

ANCIENT VOICES OF CHILDREN DE GEORGE CRUMB *

[PUBLICADO EN CASTELLANO CON MOTIVO DEL CENTENARIO DE
FEDERICO GARCÍA LORCA]

Annie Labussière

La obra que aquí presentamos ha sido escrita hace casi treinta años. Particularmente representativa de la estética y el estilo de su autor, se inscribe en una corriente de *teatralidad del ritual musical*¹ nacida hacia los años 50 y que es todavía muy actual. Por otra parte, la partitura, de un bello grafismo fácil de leer y de comentar, puede suscitar un trabajo analítico original solicitando asimismo una nueva escucha. Pero el mayor interés de esta elección reside en el problema de la adecuación de un lenguaje musical al universo poético al cual este lenguaje se confronta. El "encuentro", puede ser particularmente excepcional y fascinante. Es, en cualquier caso, lo que sintió la autora de este artículo cuando en 1971, en el Mayo Musical de París le fue revelada la obra de George Crumb *Ancient voices of Children*.

1. EL CONTEXTO HISTORICO

Hacia los años sesenta, la música americana se situaba aún con dificultad respecto a las grandes corrientes creativas europeas. En gran número de compositores de ultramar, se daba una cierta obsesión por cruzar el océano y perfeccionar durante algún tiempo en Europa sus técnicas de escritura. A su regreso, sin embargo, se continuaba observando la turbulenta coexistencia de tendencias opuestas que la época actual no sólo ha logrado equilibrar sino incluso armonizar. Pueden resumirse todas ellas brevemente:

- una tradición heredada de la escuela romántica alemana, de la cual Howard Hanson, nacido en 1896, fue entonces el más representativo.
- una posición neoclásica "a la francesa", a la que Walter Piston, por ejemplo, nacido en 1894, permaneció fiel.

* *George Crumb: Ancient Voices of Children*. Revista *Analyse Musicale* núm. 24. París, junio de 1991; págs. 55-80). [Queremos agradecer al profesor Carles Guinovart la ampliación de ejemplos musicales y notas]

1. Pierre-Albert Castanet, *De la Théâtralité de la Musique*, en *Les Cahiers du CREM*. Número doble 4-5; Junio-Septiembre 1987.

- una tendencia a utilizar, adaptándolas ocasionalmente, las técnicas de escritura heredadas de la Escuela de Viena, a las cuales Roger Sessions -nacido en 1896-; Aaron Copland -nacido en 1900-; y Elliot Carter -nacido en 1908- se adhirieron.
- una corriente de tipo “mediático” que, fecundada por la aportación del jazz, se situaba en la línea de George Gershwin (1894-1937) encarnándose desde entonces brillantemente en Leonard Bernstein (1918-1990).
- por último, un movimiento resueltamente no conformista, de naturaleza experimental, que reivindica, en diversos grados, tanto la rica y libre escritura del “pionero” Charles Ives (1874-1954), como la exigente escucha del “solitario” Edgard Varèse, o incluso las precoces audacias instrumentales de Henry Cowell (1897-1965). En esta línea se comprometieron, tomando a John Cage como “*leader*”, Earle Brown, David Tudor, Morton Feldman, los tres nacidos en 1926 y Christian Wolff, nacido en 1934.

Pero el entorno inmediato del compositor de 4'33" no fue el único beneficiario de su mensaje. En efecto, sea cual fuere la “evaluación” propuesta para las creaciones de Cage, y aunque “su obra tal vez no llegue a pertenecer a ningún lenguaje”,² es innegable que su imaginación, su pensamiento, sus mismas audacias, tuvieron, sobre la nueva generación de entonces, un peso considerable. Las composiciones de George Crumb, en la década 1960-70, y aunque su autor tenga en cuenta también otras fuentes, le son deudoras en muchos aspectos.

Compositor mal conocido en Francia y España, George Crumb nació en Charleston, capital de la Virginia Occidental, en 1929. Bien orientado por unos padres músicos, cursó estudios de piano y de composición, a la vez que aprendía lenguas vivas (sobre todo el español), y literatura. Provisto de todos los diplomas musicales deseables, y tras una breve estancia en Berlín con el profesor Boris Blacher, Crumb prosiguió su formación en la Universidad de Michigan, bajo la dirección de Ross Lee Finney, compositor cuyas preferencias se orientaban entonces hacia los vieneses y en particular hacia Berg. En seminario, Crumb fue invitado a analizar obras de Stravinsky, Bartók, y, en especial, Schönberg y Webern. El acontecimiento decisivo para él, en esta época, fue la revelación del teatro y la poesía de Federico García Lorca (1898-1936). Este encuentro debía fertilizar la imaginación del joven creador y hacer surgir el estilo de su madurez. Crumb ha recibido numerosos premios y distinciones, entre los que destaca el Premio Pulitzer, en 1968, por su obra *Echoes of Time and the River*. Nombreado profesor en la Universidad de Colorado, trabajó en ella durante seis años consecutivos antes de ocupar el cargo, en 1965, de la clase de composición en la Universidad de Pennsylvania, donde ha seguido enseñando hasta estos últimos años. El cuadro (ejemplo 1) ofrece una relación de las principales composiciones de Crumb entre 1962 y 1988 :

2. Jean-Yves Bosseur, *John Cage*, publicado en *Musique de Notre Temps*. París, ed Casterman, 1973; pág. 68.

Ejemplo 1

FECHA	TÍTULO	FORMACIÓN	INFORMACIÓN COMPLEMENTARIA
1962	Five Pieces for Piano	piano solo	
1963*	Night Music I	soprano, piano, celesta y percusión	
1964*	Four Nocturnes	violín, piano	
	(Night Music II)		
1965-69*	Madrigals	(I) sop., cb., vibr., perc. (II) sop., fl. (picc. y fl. en sol)	encargo de la Fundación Koussevitzky
	(libros I, II, III y IV)	(III) sop., arp., perc. (IV) sop., fl. (picc. y fl. en sol), arp. y perc.	
1967	Echoes of Time and the River	orquesta sinfónica	Premio Pulitzer 1968
1969*	Songs, Drones and Refrains of Death	barítono, guit., cb., piano amplificado	
1969*	Nights of the Four Moons	Contralto, fl. (picc. y fl. en sol), banjo, vclo. amplificado, perc.	
1970*	Ancient Voices of Children	sop., sop. niño, oboe, arp., mandolina, piano amp. y perc.	encargo de la Fundación Sprague Coolidge
1972-74	Makrokosmos I	piano amp.	
	II	piano amp.	
	III	2 pianos amp., perc.	
	(Music for a Summer Evening) IV.....	2 pianos amp., perc. (2 ejec.)	
	(Celestial Mechanic)		
1973	Vox Balaenae	fl., vclo., pno. amp.	
1977	Star Child	sop., coro de niños, orquesta (4 directores)	estreno en París el 3-XI-1977, dir. Pierre Boulez
1982	Pastoral Drone	órgano	
1984	A Haunted Landscape	violín y orquesta	
1985	An Idyll for the Misbegotten...	fl. y perc. (2 ejec.)	estreno en París el 23-II-1991
1988	Zeitgeist	2 pianos amp.	estreno en París el 23-II-1991

* Ciclo Lorca

Compuesta en 1970, *Ancient Voices of Children*³ viene a cerrar la serie de las obras que forman lo que ha venido en llamarse “el ciclo Lorca”, es decir, las composiciones escritas sobre textos del poeta español. En 1966, Crumb se encontró con Jan de Gaetani, mezzosoprano de gran talento que dominaba todas las técnicas propias de repertorio vocal contemporáneo.

3. *Voces antiguas de niños*. El adjetivo es familiar a Lorca (Canción antigua, Alma antigua...).

neo. A ella le fue concedida la ejecución de los *Madrigales*; fue para ella que fueron escritas las ocho páginas de *Ancient Voices of Children*, a quien la obra está dedicada y fue ella quien asumió el estreno mundial que tuvo lugar en Washington, con ocasión del 14º Festival de Música de Cámara, en el Coolidge Auditorium, el 31 de octubre de 1970. La obra adquirió de inmediato una inmensa popularidad en los Estados Unidos. En Francia, desde su ejecución en París, y su repetición en el Domaine Musical (1973), se ha abandonado en favor de otras obras del compositor. Sin duda, el deceso de la cantante a quien la obra fue dedicada es en parte responsable del “destino” que ha reducido, estos últimos años, las *Ancient Voices* al silencio.

2. PROBLEMÁTICA PROPIA DE LA OBRA

2.1 Los poemas y su contexto

Si el análisis de la partitura de *Ancient Voices of Children* no precisa un conocimiento previo de las otras obras del ciclo, no sucede lo mismo en cuanto al conocimiento de los textos que el compositor utiliza. Éste estaba impregnado de la casi totalidad de la obra de Lorca.⁴ La selección que nos propone para esta composición, la reunión misma de estos cinco extractos, no responde desde luego a un hecho fortuito. Interesa pues, antes de emprender el análisis musical, acercarse al poeta, ser sensible a las contradicciones de su vida y de su obra, al surco mágico que sigue dejando tras de sí largo tiempo después de su trágica muerte. Sólo entonces estaremos en condiciones de acometer un análisis que pueda ir a “lo esencial”, al “Ser”, es decir, al estilo.

Conviene que el analista no se limite a la toma de conciencia de cada texto para hacer luego el punto de partida de un “comentario” musical. Indagará más bien, preferentemente, en el contexto literario, la fuente del discurso sonoro, sus simetrías, evocaciones, aquellos elementos de su lenguaje y de su forma.

De los cinco textos seleccionados por Crumb, el que, según el propio compositor⁵ ha desencadenado el proceso creador es el mismo sobre el que se termina la obra. En la producción de Lorca, es uno de los más antiguos (1919). Pertenece al Libro de poemas publicado en

4. Por lo menos de lo que estaba publicado en esta época. En efecto, desde 1977, la obra completa de Lorca se ha enriquecido de un buen número de escritos inéditos.

5. “Algunas veces es de interés para el compositor recordar el impulso original –el germen creativo– de un proyecto compositivo. En el caso de *Ancient Voices* este impulso lo sentí en las palabras del clímax en la última canción: *Y yo me iré muy lejos (...) para pedirle a Cristo Señor que me devuelva mi alma antigua de niño.*” G. Crumb, *Ancient Voices of Children*, presentación del disco NON H71255.

1921. Se trata de un extracto de la *Balada de la placeta*,⁶ diálogo entre *los niños* y *yo*, de donde se han tomado los versos 39 a 49. El *Libro de Poemas*, primera publicación de Lorca, impregnado todavía de referencias culturales, contiene los gérmenes de lo que será la dualidad interna de su obra posterior: por una parte el sentido de lo sagrado, del que el poeta nunca llegará a desprenderse; por otra, “*el pánico de fundirse en el prodigio y de expandirse según las voluntades del instinto*”;⁷ “*una rosa de sangre y una azucena*”.⁸

De las *Canciones*, colección publicada por Lorca en 1927, Crumb ha conservado las dos cuartetos de *El niño mudo*⁹ (“L’enfant muet”).¹⁰ André Bélamich ha hecho, del conjunto de la colección, un análisis particularmente penetrante.¹¹ Podríamos referirnos a esta parte en las páginas introductorias de la partitura, donde, de modo análogo, “los ecos se desprenden de su fuente sonora, la progresión implacable del tiempo se volatiliza en instantes de color (...), paleta deslumbrante, (...) amplitud de registro donde confinan el esplendor de la voz y el murmullo”.¹²

En el centro de la obra, Crumb pone de relieve un texto que toma de una de las obras más trágicas del teatro de Lorca: *Yerma* (1934), drama de la “esterilidad forzada”.¹³ En el primer cuadro del acto primero,¹⁴ la protagonista interpela al hijo que no llegará a tener. La potencia sonora de los fonemas, la riqueza de las metáforas, la “huida hacia adelante” que sostiene el ritmo de ese extraño diálogo, revelan, en filigrana, una de las vertientes principales del pensamiento del poeta: la idolatría de la Tierra, “de la cual el duende es el oráculo, el Espíritu de la Tierra, y el querer omnipotente, el sexo”.¹⁵

En fin, situados simétricamente a una y otra parte del precedente, dos extractos pertenecen al *Diván del Tamarit*,¹⁶ la obra maestra de Lorca; los versos 1 a 5 de la *Gacela de la huida*¹⁷ y los dos primeros versos de la *Gacela del niño muerto*¹⁸ (“Gacela de l’enfant mort”).¹⁹

6. Federico García Lorca, Obras completas. Madrid, editorial Aguilar. Primera edición de 1955; 22ª ed. de 1986, vol I, pág. 96. Para esta referencia adoptaremos en las notas, la sigla F.G.L.-O.C. Versión francesa, Federico García Lorca, *Oeuvres Complètes*. Edición preparada por André Belamich. París, ed. Gallimard, collection de la Pléiade; vol. I, pág. 73. Para esta referencia, adoptaremos en las notas la sigla F.G.L.-P). O.C.

7. André Belamich, *Lorca*. París, ed. Gallimard. 1ª ed. de 1962; reed. col. “Idées”, 1983; pág. 59.

8. F.G.L.-P).O.C. vol. I; pág. 72.

9. F.G.L.-O.C. vol I; pág. 360.

10. F.G.L.-P).O.C. vol I; pág. 372 (traduc. al francés de A. Belamich).

11. André Belamich, *Notices, Notes et Variantes*, en F.G.L.-P).O.C.; pág. 1351-1359.

12. *Ibidem*, sucesivamente págs. 1354, 1351 y 1358. Somos nosotros que subrayamos.

13. André Belamich, *op. cit.*; pág. 159.

14. F.G.L.-P).O.C.; pág. 527.

15. André Belamich, *op. cit.*; pág. 63.

16. F.G.L.-P).O.C. vol I; pág. 595.

17. F.G.L.-O.C. vol I; pág. 583.

18. F.G.L.-O.C. vol I; pág. 577.

19. F.G.L.-P).O.C. vol I; pág. 598.

Vamos aún a referirnos al conjunto de los textos: “Lorca se ha entregado por entero en estos poemas que recogen el calor y las más personales inflexiones de una voz desnuda, reconocible entre todas”.²⁰ “El agua de Granada hace escuchar, no la alegre charla de las otras fuentes, sinó el murmullo de una perpetua agonía”.²¹

2.2 Lo gestual

El análisis deberá tener en cuenta el detalle de la disposición escénica y las prescripciones gestuales impuestas por el compositor.

Aquí, como en casi toda la producción de Crumb,²² los intérpretes participan en una “acción” que no es mero juego gratuito sino, al contrario, plenamente significativo en el plano simbólico. En ciertos momentos la cantante es invitada:

- a inclinar el busto hacia las cuerdas del piano (abierto y amplificado) y cantar creando un halo sonoro reflejo: las vibraciones de las cuerdas retornan por simpatía.
- a proveerse de un megáfono y susurrar un texto dirigido hacia el público
- a cantar sola, “a voz desnuda” sin acompañamiento.

La voz del niño-soprano se escuchará siempre “fuera de la escena” hasta los últimos minutos de la obra en que hará sentir su aproximación progresiva por amplificación de la voz (por medio de un megáfono). Su entrada, en la fase final, su marcha lenta detrás del piano, la presencia que éste impone de repente, ante la cantante, poseen, en la estructura y la dimensión psicológica de la obra, un rol muy preciso.

Por sus desplazamientos “obligados”, los instrumentos participan igualmente de esta teatralidad. El oboísta, que debe imponer, de pronto, una presencia “ruda”, con voz “ronca”, casi “primitiva”, se refugia al final en los sonidos quejumbrosos de una melopea “mahleriana” que lleva consigo fuera del espacio escénico, en el momento mismo de la aparición del niño.

En fin, dos episodios instrumentales con vocación de danza,²³ confirman la estrecha cohesión entre lo sonoro y lo visual.

²⁰ André Belamich, *op. cit.*; pág. 209.

²¹ *Ibid.*; pág. 108.

²² Por ejemplo, en *Night Music*, los instrumentos están dispuestos en dos círculos yuxtapuestos; en *Vox Balaenae*, los intérpretes, que están disfrazados, aparecen iluminados por una luz azulada de “fondos marinos”; *Star-Cbild* precisa de un dispositivo escénico considerable, etc.

²³ Véase más abajo, el cuadro (ejemplo 3).

2.3 Material y lenguaje

2.3.1 Melódicamente, Crumb procede por unidades,²⁴ en el sentido que ha tomado este término en el análisis paradigmático.²⁵ Estas unidades melódicas son tratadas por repetición y/o variación. Suelen adoptar tanto un cromatismo de fórmulas iterativas, polarizándose sobre una nota o un intervalo, como por deformaciones expresivas²⁶ que vienen a alterar “pentatonismos” característicos.²⁷ Algunas apelan a la escala continua, mediante cortas secuencias en alturas no precisadas, (*Sprechgesang* en la voz, deslizamientos en cortos *glissandos* interválicos en el instrumento), otras en fin delatan una referencia cultural precisa. Estas unidades dispares pueden yuxtaponerse manteniendo, sin embargo, la ductilidad y la cohesión de la organización lineal.

2.3.2 La dimensión vertical nace generalmente de la combinación de las unidades melódicas por solapación, o más raramente por agregados armónicos, aunque éstos están todavía ligados a la búsqueda de un color sonoro y a la elaboración sobre el timbre. Por otra parte, la combinación de varias unidades determina a su vez una “unidad referencial”²⁸ capaz de variaciones por la modificación de “sub-unidades” que la estructuran. En un contexto como éste, la recurrencia a la *Armonía de Resonancia* (véase más abajo, ejemplo 14), descubre en el remoto trasfondo un fulgor o vislumbre inesperados.

24. Confróntese la definición que da Gilbert Rouget, citado por Nicole Ruwet en *Langage. Musique. Poesie*. París, ed. Seuil, 1972; pág. 111: “Cuando una serie de sonidos es enunciada en dos o más repeticiones, con o sin variantes, se considera como unidad. Por tanto, una serie de sonidos enunciada una sola vez (...) será considerada también como una unidad”.

25. Remitimos, para la definición de este método, al resumen que hace Nicolas Meeus en *Analyse Musicale* núm. 21; pág. 29 (encuadrado).

26. Es evidente que el intervalo de tritono, en *Ancient Voices*, ha sido intencionadamente subrayado. Conviene recordar el gusto del compositor por las músicas étnicas y, en especial, por las del Extremo Oriente: en la música vietnamita, “la cuarta aumentada tiene la propiedad de intensificar la expresión y de acentuar la expresión de los intervalos tristes” (*Tran Van Kbe*, en Alain Danielou: “los elementos de formación de las escalas ajenas a la resonancia. Las deformaciones expresivas” en *La Résonance dans les Échelles Musicales*. París, C.N.R.S., 1963; pág. 213).

27. Constantin Brailoin, *Sur une mélodie russe II*. París, ed. P.V.F., 1953. Reducido en *Problèmes d'Ethnomusicologie* (Ginebra. Minkoff; reimpresso en 1973; pág. 342).

28. En su proyecto de *Lexique du Traité des Objets Musicaux* (Bulletin G.R.M., Service de la Recherche O.R.T.F., n° 9; mecanografiado, pág. 15), el G.R.M. definía, según Pierre Schaeffer, el *Objeto-Estructura*: “Objeto en tanto que es percibido como una unidad localizable en un contexto (...). Estructura en tanto que es, en sí misma compuesta de varios objetos”. La definición adoptada aquí para la relación entre *Unidad* y *Sub-unidad* es análoga.

2.4 Material y paleta sonora

2.4.1 En torno a las dos voces solistas (soprano y soprano-niño), el efectivo instrumental comprende:

- Oboe (que tocará también la armónica)
- Piano amplificado (que tocará también el piano de juguete)
- Arpa
- Mandolina (que tocará también la sierra musical o *scie*)

Los tres atriles de percusión se reparten cuatro grupos de instrumentos :

- Teclados (marimba y vibráfono)
- Membranas (entre ellos cuatro toms y un timbal grande)
- Placas vibrantes (incluyendo dos címbalos suspendidos, cinco campanas-bol japonesas, dos juegos de campanas tubulares y tres tam-tams)
- Finalmente un conjunto variado de pequeña percusión que comprende principalmente un juego de cuatro timbres -tres son confiados a la soprano- y dos litófonos o “piedras tibetanas”.

La importancia de la percusión no debe sin embargo desorientarnos: se trata, desde luego, de una obra de cámara. Todo el arte de Crumb reside en la sutileza y la delicadeza casi “puntillista” con la cual solicita, yuxtapone, combina los timbres que pone a su propia disposición. Como muestra el cuadro (más abajo, ejemplo 4), ciertos instrumentos no intervienen más que en el marco de una sola sección de la obra (algunos no tienen que tocar más que una sola nota).

2.4.2 Es por la diversidad de maneras de producir el sonido, por la especificidad de los tipos de ataque del cuerpo sonoro, del mantenimiento y la transmisión de las resonancias, que Crumb modela una paleta sonora original, fácilmente reconocible entre todas.

El tratamiento de la voz requiere el potencial expresivo y pulsional del aparato fonador (chasquidos o trémolos con la lengua, silbidos, proyecciones del soplo, sucesiones vocálicas o consonánticas, etc ...)

En el instrumento, las técnicas de ejecución incluyen diversos artificios: las cuerdas del piano pueden ser atacadas directamente, por pinzado, golpeo con las palmas de la mano o deslizamiento sobre una de las cuerdas con una lámina de cincel (“*chisel-piano*”); las cuerdas del arpa pueden rechinar contra una hoja de papel (“*paper-harp*”); la mandolina, una cuerda de cada dos afinada un cuarto de tono más baja, utiliza la “*bottle-neck technique*”²⁹ o la técnica

29. Se trata de una técnica heredada del primer “Blues”; para obtener los “sonidos falseados” se oprimían las cuerdas de la guitarra con un *gallette* de botella. Aquí, el *bottleneck* es reemplazado por una pequeña barrita de vidrio que, desplazándose *glissando* ligeramente sobre la cuerda *mi*, produce variaciones de altura en el agudo de la mandolina.

ca del cuello de botella (*“slide-thimble”*); los deslizamientos sobre la escala continua son igualmente frecuentes en el arpa y en el oboe; en fin, los instrumentistas intervienen vocalmente durante la ejecución (fonemas gritados o susurrados, vocales cantadas, murmullos).

2.5 Intensidades, dinámica, espacio-tiempo

2.5.1 Las *Ancient Voices of Children* admiten nueve niveles de intensidad: del casi inaudible (*“dal niente al niente”*), a la amplitud del *“triple forte”*. Reverberaciones, ecos, silencios, juegan un rol determinante en la aprehensión del espacio-tiempo, tanto como en la organización de las estructuras (micro y macro-forma). El silencio no es nunca, en Crumb, factor de ruptura: siempre vive. Después de un sonido breve, crea una memoria y un eco.

Después de un sonido largo, se alimenta, se nutre de presencia sonora. Atrapa el sonido, lo absorbe, pero no lo ahoga. La obra entera está esmaltada de “silencios” pero recorrida por “numerosos sonidos que no quieren morir”.³⁰ Un análisis que no tuviera en cuenta esta dimensión arriesgaría extraviarse. A nivel de segmentación, por ejemplo, un silencio, cronometrado o no, no deberá ser relacionado con lo que le sigue, sino con lo que le precede.

2.5.2 La explotación de los registros se hace, en *Ancient Voices of Children*, más por oposiciones o contrastes que por una ocupación vertical y masiva del espacio. A la linealidad de una secuencia melódica presentada “al descubierto” responden cadencias instrumentales en el grave que ensanchan bruscamente la tesitura.

Del extremo grave del piano, del timbal o del gran tam-tam, hasta el sobreagudo de la sierra musical o del piano de juguete, el recorrido del espacio se hace en un tiempo muy flexible que va del rigor gestual del compás a la libertad del estilo de improvisación. Esta libertad es sin embargo “controlada”, tanto por prescripciones agógicas minuciosas como por las indicaciones metronómicas o cronométricas de referencia.

En el umbral de un recorrido analítico de la obra y en conclusión de observaciones precedentes, señalaremos que tiempo y espacio son aquí no-homogéneos y se refieren, de vez en cuando, a las nociones de “liso” y “estriado”.³¹

30. Nicholas E. Tawa, *A Most Wondrous Babble American Composers, their Music and the American scene. 1950-1985*. Colección *Contributions to the Study of Music and Dance* núm. 9, ed. Greenwood press.; Nueva York, 1987; pág. 163. Es una cita de Crumb: “very long sounds, haunting sounds, sounds that don’t want to die...” (“sonidos muy largos, sonidos obsesivos, sonidos que no quieren morir...”).

31. Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd’hui*. París, ed. Denoël/ Gauthier, 1963; págs. 98 a 100.

3. DIRECCIONES DE ANÁLISIS

3.1 La partitura

La partitura de *Ancient Voices of Children*³² es el facsímil del manuscrito del compositor. Éste da todas las indicaciones concernientes a:

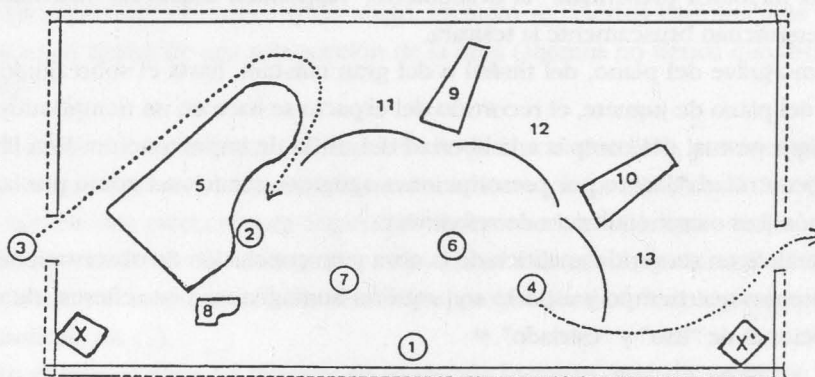
- el efectivo instrumental, su disposición, su repartición en manos de los nueve intérpretes;
- los diversos códigos de notación utilizados;
- la pronunciación de las vocales en las intervenciones cantadas;
- las eventuales adaptaciones teatrales de la pieza

Recomienda además que las paradas entre cada una de las cinco partes sean lo más breves posible, a fin de que sea preservada la “continuidad psicológica de la obra”, que dura entre 25 y 27 minutos, en sólo ocho extensas páginas.

3.2 La puesta en escena

El esquema (ejemplo 2) muestra la “puesta en escena”. Los movimientos “obligados” de los protagonistas en el transcurso de la acción (confróntese más arriba los detalles expuestos en 2.2) son indicados en líneas de puntos.

Ejemplo 2



1 Director, 2 soprano, 3 soprano-niño, 4 oboe, 5 piano amplificado, 6 arpa, 7 mandolina, 8 piano de juguete, 9 marimba, 10 vibráfono, 11 percusión I, 12 percusión II, 13 percusión III; X y X' pantallas acústicas.

32. De. C. F. Peters Corporation (Nueva York-Londres-Frankfurt, nº 66303).

3.3 La organización general de la obra

El cuadro siguiente (ejemplo 3) es un extracto de la organización general de la obra. En él podemos distinguir, en la parte de arriba:

- la ordenación de los cinco textos de Lorca, repartidos sobre cinco secciones numeradas de I a V.
- la dicotomía de las secciones I y IV en donde, a una sección vocal, sucede una parte instrumental con vocación de danza: *Dances of the Ancient Earth*, por una parte, y *Ghost Dance* por la otra.

Ejemplo 3

I. Primer poema	DANZAS DE LA TIERRA ANCESTRAL	II. Segundo poema	III. Tercer Poema DANZA DEL CICLO SAGRADO DE LA VIDA	IV. Cuarto poema	DANZA ESPECTRAL	V. Quinto poema
muy libre y de carácter fantástico	muy rítmico	cavilante, reflexivo	libre, con energía primitiva y oscura	velado, íntimo, con la sensación de suspensión del tiempo	fantasmagórico, espectral	luminoso

En el nivel inferior, atenderemos a la repartición de las indicaciones de tempo y de interpretación: éstas muestran una división subyacente en siete secciones repartidas simétricamente en torno a la sección central (III, *Danza del Ciclo Sagrado de la Vida*).

Esta simetría se manifiesta por:

- El carácter de intensidad (psicológica o visual), correspondiente a las secciones vocales (I y V) encuadrando la obra;
- La disposición de las dos secuencias de poco volumen sonoro, (II, "reflexivo", IV "velado, íntimo") a una y otra parte de la sección central, mientras ellas por sí mismas están flanqueadas por dos danzas instrumentales de estilo diferente: la una "muy rítmica", la otra, de carácter "fantasmagórico", "espectral".

3.4 La instrumentación

Una clasificación lógica del material sonoro hace aparecer siete grupos:

1. Voz (dos solistas y siete voces anexas)
2. Instrumentos clásicos

3. Instrumentos populares

Percusión, clasificada en:

- 4. Teclados
- 5. Membranas
- 6. Pequeña percusión
- 7. Placas vibrantes

En el cuadro que sigue (ejemplo 4) se ha evitado separar las secciones. Se ha señalado, por otra parte, con un punto negro la presencia de un instrumento en una sección dada, lo que ha permitido poner en evidencia el papel formal del timbre en la estructura y la economía³³ de la obra. Aspectos de simetría, repeticiones, contrastes son igualmente puestos en evidencia.

Ejemplo 4

MATERIAL	I	II	III	IV	V
1. a) soprano	•	•	•	•	•
b) soprano-niño	•		•		•
c) voces anexas	• •		•	• •	
2. a) oboe	•		•		•
b) piano amplificado	•	•	•		•
c) arpa	• •	•	•	•	•
d) mandolina	•		•	•	•
3. a) armónica				•	
b) sierra musical		•			
c) piano de juguete				•	•
4. a) vibráfono		•			•
b) marimba				•	
5. a) tom-toms	•				
b) caja de bordones			•		
c) caja	•				
d) tambor			•		
e) tímbal con pedal			•		
6. a) maracas				•	
b) claves	•				
c) piedras tibetanas	•				
d) triángulo					•
e) cascabeles					•
f) platillos digitales	•				
g) címbalos antiguos	•				•
h) glockenspiel			•		•
7. a) platos suspendidos	•		•		•
b) campanas japonesas					•
c) campanas tubulares					•
d) tam-tams	•		•		•
	6 10	6	13	6 3	16

33. Término tomado de la lingüística. La "noción de economía sugerida (...), la existencia de una dinámica del lenguaje, es decir, en la estructura de una posición de equilibrio puesta siempre en cuestión entre las fuerzas presentes" (Georges Mouning, *Dictionnaire de la Linguistique*. París, ed. PUF, [1974]; pág. 119).

3.5 Análisis detallado

Para el análisis detallado sugerimos el plan siguiente :

- cifra romana anunciando cada parte,
- texto del poema. Presentación de conjunto.
- estudio y relación de los elementos de lenguaje (“unidades” melódicas, rítmicas, armónicas en compaginación con el trabajo sobre los timbres).
- agrupamiento tópic³⁴ de estas unidades en el cuadro de un plan de la sección examinada.

El proceso debe ser susceptible de suavizarse y adaptarse según los casos.

3.5.1 Texto 1

I	
El niño busca su voz.	1
(La tenía el rey de los grillos.)	2
En una gota de agua	3
buscaba su voz el niño.	4
No la quiero para hablar;	5
me haré con ella un anillo	6
que llevará mi silencio	7
en su dedo pequeñito.	8
F.G.L.	

SECCIÓN VOCAL

3.5.1.1 Presentación de conjunto

Con un ligero impacto de la lengua contra el paladar, la soprano da la impulsión de una prolongada “vocalise” reverberada por el piano. Surgida de las regiones más oscuras, tenues y pulsionales de la “gestualidad vocal”, esta página inicial utiliza todos los recursos del aparato fonético, desde las más íntimas vibraciones vocálicas hasta las mayores durezas consonánticas, pasando por la más veloz melodicidad. Esta especie de lenguaje “ancestral”, de “pre-lenguaje”³⁵ se desarrolla sobre tres periodos (A, B, C) respectivamente puntuados por una cadencia instrumental. Las dos primeras “puntuaciones” (P1, P2), *fortissimo*, (arpa y piano amplificado), conducen la voz hasta el clímax de su “danza bucal”.³⁶ Ésta se prolonga en un “silencio sonoro”, y el periodo se acaba con un *dolce* melismático introduciendo los dos pri-

34. En el sentido etimológico de “topos (gr.), “lugar”.

35. Ivan Fonagy, *La Vive Voix*. París, ed. Payot, 1983; pág. 149.

36. André Spire. *Plaisir poétique et Plaisir musculaire. Essai sur l'Évolution des Techniques Poétiques*. París, ed. Corti, nueva edición de 1986 (1ª ed. 1949), pág. 271.

meros versos del poema. A los percusionistas se les confía la última cadencia (P3), que susurran los versos 3 y 4 acompañándose de un ligero frotamiento de tam-tam. La sección finaliza con la última estrofa del poema, entonada fuera de la escena, al descubierto, por el niño. El estilo, casi silábico, se opone al precedente por su simplicidad.

3.5.1.2 Comportamiento analítico

Se procederá en dos etapas :

1) Un análisis rítmico que destaque los rasgos de prosodia poniendo en evidencia “la entidad mínima (...) que comporte los trazos de anacrusa, acento, desinencia, o una parte de éstos”.³⁷ En esta óptica, se seguirá el método expuesto por Celestin Deliège.³⁸ El esquema (ejemplo 5) aplica este método a la “vocalise” de la soprano (final del primer periodo y cadencia).

Ejemplo 5

Signos empleados:

- T: acento principal (tesis)
- A: anacrusa (arsis)
- K: desinencia (katalaxis)
- GT: acento de grupo
- GA: grupo ársico
- GK: grupo desinencial
- TGA: grupo ársico acentuado

2) Un análisis paradigmático que tenga por objetivo la puesta en evidencia de diferentes unidades (confróntese más arriba, 2.3.1). El método está fundado sobre el principio de repetición-variación³⁹ y tiene por objeto desgajar, en una partitura, los elementos de lenguaje

37. Celestin Deliège, *Les Fondaments de la Musique Tonale*. París, ed. Lattès, 1984; pág. 177.

38. *Ibid.* Cap. V, La estructura prosódica; págs.173 a 205.

39. Celestin Deliège expresa reservas sobre este punto del método: “el de la repetición utilizada como criterio privilegiado” (*ibid.*, pág. 189).

y de estructura. Proponemos en el ejemplo 6 una aplicación de este método a la “vocalise” inicial de la soprano.

Consecutivo a un análisis rítmico previo, esta disposición permite conservar la estructura de cada una de las formas prosódicas⁴⁰ sin dejar de proceder a una “puesta en paradigma” de las unidades generatrices.⁴¹

Observamos :

- tres ejes verticales, A, B (1, 2, 3) y C
- horizontalmente, tres periodos, X, Y, Z, limitados por sus cadencias (P1-P2-P3).

Ejemplo 6. Análisis paradigmático

SECCIÓN INSTRUMENTAL - "Danzas de la Tierra ancestral"

3.5.1.3 Presentación de conjunto

Sobre las elecciones efectuadas en el límite de diez sonoridades (confróntese ejemplo 4) esta corta página contempla tres episodios seguidos de una coda. El primero se mueve en torno a los melismas del oboe, en la tosquedad primitiva de su registro grave (*chalumeaux*). El segundo (se articula sobre la base de los tom-tom, por una serie de unidades repetitivas), está marcado por la intrusión original de piedras tibetanas, estriando delicadamente el espacio por escalas en el ritmo *aksak*. Un breve retorno, "lánguido", del oboe, (tercer episodio), conduce el *aksak* a todo el efectivo instrumental, en una coda *prestissimo* punteada por interjecciones de las voces.

3.5.1.4 Proceso analítico

Un paradigma de las intervenciones de carácter melismático (oboe y toms) muestra fácilmente la gestación de todas las unidades, por variación (ornamentación, inversión, retrogradación, eliminación, etc.) o transposición. Hemos preferido presentar aquí la ingeniosa utilización de "valores rítmicos" del *aksak*. Este ritmo, ampliamente expandido en las músicas étnicas, ha sido observado y teorizado por Brăiloiu.⁴² Su originalidad reside en la utilización constante de dos unidades de valor.⁴³ Estos dos valores forman entonces algo "como células rítmicas, es decir grupos elementales binarios o ternarios, que (...) se repiten (...) o alternan con medidas de igual duración global.⁴⁴ Los valores rítmicos del *aksak* pueden componerse dobles o triples. Aquí, la primera frase de "piedras tibetanas" (ejemplo 7), yuxtapone dos medidas (como dos compases) de composición triple localizables en la teoría de Brăiloiu por los números 38 y 23.⁴⁵

Ejemplo 7

piedras tibetanas

ff mf p f p

2 + 3 + 2 2 + 2 + 2

1ª medida 2ª medida

40. Todas las vírgulas están suprimidas. El grosor de la cabeza de la nota está en razón directa del peso de esta nota en un grupo rítmico. Una nota de apoyo reiterada está siempre figurada por un redonda, la cual lleva siempre un gran acento. Las ligaduras del texto son mantenidas por encima de los grupos prosódicos que acompañan. Las barras de "repetición" permiten figurar la reiteración de una única melodía. Más allá de dos repeticiones el número de éstas será precisado.

41. El *do #* inicial, verdadero "trino" monteverdiano, aparece aquí como sonido generador de toda la vocalise.

42. Constantin Brăiloiu, *Le rythme Aksak. Revue de Musicologie*, diciembre de 1951; págs. 5-42, reimpresso en *Problemes de Ethnomusicologie*. Ginebra, 1973; págs. 303-340.

43. *Ibid.*; pág. 307.

44. *Ibidem*.




45. *Ibid.*; págs. 317 y 314.

La utilización que se hace aquí del *aksak* no es del todo ortodoxa en el sentido de la definición dada por Brăiloiu, puesto que estos dos “compases” son de una extensión global distinta. Por otra parte, la “acuñación” del valor largo no debe desorientarnos: se equivocaría uno haciendo referencia al “valor añadido” tal como lo presenta O. Messiaen.⁴⁶ Messiaen, por este procedimiento, intenta acercarse a la “música a-mesurada”,⁴⁷ dando la sensación “de una libertad absoluta”.⁴⁸ Aquí no tenemos este “valor añadido” sino “la materialización rítmica de un valor”. Las células usadas son morfológicamente identificables y susceptibles de clasificación. En número rigurosamente limitado estas unidades son sometidas al principio de reiteración propio del ámbito coreográfico, conforme a la naturaleza del *aksak*.

Los cuadros del ejemplo 8 muestran:

Ejemplo 8

a)

TIPO	VARIANTE	CODIGO
2		0
2+2		1
2+3		2
		3
		4
3+2		5
2+2+2		6
		7
2+2+3		8
2+3+2		9

b)

articulación de compases	unidades
9+6	A ₁
5+6	A ₂
2+4	A ₃
8+1	A ₄
8+3+7	A ₅
0 <small>(unidad de conexión en valores dobles)</small>	A ₀

- en (a), los tipos de *aksak* a los cuales pertenecen las diez variantes (o unidades como si de compases se tratase) utilizadas en las *Danzas de la Tierra ancestral* y su codificación de 0 a 9;

- en (b), a partir del código de cada compás, la articulación de los compases entre ellos y la codificación de las unidades resultantes.

Encontraremos, en las secciones 2 y 4 del plan general de la pieza (ejemplo 9), las ocurrencias de estas “unidades” y su instrumentación.⁴⁹

46. Olivier Messiaen, *Technique de mon Langage Musical* ; 1^{er} vol., pág. 8.

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. Los valores son contados en fusas. Las subsecciones, separadas por líneas punteadas, son delimitadas por su silencio terminal. Las secciones 1 y 3 -ya lo hemos visto- son centradas sobre el tratamiento melismático del óboe. Para la designación de los instrumentos estilizados, convendrá dirigirse al cuadro del ejemplo 4.

Ejemplo 9

	SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	SECCIÓN 3	SECCIÓN 4
	muy rítmico, primitivo	muy rápido	lento, lánguido	muy rápido
MM	$\text{♩} = 168$ (5)	$\text{♩} = 100$	$\text{♩} = 60$ (6-5)	$\text{♩} = 100$
	164	32 84	27 21	112
INSTRUMENTACIÓN	1c 2c e d 5d e 6c e f a	A ₀ A ₄ A ₅ A ₀ A ₀ A ₁	A ₀ A ₄ A ₀ A ₄ A ₂	A ₀ A ₄ A ₅ A ₀ A ₀ A ₀ A ₄ A ₃
Cc.	0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 0, 1, 2, 3, 4, 5		0, 1, 2, 3, 4	

[Como anexo, desarrollamos gráficamente, en el ejemplo 9a, estos ritmos tal como aparecen en la partitura] [N. del T.]

Variantes del ritmo AKSAK extraídas de los ejemplos 8 y 9
IIª Sección de "Dances of the Ancient Earth"

Ejemplo 9a

(A₀) variante 8 + variante 1 (A₀) (A₅) variante 8 variante 3

(2 + 2 + 3) (2 + 2) 2 (2 + 2 + 3) (2 + 3)

Arpa (papel) *kaj to cho!*

Piedras tibetanas (A₁) (2 + 3 + 2) (2 + 2 + 2) variante 9 + variante 6

Mandolina (A₅) (2 + 2 + 3) (2 + 2) variante 8 variante 1

Arpa (papel) variante 7 (A₀) *kaj to cho*

Piedras tibetanas (A) (3) (3 + 2) (2 + 2 + 2) variante 5 variante 6

3.5.2 Texto II

Me he perdido muchas veces por el mar
 con el oído lleno de flores recién cortadas,
 con la lengua llena de amor y de agonía.
 Muchas veces me he perdido por el mar,
 como me pierdo en el corazón de algunos niños.

F.G.L.

3.5.2.1 Presentación de conjunto

La originalidad de este episodio reside en el tratamiento del tiempo. Este es descontado, desde los primeros segundos, por un ligero y lento diseño *pizzicati* sobre las cuerdas del piano. Perturbado inmediatamente por fragmentos rítmico-melódicos irregulares, no homogéneos, que se reparten otras sonoridades, esta “estría” inicial es sin embargo guardada en la memoria. Su resurgir, al final del recorrido, es entonces resentida como “toma de conciencia” de una presencia permanente: impresión experimentada en medio de esas “tierras de ensueño” (“*terres de sommeil*” descritas por Julien Gracq,⁵⁰ donde el pulso (latido) de un péndulo se hace perceptible, araña a golpes ligeros este silencio liso como patas de insecto.⁵¹

Los cinco versos de Lorca son susurrados, hacia el público, por la voz de soprano amplificada por medio de un megáfono. La sierra musical y el “piano-cinzel”⁵² (“*chisel-piano*”) rodean esta meditación de sus extrañas y alucinadas sonoridades.

3.5.2.2 Procedimiento analítico

Cuatro “unidades”, distribuidas solamente sobre seis timbres, se suceden por solapación. El ejemplo 10 muestra su primera aparición. Pueden distinguirse:

- la unidad A, formada por tres sub-unidades, a₁, a₂, a₃ absolutamente afines. Esta figura “cuenta” los tiempos al comienzo de la secuencia sobre una extensión temporal de veinte semicorcheas;

- la unidad B, es enunciada por la sierra musical;

- la unidad C, figurada por los versos del texto;

- la unidad D, confiada al “piano al cinzel”, con, aquí *glissando* sobre la cuerda *fa*.

(Luego lo hará sobre las cuerdas re #, do # y la).

50. Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*. París, ed. Corti, 1952 (1ª ed). Reed. J. Gracq, *Oeuvres complètes*. París, ed. Gallimard, 1989; pág. 566.

51. *Ibid.*, pág. 829. El subrayado es nuestro.

52. Cf. supra 2.4.2, la técnica del “*chisel-piano*”.

3.5.3 Texto III

¿De dónde vienes, amor, mi niño?	1		
De la cresta del duro frío.	2		
¿Qué necesitas, amor, mi niño?	3		
La tibia seda de tu vestido.	4	Te diré, niño mío, que sí,	15
¡Que se agiten las ramas al sol	5	tronchada y rota soy para ti.	16
y salten las fuentes alrededor!	6	¡Como me duele esta cintura	17
		donde tendrás primera cuna!	18
En el patio ladra el perro,	7		
en los árboles canta el viento.	8	¿Cuándo, mi niño, vas a venir?	19
Los bueyes mugen al boyero	9	Cuando tu carne huele a jazmín.	20
y la luna me riza los cabellos.	10	¡Que se agiten las ramas al sol	21
		y salten las fuentes alrededor!	22
¿Que pides, niño, desde tan lejos?	11		
Los blancos montes que hay en tu pecho.	12		
¡Que se agiten las ramas al sol	13		F.G.L.
y salte las fuentes alrededor!	14		

3.5.3.1 Presentación de conjunto. *Danza del ciclo sagrado de la vida.*

El retorno de la voz solista, al desnudo, se hace con una vehemencia, una agresividad que confina la violencia.

La explosión consonántica alcanza su clímax sobre la entidad mi niño lanzada con fuerza sobre las resonancias metálicas de los tam-tams. La “danza circular” se instala entonces como pieza central y articulación esencial de la obra. El diálogo entre mujer y niño, *Sprechgesang* intenso, constantemente tenso, es sostenido por el grupo de membranas en un insólito bolero.

3.5.3.2 Procedimiento analítico

Sobre el ostinato de las percusiones (ritmo de bolero), cinco unidades (ejemplo 12) se suceden encajándose por solapación. Su desfile opera por retornos sobre sí mismo o en rotación hasta agotamiento del texto. El diálogo en *Sprechgesang* ocupa dos unidades: A, (sucesivamente A₁, A₂, A₃) y D, (sucesivamente D₁ y D₂). La unidad B, (B₁, B₂, B₃), modificada en B₂, es atribuida al oboe solo. La unidad C, figurada por el conjunto “voz cantada-piano-arpa-mandolina” se reserva al estribillo del texto (versos 5-6, 13-14, 21-22). Finalmente la unidad E, figura rítmica de *clusters* directamente golpeados sobre las cuerdas del piano, se integra por dos apariciones (E₁, E₂) en el *ostinato* de las percusiones. El efecto circular obtenido por este procedimiento es visualizado en el grafismo de la partitura misma. (ejemplo 13)⁵⁴

54. Este esquema presenta, en el nivel superior, el final de la *vocalise* de introducción y la entrada de los instrumentos; en el nivel inferior, el *ostinato* de las “membranas”. En el centro, el recorrido circular de las “unidades” ha sido figurado aquí, para mayor claridad, por las letras correspondientes dispuestas sobre una espiral. En la partitura, todos los fragmentos musicales han sido escritos y dispuestos sobre el circuito de una gran circunferencia. Otras obras de Crumb (por ejemplo, los *Makrokosmos II*) utilizan grafismos circulares.

Ejemplo 12

(A) soprano *f* 5 *f*

(A₁) soprano niño ¿De dón- de vie- nes, a-mor mi ni- ño? [etc.]

De la cres-ta del du-ro frí- o!

(B) *pp* *molto* *f* *f* *pp*

(C) Soprano *pp* *accel.* *fff* *rit. molto*

¡Que se a-gi-ten las ra-mas al sol y sal-ten las fue-nes al re de dor

Timbres *fffz*

Mandolina *ff* *mp*

Arpa *ff* *mp*

Piano amplificado *fffz*

(D) D₁ versos 7 a 10

D₂ versos 15 a 18

(E) *fz* *mp* *ff* *l.v.*

gliss. *8^{va}* en las cuerdas

A₁ versos 1 a 4

A₂ versos 11 a 12

A₃ versos 19 a 20

C₁ + C₂ + C₃

l.v.

ANCIENT VOICES OF CHILDREN...

Ejemplo 13

5 5 15 = ♩.

kai-o ko ko - kai-a ko ko - ka-a ko ka-o ko ka o ko ka o ko ka o ko!

ffz extremadamente rápido (sonidos indeterminados)

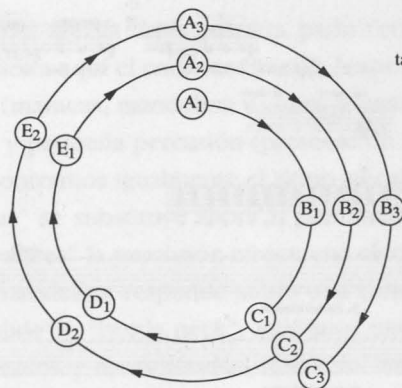
ka i tta ha ba ha *fff* ¡mi niño!

arpa *f* gliss.

piano amplificado *f* gliss. encima de las cuerdas

tam-tam b. blanda

tam-tam b. blanda



ostinato: tempo di bolero

(susurro)

p. susp. (l.v.) *ppp*

kai! ko! kul!

timbal criollo p. susp.

caja con bordones *ppp* tam-tam

timbal con pedales gliss. gliss.

3.5.4 Texto IV

Todas las tardes en Granada,
Todas las tardes se muere un niño.

F.G.L.

3.5.4.2 Proceso analítico

A pesar de su brevedad, la melodía inicial de la soprano debe retener la atención. Se plantea entonces la cuestión de sus relaciones

- con la armonía subyacente
- con las estructuras rítmico-melódicas observadas también en otras partes de la obra.

Los métodos de análisis rítmico y paradigmático son eficaces para poner en evidencia el juego de polarizaciones y ofrecer elementos de comparación.

SECCIÓN INSTRUMENTAL - "Danza espectral"

3.5.4.3 Presentación de conjunto

Comparando esta sección instrumental con la de la primera parte (confróntese más arriba, 3.5.1.3), aperecibimos cómo se manifiesta aquí el carácter "irreal", "espectral". El efecto instrumental es el más pobre de la obra (maracas, mandolina y voces anexas). Pero encontramos la oposición entre cuerdas pinzadas y pequeña percusión (presente en las secciones 2 y 4 de *Danzas de la tierra ancestral*). Encontramos igualmente el ritmo *aksak*. Sin embargo al jovial melodismo de las "piedras tibetanas" se substituye ahora la percusión monótona de las maracas. A la variedad de "compases y valores" la percusión ofrece una elección limitada y esporádica que no tiene consecuencia; la mandolina responde sobre una rítmica fluctuante que acentúa los *glissandos* de la técnica "slide" o "bottle neck". Asistimos pues a una alteración de esquemas musicales ya experimentados y memorizados. El efecto "surreal" nace de esta desviación.

3.5.4.4 Proceso analítico

El ejemplo 16 presenta las diferentes "unidades" que organizan el discurso sonoro: en A, las cinco unidades invariables de las maracas; en B, las tres unidades correspondientes a la mandolina. Cada una de ellas será variada dos veces.

Ejemplo 16

The image shows two musical staves, A and B, illustrating rhythmic units. Staff A is for maracas and Staff B is for mandolina. Both are in 6/8 time.

Staff A: maracas

- Unit 1: *tr* (trill) on a dotted quarter note, followed by a quarter note.
- Unit 2: A sequence of eighth notes.
- Unit 3: A sequence of eighth notes.
- Unit 4: A sequence of eighth notes.
- Unit 5: A sequence of eighth notes.

Staff B: mandolina

- Unit 1: *muy libre* (very free), starting with *sul mi* (sul ponticello) and *tr* (trill) on a dotted quarter note.
- Unit 2: *poco accel.* (poco accelerando), featuring a sequence of eighth notes with *tr* (trill) on a dotted quarter note.
- Unit 3: *rit. molto* (ritardando molto), featuring a sequence of eighth notes with *tr* (trill) on a dotted quarter note.

Additional annotations for Staff B include: *técnica "cuello de botella" [los trinos se han de hacer vibrando \pm de tono]* (bottle-neck technique [trills must be performed vibrating \pm of pitch]), and a dynamic marking *p* (piano).

La resonancia de placas vibrantes es inmediatamente absorbida por el silencio que la prolonga. Una nube de sonidos se forma entonces (arpa y mandolina en armónicos, piano de juguete) invadiendo los registros agudos. Es aquí donde se produce uno de los puntos fuertes de la obra: el sonido inicial parece reaparecer, roto, reventado, difractado (ejemplo 18).

Ejemplo 18

The musical score for Example 18 is arranged vertically. At the top, the glockenspiel (played by soprano) and antique cymbals (played by mandolinist) play a series of notes marked *fffz* and *(l.v.)*. Below them, the amplified piano plays chords marked *fffz* and *(l.v.)*. Further down, tubular bells and suspended cymbals play notes marked *fffz* and *tr*. At the bottom, another set of tubular bells and suspended cymbals play notes marked *fffz* and *tr*. A large bracket on the right side of the score groups the mandolin, arpa (harp), and piano de juguete (toy piano) parts. The mandolin part is marked *pp* and *sim.*. The arpa part is marked *sim.* and includes fingerings 5, 5, and 5. The piano de juguete part is marked *sim.* and includes a fingering 6. A large number '5' with a dot is placed in the center of the score, with a line connecting it to the arpa part. The score concludes with *pppp sempre* and *sim.* markings.

Desde este momento la pieza va a organizarse por la alternancia de sombra y claridad. Los episodios sombríos, lentamente escandidos por el extremo grave del tam-tam, acompañan la melopea del oboe, cita del *Abschied* de Mahler,⁵⁶ hasta su salida fuera de escena. Transpuesto una cuarta alta, alterado en su estructura, deformado por los pequeños *glissandos*

56. Gustav Mahler, *Der Abschied*, en *Das Lied von der Erde*; partitura Philharmonia n° 217. Viena U.E. 1962.6; pág. 97.

interválicos sobre el instrumento, la melodía resulta a su vez identificada e irreconocible (ejemplo 19).

Ejemplo 19

Mahler

Schwer [hautbois]

Clar. Fagot. 2-4 Tpas.

Cb. arp.

Tam-tam

Crumb

Arpa Piano eléctrico

Tam-tam

5

pp tímidamente con sentido de soledad

3

Los episodios luminosos introducen el texto (soprano) en dos etapas:

i) en los versos 1 a 4, un “bariologie” de cuartas y de novenas, de color weberniano (ejemplo 20), se resuelve de modo “naif” sobre el *picnon*.

Ejemplo 20 delicada, graciosamente

se ha lle na do de lu ces mi co ra-zón de se da

ii) en los versos 5 a 11, la voz emerge y progresa en marcha lenta, intensificándose, sostenida por el constante juego de campanas (japonesas y tubulares), hasta el *clímax* “*tutta forza*” (*do* agudo de “Señor”) después del cual se apacigua recordando la “vocalise” del comienzo de la obra. El niño-soprano entra, para un último diálogo, nuevamente desde el silencio, en un momento “donde el enigma fundamental de la vida aparece en cada uno de nosotros como suele aparecer en casi todas las mujeres ante unas facciones de niño”.⁵⁷

57. André Malraux, *Antimémoires*. París, ed. Gallimard, 1967; pág. 11.

3.5.5.2 Proceso analítico

El plan general (ejemplo 21) hace aparecer:

1) La sucesión de seis secciones de extensión desigual. De acuerdo con la indicación metronómica ($\text{♩} = 60$), el tiempo que duran las secciones no mesuradas -pero que llevan indicaciones metronómicas- puede ser calculado en número de negras. Escapan a esta posibilidad: la sección 3 -hipotéticamente de 32 negras por una convención anterior sobre las cuartas en seisillos (cf. más arriba, ej. 20)- y la parte libre de la sexta sección;

2) La presencia de una indicación de compás a siete tiempos en las secciones 1 y 5;

3) Los lugares asignados a la cita mahleriana (2ª y 4ª secciones);

4) La elección de los timbres en cada sección (según se deduce del ej. 4);

5) La salida del oboísta y la entrada del niño (flechas curvadas);

6) La aparición de los versos del poema (secciones 3, 5, 6).

Ejemplo 21

a)

	SECCIÓN 1	SECCIÓN 2	SECCIÓN 3	SECCIÓN 4	SECCIÓN 5	SECCIÓN 6
	luminoso	oscuro	delicado, graciosamente	lejano	più lento, presionan- do gradualmente	muy libre
M.M.	$\text{♩} = \text{ca. } 60$ $\frac{7}{7}$			$\text{♩} = \text{ca. } 60$	$\text{♩} = \text{ca. } 40$ $\frac{7}{7}$	
♩	41	43	(32)	61	49	17 $\frac{1}{2}$ libre
poema		cit. Mahler	versos 1 a 4	cit. Mahler	versos 5 a 10	versos 10 a 11
instrumentación	1 2 b.c.d. 3 c. 4 a. 5 6 e.h. 7	1 2 a. (♩) b.c. 3 4 5 6 7 d.	1 a. 2 b.c.d. 3 4 5 6 d.e. 7 a.c.	1 2 a. (fuera del 3 escenario)	1 a. 2 3 4 a. 5 6 g. 7 b.c.d.	1 a. b (♩)

b) [N. del T.] Instrumentación derivada del ejemplo 4

1. a: voz
2. a-b-c-d: oboe, piano amplificado, arpa, mandolina,
3. c: piano de juguete
4. a: vibráfono
5. -
6. d-e-g-h: triángulo, cascabeles, címbalos antiguos, glockenspiel
7. a-b-c-d: plato suspendido, campanas japonesas, campanas tubulares, tam-tam

Hemos podido constatar, a lo largo de toda la partitura, que los raros pasajes medidos se inclinan por las cifras impares (5 ó 7). En esta última parte, la cifra 7 retendrá particularmente la atención.

Por ejemplo:

- la quinta sección, que conduce al *clímax* de la pieza, dura 49 (7 veces 7) negras;
- el último verso del texto no es otro que el 49º del conjunto del poema (cf. más arriba 2.1);
- la primera cita ("*Dark*"), silencio terminal incluido, dura 21 (3 veces 7) negras.

Se considerará la importancia de la cifra 7 en la mitología española. "La séptima carta mágica del juego del tarot de los gitanos, que representa la carreta, en la cual la tribu viaja a través del mundo",⁵⁸ es particularmente reveladora, y Lorca no ignoraba nada de los "siete misterios de los gitanos o romanichels".⁵⁹ No sabríamos abordar el análisis de una obra del "ciclo Lorca" -así como tampoco del conjunto de la producción de Crumb-, sin tener en cuenta la dimensión simbólica.

En definitiva, esta última parte será puesta en relación con la primera pieza, de la cual, en alguna medida, es la imagen inversa, la "solución". Por ejemplo, el último motivo de tritono (cantado por la voz de niño), es la inversión del primer melisma que al comienzo de la obra realiza la soprano.

4. PARA IR MÁS LEJOS: Extensión del Análisis

A causa de la especificidad de la obra estudiada hemos dado un desarrollo poco habitual en el capítulo precedente. Nos limitaremos pues en estas últimas páginas, a algunas indicaciones de tipo lapidario.

1) El punto de vista semiológico

Es intencionadamente que el recorrido analítico propuesto ha sido desdoblado en diversos lugares, con observaciones de orden perceptivo. Hemos visto igualmente que la partitura, como todas las de Crumb, ha sido enriquecida con indicaciones de naturaleza extra-musical. Como subraya Vincent Lajoine, "la notación simbólica pertenece (...), como ciertos subtítulos o indicaciones de ejecución, a la relación privada que mantiene Crumb con su intérprete".⁶⁰

58. Walter Starkie, Espagne. *Voyage Musical dans le Temps et dans l'Espace*. Paris-Ginebra, ed. René Kister, 1959; vol. I, pág. 198.

59. *Ibid.*, vol II, pág. 107. Recordemos igualmente la maestría poética de Lorca en la colección *Poemas del Cante Jondo* y la explosión lírica del *Romancero Gitano*.

60. Vincent Lajoine, *Makrokosmos de George Crumb, 24 pièces en quête d'auteur en Contrechamps n° 6*, abril 1986; pág. 101.

De esta misma "connivencia", hasta el oyente queda excluido. Por todas estas razones, un análisis profundo debería esforzarse, en un plan metodológico, por separar los tres niveles:

- nivel estético, el de la escucha de la obra, que pone en juego, además de la sensibilidad musical del oyente y de la educación de su oído, su cultura general y su memoria;
- nivel poético, concerniente a las intenciones del compositor y ligado a los saberes culturales de éste en el momento de la elaboración de la obra;
- nivel neutro, "artefacto metodológico"⁶¹ que permite tomar apoyo sobre la producción simbólica que es la partitura misma sirviendo de "revelador" a los otros dos niveles.

2) El punto de vista formalista

Se ha abordado, varias veces en el transcurso de la obra, el problema de la puesta en evidencia de ciertos parámetros. Se han intentado visualizar sus diferentes apariciones en la organización de una sección o de una pieza. Haciéndolo, se ha procurado destacar -de manera elemental por lo menos- la noción de "dato". Se podría ir más lejos e insistir en otras nociones que los formalistas han definido muy bien: nociones de despliegue, de campo de valor, de criba.⁶² Una objeción se eleva inmediatamente al enarbolar el veto de la indeterminación. Ahora bien, si la partitura de *Ancient Voices* presenta, en el detalle, elementos indeterminados (secuencias sin duración fija, pasajes de altura libre) no se trata sino de puntos muy concisos y limitados. La libertad dejada por la escritura es extremadamente restringida. Todavía cabría preguntarse si, al precio de otras convenciones previas, esta partitura no podría prestarse a una formalización. Podría darse así el instrumento ideal que permitiera una taxonomía de los elementos del lenguaje.

En efecto, "la taxonomía es por su esencia una clasificación, una relación de categorías. Contiene en su seno los soportes metodológicos de una estilística".⁶³ Así pues, "el estilo es la huella, el vestigio eterno del gesto creador. Es él que se esconde entre las líneas de una partitura".⁶⁴

61. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et Sémiologie*. París, ed. Bourgois, 1987. Cap. I, pág. 54. Sobre todo por lo que concierne a la semiología musical, es la obra fundamental de consulta.

62. Marcel Mesnage, *Sur la modélisation des partitions musicales* en *Analyse Musicale*, n° 22. Febrero, 1991; pág. 38 (encuadrado).

63. Jean Pierre Bartoli, *La notion de style et l'analyse musicale: bilan et essai d'interprétation*, en *Analyse Musicale* n° 17. Octubre, 1989, pág. 12.

64. *Ibid.*, pág. 14.

5.- DIMENSIÓN ESTÉTICA DE LA OBRA

5.1 *Ancient Voices of Children*, una obra con referencias

Hemos recogido, en los ejemplos presentados, hechos de lenguaje que traicionan la pertenencia de Crumb a esta generación de compositores americanos que, a instancias de sus ilustres predecesores (Ives, Cage) utilizan intencionadamente fuentes heterogéneas cuya yuxtaposición inesperada es mal “digerida” por la lógica europea. Hemos visto que la “vocalise” inicial empleaba giros melódicos venidos de músicas de tradición oral, giros en los cuales Debussy mismo se había interesado profundamente. El vínculo con Debussy se manifiesta igualmente en el tratamiento melódico, donde, por ejemplo, la frase resuelve y se estabiliza sobre un intervalo privilegiado; así (ejemplo 20), la caída sobre el *picnon* es reiterada, rebota sobre sí misma con la candidez que Debussy presta a Yniold –“ce n’est pas le chemin de l’étable”–⁶⁵ o en Bilitis –“comme le miel”–.⁶⁶ Las referencias existen igualmente a un nivel más amplio, como un cierto recuerdo de Berg, por ejemplo:

- la intrusión insólita, en un medio tonal desestabilizado, del acorde de do # (pieza IV), desencadena aquí un efecto dramático comparable al que produce la tonalidad de re menor en el acto III de la ópera *Wozzeck*.⁶⁷

- el retorno lancinante de la relación de tritono, las citas de Bach y del *Abschied* de Mahler, recuerdan de manera explícita la andadura de Berg en su *Concierto para violín*. Como en otras producciones de Crumb, la obra “funciona a pesar de todo sobre un número de elementos relativamente restringidos, como si un nuevo lenguaje se desgajara insensiblemente de este “melting-pot” de préstamos dispersos”.⁶⁸

La referencia no se produce aquí “en estado bruto, no asimilado, como un collage”;⁶⁹ más bien al contrario, la concepción estilística se muestra, en Crumb, perfectamente capaz “de fagocitar todo lo que aprehende”.⁷⁰

5.2 *Ancient Voices of Children*, una obra independiente

5.2.1 El tratamiento de la voz, en las secciones inicial y final de la composición, participa de las más avanzadas experiencias que, desde los años 60, han “privilegiado el carácter pulsional

65. Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande*. París, ed. Durand; acto IV, escena III; pág. 318.

66. Claude Debussy, *Trois Chansons de Bilitis*. París, ed. Jobert, 1929; I, pág. 3.

67. Alban Berg, *Wozzeck op. 7*. Viena, U.E., 1955; acto III, escena IV; pág. 465.

68. Vincent Lajoine, *art. cit.*; pág. 96.

69. Pierre Boulez, *Invention/Recherche, en Passage du XX siècle*. 1^{er}. Partie; enero-junio, 1977; París, IRCAM; pág. 96.

70. *Ibidem*.

de los fonemas”⁷¹ y liberado “la substancia fónica de la cual la inexistencia lingüística y semántica asegura al gesto una pureza y anonimato que permite al sujeto parlante aprovecharse plenamente y disfrutar impunemente de la ejecución gestual-vocal”.⁷² Sin embargo, situada entre la *Sequenza III* de Berio (1966) y las *Recitations d'Apergbis* (1978-79), la obra toma distancias restituyendo, por añadidura, a la voz, su “frucción” en la ejecución vocálica del *bel canto*.

5.2.2 El complejo instrumental, afianzado por la liberación de las resonancias del piano amplificado, encuentra frente a él todo el frescor y sabor de sus timbres. El piano, contrariamente al de Cowell, de Cage o de Larry Austin, no está “preparado”. Solamente los modos de ataque son los responsables de la producción de “sonidos de masa compleja, sonidos multifónicos, granulados, resonancias”⁷³ y de la “poética de la energía sonora”⁷⁴ que emanará de la pieza. Digamos para terminar que la gran innovación de *Ancient Voices* fue, en su momento –para la expectación visual y satisfacción del oído– el canto dirigido “dentro del piano”.

5.3 *Ancient Voices of Children*, una obra enigmática

Otros creadores (Poulenc, Castro, Bowle, Chaynes, Maderna, Ohana), se han confrontado al universo poético de Lorca. Algunos han creído reconocerse “en Federico, que atraviesa mágicamente la vida sin asentarse en ella”.⁷⁵ Con Crumb, asistimos durante diez años a un fenómeno de osmosis del cual *Ancient Voices* es como la última revelación. Toda la conducta de la obra –en los niveles sonoros por una parte, gestual por la otra– mantiene el equívoco:

– por la especificidad de la técnica, primeramente, que “desviando los medios musicales de su función literal, arrancándoles de la regularidad y de las simetrías de su formación inicial (...) explora (...) lo irracional”;⁷⁶

– por la gestualidad –a continuación– que, manteniendo constantemente la ambigüedad, levanta el velo del subconsciente. Es así que cada “personaje”, sea sonoro o visual, es conducido a perder su verdadera identidad en el transcurso de la obra. Por una especie de procedimiento de “condensación”⁷⁷ observable en los sueños, será simultáneamente identificado en sí mismo y en otro exterior a él. Por otra parte, el intercambio de instrumentos impuesto a los intérpretes se inscribe en una óptica de “regresión” propia a una de las facetas de la obra. Finalmente, el “vínculo psicológico” que manifiesta la elección de los cinco textos es precisamente el más oscuro, probablemente el más insondable del mundo lorquiano. Vista

71. Ivan Fonagy, *La Vive Voix*; op. cit., n° 37. París, ed. Payot 1983; pág. 147.

72. *Ibid.*, pág. 148.

73. Hugues Dufourt, *Musique spectrale*, en *Conséquences* n° 8. París, CNL. 1986; pág. 111.

74. *Ibidem*.

75. Vicente Aleixandre, *Federico; 1937*, citado por André Bélamich, op. cit.; pág. 18.

76. Hugues Dufourt, *La mémoire créatrice*, en *Inharmoniques*; 4 de septiembre 1988. París, IRCAM, ed. Bourgois; págs. 75-76.

77. Sigmund Freud, *Introduction à la Psychanalyse*; trad. Dr. S. Jankélevitch; París, ed. Payot, 1922; pág. 177.

bajo este ángulo, la obra sería bien dedicada “a la memoria de un ángel”...caído, “de un Corydon impotente, averiado, donde el ciclón interior lleva al paroxismo la tempestad que sacude todos los principios del mundo moderno”.⁷⁸

6. DISCOGRAFÍA COMENTADA

La discografía de Crumb queda limitada a sólo algunas grabaciones disponibles en buenos distribuidores. Se encuentran sin embargo con cierta facilidad estos CDs en el extranjero, particularmente en Inglaterra.

Ancient Voices of Children (1970). Jan de Gaetani, mezzo-soprano, Michael Dash, soprano-niño, The Contemporary Chamber Ensemble; Arthur Weisberg, director. Registro NON H-71255. Se trata de la grabación de referencia, reeditada en CD con el N° NON-79149-2/AD/.

Ancient Voices of Children. Nelli Li, soprano, Ensemble de Chambre des Solistes du Théâtre du Bolchoi; dir. Alexandre Lazarov; CD - 28445 003.

Ancient Voices of Children, Sarah Walker, mezzo-soprano, Soprano-niño, Ensemble FA; dir. Dominique MY. Grabación “en vivo”, efectuada en el curso del concierto del 9 de septiembre de 1989, en el antiguo refectorio de la abadía de Royaumont, en el cuadro de la Nuit Americaine. Este cassette no está disponible comercialmente, pero puede escucharse, partitura en mano, en el C.D.M.C. (Centro de Documentación de Música Contemporánea, Av. de Neuilly, París).

Vox Balaenae (“Voices of the Whale”) para flauta eléctrica, cello eléctrico, y piano eléctrico (1971). Mueller, Sherry, Germmel; NW 357-2.

Madrigals (4 Books), para soprano y conjunto instrumental [textos de Lorca] (1965-66). A. M. Mihle, Bergstrom (fl.), Asikainen, (perc.), Luannnerholm, (arp.), Rojder (cb.); BIS CD-261.

Music for a summer Evening (Makrokosmos II), para 2 pianos amplificadas y percusión (1974).

1. Kalish, Freeman, Desroches; CD NON 79 149-2 (AAD)

2. Dahlman, Lindgren, Asinkäinen, Kuisma; BIS CD-261.

A Haunted Landscape, para orquesta. New York Philharmonie; dir. Arthur Weisberg; NW-326-2 (DDD)

Idyll for the Misbegotten, para flauta amplificada y 3 percusionistas (1985). Mueller, Gottlieb, Herman; New World, NW 357 - 2.

La partitura de *Ancient Voices of Children*, que reproduce el manuscrito del compositor, está publicada por la editorial Peters (n° 66303). ■

Traducción: **Carles Guinovart**

78. Jean-Luis Schonberg, *A la recherche de Lorca*; ed. La Baconnière, Neuchâtel 1966; pág. 12.