. 4). Plantear el aspecto intelectual y físico del cantante nos lleva a recordar esta cualidad dual del canto, la posibilidad musical unida al aspecto escénico, al drama.

Por otra parte, Francesco Bennati (1832) en su tratado *Du mécanisme de la voix humaine pendant le chant*, hace mención de lo que su primer maestro Pacchierotti decía indispensable para alcanzar la perfección del canto: “Respirar bien, colocar bien la voz, pronunciar claramente y su canto será perfecto” (p. 157). Podemos entonces deducir que las cualidades técnicas que un cantante debía poseer durante la primera mitad del siglo XIX no eran tan distintas de las actuales, quizá la diferencia radique en el empleo que el intérprete hace de dichas cualidades y la manera en que las pone en función de una obra artística.

Durante la segunda mitad del siglo XX se da un resurgimiento del repertorio belcantista gracias a importantes cantantes de la época: Elvira de Hidalgo, Rosa Ponselle y María Callas por nombrar algunas. El *bel canto* se caracteriza por el empleo del *legato*, control de la respiración, la homogeneidad en los registros, una emisión ligera y un acompañamiento suave que permita al cantante la agilidad necesaria para resolver las escalas y cadencias que el repertorio de la época demandaba, de esta forma lograr el dominio de la coloratura: la música tiene prioridad por encima del texto. Mantener la línea de canto y la belleza del sonido son el principal objetivo. La carga expresiva está ligada a un virtuosismo vocal y dominio del instrumento, a un sonido bello y bien timbrado.

b. Verismo

La escuela *verista* supuso un giro radical en contraposición a la tradición belcantista. La necesidad de dar realismo a la trama, dar continuidad al discurso musical y dramático mediante la unificación de los números (recitativo y aria), dieron como

consecuencia un canto más declamatorio, semejante a la voz del habla, un canto más humano, imperfecto, cuyas demandas expresivas llevaban en ocasiones a muchos de sus intérpretes a utilizar sus voces de manera descuidada, inclusive recurriendo al grito en aras de una interpretación veraz del drama. Marafioti (1981) menciona en su libro *El método de producción de la voz de Caruso: La cultura científica de la voz* la degeneración en la enseñanza del canto de principios del siglo XX. Marafioti (1981) sostiene que el método vago y empírico del *bel canto* debía transmitirse de un buen cantante a otro y tomaba una preparación de entre seis y siete años (pp. 28-29), demasiado tiempo en comparación con la formación meteórica que empezaron a adquirir la nueva generación de cantantes veristas.

Con la oleada de compositores veristas, los jóvenes cantantes recurrieron a pianistas o maestros menos exigentes para memorizar la nueva música y guiarse sólo por su intuición o juicio, lo cual dio como producto una generación de cantantes de formación rápida y de carreras cortas. Una vez cerradas sus posibilidades de cantar, muchos de estos cantantes se dedicaron a la enseñanza, carentes de escuela, de técnica y ética, a decir de Marafioti (1981), una labor docente sin bases sólidas, vivida como un medio de ganarse la vida una vez que ya no podían seguir en activo en el canto (pp. 29-31).

En efecto, muchas de las exigencias del *verismo* llevaban al cantante a excesos vocales. El vibrato ha sido empleado como un recurso expresivo, en los cantantes de ópera se volvió un efecto permanente de la emisión vocal durante el siglo XX: la discusión sobre su uso en los distintos estilos es extensa, incluso al día de hoy. El abuso de este efecto para proyectar la voz a través de las cada vez más grandes orquestas, trajo como consecuencia el detrimento de la precisión en la afinación y en ocasiones desgaste vocal.

Nicholas Isherwood (2009) en su artículo titulado *Vocal vibrato: New directions*, realiza un análisis mediante sonogramas de los distintos tipos de ondulación del sonido y sus usos en la tradición del canto, donde afirma que, en efecto, en los sonidos con vibrato la percepción de volumen aumenta (p. 274). Independientemente de cuestiones de proyección, la música del siglo XX ha utilizado numerosos tipos y variedades de vibrato, ya sea como un recurso expresivo o efecto sonoro; muchas de éstas han pasado a ser parte de las técnicas de extensión vocal.

A pesar de las demandas veristas, muchos de los ideales del *bel canto* siguieron vigentes durante los primeros años del siglo XX. En el libro *Grandes cantantes en el arte del canto* de Harriette Brower y James F. Cooke (1996), recopilan una serie de entrevistas a grandes cantantes de la época. En dichos relatos se hace evidente la individualización de la técnica vocal y los estilos de interpretación, o al menos la forma en la que estos se conceptualizan. A pesar de esta diversidad de posturas, en su introducción Brower y Cooke (1996) ofrecen un resumen de las cualidades que se considera debe tener un cantante:

Debe tener una buena base vocal, una voz capaz de desarrollarse en tamaño y poder, que llene grandes auditorios. Debe ser dulce, certera en afinación, clara, y sobre todo, debe tener esa especie de calidad humana individual que parece llevar hacia ella el interés musical de la persona común. (p. 2)

Podemos observar aquí la mezcla de las demandas belcantistas y veristas. Es interesante la importancia que da el autor a la individualidad u originalidad del cantante, al manejo de un público tanto especializado como el público común, aquello que le da individualidad e identidad a la voz es lo que atrae a una mayor audiencia. La idea de una voz perfecta al parecer no es del agrado del público, es preferible una voz humana; más que una técnica perfecta y el canto correcto, es más apreciada la capacidad de expresión mediante el canto.

La necesidad expresiva, el realismo en la interpretación y una vez más la individualidad y capacidad de gustar a un gran público, son los elementos a buscar en el *verismo*, además de una voz potente y sonora. El concepto de la individualidad es por sí mismo muy ambiguo, sin embargo, Brower y Cooke (1996) hacen mención de aquellos aspectos que nos lleven a ella (pp. 3-4):

- Tener una cualidad única que nos haga reconocibles.
- Desarrollar la mente y el alma
- Llegado el momento el público podrá escuchar a través de los sonidos que salen de nuestra garganta algo de nuestro intelecto y carácter emocional.
- Obtener una educación universitaria.

- Todo cantante debe ser capaz de tocar bien el piano, ya que tiene un efecto esplendido en la disciplina musical de la mente.

Resulta de gran relevancia que Brower y Cooke puntualicen la necesidad de obtener una educación universitaria y tocar bien el piano, ya que ambas cualidades aportan a la independencia de cualquier intérprete en el canto, además de obtener una formación que le lleve a tomar decisiones informadas. Se puede inferir que de dicha independencia, surgirá la individualidad.

Algunos autores culpan la degeneración de la técnica a lo poco conceptualizado que estaba el *bel canto*. Para Lucie Manén (1998), el método empírico de prueba y error del *bel canto*, aunado al aparente desenfreno de los intérpretes veristas que no habían sido educados en el belcantismo, llevó a la mencionada crisis que hizo de los cantantes educados en el *bel canto* un grupo muy escaso (p. 3). En su libro *Bel canto: The teaching of the classical Italian song-school: It's decline and restoration*, Manén (1998) culpa al tratado de García hijo de haber desvirtuado la verdadera escuela belcantista de su padre, rescata del tratado de Bennati (1832) los principios anatómicos de la resonancia y el movimiento de la laringe (pp. 7-10). Podemos inferir que las diversas posturas estéticas llevan al intérprete a estirar los límites de sus posibilidades vocales hasta peligrosos puntos de quiebre, estos modifican su forma de emplear la voz y construyen así la ruptura entre una tradición y otra.

Los criterios de clasificación vocal constituyen otro elemento de la técnica que parece ser diverso y siempre subordinado al estilo del momento. El tratado de Bennati merece un estudio aparte, ya que plantea de forma detallada algunos criterios de clasificación vocal que mantienen vigencia hasta nuestros días. Una de las aportaciones más relevantes del tratado de Bennati (1832) es la clasificación que ofrece de los registros vocales, dividiéndolos según sus lugares de resonancia (pp. X-XIX):

- Sobre-laríngeas: Primer registro, aquel donde las vocales se colocan por encima de la laringe
- Laríngeas: Segundo registro, aquel que resuena en el pecho y para el cual se emplean los músculos laríngeos.

Es pertinente aclarar que muchas de las ideas de resonancia dentro de la escuela tradicional, responden más a la percepción que a fenómenos físicos.

En relación a los registros, la idea más aceptada dentro de la escuela clásica, es la que contempla la división en tres: pecho, mixto y cabeza. En su libro *Training soprano voices*, Richard Miller (2000) menciona que la mayoría de las principales escuelas de canto (inglesa, francesa, alemana e italiana) coinciden en esta división ternaria y utilizan la misma terminología (Pt. 2, párrafo 13). En la actualidad se han realizado numerosos estudios para entender la fisionomía del canto. Varios autores – entre ellos el mismo Miller – hablan de la existencia de dos registros por extensión: el sobre agudo, también conocido como *flageolet* o *whistle tone*; un registro grave, conocido como *vocal fry* o glotalización. Estas extensiones o subdivisiones no se encuentran en todas las voces, ya sea por motivos fisiológicos o por cuestiones de técnica vocal. Determinar las alturas donde se dan los diferentes cambios en una voz, sirve de parámetro para la clasificación vocal.

Muchos de estos criterios constituyen una herramienta fundamental en la consolidación de una técnica versátil y flexible, donde el cantante debe encontrar elementos a los cuales asirse para una interpretación adecuada a sus posibilidades y a su proceso de formación. Tanto los extremos del repertorio belcantista, donde se puede perder noción de la trama entre escalas y *fiorituras*, como los excesos expresivos del *verismo*, donde los cantantes llegan a los límites de sus facultades vocales en aras de una interpretación verídica del drama representado, constituyen un riesgo siempre presente en la selección de repertorio del cantante en formación.

c. La Canción de Concierto/Arte siglos XIX-XX

La canción de concierto representa el género idóneo para encontrar el punto medio entre la técnica y la expresividad, sin caer en los excesos de una u otra. A principios del siglo XX, el *bel canto* se consideraba un estilo anticuado y superado, sin embargo, sus influencias encuentran un campo más refinado en el desarrollo de la música de concierto, en especial en la canción de arte de finales del siglo XIX y principios del XX. La elegancia del lenguaje, el empleo de texturas y colores armónicos en el género de la canción de arte, evocan quizá este ideal del *bel canto*, además de ofrecer ese punto de unión entre texto y

música, donde una guía a la otra a lo largo del discurso musical. Mientras en el *bel canto* el texto es relegado en aras de la belleza del sonido y el despliegue de capacidades, la canción de concierto busca llevar para sí la idea de belleza y línea de canto en comunión con la lírica del texto.

La escritura en la canción de arte de finales de siglo XIX y principios del siglo XX da poco rango a la improvisación. Los compositores son cada vez más específicos en sus indicaciones: los cambios de dinámica y agógica, notas sobre expresividad, fraseo y tiempo, todo está indicado en la partitura. El compositor tiene mayor control en la unión texto-música, el intérprete debe seguir los parámetros puestos por el compositor, a diferencia de la canción en la época de Caccini, donde el cantante hace un despliegue de sus cualidades vocales, su virtuosismo y capacidades de improvisación, como parte de su propuesta interpretativa.

La música vocal francesa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX conocida como *mélodie*, nos brinda un excelente ejemplo de dicha unión de línea de canto y lírica del texto. Richard Miller (1996) en su libro *On the art of Singing* menciona que es quizá en la *mélodie* donde encontramos una relación más fuerte entre texto y música (parte II, N° 3, 2° párrafo). Para Miller no existe, en la literatura de la canción de arte, una unión más marcada entre el idioma y la música que en la *mélodie* (Parte II, N° 29). Esta relación intrínseca con el idioma marca el tipo de fraseo y los impulsos climáticos particulares de la canción de arte francesa de dicho período.

La mezzo-soprano francesa Jane Bathori⁷ (1998) puntualiza en su libro *Sobre la interpretación de las canciones de Claude Debussy* dos ideas erróneas que considera constituyen una interpretación deficiente de las canciones de Debussy (p. 29):

1. La falsa noción de que se debe encontrar una interpretación personal.

⁷ Jane Bathori (1877-1970) fue un músico de sólida formación, cantante de ópera y la musa predilecta de los grandes compositores franceses de la primera mitad del siglo XX, que contaba además con la rara cualidad de ser una excelente pianista; solía acompañarse al piano y en algunas de sus grabaciones funge como cantante y pianista.

2. La idea de que las palabras (tan directas) llevan a significados ocultos de una naturaleza objetable.

Llama particularmente la atención la relación entre esta interpretación deficiente y la degeneración de la técnica con el auge de intérpretes del *verismo*; mientras éste último justifica sus interpretaciones bajo el argumento de la carga dramática, la canción de arte – al menos para Bathori – se apoya exclusivamente en aquello que el compositor plasmó en su partitura, sin leer más entre líneas.

De las observaciones fruto de su colaboración con Debussy, Bathori hace una serie de recomendaciones para la interpretación, en las que se puede ver la similitud entre la pureza del manejo belcantista y la canción francesa. Mientras el perfeccionismo del *bel canto* versa sobre la ejecución técnica, la de la canción de arte versa sobre la ejecución y precisión musical. Bathori (1998) escribe sobre la labor del intérprete (p. 35):

- Ser fiel a la partitura, poner especial cuidado en el ritmo, no hacer cambios agógicos que no estén indicados.
- Hacer el canto lo más natural posible dentro de dicha precisión, una vez lograda ésta la personalidad del cantante se manifestará, de otra forma se compromete la correcta interpretación.

Bathori muestra una postura casi rígida en relación a la interpretación de la *mélodie*. Una vez más, se hace alusión al grado de detalle con el que los compositores manejan sus indicaciones.

La música de arte francesa logra el tan buscado equilibrio entre la palabra y su carga dramática, la interpretación y la escritura musical. En palabras de Bathori (1998):

Yo comparo el trabajo del cantante con el del pianista [...] por qué permitir alteraciones de ritmo, tiempo o matiz en una canción sólo porque se tengan palabras y éstas se sientan distintas a la forma en la que el compositor las puso en música. (p. 35 y 39)

Podemos deducir que, la labor como cantante de Bathori fue abordar la música vocal de la época de forma fiel a la relación texto-música, apegada a las indicaciones de la partitura. Para lograr un equilibrio en la interpretación, bajo los estándares de Bathori, es

indispensable una amplia preparación, no sólo técnica, sino musical. Nos aproximamos más a lo que el cantante durante los siglos XX-XXI debe afrontar: partituras que requieren de un estudio a conciencia para su posible interpretación, ya sea por las dificultades del lenguaje musical o por las indicaciones cada vez más específicas del compositor.

Entre los más destacados compositores en poner música a la poesía francesa está Maurice Ravel. En su libro *Composición Vocal*, Paul Barker (2012) habla sobre la música de Ravel y dice: “Puede ser difícil concebir las palabras en forma independiente. En este sentido, representa la culminación de la estructura tradicional de la canción” (p. 62). Ravel abarcó una interesante variedad de poesía en sus canciones, no sólo a los simbolistas, también utilizó entre sus ciclos los textos de Clément Marot y la prosa de Jules Renard. En las *Histoires Naturelles*, donde Ravel emplea cinco de las historias homónimas de Renard, la parte del canto está plagada de líneas que responden más a la lógica del habla, a una narrativa casi declamatoria, mientras el piano carga con la acción de lo que la voz narra. Si bien es cierto que este ciclo de 1907 no está haciendo uso del *Sprechgesang*⁸ del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, Ravel nos presenta una forma estilizada de narración cantada, de gran atractivo para el cantante y el pianista.

Por otra parte, la canción de arte alemana – *Lied* – representa una importante aportación a la literatura vocal. Sobre los *Lieder* de la primera mitad del siglo XIX se ha escrito mucho: Miller (1996) habla sobre el riesgo de interpretar Schubert o Schumann con una voz demasiado blanca y con poca sustancia vocal. Miller sostiene que la colaboración de Schubert con el barítono austriaco Johann Michael Vogl debería ser argumento suficiente para erradicar la idea de cantar con delicadeza extrema la canción alemana de la primera mitad del siglo XIX (Pt. II, núm. 31). La intensidad del *Lied*, al igual que en la *mélodie*, se encuentra en el manejo de la línea melódica y el balance con el acompañamiento.

⁸ El *Sprechgesang* o *Sprechstimme*, que en su traducción del alemán quiere decir canto del habla, o voz del habla, es una técnica mediante la cual el compositor indica alturas con ritmo, las cuales el cantante debe cantar-hablar llegando a la afinación indicada, pero sin sostenerla. El *Sprechgesang* fue empleado por primera vez en 1897 por Engelbert Humperdinck en su ópera *Königskinder*.

La incorporación del *Lied* dentro del repertorio sinfónico expande las posibilidades sonoras del género y sus demandas técnicas: no sólo es necesario tener una interpretación musical impecable, también es vuelve indispensable poseer una voz bien proyectada que logre sostener su línea de canto por encima de las grandes orquestas del posromanticismo. Los *Lieder* sinfónicos de Strauss y Mahler⁹ son ejemplo de esta amalgama entre el lirismo, la carga dramática y la integridad musical deseable a la cual hace alusión Bathori, a la sustancia vocal mencionada por Miller en la canción alemana de la primera mitad del s. XIX. La idea de que la canción de arte es un género para voces pequeñas, queda cada vez más remota ante mucha de la música escrita durante este período.

La música de cámara vivió un resurgimiento durante la primera mitad del siglo XX; formas pequeñas, tanto en su dotación instrumental como en su duración, proporcionaron distintas oportunidades de explorar la voz y sus matices. Las grandes pérdidas por motivo de los conflictos bélicos que aquejaron a Europa durante el siglo XX, implicaron la formación de ensambles más discretos, menos suntuosos. Voces quizá no tan potentes en extensión o volumen, que habían sido relegadas por las grandes orquestaciones, encontraron en la música de cámara y en las nuevas propuestas de composición, un importante campo de realización y especialización artística.

El repertorio vocal del siglo XX presenta entonces una extensa variedad de posibilidades para cada tipo de voz: desde la agilidad y ligereza necesarias para resolver las dificultades de la música de Ligeti, hasta la profundidad y carácter declamatorio del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. La vanguardia ha sido el punto de reunión para distintas disciplinas. Ya fuese por la búsqueda expresiva de los compositores o por la necesidad artística cada vez más multifacética de los intérpretes, la música de vanguardia ha incorporado elementos de tradiciones diversas al repertorio de la música de arte. En la canción de arte contemporánea encontramos una paleta de recursos variados y disímiles que abren la brecha entre los cantantes que siguen la técnica tradicional operística, de aquellos que se inclinan hacia la música nueva.

⁹ Como ejemplo de esto están los *Vier letzte Lieder* de Strauss o *Das Lied von der Erde* de Mahler.

2º. Manejo de la voz a lo largo del siglo XX

Adentrarse al repertorio del siglo XX implica para algunos cantantes un reto sin precedente, en ocasiones una tarea innecesaria, dado el amplio catálogo de repertorio vocal que nos ha sido heredado. Toma muchos años de entrenamiento consolidar una técnica en el canto clásico. Algunos intérpretes consideran que adentrarse en el repertorio actual perjudicaría su canto, que los métodos de extensión vocal implican tomar riesgos que van contra la salud del aparato fonador, que esta música va en contra de lo vocal. Sin embargo, el canto, como todo arte vivo, se mantiene en constante evolución y transformación.

Hablar de lo que es posible o no en la música vocal resulta complejo en la época actual. Paul Barker (2012) sostiene que hoy en día es difícil definir lo que se considera vocal o no vocal, afirma que siempre hay instrumentistas – y cantantes – que atraídos por los retos de hacer algo que se considera imposible, mueven los límites de aquello que se considera orgánico o idiomático para la voz o el instrumento (pp. 17-18). Quizá mucha de la música escrita en los últimos 100 años imponga retos que lleven a los intérpretes a rondar las fronteras de lo que se considera técnicamente correcto. A pesar de esto, encontramos compositores e intérpretes que a lo largo de la historia musical, han hecho hazañas y proezas que los han consolidado como grandes virtuosos, sin que esto demerite su calidad vocal o sus prominentes carreras.

Independientemente de la postura que presenta la escuela del canto operístico o canto clásico ante la música actual, existen cantantes provenientes de otras tradiciones o culturas musicales prestos a experimentar con sus voces: actores interesados en adentrarse en el canto, instrumentistas que empiezan a trabajar sus voces atraídos por la diversidad que la voz ofrece, etc.. El cantante en nuestra época proviene de tradiciones y formaciones diversas. La tesitura y los criterios de clasificación vocal de la escuela tradicional ya no aplican por igual, pueden inclusive ser cuestión de elección: una cantante popular se puede clasificar como una voz media o *mezzo-soprano*, no porque su voz tenga las características de dicha tesitura, sino porque la cantante utiliza el registro de esa tesitura.

El canto, en los siglos XX-XXI, es un instrumento que se maneja de formas muy variadas. Aquello que se consideraba inherente en una voz, ahora se emplea como un recurso más que puede ser o no utilizado. Algunos de estos se enlistan a continuación:

- El **vibrato**: En un cantante de música contemporánea – al igual que en un cantante barroco – es un recurso que se emplea con fines expresivos y hay una extensa variedad de ellos.
- Los **registros**: Emplear los registros de pecho, mixto y cabeza, o las dos extensiones (*flageolet* glotalización) con la finalidad de lograr un efecto o color. el denominado *belting*¹⁰ que se maneja en teatro musical. También encontramos el uso del registro de falsete, el registro sobreagudo o el registro de silbido.
- Variaciones en la **emisión**: Hacer modificaciones en la emisión, ya sea con aire o hablar en susurros, o sonidos guturales o nasales.
- La **inhalación** y **exhalación**: La respiración como un efecto sonoro y rítmico dentro del discurso musical.
- Las **consonantes**: El uso de las consonantes como elemento percusivo-sonoro de la voz.
- **Resonancias**: Combinaciones tímbricas entre instrumentos; el manejo de armónicos simultáneos a un sonido fundamental, los denominados sobretonos.¹¹

Estos son algunos recursos expresivos de los cuales se sirve el canto en la actualidad, los compositores e intérpretes pueden hacer uso o no de ellos en el proceso creativo.

Dentro de la música vocal que vio la luz durante el siglo XX, existe un extenso número de obras que hacen un uso tradicional del canto, sin llevar a la voz por nuevos parámetros o límites técnicos. Sin embargo, los cambios en el lenguaje musical pueden

¹⁰ *Belting* es una técnica mediante la cual el cantante logra abordar el registro medio y medio agudo con mayor potencia y cuerpo. Se podría entender como un grito cuidado o subir la voz de pecho por arriba de su punto de quiebre. El *belting* se logra mediante un manejo específico de la laringe para lograr un color y potencia determinadas para otorgar una carga dramática. Suele emplearse el término *belter* para clasificar una voz, sin embargo el *belting* se refiere más a una forma de emplear la voz, una técnica, que un tipo de voz o clasificación vocal.

¹¹ Se entiende por sobretono las frecuencias superiores a la fundamental. En el canto armónico se destaca a voluntad alguno de estos sobretonos para producir dos sonidos simultáneos.

implicar un reto auditivo y/o estético para quien no está adentrado en el repertorio postonal. De la misma manera, los elementos visuales y escénicos toman un papel protagónico en la música de concierto; ya no sólo es lo que escuchamos, la disposición escénica tiene un efecto en la sonoridad y en la vivencia que recibe del espectador.

El desarrollo frenético que tuvieron numerosas áreas del conocimiento a lo largo del siglo XX, marca su influencia en el arte y en la forma en la que lo percibimos; el mundo se volvió global y multi-sensorial. Los avances tecnológicos que se dieron a lo largo del siglo XX tuvieron una repercusión palpable en la música y el arte en general. La electrónica, la grabación y amplificación del sonido, abrieron una paleta de opciones creativas para compositores e intérpretes durante la segunda mitad del siglo XX.

La brecha entre los cantantes populares y los clásicos durante el siglo XIX mencionada por Stark toma otro matiz a lo largo del siglo XX. La posibilidad de amplificar la voz libera a los cantantes de música popular ante el problema de la proyección: la emisión vocal se logra sin esfuerzo, más natural, el texto puede ser perfectamente bien articulado y las particularidades de cada voz y de cada timbre son notorias. Barker (2012) menciona que dicha naturalidad del cantante que amplifica su voz, bien podría ser el resurgimiento del ideal de la Camerata Florentina, donde la claridad de la palabra es primordial (p. 92). Resulta hasta un poco paradójico que dicho ideal verista de individualidad y el ideal barroco por la supremacía del texto, tengan un punto de encuentro en cantantes como Frank Sinatra o Nina Simone.

a. Las repercusiones en el canto, generadas por la búsqueda de un lenguaje novedoso: la voz como recurso de cohesión y estructura en la segunda escuela vienesa.

El manejo de la voz durante los últimos 100 años ha sido diverso. Muchas de las obras de la literatura vocal hacen uso de la voz de forma tradicional, más no del lenguaje musical. El manejo armónico, cada vez más complejo del posromanticismo, llegó a un punto de quiebre al que Schoenberg llamaría “la emancipación de la disonancia” (Arnold Schönberg Center, 2010). El movimiento iniciado por Arnold Schoenberg, seguido por sus

discípulos Anton Webern y Alban Berg, se enfocó en la búsqueda de un lenguaje nuevo, fuera del sistema tonal-armónico del período clásico.

La ruptura con el sistema tonal significó un problema en el aspecto formal. Al erradicar el centro tonal dentro del nuevo lenguaje, se suprime el elemento fundamental que da cohesión al discurso. La estructura musical debe apelar a otros recursos que sostengan la forma. José M. García Laborda (1996) en su libro *Forma y Estructura en la música del siglo XX: Una aproximación analítica*, enumera algunos de los elementos que se dejan de emplear y otros que se implementan en la técnica compositiva de estas obras atonales (pp. 30-31):

1. Se abandona el desarrollo temático por el principio de la variación desarrollada: Pequeñas células interválicas en constante variación.
2. Se abandona el sentido de articulación métrica de la música tonal a favor de una prosa musical: ruptura de la jerarquía métrica
3. Aparece una negación de la repetición en todos los elementos musicales, y se favorece la variación continua.
4. La sucesión ininterrumpida de estructuras melódicas, armónicas, tímbricas y rítmicas muy libres, espontáneas y automáticas. Secciones de independencia estructural para la cual algunos autores emplearon el término *Momentform*.¹²

La forma en la que se organiza el discurso en estas obras atonales, implica una serie de nuevos retos para los intérpretes. No sólo se ha despojado del punto de referencia habitual para la afinación, también cambian los parámetros que sirven de apoyo a la memorización. El hecho de estar ante un discurso musical que no se repite, que no se centra en una tonalidad, que está en constante fluctuación, representa para el cantante un desafío en ocasiones infranqueable.

Paradójicamente, muchas de las obras tempranas de Schoenberg, Webern y Berg están dedicadas a la voz: el Op. 15 de Arnold Schoenberg, *Das Buch der hängenden Gärten*

¹² Término empleado por K. H. Wörner en relación al *Erwartung* de Schoenberg. Se refiere a la ausencia de repetición y relación, donde cada planteamiento es independiente y autónomo. (García Laborda, 1996).

(1908-1909), para voz y piano sobre poesía de Stefan George; los Op. 3 y 4 (1908-1909) de Anton Webern con poesía de George, también para voz y piano; el melodrama *Erwartung* (1909) de Schoenberg, para soprano y orquesta; los *Altenberg Lieder* (1912) de Alban Berg, para voz y orquesta; el Op. 21 de Schoenberg, su famoso *Pierrot Lunaire* (1912) para voz y ensamble instrumental. Estas obras se caracterizan por su carencia de centro tonal, breve duración, utilización ambigua o extrema del registro vocal, y a excepción del *Pierrot Lunaire*, todas estas obras hacen uso tradicional del manejo vocal en el aspecto técnico. Los cambios en la línea vocal responden a varios motivos dependiendo de la obra, pero mantienen un punto en común: la línea melódica ya no es exclusiva del cantante ni es el eje protagónico.

La melodía tradicional ha sufrido una transformación, la voz forma ahora parte del ensamble en igualdad de condiciones. Los compositores buscaron experimentar con las posibilidades de la voz, en relación a su rango, en altura y dinámica, además de la flexibilidad y posibilidades expresivas y de color que la voz ofrece. En obras como el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, el compositor busca que la idea melódica en la voz no nuble el protagonismo del texto y su carácter narrativo, por este motivo emplea el *Sprechgesang*; más allá de que las alturas sugeridas de la línea vocal formen melodías, indican inflexiones dramáticas.

Otro cambio en la idea de melodía tradicional lo encontramos en el recurso denominado *Klangfarbenmelodie*, implementado por Schoenberg y empleado en gran medida en la música de Webern y Berg. La *Klangfarbenmelodie* (melodía de timbres), el compositor construye la línea melódica mediante la combinación de varios instrumentos, en base a la cualidad tímbrica de estos. La melodía no es entonces responsabilidad de un solo instrumento sino del conjunto, esto provoca que la línea individuales, tanto de la voz como de los instrumentos, parezcan angulosas y tenga saltos inusuales o inorgánicos al descontextualizarlas del conjunto. Esto también se conoce como puntillismo, término originalmente empleado en la pintura, donde se construye una imagen en base a puntos. La idea lineal del canto continuo pierde su relevancia ante estas melodías puntillistas.

Las exigencias del lenguaje atonal imponen al cantante una serie de acertijos a descifrar con el fin de mantener relaciones sonoro-auditivas de apoyo. Es por lo tanto indispensable tomar nuevos puntos de referencia que permitan transitar entre sonoridades disonantes, ausencia de centro tonal, ausencia de jerarquías temáticas y disonancia métrica. Encontramos, en la primera mitad del siglo XX, obras de gran valor artístico e histórico dentro de la literatura vocal, además de un valioso entrenamiento para el manejo más osado que harán del lenguaje musical, los compositores de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX.

b. Técnicas de extensión vocal

El término técnicas extendidas o de extensión surge a mediados del siglo XX en relación a instrumentos de viento. El primer libro al respecto data de 1967, escrito por Bruno Bartolozzi y titulado *New Sounds for Woodwind*. Ted Szántó (1977) las define como aquello que concierne a las posibilidades novedosas de tocar un instrumento convencional, en el caso específico del canto como “técnicas experimentales de voz aplicadas a la música” (p. 113). Barker (2012) cita la definición de Jane Manning: “La necesidad de un compositor por crear una notación racional de sonidos cotidianos” (p. 57). El uso de sonidos cotidianos en la interpretación no es algo nuevo, los cantantes han hecho uso expresivo de la inhalación y exhalación, de diversos tipos de ataque, y por supuesto de los registros o mezcla de estos, sin considerar que sean parte de alguna forma especial o alejada de la tradición. Sin embargo, la búsqueda por incorporar dichos efectos a la notación y al discurso musical, es lo que se vuelve novedoso.

Las técnicas de extensión llevan entonces a una idealización estética de cualquier sonido o recurso del cual pueda hacer uso un cantante. Barker (2012) complementa la idea de Manning y amplía la definición que propone Szántó, al mencionar que muchas de las composiciones que hacen uso de otras formas de canto: “Comparten el regocijo del juego vocal más allá de los principios del *bel canto* donde la vocal pura es el vehículo por excelencia de expresión emocional” (p. 57). Podemos entonces decir, que las técnicas extendidas son aquellas que expanden las formas tradicionales, cuyo fin va más allá de la

belleza del sonido, y que sirven como herramienta para generar nuevos sonidos, timbres, o efectos expresivos como parte del discurso musical.

Una de las primeras obras de gran factura en hacer un uso de la voz radicalmente distinto, es el *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg. Escrita en 1912, los tres veces siete poemas de Albert Giraud en su traducción al alemán por Otto Erich Hartleben, marcan un antes y un después en la música de cámara. Además del uso innovador de la voz, el *Pierrot* hace un interesante manejo instrumental: el ensamble para flauta/dobla piccolo, clarinete/dobla clarinete bajo, violín/dobla viola, violonchelo y piano, se volvería muy popular en obras posteriores y actualmente a dicha dotación se le conoce como ensamble Pierrot.

La obra es particularmente demandante para cualquier cantante, no existe una obra previa en la literatura vocal que conjunte tales dificultades musicales y expresivas. Jane Manning (2005) en su artículo titulado *A sixties 'Pierrot': A personal memoir*, habla de su experiencia la primera vez que cantó el *Pierrot* y hace mención de algunos de los recursos que empleó en su interpretación del ciclo:

Parecía que podía tomarse licencia para incorporar sonidos y timbres normalmente no aceptables para el repertorio estándar, pero que podía sumar de forma considerable a la paleta expresiva de esta abrasadora obra dramática. Quejidos, gemidos, chillidos ásperos, gorjeos, gruñidos, hasta rechinidos, pueden hacer contribuciones expresivas en los momentos apropiados. (p. 18)

Aquí podemos ver un claro ejemplo del uso de sonidos cotidianos dentro de la interpretación de una obra musical compleja. Si bien es cierto que las instrucciones introductorias que ofrece Schoenberg en la partitura son muy breves y esto podría resultar desalentador en una primera instancia, la libertad creativa que brinda la obra representa una oportunidad sin precedentes en la literatura vocal.

Existen numerosas maneras de entonación hablada a la cual han recurrido los compositores, no sólo en el repertorio contemporáneo, también encontramos estos recursos en la ópera del siglo XIX. Schoenberg utiliza el *Sprechgesang* sólo con la instrucción de llegar a las alturas indicadas en la partitura sin permanecer en ellas, mientras se respeta el

ritmo de forma estricta en todo momento. Otros compositores posteriores tratan a la voz hablada con mayor detalle, utilizan alturas indeterminadas para señalar la inflexión deseada, indicaciones expresivas y de color, inclusive con especificidades de registro: hablado en falsete o profundo en la garganta.

Las indicaciones expresivas toman cada vez mayor protagonismo, se vuelven el parámetro mediante el cual el intérprete toma decisiones de color, tipo de emisión, registro y articulación. Un compendio de posibilidades sonoras, efectos vocales y técnicas de extensión lo podemos encontrar en la *Sequenza III* para voz sola de Luciano Berio, donde además de manejar un tipo de notación especial, el compositor experimenta con estados emocionales diversos y sus posibilidades de color vocal. Berio hace también un uso percusivo en la articulación de sílabas y consonantes, además de chasquido de dedos y el uso de las manos para dirigir o apagar el sonido. El compositor maneja al cantante como un instrumento completo, todo el cuerpo y no sólo su voz tiene la posibilidad de producir sonido.

El repertorio contemporáneo hace un uso importante de lo no-vocal, donde las consonantes toman un significativo protagonismo. Barker (2012) habla de la idea belcantista de la vocal pura y el *legato* como la cualidad vocal por excelencia, donde las consonantes son tratadas con sumo cuidado para no interrumpir la línea (p. 37); en la música del siglo XX, la cualidad percusiva de las consonantes recobra fuerza. George Crumb hace uso de onomatopeyas, consonantes oclusivas [t, p, k] o vibrantes múltiples [r] o nasales [m, n], con el fin de lograr un efecto sonoro, ya sea para generar una reacción dramática, un juego tímbrico o percusivo. Encontramos otro ejemplo de estos efectos vocales en las *Aventures y Nouvelles Aventures* (1962-65) de György Ligeti, donde maneja sonidos fonéticos contruidos en base al AFI,¹³ donde incluye indicaciones de emoción determinadas en una especie de idioma sin sentido, dotado de una fuerte carga dramática.

La variedad de técnicas de extensión vocal es tan amplia como lo es el repertorio que las emplean. De la misma manera, las formas de manipulación del sonido pueden ser tan variadas como las capacidades que para ello presenta cada intérprete. Para Mabry

¹³ AFI: Alfabeto Fonético Internacional, o por sus siglas en inglés IPA: International Phonetic Alphabet.

(2002) “las técnicas vocales fueron el impulso del devenir musical” (p. 122), por ende, la expansión de éstas significó un campo fértil, y quizá difícil de resistir, para los compositores del último siglo.

c. Lo que se considera deseable en un cantante de música contemporánea de concierto o académica

Aquello que se considera deseable en un cantante involucra aspectos que van más allá de lo musical. Se espera que el intérprete conquiste el balance entre las demandas propias de la obra, lo que el compositor busca expresar y el gusto del público. Cualidades no sólo musicales o vocales forman parte de esta lista de requisitos que algunas obras – o producciones – esperan de sus intérpretes: cualidades escénicas, la habilidad para tocar instrumentos, la disposición para salir de los estándares de representación escénica, entre otros.

En el ámbito de la música contemporánea de concierto o académica, existen múltiples factores que influyen en aquello que se espera o es deseable en un intérprete. Muchos de estos factores dependen de aquello que el cantante esté o no dispuesto a hacer con su voz o en el escenario. Algunos compositores contemplan en sus partituras elementos de representación escénica: trazo escénico, iluminación y vestuario. En ocasiones, se pide a los músicos del ensamble tocar otro instrumento además del propio, o interactuar de diversas maneras en el escenario, más allá de la ejecución de su instrumento. En la mayoría de sus obras, George Crumb pide que los miembros del ensamble (incluido el cantante) hablen, griten, canten y toquen de forma simultánea.

Para Mabry (2002), el cantante que desee trabajar el repertorio de los siglos XX-XXI que involucre técnicas de extensión vocal, requiere una serie de cualidades enlistadas a continuación (p. vii):

- Memoria de tono
- Una voz flexible
- La habilidad para usar la imaginación de forma efectiva

Mabry también establece que dichas cualidades se pueden promover mediante el estudio del repertorio contemporáneo (p. vii). Sería simplista establecer puntos que sean aplicables a la amplia variedad de estilos que surgen en el siglo XX, sin embargo, los tres puntos que menciona Mabry bien podrían ajustarse a la mayoría de obras actuales.

Dada la diversidad de recursos remanentes en el manejo vocal, el cantante actual se encuentra con una tradición viva de años de experimentación. Mabry (2002) enumera cinco aproximaciones básicas a la vocalización con las que se encuentra el siglo XX (p. 122):

1. ***Bel Canto***: Una línea vocal lírica y de suave *legato*.
2. **Coloratura**: Música florida que enfatiza la agilidad y flexibilidad.
3. **Declamatorio**: Un estilo que acentúa rangos extremos de dinámica, altura y colores vocales.
4. **Recitativo**: Un estilo declamatorio que se enfoca en la forma de transmitir un texto dentro de un rango vocal limitado.
5. **Estilos de canción popular o folclórica**: Basados en la naturalidad, claridad y sencillez, con un uso discreto o nulo del vibrato.

Mabry también menciona que la adición a esta lista del *Sprechstimme* en los primeros años del siglo pasado, abrió el panorama para expandir las posibilidades de manipulación vocal y crear todo tipo de efectos (p. 122). Podemos deducir entonces que, el cantante que se aproxime a la música contemporánea académica, no sólo debe tener la flexibilidad antes mencionada, sino también conocimiento y manejo de las formas de emplear la voz de las tradiciones anteriores.

Numerosos cantantes en la actualidad no tienen intenciones de adentrarse al repertorio contemporáneo, lo consideran una tarea riesgosa o simplemente no se sienten atraídos por su estética vanguardista. Mabry (2002) expresa lo liberador que fue adentrarse a la música contemporánea en su proceso de formación: “Con el tiempo, descubrí que al cantar ciertas obras, mi voz se volvió más libre, mi mente más imaginativa, mi interpretación más natural y mi autoestima vocal más atrevida” (p. v). De esto se puede

inferir, que el repertorio del siglo XX demanda del intérprete y a la vez fomenta en él, un carácter natural, imaginativo, liberador y atrevido.

Llama la atención la frecuencia con la cual los intérpretes adentrados en el repertorio contemporáneo lo califican de liberador. Podemos encontrar declaraciones similares a la antes mencionada por Sharon Mabry, en entrevistas a Jane Manning, Tony Arnold y Cathy Berberian, por nombrar algunas afamadas intérpretes de música del siglo XX. Lo que para muchos cantantes parece ser una barrera infranqueable, para otros tantos ha sido el medio para encontrar el dominio del instrumento y saciar sus necesidades artística. Podríamos decir que, así como la ruptura de la tonalidad implicó a decir de Schoenberg la “emancipación de la disonancia”, las técnicas de extensión vocal podrían ser la emancipación de la voz.

Todas las cualidades que se han enumerado bien podrían no ser exclusivas del cantante de música nueva. Dentro de las características que menciona Mabry (2002), los cantantes que abordan con éxito el repertorio contemporáneo, muestran una eficaz organización en sus hábitos de estudio, deseos de adquirir conocimiento, una sólida base musical e interés por experimentar (p. 14). Para someterse a las exigencias de mucho del repertorio de los últimos cien años, se necesita un espíritu aventurero y curioso, ávido de nuevas experiencias y retos sonoros.

Algunos intérpretes se aventuran con mayor comodidad en la experimentación del sonido que en la experimentación del lenguaje musical. Para salir airoso de una obra como el *Aria* (1958) de John Cage, se requiere más imaginación y control sobre distintos estilos de canto que precisión en la afinación, destreza para ejecutar saltos o líneas angulosas. Sin embargo, para salir victorioso de la compleja escritura rítmica y puntillista de Milton Babbitt, o alguno de los ciclos vocales de Webern, el cantante debe lograr la comodidad en la afinación de saltos y cambios frenéticos de dinámica y registros. Como menciona Theodor Adorno en sus *Escritos Musicales I-III* (2006), en relación a las canciones de Webern sobre poesía de Trakl (Op. 14):

Para el oído no es sólo difícil la síntesis de las disparejas notas en un *melos*, sino que el canto corre el peligro de incurrir en lo compulsivamente ansioso, y al mismo tiempo

chillón, por la preocupación prioritaria por dar cada vez la nota correcta ... sólo cuando se interpretan sin ansiedad y sin *bravura* puede su contenido manifestarse correctamente. (p. 123)

La dificultad del tratamiento de la voz en algunas de las obras de Webern, Dallapiccola, Babbitt, Boulez y Ligeti, por nombrar algunos, radica en superar los obstáculos sonoros y de afinación con la mayor naturalidad posible, para no obstruir el desarrollo de la línea.

Por otra parte, durante la segunda mitad del siglo XX, las posibilidades que la tecnología trajo consigo para modificar y amplificar el sonido, constituyen un elemento más con el cual los compositores construyen su discurso musical. Obras como *Philomel* (1964) de Milton Babbitt, para soprano y cinta, o la sección final de *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* (1980) de Lukas Foss, donde el compositor pide un efecto de eco generado mediante la grabación de las últimas frases de la soprano, son sólo un ejemplo de los usos en vivo que se hacen de la electrónica. Formas más radicales de modificación de la voz con medios electrónicos son posibles, donde mediante la programación se puede multiplicar una voz a distintas alturas y efectos, manipulando la forma en la que la reproducción de estos sonidos llega a la audiencia.

Tanto en la música contemporánea, como en el tradicional, el proceso de selección es crucial para cualquier intérprete; cada cantante debe estar cómodo con lo que la obra pide de él. Dentro del catálogo de obras tradicionales, la clasificación vocal juega un papel protagónico en la selección del repertorio. Richard Miller (2000) nos ofrece una serie de cualidades vocales en relación a la clasificación y las vincula a personajes de ópera, en una especie de diseño sonoro del papel (Pt. 1). Algunos de estos criterios cambian a lo largo de los años, debido a intérpretes que rompieron de forma exitosa con alguno de estos estereotipos.

La selección de repertorio, en un cantante de música contemporánea está apoyado en otros criterios, que van más allá de la clasificación vocal. Al igual que en la canción de arte, en la música de cámara y en las obras contemporáneas es poco común encontrar indicaciones específicas de tesitura. A este respecto, la cantante estadounidense Tony Arnold menciona en entrevista realizada por Amanda Keil (Noviembre, 2011) para

Classical Singer, que el reducido número de interpretaciones de mucho del repertorio contemporáneo, ha llevado a generar pocas expectativas por parte del público en relación a cómo debe sonar o no la obra, esto libera al intérprete de tener que cumplir con estereotipos; cada cantante es libre de ajustar sus cualidades vocales a la partitura. En cierto sentido, la emancipación de la voz no sólo está ligada a la generación del sonido, también en la posibilidad de selección de obras a interpretar.

Los estereotipos cambian según el gusto de cada generación. Particularidades marcadas por algún intérprete o alguna producción exitosa, imponen un estándar de exigencia a sus sucesores. El cantante está más expuesto, no sólo musicalmente, también ante el público y los medios, donde el aspecto visual ha cobrado gran relevancia. Un hecho que generó gran controversia se dio en 2003, cuando la soprano Debora Voigt fue despedida de una producción de la *Royal Opera House* de Londres por su obesidad.¹⁴ Se puso sobre la mesa de discusión si el aspecto visual era más importante que el musical, si se daba prioridad al espectáculo sobre las grandes voces de la ópera.

En algunas partituras encontramos indicaciones específicas en referencia al aspecto físico del intérprete. En las notas musicales de Poulenc para su ópera *La voix humaine* específica: “El papel único de LA VOZ HUMANA debe ser ocupado por una mujer joven y elegante. No se trata de una mujer envejecida a la que el amante abandona”.¹⁵ Poulenc especifica atributos físicos, como lo haría un libretista para una obra de teatro. Llama la atención que Poulenc lo ponga como la primera de cuatro “notas para la interpretación musical”, vuelve entonces relevante y fundamental un aspecto físico dentro de la interpretación musical.

En resumen, podemos inferir que el cantante de música contemporánea de concierto o académica, tiene un amplio catálogo de posibilidades en lo que al manejo sonoro y la selección de repertorio respecta. Sin embargo, esto también aplica a la variedad de elementos que los compositores pueden o no emplear en sus obras. Dicho lo cual, para

¹⁴ Varias publicaciones trataron el tema, está el artículo de Charlotte Higgins (Septiembre 26, 2006) titulado *The fat lady slims*, publicado por *The Guardian*

¹⁵ *La voix humaine*: Tragedia lírica en un acto, para soprano y orquesta. Música de F. Poulenc sobre libreto de J. Cocteau. Edición Ricordi 1959.

tener posibilidades de afrontar los retos del repertorio del último siglo, además de una sólida formación musical y un manejo diverso de la voz, el cantante debe estar presto a experimentar con las posibilidades sonoras y escénicas de su instrumento, a utilizar implementos con los cuales modificar el sonido de forma mecánica o electrónica, además de mantenerse flexible para tocar otros instrumentos.

3°. La voz como instrumento

Dadas las múltiples formas de manejar la voz, se podría hablar de ésta como un instrumento polifacético. El canto en la ópera es distinto al canto pop o al jazz, podríamos inferir que es un instrumento de la misma familia, más no en su forma de ejecución y manejo de los registros; lo que aplica para un género, en ocasiones se excluye en otro. A pesar de ello, surgen durante el siglo XX, mezclas de estilos donde la voz puede ser empleada en uno u otro estilo, en una especie de pastiche. El *Aria* de Cage es un ejemplo de esto, ya que el intérprete debe seleccionar un estilo de canto para cada uno de los ocho colores y los dos tipos de líneas, lo cual da un total de diez estilos distintos.

El término multi-instrumentista comúnmente empleado en el jazz, se refiere según el Centro de Estudios de Jazz de la Universidad de Columbia (2015), a “tocar instrumentos de distintos tipos con el fin de expandir las posibilidades creativas de un intérprete”. Si bien es cierto que el término es común entre jazzistas, percusionistas, e inclusive atrilistas que tocan varios instrumentos de la misma familia (flautas, clarinetes, saxofones, cuerdas), dentro del canto de los siglos XX-XXI podríamos hablar de un multi-vocalismo para referirnos a estas numerosas formas de cantar, que encuentran un punto de convergencia en el canto académico contemporáneo.

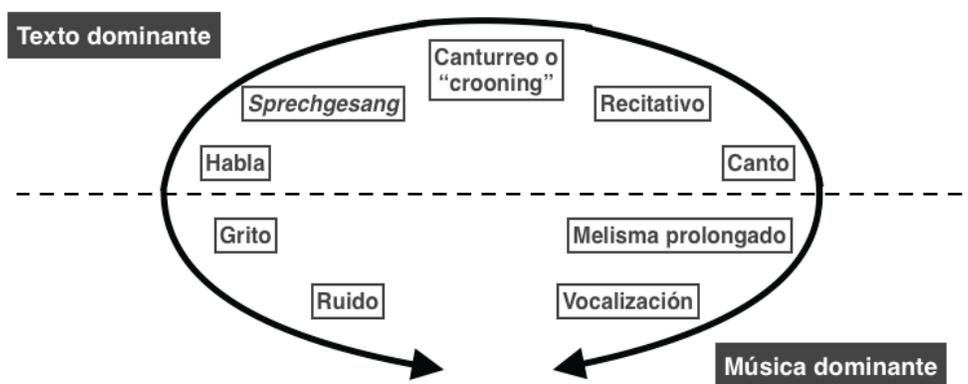
Al hablar de la voz como instrumento, encontramos también a lo largo de la literatura, obras que hacen un manejo instrumental de la voz; el *scat-singing* en el jazz es un claro ejemplo de esto. En el repertorio académico encontramos otros ejemplos específicos: en el inicio de la primera canción de *Madrigals I*, Crumb utiliza una serie de sílabas, *Taiotik*, éstas dan una sonoridad similar a la de un instrumento de percusión. En general, Crumb emplea este tipo de onomatopeyas carentes de significado, cuyo fin es dotar de color el tejido sonoro o generar un efecto tímbrico. Otras obras hacen un manejo de la voz

como instrumento de forma no tan literal: por ejemplo en los *Fünf Kanons* Op. 16 de Webern, las líneas vocales de saltos extremos son más orgánicas para los clarinetes que para la voz.

a. Canto y texto: la voz como elemento humano en la música

La relación música-palabra es motivo de numerosos debates filosóficos a lo largo de la historia musical. A principios del siglo XVII durante el surgimiento de la ópera como género y en los primeros Madrigales de Giulio Caccini, la supremacía del texto sobre la música era punto de referencia para la composición y la ornamentación, la correcta entonación de un texto era aquello que garantizaba mover “los afectos del alma” (Caccini, *Le nuove musiche*). Esta idea de la relación música-palabra toma otro matiz durante el clasicismo, donde el desarrollo de la música instrumental lleva a la palabra a ocupar un papel menos primordial, donde la música para algunos compositores es y debe ser el punto que genera y sobre el cual gira la obra.

Desde el punto de vista de la interpretación, Barker (2012) ofrece una gráfica sobre la predominancia del texto sobre la música y viceversa, una especie de línea de desarrollo de la relación texto-música en la ejecución (p. 88):



Gráfica de Barker sobre el dominio de la música versus el texto.

En la gráfica de Barker, podemos trazar una línea vertical al centro que divida lo que es canto del habla. En ambas predominancias encontramos las dos formas de manejo vocal, la tradicional y las técnicas de extensión.

Si partimos de lo que plantea Barker, el manejo del ruido, en el sentido estricto de la palabra, puede responder a una necesidad dramática: el ruido situado más allá del significado, hacia un aspecto meramente sonoro, similar al sentido que tendría un melisma o cadencia en un aria belcantista. Se pueden analizar entonces los usos de la voz desde varias perspectivas contrastantes, no exclusivas a una relación canto-texto:

- Dominio de la música <--> Dominio del texto
- Pertenece a la tradición <--> Pertenece a técnicas de extensión
- Predomina el habla <--> Predomina el canto
- Lógica musical <--> Lógica efectista (o ruido)
- Significado concreto <--> Significado abstracto

Analizar hacia cual de cada una de las perspectivas arriba mencionadas se inclina una sección, una frase o una obra, ayuda a determinar los elementos prioritarios y la aproximación adecuada en la interpretación; esto sirve como herramienta para en la toma de decisiones.

b. El uso de la voz en ensambles camerísticos

La labor colectiva en el hacer musical, donde todos los miembros de un ensamble tocan algún instrumento y cantan, es común en géneros como el jazz, el rock y la música popular en general. Tanto los cantantes/vocalistas, como los instrumentistas, se consideran músicos con múltiples posibilidades sonoras. Sin embargo, es poco común en la práctica académica tradicional, que los compositores pidan a los instrumentistas que canten o emitan sonidos alternos a aquellos que genera su instrumento.

Dentro del repertorio de George Crumb, encontramos distintas combinaciones tímbricas o efectos que involucran que los instrumentistas del ensamble hablen, silben, griten o canten. Es común encontrar en obras de los siglos XX-XXI, que los compositores soliciten a los instrumentistas emplear sus voces. Un ejemplo de esto es la obra *Goyas* (2010) para orquesta de Arturo Márquez, comisionada en el marco del 100 aniversario de la Universidad Nacional Autónoma de México: en sus últimos compases, Márquez pide a los miembros de la orquesta que griten la famosa goya de la UNAM.

Las posibilidades sonoras y dramáticas de la voz no han pasado desapercibidas para muchos compositores, dejaron de ser exclusivas del cantante. Mientras en algunas obras incluir este tipo de erupción vocal por parte de los integrantes del ensamble genera un efecto de coro griego, dentro de la literatura encontramos obras donde el intérprete, de forma más íntima, une su voz al sonido que su instrumento genera.

En la obra de George Crumb, encontramos múltiples ejemplos donde los instrumentistas deben usar sus voces, ya sea para generar un efecto tímbrico o un efecto dramático. Si bien es cierto que en la mayoría de los casos el manejo que se hace de la voz de los instrumentistas es discreto, se espera que imiten, ensambren, afinen e interactúen con el cantante, con el resto de los instrumentistas o con sus propios instrumentos. Por ejemplo: en *Ancient Voices of Children*, el compositor pide a los percusionistas entonar un acorde de tres sonidos mientras lo tocan en la marimba; en la segunda canción de *Madrigals II* el percusionista debe silbar una serie de sonidos con alturas determinadas mientras toca el *Glockenspiel*; en el último número de *Madrigals IV*, el flautista debe recitar la frase del poema mientras toca, en un efecto que el compositor llama *speaking-flute*.¹⁶

La voz es quizá el instrumento que más desarrollo ha tenido en los últimos cien años, sin embargo, existe la idea de que el canto está en decadencia. Miller (1996) presenta una serie de citas que van desde Pier Francesco Tosi (primera mitad del siglo XVIII) hasta Paul Hume (finales del siglo XX), en las cuales se hace mención dicha decadencia. En palabras de Miller (1996): “Para un arte que lleva muriendo más de dos siglos y medio, el canto permanece notablemente vivo” (Parte II, N° 46). En efecto, el manejo de la voz se encuentra en un punto de convergencia, donde las tradiciones del siglo XIX siguen buscando su vigencia, las más atrevidas formas de experimentación y mezcla entre géneros ocupan al canto contemporáneo. En palabras de Barker (2012): “En ningún otro instrumento se hace tan evidente esta riqueza y diversidad como en el repertorio vocal” (p. 104). La construcción de una técnica rica y diversa debería ser un interés prioritario en la pedagogía vocal del siglo XXI.

¹⁶ Ver Capítulo II, 3°-c “Las otras voces de George Crumb”, p. 54 .

II. GEORGE CRUMB Y EL CICLO LORCA

1º. Antecedentes de G. Crumb, su vida y entorno, su formación e influencias.

A diferencia de compositores como Pierre Boulez, Helmut Lachenmann, Carlos Chávez o Julio Estrada, a George Crumb le disgusta escribir sobre su música, inclusive elaborar notas para programas de mano representa para él un gran esfuerzo: “I find it like pulling teeth”¹⁷ (Van Eyck, 2012, pp. 87-88). Por fortuna, se cuenta con un amplio número de entrevistas disponibles en video, en revistas y en textos académicos, en los cuales el compositor habla de su música, de sus ideas, de sus influencias y de su proceso creativo. Por otra parte, están las notas que el propio compositor escribe en sus partituras, a forma de guía interpretativa.

Para un compositor, encontrar un lenguaje propio implica un proceso de maduración. Puede partir de la imitación de aquellos recursos que admira en la obra de otros compositores, después durante el proceso, el joven compositor identifica aquello que le pertenece, que reconoce como propio y constituye parte de su propia personalidad musical, o en otras palabras, su propia voz. En este sentido, George Crumb menciona en varias entrevistas algo que denomina ADN musical: se refiere a aquello tan personal que el artista proyecta en sus creaciones, a la esencia del compositor plasmada en la obra artística. Este ADN musical lo conforma todo aquello que nos constituye como individuos, y así como nosotros, dicho ADN musical es único (West Virginia Public Broadcasting, 2007); dicha huella condensa nuestra historia y se refleja en la obra artística, seamos creadores o intérpretes.

George Crumb nació en una familia de músicos de Virginia Occidental el 24 de octubre de 1929, el famoso Jueves Negro, día en que inicia la Gran Depresión en Estados Unidos; no tuvo una vida de lujos, pero tampoco de grandes carencias. Sus padres trabajaron como músicos toda su vida: su padre fue clarinetista principal de la sinfónica local, también se desempeñó como copista y arreglista, además dirigió música incidental para el cine mudo; su madre fue violonchelista de la Sinfónica de Charleston durante 25

¹⁷ Su traducción literal es “lo encuentro como extraer dientes”, se refiere a que implica un gran esfuerzo extraer la información de alguien, sólo se logra poco a poco.

años. La música era parte central de la dinámica familiar: George Crumb se inició en el clarinete desde muy niño, aunque después tomó el piano como instrumento principal; su hermano, dos años menor que él, llegó a tocar la flauta con gran destreza, además de cantar. Solían hacer música de cámara juntos, su padre elaboraba arreglos de obras de Mozart y Haydn, para ajustar a la dotación familiar (violonchelo, clarinete, flauta y piano).

La formación musical de George Crumb estuvo más apegada a la tradición clásica y en varias entrevistas ha expresado su admiración por la música de Mahler, Debussy, Ives y Bartok. No obstante, de acuerdo a la biografía del compositor escrita por David Cope para el libro *George Crumb: Profile of a Composer*, editado por Don Gillespie (1986), también encontramos en la música de Crumb influencias de la música popular que inundaba el ambiente de la época de la Gran Depresión; mucha de esta música eran cantos religiosos a la manera del *gospel* (espiritual negro), música estilo *country* o folclórica de la región Apalache (pp. 8-19). Podemos ver estas influencias en el empleo que Crumb hace de ciertos instrumentos populares como el banjo, mandolina, serrucho,¹⁸ armónica, arpa de boca e instrumentos de percusión variados.

La casa de la familia Crumb se encontraba próxima al río Kanawha, en la ciudad de Charleston, Virginia Occidental, zona de los montes Apalaches. En entrevista para el West Virginia PBS (Dic., 2007), el compositor habla sobre la influencia que tiene la sonoridad del paisaje en su música: “Todo compositor hereda una acústica, esa acústica natural que proviene del lugar donde creció”. Para él, el elemento del agua está siempre presente en su obra. Las sonoridades espectrales, las reverberaciones y los juegos de ecos forman parte de su estética sonora. Esta conexión con elementos de la naturaleza la encontramos también en la obra de García Lorca, las referencias al agua y la tierra, la vida y la muerte, y su imaginería cargada de misticismo y magia.

¹⁸ Se le conoce también como sierra musical, en inglés *musical saw*, en alemán *singende Säge* y en francés *lame musicale*. Es un ideófono de fricción, un serrucho o lámina de metal que al ser frotado con un arco genera sonidos que pueden ser modulados mediante la ondulación de la lámina.

a. Formación e influencias

George Crumb empezó a componer desde niño, entre los 10 y 11 años de edad. Inició con sus primeras obras al estilo de Mozart, Beethoven, Chopin y Debussy. Solía improvisar en el piano y más adelante, durante sus años previos a la universidad, empezó a componer obras para dotaciones más grandes; tuvo oportunidad de que alguna de estas obras se interpretara con la orquesta local de Charleston. Se graduó del conservatorio de música Mason College de Charleston en 1950 y prosiguió con sus estudios en la Universidad de Illinois. Durante sus años de universidad, se centró en el piano – su instrumento principal –, aprendió algo de viola y tomó un fuerte interés por las lenguas extranjeras: español, alemán, francés e italiano.

Realizó sus estudios de doctorado en la Universidad de Michigan bajo la cátedra de Ross Lee Finney, a quien considera su principal maestro. Durante esta época entró en contacto con la poesía de Federico García Lorca, misma que forma parte fundamental de muchas de sus obras. Obtuvo una beca Fullbright para realizar estudios por un año en la Hochschule für Musik de Berlín, donde se adentró en la vida musical berlinesa y se enfocó en sus estudios de piano.

De regreso en Michigan, Crumb prosiguió con los requisitos para la obtención de grado: de este período es importante su trabajo de enseñanza como ayudante de cátedra, lo que representó para él un valioso entrenamiento para su futuro trabajo como profesor. En esta época, Crumb sigue en la búsqueda de un lenguaje propio. En su trabajo doctoral *Variazioni*, experimenta con el concepto de doce sonidos de Schoenberg, aunque no de forma serial, sistema que declarararía no le funciona a él. Ya en las obras tempranas de Crumb, está presente un manejo particular del timbre y texturas inusuales, elementos que permanecerán como parte de su estilo característico.

Una vez concluidos sus estudios de doctorado en Michigan, Crumb adquiere un puesto en la Universidad de Colorado en Boulder, como maestro de piano complementario. Permanece en Boulder de 1959 hasta 1964, año en que gana una residencia como compositor en el Buffalo Center for Creative and Performing Arts. Durante su estancia en Buffalo, Crumb participó como pianista en varios conciertos de música nueva, además

entabló una buena relación con los intérpretes de la región. El movimiento musical de la Costa Este lo atrajo a concursar por un puesto como compositor en la Universidad de Pennsylvania, mismo que ganó. Trabajó en Penn de 1965 hasta 1997, año en que se retiró de la docencia (Posey, 2009). Como maestro, Crumb se caracterizó por su paciencia, gentileza y siempre alentar a sus alumnos.

George Crumb ha sido galardonado con numerosos reconocimientos, entre ellos se encuentran becas y premios por la fundación Rockefeller, Koussevitzky, Guggenheim y del National Institute of Arts and Letters, un premio Pulitzer de música y el Grammy Award. Varias universidades – entre ellas la de Pennsylvania – le han otorgado el grado de Doctor Honoris Causa. Su música está editada por la C. F. Peters Corporation y se encuentra disponible una colección de discos compactos bajo el sello de la casa Bridge Records con las obras completas de George Crumb, grabadas bajo la supervisión del compositor. A sus 85 años Crumb sigue activo en el panorama musical, su música se interpreta en los principales festivales y salas de concierto del mundo.

b. Obra de G. Crumb: el Ciclo Lorca

El catálogo de obras de George Crumb está constituido, en su mayoría, por música para ensambles de cámara. El número de sus composiciones asciende a un aproximado de sesenta y seis títulos, de los cuales un reducido número son para instrumento solista y únicamente seis son obras orquestales. Tres de las obras para orquesta corresponden a su período de madurez, *Star-Child* (1977) es la más extensa en cuanto a dotación y duración: escrita para soprano solista, coro antifonal de niños, coro masculino (recitadores con campanas), y gran orquesta. La música de George Crumb es – en su mayoría – camerística y de dotaciones variadas, en las cuales suele predominar la voz, el piano y la percusión.

La fascinación de George Crumb por la poesía de Federico García Lorca ha representado un amplio número de obras vocales – e instrumentales – sobre poesía del español. Crumb ha hablado de su relación con la poesía de Lorca en innumerables ocasiones: en entrevista con Reiziger para la VPRO expresó: “Las imágenes en su poesía están muy en sintonía con mis propios pensamientos” (Nasveld, 2012). Aquello que el compositor describe sobre su propio ADN musical, está conectado con la imaginería de

Lorca y con elementos siempre presentes en su música: la vida y la muerte, el agua y la tierra.

George Crumb entró en contacto con los textos de Federico García Lorca durante sus años en Michigan, donde escuchó la obra de un compañero compositor sobre textos de la *Casida del herido por el agua* de García Lorca. Más adelante, Crumb usaría este mismo poema en el último número de *Songs, Drones, and Refrains of Death*, la obra más extensa del Ciclo Lorca y una de las predilectas del compositor. En entrevista con Amy Fleming, Crumb menciona que hubo un largo período de gestación en su trabajo con la poesía de Lorca y que le tomó diez años encontrar la forma de abordar en música su poesía (p. 21). Los primeros bosquejos de *Songs, Drones, and Refrains of Death* datan de 1962, seis años antes de que la obra fuera concluida; el proceso de maduración en la escritura vocal de Crumb a lo largo del Ciclo Lorca, es notorio desde *Night Music I* hasta *Ancient Voices of Children*, que representan el primer período de composición de la obra Lorquiana de Crumb.

Las obras de George Crumb sobre textos de Federico García Lorca suman a la fecha un total de doce ciclos, compuestos a lo largo de 50 años. De estas doce obras, las primeras ocho fueron escritas entre 1963 y 1970. Crumb retoma los textos de Lorca en 1986 con sus *Federico's Little Songs for Children*, más adelante en 2008 y 2009 con sus dos libros de canciones *Spanish Songbook I: The Ghosts of Alhambra* y *Spanish Songbook II: Sun and Shadow*. En 2013 concluye un tercer libro de canciones españolas *Spanish Songbook III: The Yellow Moon of Andalusia*.

Crumb utiliza los textos de Lorca en el idioma original. No es sino hasta los últimos dos libros de canciones españolas (2009 y 2013) que usa la traducción al inglés de los textos, ya que a su parecer es una traducción muy bien lograda y representaba un elemento nuevo con el cual trabajar.¹⁹ Esto nos lleva a pensar que, además de las imágenes y belleza

¹⁹ Van Eyck, J. D. (2012). *The Twenty-First Century Vocal Compositions of George Crumb: "Voices from A Forgotten World" and The Seven-Volume American Songbook Series*. ProQuest, UMI Dissertations Publishing). (pp. 87-88).

de la poesía de Lorca, quizá la sonoridad del idioma representaba para Crumb un fuerte atractivo en lo que respecta a color y timbre.

El Ciclo Lorca es un ciclo de ciclos. Las doce obras que a la fecha conforman el grupo de canciones sobre poesía de García Lorca son, en orden cronológico:

1963 *Night Music I*: (revisado en 1976) Soprano, piano/celesta, dos percusionistas.

1965 *Madrigals I*: Soprano, vibráfono y contrabajo.

1965 *Madrigals II*: Soprano, flauta en do/en sol/piccolo, un percusionista.

1968 *Songs, Drones, and Refrains of Death*: Barítono, guitarra amplificada, contrabajo amplificado, piano amplificado/clavecín eléctrico, dos percusionistas.

1969 *Night of the Four Moons*: contralto, flauta alto/ piccolo, banjo, violonchelo amplificado, un percusionista.

1969 *Madrigals III*: Soprano, arpa, un percusionista.

1969 *Madrigals IV*: Soprano, flauta en do/en sol/piccolo, arpa, contrabajo, un percusionista.

1970 *Ancient Voices of Children*: soprano, niño soprano, oboe, mandolina, arpa, piano eléctrico/piano de juguete, tres percusionistas.

1986 *Federico's Little Songs for Children*: Soprano, flauta en do/en sol/piccolo), arpa.

2008 *Spanish Songbook I: The Ghosts of Alhambra*: Barítono, guitarra, un percusionista.

2009 *Spanish Songbook II: Sun and Shadows*: Soprano y piano.

2013 *Spanish Songbook III: The Yellow Moon of Andalusia*: Mezzo-Soprano y piano amplificado

Dentro de este grupo de doce obras, encontramos dos ciclos contenidos dentro del gran ciclo: los cuatro libros de *Madrigals* y los tres libros del *Spanish Songbook*. El compositor

ha expresado su deseo de componer más canciones españolas: en entrevista con Amy Fleming (2012), habla de un ciclo de tres canciones de amor para tenor y otro grupo de canciones para la soprano Tony Arnold (p. 22). En resumen, el Ciclo Lorca es un círculo que para George Crumb aún no se cierra.

La primera obra del Ciclo Lorca, es *Night Music I*, es también la primera obra vocal dentro del período de madurez del compositor. En *Night Music I*, Crumb utiliza a la voz únicamente en dos de los siete movimientos – o *Nocturnos* – que conforman el ciclo (en el 3° y 5° movimientos). En esta obra, Crumb hace un manejo básicamente silábico y declamatorio de la voz: Hall Lewis (1965) puntualiza que el compositor no aprovecha la flexibilidad y múltiples capacidades que ofrece el canto, debido al excesivo uso de notas repetidas (p. 147); cabe resaltar que Crumb hizo una revisión en 1976, donde modificó algunas de las secciones improvisatorias de la voz. No fue sino hasta *Madrigals I* donde el compositor inició una exploración seria de la voz y sus posibilidades. Muchos de los elementos que emplea en *Madrigals I*, permanecen en obras posteriores.

La última obra del Ciclo Lorca estrenada al día de hoy, es el tercer libro de canciones españolas *Spanish Songbook III: The Yellow Moon of Andalusia* para mezzosoprano y piano amplificado. La obra fue concluida en 2013, aquí el compositor utiliza la traducción al inglés de la poesía de García Lorca. El ciclo se estrenó en noviembre de 2014 con la soprano estadounidense Tony Arnold y la pianista Kate Campbell, como parte del proyecto “TenFourteen” del San Francisco Contemporary Music Players (SFCMP, Noviembre, 2014).²⁰ En este último grupo de canciones, George Crumb retoma la dotación tradicional, voz y piano (amplificado): Crumb utiliza esta dotación en sus *Three Early Songs* (1947), en *Apparition* (1979) y en *The Sleeper* (1984), además de los libros II y III del *Spanish Songbook* (2009-13).

Dentro del Ciclo Lorca encontramos al menos dos grupos de ciclos, que a su vez, pertenecen a otros ciclos: *Night Music I*, que junto con *Four Nocturnes (Night Music II)* para violín y piano, podría formar un ciclo de nocturnos; y el ciclo de los *Spanish Songbook*

²⁰ En ese mismo concierto se presentó la obra *Corpórea* de la compositora mexicana Gabriela Ortiz, comisionada dentro del proyecto “TenFourteen”.

I, II y III, que a su vez podrían pertenecer al amplio grupo de *Songbooks*, de los cuales los *American Songbooks* suman a la fecha siete libros con un total de 65 canciones. Si sumamos los *Spanish Songbooks* y los *American Songbooks*, la colección completa de *Songbooks* asciende entonces a diez libros y cerca del centenar de canciones, que junto al Ciclo Lorca suman la colección más grande de obras en la producción musical de George Crumb; esto representa una importante contribución a la literatura vocal de la segunda mitad del siglo XX.

La predilección de George Crumb por los ciclos, también es evidente en su gusto por los círculos. En entrevista a Van Eyck (2012), Crumb puntualiza que siempre piensa en términos de ciclos y que desde muy temprano pensó en sus obras sobre poesía de Lorca como parte de un grupo más grande (pp. 75-76). Crumb no ha compuesto de forma consecutiva las obras cíclicas dentro de sus ciclos: entre el libro II y el III de *Madrigals*, hay cuatro obras y transcurrieron cuatro años; los siete libros de sus *American Songbooks* tampoco están compuestos de forma consecutiva. En las formas circulares, siempre se regresa al punto de partida. En un sentido simbólico, Crumb ha regresado a estas obras después de componer otras, en una especie de regreso a un punto de partida.

La primera obra en inglés, dentro del período de madurez de George Crumb, fue *Apparition* (1979) con textos de Walt Whitman: esta obra para mezzo-soprano y piano amplificado, fue compuesta a petición de Jan DeGaetani, quien solicitó al compositor una obra con textos en inglés. Crumb no había compuesto canciones en inglés desde sus obras tempranas y en su Ciclo Lorca siempre utilizó el español original de la poesía. No fue sino hasta sus *Spanish Songbook II* que Crumb se aventuró a emplear las traducciones al inglés de la poesía de García Lorca; hay algo muy personal en el hecho de que Crumb utilice los textos en inglés de la poesía que tanto lo ha influenciado, le tomó más de cuarenta años aventurarse a ello.

El amplio número de obras en español de George Crumb, representa para los hispanohablantes un aporte importante a la literatura vocal. La oportunidad de experimentar con la sonoridad del idioma, aunado a la variedad de dotaciones instrumentales que maneja George Crumb dentro del Ciclo Lorca, lo hace un compositor

muy atractivo para programas de música de cámara que incluyan voz; llama la atención que no se cuente con grabaciones discográficas realizadas por cantantes hispanohablantes.

2º. Elementos y características del lenguaje de George Crumb

Una de las características más representativas de la música de George Crumb, es la experimentación tímbrica. Esto es aplicable a la música de otros compositores de la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, la manera en la que dicha experimentación se encuentra supeditada al discurso dramático y simbólico, es lo que la vuelve un elemento relevante o característico en la obra de Crumb. Suzanne Mac Lean (Gillespie, 1986) puntualiza que, mientras otros compositores manipulan el sonido sin otro fin más allá de la experimentación, George Crumb busca, en sus diversos usos del timbre, comunicar un mensaje y generar una experiencia cargada de significado y emoción (p. 20).²¹ En la música de George Crumb encontramos una concordancia entre los elementos musicales y aquellos elementos extra-musicales, además de un extenso uso de recursos retóricos.

La manipulación del sonido cobró un importante protagonismo a mediados del siglo XX. Las posibilidades que trajo consigo el avance tecnológico, abrió una nueva fuente de generación sonora y un amplio campo de experimentación para los compositores. Sin embargo, el interés de George Crumb siempre ha estado vinculado al intérprete y a las capacidades sonoras de los instrumentos acústicos; es importante resaltar que, en la música de George Crumb, el uso de la electrónica se limita a la amplificación. Es entonces responsabilidad del intérprete contar con la flexibilidad técnica necesaria para manipular el sonido, experimentar con distintas formas de generación sonora y relacionarse con su instrumento más allá de las formas estandarizadas de ejecución.

Entre los recursos compositivos que Crumb emplea, encontramos su predilección por elementos retóricos, también llamado madrigalismo,²² figuralismo o *word painting* (2003), donde el compositor ilustra de forma casi literal aquello que el texto

²¹ Las combinaciones tímbricas que a menudo utiliza Crumb en sus obras, suelen tener relación con el texto. Los elementos de los cuales se habla en este apartado, se verán reflejados en el análisis musical sobre los *Madrigals* que se presenta en el capítulo III.

²² Se le conoce como madrigalismo por ser un recurso empleado con frecuencia en los madrigales del siglo XVI. (Madrigalism, 2003).

expresa.²³ También encontramos en la música de Crumb rasgos de *Klangfarbenmelodie*, que en su traducción del alemán se le conoce como melodía de timbres, donde una línea melódica se construye en base a distintos timbres, lo que genera una sensación sonora de elementos aparentemente discordantes. George Crumb ha expresado que trabaja en base a pequeñas células germinales: hace múltiples bosquejos de los elementos que empleará en una obra y después los combina en forma de rapsodia o collage.

Otro elemento característico en la obra de George Crumb es el uso de citas musicales. Algunas de estas citas aparecen de forma literal, inclusive el nombre de la obra citada puede estar indicado en la partitura, otras veces los fragmentos están empleados de manera más sutil y estilizada. Crumb ha expresado que su uso de citas responde a la necesidad de evocar un momento en la historia musical, un estado de ánimo en particular, provocar un determinado afecto – en el sentido barroco del término –, una forma de apelar a una especie de inconsciente colectivo musical. Los autores a los que ha citado Crumb en sus obras son: Bach, Bartok, Beethoven, Schubert, Ravel y sobre todo Mahler. Su uso de citas abarca desde el *Dies irae* del siglo XIII, hasta canciones populares, incluso algunos espirituales.

El manejo dramático del tiempo es otra característica de la música de Crumb. Con largos momentos de suspensión del sonido, en la música de Crumb es común encontrar prolongadas notas pedal como elemento de transición o cierre. Crumb habla del concepto de Stravinsky sobre el tiempo interno de la música, en relación al ritmo armónico, el sentido de movimiento armónico; Crumb dice que el tiempo interno de su propia música es muy lento: “El [tiempo] mío es más glacial, como el de un perezoso o inclusive un animal más lento” (Riis, 1993, p. 49). Aunque muchas de las células temáticas en la música de Crumb sean ágiles y rápidas, prevalece una sensación de estatismo que resulta benéfica para la construcción tímbrica de su sonoridad y en la estructuración dramática del discurso.

²³ En el análisis musical (capítulo III) se ofrecen varios ejemplos de elementos retóricos, el más notorio quizá lo encontramos en *Madrigals IV*, N° 1 *¿Por qué nací entre espejos?*, donde la canción está construida con relaciones al espejo (pp. 95-97).

En la música de George Crumb encontramos varios recursos e ideas, medievales, renacentistas y barrocas:

- **Imitación:** Emplea distintas formas de imitación, algunas en forma de eco, otras para reforzar una idea.
- **La música como reflejo de la naturaleza:** Crumb utiliza sonoridades que evocan el agua, en ocasiones animales, sonoridades de origen folclórico, o su imitación tan fidedigna del canto de ballenas en *Vox Balaenae*.
- **Grafía:** Busca la belleza visual en sus partituras y trabaja con papel y tinta. Utiliza distintas figuras mediante la modificación de los pentagramas, o la disposición de fragmentos de pentagrama.

Crumb es un compositor que toma elementos variados, incluso disímiles, con fines expresivos. Sus obras están rodeadas de estímulos sonoros, visuales, simbólicos e inclusive programáticos: es música que invita al intérprete a involucrarse con la obra, para así poder proyectar un mensaje al público.

Existe un elemento dramático siempre presente en la obra de Crumb. El compositor ha expresado su búsqueda por generar expectativa, una vivencia profunda, tanto en los intérpretes como en el público. En entrevista con Robert Shuffett, George Crumb dice: “Mi modo de expresión depende, en gran medida, de la proyección directa y emocional del intérprete”. En este sentido, George Crumb es muy claro en su comunicación con el intérprete: las indicaciones en su partitura, lejos de ser extenuantemente explícitas, buscan dirigir al intérprete y provocar un estado que concuerde con aquello que el compositor quiere expresar.

En la música de George Crumb, prácticamente todo está indicado en la partitura. Si bien es cierto que hay secciones escritas en forma de vocalización o con alturas indeterminadas, su escritura es muy detallada y las indicaciones expresivas son muy claras. Otro elemento a resaltar es la forma en la que construye expectativa y suspenso mediante un manejo dramático del silencio y la dinámica. En entrevista con Thomas Riis (1993) expresa que el “elemento de peligro” implícito en la interpretación en vivo de su música es

indispensable: la construcción de momentos de gran fragilidad sonora, de dificultad en su ejecución, genera una expectativa en el público por ver cómo el intérprete resuelve dichas dificultades (p. 47). Estos recursos son los que le suelen dar a su música un aire espiritual o místico, en momentos inclusive oscuro y espectral.

La percusión ocupa un lugar protagónico en la obra de George Crumb. De las doce obras que conforman el Ciclo Lorca, nueve incluyen instrumentos de percusión. La incorporación de percusión brinda variedad de color y timbre al ensamble, además de un sinfín de posibilidades de experimentación. John Charles Pennington (1996) en su tesis doctoral titulada *An Examination of the Percussion Writing in George Crumb's Madrigals, Books I through IV*, habla sobre el protagonismo de la percusión en la música de cámara a lo largo del siglo XX, menciona que el vibráfono – creado en 1916 – se volvió un instrumento cliché dentro de la música avant-garde de la segunda mitad del siglo XX (p. 3). En *Madrigals I*, Crumb experimenta con la variedad de posibilidades sonoras que ofrece el vibráfono. Es el único instrumento de percusión que incluye en *Madrigals I*, en los tres libros restantes utiliza una sección de percusión más amplia.

En muchas de las obras del Ciclo Lorca, Crumb pide al resto del ensamble tocar alguna percusión. En los cuatro libros de *Madrigals*, no encontramos este tipo de colaboración, sin embargo, incorpora elementos percusivos en la ejecución de los otros instrumentos, como ataques con consonantes explosivas o efectos diversos de articulación. Los ciclos en los cuales el cantante debe tocar instrumentos de percusión son: *Night Music I; Songs, Drones, and Refrains of Death; Night of the Four Moons; Ancient Voices of Children*. En la música de Crumb todo y todos forman parte de una representación escénica.

La diversificación del papel del intérprete, constituye otra característica de relevancia en la música de George Crumb, éste va más allá de tocar el propio instrumento o cantar. A continuación se enumeran algunos de los requerimientos que podemos encontrar en las obras de George Crumb:

- Incorporación de **elementos escénicos**: Disposición o movimiento escénico determinado; el empleo de vestimenta particular y/o máscaras, y efectos de iluminación (*Vox Balaenae* y *Lux Aeterna*).
- Ejecución de varios instrumentos, **multi-instrumentismo**: Se pide a los intérpretes – instrumentistas y cantantes – que utilicen instrumentos adicionales al propio, generalmente de percusión.
- Modificación en la ejecución del instrumento, **técnicas de extensión**: En algunos casos el compositor pide el empleo o implementación de accesorios para modificar el sonido (conos de papel para proyectar la voz, pedazos de papel o cartón para modificar la sonoridad en instrumentos de cuerda, aros de metal, etc.). Es común que utilice *scordatura*²⁴ en los instrumentos de cuerda.
- Uso de efectos con la **voz**, por los miembros del ensamble: Los miembros del ensamble (o la orquesta) a menudo deben hablar, susurrar, gritar o hacer algún efecto vocal paralelo a la ejecución de su instrumento, o de forma simultánea.

En este sentido, Crumb utiliza todos los recursos que estén a su alcance para generar un ambiente sonoro, la construcción de dicho ambiente se vuelve una responsabilidad colectiva de los miembros del ensamble. Otro punto importante es que todos los integrantes leen de la partitura completa (full-score), lo cual propicia un fuerte sentido de cohesión.

a. Fascinación por lo oculto, la numerología, lo oriental, lo folclórico, la naturaleza y el sincretismo.

A la música de Crumb se le suele adjudicar un carácter espiritual, místico y simbólico: George Crumb comenta que el público suele describir así su música. En entrevista para el West Virginia Public Broadcasting (Dic., 2007), el compositor habla de que estas características quizá provienen de influencias como Mahler, Debussy, Bartok e Ives, más como un elemento aprendido de la música que admira. Se considere espiritual o

²⁴ *Scordatura*: palabra italiana que significa desafinar; se refiere a modificar la afinación de los instrumentos de cuerda por una distinta a la estandarizada.

no, la música de Crumb maneja temáticas que tienen que ver con la tierra, la naturaleza, lo oculto, la vida y la muerte.

Para George Crumb, todo compositor está expuesto a influencias. En varias entrevistas menciona la relación que existe entre la región geográfica donde creció, con la sonoridad que evoca en sus obras. Además de la sonoridad de la región Apalache de sus años de infancia, están las sonoridades de otras culturas por las cuales el compositor se siente atraído. En entrevista con Thomas Riis (1993), Crumb relata que en un viaje a China lo querían nombrar un compositor honorario chino, porque algo en su música les sonaba chino. Crumb argumenta que quizá de forma inconsciente ha incorporado sonoridades orientales, ya que ha escuchado mucha música oriental y como compositores “nuestros oídos están abiertos geográficamente” (Riis, 1993, p. 44). Quizá lo más notorio en la música de George Crumb, es la predominancia de elementos primarios: en su selección de poesía, en su gusto por los instrumentos de percusión, en su búsqueda por recrear sonoridades de la naturaleza y en el uso de escalas pentáfonas, características de culturas orientales.

Un recurso que tomó popularidad durante el siglo XX, fue emplear referencias numéricas en las formas de composición. George Crumb utilizó dicho recurso por primera vez en *Black Angels: Thirteen Images from the Dark Land* (1970), para cuarteto de cuerdas eléctrico (comúnmente, instrumentos acústicos amplificados), donde los integrantes del ensamble tienen que tocar una serie de instrumentos de percusión. El uso de la numerología en Crumb es primordialmente simbólico. Victoria Adamenko (2005) presenta un interesante análisis al respecto en su artículo *George Crumb's Channels of Mythification*, donde relaciona desde varios puntos de vista, el manejo que hace Crumb de los números 13 y 7 a lo largo de la obra (pp. 342-347). El compositor ha mencionado que el número cuatro es recurrente en su música, que tiene la tendencia a organizar en grupos de cuatro: sus cuatro libros de *Madrigals*, los cuatro libros de *Makrokosmos*.

George Crumb tiene un gusto particular por los círculos: encuentra algo muy atractivo en el concepto hinduista del tiempo circular, donde elementos del pasado convergen con elementos futuros. En su música encontramos varias referencias a los

círculos y a los ciclos, tanto en la forma, como en su grafía. En entrevista para la West Virginia PBS (Dic., 2007), expresa que si tuviera que clasificarse dentro de alguna corriente, sería el postmodernismo, en la perspectiva de que la música de todo el mundo converge en algún momento y podemos hacer contacto con cualquier punto del pasado. En este sentido, la obra de Crumb toma elementos de distintos momentos de la historia musical y de diversas tradiciones musicales, occidentales y no-occidentales, y se sirve de ellos para hilar su propio discurso.

La sensación espiritual y mística en la música de Crumb, más allá de responder a un fin espiritual o ideológico, responde a la búsqueda por generar una vivencia sonora y visual que sea congruente para el compositor, el intérprete y el público. Adamenko (2005) relaciona este sincretismo en Crumb con el concepto de Teatro Instrumental de Kagel, más que con la idea wagneriana del *Gesamkunstwerk* (p. 347). La atmósfera mística en Crumb, proviene del cuidado con el cual todos los elementos están balanceados; los impulsos dramáticos, el carácter simbólico de la poesía, el sonido, todo está en sincronía en un discurso lógico y orgánico.

El sincretismo es quizá la característica más representativa de la música de George Crumb. Encontramos en algunas de sus obras temas ambientalistas, místicos, folclóricos, astronómicos y astrológicos, mezclados con recursos que van desde lo medieval hasta lo moderno, la vida y la muerte. Lo anterior, aunado a la inclusión de instrumentos de diversas culturas, además del uso de citas musicales, generan el conjunto de influencias que suelen atribuirse a su música: oriental, espiritual, naturalista, mística, espectral, folclórica, exótica.

b. Las técnicas extendidas en G. Crumb: Las demandas en su música

En la música de George Crumb encontramos una amplia variedad de formas de emplear la voz. En lo que respecta a las técnicas de extensión vocal, las posibilidades que tienen cabida dentro de esta clasificación son muy extensas. Prácticamente cualquier tradición vocal empleada a lo largo de la historia y en distintas culturas, puede ser catalogada como formas de extensión, y de esta forma ser empleada por una generación de compositores cada vez más global.

Aunado a las formas alternas de ejecución instrumental o vocal, están los elementos de representación escénica dentro del contexto de concierto, lo que Van Eyck (2012) menciona como Requerimientos Escénicos No-convencionales: el uso de un trazo escénico determinado dentro del discurso musical, propuestas de iluminación, inclusión de bailarines, máscaras o sugerencias de vestuario, etc. (pp. 34-35). Algunos de los elementos escénicos mencionados tienen una repercusión directa en el sonido, otros buscan un efecto de sorpresa en el público y bien podrían ser catalogados como elementos de las *performance arts* o arte vivo.²⁵

El manejo peculiar o poco común de los instrumentos en la música de George Crumb, es producto de la búsqueda de nuevas combinaciones tímbricas, de una reinvención de la forma de ejecución de instrumentos convencionales. Es común que Crumb incorpore instrumentos de percusión en la ejecución de algún instrumento de cuerda, por ejemplo a lo largo de *Madrigals*, el percusionista debe tocar con las baquetas las cuerdas del contrabajo, la guitarra y el arpa. El compositor usa y combina las posibilidades de ejecución de los instrumentos, lo cual genera nuevas sonoridades, resonancias por simpatía y una interesante gama de sobretonos; este tipo de efectos dan el toque espectral a sus obras.

Dentro de las técnicas de extensión vocal empleadas en la música de Crumb, encontramos una variedad de efectos sonoros, los cuales se pueden clasificar en cuatro categorías:

1. **Efectos por articulación:** Aquellos que tienen que ver con la articulación de consonantes u onomatopeyas.
2. **Efectos por tono:** Aquellos que corresponden a la modificación de la afinación o altura del tono.
3. **Efectos por resonancia:** Aquellos que se logran mediante efectos acústicos.

²⁵ Es habitual ver el uso del término *performance* o *performance art* (arte vivo) para referirse a un espectáculo interdisciplinario de carácter vanguardista, cuyo fin es sorprender o provocar al público. Algunas manifestaciones que podemos agrupar dentro de las *performance* o artes vivas son: los *happenings*, el arte corporal (*body art*) y otras formas de arte conceptual.

4. **Efectos de habla:** Aquellos que, mediante el habla o declamación expresiva de un texto por parte del cantante o de los instrumentistas, responden a un fin dramático.

Algunos de estos efectos son producto de un trabajo colectivo, ya que dependen de la combinación sonora de varios instrumentos o voces. Otros efectos se pueden lograr de forma individual.

c. La grafía de G. Crumb: el elemento visual en sus partituras y la forma de organizar la información.

George Crumb utiliza un estilo de notación particular y característico. Sus partituras son manuscritos hechos en papel y tinta, algunas cuentan con pentagramas en círculo, cruz o espiral; una distribución gráfica de la información. En entrevista con Robert Shuffett (Gillespie, 1986) Crumb habla sobre su escritura: “Me empeño en hacer mi notación tan simple y convencional como me sea posible, ya que quiero comunicar claramente y de forma económica toda la información necesaria al intérprete” (p. 37). En efecto, Crumb no utiliza símbolos complicados o difíciles de interpretar, tampoco incluye largas y extenuantes instrucciones; generalmente sus indicaciones se encuentran en pequeñas notas al pie de página o junto al pentagrama.

A simple vista, la notación en la música de Crumb puede parecer sumamente rebuscada, dada su predilección por células rítmicas pequeñas (dieciseisavos, treintaidosavos y sesentaicuatrosavos). Sin embargo, la forma en la que organiza sus partituras permite condensar gran cantidad de información en poco espacio: En “Dance of the Sacred Life-Cycle”, el cuarto número de *Ancient Voices of Children*, Crumb logra condensar cuatro minutos de música en una sola página, además de simbolizar de forma visual la construcción del número.

Algunas de las ideas sobre notación que surgen en el siglo XX están relacionadas con el concepto de *Augenmusik* – música para los ojos –, donde aspectos gráficos en la notación sirven como efecto o estímulo visual para el intérprete (Eye music, 2003). Esto no es un concepto nuevo: la famosa partitura en forma de corazón del renacentista Baude

Cordier (s. XIV o XV) es un claro ejemplo de *Augenmusik*.²⁶ Distintos elementos en la notación se han utilizado a lo largo de la historia musical, algunos cumplen un papel más bien decorativo, otros tienen repercusiones rítmicas, de altura o de forma.

A mediados del siglo XX, varios compositores recurrieron a nuevas formas de notación gráfica: Stockhausen, Ligeti, Penderecki y Cage implementaron algún tipo de grafía o modificación en la forma de organizar la partitura, el mismo Ross Lee Finney – maestro de Crumb – empleó pentagramas circulares en sus *Spherical Madrigals* (1947). Cuando George Crumb compuso *Night Music I* (1963), su primera partitura con organización circular, Stockhausen ya había utilizado algo similar en *Refrains* (1959). En entrevista con Victoria Adamenko (2005), Crumb sostiene que, a pesar de conocer *Refrain* de Stockhausen, no fue esto lo que lo influenció a usar la organización circular: “Yo utilizo un principio distinto al dibujar mis partituras”; se basa en el valor simbólico de los signos, considera a los elementos religiosos y míticos en su obra como símbolos culturales (pp. 330-331), quizá por este motivo busque incluirlos de forma gráfica en sus partituras. Influencia avant-garde o no, los elementos gráficos en las partituras de Crumb son parte de su lenguaje simbólico, además de constituir un fuerte atractivo para el intérprete.

La notación en la música de George Crumb es convencional: utiliza un pentagrama, generalmente de cinco líneas, donde las alturas están indicadas y los ritmos guardan una proporción preestablecida al inicio del compás o sección. En las partituras de Crumb lo que se altera es la forma de organizar los elementos, donde en ocasiones el pentagrama pierde su sentido lineal y forma figuras, otras veces organiza fragmentos de pentagrama en círculos. En este sentido, la notación en Crumb se apega más al concepto de *Augenmusik*, donde los elementos gráficos cumplen un fin simbólico y estético, más que una modificación en la ejecución.

Algo común en la música de cámara de Crumb, son las indicaciones referenciales entre los instrumentos, donde liga mediante líneas verticales los puntos de referencia entre los distintos pentagramas. En la mayoría de las obras de Crumb, los músicos del ensamble

²⁶ La partitura en forma de corazón de Cordier se titula *Belle, bonne, sage* y forma parte del Codex Chantilly. (Cordier, 2003).

leen de la partitura completa – *full score* –, esto propicia una comprensión integral del discurso musical por cada uno de los participantes del conjunto. Estas partituras son tan cuidadosamente elaboradas por el compositor, que la casa editorial C. F. Peters Corporation reproduce muchas de ellas en facsímil.

d. Elementos de representación escénica: danza, disposición, iluminación y vestuario

Varias de las obras de George Crumb están abiertas a la inclusión de algún elemento extra musical, como iluminación, trazo escénico o danza. Algunos de estos elementos de representación están marcados de forma específica en la partitura: obras como *Echoes of Time and the River* (1967), *Night of the Four Moons* (1969), *Ancient Voices of Children* (1970), *Star Child* (1979), *Lux Aeterna* y *Vox Balaenae* (ambas de 1971), incluyen trazos o sugerencias escénicas, cuestiones de iluminación, inclusión de máscaras, o recomendaciones de vestuario.

Es más factible lograr la colaboración necesaria para muchas de las demandas escénicas y musicales de las obras de Crumb, con músicos de ensambles de cámara que con músicos de orquesta. Es común que algunos músicos de orquesta se nieguen a los requerimientos escénicos no-convencionales, inclusive al día de hoy algunos instrumentistas lo consideran indigno.²⁷ El nivel de compromiso del músico en la generación de un ambiente sonoro, visual y emotivo, es primordial en mucha de la música del siglo XX y XXI, sobre todo en la obra de George Crumb, donde la atmósfera sonora se vuelve protagonista y parte fundamental de la obra.

En la música de Crumb, las recomendaciones de disposición escénica cumplen una función simbólica, efectista y conceptual. En la obra *Night of the Four Moons*, compuesta durante el vuelo del Apollo 11, Crumb pide que durante el último número los músicos del ensamble dejen el escenario uno por uno, mientras aún tocan sus instrumentos. El violonchelista queda sólo en el escenario, mientras toca una serie de armónicos durante el

²⁷ Durante el estreno de *Echoes of Time and the River*, algunos de los músicos de la orquesta se negaron a hacer la serie de procesiones que indica la partitura y tuvieron que ser omitidas en la función de estreno. No fue sino hasta la segunda representación que se hizo parcialmente como está indicado en la partitura. (Van Eyck, 2012, p. 34).

resto de la sección final. Los demás integrantes del ensamble tocan fuera del escenario una *Berceuse* “in stilo Mahleriano”. En esta obra Crumb juega con la idea de Música Mundana (música de las esferas) y Música Humana, donde los armónicos del violonchelo representan a la Música Mundana y la melodía del ensamble fuera del escenario la Música Humana que se aleja. Este es un claro ejemplo del uso escénico que cumple múltiples fines: la referencia visual, un efecto acústico, una idea conceptual, un elemento ritual.

3º. Los intérpretes de George Crumb

a. Discografía disponible

En 1990 Bridge Records inicia la grabación integral de la obra de George Crumb. El primer volumen de la colección titulada Complete Crumb Edition incluye tres obras: *Songs, Drones, and Refrains of Death; A Little Suite for Christmas A.D. 1979;* y *Apparition*. La colección asciende a 17 volúmenes, con el último de estos, disponible a la venta desde mayo de 2015, se completa el compendio de los siete libros de *American Songbooks*. La particularidad de esta colección radica en que ha sido elaborada bajo la supervisión del compositor, lo cual representa un documento importante como herramienta de análisis para la interpretación.

El volumen 3 corresponde al disco del 70 aniversario de Crumb, por el cual el compositor obtuvo un premio Grammy en 2001 por mejor composición contemporánea. Este álbum incluye la monumental *Star-Child* – obra que Boulez consideraba imposible de grabar –, *Mundus Canis* y las *Three Early Songs*: el mismo George Crumb toca la percusión en *Mundus Canis* y acompaña a su hija Ann (soprano) al piano en las *Three Early Songs*.²⁸ Algunas de las obras ya habían sido grabadas previamente, pero muchas de estas representan primeras grabaciones.

En lo que a las grabaciones para música vocal respecta, aparte de las obras vocales ya mencionadas de los volúmenes 1 y 3 de la colección, el volumen 2 incluye el ciclo *Federico's Little Songs for Children*; el vol. 6 *Lux Aeterna*; el vol. 7 *American Songbook III: Unto the Hills*. Es hasta el vol. 8 que encontramos los cuatro libros de *Madrigals* junto

²⁸ Información disponible en la página de Bridge Records: <http://bridgerecords.com/collections/catalog-all/george-crumb?page=1>

con *Ancient Voices of Children*. Ambas obras del Ciclo Lorca ya habían sido grabadas con antelación: Jan DeGaetani grabó *Ancient Voices* y *Madrigals I-IV*; Elizabeth Suderburg grabó *Madrigals I-IV* al igual que Ann-Marie Mühle (Gillespie, 1986, pp. 85-86).

Los cantantes que grabaron la obra vocal en la Complete Crumb Edition de Bridge Records son: Las sopranos, Ann Crumb, Susan Narucki, Tony Arnold, Barbara Ann Martin; las mezzo-sopranos Jamie Van Eyck y Jan DeGaetani; los barítonos Randall Scarlata, Patrick Mason y Sanford Sylvan; y la voz del niño soprano en *Ancient Voices*, Justin Murray. Varias de las grabaciones cuentan con la participación de George Crumb, en la narración, la percusión y el piano.

b. La musa de G. Crumb: Jan DeGaetani

Es común encontrar colaboraciones exitosas entre compositor e intérpretes, donde las capacidades o virtuosismo del intérprete motiva la obra del compositor. Este es el caso entre George Crumb y David Burge, quien le comisionara al compositor las *Five Pieces for Piano* (1962), considerada su primera obra de madurez; Crumb también dedicaría a Burge el primer libro del *Makrokosmos* (1972). En lo que a su música vocal respecta, la colaboración virtuosa entre George Crumb y la mezzo-soprano estadounidense Jan DeGaetani, dio como fruto la creación de una de las obras icónicas dentro del repertorio vocal del compositor, considerada por muchos el punto cumbre del Ciclo Lorca: *Ancient Voices of Children* (1970).

Crumb dedicó varias obras a Jan DeGaetani, sus primeros libros I y II de *Madrigals*, *Ancient Voices of Children*, además de componer *Apparition* a petición de la cantante: muchas de las obras vocales de Crumb entre 1965 y 1980 fueron estrenadas y grabadas por DeGaetani. En entrevista con Jaime Van Eyck (2012) el compositor expresó que seguramente a Jan DeGaetani le habría agradado la idea de su *American Songbook*, ya que a la mezzo-soprano le gustaban las canciones folclóricas (p. 81); quizá la influencia de la voz de DeGaetani persista en la mente del compositor.

Las cualidades vocales y musicales de Jan DeGaetani la hicieron una de las voces predilectas de los compositores de la segunda mitad del siglo. Estableció una duradera

relación profesional con el pianista Gilbert Kalish, con quien realizó múltiples giras en Estados Unidos y Europa. Falleció a los 56 años, en 1989 de leucemia. Fue profesora en la Eastman School of Music en la Universidad de Rochester N.Y., entre sus alumnos destacados se encuentra Dawn Upshaw y Renée Fleming (Spillman, 2004). Su voz era flexible, con un amplio registro, además de poseer una extensa gama de colores y dinámica. Su repertorio no se limitó a la música contemporánea, durante su carrera interpretó variedad de obras dentro del género de la canción de concierto del siglo XIX.

Varios compositores escribieron para la voz de DeGaetani, entre ellos: Elliott Carter, Sir Peter Maxwell Davies, William Schuman, Jacob Druckman, Richard Wernick y Pierre Boulez. Aún después de su muerte, su voz sigue influenciando a compositores e intérpretes. En entrevista con Lindsay Marshall (2015) para *Soundstreams*, la soprano Tony Arnold afirma que uno de los puntos decisivos en su formación fue escuchar por primera vez una grabación de la obra de Crumb con Jan DeGaetani; las capacidades vocales de DeGaetani abrieron todo un panorama en la joven Tony Arnold, quien se decidió por iniciar una carrera musical y años después grabaría las obras que hiciera famosas DeGaetani, *Madrigals I-IV* y *Ancient Voices of Children*. Otra cualidad de Jan DeGaetani fue su facilidad para los idiomas, sus grabaciones del Ciclo Lorca son las más fidedignas en la dicción del español.

Algunas de las grandes intérpretes de música contemporánea de los siglos XX-XXI, como Jane Manning o la misma Tony Arnold, cuentan con oído absoluto. Jan DeGaetani no poseía oído absoluto, sin embargo, esto no representó un impedimento para que cantara obras complicadas con la mayor precisión y cuidado. Su destreza y dedicación para abordar el amplio rango de la canción de arte de los siglos XIX y XX con expresividad e integridad musical, la hacen una de las recitalistas más destacadas de la segunda mitad del siglo XX.

En la sección “Two Personal Views” dentro de *Profile of a Composer* de Don Gillespie (1986), Jan DeGaetani habla sobre sus veinte años de colaboración con George Crumb. A continuación se enumeran algunas de las observaciones de DeGaetani sobre la obra y su estudio (p. 28):

1. Sus partituras son gloriosas a la vista, tienen la intensidad de excitar y estimular, de hacer placentero el proceso de estudio y montaje.
2. La satisfacción de trabajar con un gran compositor te lleva a conocer tus capacidades con mayor plenitud, te reta a descubrir cosas que no habías hecho antes.
3. En cuestión de afinación, la música de Crumb no es difícil de resolver. Utiliza elementos que son parte del vocabulario moderno desde hace años. Lo novedoso en su música es la variedad de articulaciones que propone, la precisión en la proporción rítmica, el uso elocuente del silencio y las transiciones entre el canto, el habla o los sonidos vocales percusivos. Estas características son a menudo las que hacen que muchos cantantes encuentren estas obras difíciles, ya que constituyen el tipo de cosas que la mayoría de los cantantes no suelen practicar: inclusive muchos cantantes carecen de vocabulario para conversar sobre dichos recursos.
4. La cualidad invisible de la voz, hace que los cantantes estén habituados al uso de imágenes para acceder a su instrumento. El uso que hace Crumb de las palabras y las imágenes para describir los estados de ánimo de sus obras está muy en consonancia con la forma en la cual el cantante suele aproximarse a su instrumento y su interpretación.

Las observaciones sobre la música de Crumb que ofrece Jan DeGaetani, representan un valioso aporte para los cantantes que deseen adentrarse en su obra; sus recomendaciones mantienen vigencia al día de hoy.

La forma en la que Jan DeGaetani habla sobre la labor del intérprete hace recordar lo expresado por Jane Bathori sobre la “correcta interpretación”, esa integridad musical que le debemos a la obra. Sobre su labor como intérprete de la música de George Crumb, DeGaetani declara:

Ha sido un privilegio para mi estar involucrada durante ya algunos años, en transmitir y compartir estas obras al público, a estudiantes y especialmente aprender a ser un canal útil y abierto a través del cual la música se puede presentar a sí misma. (Gillespie, 1986, p. 27)

Ser un instrumento para la creación artística es, en gran medida, la labor de todo intérprete; asumir dicho papel de forma responsable y con integridad profesional es primordial. El compromiso de Jan DeGaetani con la música de sus contemporáneos la sitúa como una de las grandes influencias en la música vocal de la segunda mitad del siglo XX.

c. Las otras voces de G. Crumb: las voces de los instrumentistas, la flauta que canta y las voces infantiles.

Dentro de los múltiples usos que hace George Crumb de la voz, está el generar efectos de eco, sonoridades sombrías o espectrales. Para generar algunos de estos ambientes sonoros, Crumb solicita que varios de los instrumentistas canten, hablen, susurren e inclusive griten. Se suele pedir a los percusionistas silbar o cantar mientras tocan, o al resto del ensamble repetir un motivo en una sucesión de ecos. Crumb no emplea efectos en la sonorización de los instrumentos, pero sí se sirve de la disposición espacial de los instrumentistas para que, al hablar, gritar o cantar, se acentúe la sensación de eco o sonoridades espectrales.

Crumb utiliza varios efectos tímbricos entre la voz y los instrumentos de percusión, ya sea mediante el canto o el silbido. En el 4º movimiento de *Ancient Voices of Children* “Todas las tardes en Granada”, los tres percusionistas deben cantar un acorde articulando una sucesión de vocales, mientras tocan ese mismo acorde en la marimba, lo que provoca una consonancia tímbrica, y como la indicación del movimiento lo dice, una sensación “callada e íntima, con un sentido de suspensión del tiempo”.²⁹ Los efectos entre el silbido del percusionista mientras toca el *Glockenspiel* y los armónicos de la flauta en la 2ª canción de *Madrigals II*, generan un ambiente sonoro espectral, ideal para el fragmento de texto empleado en este número: *la muerte entra y sale de la taberna*.

Otro efecto vocal-instrumentista empleado por Crumb, es pedir al flautista hablar en la boquilla del instrumento mientras toca alguna serie de notas. En “¡La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba!”, el último número de *Madrigals IV*, Crumb pide el efecto de *speak-flute*, donde el flautista debe decir el fragmento del poema, *la muerte me*

²⁹ *Ancient Voices of Children*, edición Peters p. 5.

está mirando desde las torres de Córdoba, mientras digita una serie de notas indicadas en la partitura. Crumb hace una exploración más a profundidad de las posibilidades sonoras de combinar la voz del flautista mientras toca, en la vocalización inicial de su obra *Vox Balaenae* (1971).

George Crumb incluye voces infantiles en dos de sus obras maestras: un niño solista en *Ancient Voices of Children* (1970) y un coro infantil en *Star-Child* (1977), dedicada a sus dos hijos. El uso de la voz infantil está vinculado con algún elemento simbólico, en ambas obras, la palabra *Child* está incluida en el título, curiosamente cuando la usa en plural sólo incluye una voz infantil, y cuando la usa en singular un coro antifonal infantil. En *Ancient Voices of Children*, el niño interactúa con la soprano como metáfora a la relación madre-hijo, en *Star-Child* Crumb maneja la contraposición de elementos de luz y oscuridad. La forma en la que maneja la voz infantil no es muy distinta a la manera en la que escribe para la soprano en ambas obras, esto es, Crumb no es condescendiente o permisivo con las voces infantiles.

d. George Crumb en México:

La obra de George Crumb es interpretada en México desde hace ya más de treinta años. El compositor ha visitado México en al menos cuatro ocasiones: estuvo presente durante la primera edición del Festival Internacional de Música Nueva Manuel Enríquez en 1979, donde se dio el estreno nacional de varias de sus obras, incluidos *Madrigals III y IV* a cargo de la soprano Thusnelda Nieto; en 1990 una vez más dentro del FIMNME, se realizó un concierto monográfico de su obra; en 1994 fue invitado a dar clases magistrales dentro del Festival Callejón del Ruido de la Universidad de Guanajuato; en el año 2000 en el Festival del Centro Histórico, donde ofreció una conferencia en El Colegio Nacional como parte del ciclo de Conferencias del Creador presididas por Mario Lavista. En dicha conferencia, Crumb habló sobre su obra, en especial *Star-Child*, además se interpretó la

obra *Vox Balaenae* a cargo del ensamble *Eight Blackbird*, entre otros títulos de jóvenes compositores mexicanos.³⁰

Entre los alumnos destacados de George Crumb, se encuentra el mexicano Ricardo Zohn-Muldoon, quien realizó sus estudios de posgrado bajo su tutela en la Universidad de Pennsylvania. En entrevista con Tom Moore (2010) para *Opera Today*, Zohn-Muldoon habla de su experiencia como alumno de Crumb “él era muy motivador, muy gentil”, describe que su forma de trabajo siempre se adaptó al ritmo de cada uno de sus alumnos, sin presionarlos a componer rápido o lento, alentándolos a tomar su propio ritmo. En la obra de Zohn-Muldoon *Flores del Viento III* (compuesta en 1990-91, revisada en el 2000) para mezzo-soprano, flauta, violín y percusión, podemos ver la influencia de Crumb en la incorporación de elementos simbólicos y el ambiente ritual de la obra, aunque el lenguaje rítmico característico de Zohn-Muldoon permea a lo largo del ciclo.

Se han realizado estrenos nacionales de la obra de Crumb a cargo de intérpretes mexicanos y extranjeros. Varios ensambles de música de cámara incluyen obras de Crumb dentro de su repertorio y han realizado grabaciones: el Cuarteto Latinoamericano de Cuerdas participó en la grabación del cuarteto *Black Angels*, en un arreglo de Juan Pablo Izquierdo (Chile) para orquesta y cuarteto (arreglo realizado con la autorización del compositor). El pianista mexicano Mauricio Nader realizó lo que se publicitó como el estreno en México de los libros I y II de *Makrokosmos* dentro del Festival Internacional Cervantino en el año 2009: sin embargo, el libro II ya había sido estrenado en México por el pianista y compositor Federico Ibarra en 1984, en un concierto realizado en el Palacio de Minería dentro del ciclo Obras Monumentales para Piano.

Entre las intérpretes de la obra vocal de Crumb en México, están las sopranos Thusnelda Nieto, Alicia Cascante y Lourdes Ambriz. El estreno integral en México de los cuatro libros de *Madrigals* estuvo a cargo de Lourdes Ambriz, a finales de la década de los ochenta dentro del Festival Internacional Cervantino, casi diez años después del estreno

³⁰ Pablo Espinoza escribió un artículo para la jornada titulado *Conferencias del creador en el Colegio Nacional: Y las voces de ballenas sonaron en presencia de George Crumb* (Marzo 31, 2000), donde relata el evento y la presencia de algunos de los músicos mexicanos más sobresalientes de la actualidad.

nacional de los libros III y IV. Algunos de los ensambles en México que incluyen obras de Crumb dentro de su repertorio son: el Cuarteto Latinoamericano de Cuerdas, el cuarteto Da Capo, el cuarteto de percusiones Tambuco, el grupo Onix Ensamble; en años recientes, el grupo mexicano Inner Pulse Ensamble³¹ ha incluido obras de George Crumb en la mayoría de sus programas de concierto, han interpretado los cuatro libros de *Madrigals, Ancient Voices of Children y Songs, Drones, and Refrains of Death* del Ciclo Lorca, además de la obra *Mundus Canis* para guitarra y percusión.

Los festivales realizados en torno a la música de George Crumb son varios y el interés por su obra lo sitúan como uno de los principales compositores estadounidenses del panorama musical. En su aportación para el libro de Gillespie (1986), Jan DeGaetani menciona que, aunque es imposible saber qué lugar en la historia ocuparían Crumb y su música, ella creía que perduraría y seguiría inspirando, ya que es música que merece ser escuchada (p. 28). El extenso número de trabajos escritos, discos y programación realizada en torno a la obra de Crumb parece prueba fehaciente de que su música se mantendrá vigente durante el siglo XXI.

³¹ Inner Pulse Ensamble tuvo como uno de sus proyectos iniciales la interpretación de *Songs, Drones, and Refrains of Death* en el año 2011. Los integrantes para tal efecto fueron: Teresa Navarro Agraz, soprano; Vladimir Ibarra, guitarra; Alejandro Martínez, contrabajo; Josefina Hernández, piano; Garbiela Edith Pérez, percusión; Juan Gabriel Hernández, percusión y dirección. Aunque la obra está escrita originalmente para barítono, no encontraron uno disponible. A raíz de esta experiencia, el ensamble se adentró al repertorio de Crumb.

III. LOS CUATRO LIBROS DE MADRIGALES

1º. El Ciclo Lorca

La producción musical de George Crumb durante la década de los sesenta, está dominada por obras para voz y conjuntos instrumentales. La etapa de madurez en la producción musical de Crumb, inicia en 1962; de las trece obras compuestas entre 1962 y 1970, ocho son obras vocales que pertenecen al Ciclo Lorca. Gran parte del desarrollo musical de Crumb durante sus primeros años, la época en la cual consolidó su lenguaje y estilo propios, está impregnada por la imaginería de la poesía lorquiana.

Como ya se expuso en el capítulo II, el Ciclo Lorca consta de doce obras, compuestas en un período que abarca cincuenta años, entre 1963 y 2013. El compositor ha expresado su deseo de componer más obras sobre poesía de Lorca, desafortunadamente para los hispanohablantes, en las últimas dos obras del ciclo, Crumb utiliza la traducción al inglés de los poemas. No obstante, en diez de las obras del ciclo, los textos conservan el idioma original: ya sean fragmentos o poemas completos. El simbolismo de García Lorca encuentra un espacio sonoro en la interpretación que hace Crumb de su mundo de sombras, amores intensos y prohibidos, de niños muertos, de árboles, de agua y de tierra.

a. La imaginería en Lorca, la magia, el color, el timbre y la carga dramática: breve panorama sobre el poeta y dramaturgo

Federico García Lorca es uno de los escritores españoles con mayor presencia a nivel internacional. Su obra ha motivado múltiples creaciones artísticas: sus textos han inspirado a pintores, escritores, coreógrafos, artistas plásticos, cineastas, pero sobre todo a músicos. Su poesía está cargada de elementos de la cultura andaluz y un estilizado uso de imágenes simbólicas relacionadas con la vida, la muerte y la naturaleza humana. La obra de García Lorca se convirtió en estandarte de la cultura española en el mundo.

García Lorca nació en 1898, en una localidad cercana a Granada. Proveniente de una familia acomodada, Lorca gozó de una buena educación y desde temprana edad se interesó por la escritura, la música y el dibujo. Estudió la universidad en Granada, donde conoció a Manuel de Falla, con quien lo uniría una larga amistad. En 1919 se mudó a

Madrid, donde vivió por diez años y conoció a figuras prominentes de las artes nacionales e internacionales; su producción poética más prolífica fue durante este período.

El primer viaje fuera de España de García Lorca fue en 1929. Su intención era realizar estudios en Estados Unidos, pero sólo permaneció en New York menos de un año. Durante este viaje, García Lorca vio de cerca el ambiente de desesperanza de la Gran Depresión, que aunado a sus propias dificultades con el idioma, lo llevó a sentir una fuerte desolación. Después de su estancia en Estados Unidos se concentró en las obras de teatro y escribió la mayoría de ellas, dejó un poco de lado la poesía y sólo escribió algunos conjuntos de poemas, generalmente muy oscuros (Sibbald, 2003).

Después de su estancia en Estados Unidos, Federico García Lorca se mudó a Cuba en 1930 y regresó a España a finales de ese mismo año. Para 1935, el dramaturgo contaba ya con la aclamación y reconocimiento internacional por sus obras de teatro y su poesía (Sibbald, 2003). En 1936, ante la inminencia del levantamiento civil, García Lorca regresó a Granada. La situación política era incierta y muchos cayeron víctimas de un bando u otro. A pesar de contar con amigos en ambos lados del enfrentamiento, García Lorca fue capturado y fusilado en agosto de ese mismo año.

En la actualidad, Federico García Lorca es uno de los poetas españoles más leídos en el mundo: su obra no se limitó a la poesía, escribió prosa y numerosas obras de teatro. Para la Dra. Kay Sibbald (2003), la mayor innovación dentro de la escritura de Lorca se encuentra en sus obras de teatro, donde buscó un contacto verdadero con las masas e identificación con la gente, más allá del reconocimiento y la fama. En sus obras de teatro, Lorca hace uso de las normas clásicas de la tragedia, las utiliza para plasmar hechos y problemáticas de la España del siglo XX (Sibbald, 2003). Tanto en su dramaturgia, como en su poesía y su prosa, muchos encuentran en Lorca una musicalidad inherente a su forma de escribir, quizá por su pasado como músico o sus raíces andaluzas. Tenía un gran interés por la música folclórica y la tradición de su región; musicalizó muchas de las canciones populares españolas.

b. La poesía empleada en los cuatro libros de Madrigales

En sus cuatro libros de *Madrigals*, George Crumb utiliza fragmentos de diversos poemas de García Lorca: Crumb selecciona una o dos líneas del poema y las utiliza en líneas melódicas líricas o de forma más declamatoria. Estos fragmentos los combina con secciones en los que el uso de la voz es más bien instrumental, donde incorpora onomatopeyas y sílabas vinculadas a la fonética del español. La escritura de Crumb en *Madrigals* se asemeja a la economía empleada en obras vocales de Webern, donde los números o canciones son muy breves y el ensamble llega a momentos de gran complejidad.³² A diferencia de Webern, Crumb no utiliza la poesía por su carácter formal, sino por el simbólico, de ahí construye el ambiente sonoro de la obra. Mientras Webern sólo utiliza a la voz con el texto de la poesía, Crumb la utiliza en forma de vocalización, con onomatopeyas y sonidos vocales percusivos.

La poesía empleada por Crumb en *Madrigals* pertenece en su mayoría al libro *Diván del Tamarit*, escrito entre 1931 y 1935, publicado unos meses antes del asesinato de García Lorca, en 1936. Encontramos en *Madrigals* fragmentos de otra colección de poemas de Lorca titulada *Canciones*, escrita entre 1921 y 1924: constituida por cerca de 100 poemas divididos en once grupos. El resto de los textos del ciclo provienen de las siguientes colecciones: *Libro de poemas* (1921), *Poema del cante jondo* (1921) y un fragmento de la obra de teatro *Bodas de sangre* (1933). Varios de los poemas empleados por Crumb son recurrentes en su obra y serán utilizados en otras canciones del Ciclo Lorca.

El *Diván del Tamarit*³³ es una colección de poemas donde García Lorca evoca tradiciones arábigas. La colección está constituida por dos secciones, una de Gacelas y otra de Casidas. El origen persa y árabe de los términos Gacela y Casida, se refiere a una forma corriente de la lírica que se transmitía de boca en boca, lo cual se relaciona con la postura estética de Lorca, quien buscaba plasmar en sus obras un nexos con el pueblo (Pérez

³² En sus ciclos vocales que abarcan del Op. 12 al 18, Webern cierra su período atonal e inicia su experimentación con el dodecafonismo para consolidar su lenguaje serial. Estos ciclos vocales se vuelven cada vez más cortos: la no repetición de materiales y el manejo del puntillismo, la vuelven música compleja y escueta.

³³ Diván, es una palabra persa que en una de sus acepciones árabes significó “cancionero”. Tamarit era el nombre de una propiedad de la familia García Lorca en Granada (Alcides, 1998).

Álvarez, 1992, p. 272). Así pues, las imágenes de Lorca, están apegadas a la cultura popular y a la sencillez campirana. Esta capacidad de tocar temas profundos y oscuros con imágenes sencillas, es una de las características que hacen tan atractiva la obra de Lorca para Crumb.³⁴

George Crumb ha expresado la fuerte atracción que siente por las imágenes de la poesía de García Lorca, la manera en la que exalta los aspectos más oscuros del ser humano (Riis, 1993, p. 42). En el artículo titulado *Lectura del Diván del Tamarit de Federico García Lorca (1898-1936)*, Manuel Alcides Jofré (1998) ofrece un análisis de la obra de Lorca, donde compara *Diván del Tamarit* con obras que la anteceden, como *Romancero Gitano (1924-27)* y *Poeta en Nueva York (1929-30)*. Alcides Jofré (1998) traza la evolución emotiva de las relaciones que construye Lorca de una obra a otra: en *Romancero gitano* las relaciones amorosas de gran fuerza y atracción erótica; en *Diván del Tamarit* relaciones rodeadas de frustración y angustia; en *Poeta en Nueva York*, desolación y aislamiento (párrafos 2 al 6).

Los aspectos oscuros en la música de Crumb, podrían tener relación con el término *amor oscuro* empleado por Lorca. Para Alcides (1998), el *Diván del Tamarit* es: “La concentración de un lenguaje y la síntesis de una experiencia, la del *amor oscuro*” (párrafo 7). Podemos inferir que *amor oscuro* se refiere a las relaciones prohibidas, cargadas de erotismo y magnetismo que llevan a la frustración, al dolor y eventualmente a la muerte. Crumb utiliza varios fragmentos de poesía donde se hace referencia a la muerte; de las doce canciones de *Madrigals I-IV*, ocho hacen referencia directa o indirecta a ésta.

Las facetas de la muerte, a las cuales hacen alusión tanto García Lorca como Crumb, podrían ser resumidas en tres: la muerte por el inexorable paso del tiempo, la muerte trágica y la muerte infantil. La “Gacela del niño muerto” es uno de los poemas que Crumb ha usado en más de una ocasión. Las Gacelas suelen tener temas amorosos, sin embargo, en ésta García Lorca deja de lado la temática amorosa y crea una especie de

³⁴ En numerosas entrevistas, George Crumb ha mencionado éste y otros aspectos que admira en la poesía de Lorca. En la entrevista con Jamie Van Eyck (2012), Crumb dice, en este respecto, que la poesía de Lorca “es muy directa”.

elegía, en la cual la muerte del niño simboliza la inocencia perdida. Crumb toma mucha de la imaginería relacionada con la muerte en su música. De igual manera, el compositor hace constantes referencias a la música de Mahler, en cuya obra la muerte infantil ocupa un lugar protagónico; Crumb nos remite también a esta inocencia perdida, al ineludible destino y al incesante paso del tiempo.

Las imágenes que Lorca maneja en su poesía son muy variadas, pero siempre mantienen un contacto con sentimientos básicos del ser humano. Alcides (1998) habla sobre la poesía de Lorca, en específico el *Romancero gitano* y dice:

Siempre prima aquí una estructura narrativa, donde el argumento tiene una función primordial, y donde el estrato de los personajes también asume un peculiar predominio. La figura del hablante olvida cada vez más su propia órbita, subordinando su lenguaje a la entrega del mundo, eliminando su expresividad más honda de algunos de los niveles determinantes de la obra, hasta casi convertirse en un narrador embelesado por la acción. (párrafo 3)

Esta descripción podría aplicarse a la obra musical de Crumb, donde el intérprete, quien hace las veces de narrador, queda atrapado en la belleza terrible de aquello que describe; cualquier dificultad que presente la obra es nimia en comparación con la atracción que provoca en el intérprete.

George Crumb tardó diez años en llevar la poesía de García Lorca a su música.³⁵ Una vez que encontró la fórmula para hacerlo, experimentó con ella durante ocho años más, lo que constituye su primer y más productivo período de composición del Ciclo Lorca. Los cuatro libros de *Madrigals* son una colección de canciones cortas, agrupadas en libros de tres canciones cada uno, que en su totalidad duran aproximadamente 35 minutos y están pensados para representarse por separado o juntos. A lo largo de estos cuatro libros, Crumb hace un uso libre de la poesía, de la temática y de la forma, logra consolidar así su particular manejo vocal y tímbrico.

La profundidad simbólica de la poesía de Lorca, es para Crumb el principal motivo de su larga relación con dichos textos. En las notas realizadas para la grabación

³⁵ Ver Capítulo II, p. 35.

discográfica de *Ancient Voices of Children* realizada en octubre de 1970 bajo la firma Nonesuch, Crumb escribió:

En *Ancient Voices of Children*, así como en mis anteriores obras de Lorca, he buscado imágenes musicales que enaltezcan y refuercen a la poderosa y extrañamente evocativa imaginación de la poesía de Lorca. Siento que el significado esencial de esta poesía concierne a las cosas más primarias: Vida, muerte, amor, el aroma de la tierra, los sonidos del viento y el mar. Estos “*Ur-concepts*”³⁶ están incorporados en un lenguaje que es primitivo y austero, pero capaz de una infinidad de matices sutiles. (Gillespie, 1986, pp. 28-29)

Para varios autores, *Ancient Voices of Children* marca la cúspide del Ciclo Lorca.³⁷ El manejo vocal logrado por Crumb en dicha obra, no habría sido posible sin la experimentación que hace sobre las capacidades de la voz en *Madrigals*.

2º. El Madrigal de George Crumb

a. El término madrigal

El término madrigal se ha empleado en varios momentos de la historia musical, en italiano es *madrigale* y se refiere a una canción sencilla con acompañamiento simple. Su raíz etimológica proviene del latín medieval *matricalis* y significa simple, primitivo.³⁸ En lo que a su uso como forma musical respecta, The Harvard Dictionary of Music ofrece tres momentos en la historia:

- **Madrigal del siglo XIV**

El madrigal en Italia surge como una forma poética y musical. Los poemas, en su mayoría pastorales, estaban constituidos por dos o tres estrofas de tres líneas, seguidos por un estribillo de dos líneas. Musicalmente solían estar escritos para dos voces, o hasta tres. Las líneas superiores solían ser floridas, al estilo de la escritura del siglo XIII, mientras la línea inferior era menos elaborada; ambas tenían texto. En el siglo XV perdió popularidad ante la *Ballata*.

- **Madrigal del siglo XVI**

³⁶ *Ur* es un término asociado con las palabras origen, fundamento o base. Una posible traducción para *Ur-concepts* sería “conceptos de origen”.

³⁷ El propio compositor llegó a comentar que durante un tiempo pensó que *Ancient Voices of Children* sería la última obra sobre poesía de Lorca.

³⁸ Madrigal. (2006). En J. Ayto, *Word Origins*. London, United Kingdom: A&C Black.

Género poético que consistía en poemas de una sola estrofa en rima libre, que alternaba líneas de siete y once sílabas. Algunas de estas son similares a la *Canzone* o a la *Ballata*. En lo que respecta a la forma musical, era un género vocal polifónico y en la mayoría de los casos sin acompañamiento. En su etapa temprana, el madrigal estaba vinculado a la escuela florentina y a los sonetos de Petrarca. Generalmente escrito a cuatro voces con texto, de carácter alegre, utilizaba rasgos de imitación y elementos retóricos. Hacia mediados del siglo XVI, el madrigal se vuelve más denso, declamatorio y serio en su escritura, más similar al motete. Su lenguaje se volvió más cromático y experimental, además de explorar ritmos declamatorios. A principios de siglo, se relacionaba al madrigal con músicos amateurs, fue hacia finales del mismo que los madrigales estaban más bien destinados a intérpretes profesionales.

- **Madrigal finales s. XVI y s. XVII**

Surgen los madrigales para una sola voz con continuo y madrigales para varias voces e instrumentos. Se siguieron componiendo madrigales sin acompañamiento durante el siglo XVII, pero en menor medida y estos estaban ya pasados de moda.³⁹

Si tomamos en cuenta las características del madrigal, la forma empleada por Crumb en sus *Madrigals* podría corresponder al madrigal de la segunda mitad del siglo XVI: una obra polifónica, con elementos retóricos, que experimenta con el lenguaje y el ritmo. La idea de agruparlos en libros también puede ser un guiño de Crumb hacia los libros de madrigales de Monteverdi o Gesualdo.

b. Características de los Madrigales de Crumb

Varias de las características mencionadas sobre el madrigal en los siglos XIV y XVI las encontramos en los *Madrigals* de Crumb: por una parte, en base a la raíz etimológica del término, los fragmentos de poesía empleados hablan de la naturaleza, de la lluvia, del erotismo, de la muerte, sólo que en Lorca estas imágenes tienen una inusitada profundidad que quizá no tenían los madrigales pastorales del s. XIV. La densidad que toma el madrigal hacia mediados del siglo XVI también la encontramos en Crumb, mas no por hacer uso

³⁹ Madrigal -LSBIIt.-RSB. (2003). En D. Randel (Ed.), *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

polifónico del lenguaje, sino por las combinaciones tímbricas y el dramatismo que construye.

Crumb utiliza varios elementos declamatorios, además de hacer uso de referencias retóricas y *word painting*. La estructura formal de los *Madrigals* de Crumb es más bien libre: combina varios tipos de acompañamiento al texto. El acompañamiento es sencillo en lo que respecta a la densidad sonora, mas no en las formas en las que utiliza a los instrumentos y combina los timbres. Por ser la combinación tímbrica una de las principales protagonistas en la obra de Crumb, las sonoridades que construye el compositor son sutiles y delicadas; hace uso de algunos efectos por resonancia y de técnicas de extensión en los instrumentos y la voz.

La instrumentación empleada en *Madrigals* es inusual: los instrumentos de cuerda que emplea son el contrabajo y el arpa, en ambos instrumentos, utiliza articulación mediante la percusión con baquetas en las cuerdas (por parte del percusionista); esto bien puede ser un recurso de Teatro Instrumental, independientemente del efecto sonoro. En relación a los instrumentos de viento, *Madrigals II* incluye flauta en Sol, en Do y piccolo, en cada una de las tres canciones respectivamente. El cuarto libro es para el ensamble completo: soprano, flauta, contrabajo, arpa y percusión.

La percusión está siempre presente en la música de Crumb. El uso que hace de la percusión en *Madrigals* es interesante por algunas de las innovadoras técnicas que emplea, donde el percusionista debe articular algunos de los pasajes del contrabajo y el arpa con las baquetas. Para Pennington (1996), Crumb expandió las posibilidades tímbricas y dinámicas de la percusión en el uso que hizo de ésta y las texturas derivadas de sus diversas dotaciones, donde la percusión adquiere un papel protagónico a la par del resto de los instrumentos del ensamble (pp. 4-5). En efecto, la forma en la cual se emplea a la percusión en *Madrigals*, podría pasar por discreta, en cuestión de dinámica y ejecución, sin embargo, toda la obra es una delicada combinación de toques tímbricos.

Dentro de las obras que conforman el Ciclo Lorca, los cuatro libros de madrigales ofrecen una interesante panorámica del desarrollo en la escritura vocal del compositor. Escritos en dos secciones, *Madrigals I* y *II* durante su estancia en Búfalo en 1965 y

Madrigals III y *IV* en Media, Pennsylvania en 1969, podemos encontrar en el manejo que hace Crumb de la voz, elementos que permanecerán en obras posteriores y en las obras intermedias escritas entre 1965 y 1969. Algunas de dichas características en el uso vocal son: la incorporación de secciones en forma de *cadenza*, que evocan un poco el estilo del *bel canto* italiano; la incorporación de onomatopeyas; los distintos niveles declamatorios en el uso de la voz.

El proceso del compositor George Crumb para poner la poesía de Federico García Lorca en música no fue inmediato: como se mencionó en el capítulo II, pasaron 10 años entre su contacto con la poesía y su primera obra vocal sobre ésta. La primera obra fue *Night Music I*, compuesta en 1963, de la cual hizo una revisión en 1976: estaba planeada originalmente como un ciclo instrumental de Nocturnos, pero en éstos Crumb encontró coincidencias con la temática de algunos de los poemas de Lorca y decidió incorporar dos números con voz (Fleming, 2012, p. 22). La temática de los textos versan, como el título de la obra lo indica, sobre la noche y elementos asociados a ella.

El primer libro de madrigales (1965) es la primera obra plenamente vocal dentro del Ciclo Lorca. Aunque *Night Music I* incluya voz en dos de sus siete nocturnos, *Madrigals I* es la primera obra donde la voz forma parte medular del ciclo. La forma en la que los libros de *Madrigals* están compuestos, provoca la sensación de que todos los instrumentos – incluida la voz – acompañan a la poesía, construyen el colchón sonoro sobre el cual ésta reposa; todos los instrumentistas están vinculados al texto y declaman algún fragmento de éste en distintos lugares a lo largo de los cuatro libros.

En lo que al manejo del texto respecta, en *Madrigals* el compositor hace un uso adecuado de la acentuación y distribución silábica del idioma. Únicamente en dos lugares éste no queda preciso: *Madrigals IV, n° 1* (compás 16) en la palabra *copia*, la figura rítmica empleada por Crumb separa la palabra en tres sílabas, dividiendo el diptongo *ia* en dos, *co-pi-a*; en *Madrigals IV, n° 3*, el compositor pide en la primera sección vocal, rolar la *r* en la palabra *mirando*, como si esta fuese una *r* doble, en lugar de una *r* sencilla. Aunque el sonido generado por la vibración lingual múltiple es común entre las técnicas de extensión, en el caso particular de *Madrigals IV, n° 3*, esta vibración afecta la pronunciación de la

palabra. En otras obras del Ciclo Lorca encontramos ligeras imprecisiones en la acentuación del español, pero son mínimas y no afectan de forma grave el discurso o el sentido, musical y poético de la obra.

Los recursos retóricos en *Madrigals* son varios, van desde la imitación de un fenómeno en forma sonora mediante el uso de onomatopeyas (la lluvia en *Madrigals I*, n^o 2), hasta el uso de susurros al hablar de la muerte o los muertos (*Madrigals I*, n^o 3 y *Madrigals II*, n^o 2). Crumb utiliza en varias secciones, saltos ascendentes y descendentes, en relación al éxtasis o a la muerte respectivamente; un ejemplo concreto de esto lo tenemos en *Madrigals III*, n^o 2, donde se utiliza una sucesión de arpeggios, primero ascendente y después descendente, con el texto *Quiero dormir el sueño de las manzanas*. Puertas Moya (Mayo, 2009) en su artículo *El ‘Diván del Tamarit’: recreación poética del mundo árabe por Federico García Lorca*, establece la relación poética entre la caída de las manzanas, un fruto otoñal, y la muerte (p. 29) (ejemplos 1-a y 1-b):



Ejemplo 1-a: *Madrigals III*, n^o 2 “Adagio, with great calm”
P. 6, edición C. F. Peters Corporation



Ejemplo 1-b: *Madrigals III*, n^o 2 “quasi senza misura; dream-like, gently undulating”
P. 7, edición C. F. Peters Corporation

En esta sección, encontramos primero un dibujo ascendente en el primer compás de la canción, después uno descendente con el mismo fragmento de texto, quizá en un gesto del ascender espiritual y el descender físico de la muerte. En el análisis de cada libro que se

presenta a continuación, se dan ejemplos de estos usos simbólicos del texto, el manejo vocal y las combinaciones tímbricas que hace Crumb de todo el ensamble.

Jan DeGaetani estrenó los primeros dos libros de *Madrigals* en la primavera de 1966.⁴⁰ Para David Cope (Gillespie, 1986) la flexibilidad, precisión, dominio de las técnicas contemporáneas, rango dinámico y vocal de DeGaetani, era el vehículo idóneo para las texturas tímbricas que propone la obra y representó una larga influencia en el compositor (p. 11-12). A lo largo de *Madrigals* podemos observar el desarrollo de la escritura vocal en Crumb.

3º. Análisis musical de los cuatro libros de Madrigales

El objeto de análisis del presente trabajo de investigación, es el empleo de técnicas de extensión vocal a lo largo de los cuatro libros de *Madrigals*, el vínculo entre éstas y los elementos simbólicos de la poesía. Por tal motivo, el análisis musical se centrará en aspectos de estructura que ayuden a entender mejor el uso que hace Crumb de la voz.

Algunas de las características de la línea vocal en *Madrigals* tienen relación con el cante jondo. En el libro *Cultura Andaluza*, José Luis González Rapela (2003) escribe el capítulo dedicado a la música de Andalucía y menciona las características del cante jondo, entre las que se encuentran: canto íntimo y desgarrador que refleje sentimientos profundos; microtonalismo, inflexiones y el uso del *glissando* entre notas; giros ornamentales mediante varios tipos de apoyaturas; una aparente falta de ritmo; alto grado de improvisación; cadencias andaluzas, es decir, cadencia frigia (356-357). En efecto, a lo largo de las canciones de *Madrigals* encontramos algunas de estas características del cante jondo en el manejo vocal, sobre todo el uso de apoyaturas y la sensación improvisatoria, aunque en realidad, el compositor no deja mucha cabida a la improvisación. Crumb trabaja sobre células pequeñas, utiliza muchos giros sobre el tritono, cromatismos y saltos de 7ª, 9ª y superiores.

⁴⁰ El catálogo de obras completas con información sobre su creación y estreno se puede consultar en la página del Ircam-Centre Pompidou, George Crumb, *Base de Documentation sur la Musique Contemporaine*: <http://brahms.ircam.fr/george-crumb>

a. MADRIGALS I

Dotación instrumental: Soprano, contrabajo y vibráfono

- 1.- “Verte desnuda es recordar la tierra”
- 2.- “No piensan en la lluvia y se han dormido”
- 3.- “Los muertos llevan alas de musgo”

Nº 1.- “Verte desnuda es recordar la tierra”

Texto del libro: *Diván del Tamarit* (1936). Casida IV: “Casida de la mujer tendida”

Fragmento del poema: *Verte desnuda es recordar la tierra*

Esquema Formal: AB AB A’

La canción tiene un esquema formal ABABA. En la A, “vivace molto ritmico”, la voz emplea una serie de onomatopeyas percusivas a forma de imitación entre los tres miembros del ensamble (vibráfono, contrabajo y voz). A lo largo del número encontramos esta sección rítmica (A) en tres ocasiones; éstas son un buen ejemplo de la voz utilizada como instrumento. Las tres secciones rítmicas (A) están intercaladas por dos “senza misura; liberamente” (B), donde la voz queda prácticamente sola; la carga narrativa del texto la encontramos aquí, donde la voz canta el fragmento del poema *Verte desnuda es recordar la tierra*. El número termina con un “Esuberante!” (A’) que sirve de sección conclusiva y está construido con material de la sección inicial A.

En este número, Crumb incorpora efectos hablados percusivos y efectos de oscilación tonal mediante el uso de cuartos de tono. La notación que emplea el compositor para los cuartos de tono es: ♯ (un número cuatro con una flecha hacia abajo), la coloca sobre la nota y ésta debe entonarse un cuarto de tono baja. Los contrastes entre una sección y otra son muy marcados, la línea vocal fluctúa entre el uso percusivo de la sección A “Vivace, molto ritmico” y la línea voluptuosa de la sección B “senza misura; liberamente”; en ambas secciones encontramos cromatismo y saltos amplios, el más amplio de todos lo encontramos en el “senza misura; liberamente”, donde utiliza un salto de once tonos en la última sílaba de la palabra *recordar* (ejemplo 2):



Ejemplo 2: *Madrigals I, n° 1* “Senza misura; liberamente”
P. 5, edición C. F. Peters Corporation

La relación retórica de este salto bien podría interpretarse como si al desprenderse de la sección baja (la tierra), el narrador la recuerda desde un lugar etéreo (el agudo), para después mencionar la tierra en una sucesión de sonidos descendentes.

La primera canción de *Madrigals I* es quizá la más cromática del ciclo. James Joseph Romeo (1978) en su tesis *Vocal parts in the music of George Crumb*, propone un análisis basado en la teoría del set (Set Theory Analysis), donde destaca la construcción de los motivos melódicos basados en una combinación de tritono, medio tono y novenas menores (sección inicial de *Verte desnuda es recordar la tierra*). De igual manera, Romeo (1978) resalta el hecho de que Crumb utiliza los doce sonidos con una única repetición dentro del segundo “Vivace, molto ritmico” (p. 13) (ejemplo 3 a y 3 b). Si tomamos en cuenta lo dicho por Romeo sobre el uso de los doce sonidos, podemos analizar la primera sección A “Vivace, molto ritmico” comparando las tres líneas, no únicamente la vocal como lo hace Romeo, y encontramos un tejido cromático en combinación con tritonos (ejemplo 4 a y 4 b).

Vivace, molto ritmico [♩=168]

ti-er-ra

toi-a

toi-i

toi-o

toi-u

(flutter-tongue)

Ejemplo 3 a: *Madrigals I, n° 1* “Vivace, molto ritmico”
P. 5, edición C. F. Peters Corporation

doce sonidos, una repetición

Ejemplo 3 b: *Madrigals I, n° 1* “Vivace, molto ritmico”
relación interválica de doce sonidos

Vivace, molto ritmico [♩ = 168]

Ejemplo 4 a: *Madrigals I, n° 1* “Vivace, molto ritmico”
P. 4, edición C. F. Peters Corporation

Ejemplo 4 b: *Madrigals I, n° 1* “Vivace, molto ritmico”
relación interválica cromática

Mientras la sección conjunta de alturas (ejemplo 4 b) se puede dividir en dos, una primera mitad más bien cromática que abarca del si_b al re_b de la octava central, la segunda mitad se construye por saltos de tritonos y va del tritono descendente del sol_b a re_b al tritono ascendente de fa_b a do_b , repite el tritono descendente de si_b a fa_b .

El lenguaje a lo largo de este número es predominantemente cromático, las líneas de la sección vocal siguen esta relación de saltos de tritonos, medio tonos, y 7ª mayores u 8ª disminuidas. Un manejo similar lo encontramos en la sección conclusiva del número, donde el vibráfono y la voz repiten un motivo a manera de imitación construido por notas repetidas y un salto de 8ª disminuida (ejemplo 5):

Ejemplo 5: *Madrigals I, n° 1* “Esuberante”
P. 5, edición C. F. Peters Corporation

El efecto de *frullato* es una de las técnicas de extensión utilizada por Crumb: consiste en una vibración generada con la lengua. El *frullato* es un efecto común en los instrumentos de viento, en la voz, Crumb lo pide mediante la articulación vibrante múltiple de la consonante *r* o *tr* (ejemplo 6).

Ejemplo 6: *Madrigals I, n° 1* “Vivace, molto ritmico”
P. 5, edición C. F. Peters Corporation

A lo largo de los libros de Madrigales encontraremos distintos tipos de efectos similares a éste, que se logran mediante la vibración de consonantes. En algunas ocasiones la vibración o *tremolo* del sonido está indicada como *frullato*, otras como trino: en el caso de la articulación de consonante, como el ejemplo 6, la indicación es de *frullato*, mientras que al tratarse de una ondulación cuyo origen es más laríngeo, la indicación es de trino, en ambos casos señala la marca de *tremolo* en las plicas (ver más adelante *Madrigals II, n° 3*).

Nº 2.- “No piensan en la lluvia y se han dormido”

Texto del libro *Diván del Tamarit* (1936). Casidas III: “Casida de los ramos”

Fragmento del poema: *No piensan en la lluvia y se han dormido*

Esquema formal: AB-A'B'

En el segundo número podemos distinguir tres tipos de construcción sonora: la primera es un grupo de *clusters* que tienen la indicación de “Cristallino” y asemejan gotas de agua, la voz hace uso de onomatopeyas (*ton, tin, tun*) en las que se prolonga la sonoridad de la *n* (ejemplo 7):

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Vibraphone, and Contrabass. The title "Cristallino" is centered at the top. The Soprano part has three measures with notes circled in yellow, corresponding to the syllables "To:n", "ti:n", and "tu:n". Above these notes are circled numbers 5, 5, and 7, with "al niente" written above the last one. The Vibraphone part has three measures with clusters of notes and dynamic markings like "fz", "pp sub.", and "con vibr.". The Contrabass part has three measures with clusters of notes and dynamic markings like "fz", "pp sub.", and "sul A".

Ejemplo 7: *Madrigals I, n.º 2* “Cristallino”
P. 6, edición C. F. Peters Corporation

La segunda construcción sonora consiste en un fragmento puntillista, donde encontramos el texto del poema *No piensan en la lluvia*, escrito en una línea silábica y melódica, en fragmentos cortos entrelazados con los instrumentos (ejemplo 8):

Ejemplo 8: *Madrigals I, n° 2* “Molto delicato”
1° sistema, p. 6, edición C. F. Peters Corporation

La tercera construcción sonora inicia en el título “Rain-death music I” y consiste en un material rítmico y metronómico, donde el vibráfono y el contrabajo construyen una birritmia: en esta sección la voz hace uso de onomatopeyas, consonantes oclusivas y fricativas, con un fin más bien efectista (ejemplo 9).

Ejemplo 9: *Madrigals I, n° 2* “Rain-death music I”
2° sistema, p. 6, edición C. F. Peters Corporation

Este es un claro ejemplo de *word painting*, donde la sonoridad nos remite a los fenómenos vinculados con la lluvia: Las gotas que caen, el sonido del viento y el ruido que éste genera.

Aunque el número está construido por tres materiales diferentes que se suceden de manera continua, la canción se podría dividir en dos secciones A y B: Cristallino-Rain-death Music I y Cristallino- Rain-death music II. El cierre de la canción corresponde al “Rain-death music II” y consiste en una combinación de los materiales rítmicos, las onomatopeyas de la sección “Cristallino” y la sección puntillista del “molto delicato”

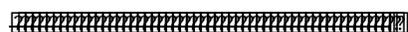
(ejemplo 8). En “Rain-death music II” tanto la soprano, como los dos instrumentistas, deben intercalar una serie de efectos con voz hablada: los instrumentistas repiten las sílabas *tin ton tun* y la voz debe combinar tres diferentes alturas de habla con las sílabas *tin-ti-ko-tik*, mientras canta el fragmento del poema, similar a la segunda sección “molto delicato” (ejemplo 10).

The image shows a musical score for "Rain-death music II". It features three staves: a vocal line at the top and two instrumental lines below. The tempo is marked "Tempo metronomico" with a quarter note equal to 120. The key signature has one sharp (F#). The vocal line includes the lyrics "ti:ŋ ti-ko-ti:k, ti-ko-ti:k - ti:k,". Performance instructions include "Spoken (3 levels)", "Sung (poco in rilievo)", "No.", "delicatiss.", "pizz.", "arco sul pont.", "col legno", "sul pont.", "staccatiss.", and "arco sul pont.". There are also markings for "ppppp sempre" and "staccatiss.". The score is annotated with red and blue circles and arrows, highlighting specific performance techniques and dynamics.

Ejemplo 10: *Madrigals I, n° 2* “Rain-death music II”
2º sistema, p. 7, edición C. F. Peters Corporation

El efecto de relieve usado en esta sección final y la delicadeza con la cual el compositor pide que sea ejecutado, la hacen un reto importante para el cantante y el ensamble. La simbología usada por Lorca, en la cual las gotas de lluvia son la muerte que llega en el dulce desapego del sueño, es plasmada por Crumb hacia el final del número, donde la voz queda sola con el último fragmento del poema, que hasta este momento no había aparecido: *y se han dormido*, como en el sueño de la muerte.⁴¹

Los elementos contrapuntísticos y puntillistas empleados, más que un recurso del lenguaje, son utilizados por el compositor con fines expresivos y de color. Para Fleming (2012), aunque Crumb suele usar un lenguaje cromático en sus libros de madrigales, en este libro en particular, el recurrente uso disjunto de dichos patrones cromáticos, los efectos tímbricos de las diversas técnicas de extensión utilizadas en la voz y los instrumentos, responden a un efecto de *word painting* mediante el cual Crumb dibuja a la lluvia de forma



⁴¹ Ver el Anexo con el poema completo, Casida III: “Casida de los ramos”.

sonora (p. 37). Encontramos este tipo de recursos a lo largo de la obra, donde el compositor no sólo busca emular los sonidos de las palabras, también utiliza efectos vocales para imitar sonidos de la naturaleza a los cuales hace referencia el texto, similar a lo expuesto en el ejemplo 9.

Los efectos de resonancia logrados por la combinación tímbrica en la sección del “Cristallino”, son también una de las características de la escritura tímbrica en Crumb, donde la combinación de instrumentos logra crear la atmósfera sonora, en combinación con los diferentes usos que hace de la voz y los instrumentos.

Nº 3.- “Los muertos llevan alas de musgo”

Texto del libro *Diván del Tamarit* (1936). Gacela V: “Gacela del niño muerto”

Fragmento del poema: *Los muertos llevan alas de musgo*

Esquema formal: AA'B

El último número del libro I inicia con un solo de contrabajo, la indicación es “lento, oscuro” y para el contrabajista la instrucción es tocar sin arco, similar a una guitarra baja. Las frases del solo están construidas por arpeggios en rasgueo, intercalados con apoyaturas *glissandi* por cuartos de tonos y trémolos. En las partes de trémolos del contrabajo, el vibráfono imita los *glissandi* por cuartos de tono del contrabajo.⁴² En la segunda ocasión de la sucesión de *glissandi* por cuartos de tono del vibráfono, el contrabajista y la voz susurran de forma intensa el texto *los muertos* de forma intercalada (ejemplo 11).

⁴² El efecto de *glisando* en el vibráfono se logra sosteniendo con una baqueta la placa, mientras se toca con otra baqueta más dura, después la baqueta que sostiene la placa modifica la presión y se desliza, generando una oscilación en la altura, esto constituye una innovación en el uso de la percusión. Crumb da instrucciones específicas en la partitura, al pie de página.

The image shows a musical score for three instruments: soprano, vibraphone, and double bass. The soprano part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with notes marked with 'x' and 'y' symbols, and dynamic markings including 'intenso (whispered)'. The vibraphone part is on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It consists of a series of notes with dynamic markings 'mp', 'p', 'pp', and 'ppp'. A blue oval highlights a section of the vibraphone part with the annotation 'gliss. on one plate (come sopra)'. The double bass part is on a grand staff with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with notes marked with 'x' and 'y' symbols, and dynamic markings including '(whispered) intenso'. The lyrics 'Los muer-tos,' are written below the soprano and double bass parts.

Ejemplo 11: *Madrigals I, n° 3* “Lento, oscuro”
2º sistema, p. 8, edición C. F. Peters Corporation

La sección inicial (A) cierra con otra sucesión de *glissandi* en el contrabajo, donde el percusionista debe percutir las cuerdas del contrabajo con baquetas, mientras la voz susurra el texto *los muertos llevan alas de musgo*; el percusionista hace una repetición del texto en forma de eco.

La segunda sección le pertenece ahora a la voz, que a dúo con el vibráfono retoma la idea de los *glissandi* por cuartos de tono que hiciera el vibráfono en la sección (A') sobre la palabra *musgo*, mientras el vibráfono toca notas largas con *acciaccaturas* y armónicos (ejemplo 12):

The image shows a musical score for a single instrument, likely the vibraphone. The tempo is 'Senza misura, liberamente; sempre lentamente, esitante'. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a melodic line with notes marked with 'x' and 'y' symbols, and dynamic markings including 'fuggevole', 'ppp', 'mp', and 'pppp'. There are annotations such as '(oscillando)', '(a) a-las de musgo,-', and '(hold Pedal down throughout)'. A red circle highlights a note, and a blue arrow points to a section of the score. The lyrics '(a) a-las de musgo,-' are written below the staff.

Ejemplo 12: *Madrigals I, n° 3* “Senza misura...”
1º sistema, p. 9, edición C. F. Peters Corporation

El efecto acústico se genera por la combinación de las oscilaciones del vibráfono, el unísono, el choque provocado por los reguladores de dinámicas y las oscilaciones por cuartos de tono en la voz.⁴³

En el cierre de la canción, el contrabajo se incorpora con un *glissando* ascendente que da pie a la parte final de la segunda sección: Crumb utiliza una sucesión de *glissandi* descendentes de la voz a forma de progresión, asemejando la caída de las alas, y *glissandi* sobre el vibráfono con batidores (ejemplo 13). El número cierra con una sucesión de arpeggios en los tres instrumentos: armónicos del contrabajo, graves en boca cerrada en la voz, y arpeggios en *pianissimo* en el vibráfono.

Ejemplo 13: *Madrigals I, n.º 3* “Lento, oscuro”
P. 8, edición C. F. Peters Corporation

Las referencias retóricas del poema se pueden observar en el amplio uso de *glissandi* y armónicos que hace Crumb, asemejando el batir de alas. La referencia del musgo con la muerte y las alas con los ángeles, ángeles terrenales. El fragmento pertenece a la Gacela V: “Gacela del niño muerto” y es un poema utilizado por Crumb en la segunda canción de *Madrigals IV* y más adelante en uno de los números de *Ancient Voices of Children*.

43

El uso de cuartos de tono en la música de Crumb responde más a una búsqueda de color y efecto acústico, que a un efecto por tono, o construcción de escala microtonal.

b. MADRIGALS II

Dotación instrumental: Soprano, flauta alto (dobla flauta en Do y piccolo) y un percusionista (crótalos, *Glockenspiel*, dos timbales, marimba)

- 1.- “Bebe el agua tranquila de la canción añeja”
- 2.- “La muerte entra y sale de la taberna”
- 3.- “Caballito negro ¿dónde llevas tu jinete muerto?”

Nº 1.- “Bebe el agua tranquila de la canción añeja”

Texto del libro *Libro de poemas* (1921). “Balada de la placeta”

Fragmento del poema: *Bebe el agua tranquila de la canción añeja*

Esquema formal: ABA

La primera canción del segundo libro de *Madrigals* está escrita para una combinación de *Glockenspiel* y crótalos, flauta alto (en Sol) y soprano. Dividida en tres secciones, en la primera vemos motivos en forma de arabescos en la voz y la flauta donde el compositor parece evocar el canto jondo andaluz; la segunda sección lleva la carga del texto y la última cierra con los motivos de la flauta, acompañada por la percusión. Es una canción con vocalizaciones virtuosas y apasionadas, donde la voz y la flauta hacen una serie de imitaciones (ejemplo 14).

The image shows a musical score for the first piece of Madrigals II. It consists of three staves. The top staff is for the Soprano voice, starting with the vocalization '(Ah)'. The middle staff is for the Alto Flute, with dynamic markings like 'f' and 'cresc.'. The bottom staff is for the Percussion, specifically Glockenspiel and Anvil Cymbal, with rhythmic patterns. The score includes performance instructions such as 'poco pressando' and 'cresc.'. There are also some numerical markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks.

Ejemplo 14: *Madrigals II, n° 1* “Esultante, giocoso!”
2º sistema, p. 4, edición C. F. Peters Corporation

La segunda sección de la canción es donde la voz canta el texto *Bebe el agua tranquila de la canción añeja*: aquí Crumb incorpora un efecto cristalino generado por la

percusión, donde combina en *staccato* una serie de notas por saltos de 7ª y tritonos. De igual manera la línea de la voz incorpora estos saltos, sólo que en una frase amplia y ligada, donde utiliza una serie de adornos similares a las de la sección introductoria. La flauta tiene una serie de motivos de notas repetidas con armónicos (ejemplo 15):

The image shows a musical score for three staves. The top staff is the vocal line, starting with the instruction 'sotto voce, ma estatico' and a long slur over the notes. The lyrics 'Be-be el a-gua fran-qui la' are written below the notes. The middle staff is the piano accompaniment, with dynamic markings 'p' and 'pp'. The bottom staff is the flute accompaniment, with dynamic markings 'pp delicatiss.' and 'pp sempre', and a 'tr' (trill) marking. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo 15: *Madrigals II, n° 1* “Esultante, giocoso!”
P. 5, edición C. F. Peters Corporation

Este número es muy claro en su forma, ya que repite las dos secciones iniciales, ahora un tono y medio más alto, para concluir solo con los instrumentos, donde la flauta y la percusión repiten material de la sección introductoria.

En este número encontramos una vez más saltos similares a los de once tonos en *Madrigals I, n° 1* (ejemplo 2). Las dificultades para la voz radican en el tipo de canto que la vocalización inicial sugiere, además de ensamblar los ritmos de cuatrillos, quintillos y septillos con *acciaccaturas* de varias notas (en forma de arabescos) y trinos. Los motivos de la flauta también son inestables en lo que al ritmo respecta, y el papel de la percusión como anclaje para el pulso en este número es crucial.

N° 2.- “La muerte entra y sale de la taberna”

Texto del libro *Poema del cante jondo* (1921). Tres ciudades: “Malagueña”

Fragmento del poema: *La muerte entra y sale de la taberna. La muerte entra y sale, y sale y entra la muerte de la taberna*

Esquema formal: AA'A''

La canción está construida con tres presentaciones variadas de la frase que lleva el verso *La muerte entra y sale de la taberna*. Las frases están precedidas y unidas por pequeños interludios instrumentales. El primer interludio instrumental consiste en una serie de *glissandi*, trinos y efectos dinámicos del timbal; la flauta en Do se incorpora con un motivo de efectos acústicos por oscilación, además de una combinación entre los armónicos de la flauta y la percusión (ahora con el *Glockenspiel*). Durante los motivos oscilatorios de la flauta y las notas del *Glockenspiel*, el percusionista debe silbar una serie de notas a manera de pedal, esto genera una mezcla de timbres entre el brillo de la percusión y el aire de la flauta (ejemplo 16):

Ejemplo 16: *Madrigals II, n° 2* “Lentamente, con alguna licencia; eerie, spectral”
3° sistema, p. 7, edición C. F. Peters Corporation

El sonido del silbido se mezcla entre el *Glockenspiel* y los armónicos de la flauta, el silbido se sostiene hasta el final de las frases, esto lo vuelve cada vez más evidente en la medida en la que la sonoridad del *Glockenspiel* y la flauta se desvanece. Estas notas del silbido sirven de referencia para la afinación de la cantante, ya que suelen ser el último sonido audible previo a las entradas de la voz.

Las intervenciones vocales son acompañadas únicamente por los timbales. En la escritura vocal de este número, Crumb intercala motivos con alturas determinadas y secciones recitadas en susurro (ejemplo 17). Una vez más, utiliza combinaciones de intervalos de 7ª mayores y tritonos.

Ejemplo 17: *Madrigals II*, n° 2 “Lentamente, con alguna licencia; eerie, spectral”
2º sistema, p. 7, edición C. F. Peters Corporation

Las referencias a la muerte, vinculadas a saltos de 7ª y 9ª, están presentes a lo largo de los cuatro libros de *Madrigals*; este número no es la excepción. Aquí encontramos, al igual que en *Madrigals I*, n° 1, una participación diferenciada entre las secciones instrumentales y las vocales. En los solos vocales, Crumb intercala secciones silábicas y puntillistas, con vocalizaciones frenéticas acompañadas con recursos instrumentales mínimos.

El número concluye con un solo de voz. En este cierre, la participación del resto del ensamble se limita a un intervalo armónico de 4ª aumentada por parte del timbal, con un *glissando* descendente de un tono; ésta irrupción del timbal sirve de impulso para detonar la sección climática y la *cadenza* final de la voz (ejemplo 18):

Ejemplo 18: *Madrigals II*, n° 2 “Lentamente, con alguna licencia; eerie, spectral”
1º sistema, p. 8, edición C. F. Peters Corporation

Nº 3.- “Caballito negro ¿Dónde llevas tu jinete muerto?”

Texto del libro *Canciones* (1921-1924). Andaluzas: “Canción del jinete (1860)”

Fragmento del poema: *Caballito negro ¿Dónde llevas tu jinete muerto? Caballito frío ¡Qué perfume de flor de cuchillo!*

Esquema formal: AA'A''

El último número de *Madrigals II*, es el más breve de todos. Escrito para voz, multi percusión y piccolo, Crumb utiliza elementos retóricos que marcan el galopar frenético del caballo. La canción cuenta con dos temas, una sección a manera de puente y una sección conclusiva con material del primer tema. En el primer tema el compositor utiliza notas en *staccato* para el segundo motivo de la voz, el que corresponde al verso *¿dónde llevas tu jinete muerto?*. En el segundo tema, el motivo termina con *glissandi* descendentes, en las palabras *frío, perfume, cuchillo*.

El primer tema inicia con un *sforzando* de crótalos y piccolo; la indicación de compás es de 7 treintaidosavos, el motivo inicial del piccolo tiene la instrucción expresiva de “furioso”, es un motivo de seis treintaidosavos repetidos sobre la misma altura, con una *acciaccatura* para el 7º tiempo; una vez más encontramos el salto de 7ª mayor de la nota de la *acciaccatura* al último treintaidosavo de la flauta (ejemplo 19):

Ejemplo 19: *Madrigals II*, n.º 3 “Vivacissimo possibile”
1º compás, p. 8, edición C. F. Peters Corporation

Seguido del motivo de notas repetidas del piccolo, entra la marimba en la anacrusa al segundo compás. Dicho motivo consiste en una sucesión de notas (con baquetas duras) que asemejan la cabalgata del caballo; está construido por saltos de tritono, séptimas y novenas. La voz inicia en la anacrusa al tercer compás con el texto *Caballito negro*; el primer motivo de la voz está construido por un salto de 9ª menor ascendente y desciende en dos intervalos de tritono, separados por una *acciaccatura* descendente de medio tono. El registro agudo del piccolo contribuye a la sensación de alarma que relata el poema, en esta sección inicial tiene un motivo en forma de arpeggios con el uso de la técnica extendida *flutter-tongue*

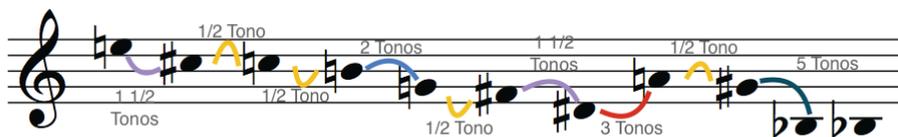
(*frullato*); este recurso también lo emplea en la primera canción del libro, en las *acciaccaturas* del primer motivo de la flauta (ver ejemplo 14).

A lo largo de la obra de Crumb encontramos un uso extenso de intervalos amplios, generalmente compuestos, con alguna relación de tono o semitono a la octava (novenas, séptimas, catorcenas): en muchas ocasiones estos están vinculados a elementos retóricos o cuestiones simbólicas relacionadas con la muerte. En este número, Crumb utiliza un intervalo de novena menor descendente en la palabra *muerto* (ejemplo 20):

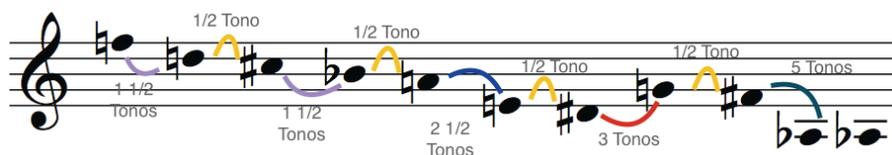


Ejemplo 20: *Madrigals II, n° 3* “Vivacissimo possibile”
P. 10, edición C. F. Peters Corporation

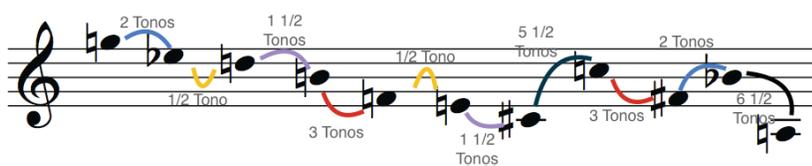
Este motivo de los *staccatos*, aparece en tres ocasiones con una construcción rítmica y melódica similar; en las dos primeras exposiciones se repite dos veces a manera de reiteración; en la tercera exposición se repite tres veces y forma ya parte de la sección conclusiva del número. Es un motivo particularmente complicado, ya que la construcción interválica es siempre distinta, aunque guarda similitudes entre los tres modelos. Los siguientes tres ejemplos (20 a, b y c) muestran la construcción interválica de dicho motivo en sus tres presentaciones:



Ejemplo 20 a: *Madrigals III, n° 3*
Relación de intervalos, primera presentación: compás 6-7



Ejemplo 20 b: *Madrigals III, n° 3*
Relación de intervalos, segunda presentación compás 14-15



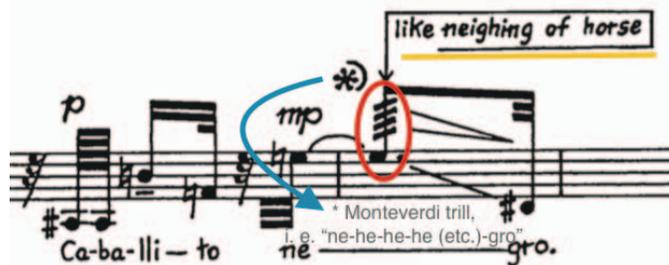
Ejemplo 20 c: *Madrigals III, n° 3*
Relación de intervalos, tercera presentación compás 38-39

El primer tema – con el texto *Caballito negro ¿dónde llevas tu jinete muerto?* – es seguido por un puente donde Crumb hace un uso instrumental de la voz con las sílabas *taio-tok*, que bien podría servir de onomatopeya para el cabalgar del caballo. El puente está construido por el mismo motivo para los tres integrantes del ensamble, éste consiste en notas repetidas con *acciaccaturas*, similar al motivo inicial del piccolo (ejemplo 21):

Ejemplo 21: *Madrigals II, n° 3* “Vivacissimo possibile”
2º sistema, p. 8, edición C. F. Peters Corporation

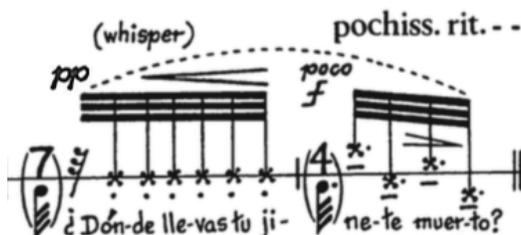
El segundo tema, que corresponde al siguiente verso del poema *Caballito frío ¡qué perfume de flor de cuchillo!*, y corresponde a la sección media del número. La construcción motívica de la voz es distinta, utiliza saltos y *glissandi* amplios. Posterior a esta sección media, se retoma el motivo del puente, que concluye con uno de los efectos quizá más famosos de los *Madrigals*, mismo que marca el inicio de la sección final (coda): el relincho del caballo. Crumb indica con la marca de trémolo en la plica, y la indicación

“como el relincho de caballo”, pone una instrucción al pie de página en la que sugiere al cantante ejecutar el efecto similar a un trino en el estilo de Monteverdi (ejemplo 22):



Ejemplo 22: *Madrigals II, n° 3* “Vivacissimo possibile”
3° sistema, p. 9, edición C. F. Peters Corporation

El número concluye con la tercera presentación del tema inicial (ver ejemplo 20 c), al cual Crumb incorpora un efecto de *fade-out* (fundido), que corresponde a una paulatina disminución en la dinámica. Al final la voz recita la pregunta *¿dónde llevas tu jinete muerto?* con alturas aproximadas (ejemplo 23):



Ejemplo 23: *Madrigals II, n° 3* “Vivacissimo possibile”
3° sistema, p. 10, edición C. F. Peters Corporation

El caballo tiene una presencia importante en la poesía lorquiana. Para Puertas Moya (2009), el caballo simboliza a las pasiones desbocadas, dar rienda suelta a los deseos sin reparar en las consecuencias (p. 32). El caballito de *Madrigals II, n° 3*, va furioso (indicación de Crumb), lo más vivo posible (el treintaidosavo a 304 BPM), el jinete que lleva va muerto, motivo por el cual el caballo va sin rienda, desbocado, sin guía. Más adelante encontramos otra relación trágica vinculada al caballo, en la *Nana, niño, nana del caballo grande que no quiso el agua*. Mientras en el poema “Canción del jinete (1860)” se utiliza el diminutivo *Caballito*, quizá en un gesto de inocencia o ternura, en el fragmento de

Bodas de Sangre utilizado en *Madrigals III*, n° 3, el poeta utiliza, de forma casi enfática, *caballo grande*.

c. MADRIGALS III

Dotación instrumental: Soprano, arpa y un percusionista (vibráfono, bongós, tres tambores y triángulo suspendido)

- 1.- “La noche canta desnuda sobre los puentes de marzo”
- 2.- “Quiero dormir el sueño de las manzanas”
- 3.- “Nana, niño, nana del caballo grande que no quiso el agua”

N° 1.- “La noche canta desnuda sobre los puentes de marzo”

Texto del libro *Canciones* (1921-1924). Eros con bastón: “Serenata”

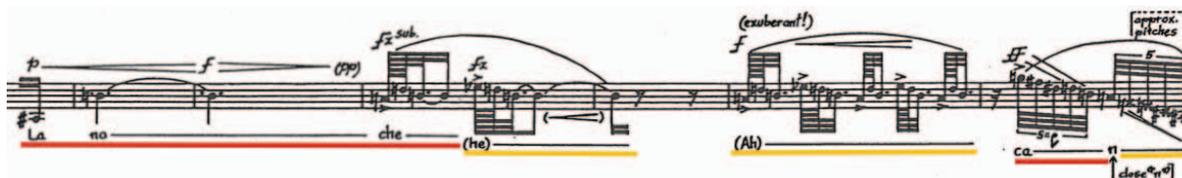
Fragmento del poema: *La noche canta desnuda sobre los puentes de marzo*

Esquema formal: Tres frases con interludios instrumentales.

El tercer libro de Madrigales fue compuesto durante una nueva etapa en la vida de Crumb. Para 1969, el compositor ya se encontraba establecido en Pennsylvania, estaba rodeado de un sólido círculo de amigos y músicos; la segunda mitad de la década de los sesentas fue una de sus más productivas, en lo que a su obra vocal respecta.

La primera canción del libro inicia con una sección marcada como isorrítmica, entre la percusión (bongós y timbales) y el arpa: el compás es de 5 dieciseisavos. La percusión tiene un diseño rítmico de 7 compases que se repiten a manera de *ostinato* en 7 ocasiones (ejemplo 24 a). El arpa lleva otro discurso, rítmicamente similar a la sección marcada como isorrítmica, que para el arpa consiste en 10 compases (ejemplo 24 b). En la sección de la percusión, Crumb es muy específico en la sonoridad que busca, da indicaciones sobre la ejecución, si es con la punta de los dedos, los dedos planos o el dorso del pulgar. De forma simultánea, tanto la percusión como el arpa, deben susurrar el texto, con alturas indeterminadas en *staccato*: primero la percusión dice *la noche canta*, después el arpa responde *canta desnuda*, y sobre la última sílaba entra la línea de la voz que canta el verso del poema *la noche canta* (ejemplo 24).

La voz inicia en la sección posterior a la isorritmia. Su línea es similar a las secciones melismáticas de *Madrigals II, n° 1*, donde el uso de notas rápidas evocan a las inflexiones vocales del cante jondo (ejemplo 25):



Ejemplo 25: *Madrigals III, n° 1* “Allegro molto rítmico; deciso, quasi meccanico”
2º sistema, p. 4, edición C. F. Peters Corporation

En este ejemplo podemos ver el fragmento de texto en una mitad del motivo, mientras en la otra Crumb hace uso de melismas y vocalizaciones, ya sea con una vocal (*Ah*) o con alguna de las sílabas del texto; en el caso del final del fragmento, la consonante *n* de la palabra canta.

El número se podría dividir, de acuerdo a las entradas de la voz, en tres frases, construidas con el mismo material de la sección introductoria y determinadas por el texto: 1ª *la noche canta*; 2ª *canta desnuda*; 3ª *sobre los puentes de marzo*. Entre cada sección hay puentes instrumentales, pero estos no presentan elementos musicales nuevos, siguen el mismo discurso de la sección introductoria. A lo largo de todo el número se encuentran secciones de susurro por parte del arpa y la percusión; el número cierra con uno de estos susurros por parte del arpa: *canta desnuda* (ejemplo 26).

The image shows a musical score for a vocal line. The lyrics are 'can-ta des-nu-da'. The score includes dynamic markings such as *ff*, *fz*, *mp sub.*, and *molto fffz*. There are also performance instructions like *(senza rit.)*, *(l.v.)*, and *poco*. The melody is characterized by rapid notes and melismas.

Ejemplo 26: *Madrigals III, n° 1* “Allegro molto rítmico; deciso, quasi meccanico”
2º sistema, p. 6, edición C. F. Peters Corporation

A lo largo de la canción, los motivos del arpa son similares al que se muestra en el ejemplo 26. Este tipo de sonoridades con apoyaturas son reminiscentes al tipo de ornamentación de mucha de la música asiática, el mismo tipo de ornamentación del cual se sirvió el flamenco andaluz.

Nº 2.- “Quiero dormir el sueño de las manzanas”

Texto del libro *Diván del Tamarit* (1936). Gacela VIII: “Gacela de la muerte oscura”

Fragmento del poema: *Quiero dormir el sueño de las manzanas, para aprender un llanto que me limpie de tierra*

Esquema formal: AA'B

Este es otro de los números más breves de la colección de *Madrigals*. Consiste únicamente de tres sistemas y se puede dividir en tres frases, mismas que inician con la voz, prácticamente sin acompañamiento, y son seguidas por interludios instrumentales del arpa y el vibráfono con la indicación “quasi senza misura; dream-like, gently undulating”. Las primeras dos frases tienen el texto *Quiero dormir el sueño de las manzanas*, la frase conclusiva tiene el último fragmento del texto empleado, *para aprender un llanto que me limpie de tierra*; en esta frase conclusiva, es el único momento del número en el que tenemos un *tutti*, donde la voz y el vibráfono repiten, de forma desfasada, el mismo motivo basado en intervalos de 3ª menor que articula el arpa (ejemplo 27):

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Harp, and Vibraphone. The Soprano part has lyrics: "pa-ra a-prender-un llan-to que me lim-pie de tier-ra." The Harp part has a circled annotation: "Intervalos de 3ª menor con los que está construido el tema de la voz y el vibráfono". The Vibraphone part has a circled annotation: "lasc. vibr. (until sound dies)". The score is marked with dynamics like "ppp (chastely)" and "pppp". There are also circled annotations in the Soprano and Vibraphone parts.

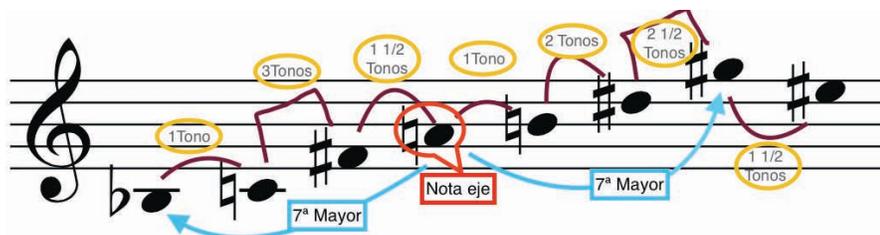
Ejemplo 27: *Madrigals III*, nº 2 “quasi senza misura”
2º sistema, p. 7, edición C. F. Peters Corporation

El ejemplo retórico, al cual se hace alusión en el ejemplo 1-a y 1-b, pertenece a este número (ver página 68-69). Aquí también encontramos referencias a la muerte mediante saltos de 8ª disminuida y 7ª mayor en la palabra *sueño* (ejemplo 28):

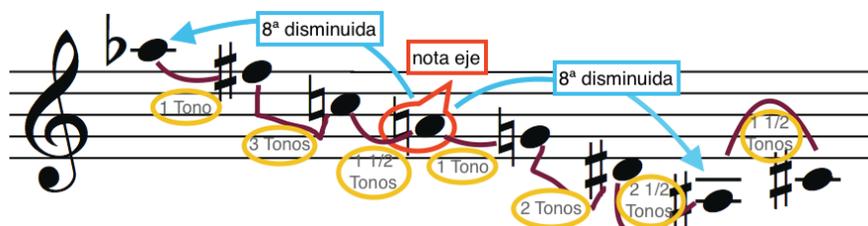


Ejemplo 28: *Madrigals III, n° 2* "Adagio, with great calm"
Compás 3, p. 6, edición C. F. Peters Corporation

Por otra parte, si analizamos la relación de tonos en ambas escalas del ejemplo 1, la relación es idéntica, una en forma ascendente y la otra descendente: consisten en una sucesión de 1 tono, 3 tonos, 1 ½ tonos, 1 tono, 2 tonos, 2 ½ tonos, 1 ½ tonos (ejemplos 1 b-1 y 1 b-2):



Ejemplo 1 b-1: *Madrigals III, n° 2* Relación de tonos



Ejemplo 1 b-2: *Madrigals III, n° 2* Relación de tonos

La nota eje que comparten ambas escalas es el $la_{\#}$ central. Se guarda así una relación en el primer ejemplo (1, b-1) del intervalo de 7ª mayor entre la nota eje y las notas extremas (si_{\flat} grave al $la_{\#}$ central, y del $la_{\#}$ central al $sol_{\#}$ agudo), mientras en el segundo ejemplo (1, b-2) el intervalo es de 8ª disminuida (del $la_{\#}$ grave al $la_{\#}$ central, y del $la_{\#}$ central al la_{\flat} agudo). Este es el intervalo que utiliza en la repetición que hace de la palabra *sueño*, sólo que invierte el intervalo, después de la primera escala usa la 8ª disminuida que va de $re_{\#}$ a re_{\flat}

(ejemplo 28), mientras en la repetición que sigue a la segunda escala, utiliza la 7ª mayor que va de re \sharp a mi \flat .

Nº 3.- “Nana, niño, nana del caballo grande que no quiso el agua”

Texto de la obra *Bodas de Sangre* Acto I, Cuadro II. Suegra con niño en brazos y Mujer
Fragmento: *Nana, niño, nana del caballo grande que no quiso el agua / Duérmete, rosal,*
que el caballo se pone a llorar. Las patas heridas, las crines heladas, dentro de los ojos un
puñal de plata.

Esquema formal: A B A'

Contrario a la canción anterior, este es uno de los números más largos de los cuatro libros de *Madrigals*, además de ser el único número en el cual Crumb utiliza un fragmento de la obra de teatro *Bodas de Sangre*, en lugar de fragmentos de poesía. El número está construido en tres secciones que corresponden a las tres secciones del texto: 1ª *Nana, niño, nana del caballo grande que no quiso el agua*; 2ª *Duérmete rosal, duérmete, que el caballo se pone a llorar*; 3ª *¡Las patas heridas, las crines heladas, dentro de los ojos un puñal de plata*. Después de la tercera sección, Crumb hace una re-exposición variada de la primera sección y concluye con la voz sola en boca cerrada, cada vez más lento.

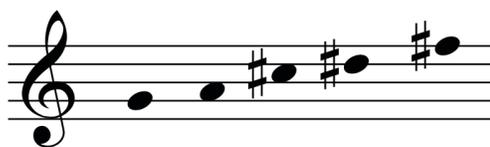
La primera sección está compuesta por un motivo a forma de arrullo, que repiten primero el arpa, después el vibráfono, seguido por la voz, solo que ésta una sexta por debajo de los instrumentos (ejemplo 29):

Ejemplo 29: *Madrigals III, n° 3* “Slowly, tenderly; with a gentle rocking movement”
3º sistema, p. 7, edición C. F. Peters Corporation

A este motivo le sigue uno construido por un salto ascendente de 9ª menor, a manera de *cadenza*, donde la voz se queda sola: La primera sección cierra con la repetición del primer motivo, ahora un tono más arriba en el vibráfono, dos tonos más arriba en la voz, y dos tonos y medio más abajo en el arpa.

La segunda sección está constituida por una serie de efectos de rasgueo en una sola cuerda en el arpa, seguidos por un tremolando, creado mediante el efecto de las baquetas sobre las cuerdas. La indicación es “a piacere”, aquí se utiliza a la voz de forma medio-cantada. Es una sección muy breve, que bien podría servir de introducción a la tercera sección, que es más intensa en dinámica y agógica.

La tercera sección tiene la indicación de “animato, ben marcato”. En el motivo del arpa utiliza una escala pentáfona, responsable en gran medida de la sonoridad oriental característica de mucha de la música de Crumb (ejemplo 30):



Ejemplo 30: *Madrigals III*, n° 3 Escala pentáfona

El siguiente motivo cantado de la voz, que lleva el texto *Las patas heridas, las crines heladas*, está construido en base a un salto de 9ª menor ascendente y una 5ª justa descendente, con acentos cada nota y la indicación de *f* y *crescendo* a *ff*. Este motivo se repite cuatro veces con la misma estructura interválica, pero descendiendo un tono en la segunda repetición, después un tritono en la tercera repetición, y un tono en la cuarta repetición. La quinta presentación del motivo rompe la progresión, el intervalo ya no es de 9ª, sino de 8ª aumentada, además de cambiar la articulación y seguir con el cierre del motivo y el resto del texto de la sección.

Dentro de los efectos por habla empleados en las secciones 2 y 3 de este número, Crumb utiliza varias formas, con alturas indeterminadas o en una sola altura. Algunas de estas formas de habla se asemejan más al *Sprechgesang*, mientras en otras utiliza patrones más rítmicos que de altura. La última canción de *Madrigals III* nos presenta un buen ejemplo de estos efectos por habla (ejemplo 31 y 32).



Ejemplo 31: *Madrigals III, n° 3* "Poco agitato"
2° sistema, p. 8, edición C. F. Peters Corporation



Ejemplo 32: *Madrigals III, n° 3* "Poco agitato"
3° sistema, p. 8, edición C. F. Peters Corporation

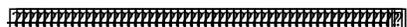
Crumb indica una línea media de habla, sobre la cual mueve la dirección de entonación del texto (relación de altura); la rítmica generalmente esta escrita de forma determinada. Cuando la altura es estática, la articulación del texto y el ritmo indicados son lo primordial.

El número concluye con la repetición casi literal de la primera sección, sólo que el tema del arpa ahora lo presenta una 4ª justa más abajo, en el vibráfono un tono más abajo y en la voz un tritono más abajo. El murmullo final está en la misma altura que el que presenta al inicio del número en el compás 4 (ver ejemplo 29).

d. MADRIGALS IV

Dotación instrumental: Soprano, flauta (dobla piccolo y flauta alto), arpa, contrabajo y un percusionista (*Glockenspiel*, marimba, dos platillos suspendidos, *glass chimes*⁴⁴, campanas tubulares)

- 1.- "¿Por qué nací entre espejos?"
- 2.- "Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, era un arcángel de frío"
- 3.- "¡La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba!"



⁴⁴ *Glass chimes*: En su traducción literal, campanas de vidrio. Consiste en una serie de fragmentos de vidrio suspendidos, similar a las campanillas de viento – *Fuurin* – de origen japonés.

Nº 1.- “¿Por qué nací entre espejos?”

Texto del libro *Canciones* (1921-1924). Canciones para terminar: “Canción del naranjo seco”

Fragmento del poema: *¿Por qué nací entre espejos? El día me da vueltas y la noche me copia en todas sus estrellas*

Esquema formal: ABA’

El último libro de *Madrigals* es el más sonoro de los cuatro y al igual que los anteriores, no cuenta con elementos de referencia entre un libro y otro. La forma en la que utiliza Crumb el ensamble guarda la misma relación que en los libros anteriores. En lo que respecta al uso vocal, se puede ver un manejo más maduro de las posibilidades y efectos de la voz, así como un mayor uso del *Sprechgesang*, aunque el compositor no utilice el término como tal, más bien da la indicación de *half-sung* (medio-cantado).

La primera canción está construida en forma de espejo. Consiste en tres secciones: la primera sección (A), consta de 12 compases; la segunda (B) de 6; la última (A’) de 12 compases. La última sección (A’) está construida al espejo en relación a la primera (A), en forma de cangrejo, donde no solo invierte los motivos, también los mueve entre los instrumentos (un motivo que hacía la flauta al principio, ahora lo hace la voz, etc.). El primer compás de la sección A, al igual que el último del número, corresponde a una sucesión de sonidos simultáneos por parte de los instrumentos, estos se repiten dos veces y deben durar 7 segundos (compás 1). El resto de la sección A también está construida al espejo, al igual que todo el número.

Para esta canción, Crumb seleccionó fragmentos del poema “Canción del naranjo seco”. En este texto, la desolación del naranjo por no tener hojas y observar su reflejo, ya sea por la luz del sol o por la de la luna, está latente a lo largo de todos los versos. El fragmento empleado por Crumb hace alusión al reflejo, donde el compositor se sirve de una serie de imitaciones y construcción al espejo para evocar dicho reflejo (ejemplo 33):

Ejemplo 33: *Madrigals IV, n.º 1* “Moderato, tranquillo”
compases 1-4, p. 4, edición C. F. Peters Corporation

El motivo que marca el punto medio de la sección A corresponde a la flauta; consiste en un arpeggio de 3 compases, escrito al espejo. Este mismo arpeggio lo repetirá la voz en la sección A' (ejemplo 34):

Ejemplo 34: *Madrigals IV, n.º 1* “Animato”
compases 23-25, p 5, edición C. F. Peters Corporation

Es importante resaltar el uso que hace el compositor de los números primos 3, 5, 7, 11, que permiten esta división en dos con un mismo eje compartido (1-2-3-4-5).

En este número, encontramos una vez más el uso de efectos por habla en la sección media B, donde Crumb pide a la voz medio-cantar de forma “misteriosa, con un sentido de asombro”. El uso de la voz es similar a aquel empleado en la última canción de *Madrigals III* (ver ejemplo 31), donde utiliza el efecto de *Sprechgesang* sobre una línea que sugiere la zona media de la voz; las alturas son indeterminadas (ejemplo 35):

Y la no-che me co-pi-a en to-das sus es-tre-llas.

Ejemplo 35: *Madrigals IV, n° 1* “Poco lento”
P 5, edición C. F. Peters Corporation

En la sección A', encontramos una relación al espejo con la sección inicial A, donde la voz tiene el motivo que antes presentaba la flauta en los compases 4-5, mientras que el motivo que tenía la voz en el compás 4 está ahora a cargo de la flauta en el compás 27; el motivo inicial de la voz está ahora en el compás 29, en el contrabajo, y la canción finaliza con el motivo introductorio (ejemplo 36):

Ejemplo 36: *Madrigals IV, n° 1* “Tempo primo”
compases 27-30, p. 6, edición C. F. Peters Corporation

Crumb utiliza la imagen de espejo a lo largo de todo el número, da así la sensación sonora de encontrarse entre espejos, al igual que el naranjo seco del cual habla el poema de Lorca. La sección media habla sobre el girar del día: *el día me da vueltas y la noche me copia en todas sus estrellas*: esta serie de imágenes, bien pueden estar relacionadas con el hecho de que los distintos instrumentos del ensamble copian frases para repetirlas después.

Nº 2.- “Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, era un arcángel de frío”

Texto del libro *Diván del Tamarit* (1936). Gacela V: “Gacela del niño muerto”

Fragmento del poema: *Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos, era un arcángel de frío*

Esquema formal: AA'B

En este número, la participación de la voz es muy breve y está reservada para el cierre de la canción. La primera sección está dominada por un dúo entre las campanas tubulares de la percusión y el piccolo, divididas por intervenciones del arpa y el contrabajo con *cluster* de armónicos. Durante los solos de flauta, el contrabajo sostiene su nota pedal, ahora formando el *cluster* con las campanas tubulares, mientras el arpa interviene con esporádicos rasgueos sobre una cuerda (ejemplo 37).

The image shows a musical score for a piece titled "Very free; hesitantly, with a sense of mystery". It consists of four staves. The top staff is for Flute, with a tempo marking of [♩ = 52]. The second staff is for Harp, with dynamics like *poco fz* and *fz*. The third staff is for Tubular bells, with instructions like "Tubular bells (very soft mallets)", *pochiss. fz*, *pp*, and *mp pppp sempre*. The bottom staff is for Contrabass, with dynamics like *poco fz*, *fz*, *pppp*, and *mp pppp sempre*. There are also performance markings such as "fingernail s. Tav.", "sim. p", and "rit. - - -".

Ejemplo 37: *Madrigals IV, n° 2* “Very free; hesitantly, with a sense of mystery”
2º sistema, p. 6, edición C. F. Peters Corporation

Hacia el final de la canción, entra la voz con el texto en una secuencia de *glissandi* con puntos de llegada determinados (ejemplo 38).

El efecto es intensificado por el golpe en *sforzando* de la percusión en los *glass chimes*, que el compositor indica deben seguir vibrando hasta que el sonido muera por sí mismo. Esto genera un efecto literalmente frío, provocado por el timbre del cristal y el golpe seco que lo acciona.

Nº 3.- “¡La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba!”

Texto del libro *Canciones* (1921-1924). Andaluzas: “Canción del jinete”

Fragmento del poema: *¡La muerte me está mirando! ¡La muerte me está mirando! ¡desde las torres de Córdoba!*

Esquema formal: AB

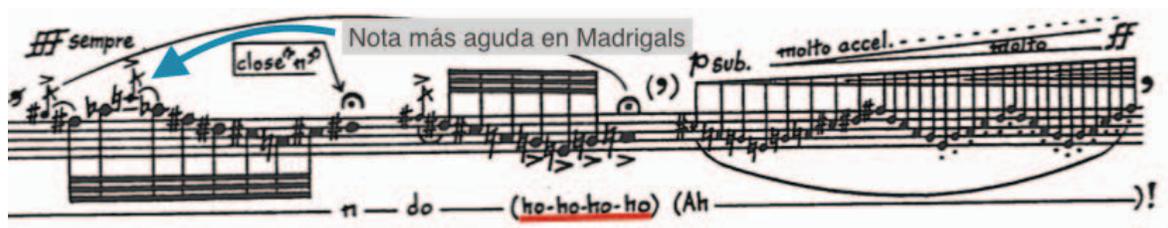
La última canción del ciclo es quizá una de las más intensas vocalmente, donde la participación de la voz se limita a dos grandes líneas muy virtuosas, que denotan un manejo más completo de las capacidades de la voz por parte del compositor. Aquí se integran a la línea de canto, efectos y técnicas de extensión en una sola línea. La obra se puede dividir en dos secciones: la que corresponde a la parte vocal y la que corresponde a la instrumental. La sección vocal consiste en dos sistemas, donde la voz hace frases a manera de *cadenza* en un estilo muy libre. Una vez más, el compositor emplea intervalos superiores a la 8ª para referirse a la muerte (ejemplo 40):

The image shows a musical score for a vocal line. It includes various performance instructions such as 'Monteverdi trill', '(accel.)', 'molto', 'pp sub.', 'ffz mf sub.', 'fz sub.', 'ff pesante', 'trill (r)', and 'close (r)'. The lyrics are '¡La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba!' and the score is marked '(con bravura sempre)'.

Ejemplo 40: *Madrigals IV, n° 3* “Strong, relentless, implacable!”
1º sistema, p. 8, edición C. F. Peters Corporation

De igual manera, podemos ver la combinación entre melismas, vocalizaciones y texto. Crumb utiliza el énfasis en las consonantes *r* y *n* de la palabra *mirando*. En este ejemplo se puede observar el uso del “trino de Monteverdi” similar al de relincho de caballo en *Madrigals II, n° 3*, además de los trinos en forma de *frullato*, que aquí el compositor indica como trino de *r*.

La segunda sección de la voz, es igual de virtuosa y está escrita de manera similar a la primera, sólo que un tono más alta. Aquí encontramos la nota más aguda para la voz, escrita en los libros de *Madrigals*: el Do dos octavas por arriba del Do central (ejemplo 41):



Ejemplo 41: *Madrigals IV, n° 3* “Strong, relentless, implacable!”
2º sistema, p. 8, edición C. F. Peters Corporation

Al final de la última vocalización, Crumb indica un “molto accelerando” en el arpeggio final, para concluir el punto de mayor intensidad hablada dentro de *Madrigals*, donde pide a la voz gritar en alturas aproximadas el texto *¡desde las torres de Córdoba!* (ejemplo 42):



Ejemplo 42: *Madrigals IV, n° 3* “Strong, relentless, implacable!”
P. 9, edición C. F. Peters Corporation

Éste es el único momento en los libros de Madrigales en el cual Crumb pide gritar, y es con este grito que culmina la participación de la soprano.

A lo largo de todo el número, Crumb hace uso de notas pedal: en este caso, el contrabajo debe sostener un intervalo armónico de una cuarta justa durante prácticamente todo el número, con algunas oscilaciones y efectos mediante la alteración de la afinación de la cuerda (moviendo la clavija). Crumb pide también cambios en el arpa mediante el uso del pedal *glissando* hacia el cierre del número. El número finaliza con un gran “diminuendo al niente” por parte del contrabajo, que debe durar 30 segundos.

Durante toda la última sección, la flauta lleva la voz solista, donde el compositor pide no solo una serie de efectos de *frullato*, sino también el efecto *speck-flute*, donde el

flautista debe hablar en la boquilla de la flauta, mientras articula las notas indicadas y habla el texto: *La muerte me está mirando desde las torres de Córdoba* (ejemplo 43).

The image shows a musical score for a madrigal. The top staff is for the voice, with the instruction "Speak-flute" (come sopra) and a tempo marking of [♩ = 52]. The lyrics are "des-de las tor-res de Cór-do-ba.". The piano accompaniment has a bass line with a "nota pedal del contrabajo" and a right hand with "pizz. l.h." and "fz" markings. A large "30(!)" is circled in red. The score is dated "1969 Media, Pa.".

Ejemplo 43: *Madrigals IV, n.º 3* "Strong, relentless, implacable!"
P. 9, edición C. F. Peters Corporation

En los *Madrigals* de Crumb encontramos múltiples usos y manejos de la voz, lo cual requiere flexibilidad por parte del intérprete, para pasar del habla al canto, del canto al ruido, de la vocalización al grito. Mabry (2002) clasifica la obra como difícil y la recomienda para una soprano o mezzosoprano lírica (pp. 171-172). La tesitura a lo largo de los cuatro libros fluctúa entre un sol₄ por debajo del do central (*Madrigals I, n.º 3*), hasta el Do₄ dos octavas por arriba del Do central (*Madrigals IV, n.º 3*); un amplio registro de dos octavas más dos tonos y medio.

IV. CONCLUSIONES

La creación de obras para voz a lo largo del siglo XX ha sido rica en propuestas: desde grandes obras escénicas, obras camerísticas, el ensamble tradicional de voz y piano, e inclusive obras para voz sola. La posibilidad de acceder a música de distintas tradiciones, a instrumentos y lenguajes diferentes al occidental, abrió un abanico para la experimentación, donde los límites de lo que se puede o no hacer se vuelven difusos. En este sentido, la música vocal ofrece múltiples posibilidades para la innovación.

Esta variedad de estilos y tradiciones que convergen en una misma obra, orillan al intérprete a considerar – dentro de la a veces rígida formación tradicional – una paleta de recursos antes negados en la música académica. En este mundo de mezcla de estilos, de especificidades, libertades y ambigüedades, elaborar un análisis interpretativo que auxilie a establecer criterios de interpretación se vuelve una necesidad latente dentro del ámbito académico, para delimitar la en ocasiones delgada línea entre recrear y crear.

En la obra de George Crumb encontramos un atractivo equilibrio entre la tradición y la innovación, entre lo académico y lo no-convencional. En sus cuatro libros de Madrigales, Crumb utiliza elementos dentro de la tradición vocal del canto clásico, además de diversas formas de recitación y efectos vocales a los que recurrieron algunas de las más atrevidas obras para voz de la primera mitad del siglo XX. Para cantar *Madrigals*, es necesario flexibilidad para abordar la variedad de colores y técnicas de extensión vocal que pide la obra, un registro superior a dos octavas, una buena memoria tonal, precisión rítmica y buena pronunciación del idioma español.

La obra de Crumb presenta un fuerte atractivo para los intérpretes, por sus dotaciones inusuales, las combinaciones tímbricas que construye y la belleza de sus partituras. Para el cantante, representa la oportunidad de salir de lo convencional de formas expresivas, más allá de elementos efectistas; los textos de Lorca representa también un importante aliciente para el cantante hispanohablante. El reto musical de la obra radica en el ensamble: las líneas individuales son muy austeras, inclusive en momentos ascéticas, es en la combinación de los timbres y en la suspensión de dichas sonoridades en el tiempo donde surge la riqueza sonora de la obra.

El trabajo de ensamble al que conlleva el montaje musical de *Madrigals* es de mayor intensidad si se hace sin director. Los intérpretes deben estar más atentos a la interacción con los otros instrumentos, al balance, a reaccionar ante los estímulos sonoros. El grado de concentración es mayor y esto se transmite al público, quienes a menudo tienen curiosidad por ver las partituras al finalizar el concierto, ya que las identifican como el elemento unificador del ensamble, aquello a lo que todos los músicos ven con tanta atención. Resulta interesante que el cuidado que pone Crumb en la elaboración de sus partituras logre transmitirse al público de esta manera.

La interpretación en vivo de música no escénica, es una práctica que ha variado su formato a lo largo de la historia. De la misma manera, el aspecto escénico de la música instrumental, ha sido objeto de varias posturas filosóficas y generado la inclusión de elementos no musicales en el formato de concierto: Kagel busca romper con la fórmula del concierto estático y acartonado, promoviendo acciones gestuales que enfatizan aspectos de la ejecución instrumental o interacción con otros miembros del ensamble. Por otra parte, Schnebel⁴⁶ con su idea de *Sichtbare Musik*, sostiene que el simple acto físico de la ejecución representa parte del espectáculo.

La música de Crumb está rodeada de estímulos visuales y sonoros. Como se menciona en el capítulo II, Adamenko relaciona los aspectos sincréticos en Crumb con el concepto de *Teatro Instrumental*: aunque en algunas obras el compositor da indicaciones gestuales paralelas a la ejecución de los instrumentos – como la serie de procesiones en *Echoes of Time and the River* –, este tipo de efectos visuales no está presente en muchas de sus obras, entre éstas *Madrigals*.

Lo que vuelve interesantes los libros de *Madrigals*, desde el aspecto visual, son las técnicas de extensión y la dotación instrumental. Por este motivo, más allá de lo que plantea Adamenko al relacionar la obra de Crumb con el concepto de *Teatro Instrumental*, resulta más adecuado vincular éstas a la idea de *Sichtbare Musik* de Schnebel. Es interesante la manera en la que el público reacciona a los estímulos tímbricos: los efectos sonoros despiertan el interés de la audiencia por acercarse y ver la manera en la que estos

⁴⁶ Williams, A. 2013. *Music in Germany since 1968*. Cambridge University Press. pp. 44-46

están plasmados en la partitura, además de preguntarse qué instrumento genera determinado sonido. El público muestra interés por la sonoridad que se construye y la forma en la que los músicos interactúan con la partitura, sus instrumentos y el resto del ensamble.

La labor del instrumentista y del cantante dentro de la música académica, es ser fiel a la partitura. Barker (2012) hace referencia a una cita de Stanislavsky, donde expresa lo afortunados que son los cantantes, ya que el compositor es el encargado de crear el ritmo interno de las emociones, mientras los actores lo tienen que construir por sí mismos (p. 101). Lo que Stanislavsky plantea, es que el músico sólo necesita dejarse llevar por los estímulos del compositor, el músico suele estar más comprometido con la ejecución literal de aquello que el compositor propone, mientras el actor está más habituado a la recreación y construcción de la tensión dramática. Sin embargo, la forma en la cual Crumb construye esa tensión dramática, demanda que el intérprete se involucre de una forma más activa.

Construir un balance sonoro, ese equilibrio entre el silencio y el sonido, representa gran parte del reto en la interpretación de *Madrigals*. Descubrir las sonoridades generadas por las combinaciones tímbricas y recrearlas en cada concierto, constituyen parte del gran atractivo de programar estas obras para su presentación en vivo. El compositor invita al intérprete a desnudar las posibilidades tímbricas a su mínima expresión, regresar al origen del sonido y construir uno nuevo en conjunto con otros instrumentos; quizá al ver el sonido desnudo, logremos *recordar la tierra*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**LIBROS:**

- Adorno, Th. W. (2006). *Escritos Musicales I-III. Obra completa 16*. (A. Brotons Muñoz y A. Gómez Schneekloth. Trad.). Madrid, España: Ediciones Akal (Obra original publicada en 1970).
- Barker, P. (2012) *Composición Vocal: Una guía para compositores, cantantes y maestros*. (M. Huesca. Trad.). México, Fondo de Cultura Económica (Obra original publicada en 2004).
- Bathori, J. (1998) *On the interpretation of the melodies of Claude Debussy*. Stuyvesant, NY: Pendragon. (Obra original publicada en 1953).
- Brower, H. y Cooke, J. F. (1996) *Great Singers on the Art of Singing*. NY: Dover.
- García Laborda, J. M. (1996). *Forma y estructura en la música del siglo XX. Una aproximación analítica*. Madrid, España: Editorial Alpuerto.
- González Rapela, J. L. (2003). La música de Andalucía. En F. Alejo Fernández, J. D. Caballero Oliver, J. L. González Rapela, E. Moreno Hernández y J. L. Moreno Navarro (autores), *Cultura Andaluza: Geografía, historia, arte, literatura, música y cultura popular* (pp. 329-360). Alcalá de Guadaíra: Editorial MAD
- Gillespie, D. (Ed.). (1986). *George Crumb: Profile of a Composer*. New York, NY.: C. F. Peters Corporation.
- Hacker, D. y Sommers, N. (2014) *Rules for Writers*. (7ª ed.) The University of Arizona Edition. Bedford/St. Martin's.
- Manén, L. (1998). *Bel canto: The teaching of the Classical Italian song-school: It's Decline and Restoration*. N. Y.: Oxford University. (Obra original publicada en 1987)
- Mabry, S. (2002). *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. (Edición Kindle) NY: Oxford University Press.

- Marafioti, P. M. (1981) *Caruso's Method of Voice Production: The scientific Culture of the Voice*. NY: Dover. (Obra original publicada en 1922)
- Miller, R. (1996). *On the Art of Singing*. (Edición Kindle) New York, NY: Oxford University Press.
- Miller, R. (2000). *Training Soprano Voices*. (Edición Kindle) New York, NY: Oxford University Press.
- Miller, R. (2008). *Securing Baritone, Bass-Baritone, & Bass Voices*. (Edición Kindle) New York, NY: Oxford University Press.
- Morgan, R. P. (2000). *Antología de la Música del S. XX*. (Sojo, P. Trad.). Madrid: Akal .
- Potter, J. (1998). *Vocal authority: singing style and ideology*. Nueva York: Cambridge University.
- Stark, J. (2003). *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press. (Obra original publicada en 1999).
- Williams, A. (2013). *Music in Germany Since 1968*. Cambridge, U.K. Cambridge University Press.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS:

- Bennati, F. *Du mécanisme de la voix humaine pendant le chant*. 1832. [Libro descargado de forma gratuita. Google Books]
- García A. (Ed.). (1924) *Garcia's Treatise on the Art of Singing*. London: Leonard & Co.. (Trabajo original publicado en 1847)
- Herron, T. A. *A Survey of Late 20th Century Vocal Pedagogy: The Art of Singing in the Age of Self-Help*. Amazon Digital Services, Inc. Kindle book ASIN: B00G2URQP4.
- Mancini, Giambattista, *Pensieri e riflessione pratiche sopra il canto figurato*. Trad. Pietro Buzzi. Boston, Gorham Press, 1912.
- Morrison, M. y Rammage, L. (1996). *Tratamiento de los trastornos de la voz*. España: Masson, S. A.

ARTÍCULOS:

- Adamenko, V. (Otoño, 2005). George Crumb's Channels of Mythification. *American Music*, Vol. 23, N° 3, pp. 324-354. DOI: 10.2307/4153057. Recuperado de: <<http://www.jstor.org.ezproxy1.library.arizona.edu/stable/4153057>>
- Alcides Jofré, M. (1998). Lectura de Diván del Tamarit, de Federico García Lorca (1898-1936). *Literatura y lingüística*, (11), 75-83. Recuperado de: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58111998001100006&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0716-58111998001100006.
- Arnold Schönberg Center (2010). Archiv. En *Schönberg Spricht – Voice Recordings: VR29 My evolution* (29. Nov. 1949) [Archivo de audio y transcripción]. Recuperado de: http://www.schoenberg.at/index.php/de/?option=com_content&view=article&id=965:vr01
- Bass, R. (1994). Models of octatonic and whole-tone interaction: George Crumb and his predecessors. *Journal of Music Theory*, 38(2), 155-186. doi:10.2307/843771
- Bridge Records. (2015). Bridge Records Catalog. *George Crumb*. Recuperado de: <http://bridgerecords.com/collections/catalog-all/george-crumb?page=1>
- Bruns, S. M. (1993). "In stilo mahleriano" quotation and allusion in the music of George Crumb. *American Music Research Center Journal*, 3, 9.
- Castanet, P. A. (2009). Pour une histoire sociale de la musique de George Crumb dans les années. *Intersections: Canadian Journal of Music/ Revue Canadienne de Musique*, 29(1), 17+. Recuperado de: http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA217504740&v=2.1&u=uarizona_main&it=r&p=AONE&sw=w&asid=1e59b961187a9d8a0a65e178266b51a6
- Center for Jazz Studies Columbia University. (2015). Jazz Glossary. Recuperado de: <http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/>

- Chamber Music Society of Lincoln Center. (Abril 18, 2011). *Gil Kalish and George Crumb: Striking Sounds-CMS Talk* [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=-9B2WtNtaW8>
- Cordier, B. (2003). In D. Randel (Ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of music*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Recuperado de:
http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fharvbioidictmusic%2Fcordier_baude_rheims_early_15th_cent%2F0
- Crumb, George (Henry) (24 Oct. 1929, Charleston, W.Va.). (2003). In Don Michael Randel (Ed.), *The Harvard Biographical Dictionary of music*. Recuperado de:
http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com.ezproxy2.library.arizona.edu%2Fcontent%2Fentry%2Fharvbioidictmusic%2Fcrumb_george_henry_24_oct_1929_charleston_w_va%2F0
- Crumb, G. (1980). Music: Does it have a future? *The Kenyon Review*, 2(3), 115-122.
Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/4335131>
- Díaz Marroquín, L. (Enero-diciembre 2007). *Técnica dramática y retórica de las pasiones en el tratado completo del arte del canto de Manuel García*. Anuario Musical, N.º 62, 271-290 ISSN: 0211-3538. Recuperado de:
<http://anuariomusical.revistas.csic.es/index.php/anuariomusical/article/viewFile/26/25>
- de Dobay, T. R. (1984). The Evolution of Harmonic Style in the Lorca Works of Crumb. *Journal of Music Theory*, Vol. 28, N° 1, pp. 89-111. Doi:10.2307/843452
Recuperado de: <http://www.jstor.org.ezproxy1.library.arizona.edu/stable/843452>
- Espinoza, P. (Marzo 31, 2000) Conferencia del creador en El Colegio Nacional: Y las voces de ballenas sonaron en presencia de George Crumb. *La Jornada*, Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2000/03/31/cul2.html>
- Eye music -LSB Ger. Augenmusik-RSB. (2003). In D. Randel (Ed.), *The Harvard Dictionary of music*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Recuperado de:

- http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fharvdi-ctmusic%2Feye_music_ger_augenmusik%2F0
- Giger, A. (2007). Verismo: Origin, corruption, and redemption of an operatic term. *Journal of the American Musicological Society*, 60(2), 271-315.
doi:10.1525/jams.2007.60.2.271
- Grella-Mozejko, P. (1999-2001). George Crumb *MADRIGALS*: Composer in a Magic Theatre. *The Alberta New Music & Arts Review*, Vol. III/IV, N° 4/5, 65-76.
Recuperado de: <https://mozejko.org/writings/academic-texts/george-crumb-madrigals-composer-in-a-magic-theatre/>
- Gesamtkunstwerk. (1993). In K. McLeish (Ed.), *Bloomsbury guide to human thought*. London, United Kingdom: Bloomsbury. Recuperado de:
<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fbght%2Fgesamtkunstwerk%2F0>
- Hall Lewis, R. (Primavera-verano, 1965). George Crumb: Night Music I. *Perspectives of New Music*, 3 (2), 143-151. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/832512>
- Helding, L. (2013). Mindful voice: The screamed and belted song of the self. *Journal of Singing - the Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 70(1), 87-92. Recuperado de:
<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/1487697341?accountid=8360>
- Higgins, Ch. (Septiembre 26, 2006). The fat lady slims. *The Guardian*. Recuperado de: <http://www.theguardian.com/music/2006/sep/26/classicalmusicandopera.healthandwellbeing>
- Hobbs, J. (2009). Vox Crumb: the celebrated American composer George Crumb speaks about his music, "contemporary" composers such as Mozart, nature's role in his writing, and voices of whales. *Flutist Quarterly*, 24+. Recuperado de:

http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA243789063&v=2.1&u=uarizona_main&it=r&p=AONE&sw=w&asid=04cee52aac4f707911c9c041fadb4c1d

Ircam-Centre Pompidou, George Crumb, *Base de Documentation sur la Musique Contemporaine*. Recuperado de: <http://brahms.ircam.fr/george-crumb>

Isherwood, N. (2009). Vocal vibrato: New directions. *Journal of Singing - the Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 65(3), 271-283.

Recuperado de:

<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/1403924?accountid=8360>

Keil, A. (Noviembre, 2011). Shaping her own path: soprano Tony Arnold. *Classical Singer*, 24 (10), 46-51.

Kennedy-Dygas, M. (2000). Historical perspectives on the "science" of teaching singing-- part III: Manuel García II (1805-1906) and the science of singing in the nineteenth century. *Journal of Singing - the Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 56(4), 23-30. Recuperado de:

<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/1402186?accountid=8360>

Klangfarbenmelodie (timbre-color-melodía). (2003). En J. Lechte, *Key Contemporary Concepts*. Londres, Reino Unido: Sage UK. Recuperado de:

http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fsageukcc%2Fklangfarbenmelodie_tone_colour_melody%2F0

Lani, J. (2003). Bel Canto and the Art of Singing. *Opera Journal*, 36(3-4), 3-36.

Recuperado de:

<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/1768729?accountid=8360>

- Library of Congress. (Marzo 16, 2012). *Conversation with George Crumb & David Starobin* [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=cVWfa0P9CXU>
- López-Aranguren, N. (1986). George Crumb's Lorca settings. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 11(1/2), 177-192. Recuperado de:
<http://www.jstor.org/stable/27741752>
- Madrigalism. (2003). En D. Randel (Ed.), *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Recuperado de:
<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fharvdi%2Fmusic%2Fmadrigalism%2F0>
- Madrigal. (2006). En J. Ayto, *Word Origins*. London, United Kingdom: A&C Black. Recuperado de: <http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fmusic%2Fmadrigal%2F0>
- Madrigal -LSBIt.-RSB. (2003). En D. Randel (Ed.), *The Harvard Dictionary of music*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Recuperado de:
http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fharvdi%2Fmusic%2Fmadrigal_it%2F0
- Malin, Y. (2006). Metric Displacement Dissonance and Romantic Longing in the German Lied. *Music Analysis* 25, N° 3: 251-288. Recuperado de :
<http://wescholar.wesleyan.edu/div1facpubs/111>
- Manning, J. (2005). A sixties 'Pierrot': A personal memoir. *Tempo*, 59, pp. 17-25
doi:10.1017.S0040298205000203.
- Marshall, L. (Marzo 2, 2015). Q&A with Soprano Tony Arnold. *Sound Streams: New Directions in Music*. <http://www.soundstreams.ca/Sound-Stories/February-2015/Q-A-with-soprano-Tony-Arnold>

- Moore, T. (2010) Entrevista a Ricardo Zohn-Muldoon Recuperado de:
http://www.operatoday.com/content/2010/01/ricardo_zohn-mu.php
- Nasveld, R. (Junio 15, 2012). Han Reiziger interviews George Crumb. MPG. “*Reiziger in Muziek*” *VPRO TV Show*. [Archivo de video]. (Fecha de transmisión, mayo 13, 1989). Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Pp_7yaccb-Y
- Pérez Álvarez, M. A. (1992). La influencia oriental en “El Diván del Tamarit” de Lorca. *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 15, 1992, ISSN 0210-8178, pp. 269-278. Recuperado de: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58764>
- Posey, J. (Septiembre 18, 2009). Penn Music Composition Faculty and Orchestra 2001 Celebrate George Crumb With Special 80th Birthday Concert. *Penn News*. Penn: University of Pennsylvania. Recuperado de:
<http://www.upenn.edu/pennnews/news/penn-music-composition-faculty-and-orchestra-2001-celebrate-george-crumb-special-80th-birthday->
- Puertas Moya, F. E. (Marzo, 2009) El Diván del Tamarit: recreación poética del mundo árabe por Federico García Lorca. *Publicaciones académicas de los centros del Instituto Cervantes*. Centro Virtual Cervantes. Orán, 2009. Recuperado de:
http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/oran_2009/03_puertas.pdf
- Riis, T. L. (1993). A conversation with george crumb. *The American Music Research Center Journal*, 3, 40. Recuperado de:
<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/1294662391?accountid=8360>
- San Francisco Contemporary Music Players. (Noviembre, 2014). Project TenFourteen – Crumb, Ortiz, Ruehr, Aperghis: Concert #1. Recuperado de:
<http://sfcmp.org/tenfourteen-one/>
- Sibbald, K. (2003). Federico García Lorca. In Carl Rollyson (Ed.), *Critical surveys of literature: Critical survey of drama*. Recuperado de:
<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?qurl=http%3A%2F%2Fliterati.credoreferen>

ce.com.ezproxy2.library.arizona.edu%2Fcontent%2Fentry%2Fsalemcsd%2Ffederico_garc%25C3%25ADa_lorca%2F0

Spillman, R. (2004). DeGaetani, Jan. July 10, 1933-September 15, 1989. In S. Ware and S. Braukman (Eds.), *Notable American women: Completing the Twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Recuperado de:
http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fhupnawiii%2Fdegaetani_jan_july_10_1933_september_15_1989%2F0

Szántó, T. (1977). Extended vocal techniques, *Interface*, 6:3-4, 113-115. DOI: 10.1080/09298217708570238

Titze, I. R. (2013). Voice research and technology: Some reflections on speech-like singing and related contemporary approaches. *Journal of Singing - the Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, 70(1), 57-58. Recuperado de:
<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/1487692920?accountid=8360>

West Virginia Public Broadcasting. (Diciembre 12, 2007). *A conversation with George Crumb* [Archivo de video]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=5xo8SHjTxpc>

Word painting. (2003). En D. Randel (Ed.), *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press. Recuperado de:
http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http%3A%2F%2Fliterati.credoreference.com%2Fcontent%2Fentry%2Fharvardmusic%2Fword_painting%2F0

TESIS Y DISERTACIONES

Broadway, K. L. (1996). *An analysis and investigation of percussion performance practice in "Madrigals, book II" by George Crumb*. (Order No. 9636389, University of Georgia). ProQuest Dissertations and Theses, , 54-54 p. Disponible a través de:
<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/30429516>

4?accountid=8360. (304295164).

de Dobay, T. R. (1982). *Harmonic materials and usages in the Lorca Cycle of George Crumb*. (Order No. 0550522). Disponible a través de ProQuest Dissertations & Theses Full Text; ProQuest Dissertations & Theses Global. (303073351). Recuperado de:
<<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/303073351?accountid=8360>>

Fleming, A. (2012). *Harmony, Timbre, and Poetic Meaning in the Lorca Cycles of George Crumb*. (Penn State University). Acceso abierto. Recuperado de:
<https://etda.libraries.psu.edu/paper/14095/>

Krystal, K. (2011). *Organizational Principles in Two of George Crumb's Chamber Works with Flute: Madrigals, Book II and Federico's Little Songs for Children*. (Electronic Thesis or Dissertation). Recuperado de: <https://etd.ohiolink.edu/>

Pennington, J. C. (1996). *An examination of the percussion writing in George Crumb's "Madrigals, books I through IV"*. (Order No. 9710373, Arizona State University). Disponible a través de ProQuest Dissertations and Theses, , 90-90 p. Recuperado de:
<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/304235424?accountid=8360>. (304235424).

Romeo, J. J. (1978). *Vocal parts in the music of George Crumb*. (Order No. 1312558, Michigan State University). Disponible a través de ProQuest Dissertations and Theses, , 74-74 p. Recuperado de:
<http://ezproxy.library.arizona.edu/login?url=http://search.proquest.com/docview/194123370?accountid=8360>. (194123370).

Van Eyck, J. D. (2012). *The twenty-first century vocal compositions of George Crumb: "Voices from A forgotten world" and the seven-volume american songbook series*. ProQuest, UMI Dissertations Publishing).

ANEXOPOEMAS COMPLETOS DE LOS CUATRO LIBROS DE MADRIGALES⁴⁷**Madrigals I. 1**

(DIVÁN DEL TAMARIT. Casidas IV: Casida de la mujer tendida)

Verte desnuda es recordar la tierra.

La Tierra lisa, limpia de caballos.

La Tierra sin un junco, forma pura
cerrada al porvenir: confín de plata.

Verte desnuda es comprender el ansia
de la lluvia que busca débil talle
o la fiebre del mar de inmenso rostro
sin encontrar la luz de su mejilla.

La sangre sonará por las alcobas
y vendrá con espada fulgurante,
pero tú no sabrás dónde se ocultan
el corazón de sapo o la violeta.

Tu vientre es una lucha de raíces,
tus labios son un alba sin contorno,
bajo las rosas tibias de la cama
los muertos gimen esperando turno.

Madrigals I. 2

(DIVÁN DEL TAMARIT Casidas III: Casida de los ramos)

Por las arboledas del Tamarit
han venido los perros de plomo
a esperar que se caigan los ramos,
a esperar que se quiebren ellos solos.

⁴⁷ La obra completa de Federico García Lorca se encuentra disponible en la página web:
<http://federicogarcialorca.net>

El Tamarit tiene un manzano
 con una manzana de sollozos.
 Un ruiseñor apaga los suspiros
 y un faisán los ahuyenta por el polvo.

Pero los ramos son alegres,
 los ramos son como nosotros.

No piensan en la lluvia y se han dormido,
 como si fueran árboles, de pronto.

Sentados con el agua en las rodillas
 dos valles esperaban el otoño.
 La penumbra con paso de elefante
 empujaba las ramas y los troncos.

Por las arboledas de Tamarit
 hay muchos niños de velado rostro
 a esperar que se caigan mis ramos,
 a esperar que se quiebren ellos solos.

Madrigals I. 3

(DIVÁN DEL TAMARIT Gacela V: Gacela del niño muerto)

Todas las tardes en Granada,
 todas las tardes se muere un niño.
 Todas las tardes el agua se sienta
 a conversar con sus amigos.

Los muertos llevan alas de musgo.

El viento nublado y el viento limpio
 son dos faisanes que vuelan por las torres
 y el día es un muchacho herido.

No quedaba en el aire ni una brizna de alondra
 cuando yo te encontré por las grutas del vino.

No quedaba en la tierra ni una miga de nube
cuando te ahogabas por el río.

Un gigante de agua cayó sobre los montes
y el valle fue rodando con perros y con lirios.

*Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,
era, muerto en la orilla, un arcángel de frío.*

Madrigals II. 1

(LIBRO DE POEMAS *Balada de la placeta* 1919)

Cantan los niños
en la noche quieta.
¡Arroyo claro,
fuente serena!

Los niños
¿Qué tiene tu divino
corazón en fiesta?

Yo
Un doblar de campanas
perdidas en la niebla.

Los niños
Ya nos dejas cantando
en la plazuela.
¡Arroyo claro,
fuente serena!

¿Qué tienes en tus manos
de primavera?

Yo
Una rosa de sangre
y una azucena.

Los niños
Mójalas en el agua
de la canción añeja.
¡Arroyo claro,
fuente serena!

¿Qué sientes en tu boca
roja y sedienta?

Yo
El sabor de los huesos
de mi gran calavera.

Los niños
***Bebe el agua tranquila
de la canción añeja.***
¡Arroyo claro,
fuente serena!

¿Por qué te vas tan lejos
de la plazuela?

Yo
¡Voy en busca de magos
y de princesas!

Los niños
¿Quién te enseñó el camino
de los poetas?

Yo
La fuente y el arroyo
de la canción añeja.

Los niños

¿Te vas lejos, muy lejos
del mar y de la tierra?

Yo

Se ha llenado de luces
mi corazón de seda,
de campanas perdidas,
de lirios y de abejas,
y yo me iré muy lejos,
más allá de esas sierras,
más allá de los mares,
cerca de las estrellas,
para pedirle a Cristo
Señor que me devuelva
mi alma antigua de niño,
madura de leyendas,
con el gorro de plumas
y el sable de madera

Los niños

Ya nos dejas cantando
en la plazuela,
¡arroyo claro,
fuente serena!

Las pupilas enormes
de las frondas resacas
heridas por el viento,
lloran las hojas muertas.

Madrigals II. 2(POEMA DEL CANTE JONDO-Tres ciudades. *Malagueña* 1921)

*La muerte
entra y sale
de la taberna.*

Pasan caballos negros
y gente siniestra
por los hondos caminos
de la guitarra.

Y hay un olor a sal
y a sangre de hembra,
en los nardos febriles
de la marina.

*La muerte
entra y sale,
y sale y entra
la muerte
de la taberna.*

Madrigals II. 3(CANCIONES 1921-24-Andaluzas: *Canción de jinete* 1860)

En la luna negra
de los bandoleros,
cantan las espuelas.

Caballito negro.

¿Dónde llevas tu jinete muerto?

Las duras espuelas
del bandido inmóvil
que perdió las riendas.

Caballito frío.

¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra,
sangraba el costado
de Sierra Morena.

Caballito negro.

¿Dónde llevas tu jinete muerto?

La noche espolea
sus negros ijares
clavándose estrellas.

Caballito frío.

¡Qué perfume de flor de cuchillo!

En la luna negra,
¡un grito! y el cuerno
largo de la hoguera.

Caballito negro.

¿Dónde llevas tu jinete muerto?

Madrigals III. 1

(CANCIONES-Eros con bastón. *Serenata* 1925)

Homenaje a Lope de Vega

Por las orillas del río
se está la noche mojando
y en los pechos de Lolita
se mueren de amor los ramos.

Se mueren de amor los ramos.

*La noche canta desnuda
sobre los puentes de marzo.*

Lolita lava su cuerpo
 con agua salobre y nardos.
 Se mueren de amor los ramos.
 La noche de anís y plata
 relumbra por los tejados.
 Plata de arroyos y espejos.
 Anís de tus muslos blancos.
 Se mueren de amor los ramos.

Madrigals III. 2

(DIVÁN DEL TAMARIT-Gacelas. VIII. *Gacela de la muerte oscura* 1936)

Quiero dormir el sueño de las manzanas
 alejarme del tumulto de los cementerios.
 Quiero dormir el sueño de aquel niño
 que quería cortarse el corazón en alta mar.

No quiero que me repitan que los muertos no pierden la sangre;
 que la boca podrida sigue pidiendo agua.
 No quiero enterarme de los martirios que da la hierba,
 Ni de la luna con boca de serpiente
 que trabaja antes del amanecer.

Quiero dormir un rato,
 un rato, un minuto, un siglo;
 pero que todos sepan que no he muerto;
 que haya un establo de oro en mis labios;
 que soy un pequeño amigo del viento Oeste;
 que soy la sombra inmensa de mis lágrimas.

Cúbreme por la aurora con un velo,
 porque me arrojará puñados de hormigas,

y moja con agua dura mis zapatos
para que resbale la pinza de su alacrán.

Porque *quiero dormir el sueño de las manzanas
para aprender un llanto que me limpie de tierra;*
porque quiero vivir con aquel niño oscuro
que quería cortarse el corazón en alta mar.

Madrigals III. 3

(BODAS DE SANGRE-Acto I, Cuadro II. Suegra con niño en brazos y Mujer)

SUEGRA:

*Nana niño nana
del caballo grande
que no quiso el agua.*

El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega el puente
se detiene y canta.
¿Quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua
con su larga cola
por su verde sala?

MUJER: (bajo)

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

SUEGRA:

*Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas,
las crines heladas,*

dentro de los ojos
un puñal de plata.

Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua.

MUJER:

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

SUEGRA:

Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.

MUJER:

No quiso tocar
la orilla mojada,
su belfo caliente
con moscas de plata.
A los montes duros
solo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta.
¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!
¡Ay dolor de nieve,
caballo del alba!

SUEGRA:

¡No vengas! Detente,
cierra la ventana
con rama de sueños
y sueños de ramas.

MUJER:

Mi niño se duerme.

SUEGRA:

Mi niño se calla.

MUJER:

Caballo, mi niño
tiene una almohada.

SUEGRA:

Su cuna de acero.

MUJER:

Su colcha de holanda.

SUEGRA:

Nana, niño, nana.

MUJER:

¡Ay caballo grande
que no quiso el agua!

SUEGRA:

¡No vengas, no entres!
Vete a la montaña.
Por los valles grises
donde está la jaca.

MUJER: (mirando)

Mi niño se duerme.

SUEGRA:

Mi niño descansa.

MUJER: (bajito)

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

MUJER: (levantándose, y muy bajito)

Duérmete, rosal.
que el caballo se pone a llorar.

[...]

SUEGRA:

Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata
Bajaban al río.
La sangre corría
más fuerte que el agua.

MUJER: (volviéndose lentamente y como soñando)

Duérmete, clavel,
que el caballo se pone a beber.

SUEGRA:

Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.

MUJER:

Nana, niño, nana.

SUEGRA:

Ay, caballo grande,
que no quiso el agua!

MUJER: (dramática)

¡No vengas, no entres!
¡Vete a la montaña!
¡Ay dolor de nieve,
caballo del alba!

SUEGRA: (llorando)

Mi niño se duerme...

MUJER: (Llorando y acercándose lentamente)

Mi niño descansa...

SUEGRA:

Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

MUJER: (Llorando y apoyándose sobre la mesa.)

Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.

Madrigals IV. 1

(CANCIONES 1921-24-Canciones para terminar: *Canción del naranjo seco*)

Leñador.

Córtame la sombra.

Líbrame del suplicio
de verme sin toronjas.

¿Por qué nací entre espejos?

El día me da vueltas.

Y la noche me copia

en todas sus estrellas.

Quiero vivir sin verme.

Y hormigas y vilanos,

soñaré que son mis

hojas y mis pájaros.

Leñador.

Córtame la sombra.

Líbrame del suplicio

de verme sin toronjas.

Madrigals IV. 2

(DIVÁN DEL TAMARIT Gacela V: Gacela del niño muerto)

Ver: Madrigals I. 3

*Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos,
era, (muerto en la orilla), un arcángel de frío.*

Madrigals IV. 3

(CANCIONES 1921-24-Andaluzas. *Canción de jinete*)

Córdoba.

Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,

y aceitunas en mi alforja.

Aunque sepa los caminos

yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,

jaca negra, luna roja.

*La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.*

¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay, que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.
Lejana y sola.