



La experimentación tímbrica de George  
Crumb  
en *Songs Drones and Refrains of Death*  
sobre *Canción del jinete, 1860* de Lorca:  
el lenguaje musical y verbal como actos  
comunicativos

José Soto Vázquez y Alberto Saura Blanco

Universidad de Extremadura  
[jsoto@unex.es](mailto:jsoto@unex.es)

---

**Resumen:** El trabajo que mostramos pretende investigar las interpretaciones que George Crumb hizo de la poesía de Lorca en su obra musical. Para ello, contextualizamos su producción compositiva en las recreaciones musicales de textos del español, y nos centramos en la solución adoptada en *Songs Drones and Refrains of Death* para el poema *Canción del jinete, 1860*. Las originales interpretaciones fonéticas de los versos, unido a la experimentalista incorporación de instrumentos amplificadas a la obra confieren a esta recreación una fuerza e intensidad igualada a la del poema de Lorca, como podrá ratificar el lector en las partituras originales recreadas como anexos al cierre del artículo.

**Palabras clave:** García Lorca, George Crumb, música y poesía, lenguajes artísticos

## 1.- Introducción. La evolución de las composiciones vocales en el siglo XX.

El siglo XX ha sido participe de numerosos cambios en la forma de entender el concepto musical, así como la instrumentación. Efectivamente, si más o menos hasta principios de siglo la práctica musical privilegiaba los aspectos melódicos y armónicos podemos decir que el XX comenzó a comprender el filón que suponía trabajar sobre el ritmo. Este cambio de actitud trajo consigo una revitalización como nunca antes había sucedido en la historia de la música occidental (exceptuando periodos muy concretos como el *Ars Sutilior*). Ahora bien, poner el punto de vista o acentuar el componente rítmico trajo inevitablemente la necesidad de potenciar e incorporar nuevos instrumentos de percusión. Los músicos no solo se conformaron con incrementar la plantilla de percusión, sino que también muchos de los llamados “instrumentos convencionales” comenzaron a ser tratados de una forma percutida. El piano quizás fuera el primero de ellos, por ser (aunque de cuerda) de percusión, para finalmente hacer lo mismo con todos los de las familias de cuerda y viento.

Paralelamente a este proceso, o tal vez como consecuencia de ello, el componente tímbrico de la música (el mismo sonido en sí) fue también puesto en tela de juicio por músicos y teóricos en un deseo creciente de incluir en una composición, ¿por qué no?, cualquier sonido, con la intención de ser tratado de igual forma que los llamados “musicales”, productos de los instrumentos tradicionales. Finalmente, el creciente interés de ensanchar el universo sonoro musical llevó a incluir los “ruidos” o sonidos del entorno exterior.

En este proceso de interés real por cualquier fenómeno sonoro, la voz humana también se incorporo a este campo de experimentación. Ahora la voz, a diferencia de un instrumento musical, lleva incorporado un texto con un mensaje lingüístico. Más lejos todavía, la música a través de la mayor parte de la práctica musical tenía el deber de resaltar los componentes sintácticos o semánticos del texto. A partir de la segunda mitad del XX, podemos decir que se produjo un cambio de actitud respecto a esta obligación, es decir, romper con la necesidad de que la voz humana tenga

necesariamente que llenar de sonidos, según la práctica tradicional, un texto. Terminar con esta visión tradicional de la música vocal, traerá consigo, entre otras innovaciones, tratar la voz como si fuera un instrumento más, o utilizarla como percusión.

Toda esta revolución no solo conlleva una vanguardia en la tradicional asociación texto-música, sino que, por el contrario, también se buscará y experimentará con nuevos timbres vocales que permitan expresar, si cabe, con mayor intensidad un texto a partir de la incorporación de todo tipo de sonidos que descifren o amplíen el contenido expresivo del texto. Los comienzos de este viaje los encontramos en el *Sprechstimme* o *Sprechgesang* del Expresionismo Alemán de Schönberg. Ese canto hablado que se idea a principio de siglo ya supone una nueva forma de tratar la voz (a caballo entre el canto y el recitado) dentro de un contexto musical.

Ahora bien, la mayor innovación en el aspecto tímbrico de la voz comienza en la década de los cincuenta, cuando en las composiciones seriales se lleva a producir la fragmentación silábica del texto en unidades de sonido intensificando los elementos puramente fonéticos. En este primer estadio de ruptura con la tradición, el texto todavía queda inteligible, como sucede en *Cori di Didone* de Luigi Nono.

El siguiente paso a seguir por los músicos serialistas será la total integración del texto dentro de la estructura serial, de forma que el texto pierde su sentido lingüístico, sintáctico y semántico para ser tratado de una forma puramente fonética, *Gesang der Jünglinge*. Finalmente, los compositores perteneciente a esta corriente escribirán música sin el apoyo de ningún texto, es decir, serializarán directamente fonemas cogidos al azar, *Sounds and Words* de Milton Babbitt.

Una vez terminado el periodo serialista, los compositores de otras tendencias no van a descartar continuar experimentando con los componentes fonéticos de un texto. Así, otro tipo de composición fonética o lingüística será aquella que partiendo de un texto primigenio, disecciona sus fonemas y compone otro texto subrayando principalmente los componentes sonoros, *Anagrama* de Mauricio Kagel.

Pero quizá, lo que realmente supuso una novedad y rompió con la tradicional emisión vocal fue la experimentación, desarrollo y ampliación de los efectos tímbricos vocales. En este sentido el principal impulsor de entender la voz como un instrumento con posibilidades tímbricas ilimitadas fue Luciano Berio, con una obra que marca el inicio de esta búsqueda: *Sequenza III* de 1966. Donde la cantante ya no emite exclusivamente sonidos fonéticos, sino que incorpora al mundo de los sonidos musicales, distintos aspectos o ruidos como aspiraciones, jadeos, silbidos, risas, canto con la boca abierta.

Finalmente, y dejando otros tipos de composiciones fonéticas como algunas de las obras de Cage (en las cuales incorpora una amplia gama de sonidos vocales dentro de un contexto aleatorio), la composición puramente fonética adquiere su madurez cuando consigue una dimensión dramática al incorporarla dentro de un contexto teatral como ocurriera en *Aventuras*, de 1962.

Partiendo de este contexto musical de finales de los 50 y en la década de los 60, en Norteamérica encontramos a un compositor que se queda fascinado de la poesía de un español universal: Federico García Lorca [1]. Nos referimos a George Crumb, compositor peculiar dentro del contexto norteamericano por el carácter dualista de sus composiciones. En efecto, su lenguaje musical es claramente vanguardista, sin embargo, en el fondo, su espíritu creador es casi romántico por no decir que muchas de sus obras contienen un elemento programático muy elevado que quizás lo separe de sus contemporáneos.

## 2.- George Crumb y su producción lorquiana.

Cuando George Crumb investiga un lenguaje musical que le permita llenar de sonoridades la evocadora poesía lorquiana se adentrará de lleno en la búsqueda y experimentación vocal y fonética, en un viaje que durará casi una década desde que compusiera *Night Music I*, en 1962, hasta el último de sus ciclos lorquianos, *Ancient Voices of Children*, en 1970.

Con *Night Music I*, Crumb comienza un extenso ciclo de trabajos vocales, una larga serie de musicalizaciones sobre distintos poemas y fragmentos de la poesía de Lorca para distintas agrupaciones de cámara. Los poemas se transforman en composiciones donde se incluyen pequeñas improvisaciones con efectos surrealistas. Pensada para soprano, celesta y percusión, fue revisada en 1966. Estructuralmente hablando, los siete movimientos de *Night Music I* constituyen una especie de forma de arco donde el cuarto movimiento instrumental queda enmarcado entre las dos únicas piezas vocales. En un principio, Crumb la concibió de forma exclusivamente instrumental, siendo después cuando decidiera enfocarla a partir de dos versos del poeta. Fijada su estructura, Crumb afirma que *Night Music I* fue en su conjunto la proyección del violento contraste entre el aura de extático lirismo de "la luna asoma" puesta en contraposición con la deprimente *Gacela de la Terrible Presencia* [2]. Ambos caracteres expresivos no terminan de fusionarse y así, el conflicto queda sin resolverse en su cierre [3]. La fuerza evocadora y imaginaria de Lorca, a menudo surrealista, Crumb la transforma en un rico cromatismo, una mezcla de sonidos de texturas y estructuras rítmicas donde lo casi improvisado se opone a la partes anotadas con absoluta precisión. El estilo de esta composición reaparecerá con posterioridad en *Four Nocturnes: Night Music II*, para violín y piano, de 1964, donde la técnica de interpretación experimental permitirá incrementar el carácter expresivo y fundamentalmente lírico de la obra.

Este tipo de procedimiento compositivo alcanzará su punto álgido en los denominados *Madrigals Books*, donde conjugará gestos vanguardistas junto a otros procedimientos compositivos como el contrapunto medieval. Finalmente, a finales de los sesenta la obra de Crumb estuvo caracterizada por composiciones basadas en textos del poeta español. Nos referimos a *Songs Drones and Refrains of Death* (1968), *Night of the Four Moons* (1969) y *Ancient Voices of Children* (1970). Aquí será habitual y característico el uso de instrumentos amplificadas electrónicamente que acentúan los posibles efectos surrealistas y alucinatorios, obteniendo con *Black Angels* (1970) los resultados más innovadores, al amplificar electrónicamente todo un cuarteto de cuerda.

Entre 1965 y 1969 Crumb compuso dos de sus cuatro colecciones de madrigales recogiendo textos de Lorca. Cada libro está compuesto para mezzosoprano y dos o más instrumentos. Crumb evita en estas íntimas piezas, grandes efectos de conjunto, agotando en su lugar las posibilidades sonoras características de los instrumentos. Cada madrigal contiene de una a tres frases metafóricas que insisten sobre temas elementales como la vida, la muerte, el amor, la tierra el viento o el mar y que son transformadas compositivamente en una mezcla de notable exquisitez y simplicidad. Solo ocasionalmente algunos madrigales siguen un principio musical más estricto siguiendo procedimientos contrapuntísticos como la isoritmia (primer madrigal del tercer libro), o el movimiento retrógrado (primer madrigal del cuarto libro). De todas formas, la elección de estos procedimientos no es ni caprichosa ni arbitraria, ya que, según confirma el autor, le vinieron sugeridos por el mismo texto [4]. La elección de un sencillo acompañamiento, en donde cada instrumento es único por sus características tímbricas e idiomáticas, es perfecto para explorar la interacción entre

ellos, y para las pretendidas combinaciones contrapuntísticas con la meticulosidad y refinamiento deseados [5].

*Madrigals, Book I.* Junto a la voz, la partitura requiere de un vibráfono y un contrabajo el cual tiene que bajar su cuerda Mi medio tono. El uso del verso “Verte desnuda es recordar la tierra” aparece en dos frases en compás de libre medida, separados en su comienzo hasta el fin por un pasaje basado en las sílabas “tai-o-tik” (recreaciones fundamentales en *Canción del jinete, 1860*, como indicaremos más adelante). El segundo madrigal está dividido en dos secciones principales, *Rain Death Music I and II*. Y el tercer madrigal compuesto a partir de las repeticiones internas de palabras, sílabas y fonemas enlazados en distintas estructuras.

*Madrigals, Book II.* Consta también de tres madrigales para voz, percusión, y flauta, teniendo el flautista que alternar en la interpretación entre la flauta contralto, la flauta en Do y piccolo. El primer madrigal está formado de dos versos separados por cortos melismas con vocalizaciones silábicas, siendo ambas frases acompañadas por la flauta contralto, un címbalo antiguo y un carillón el cual se debe percudir con un duro mazo y unas escobillas de alambre. El segundo madrigal es de ambientación oscura, lenta y lamentable. Y el último madrigal de este libro será una vigorosa respuesta al texto “Caballito negro. / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?” (nuevamente una génesis de las letras incorporadas en *Songs, Drones and refrains os Death*).

*Madrigals, Book III.* El primero de los madrigales está compuesto siguiendo una construcción isorrítmica del texto. Crumb usará dos patrones isorrítmicos distintos con taleas de 10 y 7 compases, respectivamente, para el arpa y la percusión. La parte vocal, sin embargo, no participará en la organización isorrítmica, moviéndose con absoluta libertad. El segundo de los madrigales es el más corto de todos, una lenta y calmada composición sobre el texto lorquiano de “Quiero dormir el sueño de las manzanas para aprender un llanto que me limpie de tierra”. El madrigal que cierra este tercer libro será una canción de cuna con la repetida combinación de voz, arpa y vibráfono.

*Madrigals, Book IV.* El último de los libros comienza con un madrigal con pasajes retrogradados entre distintas secciones que parten de las mismas ideas. De esta manera, el procedimiento de retrogradación se inserta simultáneamente tanto en la macroestructura seccional como a nivel microestructural. Crumb es cuidadoso a la hora de intercambiar el material de la voz con los instrumentos para conseguir de esta forma dar la sensación de desarrollo y unidad. El madrigal siguiente es un libre lamento en donde la línea vocal no se pronuncia hasta cerca del final de la composición. Finalmente, el último madrigal es una musicalización del texto “La muerte me esta esperando / desde las torres de Córdoba”.

*Night of the Four Moon*, para Contralto (o mezzosoprano), flauta (y piccolo), banjo, violonchelo amplificado y percusión, fue compuesta en 1969 como un encargo de la Filadelfia Chamber Player con motivo del alunizaje del Apolo XI. La base textual está formada por cuatro versos procedentes de distintos poemas de Lorca que tienen por tema la Luna. Dentro del particular estilo sincrético de Crumb, la obra es una amalgama que incluye entre los instrumentos de percusión piedras tibetanas para la oración, elementos del Kabuky japonés, piano de pulgar africano (mbira), bongos y tam-tam, con la finalidad de acentuar sus sentimientos ante el alunizaje.

La sonoridad de los distintos instrumentos es enriquecida gracias al uso de nuevas técnicas experimentales de interpretación, siendo utilizadas de forma variada y equitativa para caracterizar tímbricamente las distintas partes de los textos. La conducción de la parte vocal alterna entre párrafos silábicos y melismáticos y siempre está orientada a la fonética del texto español. A su vez, el compositor también anota para la voz numerosos sonidos experimentales como trinos sobre la “r”,

alargamientos de la “n”, glisandos, susurros, siseo etc, recursos típicos de la composición fonética, a la cual Crumb no renuncia. A este efecto de nuevas sonoridades, también se contraponen continuas referencias a modelos de la música tradicional y así encontramos entre otros referencias al flamenco con castañuelas, tamborines, giros melódicos frigios y coloraturas de la voz con la intención de sugerir un aire "español" que se mezcla con elementos asiáticos y afro-americanos.

La primera de las tres canciones utiliza un corto texto con un sentido introductorio, pues dramáticamente es interrumpido al final de la canción. “La luna esta muerta, muerta...” es ante todo una pieza instrumental con un primitivismo rítmico, en el cual las palabras son exclamadas por el cantante. La conclusión del texto es murmurada por el flautista sobre la boquilla de su instrumento.

“Cuando la Luna crece...” contiene delicados pasajes para las piedras tibetanas y el banjo (tocado *in bottleneck style*, es decir, con una varilla de cristal) mientras que las frases vocales son citas literales en su anterior trabajo *Nigh Music I*, que contiene el poema completo.

Los versos con que acaba (“Corre luna, luna, luna!...”) fueron escrito por Lorca después de inspirarse en antiguas leyendas gitanas. La estrofa del comienzo del poema solicita que la cantante diferencie entre una voz de niño *shrill, metallic* y una *coquettish, sensual* voz de la Luna. Para cuando llegamos al punto en el que el violonchelo sostiene un ininterrumpido armónico (*Through the sky goes the moon / holding a child by the hand*), el resto de los intérpretes abandona el escenario cantando una frase de despedida. Una vez fuera hacen percutir un antiguo cymbalo que completa el sonido armónico del Violonchelo.

El punto álgido y culminante de esa colección de musicalizaciones de la poesía lorquiana se encuentra en el último de sus ciclos, *Ancient Voices of Children* para mezo-soprano, voz blanca, oboe, mandolina arpa y piano amplificado. La obra, compuesta durante el verano de 1970, fue un encargo de la Elizabeth Sprague Coolidge Foundation. Al igual que *Songs Drones and Refrains of Death*, aunque tardó en la ejecución, fue uno de sus proyectos lorquianos pioneros. Los textos que utiliza son fragmentos de distintos poemas que Crumb agrupa en secuencias que adoptan largas cadencias en términos de continuidad musical. Además, incorpora dos movimientos instrumentales *Dances of the Ancient Earth* y *Ghost Dance*, danzas pensadas más como interludios que como comentarios a la poesía.

El estilo vocal de esta última musicalización sobre poemas de Lorca, obliga a la soprano a cantar desde un extremo virtuosismo hasta la más tierna y delicada lírica, que para las primeras interpretaciones de la obra fueron conseguidas gracias a la excelente técnica y flexibilidad de Jan DeGaetani, la primera interprete vocal de este ciclo. Quizá el más característico e impactante efecto vocal de la composición sea la vocalización de sonidos puramente fonéticos dentro del piano amplificado, produciendo en palabras del compositor: *shimmering aura of echoes*. La incursión de la voz soprano de un niño fue la solución que el compositor utilizó para aquellos pasajes del texto que claramente precisaban de una voz infantil. Ésta es oída casi al final, fuera del escenario, juntándose con la voz de la mezzosoprano en la vocalización final.

Los instrumentos empleados en *Ancient Voices of Children*, fueron elegidos por sus particularidades tímbricas. Por ejemplo, el pianista toca para la cuarta canción un piano de juguete, y en la segunda canción, el mandolinista toca una sierra musical. Además, ciertos efectos instrumentales persiguen incrementar la expresividad sonora, tales como el cambio de afinación del piano al introducirle un cincel entre las cuerdas. Finalmente, el compositor, como ya hiciera, dota a los tres percusionistas de

una amplia gama de instrumentos de percusión, entre los que se incluyen de nuevo las piedras tibetanas o campanas de templos japoneses.

### 3.- Las composiciones de Lorca en las piezas musicales de George Crumb.

Entre 1962 y 1970 George Crumb compone un extenso ciclo de veintisiete canciones, o composiciones vocales, basadas en textos del poeta de Granada. Crumb descubrió la poesía de García Lorca cuando realizaba su doctorado en la Universidad de Michigan, como alumno de Edward Chudacoff [6]. El motivo por el cual se decide a dedicar más de nueve años a musicar poemas de Lorca, tal y como especifica en las notas a la grabación de *Ancient Voices of Children*, viene por la capacidad que atribuye a Lorca para evocar los sentimientos más primitivos [7]:

*I feel that the essential meaning of the poetry is concerned with the most primary things: life, death, love, the smell or the earth, the sound of the wind and the sea.*

De esta forma, cuando Crumb emprende la composición de las distintas piezas de este extenso ciclo, buscaba imágenes musicales que ampliarán y reforzarán las imágenes de la poesía lorquiana. El lenguaje primitivo y crudo de su poesía es lo que le fascina, ya que es capaz de traducir con agudeza infinidad de matices al ser musicados.

George Crumb comienza esta aventura musical en 1962 con los preliminares de *Songs, Drones and Refrains of Death* y termina en 1970 con *Ancient Voices of Children*. Si bien, entre medias compone *Nigh Music I*, cuatro libros de Madrigales [8] sobre versos escogidos de distintos libros de poemas de Lorca y *Night of Four Moons*. En ellos realiza una recreación de versos de Lorca de desigual distribución [9].

#### 3.1.- La influencia de la poesía.

Con todo, los versos utilizados por Crumb han sido expuestos en estudios anteriores atendiendo a las composiciones del americano (López Aranguren 1986). No obstante, la clasificación que mostramos permite comprobar el desigual reparto de esas composiciones en las obras de Lorca, donde encontramos un único poema de su primera etapa, con dos momentos de evolución distintas.

<i>Libro de poemas (1921).</i>		
Texto.	Poema.	Composición musical.
“Bebe el agua tranquila / de la canción añeja”	<i>Balada de la placeta</i>	<i>Madrigals, Book II</i> (1965).
“Se ha llenado de luces / mi corazón de seda”		<i>Ancient Voices of Children</i> (1970).

Sin embargo, en *Canciones* hallamos una de las inspiraciones musicales más prolíficas en la etapa lorquiana de Crumb. Con un total de nueve poemas de distintas piezas, la sonoridad y musicalidad de este poemario ofreció al compositor norteamericano un campo de experimentación para sus primitivos madrigales, así como una etapa de perfeccionamiento para sus obras más conseguidas: *Songs, Drones, and Refrains of Death* y *Ancient Voices of Children*.

<b>Canciones (1927).</b>		
Texto.	Poema.	Composición musical.
	<i>La luna asoma</i>	<i>Night Music I</i> (1962).
“Caballito negro / ¿Dónde llevas tu jinete muerto”	<i>Canción del jinete, 1860</i>	<i>Madrigals, Book II</i> (1965).
“La noche canta desnuda / sobre los puentes de marzo”	<i>Serenata</i>	<i>Madrigals, Book III</i> (1969).
“¿Por qué nací entre espejos?”	<i>Canción del naranjo seco</i>	<i>Madrigals, Book IV</i> (1969).
“¡La muerte me esta mirando / desde las torres de Córdoba!”	<i>Canción de jinete</i>	
	<i>Canción del jinete, 1860</i>	<i>Songs, Drones and Refrains of Death</i> (1968).
“La luna esta muerta, muerta”	<i>Dos lunas de tarde</i>	<i>Night of the Four Moons</i> (1969).
“Cuando sale la luna”	<i>La luna asoma</i>	
“El niño busca su voz”	<i>El niño mudo</i>	<i>Ancient Voices of Children</i> (1970).

Desigual distribución se aprecia en las recreaciones de obras más folcloristas y puramente andaluzas de Lorca, como serán el *Romancero gitano* y *Poema del cante jondo*, de las que destaca nuevamente su preferencia por la temática musical. Sin embargo, especialmente significativa es la vuelta de Crumb a un poema dedicado a la luna como *Romance de la luna, luna*, de ambientación similar a la *Canción del jinete, 1860* analizada en este trabajo.

<b>Romancero gitano (1928).</b>		
Texto.	Poema.	Composición musical.
“huye luna, luna”	<i>Romance de la luna, luna</i>	<i>Night of the Four Moons</i> (1969).

<b>Poema del cante jondo (1931).</b>		
Texto.	Poema.	Composición musical.
“La muerte entra y sale de la taberna”	<i>Malagueña</i>	<i>Madrigals, Book II</i> (1965).
	<i>La guitarra</i>	<i>Songs, Drones and Refrains of Death</i> (1968).

Junto a *Canciones*, la obra *Diván del Tamarit* es el otro gran poemario recreado por Crumb. En este sentido, encontramos una mayor predilección por la musicalidad de las gacelas (un total de seis piezas) frente a las casidas (cuatro). Se puede apreciar que algunas de las casidas del *Diván del Tamarit* tiene una mayor influencia en los primeros ensayos de Crumb, donde se experimenta con la fragmentación sonora de versos sueltos (libros de madrigales). Por el contrario, las gacelas tienden a la incorporación de todo el texto, y son más abundantes en su última etapa (*Ancient Voices of Children*).



<i>Diván del Tamarit (1936).</i>		
Texto.	Poema.	Composición musical.
	<i>Gacela de la terrible presencia</i>	<i>Night Music I (1962).</i>
“Verte desnuda es recordar la tierra”	<i>Casida de la mujer tendida</i>	<i>Madrigals, Book I (1965).</i>
“Los muertos llevan alas de musgo”	<i>Casida de los ramos</i>	
	<i>Gacela del niño muerto</i>	
“Quiero dormir el sueño de las manzanas / para aprender un llanto que me limpie de tierra”	<i>Gacela de la muerte oscura</i>	<i>Madrigals, Book III (1969).</i>
“Tu cuerpo, con la sombra violeta de mis manos / , era un arcángel de frío”	<i>Gacela del niño muerto</i>	<i>Madrigals, Book IV (1969).</i>
	<i>Casida de las palomas oscuras</i>	<i>Songs, Drones and Refrains of Death (1968).</i>
	<i>Casida del herido por el agua</i>	
“Me he perdido muchas veces por el mar”	<i>Gacela de la huida</i>	<i>Ancient Voices of Children (1970).</i>
“Todas las tardes en Granada / Todas las tardes se muere un niño”	<i>Gacela del niño muerto</i>	

<i>Primeras Canciones (1936).</i>		
Texto.	Poema.	Composición musical.
“Otro Adán oscuro está soñando”	<i>Adán</i>	<i>Night of the Four Moons (1969).</i>

### 3.2.- Las adaptaciones teatrales.

En menor medida se fijó Crumb en las piezas teatrales de Lorca. En concreto, cuando esto ocurre es para recrear algún verso suelto cuya aglutinación nos pone en conexión con la simbología y temática recogida en *Canción del jinete, 1860*.

<i>Yerma (1934), Act I.</i>	
Texto.	Composición musical
“¿De dónde vienes, amor, mi niño?”	<i>Ancient Voices of Children (1970).</i>

<i>Bodas de Sangre (1932), Act. I.</i>	
Texto.	Composición musical
“Nana, niño, nana del caballo grande que no quiso el agua”	<i>Madrigals, Book III (1969).</i>

### 3.2.- La intencionalidad de Crumb.

Crumb no manipula los poemas originales en *Songs, Drones and Refrains of Death* y *Night Music I*, tomándolos de forma íntegra. Para el resto de composiciones recoge distintos fragmentos de los poemas y los introduce dentro de una arquitectura musical en donde la nueva creación poético-musical trasciende al original. En estas composiciones sobre cortos fragmentos, se vale de uno o dos versos, resultando de esta forma composiciones con títulos tan evocadores como “¿Por qué nací entre espejos?”

En cada uno de los ciclos lorquianos, Crumb establece una imagen dominante o tema principal sobre el cual, el proceso de creación gira a través de la alusión y la

asociación de sonoridades alrededor a esa metáfora [10]. Una vez fijada la imagen principal y las secundarias, utiliza un lenguaje musical vanguardista, que creemos no distorsiona, acertando plenamente con el lenguaje poético de Lorca. El resultado final es que la atonalidad, las sonoridades individuales inusuales y exóticas de los timbres instrumentales y los distintos efectos vocales empleados son equivalentes al color e imaginación del lenguaje poético lorquiano.

Crumb nunca llegó a enfatizar con música la totalidad del universo poético lorquiano, pero si una parte importante la cual lleno de sonoridades evocadoras, resaltando más, si cabe, el espíritu de la poesía. Dentro de la especulación que rodea a todo este ciclo de composiciones, una corriente piensa que probablemente Lorca habría aprobado estas composiciones, puesto que hay que tener en cuenta la frustración que el poeta tuvo al no poder estudiar música

*Nunca podré decir en poesía lo que hubiera podido decir con música*  
(...)

Esta valoración que el poeta sentía por la música, sin embargo, quedo reflejado en los poemas y dramas a los que el autor puso música [11]. Gracias a las composiciones de Crumb la poesía de Lorca puede ser escuchada de nuevo en unas extraordinarias y poderosas versiones, permitiendo al público apreciar, así como percibir de forma más extraordinaria, el singular trabajo del escritor.

#### **4.- Songs Drones and Refrain of Death.**

En palabras del propio George Crumb *De los ocho trabajos que constituyen el ciclo* [de composiciones vocales basados en la poesía de García Lorca] *Songs, Drones, and Refrains of Death es el más largo en concepción y el más intensamente dramático en cuanto a la proyección de la oscura imaginería Lorquiana* [12].

Efectivamente, los trabajos de gestación de esta obra comienzan en 1962, un año antes de la publicación de su primera obra de inspiración lorquiana, *Night Music I*, no finalizando la composición de la obra hasta más adelante, en 1968, momento en el que creía haber encontrado forma para sus ideas musicales. De hecho, muchas de los recursos vocales e instrumentales que son utilizados en *Songs, Drones and Refrains of Death* ya son experimentados en obras como *Night Music I* y los dos primeros libros de Madrigales.

*Songs, Drones, and Refrains of Death* fue completado en 1968 para barítono, guitarra eléctrica, contrabajo eléctrico, piano eléctrico (y clavecín eléctrico) y dos percusionistas. Con una duración aproximada de treinta minutos la obra fue un encargo para la University of Iowa [13] sobre cuatro poemas de Federico García Lorca. El estreno absoluto fue el 29 de marzo de 1969 en el Center for New Music de Iowa City, bajo la dirección de William Hibbard y con Harold Heap como barítono [14].

La primera grabación de la obra fue llevada a cabo por la Contemporary Chamber Player of University of Chicago bajo la dirección de Ralph Shapey, el vinilo que se editó con esta primera grabación [15] nos resulta de sumo interés pues se le añadió notas a la grabación del propio Crumb que nos especifica el periodo de gestación de la obra dentro del ciclo lorquiano, reconocible en la estructura de la obra y sus cuatro musicalizaciones [16].

Según la catalogación Cohen, las más significativas referencias a la obra se basan en los aspectos musicales de Crumb (destacando el timbre, uso de la percusión o armonía) antes que en la búsqueda de similitudes formales entre la composición musical y la textual, aspecto que abordamos hoy. Entre el amplio repertorio de títulos que lo han estudiado destacan los que siguen:

1. Cope, David. *New Direction in Music*, Dubuque, Wm. C. Brown Company Publisher, 1971. Lo que comenzó en una primera edición como un breve comentario a SDRD se desarrolló en sucesivas ediciones en 30 páginas sobre 12 obras que hablan de innovaciones en el timbre y la notación.
2. Stenitz, Richard. "George Crumb", *Contac15*, 1976/1977, pp. 11-13. Reseña o crítica sobre SDRD.
3. Frank, Andrew. "George Crumb; Songs, Drones and Refrains of Death", *Notes* 33, nº 3, 1977, pp. 694-696. Reseña.
4. Rouse III, Christopher Chapman. "The Music of George Crumb: Stylistic Metamorfosis in the Lorca Cycle", *Ph.D. diss.*, Cornell University, 1977.
5. De Dobay, Thomas Raymond. "Harmonic Materials and Usages in the Lorca Cycle of George Crumb", *Ph.D. diss.*, University of Southern California, 1982. Tesis doctoral que versa sobre el tono como punto de partida para determinar estructuras utilizando como herramienta la teoría del *pitch class set*.
6. White, John H. "Derivative Elements From Non-Western Musical Cultures Utilized in the Music of George Crumb", Master's thesis, Ithaca College, 1983. Tesis sobre el uso de elementos musicales en varias obras, entre ellas SDRD. La tesis hace especial atención en la manipulación tímbrica, el uso de sílabas neutras y en formas musicales no occidentales.
7. De Dobay, Thomas Raymond. "The Evolution of Harmonic Style in the Lorca Works of Crumb", *Journal of Music Theory* 28, nº 1, 1984, pp. 89-111. Realiza un examen a fondo de la armonía y la forma en el ciclo de composiciones lorquianas.
8. Schneider, John. *In The Contemporary Guitar*, Berkeley, University of California Press, 1985. Estudio sobre las técnicas guitarrísticas en SDRD.
9. Ledbetter, Robert B. "An examination of the Percussion Writing in the Chamber Works of George Crumb, 1960-1980". Estudio de distintos estilos de percusión incidiendo en las técnicas, las imágenes musicales, tratamiento solístico y la notación.
10. Tomaro, Robert. "Contemporary Compositional Techniques for the Electric Guitar in United States Concert Music", *Journal of New Music*, 23, 1994, pp. 349-367.

#### **4.1.- La división estructural de Songs, Drones, and Refrains of Death.**

La estructura formal de esta composición está claramente identificada en el título: cuatro canciones (Songs) con temática relacionada con la muerte (of Death) son precedidas por piezas instrumentales (Refrains) que presentan varios aspectos del ritmo y los motivos del comienzo de cada canción. Y por último tres "Death-Drones", con el contrabajo como instrumento protagonista, subyugando la textura musical de

la primera a la última canción, basados en el intervalo de cuarta y tocados por el contrabajo amplificado dominando la textura musical desde la primera hasta la última canción [17]. El esquema formal de la obra queda por tanto de la siguiente manera:

Estructura de <i>Songs, Drones and Refrains of Death</i> .	
Movimiento.	Características.
<b>Refrain One</b>	Primitively, with quasi-mecanical rhythm.
<i>I. La guitarra</i>	Darkly mysterious.
Death-Drone I.	
<b>Refrain Two</b>	Very rhythmic, with irony.
<i>II. Casida de las palomas oscuras</i>	Gentil sardonic; in a bizarre, fantastic style.
<b>Refrain Three</b>	Fateful, menacing.
Death-Drone II.	
<i>III. Canción del jinete, 1860</i>	Very fast, breathlessly, with a relentlessly driving rhythm!).
<b>Refrain Four</b>	Pale, Ghostly "Música lontana".

Las canciones (Songs) están ambientadas en cuatro poemas de Lorca con temática sobre la muerte. Estos poemas son: *La Guitarra*; *Casida de la oscura presencia*; *Canción del jinete, 1860*; y *Casida del niño herido por el agua*. Cada uno de los poemas está precedido por un "Refrains" (estribillo o ritornelo) instrumental (aunque la voz también participa como un instrumento más, puesto que su papel se limita a la proyección de sonidos fonéticos). Y finalmente tres largos "Death-Drones".

Además del barítono en las partes vocales, los instrumentos solicitados por *Songs Drones and Refrains of Death* son una guitarra eléctrica, un contrabajo amplificado electrónicamente, un piano, un clave también amplificado electrónicamente y dos percusionistas. La utilización de la amplificación eléctrica en determinados instrumentos constituirá a partir de esta obra una de las características esenciales de la música de George Crumb. La amplificación de los instrumentos tendrá para el compositor un doble interés: por un lado le permite incrementar la amplitud expresiva del sonido natural del instrumento. Este interés es dinámico y sonoro permitiendo de esta forma, por poner un ejemplo, que se pueda apreciar de forma notable los intervalos de cuarta que realiza el contrabajo en los "Death-Drones". Por otro lado, la elección de la amplificación nace sencillamente de la experimentación tímbrica que Crumb realiza con las llamadas técnicas instrumentales experimentales, con la finalidad de potenciar aquellos sonidos que se podrían perder fácilmente en aquellas obras donde hubiera un gran número de instrumentos. La amplificación eléctrica debe hacer claramente audible los nuevos efectos sonoros del instrumento "natural", prestando así también un servicio a la música en directo.

La poesía de Lorca aportó al compositor un material extra-musical de primer orden que, de forma general, permitió al compositor idear su particular universo musical [18].

*García Lorca's poetry, with its fantastically rich expression and evocative power, provides an admirable vehicle for musical re-creation.*

*La Guitarra* sigue comentando Crumb, describe en un tono enteramente fatalista una atmósfera de absoluta desolación pero que a su vez transmite una sensación de asombro, de profundo misterio. Para Crumb, los primeros versos del poema contienen alguna de las frecuentes imágenes de la poesía lorquiana [19].

*Casida de las palomas oscuras* tiene un cariz irónico indicado en la partitura con *gently sardonic; in a bizarre, fantastic style*. Para esta segunda canción Crumb pretendía acentuar la oscuridad e intensidad del poema subrayando la “espeluznante” extravagancia del poema directamente con la voz del barítono. Para ello el cantante tiene que proyectar su voz de formas muy distintas, *mock-lyric, mock-menacing, o in mock-chant style*. La parte instrumental está, por otro lado, anotada en una especie de notación circular que representa simbólicamente las palabras del texto dichas por el Sol y la Luna [20].

*Canción del jinete, 1860* es un poema de violencia al que ya había recurrido con anterioridad el compositor en su segundo libro de madrigales. En esa ocasión, solamente cogió las líneas finales del estribillo. Ahora retoma el poema entero para musicalizarlo, pensando que de esta forma transmitiría más fielmente el fantástico mundo imaginario lorquiano de estos versos. Para ello, Crumb establece al inicio de la canción el carácter que hay que imprimirle *breathlessly, with relentlessly driving rhythm!* sonidos salvajes hechos con martillos rítmicos de lujón, crótalos, batería, mazas, y con el clavecín eléctrico. El clímax de la canción llega con el pasaje titulado *Cadenza appassionata for two drummers*. El prototipo de género al cual recurrió Crumb para esta canción fue el *lied* de Schubert *Erlkonig* [21].

Finalmente, *Casida del herido por el agua* es uno de los poemas preferidos de Crumb, lo define como una especie de ensoñación que oscila entre las tonalidades de Si y Sol #, con un delicado lirismo en la melodía del barítono, siendo ésta una consciente reminiscencia de Mahler. En el punto álgido de la canción comienza el tercer “Death-Drones” que forma un enorme y sostenido *crecendo*. Dos frases cantadas en tono bajo y delicado con el acompañamiento de dos juegos de vasos de agua hacen concluir así la obra [22].

#### **4.2.- La Canción del jinete de Lorca.**

##### 4.2.1.- El poema en el conjunto poético lorquiano.

Respecto al poema, sabemos que se publica en la revista “Litoral” de Málaga en 1927, y dado el éxito en vida del autor se reedita dos años después en la “Revista de Occidente” [23]. Las apreciaciones del propio Lorca hacia Jorge Guillén sobre el libro son muy significativas:

*He suprimido algunas canciones rítmicas, a pesar de su éxito, porque lo quería la claridad. Quedan las canciones ceñidas a mi cuerpo, y yo, dueño del libro. Mal poeta..., pero ¡muy bien!, pero dueño de mi mala poesía [24].*

Para escribirle con más cercanía a la publicación:

*(...) Ya están gimiendo las prensas con mi libro de Canciones (...) Aquí, en Granada, todos los muchachos están preparando una fiesta para el día en que llegue mi libro, en la que habrá música y danzas [25].*

Para él supuso el primer libro definitivo de poemas. Como comenta Vicente Graos sobre el grupo poético del 27, Lorca nunca estuvo completamente distanciado de la realidad [26], si bien buscó la experimentación métrica a partir de formas tradicionales, como evidencia *Canción del jinete*. Graos lo ha denominado como el resquebrajamiento de los géneros literarios. En este sentido, el poema estudiado pretende aportar nuevos recursos contemporáneos, como el uso del verso libre en determinados versos.

Respecto a su temática, se centra en uno de los más importantes temas de Lorca: la muerte [27]. En particular se recrea esa figura de la muerte en el jinete, el caballista [28], elemento del folclore andaluz que, sin embargo, en Lorca se acompaña de significación mortal, predestinados a no llegar nunca a su destino. Así se ejemplifica en otra de sus composiciones: ¡Ay, que la muerte me espera / antes de llegar a Córdoba!

Se une de esta manera el viaje a la muerte, destino final del trayecto. Igual figura se reconoce en otras composiciones romancísticas como el *Romance sonámbulo* donde la gitana espera la llegada, que nunca se producirá, de su amante a caballo, al igual que en el *Romance de la Guardia Civil*. A su vez, la figura está tan acuñada en su poética que la reconocemos en obras teatrales como *La casa de Bernarda Alba*, personificada en la figura de Pepe el Romano.

#### A.- Los elementos rítmicos de Lorca.

El poema obedece a dos ritmos métricos distintos (hexasílabo y decasílabo). Con un esquema acentual paroxítono en todas las palabras utilizadas, el verso paroxítono es el patrón habitual en nuestra poesía [29]. De los ochenta pies que se recogen en el poema, existen 50 con ritmo trocaico (/ -), el 62'5 %, frente a 8 con ritmo dactílico (- \), el 10 % [30]. En especial, se marca este ritmo en las finalizaciones versales, aumentando de este modo la regularidad sonora del caballo al que alude el texto:

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!	\- \- - \ -- \-

Lorca utiliza una rima asonante, que ofrece mayor libertad, entre los grupo é/a (*negra / espuelas / riendas / Morena / espolea / estrellas / hoguera*); é/o (*bandoleros / negro / muerto / cuerno*); í/o (*frío / cuchillo*). A la vez que se dejan tres versos sueltos que refuerzan esa ruptura dentro del poema a la que alude en su contenido (*inmóvil* en verso 7 / *costado* en verso 12 e *ijares* en verso 17), con un intervalo de cinco versos entre cada uno de ellos. El origen de estos versos sueltos pudo ser originado por la incorporación de música a las composiciones [31], posible influencia de Lorca. Encontramos una rima en eco en los versos 4 y 5 (*negro/muerto*), 9 y 10 (*frío / cuchillo*), 14 y 15 (*negro / muerto*), 19 y 20 (*frío / cuchillo*), así como en 24 y 25 (*negro / muerto*), siempre al final de estrofa, repitiendo los mismos sonidos (e/o; i/o; e/o; i/o; e/o), lo que refuerza la musicalidad de la composición.

Hay ejemplos de rima parcial en los versos 1 y 11 (*luna/negra*), verso 3 (*cantan / espuelas*), verso 4, 14 y 24 (*caballito / negro*), verso 6 (*duras / espuelas*), verso 9 y 19 (*caballito frío*), verso 13 (*Sierra / Morena*), verso 22 (*grito / cuerno*). Así como repeticiones de rima interna en los versos 10 y 20 (*Qué / perfume; flor / cuchillo*). Además, observamos rima repetitiva en los versos 5, 15 y 25 de los esquemas acentuales utilizados en el poema (e/a -*llevas*; e/o -*muerto*). El poema obedece a una

rima encadenada que termina con una rima gemela ababB; a-acC; a-abB; a-acC; ababB.

El poema tiene una versificación regular que combina arte mayor (decasílabos) y menor (hexasílabos). El hexasílabo surge en principio como un metro propio de la literatura popular, de manera que en el renacimiento se utilizó en villancicos y romancillos [32], de clara influencia popular. Ya en sus orígenes se alternó con versos de arte mayor, en el caso del deca sílabo su uso fue habitual en estribillos de tipo popular.

De este modo, se trata de un poema poliestrófico encadenado, una canción o endecha en romancillo (por el uso del hexasílabo), que se compone de cinco estrofas (imitando a las lirras de cinco versos cada una, si bien se prefiere el hexasílabo y el deca sílabo), lo que muestra una numerología perfectamente cuadrada. Los versos que permiten los encadenamientos, a imitación del estribillo de los villancicos castellanos, serán “Caballito negro / ¿Dónde llevas tu jinete muerto?” y “Caballito frío” / “¿Qué perfume de flor de cuchillo!” Así como la introducción incluida mediante el verso “En la luna negra”. Es una endecha que recuerda los cantos de duelo. Véase, por ejemplo, como aparece en 1443 en una composición de Juan Abreu sobre la muerte de Guillén Peraza, donde la insistente acentuación grave en la segunda sílaba (ritmo trocaico), produce un efecto de letanía que resulta remarcada por la repetición de la rima asonante [33]. E igual tono fúnebre se encuentra en *Moriste, ninfa bella* de Góngora o en *El pastor más triste* de Francisco de la Torre, donde domina la variedad trocaica y se mantiene el llanto de lamentación fúnebre. Con todo, podemos afirmar que existe una intencionalidad rítmica en el poema que mezcla elementos populares tradicionales, al tiempo que se insertan con la pretensión de reforzar los contenidos temáticos de la muerte y la incertidumbre.

## **B.- Principales recursos estilísticos.**

Sobre el galope del caballo encontramos en el poema la aparición de encabalgamientos versales sirremáticos suaves, producidos por la brevedad del metro utilizado, en los versos 1, 6, 7, 12, 16, 17 y 22, que potencian el desbocamiento del caballito. A lo que debemos sumar la reticencia incorporada tras la primera interrogación retórica.

Por otro lado, Las pausas estróficas están enfatizadas bien por el uso de la interrogación retórica unida al tópico del *Ubi sunt* [34] (versos 5, 15 y 25), mediante la entonación exclamativa 10, 20 [35], con una diferenciación de 10 versos en cada caso. La estructura tripartita del poema encuentra unión en el estribillo “La noche negra...”, que prolonga esa pesadumbre que asola al sujeto lírico.

Desde el punto de vista léxico, cuatro campos semánticos dominan la composición: caballo, bandoleros, noche y muerte. Relativo al mundo del caballo: “espuelas, jinete, riendas, caballito, espolea”. Asimismo relativo a los bandoleros de clara localización andaluza [36] y referente a un mundo marginal: “bandoleros, bandido, Sierra Morena”. Terminología relativa a la noche: “noche, luna, estrellas”. Terminología relativa a la muerte: “luna negra” / “caballito negro” / “jinete muerto/ flor de cuchillo/ negros ijares / clavándole / sangraba el costado / negros ijares”.

Igualmente las metáforas de Lorca sirven para remarcar esos campos semánticos y crear una significación más expresiva: “cantan las espuelas / perfume de flor de cuchillo / sangraba el costado de Sierra Morena / La noche espolea / clavándole estrellas”.

El poema, creado como un diálogo ficticio entre el sujeto lírico y el caballo, otorga a este último una posición de privilegio, que posteriormente será reforzada por Crumb.

Se acompañan estos recursos estilísticos con una rica adjetivación reiterativa en anteposición que da énfasis al adjetivo sobre el sustantivo (“duras espuelas / negros ijares”) y posposición (“luna negra / caballito negro / bandido inmóvil / caballito frío / cuerno largo de la hoguera”). De este modo el estilo nominativo agiliza la lectura simulando el deambular del caballo. La escasa presencia de verbos, muy determinados e intencionados, aluden al mundo del jinete y a la muerte: “cantan las espuelas/ perdió las riendas / sangraba el costado / La noche espolea (...) clavándole”.

Para cerrar este apartado, queremos resaltar el uso de entonación exclamativa en *¡Un grito!*, como recurso enfático, pues en la obra de Crumb ese grito tiene una entonación remarcada por encima del resto de instrumentos.

#### 4.2.2.- Estructura y acentos en la composición musical.

*Refrain Three* es una variación o imitación los dos primeros *refrains* en cuanto al ritmo, silabas fonéticas “tai - o - ta - ka - i” en homorritmia por los músicos y acompañamiento instrumental como es el uso de la misma textura pianística (se potencian los elementos tímbricos con las referencias a la ejecución de estos sonidos como *shout*). El compositor, al igual que el *refrain* anterior, hace coincidir homorritmicamente la emisión gritada de las palabras junto al acompañamiento instrumental potenciando así, si cabe más, el carácter percutido de la composición. Finalmente afirmamos que la textura pianística utilizada se encuentra en la misma línea que en los anteriores preludios quizás con la idea de crear unidad entre todos los refrains.

Este *refrain* conduce directamente a *Death-Drone II*, corto interludio instrumental que al igual que el primero tiene como protagonista al contrabajo eléctrico con su intervalo de cuarta como sonido pedal y sobre el cual Crumb anticipa dos versos del poema siguiente “Caballito negro” “Caballito frío” que son medio-susurrados primero por un percusionista y después respondido por el otro”. El *Death-Drone* se interpreta como un elemento de transición en intervalo de cuarta, donde las inclusiones de voces lejanas recuerdan el coro de las tragedias clásicas.

Ya en *Canción del jinete, 1860* (primeros veinte versos del poema, divididos en dos periodos de diez versos divididos mediante transiciones musicales), aparece otra de las figuras simbólicas de la muerte. Según el estudioso del simbolismo de la poesía lorquiana Manuel Arango el tema de la muerte, tan presente en la literatura española, tiene su origen en una tradición popular de la cual Lorca también asumió e hizo predominar en muchas de sus obras bajo símbolos como la luna o el caballo [37]. Particularmente el caballo tiene para Lorca varias connotaciones: pasión desenfrenada, muerte y destrucción. Finalmente recalamos que esta poética visión de la muerte es uno de los atractivos de Lorca sobre Crumb.

Crumb establece al inicio de la canción el carácter que hay que darle *breathlessly, with relentlessly driving rhythm!* proyectando el poema de forma salvaje con martillos rítmicos de lujon, panderetas, tam-tam y clave eléctrico, prelude de la llegada del caballito. Sobre este fondo tímbrico el barítono a través de tubo, que usará en toda la canción, comienza el recitado del poema en un medio canto. Crumb especifica que este medio canto tiene que ser oscuro e impasivo, dejando cierta libertad al intérprete para que recite el poema, de tal forma que sobre una línea de entonación, coloca una serie de puntos con una altura indeterminada sobre la cual el



barítono debe entonar de una forma aproximada con una relación músico-textual silábica, con un ritmo que también es aproximado.

Mientras corren las palabras del poema, existen varios puntos donde Crumb quiere resaltar ciertas palabras, así, en el verso “cantan las espuelas” espuelas es remarcada primero con gran salto interválico, siendo potenciada a su vez por el mismo barítono con un fuerte golpe en la rodilla de la pandereta, haciéndola vibrar rápidamente. Después en “Caballito negro” Crumb pide al cantante en “negro” que imite el relinche de un caballo. Otras palabras que hace resaltar el compositor al cantante con incremento del tono y golpe de pandereta son referidas a utensilios para montar a caballo “espuelas” y “riendas”. Llegados a “Caballito frío” en “frío” se exige al cantante que remarque frío con una emisión de falsete.

Tras “¡Que perfume de flor de cuchillo!” Crumb corta el poema e intercala a gritos por el guitarrista y el contrabajista eléctrico “caballito” a lo que responde el barítono primero “negro” y luego “frío”. Todo este pasaje está violentamente acompañado por el clavecín eléctrico, panderetas, timbales tambores... remarcando la fuerza e importancia de estas palabras.

El poema ha incrementado su tensión dramática y la música es sensible a ello, antes de proseguir el barítono con “En la luna lunera” los instrumentos tocan con fuerza y marcan los sonidos. Destacamos entre otras sonoridades particulares como el glisando en tremolo del contrabajista o los golpes que el segundo percusionista realiza sobre las cuerdas de la guitarra mientras éste la sigue tocando. La obra prosigue su curso y se repiten los mismos efectos tímbricos vocales como el relinche en “caballito negro” o la voz de falsete sobre frío en “Caballito frío”.

El clímax del movimiento es señalado en La a partir del pasaje titulado *Cadenza appassionata (for two drummers)*. En este momento la música se conduce hacia una aterradora y extraña proyección vocal del barítono sobre los cuatro últimos versos. En este punto del movimiento hasta el final del mismo, el ritmo conductor de la *cadenza* va a ser el constante ritmo de tresillo que llevan principalmente los instrumentos de percusión. Este ritmo parece sugerir el trotar de un caballo desbocado. La *cadenza* comienza repitiendo otra vez a gritos por el guitarrista, contrabajista y el pianista “caballito negro” “caballito frío”.

Los últimos cinco versos del poema tienen finalmente para Crumb tanta fuerza que necesita de recursos vocales distintos para cada verso. “En la luna negra” el barítono emite los sonidos en medio canto, finalizando en un *glisando* para “negra”; “Un grito” debe pronunciarse en voz de falsete; “y el cuerno largo de la hoguera” será emitido lentamente; vuelta al relincho en “caballito negro”. Crumb finaliza la canción con la pregunta retórica “¿Dónde llevas tu jinete muerto?” En *ppp* y medio susurro mientras la percusión de un gong en *pppp* surge aisladamente en una clara alusión a la sentencia de muerte del jinete en el último verso.

Finalizamos el análisis de esta canción indicando que, si bien Lorca pone igual énfasis en el poema tanto al caballo como al jinete, Crumb, sin embargo, pone toda la atención en el caballo haciendo quizá de esta forma más explícita la ausencia del mismo jinete y, por ello, en la imagen de la muerte. Reforzada con el alargamiento de *grriiiiiiiiiiiiiiiiiiiiiito*, tras el que se produce un largo silencio que relaja la composición hasta su final.

Estructura de <i>Canción del jinete, 1860</i> .	
Movimiento	Características.
Refrain three	<i>Vocal elements projected by the instrumentalist, in most cases purely phonetics sounds.</i>
Death-Drone II	Pieza de transición en intervalo de 4 <sup>a</sup> , tocado con un contrabajo amplificado).
<i>Song of the Rider, 1860</i>	Primeros veinte versos del total del poema. Si bien, existe una separación musical de diez segundo entre los diez primeros versos y los restantes.
Cadenza appassionata for two drummers	Cinco últimos versos del poema y se recrea en las repeticiones constantes de los estribillos de Lorca.

#### 4.2.3.- Análisis músico textual.

En este apartado incluiremos un análisis de los elementos técnicos expuestos por Crumb en la pieza, atendiendo a su forma, expresividad, simbología..., de modo que, al llegar a las conclusiones finales, el lector haya podido comprobar las similitudes e innovaciones incorporadas por el americano a los recursos que emplea Lorca.

#### **A.- Relaciones formales:**

##### **A.1.- Del texto con la melodía:**

a. Toda la canción se mueve en estilo silábico con una clara tendencia hacia la recitación.

b. Articulación: la totalidad de la versificación del poema coincide en sus pausas textuales con las musicales. La estructura melódica de cada uno de los versos es en la mayor parte de las veces abierta y cerrada en una forma de arco que primeramente sube en la entonación para después descender cerrando el verso en cadencias melódicas.

##### **A.2.- Del texto con la textura:**

El texto casi recitado por el barítono se encaja dentro de una textura melódica acompañada, donde el barítono es apoyado por los distintos instrumentos eléctricos más los de percusión con el fin de enfatizar, sugerir o acompañar al recitado del poema. La textura sugerida por Crumb es la de un continuo recitado del texto sobre distintos acompañamientos instrumentales.

##### **A.3.- Del texto con la acentuación rítmica.**

Aunque carece de compás, la sección musical contiene una marcación metronómica bastante precisa de semicorchea a 260. Este hecho es necesario casi exclusivamente para la precisión del acompañamiento instrumental. El texto, sin embargo, es puesto en una especie de semi- anotación sobre una sola línea que corresponde según la partitura a la altura de Si 1. La anotación para la parte vocal, carece en todo momento de figuración rítmica, siendo ésta puntos que se encuentran por encima o debajo de la línea de Si a distintas distancia de la misma, haciendo presuponer un punto más elevado una entonación más aguda. Así, el texto es interpretado haciendo el cantante coincidir su parte con las instrumentales las cuales si están bastante bien prefijadas. En estas condiciones el texto es exclusivamente recitado no existiendo figuras rítmicas que coincidan con los patrones métricos desprendidos del texto.

#### **A.4.- Del texto con la acentuación melódica**

Crumb renuncia a la acentuación rítmica por una acentuación melódica de los acentos prosódicos [38] de tal forma que en su gran mayoría el esquema acentual y rítmico del poema coincide casi plenamente con elevaciones en mayor o menor medida del tono. En todo el poema, el compositor solamente rompe esta acentuación melódica, renunciando a ella en:

1. Versos 5, 15 y 25, la primera mitad “¿Dónde llevas tu” para después adaptarse de nuevo al esquema. Elementos que vienen reforzados por el sonido titilante de una campanilla a modo de esquila, que refuerza el tópico horaciano [39].

2. Versos 10 y 20, la primera mitad “¿Que perfume de” para también volver después a coincidir con el esquema acentual.

Hay que señalar aquellos acentos agudos (incrementos de altura) en algunas palabras particularmente importantes del poema. Son bastante notables en “espuelas” “negro” “frío” “Morena” “grito”, que sufrirán el efecto de un madrigalismo

#### **A.5.- Del texto con la forma musical.**

La totalidad del poema va a ser responsable en su totalidad de la forma con la canción. Las cinco estrofas del poema coinciden con cuatro secciones siendo solo la última de ellas separadas por el compositor con el título de *Cadenza appassionata*. De igual forma, respeta la mayoría de las veces la versificación con frases musicales que son resaltadas en la partitura con arcos de expresión (en puntos suspensivos).

Es interesante anotar que dentro de una estrofa y de forma general la textura instrumental suena constante e independientemente frente al recitado de los versos que se incorporan al entramado por medio de unas indicaciones de proximidad.

La estructura formal queda por tanto estipulada en cinco secciones:

1ª sección: introducción con los tomtoms y el tamborín, que anuncian al caballito. Exposición de los cinco primeros versos sobre un acompañamiento principal del clavecín eléctrico más la percusión mientras el segundo percusionista grita como “percusivamente” los *tai-ko!*

2ª sección: repetición de la figura musical del caballito por los percusionistas. La diferenciación tímbrica y el incremento de la dinámica, aumentan la tensión musical.

3ª sección: comienza con un interludio instrumental donde la figura del caballo por los percusionistas es repetida mientras el resto de los músicos, excepto el pianista, repiten a voces los versos: “¿caballito negro!” y “¿caballito frío!” Esta tercera sección incrementa el nivel dinámico a un punto en el cual el barítono canta en *ff*.

4ª sección: tras una nueva anunciación del caballo, se aligera un poco la textura instrumental en pos de la última sección.

5ª sección, *Cadenza appassionata*: es presentada como un dúo para los dos percusionistas donde la figura del caballo resuena como si estuviese desbocado en consonancia con el final del poema. Aquí de nuevo los tres

músicos vuelven a gritar “¡caballito negro! ¡caballito frío!”. La composición termina con el último verso con el único acompañamiento de un Gong.

**B.- Relaciones expresivas:** madrigalismos y retórica musical.

Espuelas: parte fuerte de la palabra se acentúa con subida de tono, incremento dinámica y golpe y sacudida de pandereta

Jinete muerto: figuralismo típico del descenso melódico asociado a la muerte, acentuado en este caso por una caída de la voz en glisando.

Frijo: figuralismo consistente en un glisando descendente en voz de falsete que sugiere la gelidez del termino.

Riendas: la imagen del descenso con glisando remarca la acción de perder, caer las riendas.

**C.- Descripciones y pinturas musicales del texto** (madrigalismos descriptivos, imitaciones y onomatopeyas).

En primer lugar destacamos el trote del caballo presente en toda la canción, que, al final, en la *cadenza appassionata* dibuja a un caballo desbocado.

Caballito negro (*ne he-he gro*): bastante apreciable la onomatopeya del relinche del caballo.

Cuchillo: descripción musical de la acción del objeto con el glisando descendente.

Grito: en tres *f* y en voz de falsete remarcando más, si cabe, un grito ahogado.

**D.- Relaciones simbólicas.**

1. Golpe de Gong al final marca la sentencia de muerte del jinete, simbolismo tímbrico asociado al golpe seco, y preanunciado en el sonido de campanillas junto a los versos “¿Dónde llevas tu jinete muerto?”

## 5.- Conclusiones.

La búsqueda y experimentación tímbrica vocal llevadas a cabo por George Crumb durante toda la década de los sesenta sirvió para contribuir (al igual que otros compositores contemporáneos suyos) a ampliar el espectro de sonoridades vocales distintas a la tradicional o estandarizada emisión vocal a la cual la música culta había llegado a finales del siglo XIX.

En todo este periodo, una vez ya terminado el ciclo de composiciones lorquianas, podemos observar dos tendencias distintas en el uso que hace de la voz en las obras en las cuales el compositor las emplea. En primer lugar encontramos algunas composiciones como los madrigales, o en fragmentos de obras instrumentales como *Black Angels* donde el uso de fonemas o palabras simples, como puede ser la pronunciación de números cardinales, son aprovechados por el compositor para llevar a cabo una experimentación tímbrica o para la búsqueda de una sonoridad vocal determinada que solo después también pueda utilizar en otras composiciones.

Por otro lado hay otro grupo de obras en las que el músico lleva a cabo un proceso de composición en el cual quizás sí haya una búsqueda sonora más de acuerdo con los objetivos de potenciar o llenar de expresividad el contenido semántico del texto. En efecto, en composiciones como la que nos ha ocupado en este trabajo, *Songs, Drones and Refrains of Death*, el compositor lleva a cabo la exploración de distintas y numerosas formas de emisión vocal que permitan articular el texto con una adecuada expresividad la cual muchas veces se torna descriptiva, otras alusiva y otras simbólica. Dando así un nuevo género al incipiente madrigal. Ahora la experimentación le lleva a formular una nueva teoría musical que se compone de un nuevo género: SONGS, DRONES, AND REFRAINS, con una clara temática: DEATH.

Para este fin y dentro del impresionante ciclo de composiciones lorquianas el compositor en principio recurrió a poemas completos como en *Songs, Drones, And Refrains of Death* o *Night Music I* pero pronto, y, ya en sus últimas obras del ciclo, como en *Night of Four Moons* o en *Ancient Voices of Children*, recurre a versos sueltos de la poesía de Lorca, versos de inspiración suprema y con un alto potencial evocador para llenar de sonoridades vocales. En este sentido la búsqueda o experimentación vocal llevada a cabo por Crumb no debe de considerarse fortuita ya que parte de un texto que estudia y al que sólo luego después intenta adecuar con ciertos sonidos vocales. El resultado final es que cualquiera de sus obras termina con un amplísimo muestrario de soluciones vocales muchas de las cuales reutilizará de nuevo en otras composiciones.

En cuanto al apartado técnico, al igual que los resultados obtenidos con la experimentación instrumental, las soluciones vocales a las que se conduce Crumb tienen por característica principal el carácter cerrado y determinado de los resultados sonoros. En efecto, sus partituras establecen con toda precisión, en las notas a la interpretación y en las notas en el mismo evento musical, cómo se deben emitir cada uno de los sonidos vocales. Es más, en aquellos que requieren de una cierta peculiaridad, las notas son sobradamente aclaratorias. A esto hay que añadir que, aunque hay veces que el compositor deja cierta aleatoriedad sobre la altura o el ritmo de los sonidos, la mayoría de las veces la precisión rítmica, de altura y tímbrica es necesariamente exhausta pues casi siempre tiene muy bien definido y pensado el efecto tímbrico que quiere conseguir junto a otros.

Así, las similitudes formales entre Crumb y Lorca indican una mezcla de elementos populares y tradicionales (tanto españoles, como asiáticos o africanos), que remarcan un estilo rítmico muy marcado y acentuado. Igualmente, la aglomeración de recursos sobre los términos que recurren a la muerte, trasfigurada en el caballo del poema, evidencian una intencionalidad similar en ambos autores, que se complementa con los sonidos de campanillas, la pregunta retórica... No obstante, a diferencia del granadino, Crumb presta especial atención al caballo, verdadero eje de su estribillo, en contraste con la luna negra que utiliza Lorca. Aunque expresiones artísticas diferentes, se puede apreciar en las dos realizaciones una intencionalidad artística similar, reforzada por elementos musicales en Crumb y una base rítmica en Lorca, lo que demuestra la validez de homenajes como *Songs, Drones...* a textos líricos, más acertados cuando no se intenta copiar exactamente la obra originaria.

## NOTAS:

- [1] No todos los autores consideran tajantemente la separación entre poesía y música, sirva de ejemplo esta cita de Rafael Núñez Ramos, "Métrica, música y lectura del poema", *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N° 10,

Año 2001, pp. 314-315: (...) desde el momento en que la poesía se comunica a través del libro y la letra impresa, hace depender su condición sonora de la codificación visual y de esta manera tienden a hiperdesarrollarse los aspectos más intelectuales y reflexivos de la palabra, es decir, los menos musicales. Como titula McLuhan uno de los epígrafes de *La galaxia Gutenberg*, «En la página impresa se reflejó por primera vez el divorcio entre la poesía y la música». Tal divorcio se ha ido acrecentando no tanto en los creadores, aunque a veces es difícil comprender por qué son verso algunas composiciones que se presentan como tales, como en las condiciones generales de recepción que reflejan los manuales de literatura y numerosas lecturas públicas. El hecho de que numerosos poemas sirvan de letra a algunas canciones y que otras, despojadas de su música, puedan ser apreciadas como auténticos poemas revelan, sin embargo, la pervivencia de esta condición original de la poesía que la lectura debe preservar. Entiendo que la métrica no es simplemente una huella de un origen en que la poesía iba acompañada de música o era cantada, es también y sobre todo la condición de una música peculiar que todavía se conserva y puede manifestarse en el acto de lectura y, al mismo tiempo, el mecanismo que pone de relieve la sonoridad de los enunciados.

- [2] Obsérvese la diferenciación establecida por José Manuel Trabado entre las casidas (poemas relacionados con la muerte), frente a las gacelas (de temática amorosa), en alusión a este poema de Lorca, “Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de *La Casida de las palomas oscuras* de Federico García Lorca”, *Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 20, 2002, pp. 337 y 340.
- [3] Crumb, George H. *Madrigals, Books I-IV*. New World Records, New York, 1987, libreto de mano.
- [4] Sobre las composiciones y estructuras de los madrigales puede consultarse la página web del compositor: <http://www.georgecrumb.net> [consultada el 3 de octubre de 2007].
- [5] Buena parte de esta información está obtenida de la traducción de los libros de mano de sus grabaciones musicales contenidas en George H. Crumb, *Madrigals, Books I-IV*. New World Records, New York, 1987.
- [6] Linda L. Elfman. *George Crumb and Federico Garcia Lorca transposing a Poetic Pastiche Into a Musical Mosaic*.
- [7] George Crumb, programa de la grabación *Ancient Voices of Children*, Warner Company, 1971.
- [8] Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*. Labor, Barcelona, 1991, pp. 21-211. Como composición poética surge en Italia en el siglo XVI, y como género destacó por su brevedad (entre diez y doce versos), la combinación armoniosa de versos y la sencillez y delicadeza del pensamiento. El tipo de metro utilizado solía ser el endecasílabo y heptasílabo.
- [9] En aquellos recuadros que no se incluye el texto utilizado por Crumb, se debe a que éste incluyó el poema completo.
- [10] Richard Steinitz “George Crumb”, *The Musical Times*, CXIC, 1978.

- [11] José Luis Cano, *García Lorca*, Destino, Barcelona, 1974, pp. 28-32. No podemos pasar por alto las constantes alusiones recogidas en *Impresiones y paisajes* a Beethoven, Haendel, Wagner, Schumann o Schubert (conectar esta parte con la influencia de Schubert en la obra de Crumb). Así como su dedicación en esta obra a su profesor de música Antonio Segura, los conciertos organizados con Falla en la Alambra bajo el título de *Fiesta del Cante Jondo*. A la vez que las conferencias dictadas por Lorca bajo el título *El primitivo canto andaluz*, o el ensayo de Falla *El cante jondo, sus orígenes, sus valores musicales, su influencia en el arte musical europeo*.
- [12] George H. Crumb, *Songs, Drones and Refrains of Death*. C.F. Peters Corporation, 2004, Notas al programa del álbum, p. 3.
- [13] George H. Crumb, *Songs, Drones and Refrains of Death*. C.F. Peters Corporation New York London Frankfurt, 1968, P66463, p. 7.
- [14] David Cohen, *A Bio-Bibliograph*, Westport, 2002, pp 46. La obra y principales interpretaciones en los Estados Unidos y que vienen catalogadas en esta Biobibliografía como W32 y W32a hasta W32k que recoge una última interpretación del año 1993.
- [15] *Songs, Drones and Refrains of Deaths*. Desto DC 7155, 1973. Reeditado en CD por Phoenix PHCD 137, 1998.
- [16] Otras grabaciones de SDRD la tenemos en Bridge BCD 9028, 1991.
- [17] George H. Crumb, *Songs, Drones and Refrains of Death*, Naxos, 2004, Notas al programa del álbum, p. 2. En gran medida, parte de las referencias incluidas en este punto están obtenidas de la traducción de la propia página del autor.
- [18] *Ibidem*, p. 2.
- [19] *Ibidem*, p. 2.
- [20] *Ibidem*, p. 2.
- [21] *Ibidem*, p. 2. Exactamente apunta Crumb: (...) *the image of the galloping little horse is projected by the wild, hammered rhythms of lujon, crotales, drums, mallet instruments, and electric harpsichord. The climax of the song is marked by a thundering passage entitled "Cadenza appassionata for two drummers"*.
- [22] George H. Crumb, *Songs, Drones and Refrains of Death*, Naxos, 2004, Notas al programa del álbum, p. 3.
- [23] Sobre la génesis de esta obra, así como sobre las valoraciones que de ella se realizaron en un primer momento son de gran interés extraliterario las aportaciones que realiza José Manuel Trabado Cabado, "Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de *La Casida de las palomas oscuras* de Federico García Lorca", *Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 20, 2002, p. 329.

- [24] José Luis Cano, *García Lorca*, Destino, Barcelona, 1974, p. 56. En esta reflexión sobre la obra aclara la intencionalidad de imprimir sencillez a las composiciones, en contra de la supeditación al ritmo.
- [25] *Ibidem*, p. 57. Son muy explícitas las llamadas sobre el gemir de la prensa que se une a la temática dramática de algunos poemas de *Canciones*.
- [26] Vicente Graos, *Antología del grupo poético de 1927*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 18.
- [27] Pedro Salinas, "El mundo de Lorca", *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (Director), Víctor García de la Concha (Ed.), T. VII, Crítica, Barcelona, 1984, pp. 383 y ss. Señala Salinas al respecto de la poética de Lorca: *el reino poético de Lorca, luminoso y enigmático a la vez, está sometido al imperio de un poder único y sin rival: la Muerte*. E igual apreciación tiene al respecto Enrique Banus Irusta, en su artículo "La generación del 27 y Federico García Lorca", *AIH*, Actas IX, 1986, p. 153 donde afirma sobre esta temática: *Los temas de "la fatalidad humana", "la fuerza del sino", del "sentido dramático del amor y del odio", y de la muerte se consideran típicamente andaluces: "La preocupación de la muerte le venía a Federico de la tierra profunda, honda, de su desgarrado sur español"*.
- [28] Con el valor contrario se introduce el valor del caballo en las recreaciones clásicas, en particular con la figura Pegaso, el caballo alado en su viaje al Olimpo, tal y como muestra Isabel Román Román, "Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca", *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. XXVI, pp. 390-391.
- [29] Antonio Quilis, *Métrica española*. 6ª edición, Ariel, Barcelona, 1991, pp. 28-30. Más concretamente sobre las innovaciones métricas del grupo poético, es de obligada consulta la obra de Francisco Javier Díez de Revenga, *La métrica de los poetas del 27*, Universidad de Murcia, Murcia, 1973. En esta edición se comentan las innovaciones que propusieron los propios autores al grupo. Igualmente señalan Daniel Devoto y Leo Spitzer en "Tradiciones y técnicas en la poesía de Lorca", *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico (Director), Víctor García de la Concha (Ed.), T. VII, Crítica, Barcelona, 1984, pp. 385-392, la unión de la tradición clásica y española en *Canciones* como una característica de la obra, donde se incluyen estribillos, versos cortos, tipos literarios tradicionales...
- [30] Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1991, p. 77, alude a la procedencia latina medieval del hexasílabo, así como su uso posterior en la poesía gallego-portuguesa, si bien la variedad predominante fue la del hexasílabo dactílico.
- [31] Antonio Quilis, *Métrica española*, 6ª edición, Ariel, Barcelona, 1991, p. 164.
- [32] *Ibidem*, p. 60. Si bien el barroco, y posteriormente la generación del 27, lo dignificó como un pie grave adecuado a cualquier temática. Por otro lado, Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1991, p. 160 y ss., hace referencias al uso durante el siglo XV del hexámetro en canciones y serranillas. A la vez que analiza su valor posmodernista (*Ibidem*, pp. 493-495) en Lorca donde destaca el verso libre fluctuante con estribillo (caso de



esta composición) en poemas como *La sangre derramada* o *Canto nocturno de los marineros andaluces*.

- [33] Tomas Navarro Tomás, *Métrica española*, Labor, Barcelona, 1991, p. 163.
- [34] En clara conexión con la tradición clásica, así como española de Jorge Manrique en *Coplas a la muerte de su padre*.
- [35] Respecto a la significación de la *interrogatio* y *exclamatio* en las recreaciones tradicionales de Lorca son de gran valor aclaratorias las ejemplificaciones que muestran la comparación entre San Juan de la Cruz y Lorca en el artículo de Juan Matas Caballero, “Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*”, *Contextos* [http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo\\_búsqueda=CODIGO&clave\\_revista=327](http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo_búsqueda=CODIGO&clave_revista=327)>, XVII/XVIII, N° 33-36, 1999-2000, p. 377.
- [36] Vicente Graos, *Antología del grupo poético de 1927*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 36. Sin embargo, la aclaración sobre el folklorismo lorquiano matizada por Graos nos muestra una recreación del cancionero medieval con acento popular.
- [37] Manuel Arango, *Símbolo y Simbología en la obra de García Lorca*, Madrid Fundamentos, 1995.
- [38] Al igual que la música de la Grecia antigua donde la poesía era recitada según los “chronoi” para los signos prosódicos, el verso incorporaba también un movimiento ascendente o descendente de la altura de sonido, los llamados “tonoi”. *La lengua se convierte en melodía, y el poeta es, a su vez, cantante y músico*. Michels Ulrich, *Atlas de música*, I, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- [39] Ya utilizó ese sonido de campanas Crumb como elemento divisorio de las dos partes que componen el segundo madrigal a modo de coro divisorio.
- [40] George H. Crumb, *Songs, Drones and Refrains of Death*. C.F. Peters Corporation, libreto interior.

## Bibliografía

- Banus Irusta, Enrique: “La generación del 27 y Federico García Lorca”, *AIH*, 1986, Actas IX, pp. 153-170.
- Borroff, Edith (1986): *Three American Composers*. University Press of America.
- Cano, José Luis (1974): *García Lorca*. Destino, Barcelona.
- Cohen, David (2002): *George Crumb: A Bio-Bibliography*. Greenwood Publishing Group.
- Crumb, George H. *Night Music I*. C.F. Peters Corporation.

Crumb, George H. *Songs, Drones and Refrains of Death*. C.F. Peters Corporation.

Crumb, George H. *Madrigals, Books I-IV*. New World Records, New York, 1987.

Crumb, George H. *Ancients Voices of Children*, Warner Company, New York, 1975.

Crumb, George H. *Songs, Drones and Refrains of Death*, Naxos, 2004.

Díez de Revenga, Francisco Javier (1973): *La métrica de los poetas del 27*. Universidad de Murcia, Murcia.

Gillespie, Don C. (1986): *George Crumb: Profile of a Composer*. New York, C.F. Peters.

Graos, Vicente (1994). *Antología del grupo poético de 1927*. Cátedra, Madrid.

Kramer, Jörg. *George Crumb. Komonisten der Gegenwart*. Edition Text +Kritik

López Aranguren, Nancy: "George Crumb's Lorca Settings", *Revista de la Narrativa Española Contemporánea*, 1986.

Matas Caballero, Juan: "Federico García Lorca frente a la tradición literaria: voz y eco de San Juan de la Cruz en los *Sonetos del amor oscuro*", *Contextos*  
[http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo\\_búsqueda=CODIGO&clave\\_revista=327](http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?tipo_búsqueda=CODIGO&clave_revista=327), 1999-2000, XVII/XVIII, N° 33-36, pp. 361-386.

Morgan, Robert P (1999): *La Música del siglo XX*. Akal, Traducción de "Twentieth-century Music"-

Navarro Tomas, Tomás (1991): *Métrica española*. Labor, Barcelona.

Núñez Ramos, Rafael: "Métrica, música y lectura del poema", *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 2001, N° 10, pp. 312-337.

Quilis, Antonio (1991): *Métrica española*. 6ª edición, Ariel, Barcelona.

Rico, Francisco (1984). *Historia y crítica de la literatura española*. Víctor García de la Concha (Ed.), T. VII, Crítica, Barcelona.

Román Román, Isabel: "Los mitos clásicos en la poesía de Federico García Lorca", *Anuario de Estudios Filológicos*, Vol. XXVI, pp. 387-405.

Trabado Casado, José Manuel: "Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de *La Casida de las palomas oscuras* de Federico García Lorca", *Cuadernos de Filología Hispánica*, 2002, Vol. 20, pp. 325-342.

**<http://www.georgecrumb.net/>** - esta es la pagina oficial de George Crumb, rica en aclaraciones, comentarios y notas de todas las composiciones del

compositor, siendo muchas de ellas del mismo compositor. Además de contener algunas entrevistas, links y toda la bibliografía existente tanto del compositor como de su obra.

## A.- Anexos.

### A.1.- Texto de *Songs, Drones and Refrain of Death* [40].

#### *Canción del jinete, 1860.*

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

Caballito negro.  
¿Dónde llevas tu jinete muerto? 5

...Las duras espuelas  
del bandido inmóvil  
que perdió las riendas.  
Caballito frió.  
¡Qué perfume de flor de cuchillo! 10

En la luna negra,  
sangraba el costado  
de Sierra Morena.  
Caballito negro.  
¿Dónde llevas tu jinete muerto? 15

La noche espolea  
sus negros ijares  
clavándole estrellas.  
Caballito frió.  
¡Qué perfume de flor de cuchillo! 20

En la luna negra,  
¡Un grito! y el cuerno  
largo de la hoguera.  
Caballito negro.  
¿Dónde llevas tu jinete muerto? 25

### A.2.- Partitura de *Songs, Drones and Refrain of Death* (detalles).

(shout!) *ff* tsaj-ko-to!

(shout!) *ff* tsaj-ko-to, tsaj-ko-to!

*mf* tsaj-ko-to!

*poco* tsaj-ko-to!

(shout!) *ff* tsaj-ko-to, tsaj-ko-to!

(shout!) *ff* tsaj-ko-to, tsaj-ko-to!

(shout!) *ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

(shout!) *ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

(shout!) *ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

(shout!) *ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

*ff* tsaj-ko-to!

(through speaking tube)

mpo

Baritone

Ca-ba-lli - to ne-(he-he)- gro. ¿Don-de lle-vas tu ji-ne - te muer-to?

↑

“like neighing of horse” (come sopra)

(breathlessly)

(falsetto)

mpo

Ca-ba-lli - to fn<sup>r</sup> o. ¿Que per-fu-me de flor de cu-chi-llo!

↑

(menacing)

half-whisper (as from afar) (poppo)

Large Susp. Cym. (soft stick)

¿Don-de lle-vas tu ji-ne - te muer-to?

(lasc. vibr.) (P)

3

*Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

