



La recreación pictórico-acústica de George Crumb
de la “Casida de las palomas oscuras” y la “Casida del
herido por el agua”
de Federico García Lorca

José Soto Vázquez y Ramón Pérez Parejo

Universidad de Extremadura
jsoto@unex.es rpp@unex.es

Resumen: Nos interesa especialmente destacar las innovaciones aportadas por George Crumb a las casidas de Federico García Lorca a través de su composición *Songs Drones and Refrains of Death*. En este sentido, nuestra investigación intenta comprender y exponer las soluciones musicales que enfatizan los poemas lorquianos, mezcla de texto, imagen y cifrado musical. Así, consideramos que la recreación de Crumb es un grato ejemplo de los logros que puede llegar a adquirir la reinterpretación literaria en otras disciplinas diferentes a la literatura.

Palabras clave: García Lorca, George Crumb, *Diván del Tamarit*, poesía visual.

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

Como ya hemos expuesto en el trabajo anterior aparecido en esta misma revista [1], la estructura formal de la composición está 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. Por último, tres “Death-Drones” con el contrabajo como instrumento protagonista, dominando la textura musical de la primera a la última canción, basados en el intervalo de cuarta y tocados por el contrabajo amplificado, subyugando la textura musical desde la primera hasta la última canción.

El esquema se estructura como sigue [2]:

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

Las canciones (Songs) están ambientadas en cuatro poemas de Lorca con temática sobre la muerte: “La guitarra”, “Casida de las palomas oscuras” “Canción del jinete, 1860” y “Casida del herido por el agua”. Cada poema se precede de 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 para las partes vocales, los instrumentos requeridos por *Songs Drones and Refrains of Death* son una guitarra eléctrica, un contrabajo amplificado electrónicamente, un piano, un clave también amplificado y dos percusionistas. La utilización de la amplificación en determinados instrumentos constituirá a partir de esta obra una de las características esenciales de la música de 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 que se puedan 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, con la finalidad de potenciar aquellos sonidos que se podrían perder fácilmente en aquellas obras donde hubiera un gran número de instrumentos. La amplificación 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, le permitió idear su particular universo musical.

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

No incluimos las apreciaciones de Crumb sobre “La Guitarra” ni “Canción del jinete, 1860”, pues esta información puede consultarse en el artículo citado más arriba. No obstante, nos centraremos en los dos poemas objeto de estudio en este artículo: “Casida de las palomas oscuras” y “Casida del herido por el agua”.

“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 su “espeluznante” extravagancia 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.

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 *crescendo*. Dos frases cantadas en tono bajo y delicado con el acompañamiento de dos juegos de vasos de agua hacen concluir la obra.

2.- Diván del Tamarit (1936).

Los poemas recreados por Crumb están extraídos de *Diván del Tamarit*, cuyo poemario pasa a limpio Lorca entre 1933-1934, para ser editado póstumamente en 1940 [3]. Este poemario es una de las influencias de Crumb más destacadas, como puede apreciarse en el cuadro expuesto más abajo. En concreto, seis gacelas frente a cuatro casidas, si bien las casidas han sido en la mayoría de los casos reproducidas íntegramente, frente a las gacelas, cuya aportación, con la salvedad de la “Gacela de la terrible presencia” y la “Gacela del niño muerto”, ha sido más fortuita y centrada en algunos versos concretos.

<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>	

La obra se estructura en doce gacelas y nueve casidas con un léxico que acerca la composición a los temas de la “vida” y “muerte”, algo que no pretendemos aportar como novedoso en nuestro estudio [4]. Las afirmaciones de Domnita Dumitrescu son esclarecedoras en este sentido y demuestran la capacidad de selección del poeta para configurar el valor contrapuesto en los poemas.

Igualmente convincentes son las aportaciones a los valores de casidas y gacelas aportadas en su estudio por Trabado Cabado, que identifica las casidas con poemas relacionados con la muerte, frente a las gacelas, de temática amorosa [5]. En esta ocasión, Crumb elige las casidas, que tienen una estructura musical que se consigue con la repetición de estribillos de ritmo ternario, a modo de vals, al tiempo que se construye sobre la base musical de las composiciones infantiles populares. Creemos que pueda deberse a su vinculación temática con *Songs Drones, and Refrains of Death*.

También se han dado explicaciones, en numerosas ocasiones, acerca del valor novedoso de las gacelas y casidas por su tradición árabe, de las que se sirve Lorca para introducir composiciones tradicionalmente árabes, y que utiliza Crumb en la incorporación de instrumentos orientales.

Sin embargo, nos interesa destacar la importancia del poemario por cuanto sirve para confirmar la inclusión de un tema recurrente en Lorca como será el “amor oscuro”, invocado en los *Sonetos del amor oscuro*, y que, respecto al *Diván del Tamarit*, se hace aún más evidente en el título de la “Casida de las palomas oscuras” [6]. Esa “oscuridad” y su formulación musical serán los elementos que pretendemos destacar en Crumb, quien pone a su disposición un sinfín de recursos vocálicos e instrumentísticos para plasmar la intencionalidad literaria del granadino.

3.- “Casida de las palomas oscuras”.

Por	las	ramas	del	laurel
vi	dos			oscuras.
La	una	era	el	sol,
la	otra		la	luna.
Vecinitas,	les	dije,		5
¿dónde		está	mi	sepultura?
En	mi	cola,	dijo	el
En	mi	garganta,	dijo	la
Y	Yo	que	estaba	caminando

con	la	tierra	por	la	cintura		10
vi		dos		águilas		de	nieve
y		una		muchacha			desnuda.
La		una		era		la	otra
y		la		muchacha		era	ninguna.
Aguilitas,		les		dije,			15
¿dónde				está		mi	sepultura?
En		mi		cola,		dijo	el sol.
En		mi		garganta,		dijo	la luna.
Por		las		ramas		del	laurel
vi		dos		palomas		desnudas.	20
La		una		era		la	otra
y		las		dos		eran	ninguna.

Diván del Tamarit (1936).

Dentro del universo poético lorquiano, la “Casida de las palomas oscuras” ha sido una de las composiciones que más ha modificado su valor dependiendo de la obra en la que se recogiera. Así, desde su aparición como “Canción” hasta su definitiva ubicación en el *Diván del Tamarit* (1936), la carga léxica del poema ha variado constantemente [7], ya que su primera redacción pudo realizarse en agosto de 1931, como bien señala A. Anderson [8].

En efecto, la casida surge como una “canción” (“Canción de las palomas oscuras”), lo que presupone las características musicales del poema del que se vale Crumb.

Como sucede en “Canción del jinete, 1860”, “Casida de las palomas oscuras” es precedida por un refrain, *Refrain Two*, interpretado en dueto por el pianista y el contrabajista, acompañados por los percusionistas, mientras que el barítono y el guitarrista se mantienen en silencio. La estructura del *Refrain two* es bastante similar a la primera, marcada *Very rhythmic, with ironie (irony)*, llegando a ofrecer una obertura del piano coincidente. Pues bien, no en vano, esta distinción y división, que después apreciamos más marcadamente en el cifrado, se inicia ya en el *refrain*, preludio de la dicotomía compositiva.

Acerca de las emisiones fonéticas, esta vez los músicos pronuncian *tai - o tai - o tok - tok - tok* con la salvedad de que si en *Refrain one* lo hacían unos conjuntamente, mientras otros desfasadamente, ahora los músicos (pianista y contrabajista) que emiten estos fonemas lo hacen homorítmicamente, desde una intensidad normal indicada en *mp*, hasta llegar a un largo y progresivo *crecendo* que llega al grito con la adición de los percusionistas. Igualmente, la inclusión de la homorritmia potencia en mayor medida el desdoblamiento que anunciábamos.

La proyección de los fonemas es igualmente acompañada homorítmicamente por sonidos del piano y el contrabajo, para que los delicados instrumentos de percusión (3 wood - block y 3 temple - block) suenen como si chasquidos de caballo fueran, siendo quizás un anuncio del tercer movimiento “Canción del jinete, 1860”. Su valor de engarce es un elemento de la macroestructura de *Songs Drones, and Refrains of Death*, que confiere unidad a los movimientos independientes.

“Casida de las palomas oscuras” narra el diálogo mantenido entre el sujeto lírico y unas palomas y águilas, trasuntos del sol y la luna trazados por Crumb, que en giros responden al poeta. No en vano es la recurrente metáfora de la comunicación lorquiana ya recogida en sus primeras composiciones. En esta versión que Crumb hace del poema, el barítono proporciona la voz de ambos actantes: el poeta y la paloma, frente al poema, que precisa de tres narradores. Hay de esta manera una primera recreación personal del compositor que busca soluciones al poema originario. De esta forma, mientras que Lorca estructura el poema como una conversación, en esta composición Crumb fusiona todas las voces [9].

El poema oscila en expresiones enigmáticas de preguntas y respuestas (algunos investigadores han encontrado en este hecho un trasfondo del juego infantil de la poesía tradicional) que son musicadas por Crumb en emisiones vocales graduales del barítono que van desde el susurro (*slower tan before, speak cerily*), pasando por el medio canto (*whisper*), hasta llegar al canto (*speak*).

La estructura del poema se construye en su inicio y final a partir de dos planos musicales:

1. El poeta: representado y narrado por el barítono que lanza las preguntas que él mismo contesta.
2. Los astros celestes: que representan al Sol (pianista, guitarrista eléctrico y primer percusionista) y la Luna (interpretada por el contrabajista y el segundo percusionista). Estos astros son a su vez ilustrados de forma simbólica en círculos formados por pentagramas que giran alrededor de una línea esférica. La disposición gráfica del cifrado otorga a la partitura el valor de un poema visual, en ningún momento gratuito, que recrea la composición lírica de Lorca. De este modo, Crumb, a

imitación de un pintor, dibuja una estructura que simboliza la dilogía que se aprecia en el poema con contenidos lingüísticos, donde la Luna a modo de *Echo* reproduce los mismos versos.

La composición comienza con el movimiento cíclico del Sol y la Luna. Tras el primer segmento se incorpora el barítono con canto natural, verdadero soporte del texto lorquiano, que en esta ocasión, como sucede en las composiciones finales del ciclo lorquiano de Crumb, pone música a todo el texto del poema, sin cortes ni amputaciones.

“Por las ramas del laurel/ vi dos palomas” (vv. 1-2) cambio rápido a casi-susurro para enfatizar “oscuras”, cambio a voz de falsete, y en glisando “La una era el sol,” (v. 3) para llegar a una nueva variación, en emisión hablada, para “la otra la luna.” (v. 4). De un lado, debemos remarcar el especial énfasis que se otorga a “oscuras”, término clave en la designación del poema y del tópico “amor oscuro” lorquiano que se remarca con el falsete del barítono. Igualmente, el falsete infantil con el que se entona “el sol” contiene fonemas vocálicos abiertos imitando una vocalización infantil, mientras que “la luna” tiene una oscuridad potenciada por la intensidad vocal del intérprete.

Así, las alusiones a Apolo y Dafne del laurel remarcaban esa imposibilidad a la que aludíamos más arriba. Hasta el momento la obra se desenvuelve de tal forma que mientras el barítono lleva todo el peso del poema, los músicos de los repercuten las palabras del poema, como sucede con “las palomas del laurel”, en las que se enuncian de forma hablada o susurrada [10], de tal forma que el eco de la Luna es el sonido del Sol, pues entre los dos cuerpos responden las mismas palabras de una forma desfasada, a semejanza del verso “la una era la otra” (vv. 13 y 21).

Cerrados los círculos del Sol y la Luna, la composición continúa con el juego de preguntas y respuestas que son articuladas por el barítono con variadas y distintas proyecciones vocales, claramente especificadas por el compositor. Distinguimos una *gradatio* que muestra esta rica variedad:

1. Hablado con una suave risa: “Vecinitas” (v. 5).
2. Tono convencional: “les dije” (v. 5).
3. Medio canto y ligero: “¿dónde está mi sepultura?” (v. 6).
4. Medio susurro: “dijo el sol.” (v. 7).
5. Susurro “dijo la luna.” (v. 8).
6. Canto normal, en estilo “mock - menacing” (burlón).

En resumen, el carácter teatral de los distintos registros del poema de Lorca es exprimido fonética y tímbricamente por Crumb, enfatizando o extrayendo al máximo la carga emotiva de las palabras del poema gracias a una constante búsqueda sonora vocal.

Además, podemos apreciar diferencias de anotación para barítono y demás acompañantes. Pues si bien la voz del Sol y la Luna no se incluye dentro de un pentagrama, sino que se expone en una línea, se prefiere este para la interpretación del barítono.

Por ello, la dualidad que expresa Lorca en el poema constantemente, bien de manera cuantitativa, en forma de bimetración *dos palomas* (v. 2), *La una ... la otra* (vv.4-5), como paralelismos sintácticos *En mi cola, dijo el sol./ En mi garganta, dijo la luna* (vv. 8-9), o bien como repeticiones a modo de estribillo de los versos 5 a 8, tienen a nuestro entender la máxima expresión en la Luna y el Sol de Crumb, en cuyo contraste se opone el barítono como ejemplo de la muchacha que incorpora Lorca en el verso 12.

El niño estaba solo
 con la ciudad dormida en la garganta.
 Un surtidor que viene de los sueños 15
 lo defiende del hambre de las algas.
 El niño y su agonía, frente a frente,
 eran dos verdes lluvias enlazadas.
 El niño se tendía por la tierra
 y su agonía se curvaba. 20

Quiero bajar al pozo,
 quiero morir mi muerte a bocanadas,
 quiero llenar mi corazón de musgo,
 para ver al herido por el agua.

Diván del Tamarit (1936).

La segunda composición de *Diván del Tamarit* que recrea *Songs Drones, and Refrains of Death* será la “Casida del herido por el agua”. A diferencia de los otros *refrains*, *Refrain Four* es una introducción a la canción en una evocación del sonido del viento entre tres birimbaos que pulsan los percusionistas y el guitarrista, más un sonido sordo que, sin pronunciar “pure (unvoiced)”, el barítono emite para imitar el sonido del viento, preludio de la lejanía y soledad del protagonista.

“Casida del herido por el agua” comienza con los gemidos exclamados por el pianista, en una clara alusión al niño que herido solloza desde las profundidades del pozo. Una vez terminado, el pianista cede su voz al barítono que en canto normal expresa su deseo de descender al pozo: “Quiero bajar el pozo/ quiero subir los muros de Granada,” (vv. 1-2). Este canto natural es acompañado por los distintos instrumentos entre los cuales el piano eléctrico o la guitarra deben extraer los sonidos armónicos que, gracias a la amplificación, pueden ser fácilmente audibles.

Terminados los cuatro primeros versos, (“por el punzón oscuro de las aguas.” v. 4) el último del los Death-Drone comienza con voz de susurro. De nuevo, el contrabajo se mantiene en un estático intervalo pedal de cuarta, ahora con el intervalo de *Re* y *Sol* y con una duración de dos páginas de la partitura. Esta sección del Death - Drone, continúa con el texto en el punto de “El niño herido gemía” (v. 5), palabras que Crumb subraya cuando se las hace repetir al barítono y a continuación, en eco sucesivo, al resto de los músicos en un medio susurro. Esta imagen del niño a su vez es remarcada por el silencioso tintineo de cascabeles, que presagian la inminente muerte del niño, y las campanas japonesas que, por el contrario, simbolizan al pequeño como indefenso.

Llegados al verso “Estanques de aljibes y fuentes” (v. 7) la música aumenta en fuerza y expresividad hasta llegar al pasaje de “muerte blanca” que ahora es remarcada como “brutally!”. De forma progresiva, el cantante primero ha cambiado de emisión pasando ahora al medio canto que en un *crecendo* continuo (“very gradually more and more intense”) evoluciona desde el *mp* hasta el *fff*. A partir del octavo verso “¡Ay qué furia de amor!”, Crumb anticipa un nuevo recurso tímbrico vocal que luego utilizará más adelante: cantar dentro del piano para que, gracias a la amplificación, la emisión vocal resuene a través de las cuerdas. Esto es realizado por el pianista con la intención de crear un eco a la exclamación “¡ay qué furia de amor!” (v. 8). El compositor finalmente acentúa aún más el sentido de las palabras con la repetición y regularidad impuesta por la pulsación metronómica de la guitarra.

Tras este punto álgido, la composición recupera para la segunda mitad del poema los dos círculos. Cada uno de ellos, independientemente, lleva un cuarteto del poema, de tal forma que [12]:

1. Circle A. Guitarrista y contrabajista se alternan en susurros los versos que van desde “El niño estaba solo” (v. 13) hasta “lo defiende del hambre de las algas.” (v. 16). Estos, en efecto, susurran y tocan los instrumentos musicales con el cuidado necesario para no interferir en las sonoridades que tiene el barítono que realizar en el otro círculo.

2. Circle B. El barítono canta los siguientes cuatro versos de “El niño y su agonía, frente a frente,” (v. 17) hasta “y su agonía se curvaba.” (v. 20). La particularidad de este pasaje no es tanto la arbitrariedad del círculo, sino el recurso tímbrico vocal que emplea Crumb. El compositor, como ya anticipara antes el pianista, hace cantar al barítono con el tubo dentro del piano con la finalidad de que su canto se funda con las sonoridades por simpatía creada por las cuerdas del piano y que gracias a la amplificación es posible resaltar. El sonido del eco en el tubo es un ejemplo plástico de la voz ahogada del niño dentro del pozo, cuyo sonido no logra ser escuchada fuera, pese a las continuas modalidades oracionales exclamativas que se incluyen en el poema (versos 9 a 12). A esto hay que añadir que el cantante, en los distintos pasajes del círculo, emplea toda una gama de recursos vocales: canto normal, susurro que se mueve a canto, grito, medio canto con glisando lento, canto de falsete y finalmente medio susurro.

La canción llega a su fin con las últimas cuatro líneas del poema, que narran cómo el sujeto lírico, en primera persona, quiere descender al pozo “para ver al herido por el agua.” (v. 24) y de esta forma morir por bocanadas de agua, en un proceso musical en el cual el volumen va disminuyendo hasta un imperceptible *ppppp*. En estos pasajes finales de la canción y la composición en general, Crumb logra esa atmósfera del elemento líquido del pozo empleando los dos juegos de cinco copas de cristal que son percutidas por finas varillas de metal.

Los recursos son especialmente interesantes en esta recreación de la casida. No en vano, el propio Crumb reconoce su predilección por este poema de Lorca frente a otros anteriores [13]:

The final Casida of the Boy Wounded by the Water is my favorite of the various Lorca poems I have set over the years. The dream-like beginning of this song, with its gentle oscillation between the pitches B / G-sharp and the tender lyricism of the baritone melody, is consciously reminiscent of Mahler. The third and final "Death-drone" announces the dark, impassioned central stanza of the poem. The drone takes the form of a huge, sustained crescendo; at the point of maximum intensity ("What a fury of love, what a wounding edge, such nocturnal murmurs, such a white death!") the screaming voice of a flexitone is heard; the drone seems to "explode", and as the intensity subsides the music takes on an aura of transfiguration. The opening music is heard once again, this time punctuated by the deep bourdon sounds of piano and contrabass. Two gently flowing phrases played on water-tuned crystal glasses conclude the work.

Destaca por tanto el intento por enfatizar la oscuridad y el hueco en el que se haya el *herido por el agua*, así como la imposibilidad de comunicación expresada mediante gritos que no tienen escucha.

5.- Conclusiones.

No vamos a repetir la simbiosis que muestran la obra de Lorca y Crumb, ya explicitada en artículos previos. Sin embargo, nos interesa destacar las nuevas impresiones que el americano ofrece de estos poemas, de modo que la temática mortuoria que planea en *Songs Drones and Refrains of Death* se amplifica en ambos.

Por un lado, la inclusión en los poemas de un cifrado organizado en torno a dos movimientos circulares opuestos: el Sol y la Luna. El primero completo, el segundo como *echo* incompleto, pese a repetir los mismos

versos del poema lorquiano, es una muestra de la dualidad lorquiana que aporta a la composición una lectura musical al tiempo que pictórica. La contraposición de los dos astros, no incluida en la segunda casida, es otro ejemplo de revisión que engrandece la versión literaria, incluyendo una nueva percepción que se recoge en otras composiciones lorquianas, de las cuales Crumb se sirve para su pieza.

A imitación del *Diván del Tamarit*, organizado en gacelas y casidas, la dualidad como elemento organizador es otra de las similitudes en ambos autores. Mientras Lorca introduce para ello la recuperación de formas tradicionales de la poesía hispánica que incluyen los temas del amor y la muerte, Crumb opta por la innovación compositiva en el cifrado, percusión de instrumento y recursos vocales de barítono y acompañamiento, sin perder en ningún momento esos temas que se incluyen en el modelo.

La temática mortuoria de los dos poemas, apropiada para las intenciones expresivas de *Songs Drones and Refrains of Death*, será otro de los elementos de cohesión interna de la composición que nos interesa destacar. Así, podemos concluir que las técnicas vocales de experimentación tímbrica tienden al oscurecimiento del fraseo vocal, acorde al “amor oscuro” que se contempla en los poemas.

Por último, la aparición de la muerte en el verde de Lorca [14] y los susurros de Crumb se entremezcla de manera espectacular, consiguiendo entrelazar el amor y el erotismo con los elementos referidos: susurros, vacilaciones vocales y diferentes ritmos.

NOTAS:

- [1] Véase al respecto el artículo que dedicamos al poema “Canción del jinete, 1860” en José Soto Vázquez y Alberto Saura Blanco, “La experimentación tímbrica de George Crumb en *Songs Drones and Refrains of Death* sobre *Canción del jinete, 1860* de Lorca”, *Espéculo*, nº 41, 2009.
- [2] 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.
- [3] Federico García Lorca, *Obras completas*, recopilación y notas de Arturo del Hoyo con prólogo de Jorge Guillén, Madrid, 1968, pp. 1907-1909. Sobre las dificultades para la edición del poemario son muy esclarecedoras las cartas remitidas por Guillermo de Torre a Francisco García Lorca en octubre de 1940 que hemos consultado en Daniel Eisenberg, “Nuevos documentos relativos a la edición de *Poeta en Nueva York* y otras obras de García Lorca”, *Anales de Literatura Española*, nº 5, 1986/1987, pp. 69 y 76. Donde se confirma la cesión por los familiares de Lorca del poemario a la Columbia University para su publicación por el *Hispanic Institute*.
- [4] Para comprobar las selecciones léxicas que utiliza Lorca es muy significativo en este sentido el análisis estadístico y porcentual al que llega Domnita Domitrescu en “Estructura léxica del *Diván del Tamarit*”, *AIH*, 1971, Actas IV, pp. 409-424.
- [5] 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*, nº 20, 2002, pp. 337 y 340.
- [6] En este sentido es muy esclarecedor el estudio de varias “gacelas” que realiza Alcides Jofré, Manuel: “Lectura de *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca (1898-1936)”, *Lit. Lingüíst*, 1998, nº 11, pp. 75-83. En el que puede comprobarse la incidencia que tuvieron *Poeta en Nueva York* y *Romancero gitano* en la redacción del *Diván del Tamarit*.
- [7] Las continuas modificaciones han sido detenidas con gran detenimiento por 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*, nº 20, 2002, pp. 325- 342. De manera que observamos su inclusión en el efímero proyecto *Tierra y luna*, para pasar a *Diván del Tamarit*. Desde su primera inclusión en *Héroe* (nº 2, 1932), a *La Nación* (Buenos Aires, 1933), posteriormente a *Diván del Tamarit*, y en último lugar incluirse dentro del poemario *Primeras canciones* entregado por Lorca a Altolaguirre en 1936.
- [8] Federico García Lorca, *Diván del Tamarit*, edición de Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, nº 9, 1988, pp. 60-70.

- [9] En esta dirección apuntan las soluciones al poema indicadas por Trabado Cabado y García Posada, 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*, nº 20, 2002, pp.334-335, que, sin embargo en Crumb se opta por la fusión de los elementos en una misma voz que condensa ambos sentidos, pese a su variedad de registros.
- [10] No en vano las alusiones a la asociación de la paloma con la muerte son una constante ya interpretada en diferentes trabajos. Léase al respecto el artículo de Luis Bagué Quílez, "Entre el 27 español y el 22 argentino: la poesía de Ricardo E. Molinari", *América sin nombre*, nº 3, 2002, p. 17.
- [11] La musicalización e interpretación de este poema de Lorca cuenta con otras ediciones posteriores a Crumb, como será la inclusión que hace Carlos Cano en *Diván del Tamarit*, recreación completa del poemario. La adaptación de Lagartija Nick, y la última recreación de Vicente Pradal en 2008, en forma de balada (vid. Bibliografía).
- [12] No podemos pasar por alto las apreciaciones que sobre el cifrado musical de Crumb, entendido como caligramas a lo Apollinaire realiza Luis Álvarez en Álvarez en <http://luisinmusica.blogspot.com>, que tienen su máxima expresión en las partituras de *Makrokosmos I* y II. E igualmente concluyentes son las apreciaciones de Robert P. Morgan en "Tiempo musical/Espacio musical", quien reflexiona sobre la aparición de figuras en Crumb que dotan al cifrado un valor añadido que aporta una significación especial a la composición, centrándose en *Ancient Voices of Children*:

Pero no todas las disposiciones espaciales inusuales de las partituras modernas están necesariamente relacionadas con la indeterminación de la composición. En las partituras de George Crumb, por ejemplo, que suelen tener un elevado interés visual, las notaciones más o menos tradicionales eventualmente se colocan en la página formando símbolos gráficos, como un círculo o una cruz. Aquí el aspecto visual refleja la estructura de la música -o viceversa, pues resulta difícil decir en estos casos qué es lo que viene primero, si el sonido o el símbolo. Así, por ejemplo, en la tercera canción del ciclo Ancient Voices of Children, Crumb utiliza un círculo para anotar un ciclo recurrente de eventos musicales, de modo que, tras cada revolución, se retorna al punto de partida. De nuevo, la explícita imagen plástica parece haber sido escogida para dotar a la obra de una especie de marco espacial en sentido literal (p. 5)

[13] www.georgecrumb.net/

- [14] No en vano acierta García-Posada a entrever la base inicial del adjetivo verde en "La bulería de la muerte" o *Así que pasen cinco años*. Miguel García-Posada *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Editorial Castalia, 1988, p. 125.

Bibliografía.

- Alcides Jofré, Manuel: "Lectura de *Diván del Tamarit*, de Federico García Lorca (1898-1936)", *Lit. Lingüíst*, 1998, nº 11, pp. 75-83.
- Bagué Quílez, Luis: "Entre el 27 español y el 22 argentino: la poesía de Ricardo E. Molinari", *América sin nombre*, nº 3, 2002, pp. 14-21.
- Cano, Carlos (1998): *Diván del Tamarit*, Madrid, EMI.
- Crumb, George H. *Songs, Drones and Refrains of Death*, Naxos, 2004.
- Crumb, George H. *Songs, Drones and Refrains of Death*. C.F. Peters Corporation.
- Domitrescu, Domnita: "Estructura léxica del *Diván del Tamarit*", *AIH*, 1971, Actas IV, pp. 409-424.
- Eisenberg, Daniel: "Nuevos documentos relativos a la edición de *Poeta en Nueva York* y otras obras de García Lorca", *Anales de Literatura Española*, nº 5, 1986/1987, pp. 67-107.
- García Lorca, Federico (1988): *Diván del Tamarit*, edición de Andrew A. Anderson, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, nº 9.

García Lorca, Federico (1988): *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Miguel García-Posada (ed.), Madrid, Editorial Castalia.

García-Posada, Miguel: “La vida de los muertos: un tema común a Baudelaire y Lorca”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Anuario I, 1978, pp. 109-116.

Lagartija Nick (1996): *Omega*, Madrid, El Europeo Música.

Morente, Enrique y Lagartija Nick (1996): *Cantan a García Lorca y Leonard Cohen*, Madrid, El Europeo Música.

Morgan, Robert P.: “Tiempo musical/Espacio musical”, *Quodlibet. Revista de especialización musical*, traducido por Juan Carlos Lores, nº 28, 2004, pp. 1-5.

Pradal, Vicente (2008): *Diván del Tamarit*.

Soto Vázquez, José y Saura Blanco, Alberto: “La experimentación tímbrica de George Crumb en *Songs Drones and Refrains of Death sobre Canción del jinete, 1860 de Lorca*”, *Espéculo*, nº 41, 2008.

Trabado Cabado, José Manuel: “Contexto y producción de sentido en la lectura lírica: itinerarios poéticos de la “Casida de las palomas oscuras” de Federico García Lorca”, *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, nº 20, 2002, pp. 325-342.

© José Soto Vázquez y Ramón Pérez Parejo 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). 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)

