



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres

Departament d'Art i de Musicologia

2015

***The Rescue* de Benjamin Britten:
el último eslabón hacia *Peter Grimes***

Tesi Doctoral

Autor: Marcos Bosch Delgado

Directors: Maricarmen Gómez Muntané i José María García
Laborda

a la memòria del meus pares

Agraïments

Un no sap fins on remuntar-se per tal d'agrair el resultat d'aquests anys d'investigació. Segurament hauria d'incloure totes aquelles persones que han contribuït a la meva formació musical i intel·lectual. Segons el costum, però, em limitaré a mencionar les que han tingut un influència directa en la consecució d'aquest treball.

En primer lloc, vull esmentar als meus directors. He tingut la sort que la professora Maricarmen Gómez Muntané, que ja em va dirigir el Treball de Recerca, hagi tingut a bé tutelar aquest treball des dels seus inicis. Les seves observacions i crítiques han fet madurar aquesta Tesi que també s'ha beneficiat de la seva meticulositat en l'atenció al detall. El professor José María Laborda ha estat un gran suport en la distància, tant en la seva condició de musicòleg com de compositor, i la seva lectura i consells m'han ajudat a clarificar múltiples qüestions.

Ja fa bastants anys, la meva germana Laura em va fer arribar els primers escrits que vaig conèixer de Francis D. Tovey i em va ajudar, pacientment, amb el que en aquella època em semblava (i a vegades encara m'ho sembla) un anglès indexifrabable.

En Jordi Parramon em va fer dipositari del seu exemplar de Peter Grimes i, al llarg d'aquests anys, de manera periòdica, ha estat al corrent de tots els meus avanços i retrocessos.

En Francesc Rovira, a banda d'assessorar-me en el know-how indispensable per tal d'elaborar una base de dades que optimitzés tota la informació que anava recollint, va compartir generosament amb mi algunes de les seves plantilles particulars. També em va senyalar la biografia de Mary Grierson sobre Donald F. Tovey.

La meva cunyada, la Charlotte von Hoff, i els amics Benjamin Davies i Graham Rickson m'han ajudat pacientment en la difícil tasca de transcriure la correspondència entre Britten y Sackville-West.

En Jaume Radigales i en Jordi Domènech han donat resposta a les meves múltiples consultes sobre el repertori operístic.

En Francesc Massip va resoldre diligentment els meus dubtes sobre aspectes teatrals.

Vull agrair també al Luis Gásser, amb qui vaig cursar uns crèdits sobre recerca en el programa de Doctorat de musicologia de la UB, per estimular els meus inicis com a investigador i per donar-me l'oportunitat de publicar el meu primer assaig.

La Marta Figuerola de l'Escola de Doctorat de la UAB ha respost pacientment a tots els meus dubtes sobre els requisits acadèmics i els múltiples interrogants que la meva erràtica marxa acadèmica han suscitat.

Aquesta Tesi s'ha beneficiat de la col·laboració de diverses institucions d'Anglaterra.

En primer lloc, vull agrair especialment en Nicholas Clarke, bibliotecari de la Britten-Pears Library, per la seva càlida i eficient acollida en la meva estada en el mes de

setembre de 2010 i en el mes de novembre de 2014. Aprofito per enaltir l'exemplar custòdia i difusió del llegat del compositor anglès que fa la Britten-Pears Foundation. Aquesta última m'ha concedit amablement els permisos per tal de citar les cartes de Britten no publicades així com els diferents fragments inèdits del manuscrit de The Rescue.

També vull agrair a Trish Hayes de la BBC Written Archives per la seva ajuda en la meva visita a Reading l'agost de 2012 i per les seves orientacions sobre l'ús dels materials allí recopilats. També a la BBC que m'ha concedit el permís per citar documents dels seus arxius.

L'editorial Faber&Faber m'ha autoritzat amablement per a reproduir fragments de la versió de concert de Christopher de Souza, The Rescue of Penelope.

Agraeixo també als hereters d'Edward Sackville-West el seu permís per tal de citar extractes de la seva correspondència.

Lise Gayot, responsable de les col·leccions del Museu de Radio France em va proporcionar els documents que confirmaven de l'existència de la versió francesa de The Rescue, titulada Ithaque délivrée.

La Biblioteca de Lletres de la Universitat Autònoma de Barcelona i de l'Esmuc va adquirir una sèrie de monografies a petició meva.

Gran part d'aquesta tesi ha estat elaborada en el marc incomparable de la Biblioteca de Catalunya. La diligència del seu personal i l'ambient de recolliment gairebé monacal de la seva Sala de lectura han estat decisius per a la consecució d'aquesta investigació. Aprofito per esmentar especialment l'assistència del Servei de Préstec Interbibliotecari i, en particular de la Vanessa Torres.

He d'agraciar als meus fills Gabriel i Fèlix que, amb les seves petites urgències, m'hagin ajudat a relativitzar la transcendència de la meva tasca. Ja adolescents, no és improbable que hagin viscut la meva dedicació a la Tesi amb un cert alleugeriment. Confio que l'exemple d'un pare adult que segueix obstinat en aprendre els guiarà quan arribi el moment.

La meva dona ha estat decisiva, com en tantes altres coses, en tota la consecució d'aquest treball. Poder discutir amb ella sobre gran part dels aspectes de la investigació ha tingut moltes vegades un efecte balsàmic ja que entenia millor que jo el que estava intentant explicar. Amb tot, el seu suport més important al llarg d'aquests anys ha estat seguir convençuda que, malgrat tots els indicis en contra, la podia acabar.

Els meus pares van veure començar aquest treball però, malauradament, no l'han vist finalitzat. Encara que sigui pòstumament, vull dedicar-los aquesta Tesi.

ÍNDICE

ABREVIATURAS.....	5
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO 1. El dramatismo de la música de Britten anterior a <i>Peter Grimes</i>	21
1 Preámbulo.....	21
2 Sobre lo dramático en la música.....	24
2.1 El dramatismo musical no teatral.....	28
2.2 El dramatismo clásico.....	31
2.3 Dramatismo instrumental <i>versus</i> dramatismo escénico.....	37
2.4 Keller y el carácter operístico de la música de Britten.....	43
3 El dramatismo de la <i>Sinfonia da Requiem</i>.....	46
3.1 ¿Dramatismo clásico?.....	48
3.2 Continuidad y clímax.....	55
3.3 La <i>Sinfonia da Requiem</i> como ‘scena’.....	63
3.4 El final redentorio.....	67
3.5 Paralelismos: La <i>Ballad of Heroes</i> op. 14 y el Concierto para Violín op. 15 ..	72
4 Otros aspectos del dramatismo de Britten.....	78
4.1 El dramatismo en la voz: los ciclos vocales.....	78
4.2 Otros ecos operísticos.....	86
5 <i>Paul Bunyan</i>: el primer ensayo escénico.....	87
5.1 El carácter épico de <i>Paul Bunyan</i>	88
5.2 <i>Bunyan</i> y el teatro épico.....	91
5.3 <i>The Rescue</i> : el paso intermedio entre la epopeya (<i>Paul Bunyan</i>) y el drama (<i>Peter Grimes</i>).....	95
5.4 <i>Excursus</i> : aprender a dominar al libretista.....	95
6 Conclusión.....	100
CAPÍTULO 2. <i>The Rescue</i> y la colaboración de Britten con Sackville-West.	103
1 <i>The Rescue</i>, un logro radiofónico.....	103

2	<i>The Rescue</i> en el corpus britteniano	107
3	Sackville-West: entre <i>Bunyan</i> (1941) y <i>Grimes</i> (1945)	113
3.1	Presentación del escritor	113
3.2	La presencia de Sackville-West en el corpus britteniano	116
4	Sackville-West, crítico musical	118
4.1	Críticas en revistas	119
4.2	Ensayos y monografías.....	123
4.3	Prólogos e introducciones	124
5	Relación e influencia sobre Britten	126
5.1	Sackville-West como crítico de Britten	130
5.2	Sackville-West como colaborador de Britten.....	140
5.3	Sackville-West como consejero.....	142
5.4	Deterioro de la relación.....	145
6	<i>The Rescue</i> : contexto y génesis.....	148
7	<i>Ithaque délivrée</i> (1946): la versión francesa de <i>The Rescue</i> olvidada	157
8	De la <i>Odisea</i> de Homero a <i>The Rescue</i> de Sackville West: algunos aspectos de la adaptación dramática.....	161
8.1	La concepción dramático-radiofónica de Sackville-West	161
8.2	<i>The Rescue</i> como adaptación de la <i>Odisea</i>	170
8.3	Penélope como centro de la obra radiofónica	176
9	Ecos monteverdianos en <i>The Rescue</i>	182
9.1	Semejanzas estructurales	183
9.2	Semejanzas estilísticas	184
9.3	El tratamiento de Iro	185
9.4	El tratamiento de Penélope.....	187
10	Conclusiones.....	188
Capítulo 3. <i>The Rescue</i> : su carácter operístico y otros elementos dramático-musicales.....		191
1	Introducción.....	191
2	Sackville-West en el papel de <i>cuasi</i> libretista.....	196
3	La presencia de la música en el texto y en la trama de <i>The Rescue</i>	204

4	Ópera y radio.....	215
5	<i>The Rescue</i> y el melodrama	220
6	<i>The Rescue</i> como ‘rescue opera’	228
7	La división en dos ‘actos’ o jornadas	229
8	La caracterización de los personajes	233
9	Soliloquio y ópera.....	242
10	Continuidad y puntos culminantes en <i>The Rescue</i>	250
11	Funciones dramáticas de la música	254
12	Otros aspectos dramático-musicales	283
12.1	Sobre la instrumentación y la textura.....	283
12.2	Aspectos tonales	289
13	Conclusiones.....	292
CAPÍTULO 4. La impronta de <i>The Rescue</i> y la obra incidental en la producción operística de Britten.....		295
1	Más allá de <i>The Rescue: Grimes y Lucretia</i>	298
2	La teicoscopia operística.....	302
3	La música como sustituta de la acción.....	304
4	El uso del <i>flashback</i> en las óperas de Britten	306
5	El uso del <i>parallel intercut</i>	308
6	Textura y uso de los instrumentos	312
7	<i>Foreground/Background</i> y <i>Cross-Fade</i>	314
8	Compresión fílmica vs expansión operística.....	325
9	Otros elementos	327
10	Conclusiones.....	329
CONCLUSIONES GENERALES.....		331
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS		339
ANEXO A. Selección de escritos de Edward Sackville-West.....		361

ANEXO B. Antología de textos de Edward Sackville-West (y Louis MacNeice)	367
ANEXO C. Crónica documental de la polémica sobre <i>The Rescue</i>	381
ANEXO D. Los fragmentos inéditos de <i>The Rescue</i>.....	395

ABREVIATURAS

Bibliográficas

LfaL: Letters from a Life. Selected Letters of Benjamin Britten

Musicales

A lo largo de este trabajo, las referencias a un pasaje musical de *The Rescue* incluirán tanto su localización en la versión original de la partitura de Britten (no publicada) como en la versión de concierto de De Souza (publicada en *Faber Music*).

En el caso del manuscrito de Britten, los números de ensayo son arábigos. En el caso de la versión de concierto los números de ensayo son letras. La referencia a un pasaje de la obra, incluirá la doble numeración separada por un “/”. Por ejemplo, la cita del pasaje musical correspondiente al número de ensayo 25 en el manuscrito y al número de ensayo DD en la versión de concierto se representará [3/DD].

En ocasiones, la numeración de Britten incluye una letra que se añade en minúscula: [21a/L].

En el caso de que el pasaje aludido en el original *no se encuentre* en la versión de concierto, indicaremos lo siguiente:[11/∅].

Hay que tener en cuenta que, en la versión de concierto, se reinicia la numeración con las letras de ensayo en la Parte 2 de *The Rescue*. Para referirnos a estos casos, antecederemos la letra de ensayo con un “2:”. [45/2:E] es consta pues del número de ensayo 45 del manuscrito y de la letra de ensayo E de la Parte 2 de la versión de concierto.

Para referirnos a un pasaje que abarque más de un número o letra, estos estarán separados por un guión “-”: [45a-c/2:L-M]

INTRODUCCIÓN

El 7 de junio de 1945, Hans Keller se desplazó al Sadler's Wells Theatre para asistir por enésima vez a una representación de *Cosí fan tutte*. No era una función cualquiera, ya que suponía la reapertura del venerable teatro londinense concluida la Segunda Guerra Mundial. Lo que Keller no sabía era que aquella noche no se reponía *Cosí* sino que se estrenaba la ópera de Benjamin Britten, *Peter Grimes*. Una vez pasado el desconcierto inicial, el influyente crítico de origen austríaco no tuvo más remedio que saludar la nueva ópera como una obra maestra y erigirse, a partir de aquel momento, en uno de los valedores más lúcidos de la obra del compositor británico.

Resulta difícil hoy en día hacerse cargo del enorme impacto que representó el estreno de *Peter Grimes*, ya que supuso un destacado acontecimiento en la historia de la ópera a la vez que el resurgimiento de la escena operística inglesa. Si por un lado, se saludaba de manera clamorosa la irrupción de un compositor de treinta y un años, que en breve se consolidaría como esencial en el panorama operístico del siglo XX, por otro se constataba con sorpresa que era posible crear una ópera en inglés con rasgos y estilo claramente nacionales pero con voluntad decididamente universal.

Dice Arthur Oldham en su ensayo sobre la primera ópera de Britten:

The impact on the musical World of the first performance of *Peter Grimes* on 7th June, 1945, at Sadler's Wells Theater, was immense. [...] The majority of people would not have believed it possible that an English composer was about to make a contribution to operatic literature which would not only be on a level equal to the highest contemporary musical standards, but become a major box-office attraction in the repertory of theaters through the world.¹

La expectación que generó el estreno de la ópera fue enorme, publicándose más de cuarenta reseñas. Varios críticos escribieron dos crónicas sobre la obra y algunos

¹ Oldham, Arthur: 'Peter Grimes. The music; the Story not exclude' en *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists*. Donald Mitchell (ed.). Londres: Rockliff, 1952, A. Oldham: "Peter Grimes. The music; the Story not exclude" en *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists* (Londres, 1952), p. 101.

asistieron incluso a sus nueve representaciones.² El conocido crítico Ernest Newman publicó su reseña en tres partes a lo largo del mes de junio de ese mismo año. Sobre el impacto que causó la obra entre el público sirva de ejemplo el siguiente testimonio del crítico americano Edmund Wilson:

I do not remember ever to have seen, at any performance of opera, an audience so steadily intent, so petrified and held in suspense, as the audience of *Peter Grimes*.³

El informe anual del *Arts Council* destaca el estreno de *Peter Grimes* como uno de los dos acontecimientos musicales de relevancia internacional, equiparable a la reapertura de la Royal Opera House (Covent Garden).⁴

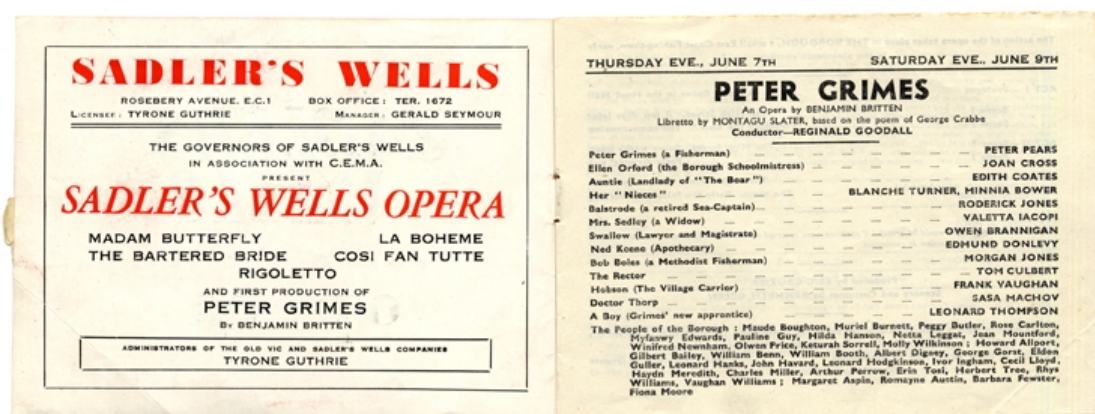


Ilustración 1. Cartel anunciador del estreno de *Peter Grimes*

Curiosamente, hasta entonces Britten no había sido un compositor bien tratado por la crítica.⁵ Esta circunstancia lleva a conjeturar que, más allá de sus méritos artísticos, *Grimes* colma también las expectativas, por parte de los críticos, de poder encumbrar una ópera inglesa al mismo nivel con que habían encumbrado la música sinfónica gracias a Elgar. De hecho, *Peter Grimes* no era simplemente una gran ópera escrita por un compositor británico sobre una temática más o menos

² Para un estudio detallado de la recepción periodística de *Grimes* véase McBrayer (2008).

³ Wilson, Edmund: 'An account of Peter Grimes from 'London in Midsummer'' en *Benjamin Britten. Peter Grimes*. Philip Brett (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 161.

⁴ "Two events of international significance have been the performance of Benjamin Britten's new opera *Peter Grimes* at Sadlers' Wells in the summer of 1945 and the opening of the Royal Opera House, Covent Garden, in February, 1946." The Arts Council of Great Britain, *First Annual Report 1945-1946*, p. 11.

⁵ De hecho, no todas las críticas que aparecieron sobre *Peter Grimes* fueron positivas. Véase al respecto Brett (1983: 92 ss.).

foránea: suponía la conciliación entre el tópico local (la presencia del mar y la población costera, el pub, la iglesia, etc.) y una técnica operística europea, cosmopolita. En definitiva, *Grimes* se erige como la ópera nacional que el Reino Unido estaba esperando y a la que el propio Britten aspiraba. Este anhelo del compositor ya aparece expresado en una entrevista publicada un año antes del estreno, en febrero de 1944, en la que se lee lo siguiente:

Q. You are said to be writing an opera, now, commissioned by Koussevitzky. Have you a particular liking for the stage?

-I am passionately interested in seeing a successful, permanent, national opera in existence -successful both artistically and materially [...] and it must be vital and contemporary, too, and depend less on imported 'stars' than on a first rate, young and fresh, permanent company-Sadler's Wells have made a good beginning.⁶

No deja de ser paradójico que la ópera nacional inglesa por excelencia del siglo XX sea la creación de un compositor que, debido a su pacifismo y su negativa a participar en la Segunda Guerra Mundial, fue tildado de antipatriota. De hecho, la condición de objetores de conciencia de Britten, Peter Pears –el cantante que encarnó a Grimes– y del escenógrafo Paul Crozier supuso un serio conflicto para la compañía del Sadler's Wells durante la producción de la ópera. En este sentido, su éxito apoteósico contrasta con los incesantes problemas que hubo durante la producción, y que posteriormente llevaron a Britten a alejarse del circuito operístico convencional y a concentrarse en la ópera de cámara, formando su propia compañía, el *English Opera Group*.⁷

Volviendo al estreno de *Peter Grimes*, hay que destacar que su carrera internacional fue igualmente fulgurante. En los tres años posteriores a su estreno, la ópera se produjo en más de quince ciudades fuera de Gran Bretaña, entre las que se cuentan Estocolmo, Zurich, Tanglewood, Milán, Hamburgo, Berlín, Brno, Graz, Copenhague, Budapest y Nueva York. Según el estudioso Eric W. White, *Grimes* fue

⁶ B. Britten: "Conversation with Benjamin Britten" en *Britten on Music*. Paul Kildea (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003 (Oxford, 2003), p. 43.

⁷ Para una crónica de las múltiples dificultades de la producción de *Grimes*, consúltese la biografía del director del estreno, Reginald Goodall escrita por George Lucas: *The Genius of Valhalla: The Life of Reginald Goodall*. Woodbridge: The Boydell Press, 2009, p. 80 ss.

la primera ópera más divulgada de un compositor del siglo XX.⁸

Afortunadamente, la ópera de Britten no fue una excepción dentro del panorama británico. En efecto, a partir de junio de 1945, la ópera en lengua inglesa se desarrolló de una manera hasta entonces insólita, siendo el propio Britten el buque insignia de una nutrida flota. Baste recordar los nombres de Tippett, Bliss, Arnold, Berkeley, Bush, Maxwell Davies, D. Blake, Goehr, Birtwistle, Maw, y ya en la actualidad, Benjamin o Adès.⁹ Algunos estudiosos también sostienen que *Peter Grimes* también sirvió de estímulo para el regreso de Vaughan Williams a su proyecto *The Pilgrim's Progress*, que, iniciado en 1906, sólo culminaría en 1948 para finalmente ser estrenado en 1951. Para explicar este auge de la ópera inglesa, hay que mencionar asimismo el decidido apoyo público del Gobierno británico al género a través del Council Arts.¹⁰

Con todo, *Peter Grimes* no sólo tuvo efectos positivos. Algunos autores sostienen que su sombra excesiva se proyectó como un canon a partir del cual se han evaluado, a veces de manera inadecuada, la producción operística posterior de los compositores británicos, Britten incluido.¹¹ Cabe recordar que sus posteriores óperas de gran formato, principalmente *Billy Budd* o *Gloriana*, recibieron una acogida mucho menos calurosa.

Sin negar el impacto que la ópera de Britten representa, cabe señalar que *Grimes* emerge en un terreno propicio, a pesar de la falta de aciertos plenos. En efecto, entre 1875 y 1918 se estrenaron más de cien óperas firmadas por compositores

⁸ "Not only was *Peter Grimes* an immediate success with its English audiences, but it excited considerable interest abroad. During the next few years it was produced at the following different places, thereby easily rivalling the previous record of Balfe's *The Bohemian Girl*—in fact, no first opera written in the twentieth century by any composer, British or foreign, has enjoyed such an instantaneous triumph." White, Eric Walter: *The Rise of English Opera*. Londres: John Lehman, 1951, pp. 167-168. Sobre la recepción de *Grimes* véase también Lew (2001) p. 144 ss.

⁹ También Robert Gerhard, compositor catalán afincado en Cambridge después de la Guerra Civil española, compuso entre 1945 y 1947 su ópera en inglés *The Duenna* que, todo y ser radiada por la BBC en 1949, no fue estrenada hasta 1992 en el Liceu de Barcelona.

¹⁰ A este respecto, consúltese la tesis de Lew (2001).

¹¹ Es la tesis que desarrolla Benjamin M. McBrayer en su bien documentado estudio *The Specter of Peter Grimes: Aesthetics and Reception in the Renaissance of English Opera, 1945-53*. PhD Dissertation. University of Cincinnati, 2008. <https://etd.ohiolink.edu/>. Asegura este autor que "the conflagration of Britten's musical imagination in *Grimes* burned so brightly, it blinded English critics the merits of subsequent attempts to bring challenging material to the stage. *The Pilgrim's Progress* and *Gloriana* suffered from a perceived deficiency of musical and dramatic inspiration." (p. 61)

ingleses,¹² muchas de las cuales fueron alentadas por la activa *Carl Rosa Opera Company* y por la *Beecham Opera Company* (convertida en 1920 en la *British National Opera*). Entre los compositores que destacaron por su dedicación al género se encuentran: Charles V. Stanford, que lo cultivó con tenacidad¹³ y abogó por la creación de una ópera nacional al estilo continental;¹⁴ Alexander Mackenzie, que en sus última óperas, *The Cricket on the Hearth* (1901) y *The Eve of St John* (1923), supo alejarse del modelo del “grand opera”; la compositora Ethel Smyth, que llegó a estrenar seis óperas; Frederick Delius también con seis óperas, entre las que destaca *A Village Romeo and Juliet* (1910), y por supuesto Gustav Holst, que escribió más de diez obras escénicas, entre ellas *The perfect Fool*, estrenada en 1923, y *At the Boar's Head*, estrenada en 1925. Otro autor que cultivó el género sin alcanzar nunca el mismo reconocimiento que con su obra sinfónica y vocal fue Vaughan Williams, con *Hugh the Drover* (1920), *The Shepherds of the Delectable Mountains* (1921), *Sir John in Love* (1928) y *The Poisoned Kiss*, (1929), entre otras. También el que sería maestro de Britten, Frank Bridge tardó diez años en culminar su único ensayo operístico, *The Christmas Rose* (1931). El interés por el género se reflejó igualmente en el terreno literario, con la aparición de importantes monografías sobre el tema como puede ser la de C. Forsyth, *Music and Nationalism: a Study of English Opera* (Londres, 1911) y la de E.J. Dent, *Foundations of English Opera* (Cambridge, 1928).¹⁵ A pesar de que los títulos anteriormente citados no tuvieron, en general, una gran acogida en Gran Bretaña (muchos de ellos fueron estrenados en el Continente), sí que documentan la voluntad de los compositores

¹² Rodmell, Paul: *Opera in the British Isles, 1875–1918*. Aldershot: Ashgate, 2013, p. 1. Al lado de estas óperas también se podrían contabilizar las de Isaac Albéniz en lengua inglesa: *The Magic Opal* con libreto de Arthur Law y estrenada en Londres en 1893, y las versiones originales de *Pepita Jiménez*, *Arthur Clifford* y *Merlin*, basadas todas ellas en textos del escritor inglés Francis Burdett Money Coutts pero estrenadas fuera de Gran Bretaña.

¹³ Contabilizó hasta nueve óperas, algunas de las cuales alcanzaron una cierta popularidad. Se considera que su máxima aportación se concentra en *The Critic* (1916) y *The Travelling Companion* (1919).

¹⁴ Véase su escrito “The case for National Opera” incluido en *Studies and Memories* (1908).

¹⁵ Cabe mencionar también las monografías del biógrafo de Britten, Eric Walter White: *The Rise of English Opera* (1951) y *A History of English Opera* (1983). Esta visión más matizada del repertorio operístico británico se ha visto confirmada por la aparición de diversas publicaciones entre las cuales destacan la publicación de la British Music Society (*British Opera in Retrospect*, 1986) así como la reciente monografía de Rodmell (*Opera in the British Isles, 1875-1918*, 2013). Para una visión de conjunto sobre la ópera en lengua inglesa véase Margaret Ross Griffel: *Operas in English: a Dictionary*. Plymouth: Scarecrow Press, 1999. Para una aproximación literaria a este repertorio véase Rodríguez Picón, Irene: *Contextos literarios de la ópera inglesa*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid., 2010.

británicos por alcanzar un repertorio propio y crear un caldo de cultivo que pudo favorecer la creación de la ópera de Britten.

Algunos estudiosos han detectado incluso alguna resonancia de este repertorio en su obra. Así, la ópera de la compositora Ethel Smyth, *The Wreckers*, estrenada en 1906 en Alemania y que el propio Mahler pensó programar en Viena, presenta un argumento que algunos consideran un precedente de *Peter Grimes*.¹⁶ También *Savitri*, escrita por Gustav Holst en 1908, y considerada como, probablemente, la primera ópera de cámara, pudo servir de inspiración a Britten para cultivar dicho género. Asimismo, se afirma que *The Sumida River* (1916) de Clarence Raybould, representa un antecedente de las *Church Parables* que Britten escribió en la segunda mitad de los años 60.¹⁷ Con todo, no hay constancia de que este repertorio pueda haber tenido una influencia directa en la producción de Britten, quien difícilmente pudo haber tenido acceso al mismo.¹⁸

Sea como fuere, y a pesar de los esfuerzos realizados por los compositores antes mencionados, el público inglés había asumido la incompatibilidad un tanto congénita entre el género dramático y su país. Justo en 1945, el propio director de *The Sadler's Wells*, Lionel Guthrie, afirmaba lo siguiente: "There has virtually been no British opera. There have been British opera companies, but their repertoire has always depended upon foreign classics; and their status has always been that

¹⁶ Algunos autores como Banfield sostienen esta hipótesis: "Did Britten know *The Wreckers*? The more one studies the two scores, the more unlikely it seems that its similarity to *Peter Grimes* (compare, for instance, Lawrence's and Hobson's arias in the two firsts acts) can have been mere coincidence." Banfield, Stephen: "The Early Renaissance. Mackenzie, Smyth and Stanford", en *British Opera in Retrospect*. Stan Meares (ed.). Londres: British Music Society., 1986, p. 67.

"But the opera's greatest strength is its dramatic strategy, strikingly prophetic of *Peter Grimes* in details such as the offstage church service set against the foreground confrontation in Act 1." Stephen Banfield. "Wreckers, The." *The New Grove Dictionary of Opera*. Ed. Stanley Sadie. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Fecha de consulta 14 agosto 2014.

¹⁷ En el artículo sobre Raybold del *Oxford Dictionary of Music* se puede leer: "His opera *The Sumida River* (anticipating Britten's *Curlow River*) was perf. in Birmingham 1916."

¹⁸ No deja de ser aún más sorprendente que Britten despliegue un talento dramático tan acusado cuando constatamos su escaso contacto con las artes escénicas, como apunta el director teatral y estrecho colaborador del compositor inglés, Eric Crozier: "It always surprised me that somebody brought up, as Ben had been, in a provincial East Coast town, with few opportunities to attend plays or concerts and none at all to see opera, should possess so keen a theatrical instinct and so firm a grasp of operatic forms." [Crozier, Eric: "After Long Pursuit Eric's Story Continues: Fifty Years of 'Peter Grimes'", en *Opera Quarterly* vol. 10 Núm. 4 ; (1994): p. 7-20, p. 18. Con todo, esta afirmación se tendrá que matizar a la vista de algunos elementos biográficos que sí apuntan hacia una cierta familiaridad con, por ejemplo, el mundo de la ópera. No hay que olvidar el viaje que el compositor efectúa con su madre por parte de Europa, recalando en Viena, ciudad en la que asisten a diferentes representaciones (ver Carpenter, 1992, p. 60).

of poor relations to the German and Italian seasons, with glittering assemblages of 'stars,' performing in tongues other than our own.”¹⁹



Ilustración 2. Inicio de la obertura de *The Wreckers* de Ethel Smyth

En el momento del estreno de *Peter Grimes* no se considera que Inglaterra cuente, pues, con una tradición operística moderna. De hecho Edwin Stein, destacado colaborador de Schoenberg afincado en Londres, subraya en las siguientes líneas cómo la ausencia de una tradición le evita al compositor las servidumbres que la existencia de filiaciones profundas necesariamente impone.

It seems to me that Britten has made the best of the chance circumstance that he comes from a country without continuous musical tradition. He is not burdened, as composers of other nations, by a heritage which would compel him to continue the ways and manners of immediate predecessors. Music in its entirety, past and present, is his source, and he feels free to its music. Some time it would be worth studying this connection in detail.²⁰

Hay que insistir, sin embargo, en el valor que Britten otorga a la tradición musical como fuente de inspiración y modelo.²¹ En este sentido, su esfuerzo aún fue más

¹⁹ *Opera in English*, Londres 1945 (pp. 7-8).

²⁰ E. Stein, Erwin: "Opera and Peter Grimes", en *Tempo* vol. 12 (1945): , p. 6.

²¹ Como muestra de la sensación de orfandad por parte de Britten, sirva el siguiente testimonio de su estrecho colaborador Eric Crozier: "Once he [Britten] lamented to me—this was in 1944 or 1945—that there was not tradition for an English composer to follow, no recognized set of forms or musical language to providing a starting point. I did not really understand what he meant by this, but I imagined he was thinking of our lack of musical roots in comparison with the centuries—old wealth of folk tunes and dances that a Haydn or Mozart could draw on without self-conscious attempts at revivalism, and of the dead end that had been brought about through the exploitation of a purely subjective English music." Crozier, Eric: "After Long Pursuit Eric's Story Continues: Fifty Years of 'Peter Grimes'", en *Opera Quarterly* vol. 10 Núm. r. 4; (1994):, pág. 7-20, p. 10.

proteico. No puede ser casualidad que empiece a componer sus arreglos sobre canciones populares inglesas justo a comienzos de los años 40, es decir, en la misma época en que decide volver a Inglaterra y escribir una ópera sobre el poema de Crabbe. Por otro lado, para el propio Stein, *Grimes* no sólo se sobrepone a una supuesta falta de tradición, sino que también supone una reacción a la crisis que, según él, sufría la creación operística en aquel período:

The place of singing in opera has been generally misunderstood for quite a period. Composers today are more inclined to write for instruments than for voices. This applies less to this country than to others, and it is no mere chance that what I consider to be the first real opera written for some time, originates from an English composer.²²

Seguramente, la trascendencia nacional de *Peter Grimes* dejó en un segundo plano el hecho que se tratara de la primera ópera de gran formato del autor. Si bien Britten se había fraguado con la opereta *Paul Bunyan*, estrenada en 1941 y descatalogada por el propio compositor después de una recepción funesta, resulta harto infrecuente que la primera ópera de un compositor se incorpore al repertorio internacional de la manera en que lo fue *Peter Grimes*. Por supuesto, el caso de Britten y *Peter Grimes* no es único en el panorama de la producción operística del siglo XX. Tenemos también los ejemplos de Berg o Shostakovich, cuyas primeras óperas entran en el repertorio por derecho propio. Con todo, y sin negar la genialidad tanto del austríaco como del ruso, es evidente que se sustentan en una espléndida tradición operística nacional de la que el inglés no se pudo beneficiar.

La madurez creativa que despliega el compositor en esta primera ópera deja perplejos a algunos analistas tan experimentados como Stein, persona de una gran experiencia operística tanto como director como de editor. Así, aludiendo a la unidad discursiva de la ópera, escribe:

The way they [recitatives and closed numbers] are balanced and joined into larger units, and how these are integrated and built up into terrific climaxes, shows a skill and mastery of form almost unbelievable in the first opera of any composer.²³

²² Stein, Erwin: "Opera and Peter Grimes", en *Tempo* vol. 12 (1945), p. 5.

²³Ibidem.

En el momento del estreno, otros críticos destacaron la madurez un tanto insólita desplegada por Britten en esta primera ópera, sobre todo en comparación con los inicios de la mayoría de los colosos del género.²⁴

A partir de junio de 1945, muchos de los comentaristas de la obra de Britten consideran que se trata de un compositor de ópera nato y que su obra anterior se puede considerar una propedéutica hacia la disciplina escénica. Sin embargo, antes de 1945 nadie o casi nadie había pronosticado o incluso detectado el compositor de ópera que se entreveía en el carácter dramático de su obra instrumental y vocal. En la mayoría de los casos, sólo la evidencia de la obra operística promoverá una reinterpretación de las obras anteriores. Los más observadores, como Stein, lo detectaron justo después de su estreno en junio de 1945:

After 'Peter Grimes' we understand better the place of Britten's earlier works and can appreciate their relative merits. For several years we have watched him testing himself in every branch of his art, and we sometimes wondered where he was driving. Now we have for the first time a comprehensive picture of his achievement.²⁵

En la cita anterior, Stein expone la idea de que Britten se ha estado fraguando a sí mismo en los diferentes géneros de la composición –“testing himself in every branch of his art”–, con lo que se afirma el carácter preparatorio del repertorio anterior. Expresa pues la idea de que el compositor se va imponiendo una serie de metas con la finalidad de forjarse las herramientas necesarias para acometer una ópera de gran calado. Para Stein, las obras anteriores de Britten se pueden entender o bien cobran su sentido –“we sometimes wondered where he was driving”– como diferentes ensayos que confluyen en *Grimes*.

²⁴ Es el caso de Shawe-Taylor: “As for ourselves, *Grimes* should acquire for us something of the significance which *A Life for the Czar* has for the Russians or *The Bartered Bride* for the Czechs: it should lay at last the foundation-stone of a national school of opera. Its vigour, audacity and mastery of dramatic movement place it in a different category from the tentative affairs which we have hitherto known; indeed, for a first opera, they are remarkable judged by any standards. We are to forget how long an apprenticeship is generally served by even the greatest masters of the form: Verdi began with *Oberto*, *Conte di San Bonifacio*, Wagner with *Die Feen*, Strauss with *Guntram*, Puccini with *Le Villi*; all forgotten now, even in their native lands. But all these works were written in their composers' twenties, while Britten has waited until his third decade to produce his firstling. Those additional years of study and experience he has turned to excellent account.” [Shawe-Taylor, Desmond: “*Peter Grimes*: a review of the first performance”, en Brett, Philip (ed.): *Benjamin Britten. Peter Grimes*. Philip Brett (ed.). Cambridge: Cambridge University Press. Cambridge, 1983, p. 156.

²⁵ Stein, Erwin: “Opera and *Peter Grimes*” en *Tempo* vol. 12 (1945): 6.

La visión expresada por Stein fue anticipada por otro crítico, pero en este caso, antes del estreno de *Peter Grimes*, concretamente en 1944. Se trata de Edward Sackville-West (1901-1965), crítico y escritor, amigo de Britten a su vuelta a Inglaterra en 1942 y que siguió de cerca los progresos del compositor en la confección de su ópera durante 1944. Sackville-West, sobre cuya figura insistiremos ampliamente, también es el autor de *The Rescue*, drama radiofónico emitido en 1943. En la tercera parte de un largo artículo que publica entre junio y agosto de 1944 leemos las siguientes líneas:

It should be clear from the above sketch of Britten's development that his distinctive style has been gradually moving in the direction of opera. His talent for vocal writing, combined with a striking dramatic sense, seems to indicate a born composer of operas. I have already mentioned his aptitude for finding phrases that delineate the visible world, as well as those which express character. Examples are to be found all through his work, but nowhere more remarkably than in the incidental music which he wrote for my own broadcast drama, *The Rescue*. During the composition of this score, which contains some very beautiful stuff, I was continually struck by the unerring instinct with which Britten hit upon the right musical backing for whatever it was I had written, or-alternatively-rose imaginatively to any occasion the script presented for quasi-independent music.²⁶

En esta cita, donde Sackville-West se anticipa la visión finalista expresada por Stein en 1945 –“it should be clear from the above sketch of Britten's development that his distinctive style has been gradually moving in the direction of opera”–, se concentra la problemática de nuestra Tesis. Por una parte, el crítico hace hincapié en la capacidad dramática del compositor, uno de los tópicos manejados por parte de los diferentes estudiosos a partir del estreno de *Grimes*. Creemos que esta capacidad dramática no ha sido puesta de relieve suficientemente, por lo que tendremos que examinar en qué sentido es dramática la obra de Britten anterior a *Grimes* y en qué sentido este dramatismo puede apuntar hacia el futuro compositor de ópera. Por otra parte, Sackville-West también se refiere a las cualidades de *The Rescue*, que debido a sus características cuasi-operísticas supone una suerte de ensayo general para la composición de *Grimes*, y, desde este punto de vista, el último eslabón de la cadena puesto que se trata de la última obra de envergadura que compuso antes de acometer la composición de la ópera. Tanto la génesis de *The Rescue* como la relación entre el autor y crítico musical Edward Sackville-West

²⁶ Sackville-West, Edward: “Music: Some Aspects of the Contemporary Problem”, en *Horizon* vol. 9 núm, 56 (agosto 1944): 117.

y Britten serán objeto de nuestra atención, ya que consideramos que la figura del escritor así como la obra radiofónica han recibido un tratamiento desigual en la literatura sobre Britten. En este sentido, uno de los objetivos de nuestra investigación consiste en reivindicar y documentar el papel de Sackville-West en la proyección del compositor así como el del programa radiofónico en su evolución compositiva.

De lo que sostenemos en la Tesis se desprende la imagen de un compositor que, a pesar de ser un prodigio desde el punto de vista técnico, sabe ponerse a prueba de manera progresiva antes de acometer la que será su ópera más popular y valorada.

Para explicar la hazaña de Britten al componer *Peter Grimes*, muchos estudiosos han insistido en la importancia que pudo tener su dedicación a la música para teatro, radio y cine a finales de los años 30.²⁷ Sin negar la importancia de esta experiencia, resulta manifiesto que la música en la ópera no es música incidental, incluso se podría decir que es lo opuesto. Dejando a un lado la presencia de una obertura o unos títulos de crédito, la música que se incorpora a un drama hablado, ya sea teatral, radiofónico o cinematográfico, en general se caracteriza por su fragmentación –los episodios musicales intercalados no aspiran a constituir un todo coherente– y por su subordinación –la música sigue como una sombra a la acción sin desarrollar un discurso autónomo–. Estas características de la música incidental resultan ser lo opuesto tanto de la continuidad como del protagonismo que constituyen atributos inherentes de la música operística. Por otra parte, la experiencia aún más intensa en medios como el cine o la radio de otros autores como Ralph Vaughan Williams o William Walton, no se tradujo en una producción operística equivalente. Creemos que Britten, antes de escribir *Peter Grimes*, interiorizó importantes tópicos del estilo operístico y que estos se fraguan en su música instrumental y vocal. En nuestra opinión, su producción no incidental presenta rasgos operísticos que, estos sí, hacen presagiar al Britten compositor de *Billy Budd*, *Gloriana*, *The Turn of the Screw*, etc. De hecho, y como veremos, el origen de *Peter Grimes* no se encuentra en una obra para cine o teatro, sino en una obra sinfónica, la *Sinfonía da Requiem*. En otras palabras, la capacidad operística de Britten se intuye no en su obra incidental sino en la sinfónica. Se podría señalar

²⁷ Para un estudio pormenorizado de este repertorio véase Reed (1987, 1999) y Mann (1952).

que *The Rescue* es una obra radiofónica y como tal se puede considerar música incidental. Sin embargo, el autor del texto radiofónico insistirá una y otra vez en el carácter cuasi operístico de la obra (aspecto que someteremos a escrutinio) es decir, en el papel no-subordinado y por lo tanto no-incidental de la música que escribió Britten para la ocasión. Lo anterior no quita que algunos de los recursos técnicos y discursivos de la radio y el cine documental que el compositor aprendió a dominar a finales de los años 30 los aprovechase en sus óperas.

Estructuramos la Tesis en cuatro capítulos que responden a las cuestiones planteadas en esta Introducción. El Capítulo 1, “El dramatismo en la música de Britten anterior a *Peter Grimes*”, es la parte más conceptual del trabajo. Estudia e interpreta la noción de dramatismo en la música y su aplicación al repertorio del compositor inglés, al señalar los aspectos operísticos de su estilo. El Capítulo 2, “*The Rescue* y la colaboración de Britten con Sackville-West”, constituye la aportación más documental y empírica acerca de la obra radiofónica y de las circunstancias que la rodearon. El Capítulo 3, “El carácter operístico de *The Rescue*”, incide en el carácter propedéutico del programa presentando el análisis más técnico desde el punto de vista musical. En el Capítulo 4, “La impronta de *The Rescue* y la obra incidental en la producción operística de Britten”, exponemos los diferentes recursos técnicos de la radio o el cine que el compositor incorpora a sus óperas. Un último capítulo de conclusiones, a modo de balance, cierra el conjunto de la investigación.

Desde un punto de vista metodológico, quisiera señalar que esta Tesis se ha enfrentado a la dificultad propia del repertorio radiofónico. Si bien existe una excelente versión de concierto de la obra radiofónica titulada *The Rescue of Penelope* (publicada por Faber), ésta no incluye los diálogos ni las peripecias del melodrama. Ello me ha obligado a llevar a cabo la audición de algunas de las diferentes producciones de *The Rescue* en la British Library, en la Britten-Pears Foundation y asimismo en la Bibliothèque Nationale de France.

La investigación me llevó a consultar diferentes fuentes no publicadas. En primer lugar, el autógrafo de la obra de Britten conservado en los archivos de la Britten-Pears Foundation. Allí tuve ocasión de comprobar que la versión de concierto eliminaba algunos fragmentos e incluso algún personaje, lo que me ha llevado a

ofrecer los extractos de *The Rescue* no publicados en el Anexo D, y que por lo tanto se dan a conocer por primera vez. También en la misma sede consulté la correspondencia entre Britten y Sackville-West que sigue inédita, ya que en su momento no fue incluida en la magna obra sobre la correspondencia de Benjamin Britten, los cinco volúmenes de *Letters from a Life*, por las razones que serán expuestas más adelante. Me ha parecido pertinente incluir los extractos más significativos (advirtiendo de su carácter inédito) a lo largo de la Tesis en vez de recluirlos en el correspondiente Anexo. Además de enriquecer la relación entre Britten y Sackville-West, la lectura de esta correspondencia me condujo a descubrir la versión francesa de *The Rescue*, de cuya existencia nadie hasta ahora había dado cuenta (Anexo B). Por lo demás tuve acceso a los archivos escritos de la BBC, (los "Written Archives" con sede en Reading), que conservan los memoranda, comunicaciones y otros materiales que sirven de testimonio de la polémica producción de la obra radiofónica de Britten. Gran parte de este material está transcrito y contextualizado en el Anexo C.

CAPÍTULO 1

El dramatismo de la música de Britten anterior a *Peter Grimes*

1 Preámbulo

La caracterización de Benjamin Britten como un ‘born composer opera’ es un tópico que se generaliza a partir del estreno de *Peter Grimes* en junio de 1945. Desde entonces, muchos otros autores han aludido a la naturaleza ‘dramática’ de la música de Britten anterior a *Grimes* para incluirle en el grupo de compositores eminentemente operísticos. Con todo, esta apreciación se ha producido generalmente *a posteriori*, es decir, cuando Britten *ya* había demostrado que esencialmente era un compositor para la escena. De hecho, antes del estreno de *Peter Grimes*, sólo unas pocas personas supieron anticipar el potencial teatral de su música, más allá del propio compositor.⁵¹ En la Introducción ya nos hemos referido al escritor y crítico musical Edward Sackville-West, autor de *The Rescue* y como, desde su punto de vista, gran parte de la obra anterior a *Grimes* se puede entender como una lenta ascensión, en diferentes etapas, hacia la cima artística que representa su primera ópera. Según esta apreciación, y sin negar una predisposición hacia el género dramático debido a las características estilísticas que se irán precisando a lo largo de este capítulo, Britten sería, más que un ‘born composer opera’, un ‘self-made composer opera’.

⁵¹ En efecto, Britten reveló a Michael Tippett sus ambiciones operísticas: “I am possibly an anachronism. I am a composer of opera, and this is what I am going to be, throughout.” Citado en Carpenter, Humphrey: *Benjamin Britten. A biography*. Nova York: Charles Scribner’s Sons, 1992, pp. 193-194. Un comentario parecido está incluido en la autobiografía de Tippett: “When I first knew him in the 1940s, Ben Britten and I discussed our future ambitions. Ben said he would come first and foremost an opera composer.” Tippett, Michael: *Those Twentieth Century Blues. An Autobiography*. Londres: Hutchinson University Library, 1991, p. 231. Britten y Tippett establecieron lazos de amistad a la vuelta del primero a Inglaterra en el año 1942. El comentario es sin duda anterior a la composición de *Grimes*, aunque no a la concepción de la ópera.

Con todo, la primera persona en apreciar la naturaleza eminentemente teatral del compositor no fue un crítico sino un director de orquesta. En efecto, después de dirigir su *Sinfonia da Requiem* en enero de 1941, Sergey Koussevitsky “who impressed by the symphony’s essentially dramatic nature, shrewdly asked him [i.e. Britten] why he had not yet written a full-scale opera.”⁵² El propio compositor confirma en todas sus alusiones a la génesis de *Grimes* el papel decisivo del director de origen ruso:

REID: It was through the *Sinfonia*, was it not, that you met Serge Koussevitzky?

BRITTEN: Koussevitzky must have heard about Barbirolli’s performance of it. He did two performances of the *Sinfonia* himself in Boston before taking it on tour. One of them I attended. Wonderful conductor. He took infinite pains. He told me how impressed he was by the dramatic qualities of my score. Then he said, ‘Why don’t you write an opera?’ I told him I was so busy writing incidental music and shorter works that I simply couldn’t afford to take the time off. I saw him next about a week later. He said, ‘Well, I’ve got some money for you [\$1,000 from the Koussevitzky Music Foundation]. Will you write an opera now?’ I said ‘Of course’. *Peter Grimes* was the result.⁵³

Como se sabe, este encuentro resultará decisivo para que, unos años más tarde, se produzca el estreno en Londres de *Peter Grimes* y con él, la eclosión de una de las carreras operísticas más exitosas del siglo XX. La intuición del director de origen ruso no es trivial ya que otros autores tan perspicaces y conocedores del género dramático como D. F. Tovey hicieron el mismo vaticinio sobre compositores que luego no cumplieron las expectativas operísticas que se pusieron en ellos.⁵⁴

⁵² Kennedy 1981, p. 34, el énfasis es nuestro.

⁵³ Britten, Benjamin: ‘Back to Britain with Britten’ en *Britten on Music*. Paul Kildea (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 174.

⁵⁴ En efecto, al analizar el *Concierto para Viola* (1929) de W. Walton, Tovey afirma lo siguiente: “Walton’s dramatic power has asserted in oratorio; but its unobtrusive presence in this thoughtful piece of purely instrumental music is more significant than any success in an oratorio on the subject of Belshazzar’s feast. [...] But when a composer can write an effective concerto for viola (an instrument with a notorious inferiority complex) and move in it something like the pace of a sonata, it is as obvious that he ought to write an opera as that Bruckner, Wagnerian though he was, ought not, and fortunately did not.” Tovey, Donald F.: *Some English Symphonists. A Selection from Essays in Musical Analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1941, pp. 68-69.

La apreciación de Tovey se ha mantenido vigente hasta nuestros días, a pesar de que Walton no haya cumplido las expectativas que otros pusieron en él: “Not that the music lacks drama—it is so dramatic that Tovey astutely observed that here was a composer born to write an opera—. The essence of the drama is the rising interval heard at the start of the viola’s entry in the first movement with the long principal theme and present in other themes too” Kennedy, Michael: ‘The Concerto in Britain’ en *A Guide to the Concerto*. Robert Layton (ed.). Oxford: Oxford University Press, 1996, p. 342.

¿A qué aludía el director de orquesta con su apreciación sobre el “carácter esencialmente dramático” de la obra que acababa de dirigir? ¿Qué escuchó en esta obra instrumental, la *Sinfonia da Requiem*, como para entrever que su joven autor era un compositor de ópera en estado latente? ¿Qué elementos técnicos y estéticos de la obra le hicieron suponer la idoneidad de un compositor inglés de 28 años para la escritura operística? En definitiva, ¿qué fue lo que hizo a Koussevitsky proponer a Britten que escribiera una ópera de gran formato sin dudar en apoyarlo económicamente para que alcanzara sus propósitos?

La obra que acaba de dirigir el director ruso es la *Sinfonia da Requiem* op. 20, compuesta en 1940 y estrenada por John Barbirolli en 1941. De ahí que tenga sentido examinar la obra que el director ruso dirigió, puesto que es ella la que le suscita el comentario, sin sombra de proyección retrospectiva (como puede ocurrir en los autores que *ya* saben que Britten es, efectivamente, un compositor de ópera). Cabe señalar que, en el momento de escribir la *Sinfonia da Requiem*, Britten ya ha desarrollado una prolífica experiencia incidental (radio, teatro, cine) que lógicamente tuvo gran importancia para su posterior desarrollo como compositor de ópera.⁵⁵ Con todo, Koussevitsky confía en la capacidad dramática de Britten, no por conocer su música incidental (que de hecho desconoce) sino por una serie de capacidades expresivas y técnicas que detecta en la *Sinfonia da Requiem* y que le sugieren el potencial embrionario de Britten como compositor de ópera. Como máximo, es probable que el director ruso hubiese escuchado el *Concierto para Violín* op. 15 (1939), obra estrenada también en Estados Unidos en 1940, y en la que ya encontramos elementos comunes con la *Sinfonia da Requiem*.

En los párrafos anteriores se ha utilizado el término ‘dramático’ sin haber propuesto algún tipo de acepción sobre el término. Para saber con precisión a qué se refería Koussevitski aludiendo al carácter dramático de la *Sinfonia* se impone una elucidación sobre dicho concepto aplicado a la música.

⁵⁵ Sobre la música incidental de Britten, remitimos a los importantes estudios de Philip Reed (1987; 1999).

2 Sobre lo dramático en la música

El uso común del término 'dramático' distingue dos planos puesto que en las definiciones que se pueden consultar se incluyen siempre dos acepciones troncales. La primera hace referencia de manera genérica al ámbito teatral y la encontramos en expresiones como 'curso de arte dramático', 'autor dramático'.⁵⁶ 'Dramático' sería el adjetivo que se forma a partir de 'drama' y por lo general no expresa ninguna cualidad sino el simple hecho de pertenecer, de estar incluido en un drama teatral. También en la teoría general de la literatura se distingue el género 'dramático' del género lírico o épico aspecto sobre el que nos ocuparemos más adelante.⁵⁷

En su segunda acepción, 'dramático' también se aplica a aquellas circunstancias o situaciones extraordinarias de la vida común que, de manera análoga a un drama teatral, nos conmueven. Ya sea porque se caracterizan por una cualidad terrible, trágica, de riesgo ('la situación financiera es dramática') ya sea por incluir también una nota de espectacularidad, de incertidumbre, de sobrecogimiento ('el rescate de los supervivientes fue dramático'). También se utiliza cuando la peripecia despliega cualidades expresivas o emotivas rayanas en lo desgarrador y cuyo desenlace supone un impacto: 'el final de la historia es dramático'.

De hecho, la acepción teatral es primigenia y su uso se ha trasladado a la lengua común:

[...] l'acció [descrita en el drama teatral] ha de ser en ella mateixa intensament interessant i atractiva. Aquesta noció del drama ha deixat la seva marca a la llengua: diem que un esdeveniment, un personatge, o fins i tot un lloc és 'dramàtic' per assenyalar un especial interès i una realitat emocional.⁵⁸

Cabe señalar que el proceso que acontece con el concepto de lo 'dramático' es similar al que sucedió con la tragedia, inicialmente un género escénico que acaba

⁵⁶ Esta acepción genérica se refleja en la siguiente cita de uno de los estudios contemporáneos más influyentes: 'En aquest text l'adjectiu dramàtic no expressa cap qualitat, sinó que significa senzillament 'pertanyent al drama' ("diàleg dramàtic" = diàleg en el drama).' Szondi, P.: *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1988, p. 10.

⁵⁷ La distinción entre estilo épico y estilo dramático se explicará en el apartado 5.1 dedicado a la opereta *Paul Bunyan* (1941). Una exposición sistemática de las categorías mencionadas se puede encontrar en las *Lecciones de estética* de Hegel.

⁵⁸ Olson, Elder: *Tragèdia i teoria del drama*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985, p. 32.

generando un calificativo que alude a sus características más sobresalientes.⁵⁹ El mismo fenómeno que se da sobre la tragedia se produce también en relación a la palabra 'drama' y a sus derivados como 'dramático': los términos empleados para caracterizar un fenómeno escénico han rebasado su origen y, por extensión, se emplean también para calificar acontecimientos de la vida ordinaria.

Si se observa el uso del término en relación a la música, se constata que también se incluyen los dos planos, el teatral y el expresivo. En relación al plano teatral, toda la música perteneciente a una ópera forma parte de un 'drama' musical y por lo tanto, desde el punto de vista de pertenencia al ámbito escénico, se la puede considerar 'música dramática'. En relación al plano expresivo, cuando destacamos el dramatismo de un fragmento musical lo hacemos sin tener en cuenta su pertenencia a un género determinado: una pieza de música de cámara, una sinfonía, pueden ser consideradas música 'dramática'. Lo serán en función de unas características expresivas intrínsecas que, en principio, no son exclusivas de un género concreto. De hecho, los dos planos, el escénico y el expresivo, no son excluyentes puesto que una música puede ser dramática en virtud de su inclusión en un drama musical sin ser 'dramática' desde un punto de vista expresivo. En efecto, a lo largo de una ópera encontramos también momentos líricos, introspectivos o descriptivos que no caracterizaríamos como 'dramáticos' desde un punto de vista expresivo.⁶⁰ Y a la inversa, según D. F. Tovey, la música instrumental del Clasicismo tiende a ser incluso más 'dramática' desde el punto de vista expresivo que mucha música de escena. En definitiva, una música puede pertenecer a un drama musical sin ser 'dramática' mientras que otra música puede

⁵⁹ "Ahora bien, la palabra "trágico", sin embargo, se ha apartado de la forma artística a la que está vinculada en el clasicismo helénico, y se ha convertido en un adjetivo que sirve para designar acontecimientos fatídicos de sello muy definido, sobre todo con una determinada dimensión de profundidad que trataremos." Lesky, Albin: *La tragedia griega*. Barcelona: El Acantilado, 2001, p. 36. Según Lesky, la incorporación del término al uso común ya se puede detectar en el propio Aristóteles: [...] [Aristóteles] califica a Eurípides de "el más trágico" [palabra en griego] de los autores del teatro ático. La palabra se ha citado a menudo en un sentido muy diverso. Pero si se lee el pasaje en su contexto, que es lo que debería hacerse en general con los pasajes que se citan, resulta que Aristóteles no se refiere más que al triste desenlace de las obras de Eurípides, o sea que emplea la palabra "trágico" en un sentido en el que se prepara el empleo posterior y simplificado de la palabra." *Ibidem*, p. 40.

⁶⁰ "The term "dramatic music," as used here, is not to be understood as music pertaining to opera or music drama; the latter can be lyric or descriptive and need not be dramatic in our sense. Even Beethoven's *Fidelio* contains many pages which are more lyric and less dramatic than many of his instrumental compositions." Frank, Paul L.: 'Realism and Naturalism in Music' en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 11, núm. 1 (sept. 1952): 55-60, p. 59.

ser 'dramática' sin pertenecer a un drama musical. Emil Staiger, en su análisis sobre la poética, propone distinguir entre el sustantivo y el adjetivo: tendríamos por una parte el drama, y por otra lo dramático. De la misma manera que se distingue entre el 'hombre' y lo 'humano' y que no todo lo que hace el 'hombre' es automáticamente 'humano', no todo lo perteneciente al 'drama' será necesariamente 'dramático'.⁶¹

Las consideraciones anteriores se pueden clarificar si se diferencia entre lo dramático y lo teatral. Es decir, si se reserva 'dramático' para la acepción expresiva del término (carácter impactante, etc.) y se engloba la segunda (perteneciente al drama) con el término 'teatral' o 'escénico'⁶². De hecho no son categorías excluyentes ya que, como se ha insistido anteriormente, un episodio teatral puede tener un carácter dramático, aunque no necesariamente. En este sentido en la siguiente cita de Staiger sintetiza el núcleo de la distinción:

Nul ne risquerait pourtant à qualifier sans discernement toutes ces oeuvres [pièce de salon, opéra baroque, festival patriotique] de "dramatiques", alors qu'il n'y a pas lieu de mettre en doute leur disposition pour la scène. D'autre part, il existe une poésie dramatique de très haut rang qui ne donne pas le meilleur d'elle-même sur scène, ou qui n'y est pas même destinée: les nouvelles de Heinrich von Kleist, par exemple, mais aussi certains de ses drames, où les événements ne jouissent pas de la forme spectaculaire (Schaubarkeit) requise. "Conforme à la scène" et "dramatique" n'ont pas donc la même signification.⁶³

La distinción entre dramático y escénico que Staiger centra en lo literario también se puede ilustrar desde un punto de vista musical con el caso de Schubert. En efecto, se le considera un autor que en el terreno del lied alcanza cimas raramente igualadas en cuanto a dramatismo, pero que, en paralelo, presenta graves

⁶¹ El propio Staiger observa la misma distinción entre la tragedia como género y lo trágico como conjunto de atributos: "L'usage que nous faisons de ce terme exige néanmoins une justification. « Tragique » vient du grec et caractérise la poésie des tragédiens que sont Eschyle, Sophocle et Euripide. Or, il est indéniable que nombre de leurs œuvres scéniques – que toutes s'appellent des tragédies – sont dépourvues de tragique dans le sens que nous venons de définir. L'"Orestie" d'Eschyle, le 'Philoctète' de Sophocle, l'"Iphigénie en Tauride" d'Euripide n'ont pas une fin tragique. Bien au contraire, le rapport entre hommes et dieux qui est si souvent mis en péril au cours de l'histoire se trouve résolument réaffermi en finale, si bien qu'aucun doute ne subsiste et que chacun sait à quoi s'en tenir." Staiger, Emil: *Les concepts fondamentaux de la poétique*. Bruselas: Lebeer-Hossmann, 1990, p. 131-132.

⁶² Escénico no sería aquí un sinónimo de escenario puesto que casi toda la música, sea escénica o no, está concebida para ser ejecutada sobre un escenario.

⁶³ Staiger, Emil: *Les concepts fondamentaux de la poétique*. Lebeer-Hossmann. Bruselas, 1990, p. 105.

carencias teatrales en sus óperas. Se podría decir que Schubert, como será expuesto más adelante, es un autor dramático pero no teatral.

Cabe especificar que el término 'dramático' en el contexto musical también se emplea para señalar los atributos escénicos que se pueden encontrar en obras que no están destinadas a la escena o incluso para acentuar el carácter teatral de una obra ya perteneciente al género dramático. En el primer apartado, se encuentra el 'dramatic lied' que engloba aquellos casos en que la canción despliega una acción teatral suficiente, en donde se da una suerte de evolución o algún tipo de transformación entre su inicio y su final.⁶⁴ En el segundo apartado, se emplea el término para caracterizar incluso algunas óperas. Es decir, se emplea para especificar una determinada 'variedad' de ópera con una ambición más teatral. Así por ejemplo, se habla de ópera 'dramática' frente a ópera 'lírica'.⁶⁵

Cuando Koussevitsky alude al dramatismo de la *Sinfonía da Requiem*, resulta *inicialmente* obvio que no se está refiriendo al hecho que dicha obra pertenezca al género dramático (en el sentido de teatral) sino a una serie de cualidades expresivas de la propia obra. Con todo, la *Sinfonía da Requiem* también presentará características propias, esta vez sí, del género escénico. En consecuencia, es verosímil que el director ruso estuviera, quizá sin saberlo, aludiendo a un dramatismo de la obra no solo expresivo sino también, y principalmente, teatral.

⁶⁴ "Used in reference to Lieder, the term "dramatic" does not merely signify a striking or forceful manner, although dramatic songs often have this characteristic. Rather, it implies an attempt to mimic the acts of impersonation and portrayal of action that take place on the theatrical or operatic stage. Schubert's dramatic songs depict one or several personae, often identifiable by name, engaged in a particular course of action. Between the first measure and the last, the personae experience a change of circumstance. Simple or complex, physical or psychological, something "happens". Note 5: [...] In the present study, a somewhat different notion of "dramatic" is advanced. Songs which depict one or more specific personae engaged in a particular action, i.e., experiencing a change of circumstance, qualify as dramatic. This dramatic quality is reflected in both text and music. Songs which instead depict character types engaged in typical activities (e.g. a lover serenading his girl, or a mother rocking her child to sleep) do not fall into this category. These songs may generally best be described as lyrical. The fundamental thesis of this study, that Schubert transformed the Lied by combining elements of dramatic and lyrical genres, is based on the recognition of different subcategories of song." Hirsch, Marjorie Wing: *Schubert's Dramatic Lieder*. Cambridge; Cambridge University Press, 2009, p. 2.

⁶⁵ "Por otro lado, se entiende comúnmente por "ópera dramática" aquella en la que la música (y particularmente el canto) no abusa de sus derechos, con lo que no violenta la escena y la verosimilitud de ésta; evita siempre que puede todo estancamiento o interrupción de la acción, en orden a preservar la coherencia de ésta, tiende a someterse al riguroso desarrollo de la trama y a los perfiles de los caracteres de los personajes." Mila, Massimo: *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza editorial, 1990, p. 19. Sin duda, el musicólogo italiano en la introducción del libro citado lleva a cabo uno de los análisis más rigurosos en relación al término que nos ocupa.

2.1 El dramatismo musical no teatral

Una vez hechas las consideraciones anteriores, habrá que concretar de qué manera se aplica la acepción 'expresiva' de dramatismo en la música. Para que el concepto no sea vacío, tenemos que partir del hecho que no toda la música es dramática. Es decir, que existe música que no tiene un carácter dramático y que, con todo, presenta un interés musical evidente como pueden ser, en general, las danzas barrocas, algunos rondós, etc. Por otra parte, habrá que convenir que el término dramático no puede equivaler sin más a 'expresivo'. Casi toda la música es expresiva pero no toda es dramática. De hecho, el uso expresivo de 'dramatismo' en música se ha especializado, y se ha circunscrito para caracterizar un período específico de la historia de la música, concretamente, el Clasicismo. En efecto, la musicología del siglo XX ha considerado el Clasicismo como un estilo constitutivamente dramático, a diferencia de estilos anteriores como pueden ser, por ejemplo, el renacentista o barroco, por otra parte, altamente expresivos. Cabe señalar en este punto que, en el ámbito musical, el uso de términos como 'dramático', 'lírico' o 'épico' no se beneficia de una tradición de reflexión poética equivalente a la literaria, que encuentra sus puntos álgidos en los intercambios epistolares entre Goethe y Schiller o los escritos teóricos de un Hegel o de un Staiger.⁶⁶ Sea como sea, se ha tendido a restringir el uso de 'dramático' desde un punto de vista musical y se lo ha considerado un factor fundamental para el desarrollo del estilo que domina Europa en la segunda mitad del siglo XVIII y parte del XIX.

Esta caracterización del Clasicismo como un estilo eminentemente dramático, encuentra en la figura del teórico inglés Donald Francis Tovey (1875-1940) uno de sus pioneros más brillantes. La generalización de esta concepción se consolida posteriormente en la obra de autores como Joseph Kerman en su clásico *Opera as Drama* (1956) y finalmente encuentra su expresión más madura y difundida en *The Classical Style* (1971) de Charles Rosen.⁶⁷ Cabe señalar que esta concepción

⁶⁶ Véase al respecto Goethe, Johann Wolfgang; Schiller, Friedrich: *Correspondance entre Schiller et Goethe, 1794-1805. Vol. II. (1796-1797)*. París: Librairie Plon, 1923; Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esthétique. Tome II*. París: Librairie Générale Française, 2008 y Staiger, Emil: *Les concepts fondamentaux de la poétique*. Bruselas: Lebeer-Hossmann, 1990.

⁶⁷ Kerman saluda el carácter fundacional de la obra de Tovey en *Opera as Drama* (p. 59 ss.) y Rosen también lo cita en diferentes momentos. Este reconocimiento del impulso precursor del músico inglés contrasta con la poca atención, en nuestra opinión, que su obra y figura ha recibido por parte

que identifica Clasicismo y dramatismo no es sólo un fenómeno anglosajón como se deduce por el hecho que también aparezca en las entrevistas hechas al director alemán W. Furtwängler en 1937 y publicadas en 1948. Concretamente, en la tercera de las ‘conversaciones’ leemos lo siguiente:

[...] en sus mejores obras [Beethoven] logra encontrar una *serie* de temas que de algún modo se hermanan en un mismo destino, casi podríamos decir obedeciendo a una ley natural, y que, complementándose mutuamente, comunican a la obra toda su plenitud y toda la fuerza vital que su creador les tiene que dar.

A este método lo llamo “dramático” en el sentido propio de la palabra. Los temas de Beethoven se desenvuelven en una mutua interacción como los personajes de un drama.⁶⁸

Por otra parte, el director alemán muestra en estas conversaciones ser un buen conocedor de los esfuerzos de Goethe y Schiller por dilucidar las diferencias entre los géneros literarios. Por lo tanto el empleo que hace del término ‘dramático’ no es casual o irreflexivo.⁶⁹

De lo anterior se deduce que esta identificación entre dramatismo y Clasicismo está suficientemente extendida en la Europa de finales de los años 30. Cabe señalar que, tanto en el caso de Tovey como en el de Furtwängler el desarrollo de esta identificación está muy centrada en la figura de Beethoven⁷⁰.

Así pues, tenemos que concluir que en el momento en que Koussevitsky enuncia su juicio sobre la *Sinfonía da réquiem*, 1942, la caracterización del estilo clásico (sobre todo Beethoven, aunque también de los otros autores del periodo vienés) como un estilo fundamentalmente ‘dramático’ ya está suficientemente presente⁷¹. En este

de la musicología actual. Con todo, cabe señalar que la impromptu de Tovey no está tan presente en otros importantes estudios sobre el estilo Clásico y la forma sonata de orientación más históricos como puede ser *The Sonata in the Classical Style* (1963) de William S. Newman.

⁶⁸ Furtwängler, Wilhelm: *Conversaciones sobre música*. Barcelona: El Acantilado, 2012, pp. 34-35.

⁶⁹ La inquietud de Goethe y Schiller, presente a lo largo de su intercambio epistolar, llevó al primero a redactar el breve texto que lleva por título ‘Sobre poesía épica y poesía dramática’ y que se publicó en 1826. Se puede consultar el intercambio entre los dos poetas y el texto citado en Goethe, Johann Wolfgang: *Écrits sur l’art*. París: Flammarion, 1996. Véase también al respecto Safranski, Rüdiger: *Goethe y Schiller. Historia de una amistad*. Barcelona: Tusquets editores, 2011 p. 215 ss.

⁷⁰ Sin embargo, en el texto del director alemán sobre el compositor de Bonn de 1918, no encontramos ninguna referencia al carácter dramático de su obra ‘Considérations ‘Considérations sur la musique de Beethoven’ incluido en *Musique et Verbe* (París, 1986).

⁷¹ Con todo, la consulta de varios manuales históricos anteriores a 1940 no permite afirmar que la concepción dramática de la forma sonata esté generalizada.

sentido, no podemos descartar que utilizara el término en la manera en que Tovey lo hace con respecto al repertorio del Clasicismo.

Trataremos sucintamente los aspectos más relevantes de la dramatización del Clasicismo a partir de la obra de Tovey, puesto que es la única que cronológicamente podía conocer Koussevitsky. En efecto, en el momento de emitir su consideración sobre la entidad dramática de la *Sinfonía da Requiem*, a principios de los años 40, las conversaciones con Furtwangler antes mencionadas no han sido todavía publicadas. Una vez hayamos efectuado este paso, examinaremos en qué medida la obra de Britten coincide con el dramatismo 'clásico' o bien responde a otro tipo de concepción de la noción de dramatismo.

Tovey expuso su concepción sobre el Clasicismo a lo largo de toda su producción escrita. Entre los primeros ensayos publicados cabe destacar los artículos que escribió para la 14ª edición de la *Encyclopaedia Britannica* (1929-1933)⁷², el *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (1931) y los *Essays in Musical Analysis* (aparecidos entre 1935 y 1939). Entre los escritos publicados después de su muerte, señalaremos las publicaciones que recogen sus múltiples conferencias o textos para obras colectivas. Estas recopilaciones se editan como *A Musician Talks* (1941, 2 volúmenes), *Essays and Lectures on Music* (1949) y finalmente culminan con la monumental *The Classics of Music* (2001). Sin duda, la exposición más completa y técnica de la su visión del Clasicismo la encontramos en su inacabado *Beethoven* que fue publicado póstumamente en 1944. Cabe señalar que Tovey fue además de teórico y compositor un pianista de primer orden que colabora habitualmente con el violinista Joseph Joachim, relación que lo conecta directamente con la gran tradición vienesa, Brahms en primer lugar, lógicamente.

A la vista de la anterior cronología, no se puede pues descartar que Koussevitsky asociara la noción de dramatismo a la *Sinfonía da Requiem* en el mismo sentido que Tovey la asocia con el Clasicismo.

⁷² Estos artículos dieron origen a la monografía *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica* (1944), publicada en Estados Unidos bajo el título de *The Forms of Music* (1956).

2.2 El dramatismo clásico

El análisis dramático del Estilo Clásico se fundamenta en el tratamiento que Haydn, Mozart y Beethoven hacen de los siguientes parámetros del lenguaje musical: a) un mayor énfasis en la polarización hacia la dominante y en general una mayor explotación constructiva de las relaciones tonales, b) la presencia de entidades temáticas diferenciadas y articuladas y c) una considerable explotación del contraste y la imprevisibilidad. Todo ello produce un estilo más dinámico que cristaliza en la forma sonata y que se considera más dinámico que el de sus antecesores.

El nuevo aprovechamiento de las relaciones tonales, desde el punto de vista de Tovey y sus continuadores, constituye uno de los núcleos del Estilo Clásico. Se destacan especialmente dos momentos en relación a este fenómeno armónico: 1) la modulación a la dominante en la exposición de la forma sonata y 2) la vuelta a la tonalidad principal al final del desarrollo.

En relación a la modulación a la dominante, se produce lo que se considera una 'dramatización' del cambio de tonalidad. La concepción de Tovey, que luego será predominante en la musicología sobre el Clasicismo, ya se expone de manera diáfana en sus artículos escritos para la 11ª edición de la *Encyclopedia Britannica* (1910-11):

[...] for music had now become dramatic [i.e. during Classicism], and there was no musical resource of more cardinal dramatic importance than changes of key. Consequently the baldest facts of key-relation became dramatically significant, out of all proportion to their direct intellectual import. [...] To prolong a preparation harping on the dominant of a new key is equivalent to working up the entry of an important person in a drama.⁷³

En la cita anterior se equipara el énfasis en la preparación de una nueva tonalidad (mediante la insistencia sobre su dominante) con la expectación que se produce antes de la entrada de un nuevo personaje en una obra escénica. Esta concepción teatral del Estilo Clásico se consolidará y estará especialmente presente, por ejemplo, en la comprensión del género concertístico.⁷⁴ El carácter neurálgico de las

⁷³ Tovey, Donald F.: *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*. Oxford: Oxford University Press, 1944, pp. 58-59.

⁷⁴ "Three kinds of keyboard concerto were written by classic composers: ... 3) *The counterpart of a dramatic scena*, where the material and the scoring has many sharply contrasted components."

relaciones tonales para la gestación del nuevo estilo se confirma en otros pasajes de los artículos referidos en donde, por otra parte, Tovey muestra un notable inteligencia acerca de las raíces del Clasicismo.⁷⁵ Obviamente, los compositores clásicos no son los primeros en utilizar la modulación como un recurso habitual. Con todo, en el nuevo estilo de la segunda mitad del XVIII, la modulación viene subrayada por una elaborada planificación que incluye diferentes recursos retóricos destinados a subrayar tanto su inminencia como su demora. La concepción teatral del advenimiento de la nueva tonalidad viene subrayada en ocasiones por una suspensión general del discurso (encarnada por un silencio significativamente 'sonoro') que intensifica la expectación aludida por Tovey.⁷⁶ El fenómeno aludido se puede apreciar en el siguiente fragmento (Ejemplo 1):

Ejemplo 1. Mozart: Sinfonía nº 40 K 550, Allegro molto



Ratner, Leonard G: *Classic music. Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer Books, 1980, p. 298.

⁷⁵ "But Alessandro [Scarlatti], more than any other composer in history, deserves to be considered the founder of a great classical tradition. He is called the founder of the Neapolitan school. And classical tonality is primarily Neapolitan. It recognizes only two modes—the major and the minor. The loss of modal subtleties is more compensated by the powerful dramatic and architectonic values of clearly-established keys with a capacity for modulation to similar keys in relations of clear harmonic significance." Tovey, Donald F.: *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*. p. 55. "Johann Christian, the 'London' Bach, initiated the all-important method of emphasizing a change of key so that it became a dramatic event irreversible except by other dramatic developments." *Ibidem* p. 15.

⁷⁶ De los numerosos ejemplos disponibles remitimos al primer movimiento de la Sinfonía Jupiter c. 55 ss. Ver también por ejemplo, la Sonata en Fa M K 332 (c. 37 ss.) y el Cuarteto K 464 en La M (c. 33 ss.).

Por otra parte, la modulación a la dominante viene enfatizada, en general, por la entrada de una nueva entidad temática. En definitiva, la modulación se convierte en una suerte de seísmo, que se amplifica, con sus consiguientes réplicas, al resto de los parámetros musicales. En el Barroco, en cambio, la modulación acontece generalmente en un flujo musical continuo que no se inmuta ante ella y que no acostumbra a alterar su escritura de superficie.⁷⁷

Para los compositores clásicos en cambio, el cambio de tonalidad implica una articulación decisiva en el discurso. El desplazamiento tonal está debidamente puesto de relieve, según Tovey, no sólo en el alejamiento de la tónica hacia otras tonalidades sino también en el momento de volver a dicha tónica inicial (y que coincide con la reexposición del material temático principal). Este momento también revestiría un especial carga dramática:

Passages that prepare for the advent of a new key are essentially like well-worked-out preparations for the first entry of an important character in a drama. Much more exciting, though not different in harmonic structure, are the passages that prepare for the return to the home tonic. [...] In later works, Beethoven discovered that there are more exciting ways of returning to the home tonic.⁷⁸

Dos de los pasajes enunciados por Tovey como ejemplos de preparación dramática de la reexposición son la Sonata op. 53 *Waldstein* y la Sinfonía nº 4 op. 60. En la sonata nº 21 se produce el estancamiento sobre la dominante a partir del compás 136, estancamiento que durará veinte compases. Hasta el compás 142 la dinámica decrece y la textura se dirige hacia el grave. A partir de ahí se produce una intensificación tanto de la dinámica como una compresión rítmica de la voz superior, todo el conjunto sobre un pedal que se percibe inicialmente como un rumor lejano pero que se va imponiendo hasta simular el fragor de timbales (Ejemplo 2). Finalmente, se produce el máximo contraste dinámico entre el *ff* último compás de la retransición y el *pp* de la reexposición. El carácter dramático

⁷⁷ "The Baroque and classical styles are sometimes contrasted as decorative and dramatic respectively. This leads to misunderstanding only if taken to refer to expressive character rather than to the technical procedures of the two styles. A Baroque work is undramatic in that its tension remains fairly constant until the final cadence, and only rarely rises above the level set at the beginning. Nothing can be more dramatic in character than the opening chorus in E minor of Bach's *St. Matthew Passion* [...] Through its throbbing rhythm, anguished harmonies, and the cumulative effect of its three choruses, the music acts as a dramatic image, not as a scenario." Rosen, Charles: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. Londres. Faber and Faber, 1971, p. 70.

⁷⁸ Tovey, Donald F.: *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press., 1964, p. 15.

del pasaje estriba en la preparación de la tónica no sólo desde el punto de vista tonal sino como un acontecimiento que se presiente y que nada podrá evitar aunque resulta inútil anticipar el momento exacto de su llegada. En el caso de la Sinfonía nº 4, desde el compás 321, la retransición presenta los elementos rítmicos y dinámicos ya mencionados en la *Waldstein* pero en este caso la preparación tonal de la reexposición no se hace sobre la dominante sino sobre la propia tónica.

Esta concepción del dramatismo tonal asociado tanto a la modulación a la dominante como al regreso a la tónica se ha mantenido en posteriores estudios sobre el Clasicismo, entre los que destacaríamos, además del ya mencionado Rosen, los de Leonard G. Ratner (1980) o William E. Caplin (1998).⁷⁹

Ejemplo 2. Beethoven: *Sonata op. 53 'Waldstein', Allegro con brio*

The image shows a page of musical notation for Beethoven's Sonata op. 53 'Waldstein', Allegro con brio. The score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is marked 'a tempo, tranquillo' and 'pp'. The second system is marked 'pp cresc.'. The third system is marked 'mf'. The fourth system is marked 'f' and 'sempre cresc.'. The fifth system is marked 'f' and 'pp'. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings throughout.

Si bien el concepto de dramatismo musical se vincula principalmente al devenir tonal ya descrito, también se encuentra asociado a fenómenos de sorpresa, de

⁷⁹ Véase por ejemplo Ratner (1980) p. 224, 226, 228; Caplin (1998), p. 97, 125 y 249.

imprevisibilidad. Así, por ejemplo, Tovey analiza la “Beethoven’s dramatic way of reducing a chord to a single note, and then building up there from a quite remote chord.”⁸⁰. En este caso, se desprende un concepto de dramatismo más cercano a lo impredecible (por la suspensión momentánea de la sintaxis tonal) y a lo desconcertante (por el resultado inesperado que se deriva de dicha suspensión). En efecto, una única altura, cuando está aislada de otras alturas que la podrían cualificar armónicamente, se convierte potencialmente en una nota ‘x’ de varias tonalidades ‘y’. En el Ejemplo 3, la nota ‘la’ del segundo compás del segundo sistema se ve aislada de su contexto armónico anterior para así poder transformarse, de manera inesperada, en la 3ª del acorde de dominante de Sib M.

Ejemplo 3. Beethoven: *Sinfonía nº 4, op. 60, Adagio Allegro-Vivace*



También se encuentra una acepción del dramatismo musical como contraste, como imprevisibilidad tonal. Es el caso, por ejemplo, de la irrupción de tonalidades relativamente remotas:

In the Triple Concerto, the transition is effected by a new orchestral theme, which produces two dramatic surprises by entering in unexpectedly remote keys, first at the beginning of the development, and secondly at the beginning of the coda.⁸¹

El tema al que se refiere Tovey aparece por primera vez en el compás 118. La primera sorpresa reseñada se produce en el compás 225. En este caso, los tres

⁸⁰ Tovey, Donald F.: *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica* pp. 65-66.

⁸¹ Tovey, Donald F.: *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1964, p. 116.

solistas preparan una cadencia sobre La m que finalmente culmina con un cambio hacia Fa M (Ejemplo 4). La segunda sorpresa ocurre en el compás 462, y en este caso la tonalidad esperada era Do M que acaba siendo sustituida por La b M. En los dos casos, el cambio inesperado de centro tonal viene reforzado por la entrada del tutti en *ff*.

Ejemplo 4. Beethoven: *Triple Concerto* op. 56, Allegro

The image displays a musical score for Beethoven's Triple Concerto, op. 56, in the Allegro movement. It features five staves: two for the Violin I and Violin II parts, two for the Piano, and one for the Cello/Double Bass part. The score is marked with 'cresc.' (crescendo) and 'ff' (fortissimo) dynamics. A bracket above the first staff indicates a section starting at measure 17. The music shows a complex modulation, with a key signature change from one flat to two flats, and a dynamic shift from piano to fortissimo.

Rosen insistirá, años más tarde, en la idea de dramatismo retratado como sorpresa, como golpe de efecto inesperado, al caracterizar la música de Haydn:

The surface of Haydn's music is, if anything, more, not less, dramatic than that of Mozart's. It is the elder composer who is inclined to the *coup de théâtre*, the surprise modulation, the sudden farcical deflation of pomposity, the scandalously excessive dynamic accent.⁸²

Todos los fenómenos aludidos en el pasaje anterior tienen como denominador común provocar una desestabilización (entendida como un desajuste momentáneo) ya sea de la métrica, de la dinámica o de la sintaxis tonal. El

⁸² Rosen, Charles: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, p. 185.

contraste inesperado y el desvío sorpresivo constituyen, según Rosen, los factores más determinantes de la escritura dramática del compositor austríaco.⁸³

En definitiva, los elementos que según Tovey y los posteriores teóricos hacen del Estilo Clásico el estilo dramático por excelencia son la explotación expresiva de la modulación y un uso enfático de la desestabilización de la mayoría de los parámetros (ritmo, dinámica, etc.). Asimismo encontramos referencias al contexto teatral asociado con el término 'dramático' cuando se asimilan con personajes teatrales tanto la introducción de un nuevo tema en la forma sonata como del solista en el concierto.

2.3 Dramatismo instrumental *versus* dramatismo escénico

La reflexión de Tovey sobre lo dramático en el Clasicismo no se agota con los puntos anteriores. Una de sus observaciones más sorprendentes, consiste en afirmar la superioridad *dramática* de la música instrumental frente a la música escénica. En efecto, el teórico inglés considera que la música instrumental es más intensa, desde un punto de vista expresivo y emocional y según los parámetros de inestabilidad tonal que se han expuesto en los párrafos anteriores, que la música destinada a la escena. Es como si la música instrumental tuviera que suplir la ausencia del elemento extramusical (texto, representación) mediante un incremento de los propios medios musicales. Y a la inversa, la necesidad de atender a los elementos propios de la trama (argumento, decorado, etc.) requieren que el nivel de información musical de la música escénica sea más exiguo. Esta idea, que será una constante en la reflexión teórica del músico inglés puesto que ya se encuentra en los artículos destinados a la Enciclopedia Británica⁸⁴ y sigue apareciendo a lo largo de su obra escrita. Veamos un exponente:

Music for the stage is not, as is popularly supposed, distinguished by a higher emotional tone from absolute music. It is music under conditions where unsophisticated and simple indications of emotion produce an immediate effect,

⁸³ Cabe subrayar que Rosen al situar a Haydn por encima de Mozart en el terreno dramático, está hablando de la 'surface' de la música del primero. Es decir, se está refiriendo a la acepción expresiva del término y no a su acepción teatral. Rosen es muy consciente de la superioridad dramática desde el punto de vista escénico del compositor de Salzburgo.

⁸⁴ 'Sonatas and symphonies, even by Mozart, turn out to be far too dramatic for the stage. The fight at the beginning of *Don Giovanni* is perfectly adequately represented in musical sequences which would be too cold for any but his earliest symphonies. Theatre music will no more stand a symphonic environment that stage scenery will stand daylight.' Tovey, Donald F.: *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*, p. 81.

just as stage scenery, viewed by stage lighting, is much more effective than easel pictures, though its colours and forms can be splashed on out of pails.⁸⁵

Lo que plantea el teórico inglés no es de dilucidar si concretamente la música de, por ejemplo, la obra instrumental *Eine Faust-Symphonie* de Liszt es más dramática que la ópera *Faust* de Gounod, sino si el propio género teatral contiene una serie de restricciones que le obligan a aligerar su capacidad expresiva y que, como género, no se pueda permitir la concentración y densidad de escritura que precisa, por ejemplo, un poema sinfónico: “operatic music is, as compared with sonata music, distinctly thin, and nobody knows better than the greatest masters of opera, Mozart and Wagner.”

El teórico inglés alude a la capacidad de la música instrumental para concentrar en un espacio de reducido tiempo una alta inestabilidad tonal, una compacta densidad contrapuntística o una compresión del material temático. Los fenómenos mencionados son propios de la intensificación característica de las de los desarrollos de la forma sonata.⁸⁶ En este sentido, la velocidad de los acontecimientos, sobre todo tonales, que se puede dar en la música instrumental del Clasicismo, y que Tovey identifica con el dramatismo, no podría igualarse en la música operística en donde la acción teatral, que no es tan veloz ni puede en consecuencia asimilar tal sucesión de cambios, impone su propia cadencia. Mientras, que en la música instrumental, la trama es estrictamente musical, interna, en la música escénica, la trama interna de la música se tiene que adecuar con la trama argumental. Y, puesto que la marcha de la acción teatral es más espaciosa que la celeridad de la acción musical, esta tiende a moderarse.

[...] we are thoroughly tired of the people who listen to Beethoven and Brahms with minds which are quite incapable of moving any faster than Wagner requires them to move. Sonata music [...] is enormously more dramatic than stage music. It is, perhaps, the most concentrated art in the world, because it also has all the symmetry at least of architecture. I don't know any art that has within so short a range such a vast range of aesthetic effect.⁸⁷

⁸⁵ Tovey, Donald F.: 'The Meaning of Music' en *Essays and Lectures on Music*. Oxford: Oxford University Press, 1949, p. 399.

⁸⁶ Especialment de aquellos puntos denominados por Caplin como 'core' (núcleo) del desarrollo. Véase Caplin, William E.: *Classical Form*. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 141 ss.

⁸⁷ Tovey, Donald F.: *The Classics of Music. Talks, Essays, and other Writings Previously Uncollected*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 575.

Tovey acostumbra a ilustrar su teoría sobre la música con un pasaje del *Don Giovanni*, la que suena concretamente durante el lance entre Don Giovanni y el Comendatore y la que sustenta la reacción de los personajes una vez el Comendatore ha sido herido de muerte (Acto 1, escena 1).⁸⁸ Según el teórico inglés, esta sucesión armónica que resulta especialmente adecuada para la especie de soliloquio que protagonizan los diferentes personajes, no podría encontrarse en ninguna de las obras instrumentales de madurez de Mozart debido, según el autor inglés, a la insipidez de la marcha armónica.⁸⁹ El pasaje al que se refiere Tovey comienza en el compás 7 del Ejemplo 5. Durante los siguientes compases se produce una sucesión armónica que se puede describir como: i-V-V/IV-IV-V/III-III-VI-6^a augm-V-V/V.

La simplicidad que Tovey ejemplifica con una sucesión de armonías también ha sido puesta de manifiesto por Rosen al señalar la capacidad del compositor de Salzburg para imponer al flujo tonal un acompasamiento suficientemente lento

⁸⁸ Uno de los pasajes más ilustrativos de la idea de Tovey al respecto la encontramos precisamente en una de sus radiofónicas 'Keyboard Talks'. En la reciente edición de estas charlas radiadas en los años 30 encontramos el siguiente epígrafe:

"II Dramatic Pace and Tonality

The first point I want to make today is to expose the fallacy of regarding stage music—that is to say, opera and, well, any music written for the stage—as more dramatic than instrumental music [written for the concert hall]. Stage music would stand to instrumental music as stage scenery stands to an oil-painting or a water-colour-easel pictures—but for the fact that we get our distance from the stage. At that distance paint splashed out of a bucket can look as pictorial as oil-painting in a picture. But we only get our *time* distance from music; hence, *operatic music is, as compared with sonata music, distinctly thin, and nobody knows better than the greatest masters of opera, Mozart and Wagner.*

Mozart, for instance, begins *Don Giovanni* with quite an exciting scene where the old Commendatore [...] comes out and challenges him to fight. Well, the fight is quite a good little bit of stage fencing, and is quite exciting to watch at lasts a very short time (Ex. 3). With that, the poor old Count is pinked and collapses, and he dies to slow music, quite simple slow music (Ex. 4).

Well, the whole thing is magnificently adequate and sets the drama going with great force, but the interesting thing about it as music is that Mozart had given up writing passages like that in entirely orchestral music when he was about 17. That sort of sequence (in Ex. 3) as an exciting passage will find in symphonies that Mozart wrote when he was 17, but you won't regard it as anything exciting in any bigger piece of music, such as the 'Jupiter' Symphony. [...] *you will always find that purely instrumental music is enormously more intense than stage music.*" Tovey, Donald F.: *The Classics of Music. Talks, Essays, and other Writings Previously Uncollected* pp. 573-574. El énfasis es nuestro.

⁸⁹ La mención a otro pasaje operístico de Mozart que presenta la misma ligereza, en el sentido de poca consistencia, se encuentra citado en Tovey, Donald F.: *The Classics of Music. Talks, Essays, and other Writings Previously Uncollected*. Oxford University Press. Oxford, 2001, p. 575.

como para adecuarse, para no “dejar atrás” el transcurso de los sucesos escénicos.⁹⁰

Ejemplo 5. Mozart: *Don Giovanni*, Acto 1 nº 1

La concepción del músico inglés, que no sólo puede ser aplicada al Estilo Clásico sino que se comprueba en desarrollos operísticos posteriores, explicaría como es posible que una simple Cabaletta constituida por un ligero acompañamiento y una línea vocal que sería impensable como música pura pueda servir, por ejemplo, de conclusión al Acto I de *La Traviata*. Solo el plus de significación dramática debido a la caracterización del personaje, su función dentro de su propia evolución, etc., hacen que el fragmento presente, a pesar de su ligereza musical, una suficiente entidad teatral.⁹¹

⁹⁰ “The unsurpassed stability of Mozart’s handling of tonal relations paradoxically contributes to his greatness as a dramatic composer. It enabled him to treat a tonality as a mass, a large area of energy which can encompass and resolve the most contradictory opposing forces. It also allowed him to slow down the purely formal harmonic scheme of his music so that it would not outstrip the action on the stage. The tonal stability provides a frame of reference which allowed a much wider range of dramatic possibilities.” Rosen, Charles: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven* p. 186.

⁹¹ No en vano Verdi fue uno de los compositores más conscientes de esta limitación propia del género escénico, como se deduce de sus propias palabras: “Le fait est que pour le théâtre, il est parfois nécessaire que poètes et compositeurs aient assez de talent pour ne faire ni poésie ni musique. [...] Je crois qu’au théâtre, tout comme on doit parfois louer chez les *maestri* le talent de ne pas faire de musique et de savoir s’effacer, de même chez les poètes le mot évident et scénique vaut

Para ilustrar su tesis sobre las diferencias sustanciales entre la música escénica y la no-escénica Tovey se sirve de una comparación pictórica-escénica. Según ésta, un decorado teatral presenta una calidad pictórica muy inferior a un cuadro puesto que no se puede perder en muchos detalles. A la vez, el decorado alcanza su magia no tanto por sí mismo sino gracias a elementos como la iluminación (y a la correspondiente oscuridad del resto de la sala) y a una mínima distancia del observador, que evita que se aprecien sus defectos. En comparación de un cuadro digno de este nombre, acuarela o óleo, el decorado teatral resulta a menudo una especie de amaño. Por otra parte, el decorado teatral no se puede permitir el detallismo que es característico de la pintura. En efecto, la distancia que se da, en condiciones ordinarias, entre el observador y el decorado es mucho más grande que entre el observador y un cuadro. Pues bien, para el teórico inglés, la música de escena es una suerte de ‘decorado sonoro’ mientras que la música no-escénica sería una suerte de ‘cuadro sonoro’. En la música de escena, la presencia de elementos extramusicales como son unos personajes, un texto, una situación, etc. ejercen de ‘distancia’ para que no se aprecie su ligereza. De la misma manera que el decorado escénico no puede ni debe incluir efectos o detalles que en condiciones normales no se podrán apreciar, el ‘decorado sonoro’ no puede y no *debe* exhibir una densidad de escritura, una concentración expresiva, una celeridad en los cambios más propios la intensidad propia de la música instrumental. La excepción, claro está, son las oberturas u otros interludios instrumentales, puesto que corresponden a los fragmentos que más se acercan a un nivel sinfónico (y que, por cierto, son los fragmentos más conocidos por los no-amantes de la ópera aquellos que, por seguir con la metáfora del teórico inglés, siempre miran un cuadro aunque estén enfrente de un escenario).

La teoría de Tovey sobre el dramatismo escénico frente al instrumental presenta también su relevancia en cuestiones de instrumentación.⁹² Seguramente la

parfois plus que le plus Beau vers.” Citado en de Van, Gilles: *Verdi. Un théâtre en musique*. París: Fayard, 1992, p. 21.

⁹² “And yet there is no limit to the refinement of dramatic orchestration whether in Mozart or Wagner. The gradations that a symphonic composer uses in twenty bars must be spread over a hundred in any continuous part of an opera, even on Mozart’s scale. Here we already have a reason why opera should encourage very delicate gradations. Wagner’s scale is given by the three minutes of the chord of E-flat at the beginning of *Das Rheingold* [...]” Tovey, Donald F.: *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*, p. 81.

duración del acorde de Mib M con que se inicia la *Tetralogía* de Wagner hace buena la afirmación de Tovey acerca de la temporalidad expandida del género escénico: sería impensable que este estatismo armónico se diera al inicio de, por ejemplo, una sinfonía. Precisamente, y en el caso más cercano de las sinfonías de Brucker, sus trémolos iniciales no duran más de un minuto. La duración del acorde de Mib M, más allá de la habilidad de Wagner para dosificar la orquestación y variar su colorido, es posible porque mientras lo escucha, el espectador de la ópera tiene otros estímulos de tipo escénico: tipo de escenario, de iluminación. Es verdad que en la partitura de Wagner, la subida del telón se indica casi al final de la duración del acorde: con todo, la expectativa de la acción escénica en la oscuridad de Bayreuth es suficiente aliciente para que el pasaje, en donde el compositor hace un alarde de maestría instrumental, se acepte.⁹³

Algunos autores como James Webster han puesto en entredicho la teoría de Tovey acerca de la supuesta superioridad dramática de la música instrumental frente a la escénica, atribuyéndola al mayor prestigio que la música absoluta disfrutaba en aquel momento.⁹⁴ Sin querer polemizar en este punto con el incisivo musicólogo

⁹³ Las soluciones 'escénicas' que se han dado a este pasaje en el caso de versión filmada son variadas: en la versión de Boulez en Bayreuth, un efecto de humo acompaña visualmente a la progresión instrumental del acorde; en el caso de Levine en el Metropolitan, antes de que se acabe el acorde se visuliza una imagen acuática; en el caso de Zagrosek en Stuttgart, se sube el telón antes de que empiece la música y se pueden ver los diferentes personajes que al cabo de unos segundos empiezan a evolucionar en la escena.

⁹⁴ "Tovey's thesis that instrumental music is more dramatic than opera has never been critically examined. (Perhaps he really only meant "more exciting.") But it rest on a distinction that seems increasingly obsolete: that between absolute music, with its ostensible perfection and autonomy, and the supposedly contingent, imperfect, contaminated genres of program music and opera. (A sign of this change is that operatic studies today are arguably more vital and original than instrumental analysis). In what follows, I will argue that Mozart's Viennese arias are formally more varied, more flexible, more unpredictable—in a word, more dramatic—that his concertos" Webster, James: 'Are Mozart's Concertos "Dramatic"? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s' *Mozart's piano concertos. Text, Context, Interpretation*. Neal Zaslaw (ed.): Ann Harbor, University of Michigan, 1996, p. 111. En esta cita de Webster observamos la identificación de lo dramático desde el punto de vista musical con lo impredecible, inesperado, imprevisible, flexible; es decir que no sigue un patrón preestablecido sino que adapta su estructura a la contingencia de los acontecimientos. En este sentido, Webster polemiza no tanto sobre la noción de dramatismo musical, que sigue siendo la que hemos expuesto en los puntos anteriores y que comparte con Tovey, sino el grado de presencia en los diferentes géneros musicales (concierto, aria, etc.): "One knows what Tovey meant by his thesis that Mozart's instrumental music is more dramatic than his vocal music. The majority of Mozart's arias have less variety of phrasing, more plain alternations of tonic and dominant, than most of his instrumental movements. Based on types and conventions, the *buffa* arias in particular are more formulaic on the phrase-level than his instrumental music of the 1780s. But in another sense the thesis is profoundly misleading: especially on the level of overall construction, Mozart's concerto movements are more formal than the arias. In contrast to the

americano, cabe señalar que Tovey es un gran amante del repertorio operístico y que él mismo es autor de una ópera, *The Bryde of Dionysus* (1929), que consideró como la culminación de su corpus compositivo.⁹⁵ En definitiva, su concepción sobre el dramatismo musical se basa en un profundo conocimiento y admiración tanto del repertorio instrumental como escénico.

Sackville-West, mentor de Britten a su vuelta a Inglaterra en 1942, es un buen conocedor de la obra de Tovey y en particular de su teoría sobre el dramatismo de la música de concierto, como demuestra la reseña de varios de sus escritos publicada con el expresivo título de "Principia musica". Este escrito fue publicado en 1941, es decir, antes de su encuentro con Britten⁹⁶. Curiosamente, y hasta donde nosotros sabemos, en ningún momento se ha establecido algún tipo de conexión entre Tovey y Britten. Ni el primero lo cita en ninguno de sus escritos (a pesar de que muere en 1940, y por lo tanto con tiempo suficiente para conocer una parte de la obra del compositor inglés), ni el compositor menciona al teórico, hasta donde nosotros sabemos, en ninguna de sus cartas u otros textos. No cabe duda de que, aunque fuera de manera interpuesta, Britten tuvo conocimiento de sus escritos y de su labor como intérprete. Es verdad que las preferencias de los dos músicos eran casi opuestas y que la devoción de Tovey por Beethoven y por la tradición germánica representada por Brahms no era compartida por Britten. De ahí que se pueda empezar a intuir una distancia entre el dramatismo instrumental del Estilo Clásico y el dramatismo atribuido a la *Sinfonía da Requiem* por parte de Koussevitsky.

2.4 Keller y el carácter operístico de la música de Britten

Años más tarde de la publicación de los escritos de Tovey, Hans Keller, el teórico de origen austríaco pero afincado en Inglaterra desde la ascensión del nazismo, expresará en otros términos la idea del teórico inglés sobre la distancia entre el estilo dramático instrumental y el estilo dramático escénico. Lo que Tovey observa

invariable ritornello structure in the concerto, aria introductions are of all possible types and sizes.'
Ibídem, p. 132.

⁹⁵ Sobre la profunda competencia y relación de Tovey respecto de la ópera véase Grierson, Mary: *Donald Francis Tovey. A Biography Based on Letters*. Westport (Connecticut): Greenwood Publishing Group, 1970 en particular p. 129 ss., p. 135 ss. y 140 y ss.

⁹⁶ Sackville-West, Edward: 'Principia Musica' en *The New Statesman and Nation* vol. 21 (7 junio, 1941): 576-579.

de manera general sobre los dos estilos, Keller lo describe en relación a dos compositores concretos. En efecto, en su penetrante ensayo de 1979 'Operatic Music and Britten', Keller considera que tanto Mozart como Britten son compositores operísticos ya que "neither Mozart or Britten was a natural, congenital developer, whereas say, Haydn or Beethoven or Mendelssohn or Brahms or Schoenberg was."⁹⁷ Dejando de lado el acierto concreto del juicio de Keller, lo que subyace de sus consideraciones es una concepción de la música para escena que se puede conectar con la idea de Tovey anteriormente expuesta. En efecto, cabe insistir que el desarrollo de la forma sonata está considerado como la sección más dramática en el sentido descrito en el punto anterior ya que concentra muchos de los distintos elementos que se han asociado al dramatismo instrumental clásico (imprevisibilidad, inestabilidad tonal, preparación para volver a la tonalidad inicial, etc.).⁹⁸ La 'aversión', según Keller, de Britten hacia los recursos propios del desarrollo lo alejarían del dramatismo instrumental y, a la vez, lo encaminarían hacia el mundo escénico. Así, la debilidad estilística de Britten para el desarrollo (propio de la forma sonata) se convierte en ventaja en el terreno de la música para la escena.⁹⁹

⁹⁷ Keller, Hans: 'Operatic Music and Britten' en *The Operas of Benjamin Britten*. David Herbert (ed.): Londres: The Herbert Press, 1979. Reproducido también en Keller, Hans: *Britten. Essays, Letters and Opera Guides*. Londres: Plumbago, 2013.

⁹⁸ "The best example of dramatic music is Beethoven's; its dramatic character can be discovered by analysis of his movements in sonata form. The center of interest is the development section. In it contrasting elements clash against each other and there is an increasing amount of tension, until a turning point is reached." Frank, Paul L.: 'Realism and Naturalism in Music' en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 11, núm. 1 (septiembre 1952): 55-60, p. 59.

⁹⁹ "Mozart and Britten, on the other hand, though they did, of course, indulge in musical development in their operas, especially in the ensembles, never transcended the stage's requirements to the extent of developing their thoughts purely musically where, from an operatic point of view, such development did not make immediate and instinctive sense—there and then, in the theatre. Now, the primary reason was not just their much-lauded 'sense for the theatre', but that this very sense was, at least in part, a function of that negative quality I am trying to postulate—their aversion to, their inhibitions, or even innate hesitancy about, symphonic development: their greatest developments are second thoughts, not part and parcel of their first thoughts (as they are with Haydn and Beethoven). In other words, Mozart and Britten loved the stage not only for what it offered, but also for what, if you were not Wagner, it often tended to exclude." Keller, Hans: 'Operatic Music and Britten' en Keller, Hans: *Britten. Essays, Letters and Opera Guides*. Londres: Plumbago, 2013, p. 150. "Likewise, Britten's (and, admittedly to a lesser extent, Mozart's) developmental limitations enabled, indeed forced the composer to explode into opera with an elemental musicality with which few other opera composers approached the stage: some of them were too developmental, too symphonic, to be genuinely operatic, while most of them were so unconcerned with pure music that they weren't concerned about development at all, didn't as much as notice its absence in their minds—with the result that they wrote all those countless operas that live on the opera lover's interest than the music lover's, whereas in aural view of many a Britten opera, many a pure-music lovers finds himself able to accept, at the very least, an

La tesis de Keller sobre esta incompatibilidad entre desarrollo y escena resulta verosímil dado el carácter problemático de la producción escénica por parte de los autores más dotados para el desarrollo (paradigma del dramatismo instrumental) como son Haydn, Beethoven, y que llega a estar ausente en el caso, por ejemplo, de Brahms. Para Keller, la capacidad para el desarrollo de estos compositores (en general germánicos) no es algo a lo que puedan renunciar y, por lo tanto, una vez se instalan en el terreno escénico se convierte en una limitación.¹⁰⁰ Otro aspecto que avala la tesis del teórico austríaco sobre la supuesta inadecuación entre la forma sonata (con desarrollo) y el género operístico se deduce del hecho de que ésta esté ausente en la mayoría de arias de las óperas de madurez de Mozart, como ha argumentado James Webster.¹⁰¹ En definitiva, para Keller, igual que para Tovey, el género operístico requiere un tratamiento musical diferenciado y casi incompatible con el género sinfónico: escribir música sinfónica (entendida en un sentido amplio) no puede, ni debe, ser lo mismo que escribir música para escena.

La distancia entre el estilo dramático instrumental y el teatral no se reduce a una tendencia o inhibición del desarrollo. En efecto, incluso un elemento constitutivo del estilo dramático instrumental clásico señalado en el punto anterior, a saber, el gesto inicial y primigenio de la polarización hacia la dominante, no acostumbra a

armistice in his conflict with the genre, without realising that Britten's relative difficulties with what the purist cherishes most in his pure music, to wit, development, are in fact ultimately responsible for the musical substance of his operas—no solely responsible, to be sure, but at least a condition *sine qua non*, nevertheless." *Ibidem* p. 153.

¹⁰⁰ "Germans who wrote Italian romantic opera found it very difficult to shake off their symphonic habit of thought. Ivanhoe's cavatina from Nicolai's *Il templario* shows a typically German *Drang nach der Dominant* in its first quatrain." Budden, Julian: *The Operas of Verdi, vol. 1. From Oberto to Rigoletto*. Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 15.

¹⁰¹ "As in the case of the concerto, sonata form itself has long been invoked as a primary mode of Mozart's operatic coherence. But it has finally been recognized that sonata form—even in the more flexible (and conveniently vague) guise of the "sonata principle"—is conspicuous by its absence in his Viennese operas. Of the forty-one arias in the three Da Ponte operas, for example, at most two (Susanna's "Venite, inginocchiatevi" and perhaps Leporello's "Ah pietà, signori miei") are in sonata form; of the thirty-two ensembles, again only one (the trio "Ah tace, ingiusto core" in *Don Giovanni*). (A few additional numbers, exhibit related forms like sonata-without-development—again, however, with a high degree of adaptation to the dramatic context, of a sort that almost never occurs in Mozart's instrumental music). Even more that in the case of the concerto, this appeal of sonata form reflects not so much what is "in" the music, as the need on the part of critics to appropriate the most prestigious analytical paradigm, even in genres where it is only marginally relevant." Webster, James: 'Are Mozart's Concertos "Dramatic"? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s' pp. 110-111.

estar presente de una manera tan constitutiva en el estilo escénico italiano del siglo XIX que en ocasiones presenta un claro estatismo tonal.¹⁰²

En definitiva, después de asociar el dramatismo instrumental a aspectos propios de la sección de desarrollo de la forma sonata (aspectos que en algunos compositores, como es el caso de Brahms, se extiende más allá de la propia sección y acaba siendo omnipresente) y puesto que, según Keller, Britten no es un creador que se encuentre cómodo dentro de este estilo, resulta consistente deducir que el compositor inglés se decante por el género escénico.

Con todo, se podría pensar que las observaciones anteriores sobre la distancia entre el dramatismo instrumental (asociado al desarrollo) y el estilo compositivo de Britten se limita a su producción operística. Que en cambio, sus obras instrumentales, como son la *Sinfonia da Requiem*, sí presentan las características propias del dramatismo instrumental. En definitiva, aún se puede suponer que el dramatismo que Koussevitsky asoció con dicha obra corresponde a los ideales clásicos descritos anteriormente.

3 El dramatismo de la *Sinfonia da Requiem*

La *Sinfonia da Requiem* (1941) tuvo una génesis un tanto accidentado. Inicialmente la obra fue encargada por el gobierno japonés para conmemorar el aniversario del Imperio. Éste lógicamente rechazó la propuesta del compositor al comprobar la alusión cristiana que incluía. La dedicatoria final, 'In memory of my parents', puede hacer pensar que se trata de una obra basada en una experiencia de la muerte personal, doméstica. Sin embargo, en la *Sinfonia* también se encuentran elementos que pretenden dar testimonio del momento convulso que experimenta Europa a principio de los años 40, como recordó el propio compositor evocando sus intenciones en el momento de escribirla:

For me to produce my best music it is always essential for the purely musical or germ to precede the external stimulus. In the case of the *Sinfonia da Requiem* this external stimulus was the death of my mother a few years ago. I had especially

¹⁰² "But the significant feature of all these andante designs [*Ernani*, *Nabucco*, *Giovanna d'arco*] is that they are tonally static. Even in Donizetti arias with their central cadences on V or III the gravitational pull of tonica is still felt. The home key never disappears below the horizon [...]" Budden, Julian: *The Operas of Verdi*, vol. 1. *From Oberto to Rigoletto*, p. 15.

powerful emotional effect on me and set me, in self-defence, analysing my feelings in regard to suffering and death. To this personal tragedy were soon added the more general world tragedies of the Spanish and the present wars.¹⁰³

El carácter mortuorio personal se amplifica pues a la tragedia bélica europea, factor que explica el carácter macabro del 'Dies irae', especie de 'Dance of Death'.¹⁰⁴ La *Sinfonia da requiem* lo es por sus padres pero también por la suerte de una Europa al borde del abismo bélico.¹⁰⁵ De hecho, el uso del saxofón en la *Sinfonia da Requiem* la vincula con el lánguido e inquietante 'Lament' subtulado 'Barcelona, July 1936', tercer movimiento de la Suite *Mont Juic* escrita en 1937. Esta obra está basada en danzas populares catalanas y evoca el clima pre-bélico de la ciudad que Britten visitó el año en que estalló el conflicto.

Una vez aclarado el contexto de la obra, tendremos que plantearnos si el hecho de que las características de tipo dramático que presenta la obra son producto de su carácter programático. Hay que recordar que Britten denominó la obra en un primer momento 'First Symphony' y que por lo tanto no respondía inicialmente a un programa, al menos explícito.¹⁰⁶ Asimismo, todo hace indicar que los pasajes de la misa de réquiem han sido escogidos en función de las posibilidades musicales que presentan, de la compensada estructura musical que puedan generar. Por otra parte e incluso asumiendo la importancia del programa, las características dramático escénicas que se detectarán a continuación también se encuentran, como será ampliamente expuesto en el punto 3.5, en una obra instrumental sin programa como es el Concierto para Violín (1939) y, por lo tanto, no son producto del carácter más o menos programático de la *Sinfonia*. En otras palabras, la obra que nos ocupa es más una sinfonía que un réquiem.

¹⁰³ Britten, Benjamin: 'How a Musical Work Originates' en *Britten on Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 12.

¹⁰⁴ [...] the *Sinfonia* was not only written in memory of his parents—and there is no reason to doubt the genuineness of that commitment—but should also be read as his response to the threatening political events in Europe that were soon to engulf large areas of the world in war. The scherzo, in any event, would have been an odd way of 'remembering' his parents [...]. The *Sinfonia*, in short, was a Requiem for a deeply troubled world on the brink of an explosion of violence [...] [Mitchell, Donald: 'Violent climates' en Cooke, Mervyn (ed.): *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge University Press. Cambridge, 1999, p. 203.

¹⁰⁵ El compromiso pacifista de Britten se volverá a manifestar con su *War Requiem*, estrenado en 1962.

¹⁰⁶ Véase Ashby, Arved: 'Britten as symphonist' en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 217 y también la carta 252 en *LfaL* vol. 2, p. 791.

3.1 ¿Dramatismo clásico?

En general, la música instrumental de Britten se aleja de los patrones del estilo Clásico y Romántico, con la forma sonata como epicentro, en beneficio de esquemas formales más cercanos al estilo Barroco.¹⁰⁷ En efecto, el compositor inglés muestra una predilección por formas más barrocas como la Passacaglia, de fuerte tradición inglesa por otra parte, la Suite, las Variaciones o la Fuga. Esta afinidad estilística por parte de Britten se explicaría, según Keller, por su poca inclinación a la forma del desarrollo por excelencia, la forma sonata. Cabe señalar que la concepción del compositor inglés sobre el proceso creativo también responde a una concepción arquitectónica que estaría sensiblemente alejada de la estética más orgánica del romanticismo.¹⁰⁸

En el caso concreto de la *Sinfonia da Requiem* también se aprecia esta distancia *cuasi* estructural de Britten respecto del estilo clásico-romántico. En primer lugar, la obra orquestal se aleja de las obras clásicas al renunciar a explotar un uso dramático de la oposición entre tonalidades. En efecto, la obra se caracteriza por una homogeneidad tonal puesto que los tres movimientos comparten la misma tónica: Re. Esta característica, que se encuentra de manera excepcional en algunas obras del repertorio clásico, fue denominada por Keller 'homotonalismo'.¹⁰⁹ Así, en

¹⁰⁷"[...] it is apparent that the nineteenth-century concept of 'absolute' music was abhorrent to Britten. His sharply negative attitude towards Beethoven and Brahms [nota 2]—the very embodiment of the 'absolute' in music, as it were—and the counter-attraction for him in Purcell, Bach and Mozart in the shaping of his aesthetic accorded fully with what may be designated his neo-baroque-classical tendencies. This orientation is demonstrated amply enough in his frequent recourse to passacaglia and fugue, canon, suite and variation, the vocal-instrumental forms of recitative and aria, mass, motet and cantata, and in the classical symmetry and balance of his forms, always faithful to the principle of recapitulation." Roseberry, Eric: 'The concertos and early orchestral scores: aspects of style and aesthetic' en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 233.

¹⁰⁸"If Britten's four 'symphonies' do have something in common, it is their nonconformity with the classic Viennese legacies of Beethoven and Brahms. [...] Britten was an outspoken critic of these two composers, which in itself might have been nothing more than an alibi against their influence. But his music and methods of working corroborate these distastes: he consistently compared his process of composing to an architect's labours-imposing form from without—thereby invoking contrast with Brahmsian organic form described by Dahlhaus as 'development or elaboration, both logical and rhetorical, of a process of thought'—which is more letting a natural form grow from within, unwilling." Ashby, Arved: 'Britten as symphonist' en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 218.

¹⁰⁹"For D is not only the background tonic of the scherzo [Dies irae], but also the foreground tonic of the outer movements: the first is likewise in D minor, the concluding 'Requiem aeternam' in D minor [sic!]. This unitarian key scheme, which I call 'homotonal', appears only very rarely in mature symphonic structures, because normally key contrast is the aim. Yet there are symphonic, or quasi-symphonic precedents: Mozart's oboe-clarinet-horn-bassoon Sinfonia concertante, Beethoven's piano Sonata Op. 109 and Brahms's first piano Concerto." Keller, Hans: 'Sinfonia da Requiem (2)

su *Sinfonia* Britten renuncia a la posibilidad de variedad que supone el cambio de tonalidad entre un movimiento y el siguiente. Por si fuera poco, en cada movimiento, el centro tonal de 'Re' se mantiene como una especie de imán (especialmente en el 'Requiem aeternam') al que no se le oponen de manera equivalente otros centros tonales. En este sentido, el compositor renuncia también a la dualidad tonal que se despliega dentro de un movimiento de una obra del dramatismo instrumental clásico aunque esto último no sea sinónimo de pasividad o inmovilidad armónica.¹¹⁰ En resumen, la *Sinfonia* no presenta aquellas singularidades tonales propias del dramatismo instrumental clásico. Cabe señalar que esta tendencia hacia la homogeneidad tonal no es infrecuente en el repertorio barroco.¹¹¹

Los especialistas también han destacado que cada uno de los movimientos de la *Sinfonia* "however artificially subdivisible, is structured as a single span [...]".¹¹² En efecto, todos los movimientos de la *Sinfonia* presentan una clara homogeneidad en la textura, de carácter, atributos que pueden hacer recordar el flujo imperturbable característico del período barroco. No se producen las articulaciones formales inconfundibles del Clasicismo y que han quedado asociadas en puntos anteriores a la noción del dramatismo instrumental (preparación del nuevo tema, llegada del nuevo tema que contrasta con el anterior, etc.). Tampoco se da ninguno de los gestos dramáticos asociados a la imprevisibilidad, a la sorpresa. Por el contrario, cada movimiento avanza de manera implacable, a través de la insistencia sobre una figura, hasta alcanzar inexorablemente el clímax. No hay voluntad de sorpresa, sino que en cada movimiento se produce una sensación de unidireccionalidad, como una especie de metáfora acerca de la inevitabilidad de los acontecimientos.

Por otra parte, a pesar de la oposición de carácter entre los tres movimientos, el paso de uno a otro se hace de manera gradual, descartando la mera yuxtaposición, como quedará más patente en un punto posterior. Algunas de las características

(1960 on 'Key, Ostinato, Row')' en *Britten. Essays, Letters and Opera Guides*. Plumbago. Londres, 2013, p. 100.

¹¹⁰ Para un análisis del comportamiento tonal de la *Sinfonia* véase Whittall (1990) p. 62 y Ashby (1999) p. 222.

¹¹¹ Véase también al respecto la nota 102.

¹¹² Whittall, Arnold: *The Music of Britten and Tippett. Studies in Themes and Techniques*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 62.

anteriores, como la homogeneidad, ya fueron señaladas por el crítico Sackville-West:

This composition [the *Sinfonia da requiem*] has an originality that achieves complete success through another element of artistic maturity: the ability to build up a single theme into a long homogeneous sequence without sitting down or introducing foreign material.¹¹³

Sin desmentir lo expuesto en los párrafos anteriores, en el caso del primer movimiento, la 'Lacrymosa', sí que se aprecia la presencia de la forma sonata en una singular fusión con los principios organizativos barrocos. Por una parte, la 'Lacrymosa' sigue siendo un movimiento con un marcado carácter uniforme debido a la presencia de ostinatos rítmicos (la figura de acompañamiento, la síncopa omnipresente en la melodía, Ejemplo 6) y a un espíritu fúnebre cercano a la procesión mortuoria que no se abandona en ningún momento.¹¹⁴ En paralelo a lo anterior, se puede considerar que este movimiento presenta a la vez las secciones propias de la forma sonata: una exposición (hasta el nº 5), un desarrollo (desde el 5) y una reexposición (tres compases antes del nº 15). En este sentido, repetición y desarrollo se fusionan de manera fecunda.¹¹⁵ Como ilustración de la falta de dualidad tonal y temática que, con todo, presenta este movimiento, se puede constatar que la exposición presenta diferentes materiales, muy vinculados entre sí y afirma la tonalidad principal hasta en tres ocasiones: en el inicio, 4 compases antes del nº 3 y en el nº 4.¹¹⁶

¹¹³ Sackville-West, Edward: 'Britten on Death' en *The New Statesman and Nation* vol. 24 (1 agosto, 1942): 75.

¹¹⁴ "One cannot speak of how the themes are integrated when the whole of the first movement is already conceived as an integral unit, and analysis only confirms the homogeneity of the substance. [...] What one may call exposition and development are built as a single climax reaching beyond the recapitulation, and, culminating in the midst of the main theme, at its own natural climax, on the tonic of D. Mourning and desolation pervade the persistent 6/8-time syncopations." Stein, Erwin: 'The Symphonies' en *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists*. Donald Mitchell (ed.). Londres: Rockliff, 1952, p. 249-250.

¹¹⁵ Para un visión de conjunto de la 'Lacrymosa' desde esta perspectiva véase Keller, Hans: 'Key, Ostinato, Row' en *The Listener* vol. 63 núm. 1625 (mayo 1960): 603. Reproducido como 'Sinfonia da Requiem' (2) en *Britten. Essays, Letters and Opera Guides*. Londres: Plumbago, 2013.

¹¹⁶ Para un análisis de las vinculaciones motivicas entre los diferentes materiales temáticos véase Evans, Peter: *The Music of Benjamin Britten*. Londres: J.M. Dent, 1989, p. 58 ss.

Ejemplo 6. Britten: *Sinfonia da Requiem* op. 20, 'Lacrymosa' (madera y metal omitidos)

Andante ben mesurato ♩ = 40

Vlc.

Harp. pn. *molto p*

Vlc. Db.

pp

Aunque la Lacrymosa no explote los rasgos generales del dramatismo instrumental clásico, sí presenta una explotación fructífera de uno de los momentos que desde la visión de Tovey y continuadores se ha considerado uno de los puntos más proclives a presentar características asociadas al dramatismo como son la sorpresa o el suspense. Se trataría del momento en que se produce la reexposición del primer grupo. En este punto, Keller destaca la disociación entre el parámetro armónico y el temático, disociación que ha dado pie a una serie de casos ya legendarios. Según el insigne analista, 'the way in which this telescoping of development and recapitulation is achieved represents the greatest single master-stroke in the work, and one of the master-strokes of the century.'¹¹⁷ En el inicio del la reexposición, tres compases antes del nº 15, el pedal inicial de tónica se ha convertido en un pedal de dominante (Ejemplo 7). Bien que este momento ya tiene un carácter climático, a partir de aquí (y a diferencia del inicio de la obra en donde el solo de timbales, después de la primera explosión, se amortigua progresivamente), la música aún seguirá incrementando la tensión mediante la ejecución del tema sincopado no sólo por la cuerda (como en la exposición) sino también por la madera y por las trompas, en una suerte de crescendo instrumental que mantiene la dinámica de *ff* en todo el pasaje. La melodía asciende de manera inclemente durante tres octavas hasta alcanzar un segundo y definitivo punto culminante (nº 16), coincidiendo, ahora sí, con la entrada del pedal de tónica.

Este momento imponente, que volverá a ser objeto de atención en el apartado dedicado al uso de los clímax, constituye un ejemplo de la tendencia por parte de Britten, en sus movimientos basados en la forma sonata, a incrementar la tensión más allá de la vuelta del material inicial o reexposición. Tradicionalmente, el

¹¹⁷ Keller, Hans: 'Britten's Sinfonia da Requiem' en *The Listener* vol. 559, núm. 1508 (febrero 1958): 341. Reproducido como "Sinfonia da Requiem' (1)' en *Britten. Essays, Letters and Opera Guides*. Londres: Plumbago, 2013 p. 96.

momento de máxima tensión en una forma sonata se sitúa en el final del desarrollo, generalmente justo antes de la reexposición. La vuelta del material inicial resuelve los conflictos anteriores y supone, más allá de las ambigüedades que se puedan localizar en este punto, una decompresión de la tensión, una consolidación de la estabilidad. En el caso del compositor inglés, en cambio, la energía de la música del desarrollo se prolonga e incluso se intensifica más allá de la llegada de la reexposición.

Ejemplo 7. Britten: *Sinfonia da Requiem* op. 20, 'Lacrymosa'

The image displays three systems of musical notation for the 'Lacrymosa' movement. The top system features a piano part with a treble and bass clef, marked with dynamics such as *sf*, *molto cresc.*, and *sf*. It includes an annotation: '* Reexposición sobre pedal de dominante' and the tempo instruction 'Largamente, ma con animo deliberato'. The middle system shows woodwind and string parts, with a box labeled '15' indicating the instruments: 'Hns, Cl., Alto Saxo' and 'Vla, Vlc'. The bottom system continues the piano part, with a box labeled '16' and the annotation '** Reexposición tonal y climax conclusivo'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *fff*.

Aunque a efectos formales se considere que la 'Lacrymosa' incluye una reexposición, que presenta la particularidad expuesta, caber señalar que el pasaje aludido (nº 16) corresponde más a una culminación con carácter conclusivo, en donde se alcanza finalmente el acorde de la tonalidad principal (en un híbrido entre mayor y menor), en una suerte de último estertor antes de la claudicación definitiva, ya que inmediatamente después la Lacrymosa se extingue.

Las anteriores consideraciones sobre la presencia de una forma sonata en la 'Lacrymosa' (una forma sonata que no explota la tensión tonal y que se organiza en una especie de movimiento procesional sin grandes articulaciones) no desdice que la *Sinfonia da Requiem* no saque partido de los procedimientos estilísticos asociados al dramatismo de la música clásica instrumental: ni la variedad tonal entre movimientos, ni la polarización hacia la dominante (o tonalidades sustitutivas) dentro del movimiento, ni la dualidad temática, ni los efectos sorprendidos (más allá del comentado en las líneas anteriores). En definitiva, no puede ser 'dramática' en el sentido que la música del Clasicismo lo es para la mayoría de los estudiosos. Pero en cambio, sí que es dramática para Koussevitsky cuando la interpreta el año 1941 e infiere, una vez la ha interpretado, que Britten es un compositor de ópera en potencia. La *Sinfonia da réquiem* es dramática pero no por las mismas razones que lo es la música de Beethoven.

El hecho que la *Sinfonia da requiem* no se atenga a los moldes del dramatismo instrumental clásico, tal y como Tovey y los posteriores teóricos lo han caracterizado, respalda la posibilidad de que su potencia expresiva se pueda describir mejor con indicadores propios de la música de escena. Estos indicadores, que se irán exponiendo a lo largo de los puntos siguientes, se concretan en una voluntad de continuidad, en la importancia de los clímax, en una evolución dramática de toda la obra que la puede asemejar a una 'scena' operística, y de un final de tipo redentorio. Todos estos indicadores son los que provocaron la admiración de Koussevitsky acerca del 'dramatic' carácter de la obra y los que le dejaron entrever el potencial escénico del joven compositor.

A nivel anecdótico, cabe señalar que una primera filiación de la *Sinfonia* con la ópera se encuentra en un texto de Scott Goddard cuya redacción se realiza antes del estreno de *Grimes*:

More impressive among the music produced during the American visit is the *Sinfonia da Requiem* for full orchestra. The Italian title is significant. Britten is the least national of composers and directs his work to whatever quarter of the world will receive it. Also in this work the fundamental principle of construction is a succession of reiterated patterns, either rhythmic or melodic; and it is possible that

Italian operatic aria accompaniments from the last century, probably those of Verdi, were the initial incentive.¹¹⁸

En esta cita se encuentra la única alusión no retrospectiva sobre la inspiración operística de la obra sinfónica, desde un punto de vista técnico o estético. La filiación con la obra de Verdi sugerida por Goddard tiene algo de premonitorio puesto que será uno de los autores más respetados por el compositor inglés.¹¹⁹ El parentesco que establece Goddard en relación a los acompañamientos de arias quizá se pueda apreciar en la figura rítmica del 'Dies irae' utilizada en la cuerda (Ejemplo 8)

Ejemplo 8. Britten: *Sinfonia da Requiem* op. 20, 'Dies irae' (solo cuerda)

The image shows a musical score for the 'Dies irae' movement from Britten's *Sinfonia da Requiem*, op. 20. The score is for string instruments (VI. 1, VI. 2, Vla., and Vlc.) and is marked 'Allegro con fuoco'. The tempo is 3/4. The score is divided into four measures. The first measure is marked 'cresc.' and the second measure is marked 'mf'. The third and fourth measures are marked 'f'. The string parts are written in a style that is characteristic of Italian operatic accompaniment, with a strong rhythmic pattern of eighth notes.

Esta figura es muy típica del estilo operístico italiano y se encuentra no sólo en Verdi (Ejemplo 9) sino también en autores como Rossini (véase la obertura de *Guillaume Tell*).

¹¹⁸ Goddard, Scott: 'Benjamin Britten' en *British Music of Our Time.*, A. L. Bacharach (ed.). Londres: Pelican Books, 1946, p. 214.

¹¹⁹ Como muestra de esta admiración véase el texto de Britten 'Verdi -A symposium' (1951) incluido en Kildea (2003).

Ejemplo 9. Verdi: *Macbeth*, Acto 4, Scena ed aria ('Dove siam' Macduff)

(A suon di tamburo entra Malcolm con.
-ducendo molti soldati Inglesi)

- prir.

7 ALLEGRO $\text{♩} = 80$

stacc

mf

3.2 Continuidad y clímax

La *Sinfonia da Requiem* también destaca por su inclinación hacia la continuidad, continuidad que no es tan frecuente en el género sinfónico. En efecto, cada uno de los tres movimientos –‘Andante ben misurato’, ‘Allegro con fuoco’, ‘Andante molto tranquillo’– se suceden sin interrupción y están encadenados por sendos ‘attacca’. El encadenamiento de los movimientos no es simplemente cronológico (no dejar un lapso de tiempo entre ellos) sino que tiene una ambición estructural: no se trata de una simple sucesión de movimientos sino que se presenta como la evolución orgánica de una situación. En el telegrama enviado en abril de 1940 a su editor con motivo de la composición de la *Sinfonia*, Britten incluye la expresión ‘three interlinked movements’. Este comentario no constaría si se tratara del simple efecto temporal ya utilizado por el compositor en una obra tan temprana como es la *Sinfonietta* op. 1.¹²⁰ A lo que alude el telegrama del compositor es a que entre los diferentes movimientos de la *Sinfonia* se produce una evidente conexión motivica, conexión que ha sido destacada por diferentes autores.¹²¹ Concretamente, el omnipresente motivo de 2ª menor de la ‘Lacrymosa’ se transmuta en el luminoso

¹²⁰ A nuestro parecer, no se ha hecho justicia a la notable sincronía realizada por el compositor entre los dos últimos movimientos de la *Sinfonietta*.

¹²¹ Véase al respecto: Stein (1952) y Ashby (1999).

motivo en Re M del 'Requiem aeternam'. Más allá de lo motívico, a lo largo de la *Sinfonia* el material se va transfigurando desde la profundidad del abismo hasta la elevación esperanzada.

Esta apuesta por la continuidad en el género sinfónico tiene su antecesor en el terreno de la ópera. La búsqueda de un discurso musical suficientemente fluido que haga justicia a la continuidad dramática será uno de los vectores más determinante en la evolución del género. En efecto, a lo largo de la historia de la ópera, la distinción entre recitativo y aria se difumina, los límites entre un número y otro se diluyen, e incluso se renuncia a la separación en actos.¹²² El compositor sacrifica todas las convenciones a la búsqueda de una naturalidad musical que no entorpezca la acción dramática.¹²³ Esta evolución del género en pro de la naturalidad dramática se puede apreciar de manera sensiblemente pronunciada en la obra tardía de Verdi,¹²⁴ uno de los creadores más admirados por Britten. Así pues, la voluntad de continuidad entre los tres movimientos sinfónicos de la obra del compositor inglés se puede entender como la misma voluntad 'dramática' de superar los números cerrados operísticos.

Cabe señalar que la mera voluntad de encadenar los movimientos no hace justicia a la trabazón que se da, concretamente, entre el segundo y el tercer movimiento.

¹²² Se pueden encontrar ejemplos de esta modalidad sobre todo en la producción de autores modernos como Strauss (*Salomé, Elektra*) o Schoenberg (*Von Heute auf Morgen*). El propio Britten también cultivará esta variedad en algunas de sus últimas obras escénicas (*Curlew River*, 1964).

¹²³ "The rigid alternation of recitative (involving dialogue and stage action) and aria (involving monologue and reflection) had already been challenged by the later decades of the 18th century; but the first decades of the 19th century saw the decisive emergence of the multi-movement 'number' as the basic unit of operatic form. This unit was (perhaps as always) more predictable in Italy than elsewhere, but it nevertheless formed the backbone of much opera elsewhere (the partial exception was German opera, which favoured the strophic romance and tended to use multi-movement forms only to demonstrate a character's supposed Italianate qualities). The number contained within it both static and kinetic movements, thus allowing for a variety of emotional representations (and a variety of vocal manners), as well as the injection of stage action – typically the entrance of a character with news from outside – to precipitate contrasting moods. During the early decades (longer in comic opera), recitative or spoken dialogue remained in currency; but this gradually became absorbed stylistically into the number. At the same time, the numbers tended to become less formally predictable and, above all, longer and more complex. Opera across all national styles became increasingly connected musically. By the end of the century it was common, at least in the most elevated styles, for act endings to become the only places of complete musical pause." Howard Mayer Brown, et al. "Opera (i)." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 8 Sep. 2015.

¹²⁴ "[...] in the late 1840s Verdi achieved a more plastic style of melody that breaks down into motifs capable of development. From then on the trend towards a seamless continuity within the act becomes more marked with each successive opera, reaching its apogee in *Falstaff* where, practically speaking, each idea evolves from its immediate predecessor." Budden, Julian: *The Operas of Verdi*, vol. 1. *From Oberto to Rigoletto*, p. 47.

En este caso asistimos a la metamorfosis de la *dance of death* (Allegro con fuoco) que se acaba convirtiendo en un 'andante molto tranquillo'. La música pasa de una exaltación macabra a una plácida serenidad sin solución de continuidad. Cinco compases después del nº 34 asistimos a la desintegración sistemática de los atributos del 'Allegro con fuoco' (Ejemplo 10). Es como si la música buscara inútilmente una salida antes de darse por vencida, agotada. De los últimos estertores del 'dies irae' brota el 'Requiem aeternam'.

Más allá del efecto de sutura que produce este recurso entre los dos movimientos, la tranfiguración del material también remite a un concepto operístico. Estaríamos, de hecho, ante un ejemplo instrumental de lo que Wagner denominó el arte de la transición, entendido como la capacidad de desplazarse entre diferentes estados de ánimo de manera casi imperceptible, como la capacidad de derivar una situación de otra.¹²⁵

Una confirmación escénica de la capacidad de Britten para este tipo de metamorfosis, y que Wagner consideraba uno de los aspectos más decisivos de su arte, lo encontramos al final de la 1ª escena de *Peter Grimes*, en donde ya se anticipa y se oye a lo lejos la tormenta que asolará el Borough y que poco a poco pasará a ocupar la escena sonora (Acto 1, escena 2).¹²⁶ Precisamente, la habilidad para conectar y compensar los diferentes números fue uno de los rasgos destacados por el musicólogo austríaco Erwin Stein en su entusiasta artículo sobre *Peter Grimes*.¹²⁷

¹²⁵ Este principio lo expresó Wagner de la siguiente manera: 'I recognize now that the characteristic fabric of my music (always of course in the closest association with the poetic design) [...] owes its construction above all to the extreme sensitivity which guides me in the construction of mediating and providing an intimate bond between all the different moments of transition that separate the extremes of mood. I should like to call my most delicate and profound art the art of transition for the whole fabric of my art is made up of such transitions'. Citado por Chafe, Eric: *The Tragic and the Ecstatic. The Musical Revolution of Wagner's Tristan und Isolde*. Oxford: Oxford University Press., 2005, p. 194.

¹²⁶ *Peter Grimes* Acto 1, Escena 1 a partir del núm. 31.

¹²⁷ Cabe destacar que Stein, alumno y colaborador de Schoenberg se afincó en Londres a raíz de la ascensión del nazismo, donde trabajó estrechamente con Britten. Desde sus responsabilidades en Boosey & Hawkes tuvo a su cargo varias de las reducciones para piano de las óperas del compositor inglés. Stein compiló sus escritos sobre Mahler, Schoenberg y Britten en *Orpheus in New Guises* (1953).

The way they [recitatives and closed numbers] are balanced and joined into larger units, and how these are integrated and built up into terrific climaxes, shows a skill and mastery of form almost unbelievable in the first opera of any composer.¹²⁸

Junto a la importancia de conseguir la conexión entre los diferentes episodios, tal y como hemos visto en la relación que se establece en la *Sinfonia*, en la cita anterior también se destaca la importancia de los climaxes para la consecución del lenguaje operístico. En efecto, en dichos momentos se produce la convergencia de las diferentes tensiones acumuladas a lo largo de la trama y se expresan dramáticamente los conflictos. De hecho, y según algunos especialistas, una de las debilidades de Schubert en su acercamiento al género escénico estribaría en su incapacidad para mantener y culminar la intriga:

[...] Schubert had not only little understanding of the essentials of a good libretto, but even less of theatrical effects. The method of building up tension over a considerable period and releasing it at the moment of climax eluded him.¹²⁹

Por otra parte, la importancia de los climaxes en la ópera estaría vinculada a su naturaleza argumental, en otras palabras, sería inherente a su condición dramática. En efecto, diversos estudiosos del discurso teatral han destacado la importancia del climax para la acción escénica. Éste no se entiende como una simple sorpresa o sobresalto sino como el producto de una progresión ascendente que hace presagiar el estallido final sin que por lo mismo se puedan prever exactamente sus características.

Tenemos que descubrir la cualidad funcional o estructural de la acción dramática. Encontramos esta cualidad en la progresión que lleva la acción hacia el climax. La acción estalla a lo largo de una serie de crisis ascendentes. La preparación y consecución de estas crisis, que mantienen la obra en movimiento continuo hacia una meta determinada, es lo que nosotros denominamos acción dramática.¹³⁰

¹²⁸ Stein, Erwin: 'Opera and Peter Grimes' en *Tempo* núm. 12 (Septiembre 1945): 2-6, p. 5.

¹²⁹ McKay, Elizabeth Norman: 'Schubert as composer of operas' en *Schubert Studies. Problems of Style and Chronology*. Eva Badura-Skoda (ed.). Cambridge University Press. Cambridge, 1982, p. 91.

¹³⁰ Lawson, John Howard: *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995, p. 219.

Esta necesidad de conexión y de linearidad hacia el clímax también será destacada por Sackville-West en relación al discurso radiofónico, como se verá en el siguiente capítulo.¹³¹

Ejemplo 10. Britten: *Sinfonia da Requiem* op. 20, 'Dies irae'

The musical score for 'Dies irae' from Britten's *Sinfonia da Requiem* is presented in five systems. The first system is marked 'Allegro con fuoco' with a tempo of quarter note = 148. It begins with a forte dynamic (*sfz*) and includes markings for *ff* and *fff*. The second system starts at measure 35 with a *ff* dynamic. The third system, marked 'G. P.' (Grave), begins at measure 36 and includes a 'Poco a poco più lento' instruction. The fourth system, starting at measure 37, is marked 'sempre più lento' and includes dynamics *f*, *sfz*, and *mf*. The fifth system, starting at measure 31, is marked 'rit. poco a poco' and features a series of dynamics: *p*, *più p*, *pp*, *più p*, *ppp*, and *p legato*. The score concludes with an 'attaca' marking.

Hechas las precisiones anteriores sobre el clímax teatral, cabe destacar que cada uno de los tres movimientos de la *Sinfonia* presentan fastuosos momentos culminantes. La preparación e intensidad de estos es uno de sus rasgos más llamativos. El impacto de estos momentos se basa, aunque no solo, en un tratamiento orquestal que tiende a emplear de manera diferenciada las familias instrumentales, sin abusar de los doblajes ni de una escritura contrapuntística

¹³¹ Sobre la importancia del clímax para lo dramático véase también el texto de Brecht citado en la nota 180.

demasiado sobrecargada, y que reserva la confluencia de los grupos para los tuttis que se erigen en clímax. El apogeo de cada uno de los movimientos presenta las siguientes características.

En primer lugar, aparece el clímax *Lacrymosa* del que ya ha sido objeto de un comentario técnico en el punto 3.1. Lo que en aquel momento no resultaba oportuno afirmar era que la *Lacrymosa comienza* con su clímax. En efecto, la *Sinfonia da requiem* irrumpe con unos impactantes golpes de timbales que, haciendo las veces de unas campanas, tocan a rebato.¹³² Estos golpes irrumpen con una violencia casi ancestral sin tener, en el inicio de la obra, una causa o justificación. De hecho, inmediatamente después de la ferocidad inicial, los timbales se aplacan paulatinamente para luego mantenerse agazapados. Este inicio, a pesar de la contundencia, no se puede considerar un clímax, no por la poca potencia desplegada, que será igual o incluso superior al clímax considerado como tal, sino por no constituir la culminación de algún tipo de proceso. Por otra parte, los golpes de timbales iniciales no se pueden considerar una especie de introducción o gesto inaugural puesto que vuelven a aparecer al inicio de la reexposición.¹³³ De hecho, solo cuando vuelven a sonar en el inicio de la reexposición, después de una larga preparación (a partir del nº 10), los golpes de timbales constituyen la consecuencia lógica del pasaje precedente. Como si en una suerte de 'flashback' musical, se hubiera reconstruido el argumento que daba sentido a la escena inicial. Desde este punto de vista, el inicio de la '*Lacrymosa*' presenta un claro carácter teatral: es como si empezara en medio de un argumento del que nos hemos perdido una parte. Como si, como pasa en muchas obras escénicas, el argumento no coincidiera cronológicamente con la acción escénica, puesto que la intriga ha empezado mucho antes de que se levante el telón.¹³⁴ En toda la concepción de la obra se aprecia la influencia de Mahler sobre el

¹³² El compositor indica 'solo' en la parte de timbales. Esta se ve reforzada por el grave de las distintas familias: madera (fagots y contrafagots), metal (trombón y tuba), cuerdas (contrabajos en divisi) más piano y arpa.

¹³³ Esta sería una importante distinción respecto de la *Eroica* de Beethoven en donde los dos golpes con los que irrumpe la sinfonía no forman parte de la exposición (puesto que no reaparecen en la reexposición).

¹³⁴ Es lo que sucede por ejemplo en *Die Zauberflöte*: su argumento empieza mucho antes de que presenciemos la primera intervención de Pamina. Sobre esta y otras cuestiones relevantes de la dramaturgia operística, véase el importante ensayo de Dahlhaus, Carl: 'Dramaturgie de l'opéra italien' en *Histoire de l'opéra italien, 6. Théories et techniques, images et fantasmés*. Lorenzo Bianconi (dir.): Lieja: Pierre Mardaga, 1995.

compositor inglés, puesto que el bohemio fue un especialista en incluir gestos dramáticos cercanos al descrito en estas líneas, como se puede apreciar en el inquietante inicio de su 2ª Sinfonía, y también, en explotar asociaciones extra-musicales en sus sinfonías, especialmente con sus *Trauermarsch*.

El inicio de la reexposición de la Lacrymosa incorpora el elemento de sorpresa ya descrito en el punto anterior. Por otra parte, una vez irrumpen de nuevo los timbales (sobre la nota dominante), en vez de apaciguarse como al principio, la tensión sigue incrementándose, desplazando así el punto culminante más allá de la expectación del oyente (véase el Ejemplo 7). Como si la violencia implícita en el inicio, que a quedado momentáneamente contenida, finalmente se expresara en toda su virulencia. Desde este punto de vista, el proceso de la 'Lacrymosa' descrito en las líneas anteriores se ajustaría a la noción dramática de clímax ya que este, aunque sea la consecuencia de una progresión, "invariablemente contiene el elemento sorpresa; está más allá de nuestra expectación, y es el resultado de una ruptura en el desarrollo esperado de la acción."¹³⁵

En el segundo movimiento, el espeluzante punto culminante acaece en el nº 34, y se prolonga hasta el nº 36. Este momento apoteósico se viene preparando desde bastantes compases antes. En efecto, desde el nº 30 de la partitura, el compositor exhorta a la orquesta con un 'Avanti!' y esta se lanza, de manera casi enloquecida, hasta su propia desintegración.

En el caso del 'Requiem aeternam' el clímax se prepara desde el nº 40 en diferentes oleadas que culminan en el nº 42 (Ejemplo 11). A diferencia del 'Dies irae' en donde la orquesta alcanza el *fff*, el tutti del Requiem responde a la indicación de *fe sostenuto*. Por otra parte, así como en los movimientos anteriores el punto culminante se produce en una fase terminal, como si la música no encontrara más fuerzas para seguir más allá, en el 'requiem aeternam' el clímax va seguido de una progresiva difuminación que aún permite escuchar el tema principal de manera plena (nº 43).

¹³⁵ Lawson, John Howard: *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995, p. 310.

de la *Sinfonia da Requiem* esté situado en el segundo movimiento y supere ampliamente el del último movimiento evoca el fenómeno operístico aludido.

En resumen, la *Sinfonia* manifiesta una voluntad de continuidad que se puede conectar con los esfuerzos por parte del género operístico por superar las trabas que supone la división en números (recitativo, aria, duo, etc.) en aras de una mayor fluidez dramática. Asimismo, la presencia y la distribución de clímax notorios en la obra instrumental constituyen también otro rasgo estilístico compartido con el dramatismo escénico.

3.3 La *Sinfonia da Requiem* como 'scena'

La continuidad a la que hemos aludido en el punto anterior se puede poner en relación con un modelo perteneciente al género operístico conocido como 'scena'. Utilizamos el término 'scena' en una de sus acepciones: la que hace referencia a un complejo dramático-musical constituido por una secuencia más o menos fija de elementos.¹³⁷ En el caso de la ópera del *Ottocento* las categorías más usuales que conforman la 'scena' de un solo personaje son: a) un pasaje, principalmente, en estilo recitativo (y que sería otra acepción de la palabra 'scena'); b) un andante; c) un *tempo di mezzo* que sirve transición hacia d) una cabaletta, generalmente en tempo vivo. En el caso de los dúos y de los finales, el esquema incluye algunas

Mozart the opportunity for construction on a symbolic scale." Budden, Julian: *The Operas of Verdi*, vol. 1. *From Oberto to Rigoletto*, p. 13. Dos ejemplos espléndidos de 'Finale primo' se encuentran en el *Il barbiere di Siviglia* (Acto 1, nº 9 finale 1 con su correspondiente *Stretta*) y en *Les nozze di Figaro* (Acto 2, nº 16 Finale). Sobre el 'finale primo' véase también Rosen (1971, p. 305). Seguramente el concepto de 'finale primo' se puede relacionar con otros conceptos teatrales como el de 'nudo' mientras que el 'finale ultimo' correspondería al 'desenlace'. Otras categorías que podrían corresponder a la 'escena obligatoria' y 'clímax' expuestas por Lawson (1995, p. 327 ss.).

¹³⁷ "scena [...] (2) A sequence of music of different styles (recitative, aria, etc.) which joined together in chain-like fashion form a dramatic block. [...] At the heart of the scena is a two-part sequence, deriving from the exit aria convention of Metastasian opera seria, comprising slow cantabile followed by a fast and brilliant cabaletta. This basic structure, which was used for duets as well as solo arias, could be expanded by the addition of further sections. In its fullest form it began with a long opening recitative which preceded the cantabile: this was sometimes also separated from the cabaletta by a transitional movement known as the *tempo di mezzo*." *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 635.

"The practice of dividing an aria into two sections contrasted in tempo was not new in Rossini's time. [...] But it was Rossini who set the seal on the convention whereby every principal would have at least on aria in two self-contained sections—the first slow and expressive, the second fast and brilliant and known as the cabaletta. It was he, too, who carried furthest the expansion of this two-part structure into the 'scena' with its long preceding recitative, and its short interlude (with or without chorus) between the contrasted sections of the aria." Budden, Julian: *The Operas of Verdi*, vol. 1. *From Oberto to Rigoletto*, p. 13.

variantes sin por ello diferir de manera significativa.¹³⁸ Este bloque dramático que aquí denominamos ‘scena’ es un mecanismo que permite alternar, en relación a la acción teatral, momentos contemplativos (‘statics’) con momentos dinámicos (‘kinetics’) dando lugar a una notable variedad de estados y sentimientos por parte de los personajes.¹³⁹ En consonancia con lo anterior, los elementos musicales del engranaje presentan una diversidad de *tempi*, de estilos vocales, instrumentales, etc. Sea como sea, se entiende que, por muchos elementos que la compongan, la ‘scena’ constituye un módulo teatral consistente, gobernado por una misma voluntad dramática que asegura la cohesión de las diferentes partes. En este sentido, la ‘scena’ supuso la superación dramática de la juxtaposición de recitativo y aria y, dentro del aria, la superación del contraste entre la parte lenta del aria y la parte rápida gracias a la presencia de una entidad (el *tempo di mezzo*) que garantiza el ensamblaje y la conducción entre la parte lenta y rápida. Un ejemplo clásico de este tipo de organización se encuentra en Acto 1, nº 6 de *La Traviata* de Verdi: después de un recitativo inicial (Allegro ‘È Strano!’) se escucha un Andantino contemplativo (‘Ah, fors’è lui’) que enlaza con un *tempo di mezzo* (Allegro ‘Follie! Follie!’) que a su vez desemboca en la Cavatina (Allegro brillante, ‘Sempre libera’). De esta manera, el compositor consigue que la ‘scena’ sea el vehículo apropiado a las fluctuaciones de los sentimientos de Violeta con respecto a Rodolfo.

De la misma manera que la ‘scena’ operística no es una juxtaposición de números sino diferentes elementos de un mismo episodio escénico, la *Sinfonia da Requiem* no es tanto una sucesión de movimientos como la evolución de una situación dramática puesto que, como ya se ha comentado, presenta una continuidad y cohesión motívica y a la vez un pronunciado contraste de carácter.¹⁴⁰ Por otra parte, la recurrencia y transformación de los temas que se observa a lo largo de la

¹³⁸ Consúltese el diagrama de la página 69 en Powers, Harold S: “La solita forma” and “The Uses of Convention” en *Acta musicologica* vol. 59, núm. 1 (1987): 65-90.

¹³⁹ Véase Gosset, Philip: ‘The ‘Candeur Virginale’ of ‘Tancredi’ en *The Musical Times* vol. 112, núm. 1538 (1971): 326-329.

¹⁴⁰ En este sentido, a la *Sinfonia da réquiem* se lo podría aplicar la concepción de dramatismo que Hirsch (2009) expone en su análisis sobre la obra vocal de Schubert, concepción según la cual serían dramáticos aquellos lieder en los que se da una evolución entre la situación inicial y la conclusión. Véase nota 12 de este mismo capítulo.

sinfonía, recurrencia que no es infrecuente en la 'scena' operística¹⁴¹, también puede recordar la técnica que Liszt desarrolló en sus poemas sinfónicos, y mediante la cual el compositor pretende establecer diferentes estados de ánimo.¹⁴²

La analogía entre la 'scena' y la *Sinfonia* arroja nueva luz sobre el carácter dramático de esta última. Esta concepción unitaria de la *Sinfonia* se puede encontrar en algunos de los comentarios de reputados especialistas:

Notwithstanding the contrasts of its three sections, the *Sinfonia* is conceived very much as one piece, with a fast movement between two slow ones. Their characters are complementary.¹⁴³

Se podría aducir que la sucesión dramática descrita como 'scena' incluye como componente final un movimiento rápido (la cabaletta) y que en cambio, el último movimiento de la *Sinfonia* está encabezada con la indicación de 'Andante molto tranquillo' (negra = 60-63). A pesar de ello, y aunque la tradición de la 'scena' acostumbra a concluir con el movimiento rápido, no es inviable que acabe con un movimiento más pausado, de carácter más contemplativo sobre todo cuando se trata del final de una escena. Esta posibilidad se expone en la siguiente cita de R. Strohm, en donde se utiliza la palabra 'scena' con otra acepción a la empleada hasta aquí, a saber, para designar un pasaje que corresponde a la primera parte en

¹⁴¹ "[...] in the late 1840s Verdi achieved a more plastic style of melody that breaks down into motifs capable of development. From then on the trend towards a seamless continuity within the act becomes more marked with each successive opera, reaching its apogee in *Falstaff* where, practically speaking, each idea evolves from its immediate predecessor. A comparison of the love duets of *Giovanna d'Arco* and *Un Ballo in Maschera* illustrates this very clearly. Both have the characteristic three-movements form—tempo d'attacco, cantabile and cabaletta. In the first, all three are steeply contrasted. In the second the tempo d'attacco actually prepares Riccardo's cantabile 'Non sai tu che nell'anima mia'; while the cabaletta contains at its climax a quotation from the same cantabile—a solution casually anticipated in the Enrico-Giovanna duet from Donizetti's *Anna Bolena*. An old pattern has been transformed from within so as to express a new ideal." Budden, Julian: *The Operas of Verdi*, vol. 1. *From Oberto to Rigoletto*, p. 47.

¹⁴² "Like Liszt, Britten replaces exposition, working-out, and reconciliation of thematic and harmonic contrasts with 'thematic transformation' and the linearity of a simple extramusical idea or character transformation: Britten's final 'Requiem aeternam', which Auden describe as 'a movement of peace and quiet rejoicing', resolves the conflicts of the 'Lacrymosa' and allays the sacrificingly numb atomization of the 'Dies irae' by bringing back the initial material – anxious in those earlier movements, where it had been laden with semitones, minor sixths and minor sevenths, but now hopeful and finally ecstatic. Liszt spoke of a 'progression of soul-states' in discussing his own symphonic poems, and works like *Tasso* and *Les préludes* trace a will to apotheosis, dramatic outline *per aspera ad astra*, movement from darkness to light, that is linear without being teleological." Ashby, Arved: 'Britten as symphonist' en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 222-223.

¹⁴³ Stein, Erwin: 'The Symphonies' en *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists*. Londres: Rockliff, 1952, p. 250.

nuestra acepción de 'scena' (entendida como una sucesión de diferentes elementos), pasaje que puede desplegar un marcado carácter dramático tanto en estilo recitativo como, ya en el siglo XIX, también en estilo airoso.

La scena ed aria incluait un monologue en récitatif, parfois extrêmement dramatique et accompagné par l'orchestre –récitativo obbligato, « récitatif accompagné »- et une aria. Du point de vue dramaturgique, elle était le point central d'une histoire et non seulement la description isolée d'un sentiment. [...] lorsqu'elle venait à la fin d'une scène, ce qui était plus fréquent, c'est le récitatif qui était en général le point culminant, alors que l'aria ajoutait des couleurs ou une pensée plus rationnelle, comme une manière de purifier les passions. La scène avec aria de Florestan, « Gott welch Dunkel hier! », suit cette tradition. Les sentiments violents, immédiats sont exprimés dans le récitatif; ils sont suivis dans l'aria par une méditation plus nostalgique et apaisée.¹⁴⁴

La tradición expuesta por Strohm, en la que se invierten los papeles entre el recitativo y el aria, también la encontramos en el terreno de la 'scena'. Así, en 'Ah, lo prevedi' K 272 de Mozart, obra que ya no se reduce a un único recitativo y a una única aria y que por lo tanto recibe el subtítulo de 'scena', presenta la siguiente disposición. En un primer bloque, un recitativo (*Allegro risoluto*) y un aria (*Allegro*) con un contenido emocional muy intenso en donde la protagonista Andromeda denuncia un crimen y al culpable. A continuación, un segundo recitativo (*allegro-adagio*) en donde la protagonista, de manera más introspectiva, expresa su desconsuelo, recitativo que desemboca en una serena Cavatina (*Andantino*, indicación que no se ve afectada por los últimos compases, a modo de coda, en *Allegro*) con carácter redentorio.¹⁴⁵

Se observa pues aquí también la posibilidad de concluir la 'scena' no siempre con un movimiento rápido. Por otra parte, el segundo recitativo (*allegro-adagio*) se puede entender como una suerte de 'tempo di mezzo' entre el movimiento dinámico (primera aria) y el estático (segunda aria). De lo anterior se deduce que la sucesión de *tempi* que presenta la *Sinfonia da Requiem* no es un impedimento para considerar la analogía con la 'scena'. Es más, a la luz de lo anterior, el pasaje final del *Diae Iraes* examinado en el punto anterior, y que sirve de transición entre

¹⁴⁴ Strohm, Reinhard: 'Aria et récitatif dans l'opéra' en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIè siècle Vol. 4*. Jean-Jacques Nattiez (ed.). Arles: Actes du Sud, 2006, p. 603.

¹⁴⁵ Otro posible ejemplo se encuentra en Verdi, *Un ballo in maschera*, Acto 2 nº 'preludio, scena ed aria'. En el recitativo o scena (*Allegro agitato*) se expresa la angustia de Amelia ante el paisaje que la rodea mientras que en el aria (*Andante*) la protagonista recupera la serenidad. En pos de un mayor dramatismo, Verdi interrumpe el aria con una vuelta del clima del recitativo (*Allegro*; Amelia 'Ah! che veggio?') para concluir con el *Andante*.

los dos últimos movimientos ya que los ensambla de manera casi orgánica (véase el Ejemplo 10), se puede considerar como una especie de *tempo di mezzo* instrumental, en este caso entre el movimiento rápido y el lento, entre el dinámico y el estático.

3.4 El final redentorio

En este apartado se pondrá de manifiesto la resonancia operística del final de la *Sinfonía*. En efecto, su último movimiento, 'Requiem aeternam', se extingue en una suerte de anticlímax. A partir del nº 45, la indicación dinámica es '*ppp* morendo' mientras que la instrumentación se va apagando consecuentemente hasta reducirse a dos clarinetes, una arpa (de las dos presentes) y a la '1ª metà' de los contrabajos (Ejemplo 12).

Ejemplo 12. Britten: *Sinfonia da Requiem* op. 20, 'requiem aeternam'

No es el primer caso en que una obra orquestral utiliza este recurso que fue inaugurado por Tchaikovsky en su Sinfonía nº 6 op. 74. Su 'finale' concluye con el célebre 'Adagio lamentoso'. Este recurso será utilizado también en el final de la Sinfonía nº 9 (1909) de Gustav Mahler, con su memorable *Langsam und ppp bis zum Schluss* (Ejemplo 13), o en el Concierto para violín (1935) de Alban Berg.

Los dos últimos ejemplos mencionados corresponden a obras de dos de los compositores más influyentes en la formación de Britten¹⁴⁶. No es pues

¹⁴⁶ Cabe recordar que Britten expresó sus deseos de estudiar con Alban Berg, de quien escuchó el estreno del Concierto para Violín en Barcelona en 1936. También cabe señalar que la estima que Britten siente por Mahler no es compartida en los años 40 con muchos de sus compatriotes, con alguna excepción como puede ser el crítico Sackville-West, que dedica al compositor bohemio uno de sus artículos en fecha tan temprana como 1941. Sobre por ejemplo la influencia de Mahler en la *Sinfonia da requiem* véase Ashby, Arved: 'Britten as symphonist' en Mervyn Cooke (ed.): *The*

soprendente que el propio compositor inglés utilice la misma estrategia conclusiva no solo en la *Sinfonia da réquiem* sino también en varias de sus obras anteriores. En este sentido, se puede señalar su *Ballad of Heroes* (1939) o su Concierto para Violín (1940) cuyas concomitancias con la *Sinfonia* serán tratadas en el punto 3.4.

Ejemplo 13. Mahler: *Sinfonía* nº 9, final

The image shows a musical score for the final of Mahler's Symphony No. 9. It features four staves: 1. VI. 1 (Violin I), 2. VI. 2 (Violin II), Vla. 3 (Viola), and Vlc. Kb. (Cello/Double Bass). The score is in 4/4 time and includes performance instructions such as 'Langsam und p bis zum Schluß', 'stets ohne Dämpfer', 'ppp mit inniger Empfindung', 'zögernd', and 'stets mit Dämpfer'. The music shows a gradual decrescendo leading to a final, fading section.

A pesar de estos antecedentes de tipo instrumental, este tipo de anticlímax es un efecto propio de la escena operística y antecede con mucho su inclusión en el género sinfónico. Los ejemplos abundan, normalmente asociados con la muerte del protagonista de la ópera. Esta tradición de 'Death scenes', por utilizar la expresión del musicólogo Scott A. Balthazar, se puede rastrear a lo largo de prácticamente toda la historia del género. Uno de los ejemplos más famosos sería el final de *Dido and Eneas* (ca. 1684) que se ajusta de manera magistral a este esquema de redención: muerte de la protagonista y comentario del coro hasta la casi extinción de la música, en un *a niente* interminable, subrallado por la presencia de los silencios, en una especie de anticlímax inacabable. (Ejemplo 14). Cabe señalar que esta tipología de final también está presente en la ópera del también inglés John

Cambridge Companion to Benjamin Britten. Cambridge University Press. Cambridge, 1999, p. 223-224.

Blow, *Venus and Adonis* (ca. 1683). No está de más recordar que Britten es un gran admirador de Purcell, de quien efectúa ediciones, realizaciones, etc.¹⁴⁷

Ejemplo 14. Purcell: *Dido and Aeneas*, final

gen - tle as her heart, Keep here, here your watch, keep here, here, keep here your watch, and
 gen - tle as her heart, Keep here, here your watch, keep here, here, keep here your watch, and
 gen - tle as her heart, Keep here, here your watch, keep here, here, keep here your watch, and
 gen - tle as her heart, Keep here, here your watch, keep here, here, keep here your watch, and

never, never, nev - er part, and never, never, nev - er, nev - er part. With droop - part.
 never, never, nev - er part, and never, never, nev - er, nev - er part. part.
 never, never, nev - er part, and never, never, nev - er, nev - er part. With part.
 never, never, nev - er part, and never, never, nev - er, nev - er part. part.

1st time. || 2nd. ||

THE END.

Posteriormente, y dejando la tradición inglesa y barroca, encontramos varios ejemplos en las óperas de Verdi. Del gran compositor italiano podemos citar varios casos de ‘death scenes’ o ‘finale ultimo’ como él mismo lo denomina¹⁴⁸. El caso más similar al visto en Purcell se encuentra seguramente en *Aida* (1871). En efecto, el final de la ópera (‘o terra addio’) se desvanece con un *pppp* coincidiendo con la inminente muerte de los dos protagonistas (Ejemplo 15). Encontramos ejemplos del mismo fenómeno en otros finales de las óperas verdianas. Así de *La forza del*

¹⁴⁷ La presencia de Purcell en la producción de Britten se aprecia en sus ‘Variaciones y fuga sobre un tema de Purcell’ (The Young Person’s Guide) op. 34 y en la inscripción, ‘Homage to Henry Purcell’, que encabeza su segundo cuarteto de cuerda op. 36. Sobre dedicación de Britten a la obra de Purcell véase: Roseberry, Eric: ‘Britten’s Purcell Realizations and Folksong Arrangements’ en *Tempo, New Series*; Spring 1961, núm. 57, pp. 7-28; George Malcolm: ‘The Purcell Realizations’ y ‘Dido and Aeneas’ en Mitchell (1952) y Brett, Philip: ‘Keeping the Straight Line Intact? Britten’s Relation to Folksong, Purcell, and His English Predecessors’ en Brett (2006).

¹⁴⁸ Para un estudio más detallado de esta tipología de final véase Rosen, David: ‘How Verdi’s Serious Operas End’ en Pompilio, Angelo (editor): *Atti del XIV Congresso della Società internazionale di musicologia*. Edizioni di Torino. Turín, 1990 y Balthazar, Scott A.: ‘The form of set pieces’ en *The Cambridge Companion to Verdi*, en particular el apartado ‘Endings’ pp. 62-64.

destino de Verdi (final del Acto IV, escena 9, cuando ya muerto su hermano, Leonora cae herida de muerte; el final de la ópera está marcado por un *ppp*).

También encontramos el mismo efecto al final de *Un ballo in maschera*, acto III, scena finale en donde después del atentado contra Ricardo la ópera concluye con un *Andante* con indicaciones para el coro de *sotto voce estremamente* y *ppp* en los diferentes personajes en un ambiente de expresiva aflicción por la muerte del en la ambientación sueca. Con todo, en un *Ballo*, Verdi no se resiste en un gesto de agónica rebeldía ante el desenlace, un último clímax por parte del coro que de hecho subraya el ambiente de aflicción del pasaje anterior. También el final de *Rigoletto*, descontado la reprise del material de la 'maledizione', responde a este esquema. Finalmente, cabe señalar que este fenómeno conclusivo también se encuentra en óperas no italianas como por el ejemplo el *Tristan*, que incluye una de las muertes más célebres de todo el género o, ya en el siglo XX, el final desolado de *Wozzeck*.

En definitiva, este tipo de sección final de redención a través de la muerte y que supone una anticlímax es una tipología claramente operística. En este sentido, la concepción del final de la *Sinfonia da Requiem* reproduce la estructura conclusiva de las óperas antes mencionadas, manifestando desde un punto de vista arquitectónico su fondo dramático.

Cabe destacar que esta tipología de desenlace será frecuente en las producciones operísticas del autor inglés. En el caso de *Peter Grimes*, el suicidio del pescador viene seguido por el comentario, cruelmente indiferente a la tragedia que se ha consumado, del coro. La música se extingue de manera similar a la *Sinfonia*. También encontramos anticlímax en los finales de *The Rape of Lucretia* (1946), *Billy Budd* (1951) o *Phaedra* (1975).

Ejemplo 15. Verdi: *Aida*, final

(falls and dies in the arms of Radamès.)

ciel...
sky...

Amneris. *ancora più piano*
Pa - ce t'implo - ro, pa - ce t'implo - ro,
Peace ev - er - last - ing, peace ev - er - last - ing,

ciel...
sky...

(Curtain slowly descends.)

ppp

Amneris.
pa - ce, pa - ce, pa - ce!
ev - er - last - ing peace!

Im - men - so Pihà!
Al - night - y Pihà!
Im - men - so Pihà!
Al - night - y Pihà!

pppp

End of Opera.

Las consideraciones hechas sobre el final redentorio permite introducir una última analogía entre el dramatismo de la *Sinfonia* y el dramatismo escénico. En efecto, dada la función liberadora que desempeña el 'Requiem aeternam' después del carácter conflictivo, casi hostil del 'Dies irae', resulta pertinente establecer el paralelismo con dos de los momentos característicos del drama: nudo y desenlace. Se puede añadir que asimismo, la Lacrymosa puede ocupar el momento de la "exposición", dado su talante procesional.

De los puntos anteriores se desprende que el dramatismo de la *Sinfonia da requiem* guarda un notable paralelismo con la organización de la música operística, ya sea en el nivel organizativo (concepción de unidades análogas como la 'scena') o en el 'dramático' (correspondencia de los tres movimientos con los momentos propios del drama: exposición-conflicto-redención).

3.5 Paralelismos: La *Ballad of Heroes* op. 14 y el Concierto para Violín op. 15

Los rasgos destacados desde el punto de vista dramático en el caso de la *Sinfonia da Requiem* no sólo se encuentran en esa obra. También se detectan en opus anteriores, escritos asimismo en un ambiente bélico dominante. De esta manera, el juicio de Koussevitsky acerca de la *Sinfonia da Requiem* como la obra de un compositor de ópera 'in pectore' se podría extrapolar a otras obras del músico inglés, reforzando así su intuición acerca de sus potencialidades escénicas. Concretamente, se trata de la *Ballad of Heroes* op. 14 (estrenada en 1939 aún en Inglaterra) y del Concierto para Violín op. 15 (estrenado en 1940 ya en Estados Unidos). En ambas obras Britten utiliza la misma estructura musical y dramática presente en la *Sinfonia*. El director ruso también hubiera encontrado dramáticas las obras mencionadas en el título de este apartado, en el mismo sentido que consideró que el creador de la *Sinfonia da Requiem* presentaba indudables potencialidades escénicas.

Por otra parte, la insistencia en el mismo patrón estilístico detectado en la *Sinfonia* permite afirmar que lo acontecido en la *Sinfonia da réquiem* no es una casualidad o una excepción (debido, por ejemplo, a la inspiración religiosa de la obra) sino que apunta a rasgos sustanciales del compositor. El paralelismo entre la *Ballad* y el Concierto para Violín con la *Sinfonia* avalan pues la tendencia dramática, desde un punto de vista técnico y estético, del compositor inglés.

La *Ballad of Heroes* invoca al contexto bélico de final de los años 30 y está en conexión directa con la Guerra Civil española, cosa que también se producirá en el Concierto para violín o la *Sinfonia da Requiem*. La *Ballad*, escrita para tenor, coro y orquesta, utiliza textos de R. Swingler y W. H. Auden. Los tres movimientos se interpretan de nuevo de manera encadenada y ya anticipan la organización que luego aparecerá en la *Sinfonia*. Como diferencia, se puede destacar la presencia de una fanfarria inicial, gesto típicamente mahleriano, que se erige en una suerte de *motto* bélico recurrente, casi a la manera de la 'maledizione' en *Rigoletto*. Concretamente, este motivo reaparecerá al final del primer movimiento (nº7) y al

final del tercero (nº 27).¹⁴⁹ En síntesis, se pueden apreciar las siguientes concomitancias entre la *Ballad* y la *Sinfonia*:

- 1) 'Funeral March': Cabe destacar el espíritu barroco de la marcha fúnebre propiamente, basada en una figura que homogeiniza todo el movimiento (Ejemplo 16). Esta característica puede recordar, salvando las distancias estilísticas, al coro inicial de una Pasión de Bach. Destaca también su uniformidad tonal alrededor de Do m. Asimismo, también se detecta un pronunciado punto culminante (nº 5).

Ejemplo 16. Britten: *Ballad of Heroes* op. 14, 'Funeral March'

The image shows a musical score for the 'Funeral March' from Britten's *Ballad of Heroes* op. 14. The score is in G minor and 3/4 time, marked 'Lento alla marcia'. It features a piano part with a melodic line and an orchestral part marked 'pp molto marcato' with 'ten.' and 'cresc.' markings. The piano part has a melodic line with slurs and accents, while the orchestra provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents.

- 2) 'Scherzo-Dance of Death': Es un movimiento similar al 'Dies irae' de la *Sinfonia* puesto que presenta el mismo espíritu macabro, la misma indicación de tempo y también despliega un acentuado virtuosismo orquestal¹⁵⁰. Este Scherzo está basado en un momento anterior perteneciente a la música incidental para la 'epic radio dramatization' titulada *King Arthur* (1937). A destacar que después de un *quasi* maligno punto culminante (nº 19), la música inicia un proceso de desvanecimiento (instrumental y dinámico) que anticipa la deconstrucción señalada en el final del 'Dies irae'. Desde el punto de vista de la unidad de la obra se puede señalar que el motivo principal de la orquesta en este Scherzo presenta evidentes similitudes con el motivo principal de la 'Funeral March':

¹⁴⁹ También se pueden señalar derivaciones de este *motto* utilizadas en el Scherzo (nº 15, 17) y en el Recitative and Choral (5 antes de nº 22, 1 antes de nº 25).

¹⁵⁰ Sobre este tipo de movimientos se puede consultar Mitchell, Donald: 'Violent climates' en Cooke, Mervyn (editor): *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Ejemplo 17. Britten: *Ballad of Heroes* op. 14, 'Dance of Death'

II. Scherzo
(Dance of Death)

Words by
W. H. AUDEN

Allegro con fuoco (♩. = ♩ of previous $\frac{4}{4}$)



3) 'Recitative and Choral': el último movimiento, 'Lento quasi recitativo' se inicia con el solista en un estilo declamado y meditativo cercano al estilo vocal escénico. Después de un expresivo punto culminante en donde el solista encuentra el apoyo del coro (nº 25) Britten fusiona el texto del coral con el texto del solista. Le sigue un *Epilogue* en donde recupera la 'Funeral March' con un marcado carácter redentorio. Finalmente reaparece la fanfarria bélica (en este caso 'out of sight') y la obra se extingue con un *pp poss.*

De lo anterior se deduce que también en la *Ballad* se percibe una ambición de unidad, de 'scena', tal y como la hemos caracterizado con respecto a la *Sinfonia*. En este caso, este carácter está además potenciado por la presencia de un texto y de una temática unitaria.

Las semblanzas entre la *Ballad* y la *Sinfonia da Requiem* no sólo se limitan a lo estructural y lo dramático. También se pueden señalar conexiones motivicas significativas. En efecto, a partir del nº 16 del Scherzo de la *Ballad* se anticipa el motivo principal de la 'Lacrymosa' de la *Sinfonia* (encontramos en violines y violas la síncopa del semitono ascendente, también en este caso empezando por la nota

'la') y también la figura del pedal con el timbre predominante de trombones, tuba y timbales (Ejemplo 18).¹⁵¹

Ejemplo 18. Britten: *Ballad of Heroes* op. 14, Scherzo

18

16

(♩ = 60) Molto pesante

Vi. 1. 2

Vla.

ff con tutta forza

Trbs.

Trumpets (in orchestra)

Tuba

A la vista de lo expuesto anteriormente, habrá que concluir que Koussevitsky también habría podido entrever al compositor de ópera latente al escuchar la dramática *Ballad of Heroes*.

El Concierto para Violín, estrenada por el violinista catalán Antoni Brossa en 1940, pertenece a un género que se acostumbra a asociar con el dramatismo en base a la relación que se establece entre el solista y la orquesta y que muchos estudiosos han puesto en conexión con el aria operística.¹⁵² En este sentido, el concierto por sí mismo ya se puede considerar como un estudio preliminar de un futuro compositor operístico.

¹⁵¹ A nivel tímbrico también se aprecia en los dos movimientos rápidos de las obras comentadas el uso incisivo del xilófono.

¹⁵² 'While retaining the tutti-solo relationship to the baroque concerto, the classic concerto absorbed important elements from the aria, as Koch, 1802, says: *Inasmuch as instrumental music is, in general, an imitation of vocal music, so is the concerto an imitation of the solo song with full accompaniment, or in other words, an imitation of the aria.*' Ratner, Leonard G: *Classic music. expression, form, and style*, p. 283. Con todo hay que señalar que algunos autores han problematizado la ya asumida identidad entre el concierto y el aria. Véase el ya mencionado ensayo de Webster (1996) y el artículo de Solie, John: 'Aria Structure and Ritornello Form in the Music of Albinoni' en *Musical Quarterly* núm. 66 (1977): 31-54.

La semblanza del Concierto para Violín op. 15 con la *Sinfonia da Requiem* ha sido ampliamente detectada por los especialistas en la obra de Britten. Cabe insistir que el Concierto presenta el mismo molde que la *Ballad*: a) un primer movimiento 'Moderato con moto'; b) un macabro y casi maligno Scherzo y c) un final 'Andante lento' que se convierte en un redentorio 'Lento e solemne' que se acaba extinguiendo en un *ppp*. Asimismo, las relaciones entre las dos obras no sólo son estructurales y de carácter sino que también responden a una misma inspiración programática.¹⁵³

Algunos estudiosos han observado que el concierto de Britten se alimenta de obras anteriores. En este sentido se ha destacado la influencia del Concierto para violín nº 1 op. 19 de Prokofiev (1917) así como el Concierto para Viola de Walton (1929) (que a su vez recupera aspectos importantes del concierto de Prokofiev). Con todo, y a diferencia de estos y de la propia *Sinfonia da Requiem*, Britten estructura el último movimiento en forma de Passacaglia (Ejemplo 19). Cabe señalar que la Passacaglia ha tenido una importante presencia en el género escénico, aunque no tanto en el concertístico.¹⁵⁴

El obstinato como recurso compositivo, muy presente en la música instrumental del Barroco, también fue utilizado en la música vocal de corte dramático. En efecto, la elaboración de una pieza sobre un bajo obstinato estuvo particularmente presente en el género dramático, tanto no operístico ('Lamento della Ninfa' de Monteverdi) como operístico (célebres arias de Dido en la ópera de Purcell, pero también en otras obras escénicas como *The Fairy Queen*). También autores como Cavalli o Lully se sirvieron de este recurso en sus óperas.¹⁵⁵ El propio Britten utilizará este recurso en varias de su óperas: el más célebre sería la Passacaglia instrumental de *Peter Grimes*, pero también lo explota, siguiendo el ejemplo de Purcell en *Dido*, en el final de *The Rape of Lucretia* (1946).¹⁵⁶ Desde este punto de

¹⁵³ "[...] the Violin Concerto, with its formal anticipation of the musico-dramatic plan of the *Sinfonia da Requiem* and valedictory passacaglia finale, seems no less of a requiem than its successor." Roseberry, Eric: "The concertos and early orchestral scores: aspects of style and aesthetic" en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 235.

¹⁵⁴ El movimiento final del Concierto para orquesta op. 38 (1925) de Hindemith sería otro de los escasos ejemplos de presencia de obstinato.

¹⁵⁵ Del autor italiano podemos citar el aria de Erisbe *L'Ormino* o el aria de Climene en *Egisto*; del autor francés 'Qu'une injuste fierté' en el acto 2 de *Acis et Galatée*.

¹⁵⁶ El uso del obstinato en la *Serenade* será comentado en el apartado siguiente.

vista, el último movimiento del Concierto para violín constituye, tanto por su dramatismo como por su estructura, un anticipo de la producción operística posterior.

Ejemplo 19. Britten: *Concierto para violín op. 15, Passacaglia*

III
PASSACAGLIA

Andante lento (*un poco meno mosso*) (♩ : 52-64)

VIOLIN
PIANO
VI. Via.
pp (3 Trb.)
poco cresc.
p marc.
morendo
p espress.
(Sul G) mf
Tpt. Solo mf espress. e sost.
espress.
Vic. Db.

En el caso de Britten, la presencia de una passacaglia suele estar asociada a la muerte.¹⁵⁷ La utilización de este recurso en el final del Concierto para Violín estaría muy en consonancia, según algunos estudiosos, con la alusión a la tragedia española: una especie de *lamento* por España. En este sentido, una obra instrumental para un instrumento solista incluye este elemento de la tradición barroca dramática (la Passacaglia), circunstancia que redunda en la consideración del lenguaje musical de Britten como un lenguaje que se nutre de modelos explícitamente dramáticos.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Sobre el uso de esta forma en Britten (y aunque no mencione el Concierto para Violín) véase: Handel, Darell D: 'Britten's Use of the Passacaglia ' en *Tempo, New Series*; Aut. 1970, núm. 94, pp. 2-6.

¹⁵⁸ "The Violin Concerto, though flawed, amply redeems itself in the finale, and it is the finale, of all Britten's instrumental movements from the 1930s, which now seems most like the work of a budding opera composer. There is the unmistakable sense of a consistent central character, whose outpourings are controlled and shaped by the composer's sure sense of formal proportion. The character is self-dramatizing to a degree, and vividly mercurial in temperament, with a flamboyance which is the essence of the conventionally operatic. And yet the composer's innate restraint ensures the establishment of the varied psychological perspectives which the convincing

En el punto anterior se ha podido comprobar que las características dramáticas de la *Sinfonia da Requiem* están más cercanas al género operístico que al género dramático-instrumental. En este último punto, se ha constatado que el uso de estos recursos no es una excepción en la obra de Britten sino que son compartidos con otras obras del mismo período compositivo, reforzando así la idea de una tendencia operística del compositor incluso en obras instrumentales.

4 Otros aspectos del dramatismo de Britten

Siguiendo con este análisis desde el punto de vista del carácter dramático-escénico de la obra Britten anterior a 1945, le llega ahora el turno a la obra vocal.

4.1 El dramatismo en la voz: los ciclos vocales

Britten escribió varios ciclos vocales antes de acometer su primera ópera. Tres de los más importantes incluyen un nutrido acompañamiento instrumental, ya sea de orquesta completa, como es el caso de *Our Hunting Fathers*, op. 8 (1936), ya sea de orquesta de cuerda, como es el caso de *Les illuminations* op. 18 (1939) y de la *Serenade* op. 31 (1943) (ésta última, también incluye una trompa solista). En cualquiera de estas tres obras anteriores a *Peter Grimes*, se detecta la presencia de elementos operísticos.

Desde el punto de vista de la continuidad, las diferentes canciones que componen estos ciclos se pueden considerar eslabones de una cadena que por sí mismos no tienen una entidad independiente. Cada número forma parte de un fresco, de una progresión que los subordina a sus propias necesidades. En este sentido, los ciclos de Britten mencionados estarían más cerca de los de Schumann que de los de Schubert.¹⁵⁹ No se trata de una colección de canciones que pudieran ser

realization of such a character demands. In more obvious ways, the vocal cadenzas of *Our Hunting Fathers*, and various movements in the theatre and film music, may also point the way forward to opera. But simply because opera is about more than vocal display or efficient musical mimesis, the concerto seems to represent an essential preliminary in the broadest, and deepest, musical sense." Whittall, Arnold: *The Music of Britten and Tippett. Studies in Themes and Techniques*, p. 51.

¹⁵⁹ "Unlike neither *An die ferne Geliebte*, or the later song cycles of Schumann, all of the songs in the Schubert cycles can stand as independent songs on the basis of their structure and formal closure, although only relatively few are actually effectively performed alone. Schubert's transformation of the *Lied* began with the individually composed song and this remained the basis of his conception even in the song cycles." Muxfeldt, Kristina: 'Schubert's songs: the transformation of a genre' en *The*

interpretadas de manera aislada sino de una sucesión que integra una globalidad narrativa.

La subordinación de cada integrante del ciclo al conjunto, así como otros recursos compositivos destinados a asegurar la unidad entre las diferentes partes del ciclo (y que se irán desgranando a lo largo de este apartado), son características que acercan el ciclo de canciones a una concepción más dramática puesto que presenta una mayor continuidad. Esta concepción se evidencia en un primer momento por la voluntad de conectar los diferentes números. Así, es frecuente que sucedan sin interrupción, como se puede apreciar en la Tabla 1 al final de este apartado. Otro recurso que da un sentido de globalidad al ciclo puede ser la presencia de un motivo musical unificador. Es el caso de *Les Illuminations*, en donde compositor recurre a un 'motto' presentado en la 'Fanfare' y que va emergiendo en diferentes puntos de la obra, concretamente en el 'Interlude' y en la 'Parade'.¹⁶⁰

En paralelo a los elementos expuestos en el párrafo anterior, se localizan diferentes recursos que vinculan los ciclos del compositor inglés con el estilo escénico. En un primer momento cabe señalar que, en el caso de los ciclos con acompañamiento orquestal (incluyendo en esta categoría la orquesta de cuerda), ya se da, casi por definición, una tendencia hacia el género operístico. En efecto, desde un punto de vista vocal, para poder destacarse por encima del tejido orquestal, la voz necesita unas prestaciones más propias de la ópera que del Lied. Por otra parte, si bien la línea melódica del Lied tradicional se caracteriza por una simplicidad cercana a la melodía popular, en el caso del Lied con acompañamiento orquestal encontramos ejemplos de *bravura* más cercanos a la tradición operística, como se comprobará en el apartado sobre los estilos vocales utilizados. Asimismo, la mayor paleta tímbrica que supone el acompañamiento orquestal implica un incremento de las potencialidades dramáticas debido a una mayor capacidad de contraste y de matiz en la puesta en relieve del texto. Finalmente, el ciclo de canciones con acompañamiento orquestal tiende a abandonar el carácter íntimo del Lied con piano, que se puede cultivar en salas de dimensiones domésticas, hacia un

Cambridge Companion to Schubert. Christopher H. Gibbs (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 123.

¹⁶⁰ De manera menos explícita también se detecta en otros momentos como por ejemplo tres compases antes del nº 5 de 'Being Beauteous'.

carácter más público, más escénico en espacios más amplios y cercanos de la ópera.¹⁶¹ Hay que tener en cuenta, además, que los diferentes ciclos constituyeron para Britten el laboratorio en el cual experimentar el siempre delicado equilibrio entre la voz y unos efectivos instrumentales importantes. Este equilibrio se revela imprescindible para coronar con éxito cualquier empresa operística. Por otra parte, en todos los ciclos el compositor se muestra muy consciente de la necesidad de poner la voz en un primer plano, alejándola de un tratamiento que la iguale a los instrumentos, y de supeditar el acompañamiento incluso a riesgo de convertirlo, en la terminología de Tovey, en demasiado ‘thin’.

Desde el punto de vista organizativo también encontramos rasgos operísticos. En efecto, *Our Hunting Fathers* se enmarca entre un ‘Prologue’ y un ‘Epilogue’. El primero es un movimiento característico de las óperas barrocas y también será utilizado por Britten en sus obras escénicas. Es el caso en *Peter Grimes*, *The Rape of Lucretia*, o *Billy Budd* (que también incluye un epílogo). También en la *Serenade*, las canciones del ciclo están enmarcadas entre un ‘prologue’ y un ‘epilogue’, en este caso, de carácter instrumental (a cargo de la trompa solista).

Asímismo, algunas de las canciones de los ciclos exhiben una dependencia y complementariedad como la que presentan el recitativo y el aria en una ópera. Es el caso de ‘Phrase’ y ‘Antique’ de las *Illuminations* que, significativamente comparten la misma numeración: IIIa y IIIb. El primero (‘lento ed statico’) sólo dura 8 compases y funciona como el recitativo del segundo, ‘Antique’ (Allegretto, un poco mosso). Sólo el ‘attaca subito’ del final IIIa los separa.

Igualmente, el compositor no duda en utilizar el obstinato, procedimiento que ya ha quedado vinculado anteriormente al género dramático (véase 3.5). Es el caso de ‘Dirge’, perteneciente a la *Serenade*. En este movimiento, en una especie de inversión de la tradición vocal barroca, es la voz la que ejecuta el obstinato mientras la orquesta despliega una rica textura polifónica. La inspiración barroca es evidente y, en este sentido, no es casual que la voz incluya la indicación de ‘come un lamento’ (Ejemplo 20).

¹⁶¹ Sobre la inclinación del ciclo de canciones con orquesta hacia un contexto operístico o sinfónico, véase Tunbridge (2004) p. 64 ss.

Ejemplo 20. Britten: *Serenade* op. 31, "Dirge"

DIRGE
(Anonymous, 15th Century)
Alla marcia grave (♩ = 60)
come un lamento

VOICE
This ae nighte, this ae nighte, E-ver-y nighte and alle,

HORN

PIANO

Britten también introduce otro componente escénico como es el interludio, utilizado de manera significativa más tarde en, por ejemplo, *Peter Grimes*.¹⁶² Se trata de movimientos, en general instrumentales, que se pueden encontrar entre las diferentes secciones de una obra dramática. En el caso de *Les Illuminations*, Britten dispone el Interlude (VI) en el centro del ciclo. Pese a su marcado carácter de pequeño entreacto, al final de este número se produce una intervención vocal que recupera, casi como un espectro, el *motto* inicial de la 'Fanfare'. Por otra parte, el ciclo basado en poemas de Rimbaud se inicia con una 'Fanfare' a modo de obertura. Incluso el trino inicial que sirve de acompañamiento se puede considerar una variedad de *crescendo* rossiniano.

Cada uno de los ciclos presenta no sólo elementos estructurales característicos del género operístico sino que también utiliza estilos vocales que le son propios. En efecto, algunos de sus movimientos van precedidos del término 'recitativo'. Es el caso del primer número de *Our Hunting Fathers* (Slow, like a recitative), o de la Elegy de la *Serenade* en donde la voz tiene la indicación de 'Recitativo':

¹⁶² De hecho, los Interludios de *Peter Grimes* constituyen un opus independiente (*Four Sea Interludes* op. 33a) y se acostumbran a interpretar juntamente con la Passacaglia de la propia ópera, numerada con el op. 33b. Britten también utiliza el interludio en *The Rape of Lucretia* (1946) pero en este caso no son estrictamente números instrumentales. Sobre el fenómeno del interludio véase Morris, Christopher: *Reading Opera Between the Lines. Orchestral Interludes and Cultural Meaning from Wagner to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Ejemplo 21. Britten: *Serenade* op. 31, "Elegy"

Recitativo (lento)
p
 O Rose, thou art sick; The in-vi-si-ble worm That flies in the night,...
pp espress.
ppp

También encontramos, particularmente en *Our Hunting Fathers*, elementos vocales más propios de la ópera que del género 'song' o 'lied' como son las *cadenzas* (Messalina, nº 24, Ejemplo 22) o los grandes saltos (Dance of Death nº 48, Ejemplo 23). Finalmente, en el 'Epilogue' la línea vocal despliega un expresivo airoso.

Ejemplo 22. Britten: *Our Hunting Fathers* op. 8, "Messalina"

24 broadly largamente (appassionato) *mf a.* (lento)
 Fie,..... fie,..... fie,..... fie,..... Fie,..... fie,.....
 (Xyl.) Str. *p molto espress.* *mf espress.* Wood
 Trb., Tuba
 25
 fie, fie,..... Fie,..... fie,..... fie,..... fie,..... fie,..... fie,.....
 Str. (ten.) *pp*
p Trpt. *mf* Trb., Tuba
 Our Hunting Fathers

energico		
IIIa Phrase Lento ed estatico	Función de recitativo: solo dura 8 compases (cuerdas en harmónicos)	
IIIb Antique	Aria que sucede al recitativo anterior	
IV Royauté Allegro maestoso	Sin características apreciables	2ª parte
V Marine allegro con brio	Sin características apreciables	
VI Interlude [moderato ma commodo]	interludio instrumental aunque al final retoma, como una especie de espectro del comienzo, 'j'ai seul la clef de cette parade sauvage'	Interludio
VII Being Beateous [lento ma comodo]	Sin características apreciables	3ª parte
VIII Parade [alla marcia]	Recupera (Fig. 10) inici 'j'ai seul la clef de cette parade sauvage' que resuelve en Do M.	
IX Départ [largo mesto]	final de tipo anticlímax	

Sin dejar de constatar la presencia de elementos propios del dramatismo escénico, cabe señalar que los ciclos vocales de Britten también hacen un uso intensivo de recursos más asociados al dramatismo instrumental como son la oposición y el contraste entre tonalidades. El ejemplo más pronunciado de este recurso se encuentra en *Les Illuminations*. En efecto, la oposición Mi M/Sib M, planteada desde un buen principio, y su resolución hacia Do M, será uno de los ejes de todo el ciclo. Un expresivo ejemplo del uso dramático de la oposición tonal se encuentra al final de 'Parade' (a partir del nº9), en donde pasamos de la tonalidad de Do m a la de Mi M/SibM (momento en donde se recupera el *motto* inicial) para culminar finalmente en Do M.¹⁶³

Cabe destacar que el carácter proto-escénico de estos ciclos fue puesto de relieve en un primer momento por Sackville-West. Aunque el crítico no llegó a sustentar de manera técnica sus afirmaciones, ello no le resta mérito a su clarividencia a la hora de valorar estos ciclos como precursores de la futura obra operística:

An even in *les Illuminations* and the *Serenade*, where each movement is less a song (in the accepted sense of the word) than a scena, the centre of interest only shifts from the voice during its moments of silence. In the *Serenade*, Britten's setting of Blake's elegy, 'O Rose, thou art sick' is a succinct epitome of the composer operatic style and foreshadows, with arresting completeness, the opera which was ready in his mind. So in *Peter Grimes* we expect to find the melodic line following the

¹⁶³ Para un análisis pormenorizado de los aspectos tonales de *Les Illuminations* véase Whittall (1990) p. 59 ss.

natural rise and fall of the voice in speaking a phrase or sentence; and this is what happens.¹⁶⁴

Los estudiosos de la obra vocal del compositor inglés también han detectado su inclinación dramática en algunos de los arreglos que hizo de canciones tradicionales, las conocidas como *Folk Songs Arrangements*:

There are also times, in the narrative songs in particular, when we are aware that Britten is a born opera composer: a number of these arrangements are conceived, in the Italian sense, as dramatic 'scene'.¹⁶⁵

En alguno de estos arreglos también se anticipan recursos que luego utilizará en las óperas. Así en *The Threes they grow so high* (publicada en 1943) hay una exploración de la voz sin acompañamiento que luego será explotada en el dúo del prólogo de *Peter Grimes*. Por otra parte, también se han detectado elementos temáticos que luego aparecerán en la ópera. En este sentido, Graham Johnson sugiere la premonición en algún arreglo de las canciones populares de la música de baile utilizada en el tercer acto de *Peter Grimes*.¹⁶⁶ Estos ecos de obras vocales anteriores no sólo se limitan a los arreglos de las *Folk Songs*. Comentando la escena de *Peter Grimes* en la que Ellen interroga al aprendiz Carpenter observa que 'he answers her questions about his former life wordlessly, as he plays by the sea, by means of the flute, a device Britten had used to impersonate a child long ago in *Quatre Chansons Françaises*.'¹⁶⁷

En definitiva, al igual que parte de su obra instrumental, parte de la obra vocal de Britten exhibe rasgos, tanto estructurales como estilísticos, propios del género escénico. Pudiera parecer que el género de voz más acompañamiento instrumental supusiera un terreno apropiado para un compositor de ópera en ciernes y que hubiera una predisposición por parte del compositor de lieder. En efecto, aunque que la canción sea un género más lírico que dramático y, en consecuencia, más

¹⁶⁴ Sackville-West, Edward: 'The Musical and Dramatic Structure' en *Peter Grimes*. Eric Crozier (ed.). Londres: John Lane The Bodley Head, 1945, p. 27-28.

¹⁶⁵ Johnson, Graham: *Britten, voice & piano. Lectures on the vocal music of Benjamin Britten*. Aldershot: Ashgate, 2003, p. 68.

¹⁶⁶ "The rollicking *Quand j'étais chez mon père* seems to have been conceived alongside *Peter Grimes*; there is a vivid resemblance between the folksong and the dance music for off-stage band, as Mrs. Sedley in that opera makes her meddling accusations in the opera's last act." Johnson, Graham: *Britten, voice & piano. Lectures on the vocal music of Benjamin Britten*, p. 54.

¹⁶⁷ Carpenter (1992) pp. 206-207. Las *Quatre Chansons Françaises* escritas por Britten en 1928, es decir, a la edad de 15 años, constituyen el primer ciclo vocal con acompañamiento orquestal del compositor.

propenso a la expresión del mundo interior, de la subjetividad, de la contemplación, también incluye tipologías de marcado carácter dramático. Paradójicamente, no todos los compositores que han brillado en el género de la canción (incluso de carácter dramático) han cuajado una obra escénica de envergadura. Sería el caso, según la opinión extendida, de Schubert, Schumann o Brahms. El primer caso es especialmente llamativo puesto que nadie discute su talento dramático en el caso de los *Lieder* considerados no líricos o las *Ballades*.¹⁶⁸ Sin embargo nadie se atreverá a afirmar que su producción escénica esté a la altura de su producción para voz sola, a pesar de los esfuerzos por recuperarla y los posibles méritos que incluyen. En este punto se vuelve a manifestar la distinción entre lo dramático y lo escénico expuesta en los puntos anteriores. Algunos estudiosos del compositor vienés han apuntado a algunas de sus insuficiencias teatrales que de alguna manera lastran su producción escénica:

We must also admit that Schubert frequently showed a complete lack of understanding of the requirements of dramatic situation and timing. In his *Lieder* and ballads he could be intensely dramatic, but the dramatic response here is to a situation, which is timeless. When watching a stage production the audience is always aware of the time-scale, which controls dramatic action, and of the possibility of dramatic interruption. Above all else, good opera must be theatrical.¹⁶⁹

Como se puede observar, las dotes dramáticas de un compositor capaz de escribir *Erlkönig* o *Szene aus Faust* no se traducen automáticamente en habilidades teatrales. Una de estas habilidades, que Britten adquirirá arduamente como se expone en el punto 5.4, consistirá en dominar al libretista e imponer el criterio del compositor como el verdadero dramaturgo de la obra escénica.¹⁷⁰

4.2 Otros ecos operísticos

Dentro de la producción de Britten del período examinado también aparecen dos obras basadas en un autor eminentemente operístico como es Rossini. Se trata de las *Soirées musicales* op. 9 (1937) y las *Matinées Musicales* op. 24 (1941), ambas para orquesta. Cabe señalar que sólo el primer número de las dos series tiene un

¹⁶⁸ Para un análisis del dramatismo en la obra vocal de Schubert, véase Hirsch (2009).

¹⁶⁹ McKay, Elizabeth Norman: 'Schubert as composer of operas' en *Schubert Studies. Problems of Style and Chronology*. Cambridge University Press. Cambridge, 1982, p. 85.

¹⁷⁰ "[...] Schubert had not only little understanding of the essentials of a good libretto, but even less of theatrical effects. The method of building up tension over a considerable period and releasing it at the moment of climax eluded him." *Ibídem*, p. 91.

origen en pasajes operísticos: el de 1937 está basado en la 'Marche des soldats' del Acto 3 de *Guillaume Tell* mientras que el de 1941 tiene su origen en el *pas de six* instrumental del Acto 1 también de *Tell*. El resto de las piezas se basan en algunas de las *Soirées musicales* que el compositor italiano compuso entre 1830 y 1835. Ocho de estas *Soirées* son para voz sola y piano; cuatro son para dúo y piano. Sin ser por tanto repertorio específicamente escénico, las *Soirées* de Rossini presentan elocuentes atributos dramáticos, en particular, los duettos. Concretamente, la 'Serenata' responde claramente a la idea de dúo de amor operístico mientras que 'I marinai' se erige en genuina escena operística, no en vano fue orquestada por el mismísimo Wagner.¹⁷¹ Todo ello refuerza el vínculo de Britten con el género operístico antes de ni siquiera entrever sus primeros pasos en este terreno.

La relación de Britten con el género dramático también se puede detectar de manera explícita en lo que se podría denominar 'arias instrumentales'. Las *Variaciones sobre un Tema de Frank Bridge* op. 10 incluyen un movimiento titulado 'Aria italiana', y que despliega un histrionismo arrollador propio del estilo rossiniano, mientras que la versión original del *Concierto para piano* op. 13 tenía como tercer movimiento un 'Recitative and Aria', movimiento que fue sustituido posteriormente por el actual 'Impromptu'. La alusión a los modelos operísticos en obras instrumentales previas a *Peter Grimes* avalan la tendencia hacia el género dramático del compositor inglés.¹⁷²

5 *Paul Bunyan*: el primer ensayo escénico

Britten escribe gran cantidad de música incidental durante los años 30 y principios de los 40. De este período destacan especialmente las obras radiofónicas, desde

¹⁷¹ También Liszt transcribió para piano estas deliciosas piezas rossinianas.

¹⁷² El propio Britten describió el movimiento del Concierto para piano finalmente eliminado como sigue:

"*Recitative and Aria*. - The first section of this movement is in the form of a dialogue between the pianoforte and the various solo instruments of the orchestra (in order, oboe, clarinet, bassoon, flute, horn). One by one they hint at a tune, and the pianoforte rather impertinently makes fun of them. Their mood passes from that of sorrow to indignation, and finally in a burst of wrath (the brass *ff* stating the chordal *motif* from the first two movements) the pianoforte is made to see reason, and when the 'cellos start a broad theme, the pianoforte merely accompanies and interrupts no longer. This theme (which has grown from the seeds sown in the recitatives) is continued with increasing warmth, and is finally stated very broadly by the whole orchestra. As a *coda* the pianoforte, now very subdued, continues the figuration used before as an accompaniment." Britten, Benjamin: 'Piano Concerto, Op. 13 (1938)' en *Britten on Music*. Oxford University Press. Oxford, 2003, p. 363-4.

Night Mail (1936), en colaboración con el poeta W.H. Auden, pasando por *King Arthur* (1937) y culminando con la obra objeto del presente trabajo, *The Rescue* (1943).¹⁷³ Es evidente que su paso primero por la GPO Film Unit y después por la BBC supuso un gran aprendizaje para el futuro compositor operístico y que tuvo su incidencia en su propio quehacer escénico como veremos en el Capítulo 4. Aunque que también componga música incidental para algunas obras teatrales de Auden y Isherwood y de McNiece, no será hasta 1941 cuando, una vez ya en Estados Unidos, Britten escribe su primer ensayo músico-escénico, también con texto de Auden.

En efecto, en 1941 se estrenó *Paul Bunyan*, que se suele describir como una 'opereta'. Tras un estreno poco afortunado, la obra fue descatalogada suponiendo asimismo la última colaboración de entidad de Britten con el poeta inglés. Sólo en sus últimos de vida, y con Auden ya muerto, accederá el compositor a revisar la obra, siendo reestrenada en el Festival de Aldeburgh de 1976.

Curiosamente, la obra más escénica de Britten previa a la creación de *Peter Grimes* no presentará una concepción dramática evidente sino que se ajustará más al patrón de lo que se conoce como el género épico por las razones que se expondrán a continuación. En contraposición, *Peter Grimes* (1945) ya constituye un claro ejemplo de drama. Entre los dos, *The Rescue* (1943) aparecerá como un híbrido ya que su origen, al estar basada en la *Odisea*, se identifica con la epopeya clásica mientras que la adaptación llevada a cabo por Sackville-West potencia sus elementos dramáticos. En este sentido, la obra radiofónica supondrá un peldaño más en la consolidación de Britten como autor dramático en el sentido tradicional del término.

5.1 El carácter épico de *Paul Bunyan*

La que sería la última colaboración de peso entre Britten y Auden se basó en el legendario personaje del folclore americano, Paul Bunyan. Este gigantesco leñador, de origen controvertido, encarna el mito fundador de la civilización americana como bien es consciente el poeta inglés:

¹⁷³ Sobre la música incidental de Britten, véase Reed (1987).

The principal interest of the Bunyan legend today is as a reflection of the cultural problems that occurs during the first stage of every civilization, the stage of colonization of the land and the conquest of nature. The operetta, therefore, begins with a prologue in which America is still a virgin forest and Paul Bunyan has not yet been born [...].¹⁷⁴

Desde este punto de vista, la opereta presenta una serie de elementos que concuerdan con lo que Hegel describió como género épico en sus *Lecciones de estética*.¹⁷⁵ Este género se caracteriza tanto por su temática como por sus particularidades estilísticas. Concretamente, la temática de la epopeya corresponde al momento fundacional de un pueblo o civilización.¹⁷⁶ Este momento originario está compuesto en general por una serie de gestas y proezas que, a diferencia de lo que será el género dramático, no presentan dilemas morales a los personajes. Desde un punto de vista estilístico, el estilo épico es narrativo, se estructura como una sucesión de hechos y acciones sin profundizar en los sentimientos individuales. Es característico de este estilo la presencia de digresiones y episodios secundarios. Desde esta ángulo, lo épico también se distancia de lo dramático que se singulariza por una direccionalidad de la acción muy acusada. En *Bunyan* también se detecta otra particularidad de la epopeya clásica como es la presencia de la naturaleza (coro de árboles en el Prologo o el nº 8 Animal Trio)¹⁷⁷ o la indefinición temporal. Por otra parte, el hecho que Bunyan no aparezca en escena (en principio debido a su estatura) y que encarne el rol de guía visionario lo asemeja a la figura de un dios griego, acentuado en este caso por un estilo hablado que lo diferencia del resto de protagonistas 'mortales' que utilizan el canto para expresarse.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Auden, W.H.: 'Opera on an American legend. Problem of putting the Story of Paul Bunyan on the Stage' en *Paul Bunyan*. Faber and Faber. Londres, 1988, p. 3.

¹⁷⁵ Véase Hegel, G. W.: *Esthétique. Tome II*. París: Librairie Générale Française, 2008, p. 488 ss.

¹⁷⁶ No deja de ser llamativo que el propio Hegel, en la primera mitad del siglo XIX, anticipe la posibilidad de una épica americana de la manera en que se plasma en Bunyan: '[...] si l'on voulait, dis-je, songer aux épopées qui peut-être existeront dans l'avenir, celles-ci n'auront à représenter que la victoire du rationalisme positif des Américains sur les peuplades disséminées du nouveau monde. Car, en Europe, chaque peuple aujourd'hui est contenu par les autres, et ne peut entreprendre une guerre avec les autres nations européennes; de sorte que, quand on veut jeter les yeux au delà de l'Europe, ce ne peut être que du côté de l'Amérique.' Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esthétique. Tome II*, p. 513-4.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 533 .[1181]

¹⁷⁸En este sentido, destacaríamos la inversión de papeles respecto de la tradición barroca y que el propio Britten seguirá en el *The Rescue* como comprobaremos en el Capítulo 2. Según ésta, los roles divinos tienen asignadas más partes cantadas que los roles humanos.

Ejemplo 24. Britten: *Paul Bunyan* op. 17, Acto 1, escena 1

ACT ONE
SCENE 1
A CLEARING IN THE FOREST

3. BUNYAN'S GREETING

Moderato

It is a spring morning without benefit of young persons.

It is a sky that has never registered weeping or rebellion.

It is a forest full of innocent beasts. There are none who blush at the memory of an ancient folly, none who hide beneath dyed fabrics a malicious heart.

Con todo, la aventura épica narrada en *Paul Bunyan* no se centra en la lucha entre dos civilizaciones, como es costumbre en la epopeya, sino que la acción fundacional se concreta en la conquista de la naturaleza a través de la actividad de los leñadores de diferentes nacionalidades: suecos, franceses, alemanes, ingleses (vid. nº 4 *Lumberjack's Chorus*). Estos representan el 'melting pot' que constituyó el origen de América.

En paralelo a este eje fundamental, que por otra parte nunca se ve representado en escena, encontramos digresiones y episodios secundarios como son las discusiones logísticas acerca de la dieta de los leñadores, las cavilaciones de Inkslinger o el romance entre Tiny y Slim. La presencia de tres *Ballades* a cargo de un narrador y

que relatan hechos no representados, refuerzan el talante épico de todo el conjunto (Ejemplo 25).

Ejemplo 25. Britten: *Paul Bunyan, First Ballad*

2a. FIRST BALLAD INTERLUDE

The musical score consists of three systems. The first system shows the narrator's vocal line starting with a whole note rest, followed by a half note. The piano accompaniment begins with a guitar-like texture. The second system continues the vocal line with the lyrics 'The cold wind blew through the crook - ed thorn.' and the piano accompaniment. The third system concludes with the lyrics 'fai - ry stood be - side his - bed; 'You shall' and the piano accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*. A note indicates '* guitar, etc.' for the piano part.

Algunos autores han criticado desde presupuestos del teatro ‘dramático’ algunos de los rasgos épicos del libreto apuntados en las líneas anteriores, crítica que avala su consideración como tales:

Auden’s libretto lacks satisfactory links between its essentially self-contained scenes, and this to some extent inhibits the development of narrative and character.¹⁷⁹

5.2 *Bunyan* y el teatro épico

Desde Aristóteles, la epopeya y el estilo épico se han concebido en el marco de la narración, del relato y por lo tanto no incluye aspectos de dramaturgia o representación teatral. Esto último pudiera cuestionar la pertinencia de aplicar las categorías propias del discurso épico a una obra músico-teatral como es *Paul Bunyan*. Con todo, a partir de la primera parte del siglo XX, lo épico se aglutina con lo escénico en la expresión que acuña Bertolt Brecht para denominar su producción teatral. En efecto, el autor alemán denomina a su nueva manera de concebir el fenómeno teatral como ‘teatro épico’ en contraposición a lo que describe como ‘teatro dramático’ y que englobaría gran parte de la tradición escénica de la Modernidad. Obviamente, la elección del término por parte de Brecht no es accidental ya que en sus obras aspira no tanto a ‘encarnar’ la acción sino a ‘relatarla’, no tanto a ‘implicar’ al espectador, como a hacer de él un

¹⁷⁹ Seymour, Claire: *The Operas of Benjamin Britten: expression and evasion*. Woodbridge: The Boydell Press. 2004, p. 23.

observador.¹⁸⁰ En una palabra, Brecht apuesta por la incorporación de la distancia propia del discurso épico en la acción teatral.

La conexión entre el teatro de Brecht y el autor de *Paul Bunyan* se revela consistente ya que Auden asistió a una de las primeras representaciones de *Die Dreigroschenoper* (1928) en Berlín, donde vivió varios meses a finales de los años 20. Asimismo, tradujo tres obras de Brecht, alguna a petición del propio autor alemán que tuvo por la obra dramaturgica del autor inglés una gran consideración.¹⁸¹ Por otra parte, se tiene noticia de contactos entre Britten y el compositor alemán Kurt Weill durante la estancia del primero en Estados Unidos, es decir, durante la época en que se concibe *Bunyan*. Lógicamente, podemos inducir que el estrecho colaborador de Brecht en los años 20 y autor de la música de *Die Dreigroschenoper* (1928), *Das Berliner Requiem* (1928) y de su ópera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) (por cierto, situada como *Bunyan* en América y en donde también aparecen leñadores),¹⁸² pudo suponer algún tipo de influencia en la confección de *Bunyan*, sobre todo si tenemos en cuenta que el compositor alemán concibió también un proyecto sobre otra de las figuras fundacionales de Estados Unidos.¹⁸³

A lo anterior cabe añadir que la ópera de *Die Dreigroschenoper* está basada en la *Beggar's Opera* del inglés John Gay, tal y como se puede observar en el cartel del

¹⁸⁰ El cambio de perspectiva lo ha expresado Brecht de varias maneras que en general aluden a un cambio de tono emocional, a la diferente manera en que el discurso se dirige al espectador: "D'ordinaire, on tombe d'accord pour dire que la principale différence entre le théâtre dramatique et le théâtre épique doit être cherchée dans la sphère des émotions. Par "dramatique", on entend agitation, mouvements désordonnés, ébranlement direct et qui touche au vif. "Il y a eu une scène dramatique" signifie que des gens se sont heurtés, que l'on a vidé une querelle, le tout sous forme suscitant l'émotion. Par eux-mêmes, les conflits ne sont pas encore "dramatiques", c'est-à-dire qu'ils ne le sont pas tant qu'ils ne conduisent pas à des explosions. Par "épique", on entend le calme, l'écoulement, une certaine objectivité, une tonalité dénuée de passion, un discours que l'on écoute avec une excitation psychologique moindre." Brecht, Bertolt: 'Was ist episches Theater?' en *Écrits sur le théâtre*. París: Gallimard, 2000, pp. 228-9.

¹⁸¹ Sobre la influencia de Brecht y su entorno en la obra de Auden y Britten, véase Mitchell (1981) pp. 67, 71 y 120.

¹⁸² Sobre Brecht y el género operístico se puede consultar: Calico, Joy H: *Brecht at the Opera*. Berkeley (California): University of California Press, 2008.

¹⁸³ Sobre dicho encuentro, véase *LfaL* vol. 2, p. 845 ss. Sobre el paralelismo entre Bunyan y un proyecto anterior Weill, basado también en uno de los héroes populares de América, Davy Crockett, véase Mitchell (1987) p. 111 ss.

estreno (Ilustración 3) y que Britten, a su vez, realizará una brillante actualización de la obra de Gay en 1948.¹⁸⁴

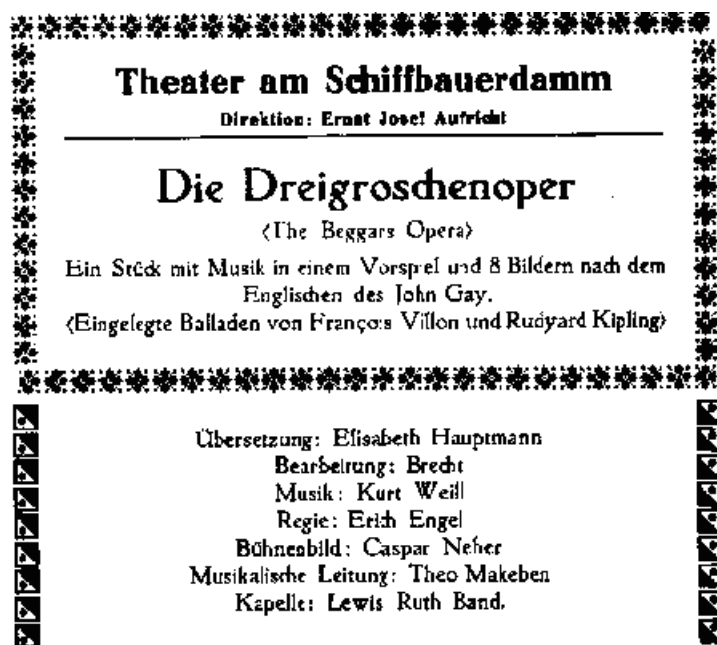


Ilustración 3. Portada del estreno de *Die Dreigroschenoper*

Hechas las anteriores consideraciones, se pueden detectar una serie de elementos épicos en una obra musical destinada al teatro como es *Paul Bunyan*, elementos que la diferenciarán de otras obras teatrales de carácter dramático¹⁸⁵.

En efecto, en *Bunyan* propiamente no se desenvuelve el *conflicto* propio del drama (sea musical o no). Como ya observaron los críticos en el momento de su estreno,¹⁸⁶ la opereta no tiene como motor el tipo de tensión entre la aspiración de un personaje y la resistencia del entorno, considerado como el núcleo del conflicto

¹⁸⁴ *The Beggar's Opera* op. 43.

¹⁸⁵ La influencia de la teoría y la obra de Brecht sobre *Paul Bunyan* y otras colaboraciones entre Auden y Britten (como son la canciones de Cabaret) está, desde nuestro punto de vista, a la espera de ser explorada como merece. Aquí sólo apuntaremos los recursos de distanciamiento que se aprecian en *Bunyan* como son por ejemplo la llegada del telegrama desde Hollywood, el coro de árboles, la presencia de aspectos de la intencencia de los leñadores, etc. Sobre la posible influencia de Weill en el estilo musical de Britten véase Drew, David: 'Britten and his Fellow Composers: Six Footnotes for a Seventieth Birthday' en *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on his Seventieth Birthday*. Philip Reed (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 1995.

¹⁸⁶ Sobre la recepción de la opereta véase Mitchell (1988) p. 130 ss. y John P. Frayne: 'Paul Bunyan's Second Chances: Revisions and Revivals' *American Music* Vol. 3, Núm. 1 (Primavera 1985): 1-15.

dramático. Incluso la lucha entre Bunyan y el leñador sueco Helson (nº 23 'The Fight') es un episodio más teatral que dramático, toda vez que en él ya se vislumbra el compositor de ópera que será Britten. En *Bunyan* no sólo no se escenifica una pugna, sino que la acción no está concentrada y de hecho se podría haber prolongado durante un tiempo indefinido en basa a la yuxtaposición de diferentes episodios: 'Le but du poète épique repose déjà en chaque point de son mouvement; c'est pourquoi, loin de nous hâter impatientement vers une fin, nous attardons amoureuxment à chaque pas (Schiller à Goethe, 21 Avril 1797).'¹⁸⁷ En definitiva, la opereta carece de la concentración, la linearidad y el conflicto que constituyen el nervio del fenómeno dramático. Eso no quiere decir que no ocurran desgracias como la muerte de la madre de Tiny (nº 10a Second Ballad Interlude) pero son tratados como episodios sin proyección dramática. Tampoco el amor correspondido entre Tiny y Slim supone algún tipo de tensión. El único dilema se resuelve de manera natural con el paso de la conquista de la naturaleza a la implantación de la agricultura (nº 19 Farmer's Song). Por otra parte, cabe no olvidar que la un tanto azarosa elaboración de la obra,¹⁸⁸ le confiere una estructura tendente a la parataxis propia del género épico puesto que "la opereta está construida más como una serie de episodios que un drama acumulativo."¹⁸⁹

En definitiva, *Paul Bunyan* no supone un primer ensayo dramático en el sentido aludido a lo largo de este punto, lo cual no excluye interesantes aportaciones teatrales y musicales como destaca Mitchell:

I am not at all of the mind that the operetta was -or is- without dramatic momentum or coherence. But undoubtedly the peculiar type of narrative it offers -a mix of epic myth and homely folk tale- and its initial concept, conspired to make it difficult to allot a consistent role to the traditional solo.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Citado por Staiger (1990), p. 84.

¹⁸⁸ Sobre algunos episodios de la elaboración de *Bunyan* vid. Mitchell (1988) pp. 122 ss.

¹⁸⁹ "[...] the operetta is constructed as a series of episodes rather than as a cumulative drama." Seymour, Claire: *The Operas of Benjamin Britten: expression and evasion*. The Boydell Press. Wodbridge, 2004, p. 21.

¹⁹⁰ Mitchell, Donald: 'The Origins, Evolution and Metamorphoses of *Paul Bunyan*, Auden's and Britten's American Opera' en Auden, W.H: *Paul Bunyan*. Faber and Faber. Londres, 1988, p. 125.

5.3 *The Rescue*: el paso intermedio entre la epopeya (*Paul Bunyan*) y el drama (*Peter Grimes*)

En comparación al talante 'épico' de *Paul Bunyan*, *The Rescue*, a pesar de estar basada en una obra que se considera perteneciente a la epopeya como es la *Odisea*, adopta una serie de transformaciones que la hacen más cercana al género dramático que al suyo originario. En este sentido, el melodrama radiado en 1943 supone un paso intermedio entre el talante épico de *Bunyan* (1942), su primera obra escénica, y el ya completamente dramático de *Peter Grimes* (1945).

En efecto, *The Rescue* presenta elementos propios del drama, como son la concentración de la acción (Sackville-West solo dramatiza los episodios a partir de la vuelta de Ulises y evita los episodios secundarios que no coadyugan a la progresión de la trama) y la presencia de un conflicto importante: de la decisión de Penélope de ceder o no a los pretendientes depende la prosperidad de su pueblo. Éste y otros aspectos serán tratados en el siguiente capítulo.

De la misma manera que se comprueba que hay una ascensión desde el punto de vista musical hacia el género operístico a través de la obra sinfónica e incidental, también se detecta una preparación desde el punto de vista teatral: desde el género épico, representado aquí por *Bunyan*, pasando por el género de la canción (ciclos y adaptaciones de canciones populares) hasta el un paso anterior al género dramático representado aquí por *The Rescue*.

5.4 *Excursus*: aprender a dominar al libretista

Bunyan no sólo supone el ensayo épico del compositor antes de aventurarse en el género estrictamente dramático. También representa la amarga constatación de que su amigo Auden no es el escritor adecuado para futuras obras escénicas. El trabajo con Auden lo convencerá de la necesidad de someter a sus futuros libretistas a un inflexible control de manera a que el texto presente una absoluta adecuación con las exigencias dramáticas de la música:

In 1941, Britten summed up the operetta in negative terms: "I feel that I have learned a lot about what not to write for the theatre." The most obvious lesson he learnt from it was not to be dominated by the librettist.¹⁹¹

¹⁹¹ Carpenter, Humphrey: *Benjamin Britten. A biography*, p. 150.

No resulta evidente que Britten pudiera extraer las consecuencias pertinentes del fracaso de *Bunyan*. De hecho, no todos los compositores han conseguido imponer una relación jerárquica con el libretista y tanto a Beethoven como a Schubert se les achaca no saber erigirse en verdaderos dramaturgos de la obra dramática con las consiguientes consecuencias para sus creaciones operísticas.¹⁹² En contraposición, se dan compositores que ejercen de verdaderos tiranos para sus libretistas, como es el caso de Verdi.¹⁹³ A partir de *Bunyan*, Britten conseguirá apuntalar su rol preminente y conseguir el tipo de colaboración que se ajuste a su concepción operística.

No hay que olvidar que, a pesar del fracaso de *Bunyan*, Auden seguirá ejerciendo como escritor operístico y cofirmará varios libretos entre los que destacan *The Rake's Progress* (1951) de Igor Stravinsky, *The Young Lovers* (1961) y *The Bassarides* (1966) de Hans Werner Henze. Asimismo, realizará una traducción al inglés de *Die Zauberflöte* de Mozart y escribirá varios artículos sobre música en general y ópera en particular.¹⁹⁴

El tipo de relación que se estableció entre el Auden libretista y Britten se sintetiza en el siguiente testimonio de Peter Pears, ya compañero sentimental del compositor y que ejerció de copista durante la composición de *Bunyan*:

Wystan [Auden] tended to work so far ahead of the composer when they were writing *Paul Bunyan* together that Ben found himself presented with a fait accompli. Their next venture was to be a Christmas oratorio. Ideas were discussed on the east coast of the United States before Ben and I left for a tour in the west. When we got back to New York, we discovered that Wystan had already completed the libretto and from Ben's point of view it was quite unsuitable for the project. Ben was disconsolate because he had hoped to begin writing the music. It seemed obvious that the usefulness of the partnership was at an end. From this experience, Ben learnt that in the future he must discuss every step of a work with his librettists and work in harness with them. Indeed, when it came to his next stage

¹⁹² "Beethoven did not know how to bully his librettist, and after several revisions the libretto of *Fidelio* remained a hindrance to him, even in its final form; but he was a master of stage-timing where the libretto permitted, and the entry of the prisoners is of an overpowering pathos, achieved by the simplest means." Tovey, Donald F.: *Beethoven*, pp. 37-38.

¹⁹³ Sobre este aspecto véase De Van (1992), p. 53 ss.

¹⁹⁴ Los libretos del poeta inglés están recopilados en Mendelson, Edward (ed.): *The Complete Works of W. H. Auden: Libretti and other dramatic writings 1939-1973 by W. H. Auden and Chester Kallman*. Princeton University Press. Princeton, 1993. Entre sus ensayos sobre el género destacan 'Some Reflections on Operas as a Medium' (1951) y 'Some Reflections on Music and Opera' (1952), este último incluido en Weisstein, Ulrich (ed.): *The Essence of Opera*. W. W. Norton & Company, Inc. Nova York, 1964.

work, *Grimes*, almost every word was discussed with Montagu Slater, and a similar pattern was followed in collaboration with other writers.¹⁹⁵

A la luz de estos testimonios se puede incluso hablar de no-colaboración entre el poeta que presentó un libreto prácticamente concluido, tanto en el caso de *Bunyan* como en el de la cantata aludida, sin dar la oportunidad al compositor de poder participar en su elaboración.¹⁹⁶ Cabe señalar que Auden entonó años más tarde un elegante *mea culpa* en relación a la elaboración de *Paul Bunyan* ya que en esa época 'I knew nothing whatever about opera or what is required of a librettist. In consequence, some very lovely music of Britten's went down the drain, and I must now belatedly make apologies to my old friend, while wishing him a very happy birthday.'

La incompatibilidad dramática entre los artistas no sólo es una cuestión de carácter sino que tiene sus raíces en una concepción antagónica sobre cómo ha de ser la colaboración entre compositor y libretista.¹⁹⁷ Asimismo, algunos autores han observado también incompatibilidades teóricas que enfrentan a los dos artistas, como la expresada por Seymour en las siguientes líneas:

Auden's conviction that the opera libretto was a genre in which psychological complexity and self-deception were impossible is, as I shall demonstrate in the following chapters, emphatically challenged by each of Britten's subsequent librettos.¹⁹⁸

A raíz de la experiencia vivida con *Paul Bunyan*, Britten toma la determinación de que, en sus proyectos futuros, es él, como compositor, el que deberá conducir, dominar e incluso, llegado el caso, traicionar a sus futuros libretistas en aras de alcanzar el ideal dramático al que aspira.

La confección del libreto de *Grimes* se puede considerar como el negativo de la de *Bunyan*. En efecto, el compositor ya tenía la historia de *Grimes* en mente y

¹⁹⁵ Blyth, Alan: *Remembering Britten*. Londres: Hutchinson University Library, 1981, p. 22.

¹⁹⁶ Sobre el papel de Auden en la carrera y formación de Britten, véase Mitchell, Donald: *Britten & Auden in the Thirties. The Year 1936*. Washington: University of Washington Press, 1981.

¹⁹⁷ "But an opera cannot be considered on each individual merit, and for all this promise, Britten was slowly becoming aware that Auden's large-scale dramaturgical discipline was not all it should be – a realization confirmed when the first draft of a proposed oratorio, *For the time being* (1944) arrived in the composers hands." Kildea, Paul: 'Britten, Auden and 'otherness'' en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 50.

¹⁹⁸ Seymour, Claire: *The Operas of Benjamin Britten: expression and evasion*, p. 26.

suficientemente elaborada cuando se pone en contacto con el que sería el principal libretista, que no el único, Montagu Slater. Britten le entrega un plan detallado de la historia, esperando que el escritor encuentre simplemente las palabras adecuadas.¹⁹⁹

La relación con Slater, dedicatario de *Ballad of Heroes* pero cuyo talento literario no puede compararse con el genio desbordante de Auden, viene de lejos. Seguramente data de la preparación del programa radiofónico *Coal Face* ya que el escritor conocía de cerca el modo de vida de los mineros.

A través de la lectura del ensayo de Mitchell sobre el escritor,²⁰⁰ se observa el férreo marcaje que Britten ejerce sobre el escritor, llegando incluso, una vez considera que Slater ya no está a la altura, a acudir a otro escritor (Ronald Duncan) para que reescriba la 'mad scene' de Grimes. Britten demuestra una clara determinación al cambiar de libretista.²⁰¹ Este hecho también indica que el compositor consideraba la ópera como *su* obra y que en aras de alcanzar el objetivo dramático buscado, es capaz de 'traicionar' a su amigo.²⁰²

Las circunstancias de la confección del libreto explican el monumental embrollo sobre las versiones. White (1970) cuenta hasta cinco versiones distintas: la versión digamos 'original' que posteriormente publica Slater (cuya 'mad scene', además de incluir a Ellen, no tiene el carácter recapitulativo de la versión definitiva), la que

¹⁹⁹ De esta manera se expresa Peter Pears quien colabora intensamente en la elaboración del argumento: "And in fact by the times we came back to London, the wholly story of Peter Grimes as set in the opera was already shaped and it simply remained to call in a librettist to write the words." Brett, Philip: 'Fiery visions' (and revisions): Peter Grimes in progress' en *Benjamin Britten. Peter Grimes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 57.

²⁰⁰ Mitchell, Donald: 'Montagu Slater (1902-1956): who was he?' en Brett (1983).

²⁰¹ Por descontado, Britten no es el primer compositor en cambiar de libretista a media ópera. Ya Verdi confía el final de *Attila* a Piave en detrimento de Solera. Sobre este aspecto, véase De Van (1992) pp. 59 ss.

²⁰² Ronald Duncan, el escritor escogido relata así su participación en el libreto de *Grimes*: "When I had seen Ben in London a few weeks before he came to Devon, he had told me that he had run into difficulties with the libretto of *Peter Grimes* and was particularly dissatisfied with the lyrical passages and especially the end of the last act. He warned me that he expected my help and was going to try and finish the opera in Devon. Meanwhile he had given me Montagu Slater's libretto to read [...] I happily abandoned *This Way to the Tomb* [...] and devoted myself to doing any cobbling to the libretto which Ben required. This wasn't easy since the words were, apart from the last scene, already set. It entailed finding lines to fit the precise run and stress of the music [...] I sketched out a last scene deliberately echoing phrases from arias and numbers in the earlier part of the opera so as to force Ben to take the opportunity of recalling phrases for the music [...] I had few qualms about altering Slater's libretto. And those I had were allayed by Ben who promised he would put things right with him." Duncan, Ronald: *Working with Britten. A Personal Memoir*. Devon: The Rebel Press, 1981, pp. 37-39.

aparece (incompleta) en la publicación de Sadler's de 1945, la que Boosey imprime también en 1945 (y reeditado con correcciones menores en 1961) y, finalmente, la versión tal y como se interpreta publicada por Boosey en 1979.



Ilustración 4. Britten en una sesión de trabajo con los libretistas de *Billy Budd* (1949). Forster y Crozier se instalaron en Aldeburgh, localidad donde residía el compositor

En el citado ensayo de Mitchell (1981) se puede comprobar como la confección del libreto fue un verdadero trabajo en equipo a partir del texto inicial de Slater, circunstancia que obviamente origina momentos de tensión con el autor teatral. A estas reuniones de trabajo suelen asistir Slater, Britten, Crozier (el escenógrafo) y, eventualmente, Peter Pears. Gracias a Crozier disponemos de un vívido recuerdo de estas sesiones:

Eric Crozier, the producer of Peter Grimes in 1945, has vivid memories of his substantial participation in working meetings on the libretto in London, held perhaps as often as twice a week over a period of months. Slater, Crozier, Britten and sometimes Pears would forgather at St John's Wood High Street, where Britten and Pears were living, or at Kent Terrace, the Slater's home, and after an evening meal there would be a four- to five-hour session in which the libretto was gone over line by line, scene by scene, and character by character, and suggestions for revisions were put to Slater and attempts made to persuade him to rewrite where necessary. Crozier recalls a largely silent, pipe-smoking Slater, not exactly uncooperative in the matter of revisions (to use Crozier's own phrase) not showing 'active collaboration' either. As a result, those parts of the libretto that were found not to work when music rehearsals started were very largely rewritten by Crozier, Britten and Pears.²⁰³

²⁰³ Brett, Philip: 'Fiery visions' (and revisions): Peter Grimes in progress' en *Benjamin Britten. Peter Grimes*. Cambridge University Press. Cambridge, 1983, pp. 37-88.

Esta metodología de trabajo se convirtió en el patrón habitual de las siguientes producciones dramáticas del compositor inglés.²⁰⁴

6 Conclusión

A lo largo de este capítulo hemos buscado dar respuesta a la pregunta inicial de porqué Koussevitsky entrevistó, seguramente de manera intuitiva, al compositor de ópera que Britten acabaría siendo. El análisis de la obra que dirigió en 1941 nos ha desvelado la presencia de los suficientes elementos estilísticos del género operístico –la continuidad del discurso, la importancia de los clímax, la disposición de los movimientos como una ‘scena’, el final redentor o incluso su paralelismo con la exposición, nudo y desenlace del género dramático– para que el director ruso vislumbrara el potencial dramático del compositor inglés. Previamente hemos elucidado el sentido de lo dramático en la música constatando, de la mano de autores como Tovey o Keller, que el dramatismo de la música para la escena es diferente del de la música instrumental, bien sea la clásica o la romántica. Ello nos ha llevado a concluir que la música instrumental de Britten es dramática, pero no por las mismas razones por las que la música de Beethoven también lo es sino por las razones aludidas más arriba.

Sostenemos que la características acreditadas de la *Sinfonia* también se detectan en obras como la *Ballad of Heroes* y el Concierto para violín, que a su vez incorporan otros rasgos estilísticos que intensifican la tendencia hacia lo escénico, como es el caso del recitativo de la *Ballad* y la passacaglia del Concierto. Asimismo constatamos la presencia de elementos dramáticos relevantes en obras de otros géneros como pueden ser los ciclos vocales, entre ellos *The Hunting Fathers* y *Les Illuminations*.

La tendencia estilística de Britten hacia lo escénico –incluso cuando escribe música instrumental– explicaría en parte el asombroso acierto de su primera ópera. Hans Keller explica esta tendencia como una consecuencia de la dificultad del

²⁰⁴ “Besides which, Britten’s early works on Peter Grimes (with Pears and then Montagu Slater) was showing him how a collaboration between author and composer would work, and the complete success of his second opera confirmed a pattern of collaboration rarely altered in the remainder of his dramatis output.” Kildea, Paul : ‘Britten, Auden and ‘otherness’” en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 51.

compositor inglés para dominar el proceso de desarrollo, entendido no solo como una de las secciones de la forma sonata sino también como una concepción del discurso musical concebido como derivación, como organicidad propios del Clasicismo y Romanticismo en contraposición a la yuxtaposición enumerativa más propia de la estética del Barroco.

Para nosotros, la tendencia por parte de Britten a asimilar y explotar una serie de técnicas propias de la música escénica en su obra instrumental y vocal no es fruto de una incapacidad técnica (por otra parte discutible), sino la prueba de su inclinación innata hacia el género operístico que se manifiesta incluso cuando cultiva otros géneros, como hemos tenido ocasión de mostrar en las páginas precedentes. El aprovechamiento en obras no escénicas de recursos propios del ámbito escénico es lo que lleva presagiar a Koussenvitsky la madurez del compositor para acometer su primera ópera a gran escala.

Por otra parte, la experiencia escénica que supuso *Paul Bunyan*, si bien resultó problemática debido, en parte, al carácter épico que hemos documentado, también desempeñó una importante función desde el punto de vista de la relación y jerarquía que el compositor de ópera iba a imponer a su libretista. Después de componer la *Sinfonía da Requiem* (1940) y *Paul Bunyan* (1941), Britten aún tuvo ocasión de fraguarse en una obra de la que será cuestión en el siguiente capítulo y que ya presenta características dramáticas más acusadas que *Bunyan: The Rescue* (1943).

CAPÍTULO 2

***The Rescue* y la colaboración de Britten con Sackville-West**

1 *The Rescue*, un logro radiofónico

La obra radiofónica fruto de la colaboración entre Benjamin Britten y Edward Sackville-West se programó por primera en noviembre de 1943. Su duración es de casi tres horas, de las cuales una y media incluye música incidental. Para su ejecución se requiere una orquesta sinfónica de importantes dimensiones y cuatro cantantes. Después de su primera programación, se llevaron a cabo nuevas producciones de la obra en 1948, 1951, 1956, 1962, 1973 y 1988²⁰⁵. A éstas hay que añadir una traducción al francés que fue emitida en París en 1946 bajo el título de *Ithaque délivrée*. Desde entonces ésta se ha mantenido en el olvido hasta que, gracias a la consulta minuciosa de la correspondencia inédita entre Britten y Sackville-West, hemos podido rescatarla en en el curso de la elaboración de nuestra Tesis.²⁰⁶ Ya en 1993 Christopher De Souza, uno de los responsables de la producción de 1988, realizó una versión de concierto que fue estrenada en el Festival de Aldeburgh de ese mismo año, versión que fue llevada al disco por Kent Nagano en 1995 y que finalmente Faber Music editó en 1998. El autógrafo de la versión para radio se encuentra en la Biblioteca de la Britten-Pears Foundation.²⁰⁷

²⁰⁵ Ver Reed, Philip: 'The Incidental Music of Benjamin Britten. A Study and Catalogue of his Music for Film, Theatre and Radio' (Tesis doctoral) Norwich: University of East Anglia, 1987, pp. 636 ss.

²⁰⁶ Para más información sobre la cuestión, véase el punto 7 del presente capítulo.

²⁰⁷ En la Britten-Pears Library se conserva tanto la partitura general autógrafa (que seguramente se utilizó para la grabación) como el borrador. Este último presenta la forma habitual que el compositor acostumbraba utilizar: la distribución de la música en dos pentagramas con indicaciones acerca de la instrumentación (véase el ej. 54 del Capítulo 3). En el catálogo de la Britten-Pears Library los dos documentos constan bajo la siguiente referencia:

5B3

ID: 2-9300835

Britten, Benjamin, 1913-1976 [Works]

Sin duda, *The Rescue* supone el punto culminante de Britten como compositor de música incidental para la radio, el cine o el teatro. Las diferentes producciones a lo largo de cuarenta años dan fe del interés que ha despertado. A partir en especial de su segunda producción, *The Rescue* fue saludada como un hito radiofónico.

El primero en señalar el carácter histórico de la obra fue John Burrell, responsable de la primera producción, que en febrero de 1948 publicó “A Landmark in Radio Creation” en *Radio Times*.²⁰⁸ En el citado artículo Burrell afirma, por ejemplo, que “la matanza de los pretendientes por Ulises es uno de los más fascinantes ejemplos de acción sonora [“*action in sound*”] que conozco.”²⁰⁹

El énfasis en *The Rescue* se incluye posteriormente ya en algunas de las monografías elaboradas por el influyente directivo de la BBC, Val Gielgud. En un primer momento, este miembro de una importante saga artística destaca la producción por la calidad de su texto, situándola al mismo nivel que las obras del reconocido poeta Louis MacNeice:

[...] the record of the broadcast play in verse has been an increasingly distinguished and interesting one. It is only necessary to mention such examples as the same author's Aaron's Field, *The Dark Tower* of Louis MacNeice, *The Rescue* of Edward Sackville-West [...] ²¹⁰

Posteriormente, Gielgud, quién intentó sin éxito que Sackville-West escribiera una nueva obra para radio,²¹¹ también sitúa *The Rescue* como uno de los mayores logros en cuanto a fusión del drama radiofónico con la música:

[Radio incidental music, Box 3]. - 1 box

D: Manuscripts Personal name added entry: Britten, Benjamin, 1913-1976. Rescue (draft)
Personal name added entry: Britten, Benjamin, 1913-1976. Rescue. Score Personal name added entry: Britten, Benjamin, 1913-1976. Dark tower (draft) Personal name added entry: Britten, Benjamin, 1913-1976. Men of goodwill (draft)

Para una descripción detallada de la partitura general, veáse Reed (1987, p. 642 y ss).

²⁰⁸ John Burrell: “A Landmark in Radio Creation” en *Radio Times* (9-15 septiembre 1948): 3. Burrell fue principalmente un hombre de teatro y compartió con Laurence Olivier la dirección de la *Old Vic Company* después de la guerra.

²⁰⁹ “The killing of the suitors by Odysseus is one of the most exciting examples of action in sound I know.” Burrell, *op. cit.* Otros críticos también se ocuparon de *The Rescue* con ocasión de alguna de las producciones. Así es el caso del prestigioso Herbert Farjeon (“Broadcasting Drama: ‘The Rescue’ en *The Listener* (2 diciembre 1943): 648) y Philip Hope-Wallace (“Broadcast Drama. Music, Oh!” en *The Listener* (11 marzo 1948): 435).

²¹⁰ Gielgud, Val: *The right Way to Radio Playing*. Kingswood. [s. n.], 1948, p. 32.

²¹¹ Véase De-la-Noy (1988, pp. 199 y 286-287). Gielgud También procuró sin éxito que el escritor percibiera algún tipo de honorario en las producciones de *The Rescue* posteriores a 1943, cosa que no ocurrió.

It was no surprising that Louis MacNeice, with *Christopher Columbus* and *The Dark Tower*—to mention no others—should have competed with Edward Sackville-West's *The Rescue* to achieve what is probably the highest attainment to date of pure Radio Drama in terms of verse-plays, conceived originally for the microphone, and accompanied by music specially composed.²¹²

Seguimos encontrado referencias a la obra en monografías mucho más actuales, en las que se llega a afirmar que “una gran orquesta era ciertamente adecuada para *The Rescue*, puesto que era una especie ópera hablada”.²¹³ El propio Sackville-West escribió dos artículos sobre ella. El primero con motivo del estreno, “The Odyssey in terms of modern radio’radio”²¹⁴ y el segundo con motivo de la nueva producción de 1951, “A Melodrama based on the Odyssey”.²¹⁵

Actualmente, *The Rescue* aún es objeto de atención en publicaciones de investigación sobre la presencia de la Grecia clásica en la cultura del Siglo XX en general y en el medio radiofónico en particular. En efecto, encontramos referencias a *The Rescue* en la monografía de la importante estudiosa de cultura clásica Edith Hall, en donde también se analiza la vertiente musical de la obra de Homero.²¹⁶ Asimismo Amanda Wrigley, estudiosa de la presencia en los medios actuales de la tradición clásica, ha focalizado su interés en *The Rescue* y firma un interesante artículo centrado en la colaboración entre los dos artistas ingleses.²¹⁷ Finalmente, en fecha tan reciente como 2014, *The Rescue* fue objeto de una sesión monográfica celebrada en la British Library dentro del proyecto “In the Dark”, dedicado a la recuperación y promoción de relatos radiofónicos.²¹⁸

²¹² Gielgud, Val: *British Radio Drama 1922-1956*. Londres: Harrap, 1957, p. 69.

²¹³ “A full orchestra was certainly suited to the dimensions of *The Rescue*, which was a kind of spoken opera.” Rodger, Ian: *Radio Drama*. Londres: Macmillan Publishers., 1981, p. 84.

²¹⁴ Sackville-West, Edward: 'The *Odyssey* in Terms of Modern Radio' en *Radio Times* vol. 81, núm. 1051 (19 Noviembre 1943): 4.

²¹⁵ Sackville-West, Edward: 'A melodrama based on the *Odyssey*' en *Radio Times* vol. 112, núm. 1452 (7 septiembre 1951): 6.

²¹⁶ Edith Hall: *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*. Londres: I. B. Taurus, 2008, pp. 41-42.

²¹⁷ Amanda Wrigley: 'A wartime radio Odyssey: Edward Sackville-West and Benjamin Britten's *The Rescue* (1943)' en *Radio Journal. International Studies in Broadcast and Audio Media*; vol. 8, núm. 2, (2010): 81-103. De la misma autora está a punto de editarse la monografía *Greece on Air. Engagements with Ancient Greece on BBC Radio, 1920s-1960s*. Oxford: Oxford University Press.

²¹⁸ <http://www.bl.uk/events/in-the-dark-presents-early-radio-features--the-rescue--1943> (15/10/2014)

In The Dark presents The Rescue (1943)

Thu 30 Oct 2014, 17:15 FREE



For more information

This event has taken place

Tel: +44 (0)1937 546846

Email: boxoffice@bl.uk
(<mailto:boxoffice@bl.uk>)

Admission: Free entry

Enjoy this superb archival recording, followed by a discussion about its continuing relevance and significance

In the Dark presents the third in a series of five listening events at which some of the most important, innovative and exciting BBC Radio feature programmes of the mid-20th century may be heard. Enjoy these superb archival recordings in a shared space, leading to some discussion about their continuing relevance and significance for a contemporary audience.

Ilustración 5. Anuncio de la sesión dedicada en 2014 a *The Rescue* en la British Library

Por otra parte, cabe destacar que el texto de Sackville-West se edita en 1945 y que la primera edición limitada de 850 ejemplares incluye una serie de grabados con motivos de la trama del conocido escultor Henry Moore que realzan la impresión. La siguiente tirada, no numerada, también es de 1945. La publicación incluye asimismo un importante preámbulo del autor que tendremos ocasión de comentar.²¹⁹ Lo anterior aún resulta más destacado si se tiene en cuenta la ambición y el prestigio cultural de la radio en los años 30 y 40, como tendremos ocasión de precisar.

Dejando de lado el aspecto radiofónico, cabe señalar que también se alabó, de manera específica, la inspirada partitura de Britten. Así, el escritor Bernard G. Shaw, escritor y también eminente crítico musical, afirma:

I was very much struck by a broadcast of a classical play (Greek) with music by Benjamin Britten. It had style and a great refinement. He handled his trumpets beautifully; and his manner was not the lawless post-Wagnerism that now wounds

²¹⁹ La publicación de textos radiofónicos relevantes no era infrecuente en la época como muestra la aparición del *Christopher Columbus* (1944) del prestigioso poeta Louis MacNeice, que incluye asimismo una interesante introducción sobre el género radiofónico. La música de la versión radiada de *Columbus* era obra de William Walton.

so tiresomely old-fashioned, but in the tradition of Gluck, Berlioz and Chopin. It had the forgotten quality of elegance. And it was all original: he will not plan any ersatz Aida on us.²²⁰

También la recepción de los radio -oyentes fue muy positiva en cuanto a la música concebida por Britten.²²¹

2 *The Rescue* en el corpus britteniano

En contraste con la consideración que la obra obtuvo en el mundo radiofónico, durante mucho tiempo *The Rescue* no mereció una atención equivalente por parte de los estudiosos de la obra de Britten y, hasta fechas recientes, pocos estudiosos valoraron la figura de Sackville-West y su influjo sobre Britten.

Que la repercusión de la obra radiofónica no sea equivalente a su presencia en los estudios sobre la obra del compositor inglés puede ser en parte debido a la pérdida de prestigio y a la vulgarización de la radio como medio de comunicación de masas. Con todo, sí que se encuentran menciones a *The Rescue* en algunas monografías sobre el compositor. Concretamente, en el primer estudio que Eric Walter White dedicara a Britten en fecha tan temprana como 1948 se pueden leer las siguientes líneas:

Of special value to him as a potential opera composer, however, was the experience he gained from radio drama with its insistence on the prime importance of speech, music, and sound effects. Quite apart from recitative or *Sprechgesang*, he learned the value of speech music, the essential condition of which (according to Edward Sackville-West in his introduction to *The Rescue*) is that 'the music must be clearly audible but sufficiently transparent in texture to leave the speaking voice always in the foreground.' The technique of the mixing panel showed him how varied were the possibilities of using music at different levels—background, foreground or intermediate—and how with two or more distinct streams of soul, one could be brought up into the foreground while the other was faded out, or (if necessary) the two streams could be mixed together. The experience he gained from his work on *The Rescue* and *The Dark Tower* certainly stood him in good stead when he came to compose his operas; and his

²²⁰ Citado en el libreto de Britten, B.: *The Rescue of Penelope*. Erato 0630-12713-2, 1996 (CD).

²²¹El *Listener Research Report* (LR/2235) que se conserva en los archivos de la BBC y que se realizó después la primera producción de *The Rescue* fue altamente positivo. Wrigley (2010) incluye interesantes informaciones sobre la recepción de las diferentes producciones y su aceptación mayoritaria entre el público.

application not only of radio but also of cinema technique to opera composition may have far-reaching effects in the future.²²²

La extensión de la cita de White, autor entre otras de *Rise of the English Opera* (1951) con prefacio del propio Britten, ya apunta a aspectos que son medulares de nuestra investigación. Por una parte se destaca la función propedéutica de la producción incidental de su futura obra operística: “De especial valor para el potencial compositor de ópera fue la experiencia que alcanzó en el drama radiofónico”. Vemos pues que ya White destaca la existencia de un período de formación de Britten como autor dramático en el que *The Rescue* ocupa un lugar destacado. Por otra parte, White también apunta a la influencia de los recursos radiofónicos y cinematográficos en la producción operística del compositor inglés: “la explotación no sólo de la técnica de la radio sino también de la del cine a la composición de la ópera puede tener efectos de largo alcance en el futuro”, aspecto sobre el que nos centraremos en el Capítulo 4. Cabe añadir que White publicó en 1970 una segunda edición de su monografía que, lógicamente, abarcaba una parte de la trayectoria de Britten mucho más extensa, con la consecuente inclusión de importantes obras. Sin embargo, la cita sobre la obra radiofónica se conserva, y casi podríamos decir que se amplía, ya que incluye un pie de página con la referencia al texto de Sackville-West. En este sentido, en 1970 White sigue enfatizando el carácter protooperístico de *The Rescue* y otorga a Sackville-West una infrecuente autoridad al citarlo directamente.²²³

²²² White, Eric Walter: *Benjamin Britten. A Sketch of his Life and Works*. Londres: Boosey & Hawkes, 1948, p. 49.

²²³ “Simultaneously with his work on the *Serenade*, Britten found time to collaborate with Edward Sackville-West, who was writing a melodrama for broadcasting based on Homer’s *Odyssey* and entitled *The Rescue*. In the Preamble to the published text, the author explains that he was experimenting with a form of radio-opera or radio-drama and “in writing *The Rescue* some of the awkwardnesses incident to radio-drama were automatically removed ... by the operatic nature of the composition, which was deliberately built upon an hypothetical structure of music”. This meant that the composer was given many opportunities, which included passages of speech-music, instrumental solos associated with various characters, a vocal quartet of gods and goddesses, and brief transitional passages for orchestra between the scenes. Here again Britten’s flair for descriptive music did not desert him. Describing the course of their collaboration, Sackville-West paid him this tribute: ‘I was continually struck by the unerring instinct with which Britten hit upon the right musical backing for whatever it was I had written, or—alternatively— rose imaginatively to any occasion the script presented for quasi-independent music’. *The Rescue* was first performed by the B.B.C. in two parts on 25 and 26 November 1943.” White, Eric Walter: *Benjamin Britten. His Life and Operas*. Berkeley (California): University of California Press, 1970, p. 39.

Continuando este examen de la literatura sobre *The Rescue*, en 1952, y en la primera obra colectiva sobre el autor, encontramos referencias a la obra que nos ocupa en el capítulo que firma William Mann dedicado a la obra incidental que firma William Mann:

Britten wrote nothing for screen or radio while he was in America and only one work for the stage—the (withdrawn) opera *Paul Bunyan*. Soon after his return to England in 1942 he turned his creative attention to radio again. With it we come to Britten's most considerable work in the incidental field. *The Rescue* was conceived by Edward Sackville-West, who wrote the text, as a radio opera; Britten's collaboration's was acknowledged as that of an equal.²²⁴

En la cita anterior se insiste en la ambición de *The Rescue* (“la obras más importante de Britten en el terreno incidental”) y en su aspiración dramática (“*The Rescue* [...] fue concebida como una ópera radiofónica”). Así pues, en los estudios más tempranos sobre la obra de Britten encontramos una presencia suficientemente relevante de su producción incidental y un papel destacado de *The Rescue*.

En contraste con lo anterior, en los estudios de los años 70, 80 y parte de los 90 dejamos de localizar referencias sobre a obra. El monumental estudio de Peter Evans de 1979 no contiene ninguna referencia a la música incidental del autor y *The Rescue* no consta ni siquiera en la lista cronológica de sus obras.²²⁵ Por otra parte, el autor ya advierte en su prefacio que se ocupará únicamente de las obras publicadas, aunque esta opción implique desestimar la música incidental.²²⁶

En su biografía de 1981, Michael Kennedy incluye un único párrafo en el que se cita a la vez la importancia de Sackville-West como crítico de la obra del compositor así como la ambición operística de la partitura de *The Rescue*:

Sackville-West, who had written so perceptively in 1949 about *Les Illuminations*, had practical experience of working with Britten in 1943 when they collaborated on the radio-drama *The Rescue*, based on Homer's *Odyssey*. The composer's “unerring instinct” for finding the right musical accompaniment to the text and for

²²⁴ Mann, William: 'The Incidental Music' en *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists*. Donald Mitchell (ed.). Londres: Rockliff, 1952, p. 300.

²²⁵ Evans, Peter: *The Music of Benjamin Britten*. Londres: J.M. Dent, 1979.

²²⁶ Cabe señalar que en la segunda edición (1989) Evans añade un Postscript que tampoco incluye ninguna referencia a la música incidental.

inventing imaginative transitions won his deep imagination. Here, the music moves near to the realm of opera in a rich and rewarding vein.²²⁷

En contraposición, en el *Companion* de 1984, no se incluye ningún ensayo sobre su música incidental y *The Rescue* sólo aparece citada en la cronología de obras.²²⁸ Ciertamente, se podría pensar que la obra del compositor posterior a *Grimes* tiene la suficiente entidad como para requerir toda la atención de los especialistas, en detrimento de lo que podríamos considerar un género menor como es el incidental. Pero esta hipótesis se ve desmentida por el hecho que el *Companion* sí incluye un ensayo, por otra parte interesante, sobre un aspecto al menos a primera vista tan “secundario” en cuanto a su labor creativa como son sus realizaciones de obras de Henry Purcell.²²⁹

The Rescue también está ausente de la importante biografía de Humphrey Carpenter (1992), todo y que el tratamiento que hace el biógrafo de la figura de Sackville-West sea mucho más acorde con el papel que desempeñó en el momento de la vuelta de Britten a Inglaterra. Con todo, no deja de sorprender que *The Rescue* ni tan siquiera figure en la lista de composiciones incluidas por Carpenter en la cronología (en donde podemos encontrar obras incidentales en los años 1942 y 1945).

La obra basada en la Odisea tampoco está presente en el importante estudio de Christopher Mark (1995), centrado precisamente en la producción de Britten hasta *Peter Grimes*.²³⁰ En estos dos últimos casos la obra no aparece ni siquiera en la cronología de obras. Sí que aparece, en cambio, en la cronología que incluye el *Companion* de 1999, pero no en el índice de obras citadas.²³¹ Se ha de tener en cuenta que la música de esta obra, todo y sus múltiples emisiones, no se editó ni gráfica ni sonoramente hasta mediados de los años 90, circunstancia que pudo dificultar su acceso por parte de los investigadores más cualificados del

²²⁷ Kennedy, George: *Britten*. Londres: J.M. Dent, 1981, p. 167.

²²⁸ Palmer, Christopher (ed.): *The Britten Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

²²⁹ En efecto, Britten elaboró los acompañamientos de varias obras de su antecesor y en particular realizó el continuo de *Dido and Aeneas* y *The Fairy Queen*. Véase al respecto Malcolm, George: ‘The Purcell Realizations’ y ‘*Dido and Aeneas*’ en *Benjamin Britten. A Commentary on His Works From a Group of Specialists*, Donald Mitchell y Hans Keller (eds.). Londres: Rockliff, 1952.

²³⁰ Mark, Christopher: *Early Britten: A Study of Stylistic and Technical Evolution*. Londres: Garland, 1995.

²³¹ Cooke, Mervyn (ed.): *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

compositor. Por otra parte, el volumen de música con número de *opus* o de concierto era lo suficientemente importante como para solicitar la mayor parte del esfuerzo de los más eminentes investigadores.

En paralelo a las importantes monografías citadas, *The Rescue* es objeto de atención en trabajos de tipo más académico. Lógicamente, la obra radiofónica ocupa un papel destacado en la importante tesis de Philip Reed (1987) dedicada a producción incidental del autor, trabajo que por su naturaleza académica no recibe una difusión inmediata.²³² También destacaríamos el artículo de Lewis Foreman (1988), coetáneo de la hasta ahora última emisión de la obra, como el primer artículo, hasta donde nosotros sabemos, escrito por un músico y dedicado a la obra radiofónica.²³³ Sorprendentemente, *The Rescue* recibe apenas atención en un ensayo reciente que se ocupa de las influencias de las fuentes clásicas en algunas obras de Britten, entre las que se encuentran *Young Apollo* (1939) o las *Six Metamorphoses over Ovid* (1951).²³⁴

Podemos afirmar que *The Rescue* reaparece de la mano de uno de los más importantes estudiosos de la obra de Britten, el musicólogo y editor Donald Mitchell. En su ensayo de 1996 con motivo de los 50 años del estreno de *Grimes*, Mitchell destaca el papel que pudo tener el drama radiofónico para la génesis de la ópera de 1945.²³⁵ En ese mismo año, el autor de una de las pocas monografías sobre el compositor en lengua francesa, Xavier de Gaulle, se expresa en términos entusiásticos sobre *The Rescue*:

Pour qui penserait toutefois que Britten n'a pas cultivé son génie dramatique entre *Paul Bunyan* et *Peter Grimes*, quelques éléments tout frais apportent un net démenti. Sur la soixantaine de contributions de Britten au théâtre, au cinéma et à la radio, une douzaine seulement ont connu les honneurs de l'édition ou d'un enregistrement. Or il se trouve que certaines sont d'authentiques chefs-d'oeuvre. La parution, en juillet 1996, du disque dirigé par Kent Nagano, *The Rescue of Penelope*, en est une preuve aveuglante. Composée en 1943, cette oeuvre peut être considérée comme une véritable anticipation de *The Rape of Lucretia*: le

²³² Philip Reed: 'The Incidental Music of Benjamin Britten. A Study and Catalogue of his Music for Film, Theatre and Radio'. (Tesis doctoral) Norwich: University of East Anglia, 1987.

²³³ Foreman, Lewis: 'Benjamin Britten and *The Rescue*' en *Tempo, New Series* núm. 166 (septiembre 1988): 28-33.

²³⁴ Caird, George: 'Six Metamorphoses after Ovid and the Influence of Classical Mythology on Benjamin Britten' en *Benjamin Britten. New Perspectives on his Life and Works*. Lucy Walker (ed.): The Boydell Press. Woodbridge, 2009.

²³⁵ Mitchell, Donald: 'Peter Grimes: Fifty Years On' en *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*. Paul Banks (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 1996.

commentaire parlé, confié aux dieux (Athéna, principalement), annonce le double chœur de l'oeuvre de 1947 (*sic*). Bien d'autres aspects font de cette page étonnante le creuset des oeuvres à venir. Les audaces rythmiques, le caractère très polymorphe d'une musique qui s'adapte aux divers rebondissements dramatiques, suit la narration tout en la commentant, la parfaite intégration du *Sprechgesang* au tissu musical, tout indique que Britten travaillait, dans l'ombre, à la maturation de son langage théâtral. Ce "sauvetage" de la reine d'Ithaque possède déjà toute l'efficacité des "opéras de chambre" à venir laisse bien augurer des découvertes qui demeurent à faire et que certains interprètes curieux et audacieux ne manqueront pas de nous proposer.²³⁶

Asistimos pues, a partir de la versión fonográfica del año 1996, a una recuperación y revalorización de *The Rescue* y, en menor medida del escritor que le dio vida. Una metáfora de la revalorización la encontramos en el tratamiento que recibe en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. En el artículo de 1980 dedicado a Britten de 1980, la obra radiofónica sólo aparece en catálogo y atribuyendo erróneamente la paternidad del texto a Louis MacNiece. En esta edición también consta erróneamente que la *Serenade* está dedicada al autor citado y no a su destinatario original, Sackville-West. La edición de 2000 corrige los dos errores e incluye la el drama radiofónico radiofónico en el cuerpo del texto.

De lo anterior se deduce que tanto *The Rescue* como, aunque en menor medida, Sackville-West, después de décadas de estar casi ausentes en la bibliografía sobre el compositor inglés, se han ganado el lugar que corresponde a su entidad artística. Gracias a la versión de concierto de la obra radiofónica y a su edición impresa y sonora, al menos la música de *The Rescue*, que no el drama radiofónico, se encuentra al alcance de los estudiosos del compositor inglés.²³⁷ A continuación nos centraremos en la figura de Edward Sackville-West que, en nuestra opinión, no ha sido suficientemente valorada.

²³⁶ De Gaulle, Xavier: *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude*. Arles: Actes du Sud, 1996, p. 150.

²³⁷ Diferentes producciones de *The Rescue* se pueden consultar a través del *Sound Server* de la *British Library*. La biblioteca de la *Britten-Pears Foundation* también alberga una versión incompleta de la producción de 1951.

3 Sackville-West: entre *Bunyan* (1941) y *Grimes* (1945)

Como ya hemos señalado en el capítulo anterior, la opereta *Paul Bunyan*, el primer ensayo escénico de Britten con texto del dominante y abrumador Auden, fue un rotundo fracaso. En contraste, su primer ensayo operístico, apenas cuatro años más tarde, fue un rutilante éxito. Lógicamente, las lecciones que el compositor extrajo de la experiencia con Auden, a saber, el convencimiento de la necesidad de controlar al libretista, así como su propia evolución como compositor, tuvieron un papel importante. Con todo, también encontrar a la vuelta de Inglaterra (a partir de marzo de 1942) un adalid de su obra tuvo que darle la confianza en sus propias fuerzas, confianza que parcialmente tuvo que haber perdido en su poco afortunada aventura americana. Ese adalid no fue otro que Edward Sackville-West quien, además de valorar entusiásticamente la obra del joven compositor, le propuso la composición de un drama radiofónico, basado en la *Odisea*, con ambiciones operísticas. *The Rescue* supuso, en este sentido, un campo de ensayo para el futuro compositor de óperas.

A continuación examinaremos con detalle la personalidad del escritor y crítico Sackville-West, así como su relación e influencia sobre Benjamin Britten. Una vez expuesta toda la argumentación, estaremos en condiciones de valorar el papel del escritor sobre la evolución del compositor, papel que se nos antoja relativamente equivalente al que jugó Auden en la segunda mitad de los años 30.

3.1 Presentación del escritor

Edward Sackville-West nació en 1901 en el seno de una familia aristócrata.²³⁸ Brillante hombre de letras, autor de novelas y de ensayos literarios, era primo de la influyente escritora Vita Sackville-West, a través de la cual entra en contacto con Virginia Woolf y el círculo de Bloomsbury. De hecho, el crítico sirve de interlocutor a la escritora sobre cuestiones musicales, llegándola a asesorarla musicalmente en

²³⁸ Para una exposición completa de la vida del crítico remitimos al lector a la biografía de Michael De-La-Noy (*Eddy. The Life of Edward Sackville-West*. Londres: Arcadia, 1988) de donde hemos extraído parte de la información expuesta aquí.

la redacción de *Orlando*.²³⁹ Su ensayo sobre Rimbaud fue publicado en la prestigiosa editorial *The Hogarth Press*, dirigida por el matrimonio Woolf. Hombre polifacético, fue un notable pianista y un músico altamente preparado, llegando a interpretar obras en concierto, en ocasiones colaborando con Britten a 4 manos. Autor de una aclamada biografía de Thomas DeQuincey (1936) y de un estudio sobre su amigo el pintor Graham Sutherland (quien le hizo un importante retrato), pasa temporadas con Aldous Huxley, conoce al compositor y crítico Constant Lambert, traduce juntamente con su prima a Rilke, Graham Greene le envía los borradores de sus novelas, escribe con asiduidad en la prestigiosa *The New Statesman*, etc. En definitiva, Sackville-West es un crítico y hombre de letras que se codea con gran parte de la intelectualidad inglesa. Todo y escribir novelas, se le reconoce un fino instinto como crítico literario, como demuestran los ensayos recopilados en la que seguramente sería su aportación más interesante, *Inclinations* (1949).

En relación con su actividad musical cabe destacar que, en algún momento, se propuso componer sus propias obras, llegando a contemplar la posibilidad de escribir una ópera, género por el que demuestra un notable interés desde su juventud.²⁴⁰ Sackville-West no llegó a escribir una ópera, ni tan siquiera el libreto de una de ellas, todo y sus intentos de confeccionarlo para Constant Lambert o Britten.²⁴¹ Sin embargo, su afición y conocimiento le lleva a formar parte, en la década de los 50, del patronato del Covent Garden. Desde ese puesto consigue

²³⁹ "By the 1920s, the Woolf's regular visitors and correspondents included an number of distinguished musicians: Roger Fry's partner Helen Anrep, who ha trained as an opera singer; the composer and critic Lord Berners; the historian and librettist R. C. Trevelyan; Maynard Keynes, who was staging ballets professionally with Lydia Lopokova; and the pianist and music critic Edward Sackville-West." Sutton, Emma: *Virginia Woolf and Classical Music: Politics, Aesthetics, Form*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2013, p. 11. Véase también pp. 9, 113 y 139.

²⁴⁰ "[...] he had his fantasies of becoming a great composer. 'The goal of my ambitions is of course opera,' he airily announced. He had decided to set, for his first great stage work, *The Honeysuckle* by d'Annunzio. Twenty-four hours later he was toying with a symphony—in order to gain a little more orchestral experience before beginning on an opera. It never does to be in too much of a hurry to achieve fame of any kind." De-la-Noy, Michael: *Eddy. The Life of Edward Sackville-West*. Londres: Arcadia, 1988, p. 61. Véase también p. 68.

²⁴¹ "I am content if not very happy [...] My play is still here, but in abeyance for the present: I can't get it right yet. And the opera has become incorporated in the novel, since Constant seems to have rather faded out'. Perhaps it was the possibility of collaborating on an opera that had drawn Constant Lambert to Knole for a night in 1930. Eddy never did provide the libretto for one, but he did produce the book for the ballet *Nocturne*, which had its première at Sadlers Wells on 10 November 1936." De-la-Noy, Michael: *Eddy. The Life of Edward Sackville-West*. Londres: Arcadia, 1988, p. 137.

promover el estreno en 1955 de la ópera de Michael Tippett *The Midsummer Marriage*²⁴².



Ilustración 6. Edward Sackville-West (1938). By Bassano Ltd © National Portrait Gallery, London

A pesar de que sus ambiciones compositivas nunca llegan a culminar, el escritor canaliza su interés musical con la publicación en diversas revistas de numerosas críticas y reseñas de conciertos, discos y ensayos musicales, algunos de temática operística. También es autor de dos importantes escritos analíticos relacionados con la obra de Britten que examinaremos más adelante. Finalmente, cabe destacar que Sackville-West compiló una importante colección fonográfica y que, fruto de esta afición, elaboró junto a Desmond Shawe-Taylor *The Record Guide* (1951), una prestigiosa recopilación de las principales aportaciones de la fonografía hasta mitad del siglo XX que tuvo posteriores reediciones.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Sackville-West intenta entrar en el servicio civil para colaborar en la lucha contra el nazismo. Debido a sus problemas de salud, es asignado finalmente a la BBC en 1939. Todo y desconocer el medio, enseguida destaca por su profesionalidad y su fino instinto para la radio, llegando a colaborar asiduamente en la revista *Radio Times*. Durante ese periodo, idea y produce *And so*

²⁴² Algunas de las cartas del compositor inglés enviadas al escritor se pueden consultar en Schuttenhelm, Thomas (ed.): *Selected Letters of Michael Tippett*. Londres: Faber and Faber, 2005.

to bed, un programa de lectura poética, y en 1943 realiza una versión dramatizada en 5 partes de *The Pilgrim's Progress*, la ópera que Vaughan Williams sólo acabará en 1949. También impulsa el proyecto de *The Rescue* que cuenta con la colaboración de Britten y que, como ya hemos mencionado al principio de este capítulo, supone un verdadero hito en la historia de la radiodifusión inglesa.

A partir de la década de los 50 y hasta su muerte en 1965, la producción relacionada con la música de Sackville-West decrece en importancia y resulta irrelevante para nuestra investigación.

3.2 La presencia de Sackville-West en el corpus britteniano

Todo y la relevancia que pretendemos que tiene Sackville-West para la evolución dramática de Britten, su figura ha sido escasamente tratada en la literatura sobre el compositor. En efecto, más allá de constar como autor del texto de *The Rescue* y del ensayo sobre *Peter Grimes* o como dedicatario de la *Serenade* (1943), no hay apenas una valoración en la literatura sobre la influencia que pudo tener en la evolución de Britten.

Ya en 2004 Mitchell publica un importante estudio sobre la relación entre el compositor y Sackville-West a través de su intercambio epistolar: “‘I love being with you & picking your brains’: The Letters of Benjamin Britten and Edward Sackville-West, 1942-1945”. Este ensayo se edita en el tercer volumen de las cartas de Britten.²⁴³ La razón para esta decisión es que el intercambio epistolar entre ambos se descubre una vez editado el segundo volumen de las *Letters from a Life* (que es el que cronológicamente les correspondería):

In the fourteen years since the publication of the first two volumes of *Letters from a Life*, a further 96 letters to 36 correspondents, spanning the period from 1932 to 1945, have come to light and now form part of BPL. These letters offer valuable new information and insight into Britten's life and compositional development during this period. [...] Most significant of all is the wholly extraordinary collection of letters to the critic and writer Edward Sackville-West. [...] is devoted to a detailed exploration of the previously little-known relationship between Britten and Sackville-West by Donald Mitchell, the text of which incorporates many quotations from their correspondence.²⁴⁴

²⁴³ Mitchell, Donald (ed.): *Letters from a Life. Selected Letters of Benjamin Britten. Volume Three, 1946-51*. Berkeley (California): University of California Press, 2004.

²⁴⁴ *LfaL* vol. 3 p. 54.

Lógicamente, las cartas a las que se refiere la cita anterior ya no se pudieron incluirse en el volumen correspondiente y de alguna manera el ensayo de Mitchell viene a suplir esta carencia. El título de dicho ensayo retoma la frase de una de las cartas de Britten a Sackville-West, "I love being with you & picking your brains", y es suficientemente elocuente del grado de proximidad entre los dos hombres por una parte y, por otra, de la estatura intelectual que el compositor otorga al escritor. Mitchell empieza su ensayo reconociendo la poca atención que ha recibido este último en la literatura sobre el compositor. Así, aludiendo al estreno de los *Seven Sonnets of Michelangelo*, el 23 de septiembre de 1942 en Inglaterra, escribe:

Among those present at the Wigmore Hall was the remarkable figure of Edward Sackville-West (1901-1965), whose friendship with Britten, in particular during the crucial years 1942-45, has been relatively little examined.²⁴⁵

En el curso de nuestra investigación hemos tenido ocasión de consultar las mencionadas cartas, que en su mayoría siguen inéditas, y de incorporar sus fragmentos más significativos a nuestra Tesis. Así pues, las ponemos por primera vez están al alcance del lector. Por otra parte, la lectura atenta de dichas cartas nos condujo hasta la versión francesa de *The Rescue*, emitida en la Francia liberada, *Ithaque délivrée*. Esta versión gala que, como ya hemos comentado, ha estado olvidada hasta ahora.

Creemos como Mitchell que la figura de Sackville-West, tal y como intentaré demostrar a lo largo de este trabajo, está subestimada en relación a su influencia en la evolución dramática del autor de *Grimes*, sobre todo si la comparamos con la quizá un tanto sobredimensionada atención prestada al influjo de Auden sobre un joven Britten, influjo que en nuestra opinión llega a su término, siendo muy generosos, con la vuelta del compositor a Inglaterra en 1942 (pero que seguramente se da prácticamente por finiquitada después del fiasco que supone *Paul Bunyan* en 1941):

In 1941, Britten summed up the operetta in negative terms: "I feel that I have learned a lot about what not to write for the theatre." The most obvious lesson he learnt from it was not to be dominated by the librettist.²⁴⁶

²⁴⁵ Mitchell 2004, p. 111.

²⁴⁶ Carpenter, Humphrey: *Benjamin Britten. A biography*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1992, p. 150.

4 Sackville-West, crítico musical

Una vez delineada la figura del autor de *The Rescue*, así como su irregular presencia en los estudios sobre Britten, resulta pertinente ocuparnos en este punto de su obra crítica. De esta manera, y a través del estudio de sus escritos musicales, profundizaremos en la figura de este literato con lo que obtendremos más elementos para valorar la influencia que tuvo sobre Britten.

Al menos durante 30 años, Sackville-West puso su pluma al servicio de la música. Sin llegar a tener un corpus crítico tan extenso como el dedicado a la literatura (y del cual se recopilan sus ensayos más representativos en *Inclinations*, monografía publicada en 1949), la obra crítico-musical de este aristócrata de salud precaria sorprende por su calidad y extensión. Su conocimiento del repertorio y de la fonografía asociada es espléndido y su bagaje técnico-estético hace honor a la tradición de la crítica musical inglesa, de la que Tovey sería su más eminente exponente. Sackville-West fue un apasionado defensor de la música de Britten bastante antes de que el estreno de *Peter Grimes* en 1945 disipara ya cualquier duda sobre su excepcional talento. Hasta entonces, la crítica había sido especialmente reticente ante la obra del compositor inglés, circunstancia que el Britten acusó especialmente, como veremos más adelante. En este sentido, Sackville-West no dudó en comprometer su prestigio como crítico loando las excelencias y las posibilidades de su compatriota que, no hay que olvidarlo, tenía un marcado carácter de *outsider* debido a su marcha de Inglaterra en 1939, su condición de objetor de conciencia y su orientación sexual.

La producción crítica de Sackville-West se puede organizar según las siguientes categorías: a) artículos en prensa b) ensayos y monografías c) prólogos o introducciones a escritos propios o ajenos. En lo que sigue daremos una visión de conjunto de cada una de ellas remitiendo en cada caso al lector a la Antología antología incluida en el Anexo C para evitar multiplicar las citas. Los textos referidos a la producción de Britten se han reunido en el apartado 5.1 (“Sackville-West como crítico de Britten”) en tanto que el Anexo A incluye el listado más completo hasta la fecha de los escritos de Sackville-West, tanto monografías como artículos (hasta 1945) del escritor.

4.1 Críticas en revistas

A partir de 1935, Sackville-West fue un asiduo colaborador de diferentes semanarios, especialmente *The New Statesman* pero también *The Listener* y *Horizon*, entre otros. En las revistas mencionadas, que en ningún caso eran revistas monográficas sobre música, el escritor firmó crónicas de conciertos, análisis de obras concretas y reseñas de libros que en ocasiones pueden presentar una profundidad notable como es el caso las dedicadas a escritos de Tovey.²⁴⁷ También encontramos artículos en defensa de algún compositor poco reconocido. En este apartado vale la pena destacar la defensa, con motivo del centenario de su nacimiento, de la figura de Gustav Mahler que en su opinión no había recibido en Inglaterra la atención merecida. En este artículo de 1941, es decir, mientras Britten aún se encuentra en América, es donde el crítico se refiere por primera a él.²⁴⁸

Incluso en las crónicas de conciertos se puede apreciar cómo el crítico va más allá de simplemente consignar sus impresiones circunstanciales sobre el concierto en concreto, para elevarse con observaciones ya sean de tipo técnico o estético. Por ejemplo, en su artículo “Classicism, True and False” de 1938, la crítica del correspondiente concierto le sirve de trampolín para teorizar acerca de las diferencias estéticas entre el Clasicismo y el Romanticismo dando lugar a las siguientes apreciaciones: “Classical art, as I understand it, is that in which the original emotion is completely assimilated by the chosen form; romantic, that in which the emotion is allowed to dictate—more or less arbitrarily—the progress of its expression.”²⁴⁹ Por otra parte, sus crónicas siempre mostraron una especial atención a la denominada actualmente “música antigua” y a las problemáticas asociadas:

²⁴⁷ Se trata de 'Principia Musica' publicado en *The New Statesman* vol. 21 (7 junio, 1941): 576-9. En él el crítico reseña dos títulos de Tovey: *The Integrity of Music* y *Musical Textures*. Se vuelve a ocupar del teórico inglés en 'The Higher Criticism of Music' publicado en *The New Statesman* vol. 28 (9 diciembre, 1944): 392-393.

²⁴⁸ “Of his influence I have no room to speak in detail. [...] quite recently at least two young English composers with something of their own to say, Benjamin Britten and Lennox Berkeley, have been not ashamed to display practically their admiration of and indebtedness to a composer whose work the B.B.C. announcing its parsimonious contribution to his anniversary, stated to be most of it “preposterously dull”. Mahler is in some sort the Berlioz of this century, and I am persuaded that eventually the B.B.C. attitude towards his music will seem as ignorant and fatuous to the majority of musical people as, say, Edward Dannreuther’s estimate of Berlioz would seem to them now.” Sackville-West, Edward: 'Gustav Mahler' en *The New Statesman* vol. 22 (23 agosto, 1941): 181-182, p. 182.

²⁴⁹ Véase el Texto 1 del Anexo B.

[...] even such a comparatively minor product of Monteverdi as 'Con che soavità' took us at once into the presence of a greatness independent of mere fashion. This music must, nowadays, have a very restricted appeal, because it requires a real effort on the listener's part to hear with the ears of a pre-classical era. It is doubtful whether this feat is wholly achievable today; to most people even the superb *Lamento d'Arianna* must seem rather formless and wandering.²⁵⁰

En el extracto anterior, escrito, no lo olvidemos, en 1938, se puede comprobar, por una parte, la presencia de este tipo de repertorio en la vida musical inglesa y, por otra, la admiración de Sackville-West por Monteverdi, que lógicamente tendrá su importancia como veremos en el momento de relacionar, en el punto 9, una de sus óperas con *The Rescue*.

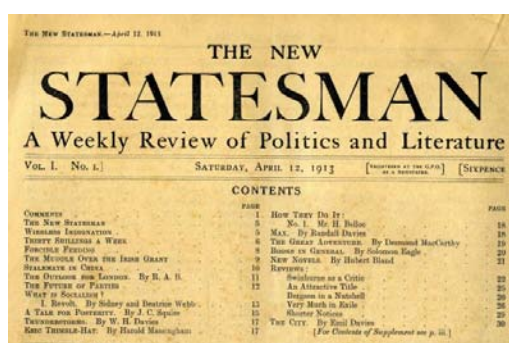


Ilustración 7. Portada de primer número de *The New Statesman*

En el apartado de los artículos centrados en una obra concreta, éstos pueden alcanzar un cierto grado de tecnicismo. En este sentido, léase su escrito sobre la *Sonata en Si m* de Liszt de 1944, en el que defiende la originalidad e importancia del por entonces aún minusvalorado compositor húngaro²⁵¹ o el artículo que se centra en la *Sinfonía da Requiem* del propio Britten.²⁵² Por otra parte, Sackville-West no dudaba en mostrarse especialmente severo con algunas obras de autores consagrados que él mismo respetaba. En este sentido remitimos a su crítica del estreno del *Concierto para violín* de William Walton que concluye de la siguiente manera:

²⁵⁰ Sackville-West, Edward: 'Music: Difficult Idioms' en *The Listener* vol. 16 núm. ? (noviembre 1938): 1088. Véase el Texto 3 del Anexo B.

²⁵¹ Sackville-West, Edward: 'Liszt's Piano Sonata' en *The Listener* vol. 32 núm. 817 (septiembre 1944): 227. Véase el Texto 6 del Anexo B.

²⁵² Véase el Texto 8 del Anexo B.

One hesitates to call this concerto a step forward for Mr. Walton; it is more in the nature of a picture of the same subject (as that of the Viola Concerto) done in a different light; whereby certain features have enormously in effective pathos, at the expense of others.²⁵³

Con todo, la crítica anterior sirve de muestra del interés de Sackville-West por la música de sus compatriotas, de la que tenía una notable perspectiva de su evolución.²⁵⁴ De hecho llegó a conocer a muchos de los compositores ingleses de su época y, por ejemplo, su artículo sobre Ethel Smyth a raíz de su muerte fue posteriormente incluido en una monografía sobre la compositora.²⁵⁵ Sus críticas dieron cuenta de los estrenos de sus compatriotas, no de manera mecánica o aislada, sino siempre intentando enmarcarlos en una tradición tal como se puede comprobar, como por ejemplo en el siguiente extracto:

It seems to me to share [Walton's Symphony in B flat minor] the honours with Vaughan Williams' Fourth (with which it has also its mood in common) as the finest of modern symphonies since Elgar in E flat. [...] Walton is as clearly an operatic composer as Vaughan Williams is a pure symphonist, which is the reason why [his] latter's opera, 'Hugh the Drover', seemed to me on Friday (as it seemed to me in 1924) to miss its mark. For all its lyrical moments, I felt that it shared with nearly all English operas a certain feebleness of conception that [the] musical skill could over up.²⁵⁶

En la cita anterior queda patente su interés por el género operístico y su diagnóstico sobre la capacidad dramática de autores como Vaughan-Williams o Walton.²⁵⁷ Esto nos conduce a la parte del corpus crítico de Sackville-West centrado en su género predilecto, la ópera. Esta predilección se comprueba en artículos como "Dramatic Song" o en "La voix humaine" que recensiona con su

²⁵³ Sackville-West, Edward: 'The Walton Violin Concerto' en *The New Statesman* vol. 22 (8 noviembre, 1941): 408-409. Véase el Texto 5 del Anexo B.

²⁵⁴ "On a happier note, he told Raymond he had heard William Walton's *Belshazzar's Feast* on the wireless when it was first performed in Leeds. 'I liked it extremely ... Thank god we have at last an English composer who writes International music (but Constant & Lennox Berkeley do too), instead of that milk & water folk-tuning stuff that people like Ireland turn out!' His belief that Parry was a greater composer than Elgar will be regarded by many as exceedingly eccentric. [De-la-Noy, Michael: *Eddy. The Life of Edward Sackville-West*. Londres: Arcadia, 1988, p. 138.

²⁵⁵ 'Ethel Smyth as I knew her', publicado en *The New Statesman and Nation* en mayo de 1944 (aunque no hemos sido capaces de localizarlo), fue reproducido en St John, Christopher: *Ethel Smyth: A Biography*. Londres: Longmans, Green & Co., 1959.

²⁵⁶ Sackville-West, Edward: 'Music: Dramatic Emotion' en *The Listener* Vol. ? (3 noviembre 1938): 972. Véase el Texto 2 del Anexo B.

²⁵⁷ Cabe señalar que la potencialidad operística de Walton, anunciada incluso por el propio Tovey, nunca llegó a consumarse como se habría podido esperar. En efecto, su ópera *Troilus and Cressida* (1954) nunca desempeñó en la carrera de Walton el papel que desempeñó *Peter Grimes* en la carrera de Britten.

habitual agudeza tres monografías sobre el género lírico: *Opera* de Edward J. Dent, *Weber* de William Saunders y *Verdi* de Dyneley Hussey. En el primero encontramos la preocupación del crítico sobre la preeminencia en la ópera de la orquesta sobre la voz:

[...] the history of opera resolves itself into a struggle between voice and instrument, from the purely homophonic style of Gluck, through the lyricism of Italian opera and of French opéra comique, down to the post-Wagnerian experiments of Strauss, in which the voice-part becomes a mere species of gesticulation (*Salome, Elektra*). The emphasis, as Herr Bekker so rightly insists, must always be in the singing voice. [...] Our composers must re-discover the human voice, if they wish to create opera new.²⁵⁸

Cabe señalar que el artículo citado es de 1939 y que, por lo tanto, muestra una conciencia sobre la evolución del género previa a la elaboración de *The Rescue* (1943) y la redacción del Preámbulo de 1945, que precede la publicación de drama radiofónico y en donde expresa de manera más acabada su concepción dramática.

Nuestro crítico también fue responsable entre 1935 y 1938 de la sección “Gramophone Notes” de *The New Statesman*, en donde combina su amplio dominio de la fonografía del momento con su elaborado criterio estético e interpretativo. En una sola crítica, el escritor podía referenciar más de 15 novedades de música clásica que incluían obras desde Haydn a Berg, pasando por autores ingleses como Vaughan-Williams o Warlock, para acabar con una sección de “Dance Music” en la que daba cuenta de la actualidad de la música ligera.²⁵⁹ También en estas reseñas fonográficas constatamos su conocimiento del repertorio y sus discernimientos interpretativos. Con ocasión de la que parece ser la primera grabación de la *Hammerklavier* de Beethoven, escribe:

“The sonata is one of the most terrific, inexorable works of art in existence and has to be rendered with a restrained violence of which only the greatest pianists are capable. Herr Kempff plays it in far too amiable a way, and in some places his reading of the actual notes differs from the Schnable edition, which one supposes to be the definitive one. His playing of the Adagio is not nearly weighty enough; the Fugue, however, comes off well, and the whole must be describe as a brave attempt

²⁵⁸ Sackville-West, Edward: ‘Dramatic Song’ en *The New Statesman and Nation* vol 11 (28 marzo 1939): 499. Esta preocupación también se expresa en “La voix humaine” en *The New Statesman* vol. 19 (julio 1940): 44-45. Véase el Texto 4 del Anexo B.

²⁵⁹ Es el caso de las ‘Gramophone Notes’ publicadas en *The New Statesman* vol. 12 (26 septiembre de 1936): 442-44.

at what is almost impossible [...] music which contains the germ of every harmonic and formal audacity exploited since it was composed.²⁶⁰

Finalmente, después de producir diferentes programas de radio para la BBC, Sackville-West también firma la sección “Radio Notes” de *The New Statesman* durante 1945. Todo y que estas notas se centran en la programación de la semana, también en ellas encontramos reflexiones sobre el propio medio. Así, comentando un programa centrado en las atrocidades de la 2ª Guerra Mundial, el escritor afirma la superioridad del micrófono para transmitir la crudeza de una situación:

The British soldier's description of the dead baby, and the Czech girl's narrative, on the other hand, froze one's blood. *Unlike the camera, the microphone cannot lie* [énfasis nuestro]. The poker voice betrays itself, the tiny sob, herald of the long delayed hysterical collapse, vibrates intolerably through the loudspeaker.²⁶¹

En estas notas también se ocupa de la música emitida, como por ejemplo, la emisión por parte de la BBC de *Peter Grimes* (veáse el Texto 7 del Anexo B).

4.2 Ensayos y monografías

En paralelo a los artículos de circunstancia, es decir, que aluden a un concierto, novedad editorial o fonográfica del momento, Sackville-West también escribió textos musicales de más calado y extensión, alguno de los cuales tratan la figura de Britten o bien de alguna de sus obras. A continuación presentaremos sólo los que tienen una temática musical, reservando aquellos que se centran en la producción de Britten para un apartado posterior.

En 1950, Sackville-West publica “The Novel and the Operas”. Este ensayo acompañaba una edición de la famosa novela del Abbé Prévost publicada por The Folio Press. En él, Sackville-West despliega sus amplios conocimientos citando hasta ocho adaptaciones musicales de la obra, entre ballets y óperas. A continuación se centra en las más conocidas, la *Manon* de Massenet y la *Manon Lescaut* de Puccini. En cada una de ellas analiza y valora las diferentes adaptaciones realizadas por los libretistas sin perder ocasión para introducir alguna observación interesante sobre el género como tal:

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ Sackville-West, Edward: 'Radio Notes' en *The New Statesman and Nation* vol. 30 (9 junio 1945): 371-2, p. 371.

The device of spoken dialogue over a musical background, which Massenet uses (but never abuses) throughout the opera, is introduced most effectively at the point where the lovers duet is broken into, first by Des Grieux's suspicious of Manon's fidelity, secondly by the irruption of Lescaut and Brétigny. From the musical point of view the device is a great improvement on the earlier *opéra comique* method of interrupting the musical flow with spoken dialogue. It is also more dramatic than *secco* recitative, because the orchestral background is free to re-utter themes with take on an expressive value from their former associations.²⁶²

Según lo dicho, Sackville-West fue, desde los años 30, un gran coleccionista de fonografías y, a partir de 1936, empieza a publicar críticas en *The New Statesman*. En 1951 publica *The Record Guide*, coescrita con el prestigioso crítico y amigo Desmond Shawe-Taylor.²⁶³ *The Record Guide*, que será objeto de posteriores actualizaciones, constituye una importante publicación tanto por la amplitud del repertorio manejado (incluyendo lógicamente las obras de Britten) como por la profusión de referencias fonográficas, realmente sorprendente para la época, y la precisión en la apreciación de las interpretaciones.²⁶⁴

4.3 Prólogos e introducciones

Sackville-West fue el encargado de redactar una breve introducción a *Les Illuminations* en 1944 a petición del compositor. Britten lo considera la persona ideal, al conjugar un sólido conocimiento sobre Rimbaud (en 1927 le dedica un prestigioso ensayo)²⁶⁵ y sobre su propia obra. El texto se centra principalmente en la parte literaria y fue objeto de cierto intercambio epistolar entre los dos.²⁶⁶ Con todo, incluye interesantes observaciones sobre el trabajo del compositor:

The composer's choice was evidently governed, at least to some extent, by what would set effectively. Yet, as the final episodes indicate, the guiding thread is the transition from one phase of life to another— –as it were from the reckless experiments of adolescence (Villes, Phrases, Being Beauteous) to the disillusioned, but clarified intentions of maturity: "Departure amid fresh love and fresh sounds."

²⁶² Sackville-West, Edward: 'The Novel and the Operas' en Abbé Prévost: *Manon Lescaut*. Londres: The Folio Press, 1950, p. 213.

²⁶³ Cabe señalar que la crítica que hizo Shawe-Taylor con motivo del estreno de *Peter Grimes* se incluyó en la monografía dedicada a dicha ópera de la colección Cambridge Opera Handbooks de 1983. También aparece citado en *Britten on Music* comentando la posibilidad de que Britten escriba una ópera sobre el rey Lear, ansiado proyecto que como en el caso de Verdi no se concretó, lo cual, independientemente de la inexactitud del proyecto, muestra la familiaridad del crítico con Britten.

²⁶⁴ De-La-Noy (1988, p. 234).

²⁶⁵ Edward Sackville-West: *The Apology of Arthur Rimbaud*. Londres: The Hogart Press, 1927.

²⁶⁶ Véase Mitchell 2004, p. 129.

So that this is the opposite of nostalgia music: it looks forward, with the microscopic vision and ruthless energy of discovered power.²⁶⁷

Todo y que es la única publicación que prologa Sackville-West, cabe señalar que Britten también alude a Sackville-West, en febrero de 1944, como posible redactor de confianza de una especie de catálogo que le propone hacer a su editor Hawkes.

[...] (ii) a short critical study of the more important pieces to date, more like a booklet with a page or so to each work, and with a dispassionate (tho' probably, on the whole, favourable!) summing-up. [...] About the people to write the notes [...] for (ii) well that is a more difficult matter—probably Sackville-West or Glock, tho' I doubt whether either have time [...].²⁶⁸

El siguiente prólogo es el Preámbulo que precede a *The Rescue* en la publicación de 1945. Se trata de un texto brillante que incluye valiosas reflexiones sobre la propia radio —lo examinaremos más adelante en este mismo capítulo— y también sobre la ópera y la música dramática en general.

Gran admirador de Richard Strauss, Sackville-West era seguramente el escritor inglés idóneo para firmar una introducción a la correspondencia entre el compositor bávaro y Hugo von Hofmannsthal. El texto se centra en la personalidad del poeta y autor de libretos y de su relación con el compositor renano. Sackville-West muestra a lo largo de todo el texto una gran familiaridad con la producción operística de los dos artistas alemanes. No entra en consideraciones sobre el arte operístico aunque sí sobre el arte de escribir un libreto: “it is not a paradox to assert that it is harder to write a good—a really expert—libretto than a competent play”.²⁶⁹ Obviamente, también se refiere a la feliz conjunción que produjo la colaboración entre libretista y compositor, quién sabe si con un punto de nostalgia al imaginar lo que podría haber sido su relación con Britten de haberse prolongado más allá de *The Rescue*.

Esta panorámica sobre la literatura musical de Sackville-West nos ofrece una perspectiva suficiente para valorar su competencia musical en todo el espectro de la llamada música clásica, su instinto para anticipar quiénes serán los

²⁶⁷ Sackville-West, Edward: '[note]' en Britten, Benjamin: *Les Illuminations de Rimbaud*. Vocal Score. Londres: Boosey & Hawkes, 1944, p. 4.

²⁶⁸ LfaL, vol. 3, Carta 450. De Britten a Hawkes, 10 de febrero de 1944.

²⁶⁹ Strauss, Richard & Hofmannsthal, Hugo von: *A Working Friendship. The Correspondance between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*. Nueva York: Random House, 1961, p. XV.

compositores ingleses más importantes de la segunda mitad del siglo XX, así como su capacidad para iluminar algunas de las características técnicas y estéticas de dichos compositores. No hay que olvidar que se trata de un competente literato y un hombre muy versado en las artes plásticas. Sin duda, que una personalidad como la suya se interesara y elogiara su obra tuvo que resultar harto estimulante para Britten.

5 Relación e influencia sobre Britten

Se desconoce en qué momento se conocieron Eduard Sackville-West y Benjamin Britten. Michael De-la-Noy, autor de la biografía *Eddy* (1988), infiere que debieron entrar en contacto antes de la partida de Britten a Estados Unidos en 1939, y que el contacto con Sackville-West se retoma desde la vuelta del compositor a Inglaterra en abril de 1942.²⁷⁰ De todas maneras, se desconoce cómo se conocieron.²⁷¹ Lo que sí se sabe es que nuestro crítico asiste al estreno en Inglaterra de la *Sinfonía da Requiem*, en julio de ese mismo año, de la *Sinfonía da Requiem* por lo que resulta altamente probable que allí recuperaran o establecieran el contacto. A partir de ese momento, verano de 1942, y hasta como mínimo el estreno de *Peter Grimes* en junio de 1945, el contacto entre Sackville-West y Britten fue asiduo y provechoso.

Al margen de cuando cuándo se inicia la amistad entre ambos, un fragmento de una carta inédita de Sackville-West de 1943 dirigida a Britten, en la que alude a la grabación que hizo en 1939 de dos fragmentos de *Les Illuminations* a partir de una emisión en la radio, nos informa del interés que en esa época ya despertó en él la música del compositor:

My dear Ben.

²⁷⁰ "The occasion of Eddy's first Meeting with Benjamin Britten has not been possible to pin down; there is no shortage of people who claim to have introduced them, but all that seems reasonably certain is that they knew each other well enough before the war to have collaborated on *The Rescue* within months of Britten's return from America on 17 April 1942, and in 1943 for Britten to have honored Eddy by dedicating to him his *Serenade* opus 31 for Tenor, Horn and Strings, one of the loveliest things he ever wrote." De-la-Noy, Michael: *Eddy. The Life of Edward Sackville-West*. Londres: Arcadia, 1988, p. 195.

²⁷¹ Otras fuentes como Banks (1996, p. 236) se inclinan por pensar que el encuentro entre los dos artistas se produjo en la BBC a la vuelta de Britten a Inglaterra, es decir, a partir de marzo de 1942.

Yes— - to come to dinner next Tuesday. [...]. Try to come early and I will play you a record of “Being Beauteous”. I had made from the broadcast in August 1939. It is not very good, but might amuse you. “Marine” was also made, but is neatly too bad to play.

Se ha destacado profusamente la influencia de Auden en el periodo de formación de Britten, aunque a partir de su vuelta a Inglaterra se rompe el vínculo entre los dos artistas.²⁷² Justo en ese momento aparece Sackville-West, una figura no tan carismática ni de tanto talento creativo como Auden, pero sí mucho más académica si se quiere, con una formación musical más técnica y con un profundo conocimiento de un vastísimo repertorio musical, especialmente el operístico.

Como ha subrayado Mitchell (2004), Sackville-West ejerció un tutelaje más o menos explícito a un compositor de 29 años que, después de la poco productiva aventura americana a su país natal, vuelve desilusionado a una Inglaterra en guerra que le recibe por otra parte sin especial calidez dada su doble condición de homosexual y objetor de conciencia. Britten en ese momento, todo y que recobra sus raíces, deja atrás al que hasta ese momento había sido su guía espiritual y estético, al tiempo que tiene que volver a situarse en el escenario musical británico. A todo esto se añade el hecho que Peter Pears, con quien ha convivido durante sus años de estancia en Estados Unidos, se ausenta con frecuencia durante largos periodos. Todo ello conforma una situación de vulnerabilidad comprensible que Sackville-West vino a colmar. Para documentar la fuerte relación que se establece entre Britten y el escritor mostremos a continuación diferentes fragmentos epistolares, en su mayoría inéditos.

En el siguiente extracto de una carta inédita de principios de 1943 se puede apreciar de manera elocuente el apego del compositor hacia el crítico y el aprecio por su criterio al desear enseñarle la obra que está escribiendo en ese momento, circunstancia que no es muy habitual en el caso de un compositor como Britten:

[Carta nº 960123]²⁷³

January 4t 1942 [1943]

Old Mill, Snape

²⁷² Véase al respecto Mitchell, Donald: *Britten & Auden in the Thirties. The Year 1936*. Washington: University of Washington Press, 1981.

²⁷³ Numeración establecida por la Britten-Pears Library.

My dear Eddy

[...] I am in town most of next week - —and would love to see you. What about a latish dinner on the Tuesday? [énfasis nuestro]

Clifford [Curzon] and I, unless sabotaged by Steuart Wilson, are playing the *Scottish Ballad* on the European Service on February 16th. Can you be there? How goes *The Rescue*? Any date yet? I'm working hard on the *Sonata for Orchestra* and getting very excited. *I must show it to your soon.*²⁷⁴ [énfasis nuestro]

Much love, and all best New Year wishes.

Ben

En las líneas anteriores también se constata que *The Rescue* ya está en marcha y que un profesional como Britten, que tiene una agenda saturada de encargos, se interesa por el calendario de la futura obra radiofónica.

En el siguiente extracto inédito se confirma que Britten considera a Sackville-West un interlocutor válido para sus comentarios musicales, relativamente técnicos. Este tipo de observaciones, en este caso sobre Shostakovich, no son muy habituales en la correspondencia del compositor:

[Carta nº 9601292 (p. 2: fragmento inédito)]

10-42

My dear Eddy

[...] By-the-way I quite agree with your qualifications about the Fifth Shostakovich— - I do think a lot of it is too 'easy', and obviously the whole work hasn't been sufficiently groomed—- but I don't really think you estimate highly enough the extraordinarily rare qualities he has. His marvellous melodic gift (I do thumb it is) — - the wonderful relaxed quality so much of it has (can you think of a single other composer to-day who has the courage to go on as long without working up a feverish climax), and the extraordinary clarity and originality of his colouring, (I think the end of the 1st movement wonderful). I feel that he has extraordinary prophetic virtues, and that perhaps his influence will be greater than the value of his actual works (like C. P. E. Bach). I should like to talk more about this when we meet, because I feel that even only because of his terrific

²⁷⁴ Britten no llegó a culminar esta obra sobre la que se concentró en 1942. La *Sonata para orquesta* incluía alguna anticipación de 'Old Jone has gone fishing', el *round* incluido en *Peter Grimes*, Acto 1, escena 2. Véase *LfaL* Vol. 2 p. 1042-1043.

audience appeal he shouldn't be dismissed. I hope to be up in town at the beginning of the week [...]²⁷⁵

Sackville-West estuvo en estrecha conexión con Britten durante la composición de *The Rescue*, llegando a pasar algún fin de semana con él durante el año 1943. Sirva el testimonio de la hermana Britten que convivió con el compositor en el Old Mill de Snape (Suffolk), residencia de éste a su vuelta a Inglaterra:

One of the many people who stayed with us was Edward Sackville-West, who was extremely kind to me, and taught me how to make a sauce, and helped me in the kitchen. He told us about his home in Kent, Knole. The roof was so large that seven men were permanently employed to look after it. Rather a different affair from the Old Mill and the tiny kitchen there, Ben was collaborating with Eddie on a melodrama for broadcasting entitled *The Rescue*. With all this in hand at beginning of March 1943, he was struck down with measles and carried off to the Grove fever hospital in Totting.²⁷⁶

El contacto entre los dos hombres se mantendrá más allá de *The Rescue*, es decir, durante el proceso de composición de *Peter Grimes* que el compositor ansía compartir con el escritor como se puede comprobar en las siguientes líneas inéditas de marzo de 1944:

[Carta nº 9601308]

Old Mill, Snape

March 5th 1944

My dear Eddy,

[...] *Peter Grimes* goes ahead well— - I have completed Act I, and except for one or two bad bits, it seems good to me. *I long to play it to you, and I wonder what you'll say of my operatic style.* [énfasis nuestro] Certainly it has come surprisingly easily considering that it's my first 'go'!

El contacto se prolonga como mínimo hasta noviembre de 1944, como prueba el testimonio de Britten en la siguiente carta dirigida a Peter Pears:

Lots has happened since we spoke—-I've been in London, had a mad rushed time, did 200 things in 3 days, got back here midday Saturday, with Eddy— - had a nice week-end, & now I'm back at the score again [of *Peter Grimes*]. [...] Kit [Christopher Welford marido de la Hermana de Britten, Beth] was here too for the week-end—-

²⁷⁵ Esta carta ha sido publicada parcialmente, es decir, sin incluir el pasaje citado, en Mitchell (2004, p. 115).

²⁷⁶ Britten, Beth: *My Brother Benjamin*. Londres: Faber and Faber, 2013, pp. 178-179.

& most surprisingly Eddy clicked will with him & Beth— & we had a pleasant weekend altogether.²⁷⁷

En los párrafos anteriores se ha evidenciado la familiaridad que ambos mantienen desde el año 1942 hasta 1945 y el interés y la importancia que Britten otorga al criterio del escritor y que le lleva a confiarle obras aún no terminadas.

Hay que dejar constancia que Sackville-West quiso ir más allá de la amistad con el compositor a finales de 1942, justo cuando se empieza fraguar *The Rescue*. La respuesta negativa de Britten, que ya estaba comprometido en ese momento con Peter Pears, no impidió que los dos mantuvieran la amistad y relación.²⁷⁸

En los apartados siguientes analizaremos la relación del escritor con Britten atendiendo consecutivamente a su papel de valedor (como crítico), de colaborador y de consejero.

5.1 Sackville-West como crítico de Britten

In Benjamin Britten we have lyrical poetry, a sensuous imagination, an emphasis on melody, a strong sense of drama, a gift form musical description, a heart-on-sleeve directness of appeal, bound up with a profusion, a versatility, and a rapidity of invention, which have astonished the musical world.²⁷⁹

Para acabar de entender el alcance de las palabras de Sackville-West que encabezan este punto tenemos que aludir a la hipersensibilidad de Britten con los críticos (y a una relativa insensibilidad de los críticos hacia sus obras). De hecho, el compositor dedicó uno de sus pocos ensayos publicados a este tema. En “Variations on a Critical Theme” (1952) se puede apreciar el impacto que tuvieron sobre él las críticas poco constructivas y que provocó una notable hostilidad hacia la figura del crítico en general.²⁸⁰

²⁷⁷ *LfaL*, vol. 3. Carta 491.

²⁷⁸ Para una exposición más detallada de este momento de la relación véase De la Noy (1988, p. 195 y ss.) y Mitchell (2004, p. 114 y ss.).

²⁷⁹ Sackville-West, Edward: 'Music: Some Aspects of the Contemporary Problem' en *Horizon* vol. 9, núm. 54 (junio 1944), p. 126.

²⁸⁰ “I can well remember my first contact with the critics. I was about 17 and three part songs of mine had been given at a London theatre concert. They were written as a student’s exercise, with the voice parts in strict canon. [...] The only written criticism of this performance damned them entirely—as being obvious copies of Walton’s three Façade Songs. Now anyone who is interested can see for himself that this is silly nonsense. The Walton Songs are brilliant and sophisticated in the extreme—mine could scarcely have been more childlike and naive, with not a trace of parody throughout. I was furious and dismayed because I could see there was no word of

Con todo, Kildea (2004, p. 115), en su edición de los escritos de Britten, incluye una serie de notas que matizan la impresión que sugiere el compositor y según la cual la recepción de sus obras por parte de la crítica fuera la mayoría de las veces hostil. Sea como sea, la vivencia del compositor fue claramente negativa, lo cual le generó una actitud de desconfianza general ante la figura del crítico. Así pues, no ha de sorprendernos que los escritos de Sackville-West fueran sinceramente apreciados por el compositor que sintió cómo, por fin, alguien no sólo alababa su música sin reservas sino que era capaz de vislumbrar el potencial que su talento albergaba.

Para comprender la reserva de Britten hacia los críticos, citaremos algunos extractos de comentarios publicados sobre sus obras. Referente a su obra *Our Hunting Fathers*, el compositor Edmund Rubbra la consideró “dry, cocktail cleverness, unrelieved by any real beauty of line.” En la misma línea, podemos leer con motivo del estreno en Inglaterra de las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge* (op.10):

The Observer, 10 October (unattributed):

Mr Britten's Variations were worse than we have been told, but better than we had feared. They were clever, and sometimes serious. If we have not the slightest wish to hear them again it is because they still exemplify Mr Britten's particular weakness, that neither his seriousness nor his levity is intense enough.

El reputado musicólogo J. A. Westrup tampoco se muestra especialmente comprensivo con nuestro compositor:

Over and over again one can hear the composer saying to himself with quiet, and no doubt legitimate, satisfaction: 'No one has done this before. It will come off'. It does come off; but one cannot help wondering what exactly are the musical ideas which this virtuosity should be intended to serve. These double-bass harmonics, squeaking piccolos, grunting trombones and impertinent percussion—to what artistic end are they directed?²⁸¹

Incluso un autor que valora la música de Britten como Henry Boys acaba su artículo con las siguientes consideraciones:

encouragement—no perception. Was this the critical treatment which one was to expect all one's life? A gloomy outlook.” Britten, Benjamin: 'Variations on a Critical Theme' en Paul Kildea (ed.): *Britten on Music*. Paul Kildea (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 115.

²⁸¹ Westrup, Jack A.: 'The Virtuosity of Benjamin Britten' en *The Listener* vol. 28 (16 julio 1942): 93.

There are passages in his work, notably the really lovely line of 'Lullaby' in the suite for violin and piano, 'Messalina' from 'Our Hunting Fathers', the last pages of the same work, and certain pages from what is, in my opinion, easily his finest work so far—the Variations for string orchestra—which show profounder feeling and by their melody and harmony hint at great possibilities. These possibilities, I believe, will bring a day when he will have to choose either to become better and better at saying the same kind of things he has already said as perfectly as one could desire—with, at the same time, the deeper side becoming weaker, more derivative, more easy, more purely hedonistic—or to make great efforts to develop this other side, which he could do without having to sacrifice his delightful fantasy.²⁸²

En fecha tan tardía como 1954, cuando Britten ya había escrito no sólo *Grimes* sino también *The Young Person's Guide*, *The Rape of Lucretia*, *Albert Herring*, *Billy Budd* y *Gloriana*, aún se mantiene esta dicotomía acerca de su talento en la 5ª edición del Grove Dictionary (1954)²⁸³:

Critical opinion, towards which his attitude his somewhat gunpowdery, is divided not so much on the question of this extraordinary talent, which can hardly be denied, as on the question how much his heart and how much is head. 'Clever' is often applied to him with its usual pejorative implication: there is universal agreement that Britten is extremely clever, but the imputation is left that feelings do not go deep enough in his music.²⁸⁴

A la vista de lo anterior, lógicamente Britten no pudo ser indiferente, a su vuelta a Inglaterra en marzo de 1942, al tono extremadamente elogioso de los ocho artículos que Sackville-West le dedica entre agosto de 1942 y diciembre de 1943 y que aparecen en la prestigiosa revista *The New Statesman*.²⁸⁵ Esta serie de artículos abarca todos los géneros que el compositor cultiva y lo hace con un entusiasmo poco frecuente en un crítico exigente como es Sackville-West. Esta sucesión de escritos se ocupa de las siguientes obras del compositor: *Sinfonia da Requiem* (publicado en agosto de 1942), *Seven Sonnets of Michelangelo* (publicado en octubre de 1942), *Hymn to Sta. Cecilia* (publicado en diciembre de 1943 y junio de 1943), *Cuarteto de cuerda nº 1* (publicado en mayo de 1943), *Scottish Ballad* (julio de 1943), *Serenade* (publicado en octubre de 1943) y *A Ceremony of Carols*

²⁸² Boys, Henry: 'The Younger English Composers. Benjamin Britten' en *The Monthly Musical Record* vol. 68 (octubre 1938): 234-37, pp. 236-37.

²⁸³ Cabe puntualizar que esta edición del conocido diccionario fue la que prevaleció en múltiples reimpresiones hasta la nueva edición de 1980, cuatro años después de la muerte del compositor. En ésta ya no se encuentra el pasaje aludido.

²⁸⁴ Blom, Eric (ed.): *Grove's Dictionary of Music and Musicians (5th Edition)*. Londres: Macmillan Publishers, 1954.

²⁸⁵ Cabe señalar que otro de los críticos musicales de la revista, W. J. Turner, publicó en febrero de 1940 una crítica muy elogiosa de *Les Illuminations*.

(publicado en diciembre de 1943). Para poner al alcance del lector unos textos de difícil acceso, sin por ello multiplicar las citas, nos remitimos al Anexo B.²⁸⁶

La primera crítica de Sackville-West sobre la música de Britten estuvo centrada en la *Sinfonia da Requiem*. Esta obra, estrenada en América en 1941 fue interpretada en Inglaterra por primera vez el 22 de julio de 1942. Es dicho concierto el que da origen al texto del escritor que, de manera inusual, se centra de manera exclusiva en la obra del compositor inglés. En él ya podemos comprobar el entusiasmo del crítico, siempre sustentado en aspectos técnicos de la obra:

Proportions are among the last qualities an artist learns how to control, and it is a tribute to the composer that, although his symphony only took twenty-four minutes to run, one felt one had assisted at a large work. This was the result, partly of a true concentration (as opposed to the meagerness that often does duty of it in modern music) partly of the emotional structure.²⁸⁷

Si el párrafo anterior ya denota la admiración del crítico, en su siguiente crónica, el estreno el 23 de septiembre de 1942 de las canciones basadas en los poemas de Miguel Ángel Ángel, es elevado al rango de acontecimiento histórico.

After the interval came the first performance of Benjamin Britten's *Seven Sonnets of Michelangelo* for tenor and piano. I suggest that these are the finest chamber songs England has had to show since the seventeenth century, and the best any country has produced since the death of Wolf. It was high time the long, sinuous, rhetorical Italian line reappeared in English vocal music, which was dying of a surfeit of Brahms, on the one hand, and of folk tunes on the other.²⁸⁸

El texto anterior es un buen exponente del estilo del crítico: amplia perspectiva histórica, dominio del repertorio y caracterización técnica a un nivel divulgativo. Por otra parte, la capacidad de renovación histórica del repertorio inglés que atribuye Sackville-West a los *Sonnets* es la misma que se le atribuirá a *Peter Grimes* en el campo operístico, tres años después y de manera unánime por parte de los críticos.

Después de la crítica de septiembre, Britten escribe prestamente al que ya se supone es su amigo para agradecerle su generosa crítica y la valentía para

²⁸⁶ Concretamente, se trata de los Textos 8, 9, 10 y 11 del Anexo B.

²⁸⁷ Sackville-West, Edward: 'Britten on Death' en *The New Statesman* vol. 24 (1 agosto 1942): 75. Se puede consultar un extracto más amplio de la cita en el Texto 8 del Anexo B.

²⁸⁸ Sackville-West, Edward: 'Two Concerts' en *The New Statesman* vol. 24 (3 octubre 1942): 220. Se puede consultar un extracto más amplio en el Texto 9 del Anexo B.

expresar de manera franca su opinión; a la vez, se puede observar la prevención del compositor hacia los críticos. Según Britten, Sackville-West puede tener esa visión de la obra porque precisamente no es un crítico al uso:

I have just been shown this week's *New Statesman*, & believe me, it has done more towards my recovery than any of these horrible little pills or red medicines (that I usually forget to take) [...] So very rare is it that critics have the courage to go the whole hog & say exactly what they feel without some qualification or other. But I shouldn't class you as a 'critic' (how I hate the parasitic race) & that is perhaps the explanation!²⁸⁹

En las posteriores crónicas de los conciertos, el respaldo del crítico no hace más que confirmarse y extenderse a obras del compositor que abarcan los diferentes géneros como son el cuarteto de cuerdas o la obra coral.²⁹⁰

Tras la publicación de los artículos mencionados, Sackville-West culminó su visión sobre Britten en dos importantes ensayos. El primero, "Music: Some Aspects of Contemporary Problem", se publica en 1944 en la revista *Horizon* mientras que el segundo, "The musical and dramatic structure", se incluye en la monografía sobre *Peter Grimes* editada en 1945.²⁹¹

En el largo ensayo de 1944 (se publica en tres entregas, entre junio y agosto), Sackville-West demuestra una vez más una capacidad visionaria notable y casi diríamos única puesto que no conocemos otras críticas sobre el compositor anteriores a *Grimes* tan entusiastas y convincentes. De hecho, ya no se trata simplemente de una crítica de un concierto sino de un ensayo de fondo con Britten y Tippett como protagonistas y en el que el crítico no duda en ensalzar sin ambages la potencialidad de los dos compositores ingleses. En este sentido, Sackville-West no sólo fue un paladín de Britten sino que también asumió la

²⁸⁹ Mitchell, Donald: 'I love being with you & picking your brains': The Letters of Benjamin Britten and Edward Sackville-West, 1942-1945' en *Letters from a Life. Selected Letters of Benjamin Britten. Volume Three, 1946-51*. Berkeley (California): University of California Press, 2004, p. 113.

²⁹⁰ Véase los Textos 10 y 12 del Anexo B.

²⁹¹ "Music: Some Aspects of Contemporary Problem" se puede consultar en <http://www.unz.org/Pub/Horizon-1944jun-00382>; <http://www.unz.org/Pub/Horizon-1944jun-00382>; <http://www.unz.org/Pub/Horizon-1944aug-00114>. Consultado el 22 de julio de 2015.

defensa de un compositor mucho menos popular en ese momento y de maduración más lenta como fue Michael Tippett:²⁹²

[...] I will content myself with expressing the conviction that Benjamin Britten and Michael Tippett are potentially great composers who have it in their power to change, for generations to come, the podgy and obstructed expression which has for a century and a half degraded the face of English music.²⁹³

En el ensayo de 1944 Sackville-West ya expone algunos puntos de vista expuestos que serán asumidos por la mayoría de los estudiosos de la obra de Britten. En particular, la consideración de las obras de Britten hasta la *Serenade* —e incluyendo *The Rescue* en la lista (cosa que no hará en la publicación de 1945)— como una época de formación del compositor.²⁹⁴ También es de los primeros en apuntar el carácter esencialmente dramático de su obra y su tendencia natural hacia la ópera como una suerte de culminación de todo un proceso de madurez. En este sentido, Sackville-West es, juntamente con Koussevitsky, de los primeros en afirmar el talento operístico de Britten antes de haber escuchado *Grimes*:

It should be clear from the above sketch of Britten's development that his distinctive style has been gradually moving in the direction of opera. His talent for vocal writing, combined with a striking dramatic sense, seems to indicate a born composer of operas. I have already mentioned his aptitude for finding phrases that delineate the visible world, as well as those which express character. Examples are to be found all through his work, but nowhere more remarkably than in the incidental music which he wrote for my own broadcast drama, *The Rescue*. During the composition of this score, which contains some very beautiful stuff, I was continually struck by the unerring instinct with which Britten hit upon the right musical backing for whatever it was I had written, or—alternatively—rose imaginatively to any occasion the script presented for quasi-independent music.²⁹⁵

La confianza de Sackville-West en el calibre dramático de Britten se sustenta básicamente en su caracterización de obras instrumentales y vocales, puesto que es altamente improbable que conociera el experimento estadounidense de Britten

²⁹² La relación entre el críticocritic y Tippett se prolongó a lo largo de los años. De hecho durante su época como patrono del Covent Garden, Sackville-West auspició con éxito el estreno en 1955 de *The Midsummer Marriage*.

²⁹³ Sackville-West, Edward: 'Music: Some Aspects of the Contemporary Problem' en *Horizon* vol. 9, núm. 56 (agosto 1944): 114-127, p. 127.

²⁹⁴ Veáse ibídem p. 117. Esta concepción del corpus britteniano se ha mantenido hasta nuestros días. Así, Christopher Mark en su importante monografía *Early Britten: A Study of Stylistic and Technical Evolution* (Londres: Garland, 1995) llega hasta la mencionada *Serenada* para dar paso al período de una madurez estilística. Con todo, en la anterior monografía no aparece ninguna mención a *The Rescue* o a Sackville-West.

²⁹⁵ Sackville-West, Edward: 'Music: Some Aspects of the Contemporary Problem' en *Horizon* vol. 9 núm. 56 (junio 1944): 114-127, p. 117.

y Auden, la opereta *Paul Bunyan* estrenada en Estados Unidos, ya que Britten la descatalogó inmediatamente después de su estreno. Así pues, su consideración sobre la capacidad dramática de Britten es esencialmente ajena a su único experimento teatral anterior a *Grimes*. Sus observaciones sobre las características operísticas en la obra de Britten anterior a *Grimes* se concretizan en el caso de una de las secciones de la *Serenade*, que el escritor caracteriza con categorías operísticas como arioso, escena o acto:²⁹⁶

Blake's tiny and terrible poem, *O Rose, Thou art Sick*, is a considerable drama which could not possibly be rendered by a 'straight' setting. What Britten has done is to embed the verses-an intensely concentrated arioso-between a prologue and epilogue which gives the whole movement the spaciousness and solemnity of the whole act of an opera.²⁹⁷

Asimismo, el escritor establece puentes entre Britten y otros compositores, como por ejemplo Verdi, que se convertirán en lugares comunes posteriormente (el propio Britten aludirá a este vínculo en su introducción a *Grimes*).²⁹⁸ Ya en la parte final del ensayo, el escritor alude de manera elogiosa a la ópera que su amigo está componiendo. Cuando esto sucede, como muy tarde en julio de 1944, Britten está en plena composición y, según la cronología que podemos deducir por las cartas, en ese momento ya ha terminado el Acto 2 (sin orquestar).²⁹⁹ La cronología confirma pues que cuando Sackville-West escribe su ensayo en *Horizon*, publicado entre junio y agosto de 1944, en el que comenta haber escuchado algún fragmento de *Grimes*, la obra no está ni mucho menos acabada. Este hecho confirma la confianza de Britten hacia el crítico que se desprendía de los extractos epistolares citados más arriba, circunstancia que le permitirá firmar el importante ensayo sobre la ópera de 1945. De hecho, Sackville-West, que es también el

²⁹⁶ Lógicamente, este comentario y todas sus implicaciones han aparecido en el Capítulo 2 de la presente tesis.

²⁹⁷ Sackville-West, Edward: 'Music: Some Aspects of the Contemporary Problem' en *Horizon* núm. 7 (julio 1944): 115.

²⁹⁸ "The Italian manner is of course deliberate and reflects Britten's profound affection (which has since increased, if anything) for the style of Verdi. What is remarkable is that he has been able to employ without conveying an impression of *pastiche*." Sackville-West, Edward: 'Music: Some Aspects of the Contemporary Problem' en *Horizon* vol. 9 núm. 56 (julio 1944): 68-73, p. 73. La relación entre el compositor italiano y el inglés ha dado lugar a importantes trabajos como es el de Brandon (2008).

²⁹⁹ "19 July 1944 Britten to Elizabeth Mayer: 'The opera is going —I've just finished Act II [...]' Reed, Philip: 'A Peter Grimes Chronology, 1941-1945' en *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*. Paul Banks (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 1996, p. 35.

primero en relacionar la ópera de Britten con el *Wozzeck* de Berg³⁰⁰— –relación que será enfatizada después del estreno por otros estudiosos— —será capaz capaz de intuir el carácter histórico de *Grimes* dentro del panorama de la ópera inglesa:

[...] in its attitude to the tragedy of a human being and his aspirations, in its ascetic avoidance of the pretty, in its concentration on a single theme to the exclusion of many of the legitimate appurtenances of 'grand' opera, *Peter Grimes* may—if carried through successively— be the first considerable English opera written in the continental tradition since Handel.³⁰¹

En 1944 Sackville-West no sólo respalda ya de una manera global la estatura artística de Britten sino también su versatilidad como compositor para saber adecuarse a las características de la música incidental, detalle que revela un conocimiento profundo de toda la producción del compositor y no solo de la destinada a la sala de conciertos. Finalmente, el escritor tampoco duda en defender a Britten de las críticas acerca de su proceso creativo que se considera demasiado precipitado. Para esto es capaz de aludir al hábito de elaborar meticulosamente la música mentalmente antes de concretarla en las correspondientes notas, hábito que el compositor avalará en diferentes entrevistas.³⁰²

A pesar de la amplitud, la calidad y la capacidad premonitoria del ensayo de Sackville-West de 1944, éste este apenas aparece mencionado en los estudios sobre el compositor inglés. Sólo hemos encontrado una cita del visionario análisis en White (1970, p. 39), una fugaz mención en la biografía Carpenter (1992, p. 185)³⁰³ y otra en una nota a pie de página en Banks (1996, p. 28). Con todo, su carácter profético y su fe en Britten, basándose en un conocimiento técnico y estético de su obra, merecen un lugar más destacado en la literatura britteniana. En este sentido, uno de los efectos que esperamos de nuestro trabajo es contribuir

³⁰⁰ "The opera on which he is at present engaged is based on the verse tale, *Peter Grimes*, by Crabbe. The libretto is grim and unromantic, and, besides giving the composer an opportunity to express more overtly that he has yet done his feelings about East Anglian scene, it should, I believe, prove an English equivalent of Berg's *Wozzeck*." Sackville-West, Edward: 'Music: Some Aspects of the Contemporary Problem' en *Horizon* vol. 9 núm. 56 (agosto 1944): 114-127, p. 117.

³⁰¹ Sackville-West, Edward: 'Music: Some Aspects of the Contemporary Problem' en *Horizon* vol. 9 núm. 56 (agosto 1944): 114-127, p. 117.

³⁰² Véase al respecto el Texto 13 del Anexo B.

³⁰³ Todo y que Carpenter cita a Sackville-West y le da una cierta amplitud, no hay ninguna mención a *The Rescue*, ni siquiera en la lista de obras del Anexo A de su monografía en donde encontramos mencionadas otras obras indincidentales de menor importancia. Hay que pensar que la recuperación de la obra tiene lugar en 1993 mientras que la biografía es de 1991. Con todo, la tesis de Reed, donde ya se subraya la importancia de la obra, es de 1987.

a hacer justicia al papel en la proyección de Britten de este aristócrata, literato y músico.

El ensayo “The Musical and Dramatic Structure” de 1945 constituye el texto central de la primera publicación de Sackville-West dedicada a *Peter Grimes* y aparece casi de manera simultánea a su estreno. Lógicamente, el hecho de poder escribir este ensayo antes del estreno de *Grimes* dado que éste apareció publicado justo en el momento del estreno de *Grimes* confirma que el escritor es una de las personas que más conocen de primera mano la ópera del compositor. También es revelador de la confianza que tiene en él el compositor, puesto que se trata del ensayo más sustancial de la publicación.

De hecho, algunas ideas expuestas en ‘The Musical and Dramatic Structure’ ya aparecieron en el un ensayo publicado en 1944 y, en consecuencia, son perfectamente atribuibles al amplio conocimiento de la producción de Britten por parte del crítico y a un fino instinto artístico que le permite entender que el compositor está a punto de entrar en su periodo de madurez. Sackville-West es el primero en hacer hincapié en el periodo de formación del compositor anterior a su primera ópera, así como en el carácter dramático de algunas de sus obras más importantes.³⁰⁴

Como subraya Sackville-West, la madurez que muestra el compositor para concebir *Peter Grimes* es fruto de una extensa labor en los diferentes géneros musicales, tanto vocales como instrumentales. *Grimes* es la culminación de esta puesta a punto tanto técnica como dramática. Todo y que en este texto no cita a *The Rescue* (cosa que sí hace en el ensayo de 1944), es evidente que el “radio drama” también juega un papel en la formación dramática del compositor. En cierto sentido, una parte de nuestra Tesis es la concreción técnica del texto de Sackville-West.

Resulta plausible que el texto de Sackville-West fuera consensuado con el compositor. En cierta manera, el escritor se erige en portavoz del compositor,

³⁰⁴ Véase al respecto el Texto 14 del Anexo B.

circunstancia de la que se puede inferir un contacto intenso entre ambos.³⁰⁵ En definitiva, “‘The Musical and Dramatic Structure’” es un penetrante estudio de tanto la ópera pero como también de toda la producción de Britten; sin embargo, no ha obtenido la atención que merece ya que son pocos los estudiosos de la obra del compositor inglés que hagan referencia a él.³⁰⁶ Vuelve a ser Mitchell quien de alguna manera hace justicia a la importancia del texto situándolo en el contexto de su creación :

This was not common knowledge in 1945, and the source of it could have been only the composer itself. Indeed, that Britten must have read a draft of Sackville-West's text, and while approving it, suggested additions or amendments, is precisely what lends it a special importance. Reading the text now, inevitably, one is struck by the familiarity of it all, and perhaps too by the somewhat pedestrian character of Sackville-West's literary style, something Britten became increasingly aware of even as *The Rescue* project was in train. But *déjà vu* would be an unjust conclusion; much of what Sackville-West wrote in 1945 was musically informed, fresh and arresting, and later generations of critics and students owe him a genuine debt.³⁰⁷

No hay que olvidar sin embargo que había otros posibles candidatos para escribir un tipo de análisis como el que escribió Sackville-West. Nos referimos al eminente musicólogo austríaco Erwin Stein, otro de los pocos incondicionales de la obra de Britten, que en septiembre del mismo año publica su importante ensayo sobre la ópera.³⁰⁸ Caber recordar que este antiguo alumno de Schoenberg fue el responsable de la reducción para piano de la ópera, circunstancia que todo y que le proporcionó una familiaridad con ella incuestionable seguramente también impidió que pudiera además acometer la redacción de un ensayo amplio. No es improbable pues que Stein no dispusiera de tiempo suficiente para acometer esta tarea justo para el estreno de la ópera, estrenada en junio.

³⁰⁵ “Moreover, while *Grimes* was under way in 1944, Britten evidently allowed Sackville-West to examine the composition draft (probably only Act I was complete at the time) and to write about it (see ‘Music: Some Aspects of the Contemporary Problem III’, *Horizon* 10/56 (August 1944), 117-18). There can be little doubt that the composer discussed the opera with Sackville-West, a debate which surely reflected in Sackville-West's account. It is an essay which might be regarded as representing may of the composer's own views.” Reed, Philip: ‘Finding the Right Notes’ en *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*. Paul Banks (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 1996, p. 82.

³⁰⁶ Véase Carpenter (1992, p. 208-9).

³⁰⁷ Mitchell, Donald: ‘I love being with you & picking your brains’: The Letters of Benjamin Britten and Edward Sackville-West, 1942-1945’ en *Lfal* vol. 3 p. 131.

³⁰⁸ Stein, Erwin: ‘Opera and Peter Grimes’ en *Tempo* núm. 12 (septiembre 1945): 2-6.

El valor de Sackville-West estriba además en haber escrito el ensayo sobre *Peter Grimes* antes de conocer la triunfal recepción que iba a recibir. La admiración del escritor por la obra de su compatriota era suficientemente sólida y exenta de consideraciones extra-musicales como para afirmarse sin reservas. El crítico no duda en poner su prestigio al servicio de la música de Britten. La historia finalmente le dio la razón. En definitiva, la serie de artículos aludida documenta suficientemente la implicación de Sackville-West con la obra de Britten demostrando a la vez una rara capacidad analítica y valorativa.

Incluso cuando la relación entre los dos hombres se hace más esporádica, Sackville-West sigue comunicando al compositor, de manera privada, sus apreciaciones, en general muy positivas, sobre algunas de las nuevas obras. Esto se muestra de la manera más expresiva en el caso del estreno de *The Rape of Lucretia* en 1946. Sackville-West hace llegar una misiva a Britten muy elogiosa sobre la nueva ópera, según él un paso más respecto de *Grimes*, pero en la que, después de haberla escuchado varias veces, también expresa algunas reservas sobre algunos pasajes.³⁰⁹ La respuesta de Britten no deja de ser sorprendente ya que reacciona muy a la defensiva, exigiendo total incondicionalidad por parte del escritor. ¿Hasta qué punto la susceptibilidad del compositor no responde al acierto del crítico al señalar un punto débil? La respuesta de Sackville-West insiste en que Britten no puede dudar sobre su admiración casi incondicional, pero también en la necesidad de la honestidad del crítico incluso en el caso de las obras de artistas amigos, como es el caso.

5.2 Sackville-West como colaborador de Britten

Los dos artistas ingleses colaboraron básicamente en el ámbito radiofónico siendo *The Rescue* (1943) su proyecto más ambicioso. Además de éste, Britten intervino en programas de radio producidos por Sackville-West como por ejemplo *A Poet's Christmas* emitido en la Nochebuena de 1944. En él, Britten, juntamente con el *Chorale after and Old French Carol*, daría a conocer la que sería su última versión musical con un texto de Auden, *A Shepherd's Carol*.

³⁰⁹ Las cartas se pueden consultar en *LfaL* vol. 3 p. 239-49.

A partir de diferentes testimonios, se puede sustentar que Sackville-West hubiera deseado extender su colaboración con el compositor al terreno de la ópera. Es el caso de Desmond Shawe-Taylor, uno de los amigos íntimos de Sackville-West que confirma que a éste este no le hubiera importado que *The Rescue* se convirtiera en una ópera, siempre con música de Britten.³¹⁰

Asimismo, en una carta de enero de 1944, Sackville-West comenta la posibilidad de escribir un ópera junto a Britten:

How delicious to have a fan letter from so old and valued a friend! I am indeed delighted that you enjoyed *The Rescue*. There were many things about it that I could have wished otherwise (the music was abominable played), but I think it had its moments. Ben and I have every intention of writing an opera together eventually, but at present he is committed to writing one to a libretto already prepared.³¹¹

Si bien no quedan dudas en cuanto al anhelo del crítico por realizar el proyecto operístico, no parece que el compositor haya considerado seriamente esa posibilidad. Con todo en algún momento de la relación, Britten cita al crítico como uno de los posibles candidatos a libretista cuando empieza a dudar de la idoneidad de Slater durante la elaboración de *Grimes*. Así, en la carta que dirige a Peter Pears en marzo de 1943, es decir, unos meses antes de la producción de *The Rescue*, podemos leer:

I'm beginning to feel that Montagu may not be the ideal librettist; but who? Wystan [Auden], well—there are the old objections, & besides, he's not to hand. Louis [MacNeice] —more or less the same objections, & I don't know how I could work with him. Eddy [Sackville-West] —well, perhaps; let's see how *The Rescue* turns out—I doubt whether he again is a good poet, whether he isn't too pretentious, again.³¹²

La reserva acerca de la capacidad literaria de Sackville-West expresada en la carta anterior (y que se vuelve a expresar de manera más cruda en una carta a su amiga

³¹⁰ “Desmond Shawe-Taylor (in a private communication) recalled that ‘at one time Eddy hoped that [*The Rescue*] might have been recast in operatic form and Ben seemed for a while to be interested’ [Reed, Philip: ‘A Peter Grimes Chronology, 1941-1945’ en *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*. Paul Banks (ed). Woodbridge: The Boydell Press, 1996, p. 27, nota.

³¹¹ Citado en De-la-Noy, Michael: *Eddy. The Life of Edward Sackville-West*. Londres: Arcadia, 1988, p. 199.

³¹² *LfaL* vol. 2, p. 1124.

íntima Elisabeth Meyer de diciembre de 1943)³¹³ se contraponen con el entusiasmo que expresa al recibir el inicio de *The Rescue* en octubre de 1942:

I like the beginning of your draft script very much. It has quite a terrifying atmosphere, and grand opportunities for juicy music! How is the rest going?³¹⁴

Sea como fuere, la colaboración artística de más entidad entre los dos artistas fue sin duda *The Rescue*, que supone el último ensayo antes de encarar *Grimes* y que, en este sentido, ocupa un lugar estratégico evidente.

5.3 Sackville-West como consejero

El joven Britten, a pesar de su extraordinario talento, siempre se sintió incómodo ante personajes más instruidos y culturalmente más preparados. Esta especie de complejo de inferioridad se manifiesta de manera particular ante una personalidad arrolladora como la de Auden. Precisamente, esta sensación desaparece en el caso de Sackville-West, a pesar de su erudición artística general. En efecto, el escritor considera que Britten es una persona excepcionalmente inteligente y aprecia su compañía. El compositor expresa su satisfacción por la valoración del crítico en el siguiente extracto en el que se puede inferir el tipo de relación que mantienen ambos:

I have been from the beginning so fond of you, & I respect & admire so much that is wonderful for me that you feel as you do. It is also a great relief for me that you don't, as I always imagine all exceptionally intelligent people must, feel bored stiff with being with me. (I go through life feeling singularly inadequate!) So it is pleasant, because I love being with you & picking your brains!³¹⁵

El fragmento anterior muestra claramente la admiración de Britten hacia el escritor a la vez que lo considera una fuente de conocimiento, tal y como se desprende de la frase “me encanta estar contigo y expresar tu cerebro (en el sentido de aprovechar tus conocimientos)”. Este papel de consejero se plasmó en obras importantes del compositor. Se da por demostrado que Sackville-West ayudó a Britten a escoger algunos de los textos poéticos de sus obras. Concretamente de *Rejoice in the Lamb* y de la *Serenade*, una de sus obras más

³¹³ Véase *LfaL* vol. 3, Carta 443.

³¹⁴ Reproducida en Mitchell, Donald: “‘I love being with you & picking your brains’: The Letters of Benjamin Britten and Edward Sackville-West, 1942-1945” en *LfaL* vol. 3 p. 113.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 115.

célebres.³¹⁶ Esta función del autor de *The Rescue* no es en ningún caso trivial. Que el escritor pudiera ejercer este papel denota, por una parte, que Britten le atribuye una autoridad estética y literaria (hasta ahora ejercida básicamente por Auden) al tiempo que hacerle partícipe de sus proyectos creativos. En correspondencia a su ayuda, Britten le dedica justo la obra que culmina, según el propio Sackville-West (y, a partir de él, según los expertos en la obra del compositor) su período de formación. La concreción material de la dedicatoria simboliza de alguna manera el poco reconocimiento hacia la figura de Sackville-West, ya que en la primera edición de Boosey sólo constan sus iniciales.³¹⁷

En algunas de las cartas inéditas de Britten que hemos podido consultar se encuentran otros pasajes que manifiestan claramente el papel de consejero que ejerció Sackville-West durante estos años. Así, en el siguiente extracto le pide consejo sobre qué textos podrían convenir a un nuevo ciclo de canciones, y cual sería el equivalente inglés de Heine o Müller:

[Carta nº 9601308]

Old Mill, Snape

March 5th 1944

My dear Eddy,

[...] What I have been meaning to ask you for ages is—can you think off hand of a good source I can go to for a song cycle? Peter and I have done the *Michelangelo* until we're nearly crazy and if the demand for recitals from us continues as it is we've got to have a new big work from me for future seasons. Louis MacNeice has done me a lovely song-cycle, but unfortunately it's for a woman and unless the attitude of society alters radically to you know what, Peter can't possibly sing it! What would be ideal would be some fifteen or twenty very short lyrics, in different metrics, with some story to dramatic impulse running thro' it. I've looked at the Donne love poems, but there's no enough plot in there, heavenly tho' they are. The Herbert I want to save for a bit, and any-how they wouldn't do for the purpose I have in mind. 'Maud' I can't face frankly. Is there an English equivalent of the Heine cycles, or Müller (was it he who wrote the Schubert cycles?) Sorry to bother you my dear, but if you have a brainwave do send me a P. C.

Asimismo, de una carta inédita del crítico de 1959 también podemos inferir que el compositor le pidió consejo sobre cómo iniciar su *War Requiem*:

³¹⁶ Véase *LfaL* vol. 3, cartas 432 y 489.

³¹⁷ En ediciones posteriores se incorporó el nombre completo del dedicatario.

28/IV/59

My dear Ben,

You said you couldn't think how to begin your Service. Why not begin with an organ Prelude? You might then use the theme (or themes) later in the Service (e.g. for the Magnificat). Also it would be a good thing to end with a Postlude, to drawn the XXX mustling and shuffling of the congregation trooping out.

Otro aspecto en el que pudo influir Sackville-West fue en el asesoramiento sobre el repertorio operístico. Como ya hemos aludido en un punto anterior, el escritor fue un gran admirador de Richard Strauss, que actuó como referente cuando aún albergaba la esperanza de componer obras líricas (“I want to be a great psychological composer like Strauss”)³¹⁸ y resulta bastante verosímil que insistiera para que Britten conociera a fondo al obra del compositor bávaro. No podemos descartar que el interés por Strauss por parte de Britten en el momento de fraguar *Grimes* provenga de la influencia de Sackville-West. De hecho, fue en la época de intenso contacto entre los dos artistas cuando Britten, convaleciente de un sarampión, estudia la partitura del *Rosenkavalier*.³¹⁹ Más tarde, en su ensayo de 1944, Sackville-West cita a Strauss tanto por su maestría en el tratamiento del tiempo operístico (aunque con alguna reserva hacia su música) como por su posible influencia en el tratamiento vocal de algunos pasajes de *Peter Grimes*.³²⁰ La concepción operística de Sackville-West será tratada de manera más detallada en Capítulo 3. No nos parece inoportuno destacar que el papel de Sackville-West como consejero musical no se limita a Britten sino que también se extiende a Michael Tippett, el cual en una carta de 1953 le agradece su involuntaria ayuda en la composición de su Concierto para Piano:

7 August 1953

My dear Eddy,

I had meant to write you the day after you came just to say *how* I enjoyed your visit—and how welcome you *always* are. And that too something you said about piano concertos in general reminded me of a necessary ingredient, and helped to

³¹⁸ Citado en De-la-Noy (1988, p. 63).

³¹⁹ Véase Reed, Philip: 'A Peter Grimes Chronology, 1941-1945' en *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*. Paul Banks (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 1996, p. 28.

³²⁰ Véase el Texto 15 en el Anexo B.

settle a further formal point in the middle movement [‘molto lento e tranquillo’ of the Piano Concerto]. Thank you!³²¹

Otro aspecto de la ascendencia del escritor sobre Britten es su sensibilidad hacia la temática de la condición de la mujer. Esta sensibilidad no nos ha de sorprender dada su relación y familiaridad con dos escritoras del movimiento feminista, como fueron su propia prima Vita Sackville-West y Virginia Woolf. Sin duda, esta sensibilidad tuvo que influir en la concepción de Penélope en *The Rescue* que se convierte en el centro de gravedad dramático de la obra, tal y como veremos en un punto posterior.

Finalmente, cabe establecer una conexión entre algún texto del escritor y el tema que los estudiosos de la obra del compositor inglés consideran como su núcleo dramático: la pérdida de la inocencia. Es evidente que es el motor, por ejemplo, de *The Rape of Lucretia* (1946), compuesta a continuación de *Grimes*. Precisamente esta problemática está presente en uno de los textos de Sackville-West (“George Meredith”, 1943), escrito en la época de la creación de *The Rescue* y en el que además cita a uno los escritores que servirán de inspiración al compositor como fue Henry James³²²:

Loss of innocence was a theme as fascinating to Meredith as it was to Henry James and indeed must be to all novelists, just because it is among the richest of spiritual dramas [...]³²³

Todo lo anterior avala desde nuestro punto de vista el papel de consejero que desempeñó Sackville-West, papel al que aludía Britten en su expresión de manera enfática en la frase “I love being with you & picking your brains!”.

5.4 Deterioro de la relación

Durante los ensayos y el estreno de *Peter Grimes*, se produjo entre los dos hombres un distanciamiento que difícilmente se puede explicar de manera racional. Parece ser que Britten no lo saludó durante un ensayo y que a la salida del estreno simuló, según el escritor, no verlo. Eddy tampoco fue invitado a la recepción que organizó

³²¹ Schuttenhelm, Thomas (ed.): *Selected Letters of Michael Tippett*. Londres: Faber and Faber, 2005, p. 275.

³²² Basadas en sendas historias del escritor americano, Britten compuso *The Turn of Screw* (1954) y *Owen Wingrave* (1970). Cabe señalar que el compositor entró en contacto en 1932 con *The Turn* a través de una versión, precisamente, radiofónica véase *LfaL* vol. 1, pág 255.

³²³ Sackville-West, Edward: *Inclinations*. Londres: Secker and Warburg, 1949, p. 35.

la editorial con motivo del estreno. Este cúmulo de circunstancias fueron interpretadas por Sackville-West como un desprecio hacia su persona. El crítico, al saber que Britten está molesto porque no le ha dicho nada desde el estreno, le manda finalmente una carta el 27 de junio de 1945 en la que se queja de que el compositor sólo se acuerde de él cuando lo necesita para que escriba sobre él, cosa que piensa seguir haciendo:

[...] devote as I have long been to you and your music, I ask nothing better that to help you in every way I can; my pen was, as you know, at your service at a time when I incurred a good deal of ridicule and hostility for my championship of your music; I hope I shall always have the privilege of writing about it, analysing it, and in other ways furthering. It is a great satisfaction to me to have recognised your genius considerably in advance of others critics. But now that *Peter Grimes* has established your position beyond question, I think the moment ill-chosen to give so intimate and devoted a friend the impression that he is no longer of the slightest consequence of you.³²⁴

El fragmento anterior sintetiza, al menos desde el punto de vista del escritor, su relación con Britten. En efecto, como ya hemos dicho anteriormente, Sackville-West fue uno de los primeros críticos en defender la obra de Britten y no duda en comprometer su pluma y su prestigio al firmar el estudio central de la publicación sobre *Peter Grimes* antes de que se convirtiera en el éxito que finalmente fue. Por otra parte, y a pesar de la impopularidad del compositor a su regreso a Inglaterra en 1942, le propone colaborar en un importante proyecto radiofónico de la BBC.

El éxito extraordinario de *Grimes* supuso para Britten la confirmación de su propia capacidad, de su criterio a la hora de escoger un tema dramático desde el principio y llevarlo a la práctica pese a todo tipo de dificultades. No hay que olvidar que tanto la elaboración del libreto (al final del cual el compositor no duda en pedir ayuda de Ronald Duncan a espaldas de Montagu Slater), como la producción en Sadler's Well, resultaron una verdadera carrera de obstáculos.³²⁵

³²⁴ Citado en De-la-Noy (1988, p. 206). Sobre este momento crítico de la relación entre los dos hombres, véanse las páginas 205-7.

³²⁵ Citamos, a modo de ilustración, el siguiente extracto de uno de los testigos privilegiados de aquel momento, el director del estreno de *Grimes*, Reginald Goodall en donde se puede apreciar el ambiente hostil en el que se ensayó la ópera: "As rehearsals progressed, opposition to Grimes within the company became more strident. I was attacked on grounds of cost, the time it took to rehearse and the "cacophony" of its score. The bariton Tom Williams, who had been cast as the sea-captain, Balstrode, suddenly pulled out, claiming that the part was impossible to learn. [...] The atmosphere became more rancorous by the minute. Britten and Pears were sneered at as "Joan's [Cross] pansies". There were complaints, understandable enough at a time when the nation was

En el caso de *Grimes*, Britten ya no está al “servicio” del literato, como lo estuvo con Auden en el caso de *Bunyan* o con Sackville-West en el caso de *The Rescue*. En *Grimes* Britten ha sido el dramaturgo. Cuanto más control ha tenido sobre la obra, cuanto más ha impuesto su criterio artístico, más éxito ha conseguido. Esta podría ser una explicación del aparente abandono que siente Sackville-West una vez el compositor se siente consagrado. Alcanzado el reconocimiento con su primera ópera, Britten ya está en condiciones de prescindir de figuras protectoras como la que que podía representar el crítico inglés.

Todo y que a partir de junio de 1945, la relación entre los hombres ya nunca más alcanzó la intensidad que tuvo en los años anteriores, aún mantuvieron el contacto epistolar y no parece que el incidente a raíz de *Grimes* haya dañado de forma irremediable su amistad: Britten le hace llegar la partitura de *Peter Grimes* (que Sackville-West le agradece en una carta inédita de noviembre de 1945) y lo visita a finales de 1945,³²⁶ mientras que Sackville-West siguió asistiendo a los estrenos y haciéndole llegar de manera privada sus impresiones sobre las nuevas obras, impresiones que no siempre fueron del gusto del compositor como hemos podido comprobar en un punto anterior. Asimismo, y ya como Patrono de la ópera del Covent Garden, Sackville-West fue uno de los que vio con buenos ojos la posibilidad que Britten fuera nombrado director artístico a mediados de los años 50.³²⁷

Lo que no deja lugar a dudas es que Sackville-West nunca pudo superar la dependencia artística con Britten, puesto que después de *The Rescue* no abordó ningún proyecto de características similares todo y que lo intentó: en una carta inédita del 1 de julio de 1953, el escritor propone, sin éxito, a Britten un proyecto

poised for a great military victory, that the composer, producer and leading tenor of the opera chosen to reopen Sadler’s Wells should have been conscientious objectors. Britten did not help matters when he insisted that members of the cast should not accept concert engagements during the rehearsal period, thus cutting off a source of income that was commonly used to supplement meagre salaries.” Lucas, George: *The Genius of Valhalla. The Life of Reginald Goodall*. Woodbridge: The Boydell Press, 2009, p. 80-81.

³²⁶ Veáse *LfaL* vol. 3, pp. 133-4.

³²⁷ Veáse Earl of Harewood: *The Tongs and the Bones. The memoirs of Lord Harewood*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1981, p. 133.

operístico sobre “Venice Preserved” para así poder ejercer de libretista junto a él.³²⁸

This brings me back to “Venice Preserved”. The more I think of this play, the more suited it seems to me to musical treatment—by you. Of course it would have to be cut and re-handled—but that would not matter, for it is not a great play. But it is a strong one and the plot is most arresting and picturesque. If you want to go it with on the 8th [dia del mes], I should be very glad. [...] As a play it would never be popular again, as it was in the 18th century; but as an opera it certainly might be—rather as *Rigoletto* is, though nobody nowadays wants to see ‘Le roi s’amuse’.

Ever since “The Rescue” I have wanted to write something else for you but have lacked ideas, or have felt deficient, too, as I always do. But if you liked V.[enice] P.[reserved] I would love to have a shot at making a libretto of it for you.

Love

Eddy

Una vez puesta en evidencia la importancia y ascendencia de Sackville-West en estos años decisivos de la carrera de Benjamin Britten, así como la gran admiración que el crítico tuvo por la obra del compositor, nos centraremos en el su proyecto creativo más importante, *The Rescue*.

6 *The Rescue*: contexto y génesis

Antes de *The Rescue*, Britten compone la música de, aproximadamente, 20 obras radiofónicas, 30 documentales, 1 film comercial y 12 obras teatrales.³²⁹ El período de máxima dedicación del compositor a la música incidental se prolonga entre 1935 y 1946. En este contexto de los medios de comunicación de masas es donde Britten conoce a W.H. Auden, poeta de referencia durante los años 1936 a 1942 y libretista de *Paul Bunyan*, y a Montagu Slater, futuro libretista de *Grimes*. Además, durante su dedicación al medio, Britten realiza el importante aprendizaje para su posterior dedicación operística de la labor en equipo y de la trascendencia de que el compositor esté presente en todos los estadios de la realización del proyecto. En aquellos tiempos, lo habitual era contar con el compositor cuando el *script* estaba

³²⁸ Se trata de una obra teatral de Thomas Otway, estrenada en 1682. Curiosamente, Britten compuso finalmente una ópera sobre Venecia, pero no basada en el texto propuesto por Sackville-West.

³²⁹ Para una lista completa de la música incidental del compositor véase Reed (1987) p. 429 sss.

completado e incluso se habían realizado tomas del material. Finalmente, la radio lo familiarizó con los diferentes niveles sonoros (*foreground, middleground, background*) y le hizo entender la importancia del micrófono.³³⁰ Estos aspectos técnicos incidirán en su posterior labor operística tal y como será expuesto en el Capítulo 4.

La mayoría de las partituras escritas para el medio se componen de fragmentos breves instrumentados con pocos medios, fragmentos que fuera del contexto en que fueron ideados no presentan una autonomía musical. Como excepción, podemos citar la música de programas como *King Arthur* (1937), *Love from a Stranger* (1937) o *The World of the Spirit* (1938), música que presenta unas dimensiones e instrumentación más atractivas y una entidad musical que les ha permitido sobrevivir al programa que les dio vida.³³¹ Con todo, ninguna de ellas puede rivalizar en duración y ambición con *The Rescue*.

Para ponderar la importancia de esta dedicación del compositor a la música radiofónica cabe señalar que, durante los años 30 y 40, la radio aun era un medio novedoso con una ambición cultural y dramática que contrasta con el carácter de información y entretenimiento que desempeña, en general, actualmente. En sus inicios, la radio como comunicación de masas está destinada a incidir de manera decisiva en la vida cultural y política de los países occidentales. La nómina de escritores que trabajaron para este medio durante esta época es suficientemente elocuente: Bertolt Brecht, W. H. Auden, Louis MacNeice, Dylan Thomas, Raymond Queneau, Michel Butor, etc. Sobre el impacto de algunos programas sólo hace falta recordar la conmoción que causó *The War of the Worlds* de Orson Welles, emitido en 1938 por la CBS.³³²

³³⁰ La familiaridad de Britten con la música para radio y cine le llevó a publicar algunas críticas como por ejemplo “As you like it’ Walton’s Music” publicada en 1936 y reproducida en Kildea, Paul (editor): *Britten on Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 21.

³³¹ Algunas de las obras incidentales de Britten se han editado recientemente en CD. La suite extraída del drama radiofónico *King Arthur* (1937) así como *The World of the Spirit* (1938) fueron editadas en 1996 (CHAN 9487). La banda sonora de *Love from a Stranger* (1937), única película comercial Britten, se incluyó en *Four British Film Scores* (NMC D073), aparecido en 2004. En 2007, parte de la obra para cine documental, incluyendo *Coal Face, Night Mail, Negroes*, etc., apareció en *Britten on film* (NMC D112). Finalmente, en 2013 parte de la música para teatro (*The Ascent of F6, On the Frontier*) y radio (*An American in England*) aparece en *Britten to America* (NMC D190).

³³² La emisión original del *radio drama* se puede recuperar en la web del *Mercury Theatre on the Air* (<http://www.mercurytheatre.info/>).



Ilustración 8. Emisión de *Lindberghflug* (1929), pieza radiofónica de Bertold Brecht con música de Kurt Weill y Paul Hindemith

Por otra parte, numerosos intelectuales, además de teorizar sobre el mundo radiofónico, tuvieron una implicación directa en el medio, lo cual da la medida de su ambición inicial. Es el caso del filósofo Rudolf Arnheim, quien no sólo escribió un importante ensayo, sino que también trabajó en la radio de Roma y en la BBC durante los años 30.³³³ También Walter Benjamin se interesó por el entorno radiofónico, llegando a firmar, además de algunas reflexiones sobre el medio, varias piezas radiofónicas (*Hörspiele*) que fueron radiadas a finales de los años 20 y principios de los 30.³³⁴ Sin duda, el proyecto teórico más serio sobre el medio de comunicación fue la creación, en la Universidad de Princeton, del “Radio Research Project”, liderado por el sociólogo austríaco Paul Lazarsfeld. Este reclutó para su proyecto sobre el papel de la radio en la cultura de masas a W. T. Adorno, en su calidad de sociólogo especialista en música. Entre 1938 y 1941, Adorno escribe extensa y críticamente sobre las relaciones entre el medio radiofónico y la música. Estos ensayos, que el filósofo alemán escribió en inglés, quedaron parcialmente inéditos hasta su reciente publicación.³³⁵

³³³ Su “Rundfunk als Hörkunst” se publica en inglés en 1936. Hay traducción al castellano: Rudolf Arnheim: *Estética radiofónica*. Barcelona, 1980.

³³⁴ Véase Walter Benjamin: *Écrits radiophoniques*. París: Éditions Allia, 2014.

³³⁵ Los escritos de Adorno fruto de su trabajo en el *Radio Research Project* han sido reunidos como monografía en 2006 en la edición de las obras completas del filósofo aparecida en Suhrkamp. Hay

Desde el punto de vista musical, la radio también supuso un importante estímulo para muchos compositores que encontraron en ella una oportunidad para experimentar nuevas propuestas sonoras, llegando a alumbrar lo que se conoce como 'ópera radiofónica'. Entre los compositores que escribieron obras de calado para el medio podemos mencionar a Weill, Hindemith, Honegger, Martinu, Dallapiccola, Walton y Menotti. De hecho, la importancia de la música para la radio era tal que las emisoras más importantes crearon su propia orquesta. Es el caso de la *BBC Symphony Orchestra* (1930), de la *Orchestre national de radiodiffusion française* (1934), siendo la *DR SymfoniOrkestret* danesa, fundada en 1926, la decana.³³⁶

De lo anterior se concluye que Britten escribió su obra no para la radio que conocemos actualmente, sino para un medio culturalmente ambicioso y altamente considerado por gran parte de la intelectualidad del momento.

Hechas las anteriores consideraciones, *The Rescue* se origina a partir de un proyecto operístico del compositor inglés Arthur Bliss, que en 1942 es el director musical de la BBC. Sackville-West se entusiasma al conocer la idea de Bliss y le propone realizar una versión radiofónica del mismo. En un primer momento, julio de 1942, se ve obligado lógicamente a proponerle a Bliss que firme la música, tal y como refleja la siguiente carta:

[Carta a Arthur Bliss]

SUGGESTED 'ODYSSEY' PROGRAMME

27th July, 1942

My suggestion for a big evening-filling dramatization of the Odyssey has been received with enthusiasm, and I have promised to have it finished by Christmas, production in February or early March.

también una edición inglesa y otra francesa. En castellano, se puede consultar el escrito "Sobre la utilización musical de la radio" incluido en W. T. Adorno: *El fiel correpetidor. Obra completa*, 15. Madrid, 2007.

³³⁶ Los datos sobre las orquestas se han extraído del *New Grove* (2000). Seguramente la creación de estas orquestas se produjo en un momento en que el repertorio fonográfico aún no había alcanzado el desarrollo posterior, todo y que hay que señalar que muchas de las orquestas creadas por la radio siguen existiendo, algunas reconvertidas en orquestas nacionales, caso de la francesa y la danesa. En España, la *Orquesta Sinfónica de RTVE* se creó en 1965.

Now since the idea was yours, we were wondering whether you would care the music to this—as a sketch, so to speak, for your opera. Of course, I don't know if you have time to do this; nor yet if the Corporation will allow you, as Director of Music, to do it. All things being equal, however, I need hardly say how pleased we should all be if you were to undertake this; but I have been asked to sound you on the point in case you don't care for the idea, since if you don't we must commission the music from someone else.

(Edward Sackville-West)³³⁷

Como era de esperar, Bliss descarta ocuparse de la música de *The Rescue*.³³⁸ A partir de ese momento Sackville-West tiene vía libre para recomendar de manera persuasiva la elección de Britten para el proyecto. Cabe recordar que Britten, en su condición de pacifista y objetor a cualquier participación en el empeño bélico, no goza de mucha popularidad en algunos estamentos públicos. En la carta de agosto de 1942 Sackville-West descarta de manera argumentada otros compositores que podrían haber aspirado a obtener un encargo de la BBC:

4th August 1942

[...]

As for the score itself I should like to make it abundantly clear that as far as I am concerned the only composer available who possesses both the technique and imagination equal to so large and varied a task is Benjamin Britten. The latter has expressed himself enthusiastically interested in the project and perfectly able to undertake it, if asked.

The other two possible candidates, Vaughan Williams and William Walton, are unsuitable because the first is artistically quite wrong for the sort of music which will be required and Walton does not propose to commit himself to any further commissions after the end of this year.

Composer with lesser reputation, Alan Rawsthorne has not yet handled incidental music on a large scale and should, in the first instance, be given a programme of a less ambitious nature, and Lennox Berkeley is employed by the corporation on other duties.

³³⁷ BBC WAC R19/1026.

³³⁸ Cabe señalar que Arthur Bliss, en sus memorias *As I Remember* (1970), no menciona nada relacionado con *The Rescue* o con un proyecto operístico basado en la obra de Homero (su única ópera, *The Olympians* (1949), a pesar de su inspiración mitológica, no tiene nada que ver con la *Odisea*). Dicha omisión es aún más sorprendente puesto que la producción de *The Rescue* se vio envuelta en una importante controversia que hizo peligrar todo el proyecto y supuso el alejamiento de Britten de la producción final. Para una exposición de esta controversia véase el Anexo C.

The other two composers who might be suggested are presumably Rubbra and Moeran, both to whom are unknown quantities where incidental music is concerned and are with Rawsthorne composers of abstract rather than incidental music.

Sir Arnold Bax and Constant Lambert have both made it clear that they cannot work to commission.

If Britten were commissioned to do this programme as well as “Dynasts” there are other composers of lesser calibre like Goher and Alwyn who could well handle programmes of a smaller nature.

I do, therefore, most earnestly hope that if you approve the general scheme you will do your utmost to persuade the Controllers to allow us to commission Britten for this purpose, for it is not, I think, too much to say that in the hands of an inferior and less technically accomplished composer the whole thing would be a fiasco.

E. Sackville-West³³⁹

La idea expresada en el texto que damos más arriba también fue comunicada en una carta previa (9 de diciembre de 1942) a la realización de la obra al que sería el responsable de la producción de *The Rescue*, Val Gielgud.

Val [Gielgud] asked me whom I wanted to do the music & I replied that the script was being written expressly with an ear on your music; & to this he concurred, adding that he would like to know soon how much music there would be, from the point of view of expense. We cannot of course tell this until I have completed Part II, but I should say it must work out at something like 1/2 hours of music, at least. Anyway, I am getting down to the script at once.³⁴⁰

Cabe señalar que *The Rescue* no es el primer proyecto radiofónico de Sackville-West que tiene un origen operístico. En efecto, el escritor ya ha llevado a cabo la adaptación en 1942 de algunas escenas de la ópera, en aquel momento inacabada, de Vaughan Williams *The Pilgrim's Progress*. La emisión de esta adaptación tuvo lugar el 5 de setiembre de 1943.³⁴¹ Parte de la documentación originada por esta producción se conserva en los archivos escritos de la BBC. Este programa tuvo su

³³⁹ BBC WAC R19/1026.

³⁴⁰ Citada en Reed, Philip: ‘The Incidental Music of Benjamin Britten. A Study and Catalogue of his Music for Film, Theatre and Radio.’ Norwich: University of East Anglia, 1987, p. 417.

³⁴¹ “Vaughan Williams worked on Acts 1 and 2 from 1925 to 1936. He then decided that the opera was unlikely to reach the stage and used some of the themes in three of the four movements of his Fifth Symphony (1938–43). His interest was reawakened in 1942 when the BBC commissioned a radio dramatization by Edward Sackville-West of *The Pilgrim's Progress* (first broadcast on 5 September 1943). For this he provided 38 sections of incidental music.” Sadie, Stanley (ed.): *The Grove Dictionary to Opera*. Londres: Macmillan Publishers, 1992.

importancia y gracias a él Sackville-West pudo evitar una serie de inconvenientes técnicos en el momento de realizar *The Rescue*, además de conocer entonces al que sería el productor de drama radiofónico, John Burrell, como explicita en el siguiente extracto inédito conservado en los archivos de la Britten-Pears Foundation:

8/9/43

Dear White Child,

I wonder if you heard the *Pilgrim*? If so, I expect you did not care greatly for the music, though for my part I must say it seemed to me, of its kind, ineffably beautiful. Incidentally the production was most instructive. I think I know just what not to do! The important thing is to have the composer and conductor in the plot from the outset. As it was, we wasted a lot of time at Bedford “editing” the cues with Bout and V.[aughan] W.[illiams]—work that should have been done in London at the first rehearsals. We won’t make the same mistake with *The Rescue*.

I have now turned over the production of the latter to John Burrell (who did the *Pilgrim*), for two reasons: (1) Stephen is too busy with charades about tanks etc. to give even half his attention to *The Rescue*, and (2) J.[ohn] B.[urrell] is really a far better producer for anything in which the *words* really matter. I was greatly impressed with his handling of the *Pilgrim*. He is a dear fellow, too, and I am sure you will like him to work with. Also he is far better than Stephen at standing up to controllers and Music Dept.—very necessary in this particular instance, as the expense of the programme and the number of rehearsals needed are raising wild crises of indignation. In fact the Music people are trying hard to have the whole thing shelved, but Val and J.[ohn] B.[urrell] get forward down my throat at frequent intervals.

La elaboración de *The Rescue* por parte del escritor se alargó durante unos 10 meses y durante estos fue informando a Britten de los eventuales progresos. La primera alusión a la obra en las cartas de Britten se produce en octubre de 1942, es decir más de un año antes de su emisión:

[Carta nº 9601292 (p. 2: fragmento inédito)]

10-42

My dear Eddy

[...]

I like the beginning of your draft script [The Rescue] very much. It has quite a terrifying atmosphere, and grand opportunities for juicy music! How is the rest going?

La redacción de la obra supuso un prolongado esfuerzo al escritor. Así, en una carta inédita de 1943 (aunque sin fecha precisa) dirigida a Britten, éste se lamenta de las dificultades de escritura:

The Rescue is still sticking and I can expect no date until I have finished it. It is all here in my head, but refuses to transfer itself to paper. I suppose I shall have to adopt some heroic method of unsticking it, and then it will go with a rush.

Con todo, no fue por la dificultad artística que el proyecto estuvo a punto de naufragar. El momento más delicado fue cuando la BBC niega a Britten la posibilidad de dirigir la orquesta que ha de grabar la música de la emisión. Los documentos conservados, el Anexo C contribuyen a dilucidar esta intrincada polémica, en la que planea de nuevo la condición de objetor de Britten y en la que participan desde altos estamentos de la BBC, como Arthur Bliss, hasta miembros de la editorial de Britten, como Erwin Stein o Ralph Hawkes. Según el compositor, la BBC habría incumplido el compromiso adquirido con él y solo en consideración a su amistad hacia Sackville-West tiene a bien acabar la partitura del drama radiofónico.

Todo y la renuncia a participar en la grabación de la música de *The Rescue*, Britten se mantuvo alerta acerca de las vicisitudes de la producción radiofónica y dispuesto a contribuir en caso de necesidad. De hecho, días antes de la emisión Sackville-West cae enfermo y Britten expresa en una carta inédita su disposición a venir en su ayuda asistiendo incluso a algunos de los ensayos parciales (el subrayado es nuestro):

[Carta n° 9601302]

Nov 18th 1943

My dear Eddy,

I am so sorry to hear how ill you are—John Burrell has just called up. Get well soon and don't worry about the *Rescue*, because I know John is very efficient, Tony

Hopkins³⁴² knows the music, and *I shall be at the end of the telephone over the week-end, and may attend some of the piano rehearsals if necessary*. The main thing is for you to get well so that you can help John put the finishing touches to the work.

Su reacción después del estreno de la obra se conserva en una carta inédita dirigida a Sackville-West en donde no muestra un especial entusiasmo por la interpretación, Raybould incluido, y no se resiste a incluir una punzante crítica sobre el Concierto para Viola de Walton:

[Carta nº 9601304]

Old Mill, Snape Suffolk

Dec. 12th 1943

My dear Eddie,

I ought to have written ages ago to thank you for all the copious details of “the Rescue” performance, which I was glad to get. [...] I am glad the show went so well—I endeavoured to listen to it all but the set was so awful, the reception so poor, and I so ‘fluey that I didn’t really make much sense out of it, words and music. From that little I could hear, I gathered that Tony had picked-up the right tempi and had managed to drum them into Raybould’s head—with one awful exception in Part II, when the Brass fugue was miles too fast and all the peaks came in the wrong places! Also, the Hermes scherzo seemed a flop because of unimaginative singing and a completely inaudible orchestra!—but perhaps that wasn’t as bad as my ‘flu made me think. I’m glad you were pleased with the cast: I liked Hedli, her voice came over well to us in Devon, but there wasn’t much Mediterranean feeling in Arundel, whom I was surprised to learn you liked! When I get back to town I should love to hear a playback if it can be arranged [...]

I am so glad people seemed to like the music and thought it went well with the words and that you were pleased with it yourself. Considering the atmosphere it was written I am surprised that it came out so well! [...]

I’ve just been listening to Willie’s Viola Concerto—it has some nice bits in it, but most of it sound to me terribly 1920 now—sentimental, and smart-alec and o-so short—winded—but perhaps I’m only being catty!

I’m glad Tony proved such a good-send—he is a fine musician and a grand kid too.

Love to you.

Ben

³⁴² Tony Hopkins fue el asistente musical en los ensayos de *The Rescue* y hombre de confianza de Britten.

7 *Ithaque délivrée* (1946): la versión francesa de *The Rescue* olvidada

Durante la lectura de las cartas que Sackville-West envió a Britten, nos llamó la atención la alusión a una versión francesa de *The Rescue*. Hasta ese momento no habíamos detectado ningún indicio sobre la existencia de dicha versión en la literatura sobre *The Rescue* o el propio escritor. Las alusiones rastreadas en las cartas inéditas de Sackville-West que nos pusieron sobre la pista de *Ithaque délivrée* son estas:

9-VIII-1945

My dear Ben[jamin]

[...] *The Rescue* is definitely going to be produced by the Paris Radio, the moment the translation can be completed. I think one or two of the cues require slight revision on extension. Perhaps we could look into the score together some time? Val Gielgud has promised to do the show again – the third Programme - sometime next year, I believe. But the French production might be exciting, especially if they invite you over to conduct it.

1-XI-1945

My dear Ben[jamin]

[...] I like to hope that I shall achieve Paris in January [of 1946] for the production of *The Rescue*. They seem to be taking a great deal of trouble over it and I expect it will be beautifully done. But I also dread Paris in January, with no heat, etc. etc. It is the worst possible time in the year for me - I catch flu at the slightest provocation, and that would be so awkward.

Britten no hace alusión a esta versión en ninguna de sus cartas ni que tampoco hay ningún rastro de la versión francesa en los archivos de la Britten-Pears Foundation o en los Written Archives de la BBC. Tampoco se menciona su existencia en la biografía sobre Sackville-West de Michael De-la-Noy (1988).

Con todo, la referencia al proyecto en al menos dos de las cartas del escritor nos animó a realizar la pertinente consulta en los archivos de la radio francesa. Para nuestra sorpresa, dicha versión no sólo existió, sino que se llegó a emitir en junio de 1946, como muestra la Ilustración 1. La interpretación musical estuvo a cargo

de la *Orchestre de la radiodiffusion française* (actualmente *Orchestre National de France*) bajo la dirección de su titular en aquel momento, Manuel Rosenthal. En este sentido, la recuperación de *Ithaque délivrée* destaca como una de las aportaciones documentales de nuestra Tesis.

El responsable de la traducción francesa, que se editó como monografía en 1947, fue el escritor francés Maurice Druon, amigo de Sackville-West. A resultas de la invasión nazi de Francia, Druon se trasladó a Londres en 1943 y allí participó en programas de la BBC. Fue amigo del influyente crítico inglés Raymond Mortimer, quien compartía la *Long Crichel House* en la campaña inglesa con Sackville-West, el crítico musical Desmond Shawe-Taylor y el pintor Eardley Knollys.³⁴³ En sus memorias Druon alude a su amistad con Sackville-West y a la existencia de la versión francesa de *The Rescue*:

Edward Sackville-West, un aristocrate musicologue, tenait rubrique dans quelques revues spécialisées. D'apparence frêle, fragile même, il était le parangon du raffinement. Ne portait-il pas une bague dont le chaton s'ouvrait de manière qu'il pût y glisser des pierres de diverses couleurs assorties à celles de ses costumes?

Il avait écrit, pour Benjamin Britten, un opéra, *The Rescue*, qui ne fut joué qu'à la radio anglaise. Sous le titre d'*Ithaque délivrée*, je le traduisis pour la France, où nul ne songea à le représenter.³⁴⁴

El propio Sackville-West había aludido en algún escrito al programa *Les Français parlent aux Français*, emitido desde Inglaterra durante la ocupación alemana y en el que seguramente había participado Druon. Por ejemplo, en la *Radio Note* del 24 de febrero de 1945:

In March begins a series of daily broadcasts from France *in English*. This is the most enlivening piece of radio news we have had for a long time. Jacques Duchesne, [...] can be succinctly described as (among other things) one of the very best radioman on either side of the Atlantic. Anyone who listened to *Les Français parlent aux Français*, in the past four years, will realise how high the standard of these new broadcasts is likely to be.

³⁴³ El propio Druon recuerda en sus memorias a los críticos ingleses con las siguientes palabras: "Leur compagnie était souvent des plus agréables, et ces trois esthètes m'avaient pris en amitié. Les soirées parmi eux étaient passionantes, car leur erudition s'étendait à tous les arts, toutes les époques, toutes les civilisations." Druon hizo un retrato más detallado de esta curiosa comunidad en la última parte de su novela *Les grandes familles*.

³⁴⁴Druon, Maurice: *Mémoires II. C'était ma guerre, ma France et ma douleur*. París: Librairie Plon, 2014, p. 179.

No deja de ser revelador que Druon, que desarrolló una carrera como político llegando a ser Ministro de Cultura en los años 70, se refiera a *The Rescue* como a una ópera que no se consigue representar en Francia... Lo más probable es que el escritor francés se haga eco de la ambición operística que el crítico inglés concentró en su drama radiofónico y sobre la que nos concentraremos en el Capítulo 3. Cabe señalar que la versión francesa tuvo el suficiente eco como para que se incluyera un extracto en la antología radiofónica llevada a cabo por Pierre Schaeffer.³⁴⁵

En los archivos del *Institut National de l'Audiovisuel* (Ina), con sede en la Biblioteca Nacional de Francia, se conserva un fragmento de la emisión original d'*Ithaque délivrée*. El archivo conservado corresponde aproximadamente a veinte minutos de la obra radiofónica. Abarca desde la réplica de Penélope "Pénélope vous entend ..." (p. 175) hasta la réplica del mismo personaje "Cet instant est celui du silence. Euryclée! Approche une lumière. Tiens-là sur son visage. Plus haut, plus près. Oh, oui ... oui mais quel" (p. 193).³⁴⁶ En este momento se interrumpe el fragmento que contiene las mismas secciones musicales que el original inglés.

El mismo día de la emisión de la primera parte de *Ithaque délivrée*, 15 junio de 1946, Sackville-West concede una entrevista en francés para la radio gala. Esta entrevista se puede consultar íntegramente en los archivos de la Ina. En ella el locutor alude a la posible identificación de la situación de Francia durante la 2ª Guerra Mundial con la Penélope de *The Rescue*, identificación que Sackville-West no niega, todo y que nunca la haya mencionado en sus escritos sobre la obra radiofónica. A lo largo de la entrevista, en la que el escritor afirma que Britten fue su primera opción como colaborador musical, se nos informa sobre el grado de cooperación que mantiene con el compositor: este le interpreta pasajes de la obra al piano y con él comenta los pasajes más complicados, etc. Esta versión francesa de *The Rescue* merece sin duda una indagación más profundidad que la que permite el contexto de la presente tesis, indagación que esperamos llevar a cabo en un futuro próximo.

³⁴⁵ Originalmente los *Dix ans d'essais radiophoniques du studio au club d'essai : 1942-1952. 2, L'écran sonore* se editaron en forma de disco en 1963. Luego fueron reeditados en forma de libro con cd: Schaeffer, Pierre (ed.): *Dix ans d'essais radiophoniques du studio au club d'essai : 1942-1952. 2, L'écran sonore*. Arles: Phonurgia nova, 1989.

³⁴⁶ En la versión inglesa, este pasaje corresponde a las páginas 84 y 91.

8 De la *Odisea* de Homero a *The Rescue* de Sackville

West: algunos aspectos de la adaptación dramática

Puesto que muchos de los aspectos relevantes de la adaptación de la *Odisea* por parte de Sackville-West tienen su origen en la concepción dramático-radiofónica del escritor, resulta oportuno exponer en primer lugar dicha concepción, que por otra parte debió influir en la concepción dramática de Britten.

8.1 La concepción dramático-radiofónica de Sackville-West

La radio, todo y ser un soporte relativamente reciente, recupera la preeminencia de lo acústico sobre lo visual, invirtiendo una tendencia que se había venido consolidando desde los inicios de la edad moderna y el advenimiento de la imprenta.³⁴⁷ En virtud de su caracterización como “espacio acústico”, la radio se clasifica como un medio defectivo, en contraposición con otros medios considerados integrales, como son el cine o el teatro. Sin embargo, este medio “ciego” despliega, gracias precisamente a su carácter intangible, incorpóreo, unas posibilidades que otros medios más “completos” no son capaces de emular. En efecto, la radio no puede representar pero tampoco se limita simplemente a describir, como hace la literatura, sino que gracias a sus recursos sonoros, solo necesita sugerir lo paranormal o lo excepcional para que la imaginación del oyente haga el resto. La radio se convierte así en el entorno ideal para las ficciones en las que aparecen fenómenos sobrenaturales (como la invasión de la Tierra por parte de los extraterrestres) o difícilmente trasladables a la escena (como el vuelo de Lindbergh a través del Atlántico). En este sentido, la debilidad de la radio se convierte en su magia puesto que nadie espera que muestre visualmente fenómenos difícilmente representables, circunstancia que no se disculparía en los otros medios, como el cine, que sí tienen que poder representarlos. Asimismo, el espacio y el tiempo radiofónico son ubicuos: el escenario sonoro se puede

³⁴⁷ “The primary medium of human communication in the preliterate, tribal era was the spoken word and the human ear. The Gutenberg Age introduced the printed word and the human eye as the primary medium of human communication. McLuhan defined the spoken word as ‘acoustic space’. This is boundless, directionless, charged with emotion and horizonless.” Tim Crook: *Radio Drama. Theory and Practice*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1999, p. 8.

trasladar de un sitio, de una época a otra sin solución de continuidad simplemente en base a unos mínimos recursos.³⁴⁸

Sackville-West, consciente de las ventajas de este espacio acústico, desplegó un profundo conocimiento del oficio y de las potencialidades de la radio. A pesar de la escasa dedicación del escritor a ella (reducida principalmente al período de la Segunda Guerra Mundial), podemos detectar un acercamiento intensamente profesional sustentado en una elaborada concepción “dramática” del medio.³⁴⁹ Ésta incluye una perspicaz reflexión sobre la función de la música en los programas radiofónicos.

La concepción radiofónica del crítico inglés se halla expuesta básicamente, aunque no sólo, en el Preámbulo de *The Rescue*. En él se sintetizan algunos aspectos técnicos ya presentes en artículos anteriores. Dentro del propio Preámbulo, Sackville-West cita otro texto sobre el género radiofónico al cual se remite para una caracterización más general de este. El texto en cuestión lo firma otro escritor que tuvo una amplia relación con el medio radiofónico. Se trata del poeta irlandés Louis MacNeice, perteneciente a la generación de Auden (con quien cofirma en 1937 sus *Letters from Iceland*) y que colaboró con Britten en varias ocasiones.³⁵⁰ MacNeice empezó a trabajar en la BBC en 1941 y escribió, entre otros, *Christopher Columbus* (1942), con música de William Walton y participación de Lawrence Olivier. El texto de dicho “radio-drama” se publicó en 1944 e incluye una amplia e penetrante introducción a la que Sackville-West hace referencia en el Preámbulo de *The Rescue* tanto para marcar diferencias (sobre todo, y esto será interesante, en relación al papel de la música), como para alabarlo desde el punto de vista de la

³⁴⁸ Véase al respecto el Texto 18 del Anexo B.

³⁴⁹ Cabe señalar que la escritora Vita Sackville-West, la prima con quien Edward mantuvo una intensa relación, fue la amante de Hilda Matheson (1888-1940), especialista radiofónica que ya en 1933 escribió su influyente *Broadcasting*. Este hecho establecería una conexión circunstancial entre el escritor y el mundo radiofónico que podría explicar en parte la naturalidad con la que se adaptó al medio. Por otra parte, resulta evidente que la faceta de crítico musical de Sackville-West le obligaba a mantenerse informado de las emisiones relevantes para su cometido y que su familiaridad con el medio como oyente debía ser importante.

³⁵⁰ Ya en 1936, Britten escribió música para la representación de *Out of the Picture* y de *Agammonon* de Esquilo en traducción de MacNeice. Su colaboración más celebrada fue en el drama radiofónico *The Dark Tower* (1946). Britten también musicó algunos de sus poemas en la colección *Tit for tat* (1931). El nombre del poeta también se barajó como un posible libretista (vid. Banks (1996, 26-27)).

concepción radiofónica. A diferencia de Sackville-West, la actividad de MacNeice en la BBC se prolongó hasta los años 60.

Para completar la concepción radiofónica de Sackville-West acudiremos a las observaciones de MacNiece, ya que el crítico considera su Preámbulo como un mero suplemento a la Introducción (y Apéndice) que el poeta irlandés incluye en la edición de *Columbus*.³⁵¹ Para poder hacer justicia a los textos referidos y para no multiplicar las citas, volveremos a remitir al lector al Anexo B (punto 3) en donde se ha dispuesta una antología de los textos referenciados.

Sackville-West destaca, en primer lugar, la capacidad dramática del medio ya que, según él, la radio presenta “mayores *grados* de dramatización que la escena o la pantalla, a causa de la extrema flexibilidad de la radio y su amplio poder de sugestión imaginativa. Incluso la locución ‘directa’ contiene un elemento dramático en sí, conferido por la concentración del oyente sobre la personalidad del locutor no visto, y por la forma de la propia locución, que tiene que estar diseñada para atrapar y mantener la atención desde el principio hasta el fin.”³⁵² La cita anterior da cuenta de la conciencia dramática del escritor y de las ventajas que en su opinión que presenta contar sólo con el sonido desnudo. De hecho, como puntualiza MacNiece, los orígenes de la literatura también son estrictamente sonoros, ya que las historias que ahora se imprimen y se leen, se transmitían originariamente a través de la voz de los bardos griegos o escandinavos o de quienes interpretaban cantares de gesta, y que ejercían un papel cercano al del locutor moderno.³⁵³ Desde este punto de vista, la versión radiofónica de la *Odisea*, concebida para ser escuchada, le restituye su condición primigenia. Esta capacidad *específicamente sonora* será una de las características en común con el género operístico que analizaremos en el Capítulo 3.

³⁵¹ “In the course of writing this essay I have tried to avoid the ground more than ably covered by Mr. MacNeice’s preface to his play [*Christopher Columbus*]. In fact I would advise the reader to regard this preamble as merely supplementing his remarks, from the point of view of an aim which, in this one case, differs entirely from that of *Columbus*. Those who are thinking of broadcasting as a field for their own efforts, would do better to read Mr. MacNeice, whose admirable exegesis is of much wider application than my own.” Sackville-West, Edward: *The Rescue. A Melodrama for Broadcasting based on Homer’s Odyssey*. Londres: Secker and Warburg, 1945, p. 13 nota 1.

³⁵² “[...] even the “straight” talk has an element of drama in it, conferred by the listener’s focus on the personality of the unseen speaker, and by the shape of the talk itself, which has to be designed to grip and hold attention from first to last.” *Ibidem*, p. 8.

³⁵³ Véase el Texto 17 en el Anexo B.

Los dos autores también destacan la ubicuidad del medio. En efecto, una historia radiada puede incluir tantos saltos temporales o espaciales como requiera la trama. Simplemente, gracias a un cambio de entonación, a un acento en la voz, a una alusión musical o sonora de una época o de algún paisaje, la radio nos puede trasladar a través del tiempo y del espacio con una facilidad que difícilmente pueden alcanzar el teatro o la televisión.³⁵⁴ Desde este punto de vista, la radio no es, desde el punto de vista de Sackville-West o MacNiece un teatro mutilado sino, al contrario, un teatro exento de las servidumbres de lo material, de lo representable.

En el Preámbulo también encontramos una concepción constructiva del drama que privilegia la direccionalidad, la linealidad de la historia y la necesidad de no distraer su disciplinada trayectoria con las tramas paralelas, ya que “en la radio, incluso más que en el teatro, un estrechamente trenzado [urdido] *crescendo* es una necesidad de la forma tanto como la unidad del tema, y las tramas secundarias, todo y ser apetecibles, deben ser rigurosamente excluidas.”³⁵⁵ Las propias limitaciones del medio, como por ejemplo que el espectador no vea a los actores o el escenario, que en general los programas sólo se escuchen una vez, etc. implica una concentración y clarificación necesarias de la acción y de los diálogos. En otras palabras, las propias limitaciones radiofónicas exigen por parte del autor también una mayor concreción, sobriedad y continencia dramáticas. Este planteamiento es próximo al que se da en el género operístico y nos haremos eco de él en el Capítulo 3. Por otra parte, Sackville-West también se muestra partidario de la simplicidad y preconiza la ausencia de los siempre tentadores artificios sonoros como una muestra de madurez radiofónica en beneficio de una mayor solidez constructiva.³⁵⁶

Con todo, tanto el crítico inglés como el poeta irlandés son conscientes que las limitaciones técnicas que supone el medio obliga a un tratamiento específico para superarlas. Para ambos, resulta imprescindible poder crear el ambiente adecuado en donde se desarrolla la acción, sin tener que explicitarlo con las intervenciones

³⁵⁴ Esta idea es expresada por MacNiece en el Texto 18 del Anexo B.

³⁵⁵ “[...] in radio, even more than in the theatre, a closely knit *crescendo* is as much a necessity of the form as unity of theme, and red herrings, however appetising, must be rigorously excluded”. Sackville-West, Edward: *The Rescue. A Melodrama for Broadcasting based on Homer's Odyssey*. Londres: Secker and Warburg, 1945, p. 12.

³⁵⁶ Veáse el Texto 16 del Anexo B.

de un narrador.³⁵⁷ La gran dificultad, según ellos, consistirá en sugerir o evocar, mediante algún elemento sonoro, el decorado que el oyente se ha de imaginar al escuchar los diálogos.³⁵⁸ Sustentaremos en el Capítulo 3 que la idea tan radiofónica de “indirect suggestion” coincide con la función de, por ejemplo, los Interludios marinos de *Grimes*.

Asimismo resulta relevante que tanto Sackville-West como MacNeice destaquen la idoneidad del soliloquio en el medio radiofónico³⁵⁹. Puesto que esta figura teatral es muy cercana al aria operística, la trataremos más ampliamente al examinar el componente operístico de *The Rescue* (Capítulo 3).

Las apreciaciones anteriores y los textos incluidos en el Anexo B deberían ser suficientes para trasladar la concepción radiofónica general de Sackville-West, complementada con la de MacNeice. Esta concepción demuestra un conocimiento técnico y una conciencia de las posibilidades y exigencias del medio notables. No hay que olvidar, como ya hemos señalado al principio de este punto, que en los años treinta y cuarenta la radio disfruta de un prestigio y de una ambición cultural que ya no existe en la actualidad, salvo honrosas excepciones. No es casualidad que en relación a este género pudiéramos citar a artistas con una capacidad intelectual tan notoria como Brecht, Arnheim, Auden o Wells. Cabe recordar también que el propio MacNeice, traductor de *Esquilo*, fue un gran conocedor de la cultura clásica. No en vano su concepción del “radio drama” incorpora elementos de la tragedia griega. Sus comentarios en el caso de *Columbus* muestran de manera elocuente la autoconciencia del género desde el punto de vista dramático, que se pueden aplicar directamente a una obra tan clásica en su temática como es *The Rescue*.³⁶⁰

Hasta aquí hemos dejado al margen la función que según los dos autores debe desempeñar la música en un drama radiofónico. Previamente, cabe destacar que la incidencia de la música en una obra radiofónica es, por principio, más importante que en una obra audiovisual, aunque sólo sea porque la música se dirige al mismo y único sentido al que se dirige el emisor radiofónico. Esto puede suponer un cierto

³⁵⁷ Véase el Texto 21 del Anexo B.

³⁵⁸ Véase el Texto 20 del Anexo B.

³⁵⁹ “Addendum (to page 12).-I had overlooked a case where radio scores most heavily, i.e., in *soliloquy*. Try any of Shakespeare’s self-communings close to the microphone.” MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*. Londres: Faber and Faber, 1944, p. 19.

³⁶⁰ Véase el Texto 22 del Anexo B.

conflicto, puesto la música tendrá que compartir el mismo espacio sonoro del personaje que habla. Por otra parte, la música en la radio no tiene que competir con el elemento visual del cine o la televisión. De hecho, cuando el personaje deja de hablar, la música (u otros sonidos ambientes) son lo único que centran la atención del oyente, mientras que en el cine o similares siempre comparte esta atención con el aspecto visual. De ahí que el uso de la música en la radio sea más delicado que en otros géneros.

Hecha esta consideración genérica, concretaremos cómo concibe Sackville-West el papel de la música en una obra pensada para la radio, y más en general, cómo concibe el papel de la música incidental. Sobre este aspecto también se da una coincidencia global con MacNeice, aunque el autor de *The Rescue* mostrará un mayor conocimiento técnico y una mayor ambición en el tratamiento musical.

Entre las funciones que tanto Sackville-West como MacNiece atribuyen a la música en un drama radiofónico encontramos la de servir de transición. Cuando el argumento comporta cambios de escena que no pueden ser vistos por el oyente, entonces la música sirve de indicador de un cambio espacial o temporal. Esto es particularmente importante cuando las escenas son cortas. Asimismo, la música, gracias a su capacidad descriptiva, tendrá como cometido suplir un elemento visual importante. La música despliega también, tanto en la radio como en otros medios, la capacidad expresiva de establecer una atmósfera emocional determinada. Esta capacidad es utilizada por el escritor para intensificar, en general, el clima que se desea conferir a la escena. Finalmente, la música tiene el poder de indicar un cambio de estado anímico en un personaje de una manera más elocuente y más instantánea que las palabras que pueda pronunciar el personaje afectado.³⁶¹

En paralelo con el conocimiento de las capacidades de la música, los dos autores también son conscientes de los riesgos que un uso inadecuado de esta puede suponer en una obra radiofónica; sobre todo cuando se abusa de la música como trasfondo sonoro de la locución de los personajes. Sackville-West critica un uso de la música superficial, no orgánico, poco consciente de las exigencias del género y

³⁶¹ Véase el Texto 23 del Anexo B.

que causa un efecto contraproducente en el oyente. El escritor critica que, en general, no se utilicen las texturas musicales más adecuadas para acompañar la palabra hablada, o que las transiciones no respeten una mínima coherencia musical. Según el crítico, este uso de la música causa efectos contraproducentes en la percepción del oyente.³⁶² El autor de *The Rescue*, en este caso a diferencia de MacNeice,³⁶³ muestra una notable concreción técnica en el tratamiento de algunos problemas inherentes al uso de la música y la parte hablada, incluyendo aspectos como la propia instrumentación (véase Capítulo 3, 12.1). En este sentido, según Sackville-West, la textura utilizada por la música para radio no puede ser un calco de la que utiliza el cine, medio visual por excelencia. La música para el cine acostumbra a tener una orquestación densa que no resulta apropiada como fondo a un discurso hablado:

And here the kind of music suitable to radio-drama comes in question. The type of orchestration usually associated with films, will not do at all, because it is far too uniformly thick and, if used behind speech, has to be taken so far back as to be scarcely audible. Such a combination of sounds lacks all significance. Where speech and music are used together, the music must be clearly audible but sufficiently transparent in texture to leave the speaking voice always in the foreground. This makes it possible to the listener to concentrate on the words, allowing the musical background to form as it were a frame of shapes and colours which illuminate and set off the ideas and images expressed in the text.³⁶⁴

La cita anterior muestra una notable conciencia, basada en aspectos técnico-musicales (“sufficiently transparent in texture”), sobre el tratamiento sonoro que se ha de aplicar a los pasajes musicales.³⁶⁵ El nivel de discernimiento alcanza al tipo de conjunto instrumental más apropiado para este tipo de género y las apreciaciones técnicas son de un interés poco frecuente para el preámbulo de una obra radiofónica:

³⁶² Véase el Texto 24 del Anexo B.

³⁶³ MacNiece también alerta sobre los peligros de la combinación entre música y habla pero el tratamiento que le da no incluye la profundidad técnica de su homólogo inglés. Véase el Texto 25 del Anexo B.

³⁶⁴ Sackville-West, Edward: *The Rescue*, pp. 14-15.

³⁶⁵ Tal vez la advertencia sobre la instrumentación de la música de películas sea una alusión a la familiaridad de Walton con este terreno y a su inexperiencia en el terreno radiofónico. De hecho el propio Walton nos da la respuesta: “From my point of view I can’t treat C.[hristopher] C.[olumbus] in any way different from a rather superior film. That is, that the music is entirely occasional & is of no use other than what it is meant for & one won’t be able to get a suite out of it. Which is just as it should be, otherwise it would probably not fulfil its purpose ... Film music is not good film music if it can be used for any other purpose [...]” Citado por Michael Kennedy en el libretto del CD Walton, W.: *Christopher Columbus*. CHAN 8824, 2005, p. 6.

In discussing the composition of the score with Benjamin Britten it was the question of the speech-music texture which exercised us most, since it is usually the most neglected. A large ensemble seemed necessary, if only because a small one is invariably more obtrusive: it is paradoxically impossible to produce an overall orchestral *pianissimo* without using a considerable body of instruments, whereas a double forte requires only the minimum.³⁶⁶

En el pasaje anterior se puede comprobar el protagonismo que el autor da a Britten en la solución de problemas acerca de la función musical. Además, da cuenta de la efectiva colaboración que se produjo entre el escritor y el compositor y que avala la voluntad de crear un drama musical, y no simplemente una obra radiofónica “con música añadida”.

De hecho, el grado de colaboración con el músico es lo que diferencia de manera más acusada a Sackville-West y MacNeice en su aproximación al “radio drama”. En efecto, si bien los dos coinciden en su concepción general del drama radiofónico, la función específica que atribuyen a la música en cada una de las obras es fundamentalmente incompatible. Ya en el momento de comparar las dos ediciones del texto radiofónico podemos constatar el estatus diferenciado que desempeña la música. Así, mientras que en la edición de *Columbus* no hay rastro de la presencia de la música, en el caso de *The Rescue*, el texto incluye una serie de indicaciones, a modo de signos de puntuación musicales, que dan cuenta de la función dramática de la música. El propio MacNeice se encarga de corroborar el papel subsidiario de la música de Walton:

A small minority of radio-dramatic programmes, of which *Christopher Columbus* is one, were conceived from the start as joint literary and musical works. In such cases the above remarks still apply. The music, though much more conspicuous, must still be strictly functional, subordinated to the dramatic purpose of the whole; the music must not attempt to usurp the primary role and turn the whole thing into a concert.³⁶⁷

También para Sackville-West la música que Walton escribió para *Columbus* es, desde el punto de vista dramático, subordinada como demuestra, según él, el hecho que el texto de MacNeice se deje leer sin problemas todo y la ausencia de acotaciones musicales. Esta divergencia simbolizaría, según Sackville-West, la gran diferencia entre *Columbus*, un drama radiofónico en donde la música juega un

³⁶⁶ Sackville-West, Edward: *The Rescue*, p. 15.

³⁶⁷ MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*. Londres: Faber and Faber, 1944, p. 19.

papel secundario y ocasional, y *The Rescue*, en donde la música tiene una papel semejante al que desempeña en la ópera, es decir, primordial y constitutivo.³⁶⁸

La presencia de las acotaciones musicales en la edición de *The Rescue* no es simplemente una distinción decorativa, sino que se revelará como un indicador de la ambición operística de la obra (véase Capítulo 3). De esta manera Sackville-West enfatiza no solo la importancia de la música, sino a la imposibilidad de entender el alcance dramático del texto sin tener en cuenta su imbricación o amalgama con la música.

Cabe destacar que Sackville-West experimentó con la música incidental ya que durante su estancia en la BBC, Sackville-West produjo una emisión de contenido literario titulada *And So To Bed* en el que diferentes personalidades leían algunos poemas o fragmentos literarios escogidos por el escritor. Estas emisiones iban acompañadas de “marcos” musicales sobre los cuales Sackville-West también tuvo ocasión de reflexionar.³⁶⁹ El escritor entendió que la música incidental se tiene que sujetar a su función secundaria y que, por lo tanto, no tiene que presentar un interés de primer orden que le dé un carácter autónomo, de la misma manera, que según el crítico, el libreto de una ópera no tiene que ser autosuficiente desde el punto de vista dramático sino que tiene que aceptar su carácter complementario.³⁷⁰

Hecho esta presentación genérica de la concepción radiofónica de Sackville-West, nos centraremos a continuación en el proceso de adaptación de la que fue objeto la *Odisea* para poder ser emitida en noviembre 1943 desde los estudios de la BBC.

³⁶⁸ “That Louis MacNeice has followed the opposite course in the published edition of *Christopher Columbus*, points the difference of aim in the two compositions. Where *The Rescue* is essentially operatic, *Columbus* is a kind of pageant in the production of which the music played a subsidiary, in the strictest sense incidental role; and the play ‘reads’ admirably without reference to the quantity of music which accompanied it.” Sackville-West, Edward: *The Rescue. A Melodrama for Broadcasting based on Homer’s Odyssey*. Londres: Secker and Warburg, 1945, p. 16 nota 1.

³⁶⁹ Véase el Texto 26 del Anexo B.

³⁷⁰ “On occasions like these [incidental music], where the music is only an adjunct, it is as inartistic to write stuff that is too good as not to write it on occasions where the music is of first importance. Conversely, a poet, asked to supply a composer with the text of an opera, does wrong to produce a poetic drama good enough to stand by itself.” Sackville-West, Edward: ‘Music: Some Aspects of the Contemporary Problem’ en *Horizon* vol. 9 núm. 55 (julio 1944): 68-73, p. 69, nota 1.

8.2 *The Rescue* como adaptación de la *Odisea*

La obra magna de Homero ha sido objeto a lo largo de los siglos de numerosísimas adaptaciones, recreaciones y actualizaciones. El género del viaje de vuelta a casa a través de innumerables aventuras que inicia la *Odisea*, se ha encarnado felizmente en óperas, *road movies*, canciones de rock, etc.³⁷¹

En el caso de *The Rescue*, la adaptación supone, en primer lugar, una concentración de la acción puesto que se eliminan todas las hazañas de Ulises hasta la llegada a Ítaca. En este sentido, la obra radiofónica coincide, grosso modo, con los Cantos que van del XIII al XXIV y último. Los Cantos escogidos son los que se centran en la vuelta de Ulises a Ítaca y su peripecia para liberar a su patria y a su mujer de la opresión de los usurpadores que, durante su ausencia, han sometido a su pueblo. Así pues, se eliminan todas las aventuras del héroe griego anteriores a la llegada a su isla natal, poniéndose el énfasis en su papel salvador en detrimento de todas sus hazañas previas. De ahí que Sackville-West traslade el centro de gravedad hacia la situación creada en Ítaca desde su marcha y la insostenible posición que mantiene Penélope en relación a los pretendientes. Lógicamente, las ventajas de esta elección desde el punto de vista dramático son obvias: unidad de lugar, delimitación de personajes y de conflicto dramático, etc. Sackville-West justifica la elección de estos Cantos por la imposibilidad, desde el punto de vista de la duración, de dramatizar toda la *Odisea*. El propio escritor comenta en su *Preamble* la labor de adaptación que llevó a cabo y que supuso la eliminación de los primeros libros de la *Odisea*.³⁷² Esta eliminación no sólo responde a una cuestión de duración de la obra, sino también a los principios de concentración, linealidad y construcción radiofónicos expuestos en el punto anterior. No obstante, cabe destacar que, aunque esté centrada en la llegada de Ulises a Ítaca, el autor no renuncia a aludir a la primera parte del relato homérico en diferentes puntos del drama radiofónico, por ejemplo, cuando Penélope sueña con las hazañas que su

³⁷¹ Esta dimensión fecunda de la obra de Homero ha sido tratada, entre otros, por la especialista en cultura clásica Edith Hall en su libro *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey* (2008).

³⁷² "As this was not thought feasible, I decided to narrow the focus down on to the events of two single days, and in such a way as to extract the maximum of dramatic interest from certain characters in the story: Odysseus and Penelope, their son Telemachus, the poet Phemius, Odysseus' old friend the swineherd Eumaeus, and the goddess Athene herself." Sackville-West, Edward: *The Rescue*, pp. 11-12.

marido lleva a cabo para conseguir volver a su tierra y que incluye una alusión al episodio de las sirenas.³⁷³

Damos a continuación una sinopsis argumental de la obra radiofónica. Hemos dividido la acción en escenas para organizarla más claramente, subdivisión que no está presente en el propio texto de *The Rescue*.

PARTE 1

[Prólogo]

La obra se inicia con un soliloquio alegórico del bardo Femio, personaje que aquí encarna la figura del escritor. Después de un prelude instrumental, Atenea se erige en narradora de la acción y explica cuál es la situación de Ítaca desde la marcha de Ulises.

[Escena 1: costa de Ítaca]

Asistimos a esta escena al borde del mar en donde Mentor y Femio otean el horizonte con la esperanza de poder anunciar la vuelta de Ulises. Se unen a ellos el pescador Haliterses así como sus hijos, Macaón y Callidice. También aparece Eurímaco, antiguo amigo de Ulises que ahora también pretende a Penélope. Durante la conversación, y pese a la desesperanza, los personajes detectan signos premonitorios de la vuelta del héroe griego. Durante la escena se presenta Iro, encarnación del colaboracionista con el invasor. Éste presiona a Callidice, sirvienta de Penélope, para que le revele el secreto de su ama, a saber, que desteje durante la noche lo que ha tejido durante el día.

[Escena 2: aposentos de Penélope]

Asistimos a un tenso diálogo entre Penélope y su doncella Eurínome. Ésta le sugiere abandonar la idea de una vuelta de Ulises. Penélope se resiste en un vehemente soliloquio. Eurímaco irrumpe para informar a Penélope que los pretendientes conocen su secreto y que exigen que se decida por uno de ellos. Penélope se presenta ante ellos y experimenta su furia ebria apenas contenida. La escena se interrumpe en un punto álgido.

³⁷³ *Ibidem*, p. 32.

[Escena 3: lugar indeterminado]

Telémaco, hijo de Ulises y Penélope, y Femio conversan acerca de los dioses y de la función del poeta. Femio enseña a Telémaco a percibir la presencia divina a través del sentido auditivo. Gracias a ello, el hijo de Ulises es capaz de escuchar la invocación de Atenea para que abandone Ítaca y zarpe en busca de su padre.

[Escena 4: aposentos de Penélope]

Femio informa de la partida de Telémaco a Penélope que se duele de que no la haya advertido. Euriclea, nodriza de Ulises, irrumpe para advertirlos que los pretendientes, sabedores de la marcha de Telémaco, han planeado su muerte. Penélope se derrumba desesperada e invoca a los dioses. Finalmente Atenea anuncia que Telémaco está bajo su protección y se desencadena la tormenta que anuncia la llegada de Ulises. La escena acaba con un monólogo de Eurímaco en donde expresa su temor ante la posible vuelta del esposo de Penélope.

[Escena 5: Cueva en la costa de Ítaca]

Ulises es depositado por los feacios en la costa de Ítaca. Una vez despierto, el héroe de Troya no reconoce donde está. Aparece Atenea disfrazada y los dos mantienen un largo diálogo en el que la diosa le informa de la situación. Para ayudarlo a liberar Ítaca, Atenea lo convierte en un anciano y le invita a acercarse a la granja de Eumaeus, pastor fiel a Ulises. La primera parte concluye con el canto de los dioses.

PARTE 2

[Prólogo]

Al igual que la primera parte, Atenea inaugura la segunda jornada con un parlamento.

[Escena 1: granja de Eumeaus]

Gran monólogo de Ulises sobre las hazañas que le esperan mientras se acerca a la granja de su amigo. El cascarrabias Eumeo no reconoce a Ulises bajo su apariencia de anciano. Poco después de la llegada de Ulises a la granja, se presenta Telémaco de vuelta de su expedición, y envía al pastor para que informe a Penélope. Telémaco y Ulises se quedan solos y finalmente el hijo reconoce al padre que ha recuperado momentáneamente su aspecto normal.

[Escena 2: camino de palacio]

Telémaco acompaña a Ulises hasta la ciudad. A mitad de camino aparece Iro. Ulises despide a su hijo y continúa el camino con Iro que se vanagloria de su situación privilegiada al ser un protegido de los pretendientes.

Interludio musical entre las dos escenas

[Escena 3: llegada a palacio]

Iro abandona a Ulises al llegar a la ciudad y le advierte de que no importune a los pretendientes. Ulises observa su patria sometida y pronuncia un monólogo que culmina con “después de la esclavitud, la liberación!” (‘after the enslavement, the rescue!’) (p. 74). Llega Eumeo, que sale de ver a Penélope, se encuentra con Femio, que como cada noche se dispone a amenizar la velada a los pretendientes. El bardo reconoce a Ulises a pesar de su apariencia.

[Escena 4: en el palacio]

La escena se inicia con un diálogo entre Eurimaco y Antinoo que se lamentan de la vuelta de Telémaco. A continuación asistimos a un banquete de los pretendientes cuyas intervenciones muestran su carácter grosero y pretencioso. Telémaco se mantiene a distancia de los ocupantes mientras Iro les ofrece sus servicios. Ya saciados, los pretendientes reclaman la presencia de Femio que les plantea un enigma. A continuación Ulises hace una entrada espectral acompañado de Eumeo provocando por su aspecto y su silencio el desconcierto de los usurpadores. Uno de ellos agrede a Ulises provocando la ira de Telémaco. Penélope observa la escena sin ser vista mientras Euriclea intenta protegerla. Finalmente es advertida por los pretendientes que la asedian desde la sala. Penélope anuncia que su elección recaerá sobre el que consiga tensar el arco de su marido. Mientras se efectúan los preparativos para la prueba, Ulises revela su identidad a Euriclea, su antigua nodriza y le pide que atranque las puertas de la sala.

[Escena 5: la matanza de los pretendientes]

Euriclea revela a Penélope la llegada de Ulises. Mientras tanto Ulises ha conseguido encerrar a los pretendientes y empieza a aniquilarlos con la ayuda de su arco. Eumeo describe a Penélope la matanza desde fuera. La lucha acaba con la muerte de Iro que cae en la trampa de Ulises y Telémaco.

[Escena 6: el reencuentro]

Finalmente se produce el reencuentro entre Ulises y Penélope. Entre tanto el pueblo se ha concentrado ante las puertas de palacio y Telémaco explica a su padre que es debido al sufrimiento padecido y a la incertidumbre de toda la situación. Ulises expresa su agotamiento y reclama a Atenea para que arregle este último conflicto. Aparecen Hermes, Artemis, Apolo y Atenea que arreglan la situación mediante sus cantos. Ya en la intimidad, los esposos se reencuentran, todo y que Ulises no descarta volverse a ir con el consiguiente disgusto de Penélope.

[Epílogo]

Al igual que la había abierto, Femio cierra con su parlamento toda la obra.

Lógicamente, y en paralelo a la tarea de concentración ya aludida, Sackville-West tiene que dramatizar la historia haciendo que los personajes cobren vida a través de los diálogos y que sea a través de los diálogos que se articule la peripecia de Ulises y los demás protagonistas. Para observar el tipo de dramatización que efectúa el escritor, compararemos un momento narrado en la *Odisea* y su correspondiente escena dramatizada en *The Rescue*. Nos detendremos en el episodio de *The Rescue* en que Atenea transforma a Ulises en un anciano harapiento, situado al final del Canto XIII de la *Odisea*, que ilustra muy claramente la adecuación del texto a su entorno musical. Los versos de Homero describen la metamorfosis de la siguiente manera:

Al tiempo que hablaba así, Atenea lo tocó con su varita. Le arrugó la hermosa piel sobre sus flexibles miembros, y eliminó de su cabeza los rubios cabellos, y extendió por todo su cuerpo la piel de un vetusto anciano, y dejó legañosos sus ojos que antes fueron muy bellos. Y le colocó encima una túnica y un manto andrajoso, unos harapos míseros y sucios, tiznados del humo negruzco, y lo cubrió con la extensa pelleja de un rápido ciervo bien despeluchada. Le dio un bastón y una tosca alforja todo con agujeros y con cuerda torcida.

Y así, después de haber tramado el plan, se separaron los dos. La diosa al instante se marchó hacia la divina Lacedemonia en busca del hijo de Odiseo.³⁷⁴

³⁷⁴ Homero: *Odisea*. Versión de Carlos García Gual. Madrid: Alianza editorial, 2005, p. 282.

Sackville-West no sólo dramatiza el pasaje sino que, a la vez, planifica una serie de intervenciones musicales que describen, sonoramente, la transformación del héroe griego, como se aprecia en *The Rescue* (p. 54):

PERSONAJE	TEXTO	FRAGMENTO MUSICAL
ATHENE.	But not that he—or anyone else—should recognise you at once.	
ODYSSEUS. (<i>laughs</i>).	I'm a good hand at disguise. In the war we used to get ourselves up as Trojans and creep into the city at night. We accounted for quite a lot of the enemy that way.	
ATHENE.	My disguise will be more effective. <i>(Music up and out.)</i>	43/UU
ODYSSEUS.	Ah! What are these wrinkles in my cheeks? These knotted hands? <i>(Music up and out.)</i> Aie! My right leg goes staff. I am bent nearly double... Ah! Merciless One! What is happening to me? <i>(Music up and out.)</i>	43A/VV 43B/VV
ATHENE (<i>laughs</i>).	The ill is no irreparable. For a little time you will look like an old man, but you will not feel like one.	
ODYSSEUS. (different voice-older).	Old men seldom do, I believe. Even in these few moments I notice a lightness in my head... a certain lack of seriousness I've often noticed about old people.	
ATHENE.	That is also one of my gifts.	

A parte de la lógica adaptación estilística y dramática, también se pueden observar algunos elementos novedosos de la obra radiofónica que no están incluidos en la obra de Homero, como por ejemplo, la aparición de la lluvia como signo celestial hacia Penélope (*The Rescue* p. 43) y que da la posibilidad al compositor de lucir sus capacidades para la representación sonora. También es decisión del escritor dotar al poeta Femio de un relieve que en la *Odisea* no tiene. En efecto, el poeta ocupa un papel de oráculo de la vuelta de Ulises y es el único que lo reconoce bajo su disfraz, a la vez que inicia a Telémaco en la pericia de comunicarse con los dioses (*The Rescue*, p. 28, 75-6 y 39). Igualmente constituye una aportación de Sackville-West la idea del dibujo realizado por Penélope para que Telémaco pueda recordar la imagen de su padre y que le permite reconocerlo cuando éste recobra su apariencia (*The Rescue*, p. 65). La acción de Penélope sería un elemento entre otros

de la centralidad que la esposa de Ulises desempeña en la obra y que analizamos a continuación.

8.3 Penélope como centro de la obra radiofónica

Desde el momento de su recuperación en los años 90, diferentes autores han destacado la centralidad dramática de la esposa de Ulises en *The Rescue*. Estos autores han insistido en que la importancia que adquiere el personaje es debido principalmente al tratamiento que le otorga Britten, y que examinaremos en el Capítulo 3. En efecto, algunos conocedores de la obra de Britten, como Mitchell o de Souza, han circunscrito el papel dramático de Penélope a una aportación personal del compositor, sin apreciar o sin admitir que dicho peso ya se encuentra en el texto de Sackville-West. Como muestra de esta minusvaloración del papel de Sackville-West, citaremos el siguiente fragmento de un texto de de Souza en el que expone su experiencia como responsable de la versión de concierto de la partitura de Britten para *The Rescue*:

The biggest surprise of all, however, was the emphasis the music itself, as a symphonic suite, threw on the character of Penelope. The play presents her in the familiar form as a passive heroine, the archetypal female, absorbing injury in an effort to preserve her freedom and integrity. Her nobility and heroism are never in doubt. But the action of the story seems to make Odysseus the primary hero, returning home against all odds, gaining access to his domain and eventually slaughtering the invaders who have taken possession of it. But the music leaves one in no doubt that, for Britten, the key figure is Penelope. He gives all the emotional weight to her music; her alto saxophone *idée fixe* permeates—I would almost say ‘subverts’—the score, and towards the end presents such a glorious apotheosis that I seriously thought of ending the suite at that point, instead of with the reprise of Athene’s music, which actually ends Britten’s score. [...] I do not believe Sackville-West’s drama, any more than Homer’s epic, gives any particular indication of this concentration on Penelope as the centre of dramatic gravity—unlike Monteverdi’s opera; it is possible that in his conversations with Britten he may have guided the composer in that direction, but the nature of the music suggests something much deeper.³⁷⁵

El mismo De Souza, que alude de pasada a la relación entre *The Rescue* y la ópera de Monteverdi *Il ritorno d’Ulisse in patria* (y que examinaremos con cierto detalle más adelante), no cree poder encontrar en el texto de Sackville-West un tratamiento dramáticamente privilegiado de la figura de Penélope. Finalmente, según este autor, el énfasis puesto por Britten en la figura de Penélope inspiró al

³⁷⁵ Chris de Souza: ‘Resurrecting “The Rescue” en *Aldeburgh October Britten Festival*, Aldeburgh, 1993, p. 44.

propio Donald Mitchell el título para la versión en concierto: *The Rescue of Penelope*.³⁷⁶

Creemos que esta concepción expuesta por de Souza minusvalora el papel de Sackville-West a la hora de situar a Penélope como centro del drama. Lo examinaremos a la luz del propio texto y de la concepción sobre la mujer expuesta en otros trabajos del autor—concepción que documentaremos a continuación y que sin duda proyectó su influencia en un Britten que hasta entonces no se había manifestado especialmente sensible sobre esta temática.

De hecho, consideramos que el peso de Penélope no sólo se refleja en el propio texto de Sackville-West, sino que tiene su origen en él. Desde un primer momento, la misma elección de centrar la obra en la “segunda parte” de la Odisea ya supone dejar en segundo término las hazañas de Ulises (que sólo están sugeridas en *The Rescue* y en parte precisamente por la propia Penélope), para centrarse en la figura que realmente padece la situación en la obra radiofónica, a saber la estoica esposa del héroe griego.

En efecto, toda la tensión dramática de la obra se centra concretamente en la presión que se ejerce sobre la esposa de Ulises. Su resistencia frente a los pretendientes, su sufrimiento ante la ausencia y posible muerte de su marido, la angustia por la suerte que pueda correr su hijo Telémaco, etc. nos hacen sentir que el peso dramático lo soporta la hija de Laertes. Este hecho ya viene sugerido por la elección del propio título, de resonancias conradianas como ya hemos observado anteriormente. En efecto, *The Rescue* narra la liberación de Ítaca pero simplemente como una consecuencia de la liberación de Penélope, sin centrarse en las hazañas de Ulises a través de su vuelta a Ítaca (parte sustancial de la Odisea), sino sólo en las que son necesarias para liberar a su patria y a Penélope. Hemos pasado de la *odisea* de Ulises al *rescate* de Penélope. De ahí que el propio título sea ya indicativo

³⁷⁶ “The triumph of Penelope’s fidelity is inherent in the Homeric drama, but in his sympathy for her Britten gave it much greater emphasis. Penelope is the true heroine of the *Odyssey*. And in his portrayal of her, Britten gives us his first classical heroine. Thus Donald Mitchell’s suggestion that the concert version should be called *The Rescue of Penelope* serves a double purpose. It not only distinguishes between the radio original and the concert version, but also alerts us to a fascinating psychological aspect of Britten’s creative personality.” Souza, Christopher de: “The Rescue of Penelope’: The Music’ en Britten, Benjamin: *The Rescue of Penelope*. Faber and Faber. Londres, 1998, p. [3].

de que el centro de gravedad se ha desplazada hacia esta figura que en la obra de Sackville-West aparece con un gran sentido de la dignidad a pesar de la situación de incertidumbre y angustia que padece.³⁷⁷ De manera consecuente, Penélope es el personaje del drama radiofónico que pronuncia el soliloquio más dramático y largo de la obra.³⁷⁸

El propio escritor atribuye la centralidad a la figura de Penélope en un artículo que publica con motivo de la transmisión de la obra, al describirla con una precisión que no dedica a los demás personajes:

Penelope is a real woman, with the problems common to many middle-aged women as well as those that were special to her own case, than to make of her a kind of abstraction, however beautiful.³⁷⁹

Su consideración de la figura de Penélope, que también se localiza en el Preámbulo,³⁸⁰ contrasta con la ausencia de comentarios significativos sobre la de Ulises. Para Sackville-West, el héroe griego no presenta el *pathos*, el relieve dramático que sí encontramos en la humana figura de su esposa. De hecho, el tratamiento un tanto ligero del héroe griego fue criticado por algún comentarista de la época.³⁸¹ Podemos afirmar, pues, que el carácter un tanto frívolo e inconsciente del Ulises de *The Rescue* realza aún más la entidad dramática de Penélope, que padece la situación provocada por la partida de su marido.³⁸²

Por otra parte, la expresión “real woman” utilizada por el escritor alude de manera expresiva a la falta de conexión de Penélope con cualquier entidad divina. En

³⁷⁷ Cabe señalar que el título de la versión francesa, *Ithaque délivrée*, pone el acento en el componente de liberación nacional que contiene la obra radiofónica, sin duda en consonancia con el ambiente postbélico del año 1946 y la reciente liberación de Francia y otros países de Europa. El título fue seguramente aprobado por Sackville-West, quien estuvo en estrecho contacto con el traductor francés. Para más detalles sobre esta versión, véase el Anexo B.

³⁷⁸ Sackville-West, Edward: *The Rescue*, p. 31-33.

³⁷⁹ Sackville-West, Edward: 'The Odyssey in Terms of Modern Radio' en *Radio Times* vol. 81, núm. 1051 (19 Noviembre 1943): 4.

³⁸⁰ “In handling the characters I attempted to rescue them from the remote limbo [...] and to present listeners with people in whose emotions and actions it is possible for the men and women of our time to be interested. For instance, it seemed to me more worth while to try to present Penelope as a real woman, with the mind and problems common to many middle-aged women as well as those that were special to her own case, than to leave her in the over-emphatic chiaroscuro of legend.” Sackville-West, Edward: *The Rescue*, . *A Melodrama for Broadcasting based on Homer's Odyssey*. Londres: Secker and Warburg, 1945, p. 12.

³⁸¹ “Why did Odysseus keep chuckling as though the whole thing was a joke?” Farjeon, Herbert: ‘Broadcasting Drama: “The Rescue”’ en *The Listener* vol. 30, núm. 777 (2 diciembre 1943): 648.

³⁸² Sobre la figura del Ulises de Sackville-West son interesantes las interpretaciones de Hall (2008) citadas y matizadas en Wrigley (2010), pp. 87-88.

efecto, la mujer está totalmente ausente de la preocupación de los dioses; ninguno de ellos se pone en contacto con ella de manera explícita, como sí lo hacen con Ulises o Telémaco. A veces los dioses sí que le pueden enviar algún mensaje como cuando, desesperada por el peligro que corre Telémaco, Penélope invoca a Atenea y se inicia la lluvia, uno de los puntos culminantes de la obra. Mientras que Ulises y Telémaco llegan a escuchar y a hablar con Atenea, en contraposición, Penélope nunca llega a contactar con los dioses si no es de manera indirecta, a través de Femio. Reproducimos el diálogo que se produce entre Penélope y Femio cuando, en respuesta a su petición, Atenea desencadena la tormenta y donde se aprecia que solo Femio entiende el significado del fenómeno climático (*The Rescue*, p. 43-44):

PENELOPE.	What shall I do? Oh, what shall I do? Athene! Clear-eyed one! Speak to me! Give me some comfort—some assurance that my son at least will not meet with this unjust end. <i>(Deafening peal of Thunder. Then screech of rain.)</i>
PHEMIUS.	Your prayer is answered, Penelope. The great cloud has broken at last, and from its cave the west wind will break loose to Telemachus' sail. <i>(Storm. Music up.)</i>
ATHENE	<i>(Sings)</i> . Hermes! Hermes! [...]
PHEMIUS	<i>(very close to mike; in highest excitement)</i> . Do you hear, Penelope? Do you hear? Hermes is come ... the wind -

Con todo, su desesperada situación la hace aparecer como el personaje humano por excelencia. Su resistencia depende únicamente de su voluntad, no de los designios divinos que guían la conducta de Telémaco o del propio Ulises. Desde el punto de vista de Sackville-West, la verdadera heroína es ella y por lo tanto la relevancia musical de Penélope no deja de ser un reflejo de la relevancia literaria y dramática del propio personaje.

Cabe aludir a otros episodios de la obra radiofónica para confirmar la consideración que el escritor tiene sobre la esposa de Ulises. Concretamente, el hecho que sea Penélope la que haya dibujado el perfil de su marido en la piedra y

que dicho retrato haya permitido a Telémaco recordar el semblante de su padre durante los años de su ausencia. Como ya hemos señalado, este episodio, narrado en la segunda parte de *The Rescue* (p. 64), no aparece en la obra de Homero. Con él, Sackville-West añade protagonismo, pericia e iniciativa a Penélope.

Por otra parte, algunos de los momentos importantes de la Odisea se describen desde el punto de vista de la hija de Laertes. Así, vemos la escena de la matanza de los pretendientes a través de los ojos y la angustia de Penélope, sin ser espectadores directos del momento más épico de Ulises.

El énfasis sobre Penélope bien pudiera tener motivaciones en relación con la situación histórica que estaba viviendo Europa en 1942-43. No en vano la figura de Penélope en *The Rescue*, digna, estoica, resuelta, podría simbolizar a todas las esposas y madres inglesas y de otros países en guerra. La alusión es pertinente ya que el propio escritor, consciente de lo que está en juego en este momento, establece la conexión entre su obra y el escenario bélico.³⁸⁴

También explicaría el porqué esta obra se produce durante un tiempo en el que cualquier acción tiende a integrarse en el esfuerzo bélico³⁸⁵. Desde este punto de vista, *The Rescue* está dirigida a todas las mujeres británicas que tienen a sus maridos o hijos en el frente, a modo de homenaje. Penélope es la imagen de la estoica esposa inglesa y el final de *The Rescue* un motivo para la esperanza. Desde este punto de vista, la obra radiofónica se ajustaría a la perfección con las funciones que tenía que desempeñar un Radio Drama en aquel momento histórico, a saber, contribuir a la preservación de la civilización en tiempo de guerra.³⁸⁶

³⁸⁴ “For the startling parallel between the story, as I have told it, and the present state of Greece, I make no apology. It was too obvious to require underlining, but its continual presence in my own mind did, I believe, contribute something both to the character-drawing and to the balance of the action.” Sackville-West, Edward: *The Rescue. A Melodrama for Broadcasting based on Homer's Odyssey*. Londres: Secker and Warburg, 1945, pp. 12-3.

³⁸⁵ En un artículo anterior, el escritor alude tangencialmente al paralelismo entre su obra y la situación bélica: “Her suitors I present in a semi-comic light because Homer himself does so, and because gangsters, Fascists, and other childish persons are, when looked at by themselves, essentially farcical.” Sackville-West, Edward: 'The Odyssey in Terms of Modern Radio' en *Radio Times* vol. 81, núm. 1051 (19 Noviembre 1943): 4.

³⁸⁶ “The wartime policy for drama and features was to supply first a “contribution to the preservation of civilised culture in time of war” and second “implicit or explicit propagandistic contributions to national wartime activity”. Wrigley, Amanda: 'A wartime radio Odyssey: Edward Sackville-West and Benjamin Britten's *The Rescue* (1943)' en *Radio Journal International Studies in Broadcast and Audio Media* vol. 8, núm. 2 (2010): 81-103, p. 83.

Una vez argumentada nuestra tesis según la cual la relevancia musical de Penélope en la partitura de Britten es un reflejo de la relevancia literaria y dramática del propio personaje creado por Sackville-West, documentaremos la sensibilidad del escritor por la situación de la mujer. De hecho, la consideración de los personajes femeninos por parte de Sackville-West se puede rastrear en otros puntos de su obra literaria. En concreto, cuando describe al personaje femenino de la novela *Dominique* (1863) del escritor francés Eugène Fromentin (1820-1876).

To a greater extent than *Dominique*, *Madeleine* is the victim of circumstances which required of women a stronger rectitude and a more rigid sense of self-respect than men were expected to display.³⁸⁷

La frase se adecua como un guante a la situación de Penélope en *The Rescue* y pertenece al ensayo *An Elegiac Novel* escrito por Sackville-West en 1941. Por lo tanto, estamos ante una cita anterior a *The Rescue*. En este sentido, y a la vista de la concepción sobre las exigencias que se imponen a la conducta femenina, resulta pertinente considerar que el relieve dado a la figura de Penélope proviene de la concepción que el propio escritor tiene sobre los condicionantes que se ejercen sobre las mujeres. Sackville-West también se ocupó de un escritor como George Meredith, especialmente sensible sobre la situación de la mujer en la época victoriana. Finalmente, no hay que olvidar la relación del crítico inglés con dos escritoras de marcado carácter feminista como fueron Vita Sackville-West (prima de Edward) y Virginia Woolf.

A la luz de los diferentes elementos expuestos a lo largo de este punto, concluimos que la importancia musical que Britten ha dispensado a la mujer de Ulises musicalmente es propiamente una consecuencia del tratamiento que le otorga el texto y no a la inversa.³⁸⁸ El peso dramático, la centralidad que el escritor inglés otorga a la figura de Penélope tendrá el consiguiente equivalente musical en la partitura de Britten. Por otra parte y como veremos más adelante, Penélope no deja de ser la primera de una larga lista de heroínas de la obra escénica de Britten.

³⁸⁷ Sackville-West, Edward: *Inclinations*. Londres: Secker and Warburg, 1949, p. 186.

³⁸⁸ Hasta su encuentro con Sackville-West no aparece en la obra de Britten una figura femenina de entidad. En *Paul Bunyan* tenemos a Tiny que acaba de perder a su madre (nº 15 y 15a). También interviene en el 'Love Duet' entre Slim y Tiny (Acto 2, nº 23). Según Mitchell (1987, p. 122-3) el compositor añadió su *solo* al saber que la cantante escogida había cantado con Pears y tenía una formación musical sólida de lo que se puede deducir que no desempeñaba un papel dramático premeditado.

9 Ecos monteverdianos en *The Rescue*

Como ya hemos señalado, *The Rescue* no es la primera obra dramática que se basa en la *Odisea*. De entre ellas, la más relevante para nuestro propósito, a saber, mostrar la ambición operística de la obra radiofónica y su carácter propedéutico para la composición de *Grimes*, es la ópera que compuso Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640).³⁸⁹ Un análisis pormenorizado de la obra del compositor italiano revela que *Il ritorno* sirvió de inspiración a tanto Sackville-West en el momento de planificar *The Rescue* como a Britten a la hora de concebir su música.

Para sustentar nuestra teoría sobre la inspiración monteverdiana de *The Rescue*, en un primer momento documentaremos la más que probable familiaridad de Sackville-West (aunque también de Britten) con *Il ritorno*. En el momento de escribir el drama radiofónico ya existían al menos tres ediciones de la ópera de Monteverdi. La primera sería la que realiza Vincent d'Indy en 1904. La segunda estaría a cargo de Robert Hass y correspondería con el volumen 57 de *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (Universal Edition) publicado en 1922.³⁹⁰ Finalmente, *Il ritorno* se encuentra en el volumen XII de *Tutte le opere* (a cargo de Malipiero) publicado en 1930. Por otra parte, hay que señalar que Inglaterra fue uno de los países más activos, durante las primeras décadas del siglo XX, en la recuperación de la obra del compositor italiano, como de hecho destacará Sackville-West en alguno de sus escritos.³⁹¹

Dentro de este renacer monteverdiano de la primera mitad del siglo XX se puede incluir, entre otros ejemplos, la emisión en inglés por parte de la BBC de *Il ritorno* en 1928. Asimismo, Monteverdi es un autor que aparece frecuentemente en las críticas que Sackville-West publica durante los años 30. La conjunción de estas

³⁸⁹ También se inspiran en la obra de Homero las óperas Piccinni y de Fauré, ambas con el título de *Pénélope* y estrenadas en 1785 y 1913 respectivamente.

³⁹⁰ La inclusión de esta obra italiana en los 'monumentos' austríacos se justifica por la presencia de su única fuente en la Biblioteca Nacional de Viena (Ms. 18763).

³⁹¹ "In our time, scholars and creative musicians have rediscovered the genius of Monteverdi, and brought it triumphantly to the test of stage and concert performance. England has played a leading part in the movement, by the revivals of *Orfeo* and *Poppea* at Oxford in the late 1920's, and more recently by the Morley College performances of the *Vespers*." Sackville-West, Edward y Shawe-Taylor, Desmond: *The Record Guide*. Londres: Collins, 1951, p. 376. A este respecto también volvemos a remitir al Texto 3 del Anexo B.

circunstancias hacen harto improbable que Sackville-West desconociera esta ópera de Monteverdi.

También parece improbable que Britten no estuviera familiarizado con la ópera basada en la *Odisea*. De hecho, en la Britten-Pears Library se conserva un ejemplar del libreto de la versión inglesa que Millar Craig realizó para la emisión de 1928, circunstancia que sugiere el conocimiento por parte del propio Britten de esta versión. Cabe añadir que la mencionada biblioteca alberga la versión de Dallapiccola de *Il ritorno* (editada en Milán en 1942, es decir, justo en la época de la creación de *The Rescue*). Lógicamente, la presencia de este material puede tener su origen no tanto en el interés de Britten sino en la dedicación operística de Pears. Con todo, la presencia en diversos formatos de la obra de Monteverdi en la Britten-Pears Library son un testimonio elocuente de la familiaridad de la sociedad inglesa con dicha obra.

Desde un punto de vista documental, cabe destacar que una de las *Internal Circulation Memo* de la BBC que Sackville-West redacta como responsable del nuevo proyecto se encabeza de la siguiente manera: 'Subject: Proposed Feature on the 'Return of Odysseus', 9 July 1942'.³⁹² Es harto improbable que un conocedor de la tradición musical como fue el escritor inglés haya dado ese título de manera inocente a su proyecto. También se puede aducir que Britten, al referirse al proyecto de *The Rescue* en su correspondencia, emplea la expresión "Return of Odysseus".³⁹³

Las anteriores consideraciones avalan la tesis de que al menos Sackville-West conocía la ópera de Monteverdi. Esta tesis se verá definitivamente confirmada por las notorias concordancias entre la ópera y el drama radiofónico.

9.1 Semejanzas estructurales

Tanto *Il ritorno* como *The Rescue* se basan en los mismos Cantos de la *Odisea*. En efecto, *Il ritorno* dramatiza desde el canto 13 hasta el 23 mientras que *The Rescue* adapta desde el 13 hasta el 24 (y último). Esta es la coincidencia estructural más

³⁹² BBC Written Archives Centre, R19/1026.

³⁹³ Así, en la carta del 8 de diciembre de 1943 podemos leer: "Then there has been a new BBC radio version of the *Return of Odysseus*, done by Edward Sackville-West, a friend of mine [...]" *LfaL* vol. 3, Carta 443.

importante entre las dos obras y la que las relaciona desde el punto de vista formal. En ambos casos, los Cantos escogidos son los que se centran en la vuelta de Ulises a Ítaca y la liberación de ésta. Esta coincidencia entre *Il ritorno* y *The Rescue* nos permite adelantar el hecho que algunas de las características expuestas por Sackville-West a propósito del discurso radiofónico—la necesidad de direccionalidad, de concentración, de sugestión—serán compartidas por el discurso operístico como tendremos ocasión de detallar en el Capítulo 3.

9.2 Semejanzas estilísticas

La presencia de elementos clásicos de la ópera barroca es otro de los indicios que nos permite conectar la obra radiofónica con la ópera de Monteverdi. Por una parte, encontramos en *The Rescue* la presencia de un prólogo, figura dramática característica de la dramaturgia barroca.³⁹⁴ Concretamente se trata de un parlamento de Femio (cuyo intervención va precedida de la acotación “*prologises*”). Después de su poética declamación (no en vano se trata del poeta, del bardo) interviene Atenea que nos pone en antecedentes de cómo está la situación al empezar la acción de la obra. Después de estas dos intervenciones comienza propiamente el drama. Cabe subrayar la coincidencia de que en el prólogo de *Il ritorno* también interviene Minerva, denominación latina de Atenea, junto a otras figuras como *Il tempo* o la *Fortuna*.

También podemos establecer una conexión entre la función que desempeña la música en los inicios de la ópera barroca con el cometido musical que se detecta en *The Rescue*. En efecto, en los dos casos observamos una identificación del fenómeno musical con una cierta trascendencia, atribuible a una cualidad divina. Así, en el caso de la obra de Britten las partes vocales se reservan exclusivamente a la intervención de los dioses (Atenea, Hermes, Apolo y Artemisa), es decir, sólo son cantadas aquellas intervenciones que no corresponden a la acción propia de los hombres. Éstas siempre aparecen en un estilo oral declamado de tipo realista, es decir, sin hacer uso del canto. Esta concepción vocal de *The Rescue* es similar a la que se encuentra en el canto en la ópera barroca inicial, atribuido no al ser humano

³⁹⁴ El prólogo operístico será una constante en la obra de Britten ya que aparece en *Peter Grimes* (1945), *The Rape of Lucretia* (1946), *Billy Budd* (1951) y *The Turn of Screw* (1954).

sino a entidades sobrehumanas, como por ejemplo los dioses o semidioses.³⁹⁵ Esta característica es aún más acusada en el caso de la semi-ópera inglesa del siglo XVII.³⁹⁶

En el caso concreto de *Il ritorno*, los fragmentos que no están en el estilo recitativo propio de la ópera sino que se cantan en un ritmo regular también corresponden a las intervenciones de los dioses y de otros personajes de carácter pastoral.³⁹⁷ Esta coincidencia estilística que acabamos de establecer entre el canto en la ópera barroca (Monteverdi incluido) y *The Rescue*, incide de nuevo en la relación que hemos planteado entre las dos obras, además de ratificar, desde este punto de vista, el carácter operístico que Sackville-West ha querido otorgar a la obra radiofónica. Lógicamente, algunos de los argumentos expuestos en este punto serán retomados cuando nos concentremos en la aspiración operística de *The Rescue* (véase Capítulo 3).

9.3 El tratamiento de Iro

La puesta en relieve de Iro, personaje muy secundario de la *Odisea*, es una de las coincidencias más significativas que se pueden apreciar entre *Il ritorno* y *The Rescue*. En efecto, Iro sólo aparece en el texto de Homero en el Canto XVIII y no tiene un papel especialmente relevante, más allá de entablar un enfrentamiento con el Ulises-mendigo, que va precedida de un breve diálogo entre ambos. En el

³⁹⁵ "The reason for all this is that since each listener knows all too well that at least in the more familiar parts of the earth ordinary men do not speak in music, but plainly, speaking in music is more consonant with one's conception of superhuman characters than with the notion and experience one has of ordinary men; because, given that musical discourse is more elevated, more authoritative, sweeter, and more noble than ordinary speech, one attributes it to characters who, through a certain innate feeling, have more of a sublime or divine quality." Carter, Tim: "In Love's Harmonious Consort? Penelope and the Interpretation of "Il ritorno d'Ulisse in patria"" en *Cambridge Opera Journal* vol. 5, núm. 1 (1993): 1-16, p. 3.

³⁹⁶ "The form [semi-opera], which flourished in England between 1673 and 1710, is further characterized by a clear demarcation between the main characters, who only speak, and minor characters -spirits, fairies, shepherds, gods and the like- who only sing and dance." Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove. Dictionary of Musics and Musicians*. Londres Macmillan Publishers, 2001.

³⁹⁷ "Song was also appropriate for certain kinds of characters: gods and allegorical figures (song signifies superhuman powers), inhabitants of a pastoral world (song is the natural language of shepherds and shepherdesses in the Age of Gold) and characters of 'low' often comic, status (drawing in part on the conventions for song within the *commedia dell'arte*). [...] And song had its place in situations where 'reality' itself was suspended, for example, in magic or sleep scenes. [...] In *Il ritorno d'Ulisse*, Badoaro and Monteverdi follow these patterns within the constraints of their plot: there are few realistic songs, which poses some logistic problems, but gods, shepherds (Eumete), nurses (Ericlea) and other comic characters (Iro) sing in structured triple and duple time to obvious effect." Carter, Tim: "In Love's Harmonious Consort? Penelope and the Interpretation of "Il ritorno d'Ulisse in patria"" en *Cambridge Opera Journal* vol. 5, núm. 1 (1993): 1-16, p. 4.

caso de Monteverdi, en cambio, Iro tiene un papel mucho más activo y protagonista, haciendo justicia a la caracterización que encontramos en el inicio del mencionado Canto: “[...] se hacía notar por su estómago insaciable en comer y beber sin tasa. No tenía ni vigor ni fuerza, pero su aspecto era muy imponente a primera vista” (*La Odisea*, canto XVIII). Reconvertido en el “personaggio giocoso” de *Il ritorno*, Iro hace mofa de la condición de pastor de Eumete (Acto 3, escena 2), entabla la lucha con Ulises acentuando su carácter bufonesco (Acto 4, escena 2) y finalmente, ya como protagonista, se posiciona como testigo de la muerte de los pretendientes que lo habían protegido hasta entonces (Acto 5, escena 1, *parte ridicola*). Lamentándose de su suerte, da a entender que se quitará la vida.³⁹⁸

En *The Rescue*, Iro también tiene un relieve especial. En efecto, el mendigo representa ese personaje secundario que atrae sobre él el foco de la función. Sackville-West acentúa el tono sarcástico, esperpéntico, *a sinister clown* es la acotación que aparece junto la primera aparición del personaje (*The Rescue*, p. 16):

IRUS.	<p>(<i>a sinister clown</i>). Whom have we here? Friends or enemies? Both ... always and everywhere both! (<i>Mad laugh and quick orchestral gesture, up and out.</i>) You can't deceive Irus: he's too quick. Practice makes perfect, in every art. (<i>Ditto.</i>) Art? Who says I'm not an artista? Halitherses? Leodes? Phemius? Do you doubt my cunning? Would you dare (<i>Ditto.</i>) I sell anything that's not my own (<i>twirl of rattle</i>)-secrets, trophies, the chiton off your back, the sandal you thought you had left behind the door when you ran out in hurry to tether the goat I unloosed ... (<i>Another laugh and music up and out; in a whisper.</i>) A child died last night. Here it its shift ... look!</p> <p style="text-align: right;">(<i>Laugh and music up and out.</i>)</p> <p>You'd kill me if you could, wouldn't you?</p> <p style="text-align: right;">(<i>Music up and out.</i>)</p> <p>But you can't. (<i>Importantly.</i>) I'm protected. Just try and see what happens to you!</p> <p style="text-align: right;">(<i>Laugh and music up and out.</i>)</p> <p>But why turn pale, worthy Halitherses? I have no business with you to-day-no comand to hand on. Yet there is one amongs you who brings me this way. I hear a message.</p>
-------	--

A su vez, Iro aparece en *The Rescue* como un elemento clave para la estructura de la obra, ya que es el que soborna a la criada para que desvele el secreto de Penélope, el que acompaña a Ulises hasta palacio y el que representa a lo largo de la obra la figura del traidor, todo ello secundado por un especial tratamiento

³⁹⁸ Sobre el tratamiento que otorga Monteverdi a Iro, se puede consultar Rosand, Ellen: 'Iro and the Interpretation of *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*' en *The Journal of Musicology* vol. 7, núm. 2 (primavera 1989): 141-164.

musical que analizaremos en el capítulo correspondiente. De hecho, se erige como el cómplice del invasor, el típico delator y “colaboracionista”, por emplear el término que se acuñó en la época de la 2ª Guerra Mundial. De resultas de su carácter abyecto, finalmente es ajusticiado sin piedad por Ulises: su muerte es especialmente indicativa puesto que es la más se dramatiza en la obra radiofónico, la muerte que mejor puede vivir el oyente (*The Rescue*, p. 90).

La importancia argumental otorgada a este personaje se corrobora con su caracterización musical. En efecto, Iro está asociado al timbre seco y estridente del xilófono (véase Capítulo 3). Iro y la música asociada a este personaje no se conservaron en la versión de concierto de Souza. Estos fragmentos se pueden consultar por primera vez en nuestro Anexo D.

El protagonismo de Iro en *The Rescue* coincide de manera elocuente con el tratamiento que el personaje recibió en la ópera de Monteverdi.

9.4 El tratamiento de Penélope

Como hemos visto anteriormente, Penélope es presentada en el texto de Sackville-West como el verdadero centro dramático de *The Rescue*. Desde este punto de vista también encontramos un precedente en la obra de Badoaro y Monteverdi. Para apoyar la importancia dada al personaje de Penélope basta con ver el tratamiento que especialistas en Monteverdi como Ellen Rosand o Tim Carter le dispensan y que de alguna manera contrasta con el poco interés que despierta la figura de Ulises, circunstancia que ya hemos mencionado también a propósito de *The Rescue*. Según Carter “Monteverdi's attention, and ours, is focused on Penelope”³⁹⁹, y su peso dramático y musical se puede comprobar, por ejemplo, justo al inicio de la ópera (Acto 1, escena 1).

Los comentaristas de la ópera de Monteverdi también han subrayado la ausencia de conexión entre Penélope y cualquier dios, circunstancia que refuerza el carácter trágico del personaje. En este sentido se trata de una figura plenamente

³⁹⁹ Tim Carter: “In Love’s Harmonious Consort? Penelope and the Interpretation of “Il ritorno d’Ulisse in patria” en *Cambridge Opera Journal* vol. 5, núm. 1, (1993): 1-16, p. 12. El autor insiste en la misma idea a lo largo del texto: “But Penelope does have one champion: Monteverdi. Even if the changes to the libretto in the prologue and the opera proper were not his, the composer clearly became fascinated with Penelope.” *Ibidem*, p. 12.

humanizada, y desde este punto de vista, abandonada a su propia suerte. Esta situación de desamparo provoca nuestra identificación y nuestra empatía. En comparación, Ulises recibe constantemente la ayuda y guía de algún ente divino, Minerva en el caso de Monteverdi y Atenea en el caso de Sackville-West, que continuamente lo libera de los dilemas que le plantean en su peripecia. Carter también ha destacado la manipulación de la que Penélope es objeto por parte de la mayoría de los personajes a lo largo de la ópera:

It is curious, if typical, that Penelope's fate is ignored by all the characters in *Il ritorno d'Ulisse*. That Melanto, Eurimaco and the suitors treat her as a mere commodity subject to their whims comes as no surprise. But the gods, who have the power to resolve the plot, say absolutely nothing about her: when Juno intercedes with Jove (compare Proserpina and Pluto in *Orfeo*), then Jove with Neptune, the arguments are made entirely on Ulisse's part.⁴⁰⁰

Penélope aparece pues como el único personaje que tiene un dilema, que es expuesto a una situación electiva: ceder o no ceder. Ulises simplemente tiene que alcanzar su meta teniendo a la vista todos los datos. En cambio su esposa no tiene la certeza de que esté vivo y de ahí que reciba todo tipo de presiones. Además de arrastrar la incertidumbre sobre la suerte de su marido después de largos años de espera, es el único personaje sometido a la tensión de la elección: tensión que no tiene Ulises (para él, la situación no le plantea ningún dilema moral). De ahí que lógicamente reciba un trato preferente por parte tanto de Monteverdi-Badoaro como de Britten-Sackville-West.

El establecimiento de los vínculos entre *Il ritorno d'Ulisse in patria* y *The Rescue*, que hasta la presente investigación no habían sido detectados, arroja una nueva luz sobre la labor creativa y las fuentes de inspiración tanto de Edward Sackville-West como de Benjamin Britten.

10 Conclusiones

A lo largo del capítulo hemos hecho hincapié en la importancia de Sackville-West no sólo como abanderado de la obra de Britten, sino también como consejero literario, en sustitución de Auden, así como perspicaz teórico del género dramático

⁴⁰⁰Ibidem, p. 12.

y de la tradición operística en general, un papel que Auden no podía desempeñar en el momento de crear *Paul Bunyan*. La consulta de su intercambio epistolar, inédito, nos ha servido para afianzar el ascendente que el crítico ejerció sobre el compositor. En este sentido, es evidente que el escritor desempeña un papel relevante en la evolución de Britten en su camino hacia el género lírico.

Como crítico de la obra de Britten, Sackville-West acierta de pleno al confiar en las capacidades creativas del compositor. Esta intuición visionaria va acompañada del primer tratamiento de la obra de Britten como un todo, como un conjunto de opus pertenecientes a diferentes géneros con los que el compositor afina su capacidad dramático-expresiva y que se manifiesta por primera vez en *Peter Grimes* (1945). Esta y otras valoraciones que introdujo el crítico inglés acerca de algunas de las obras de Britten – el papel de la *Serenade* en la evolución de su estilo, el tratamiento óptimo de la lengua inglesa, la resonancia de *Wozzeck* en *Peter Grimes* y otras – siguen repitiéndose entre los estudiosos de la obra del compositor.

The Rescue es una obra de envergadura que supuso un impacto en la historia radiofónica inglesa y que atribuye a la música un papel excepcional. La concepción dramática expuesta por el escritor en su Prólogo presenta importantes coincidencias con el tratamiento dramático del género operístico. Por otra parte, la aspiración operística de la obra radiofónica, afirmada por el propio Sackville-West y sobre la que insistiremos en el siguiente capítulo, queda establecida al demostrar, de manera novedosa, que *The Rescue* tomó como modelo la ópera de Monteverdi *Il ritorno d'Ulisse in patria*, circunstancia que se detecta tanto en la estructura utilizada y la caracterización de algunos personajes por parte del escritor como por el estilo musical adoptado por el compositor.

También hemos documentado que el peso dramático, la centralidad de la figura de Penélope procede del tratamiento que le confiere el escritor y que tendrá el consiguiente equivalente musical en la partitura de Britten. Consideramos que la importancia otorgada a este personaje femenino es solidaria de una determinada concepción de la mujer expuesta por parte de Sackville-West en alguno de sus escritos, a la vez que representa una metáfora de la situación histórica que vive la mujer europea en plena Segunda Guerra Mundial.

Finalmente, la lectura atenta de la correspondencia entre Sackville-West y Britten nos ha permitido recuperar *Ithaque délivrée* (1946), la versión francesa de *The Rescue* que inexplicablemente había caído en el olvido y que subraya el elemento de liberación nacional que contiene la obra, así como la difusión que tuvo más allá del Reino Unido.

Capítulo 3

***The Rescue*: su carácter operístico y otros elementos dramático-musicales**

1 Introducción

En los capítulos anteriores hemos hallado conexiones circunstanciales entre *The Rescue* y el género operístico. Por una parte, se ha aludido a que la obra radiofónica encuentra su origen en un proyecto escénico de Arthur Bliss; también se ha constatado que el tratamiento literario que le otorga Sackville-West dramatiza las aventuras de Ulises, alejándolas de su origen épico gracias a la figura de Penélope; finalmente acreditamos la inspiración del drama radiofónico en la ópera de Monteverdi *Il ritorno d'Ulisse in patria*, tanto desde el punto de vista de la estructura como del tratamiento de ciertos personajes. Sin embargo, la dimensión operística de *The Rescue* va más allá de los aspectos coyunturales señalados, puesto que el drama radiofónico presenta una serie de atributos intrínsecos que lo conectan significativamente con el género lírico. Estos atributos, aunque se encuentran apuntados en la literatura sobre Britten, no han sido analizados y destacados con el merecido detenimiento.

Sackville-West es el primero en manifestar la dimensión operística de *The Rescue* y lo hace en las tres ocasiones en las que escribe sobre ella. Ya sea en su artículo "The Odyssey in Terms of Modern Radio", publicado en noviembre de 1943 en *Radio Times*, en su ensayo "Music: Some Aspects of the Contemporary Problem", publicado en 1944 en *Horizon* o bien en el "Preamble" que acompaña a la edición impresa de *The Rescue* de 1945, el escritor se refiere cada vez, eso sí, con diferente énfasis, a la inspiración operística de la obra.

El artículo de 1943, que es estrictamente coetáneo de la primera difusión del drama radiofónico (y por lo tanto previo al inicio de la composición de la música de *Peter Grimes*), se ajusta a un formato de boletín de programación; de ahí que gran

parte del mismo esté dedicado a la trama y al significado de la obra. En consecuencia, la alusión a la dimensión operística de *The Rescue* no es tan explícita como lo será en los textos de 1944 y 1945. Con todo, y al igual que hará en 1945, el escritor se refiere al caso en que la música acompaña al soliloquio como a una “especie de aria”.⁴⁰¹ También insiste en la función orgánica de la música de Britten, función que es antagónica al papel decorativo de gran parte de la música para radio, y en su aspiración de “unir la palabra, el canto y la música sinfónica”, aspiración de evidentes resonancias operísticas.⁴⁰²

En el ensayo de 1944, escrito en paralelo a la composición de *Grimes*, el escritor afirma que donde se revela de manera más indiscutible el talento operístico de Britten es en la música de su drama radiofónico, concretamente, en su capacidad para describir musicalmente tanto el universo empírico como el psicológico.⁴⁰³ De esta manera, Sackville-West establece aquí una conexión explícita entre su pieza radiofónica y el repertorio operístico, conexión que no se había expresado tan claramente en el artículo de 1943.

Finalmente, en el *Preamble*, coetáneo del estreno de *Grimes* aunque seguramente redactado en fechas anteriores, el escritor encuentra el contexto favorable para afirmar de manera resuelta la conexión estructural, orgánica entre la obra radiofónica y el género operístico:

In writing *The Rescue* some of the awkwardnesses incident to radio-drama were automatically removed for me by *the operatic nature of the composition*, which was deliberately built upon an hypothetical structure of music.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Sobre la relación entre el soliloquio y el aria nos concentraremos en el punto 9.

⁴⁰² “The dramatic method I have adopted is closely bound up with the music –the whole being designed to take the utmost advantage of the peculiarities of microphone techniques. The dialogue is therefore written in a variety of styles, from plain speech to hexameters; the soliloquy –a perfectly legitimate device which became discredited only through misuse–is largely employed and, being invariably accompanied by the orchestra, turns into a kind of aria. Choral comment is provided by a quartet of gods and goddesses; the rest of the music is concerned with scene-painting and the representation of gesture and movement. Benjamin Britten’s score takes up the whole burden for the action generally and of all sounds usually reproduced by ‘recorded effects’. Thus *The Rescue* is not simply a play with incidental music stuffed into the joints or used to add colour here and there, but an attempt to unite speech, song, and symphonic music in a form which only the microphone can manage.” Sackville-West, Edward: ‘The Odyssey in Terms of Modern Radio’ en *Radio Times* vol. 81, núm. 1051 (19 Noviembre 1943): 4.

⁴⁰³ Véase Sackville-West, Edward: ‘Music: Some Aspects of the Contemporary Problem’ en *Horizon* vol. 9, núm. 56 (agosto 1944): 114-127, p. 117. Texto citado en el Capítulo 3, nota 91.

⁴⁰⁴ Sackville-West, Edward: *The Rescue*, p. 9. Énfasis nuestro.

Además de afirmar el talante operístico de *The Rescue*, el *Preamble* se inicia con una síntesis de la evolución del arte lírico dando la impresión de que estamos ante la introducción a un libreto operístico.⁴⁰⁵ Asimismo, Sackville-West profundiza a lo largo del texto en la vinculación entre su drama radiofónico y la ópera,⁴⁰⁶ vinculación que, según el escritor, no se da en otras obras radiofónicas que también incluyen una importante aportación musical como es el caso de William Walton en la obra de Louis Macneice *Christopher Columbus*.⁴⁰⁷

A partir de estos tres textos se puede concluir que el escritor es plenamente consciente de la cercanía entre *The Rescue* y el género operístico.

Dejando de lado los escritos de Sackville-West, también se localizan alusiones al carácter precursor de *The Rescue* en los comentaristas de la obra de Britten. Algunos de ellos, como Mann o Kennedy se han referido de manera sucinta.⁴⁰⁸

⁴⁰⁵ Cabe destacar que las primeras líneas del mencionado texto suponen una especie de compendio de lo que ha estado el género lírico: "Opera, the technique of which (despite innumerable abortive experiments) has been practically at a standstill since the deaths of Wagner and Verdi, was originally invented, as distinct art form, by a nation in love with the declamation of verse: the Italians. It was suggested, by the group of writers and musicians which met at the house of Giovanni Bardi, in Florence, at the end of the sixteenth century, that if an actor, instead of allowing his voice to rise and fall vaguely with the sense of the line, actually focused his syllables on definite notes, while an ensemble of instruments stressed the accents and pauses, the dramatic effect would be heightened. In this way recitative was born. The aria and arioso followed, in course of time, when boredom with the monotony of unrelieved *recitativo secco* caused musicians to see the necessity of importing into the opera some purely musical forms already in existence. Since then, the opera and music-drama generally have followed the development observable in all art forms-viz. a progressive fusion of once separate elements into a homogeneous texture which, in depth and poignancy of effect, transcends any single one." *Ibídem*, p. 7.

⁴⁰⁶ El escritor vuelve a insistir en la nueva tipología de aria ya mencionada en el artículo de 1943: "From this point the next step, which consisted in adding an orchestral commentary in such a way as to produce the effect of a new kind of *aria*, was not slow to occur to me." *Ibídem* 14. Énfasis del autor.

⁴⁰⁷ "That Louis MacNeice has followed the opposite course in the published edition of *Christopher Columbus*, points the difference of aim in the two compositions. Where *The Rescue* is essentially operatic, *Columbus* is a kind of pageant in the production of which the music played a subsidiary, in the strictest sense incidental role; and the play "reads" admirably without reference to the quantity of music which accompanied it." *Ibídem* p. 16 nota 1. Énfasis nuestro.

⁴⁰⁸ En el ensayo de Williams Mann podemos leer: "For *The Rescue* Britten had the benefit of full orchestra and solo voices (but not chorus) all of which are used with the sure hand of the master craftsman. *The Rescue* was such an achievement that we looked forward with optimism to Britten's opera Peter Grimes, then already being planned." Mann, William: "The Incidental Music' *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists*. Donald Mitchell (ed.). Londres: Rockliff, 1952, p. 303. En la biografía de George Kennedy también se alude a este aspecto: "Sackville-West, who had written so perceptively in 1940 about *Les Illuminations*, had practical experience of working with Britten in 1943 when they collaborated on the radio-drama *The Rescue*, based on Homer's *Odyssey*. The composer's 'unerring instinct' for finding the right musical accompaniment to the text and for inventing imaginative transitions won his deep imagination. Here, the music moves near to the realm of opera in a rich and rewarding vein." Kennedy, George: *Britten*, p. 167.

Otros, como Philip Reed aborda el asunto con más profundidad aunque sin entrar en muchos detalles:

The composition of *The Rescue* was contemporary with the gestation of *Peter Grimes*: *The Rescue* was the last major composition Britten undertook before commencing work on the sketch of the opera. It undoubtedly benefited from the composer's increasing focus on musico-dramatic practice, and *in the structure of The Rescue we may observe the opera-composer at work*. It is apparent from Sackville-West's letter of 9 December 1942 that the role he played was comparable to that of a librettist, wherever possible creating opportunities for musical expression, and Sackville-West has referred elsewhere to the essentially operatic nature of the genre.⁴⁰⁹

En el caso del estudioso y amigo de Britten, Donald Mitchell, la asociación que hace el compositor entre un personaje y un timbre concreto en la obra radiofónica presagiaría, no sólo *Peter Grimes*, sino también algunos tratamientos similares en sus parábolas de Iglesia:

[...] *The Rescue* (with the exception of the then unknown, discarded and inaccessible *Paul Bunyan*), pre-dated the first public and critical awareness of Britten's compositional methods in opera. What Burrell wrote in 1948 ['A Landmark in Radio Creation'] takes on a renewed significance in the light of the degree to which Britten was eventually to take the identification of character and instrument in his late theatrical works: in this respect *The Rescue* already anticipates, say, the Church Parables of the 1960s.⁴¹⁰

Por otra parte, las conexiones entre *The Rescue* y la ópera no sólo se proclaman en el ámbito musicológico. También un teórico del lenguaje radiofónico como Ian Rodger se refiere al drama del escritor inglés como a una 'ópera hablada'.⁴¹¹

Más allá las opiniones del propio Sackville-West o de los comentaristas sobre la dimensión operística de *The Rescue*, también es interesante detenerse en las opiniones que vertieron los oyentes de la BBC en encuestas posteriores a la emisión. En el primer *Listener Report* de 1943 se aprecia muy positivamente el papel de la música en la obra y en las conclusiones se destaca que "music in play is notoriously a subject of controversy, but listeners' opinion of the music in this case

⁴⁰⁹ Reed, Philip: "The Incidental Music of Benjamin Britten. A Study and Catalogue of his Music for Film, Theatre and Radio", p. 421. Énfasis nuestro.

⁴¹⁰ Mitchell, Donald: 'I love being with you & picking your brains': The Letters of Benjamin Britten and Edward Sackville-West, 1942-1945' en *LfaL* vol. 3, p. 125.

⁴¹¹ "A full orchestra was certainly suited to the dimensions of *The Rescue*, which was a kind of spoken opera." Rodger, Ian: *Radio Drama*, p. 84.

was very satisfactory”.⁴¹² El informe contiene testimonios como el siguiente: “True background music of highest type, that became an integral part of the play. It matched, and often set, the mood of the dialogue, pointed it sharply and greatly heightened the interest often” (Retired Bank Cashier).⁴¹³

En los informes elaborados por la emisora británica con motivo de las posteriores producciones de *The Rescue*, se pueden encontrar afirmaciones como las siguientes: “the music was the play, the music made the play”; también que la música no constituye “merely a background to the play, but its very backbone”.⁴¹⁴ En la mayoría de las impresiones de los radioyentes recogidas, destaca el predominio de la música en la obra. Como se deduce de las opiniones citadas, en *The Rescue*, la música no es mero telón de fondo sonoro, mera puntuación musical, sino que pasa a ser su “espina dorsal”, acaparando el primer plano y constituyendo la principal atracción de la obra. En este sentido, los comentarios otorgan a la música, de manera implícita, el papel que acostumbra a tener en una ópera, en donde el compositor es el auténtico autor dramático a expensas del libretista. Cabe señalar que los últimos *Listener Research Reports* extractados corresponden a las producciones de *The Rescue* de 1951 y 1962, momento en el que Britten ya es una figura indiscutible en el terreno operístico, circunstancia que pudo haber condicionado el juicio de los radioyentes.⁴¹⁵

En definitiva, se puede constatar que tanto Sackville-West como los estudiosos de la obra de Britten, como los mismos radiooyentes de la BBC dan testimonio de la dimensión operística de *The Rescue*. Sin embargo, las diferentes alusiones a su carácter precursor se han hecho en contextos que seguramente no permitían exponer de manera pormenorizada las razones de este carácter. De ahí que, hasta donde sabemos, no se haya fundamentado de manera técnica el sustrato lírico de *The Rescue*. En este Capítulo 3, clave en toda nuestra investigación, analizaremos

⁴¹² BBC WAC LR/2235 del 13 de diciembre de 1943.

⁴¹³ *Ibidem*. También se pueden destacar el siguiente testimonio: “I have often criticized and deplored the use, or rather misuse, of music in straight plays that it give me a great pleasure to record this appreciation. The instrument and the music used for Irus was superb – type, quality, quantity, in fact and essential part of the characterization” (Electrical Engineer).

⁴¹⁴ Estas apreciaciones se encuentran los siguientes *Listener Reports*: BBC WAC LR/2235 del 13 de diciembre de 1943; BBC WAC/LR/51/2025 del 1 de octubre de 1951; BBC WAC LR/62/413 del 29 de marzo de 1962.

⁴¹⁵ Para un compendio accesible los *Listener Research Reports* se puede consultar Wrigley (2010), especialmente p. 94 ss.

los diferentes rasgos de la obra radiofónica que evocan elementos consustanciales de la ópera y que avalan su carácter precursor de la ópera de 1945. La argumentación técnica, que expondremos entre los puntos 2 y 13, abarca desde aspectos literarios (la dramatización de la *Odisea*, la importancia del soliloquio), hasta dramático-musicales (linealidad de la acción, funciones de la música), pasando por elementos arquitectónicos (la división en dos ‘actos’). Concluiremos el capítulo examinando otros aspectos musicales técnicamente relevantes pero que no necesariamente refuerzan la conexión con el género operístico. Una vez expuestos los puntos anteriores se habrá certificado técnicamente el carácter preparatorio que ejerció la composición de *The Rescue* en la preparación de Britten como compositor de ópera.

2 Sackville-West en el papel de *cuasi* libretista

El primer punto que examinaremos para establecer la relación entre *The Rescue* y el género operístico será el carácter de *cuasi* libreto que desempeña el texto de Sackville-West.

Cabe señalar, en primer lugar, que la propia adaptación de una obra como la de Homero ya enmarca a *The Rescue* en la tradición operística. En efecto, una considerable cuantía de los libretos operísticos iniciales se nutre de una fuente de la Antigüedad. Esta tradición operística se detecta desde Monteverdi (*Orfeo*, *Il ritorno d’Ulisse in Patria*, *L’incoronazione di Poppea*)– hasta Strauss (*Salomé*, *Elektra*) pasando por toda la tradición de la ópera seria. En el caso de la ópera del Romanticismo, esta fuente es generalmente teatral aunque también puede basarse en una obra narrativa. Sólo en el caso de Verdi se pueden citar los nombres de Hugo (*Rigoletto*), de Dumas (*La Traviata*), de Schiller (*Don Carlos*), o de Shakespeare (*Macbeth*, *Otello* y *Falstaff*) como origen de sus óperas.⁴¹⁶ En el caso de Britten, también la mayoría de sus óperas se han generado a partir de una fuente literaria preexistente: desde *Billy Budd* (basado en una historia de Herman

⁴¹⁶ Sobre el proceso de transfiguración de una obra literaria en una obra lírica véase Gary Schmidgall: *Literature as Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1977 o Sandra Corse: *Opera and the Uses of Language. Mozart, Verdi, and Britten*. Cranbury: Associated University Presses, 1987. En el ámbito musicológico germánico se ha acuñado el término “Literaturoper” para designar aquellas óperas compuestas sobre un texto preexistente. Véase al respecto Carl Dahlhaus: *Dal dramma musicale alla Literaturoper*. Roma: Astrolabio, 2014.

Melville) hasta *Death in Venice* (basada en la novela de Thomas Mann) y pasando por *The Turn of The Screw* (relato de Henry James) o *The Midsummer Night Dream* (Shakespeare). Cabe destacar la preferencia por parte del compositor inglés hacia fuentes no estrictamente teatrales.⁴¹⁷

Por otra parte, cuando Sackville-West sintetiza la obra de Homero en dos horas de radio atendiendo a las necesidades del género, está efectuando una labor muy cercana a la del escritor de libretos. Esta labor de condensación, que Sackville-West describe en la siguiente cita, comporta la concentración dramática sobre unos pocos personajes (especialmente Penélope) así como la focalización argumental sobre la vuelta de Ulises, focalización que obliga la supresión de los múltiples episodios secundarios, propios del origen épico de la *Odisea*:

The construction of the poem is a masterpiece of cunning, so that, when I had the idea of using the story as the basis of a poetic drama for broadcasting, I expected to follow Homer's plan as closely as possible. But it soon became clear that, in order to include everything, my play would have to last some nine hours. As this was not thought feasible, *I decided to narrow the focus down on to the events of two single days, and in such a way as to extract the maximum of dramatic interest from certain characters in the story: Odysseus and Penelope, their son Telemachus, the poet Phemius, Odysseus' old friend the swineherd Eumaeus, and the goddess Athene herself.* To do this meant excluding what is perhaps the best known part of the whole story -the episodes of the hero's journey (Cyclops, Circe, and the rest)-except by reference and implication [...]⁴¹⁸

Gracias a los procesos de dramatización antedichos, la acción de *The Rescue* se dirige hacia un único objetivo: la liberación de Penélope y, de resultas, la de Itaca.

En paralelo a esta condensación, y a diferencia, por ejemplo, de un guionista de cine, el libretista también ha de garantizar que el desarrollo de la trama otorgue a la música suficientes situaciones para poder desplegar sus múltiples recursos dramáticos. Por lo tanto, el conflicto dramático se ha de representar de tal manera que se pueda expresar musicalmente, creando las condiciones para que la música asuma su papel primigenio.⁴¹⁹ En otras palabras, el libretista ha de proveer los

⁴¹⁷ Obviamente, en el caso de que el libreto no esté basado en una obra dramática, la adaptación por parte del libretista requerirá una primera dramatización. Este aspecto del quehacer operístico de Britten – a saber, la preferencia por inspiraciones literarias no de tipo dramático (obra de teatro) sino narrativos (novela) – merecería, desde nuestro punto de vista, una indagación que enriquecería la comprensión de los mecanismos creativos del compositor.

⁴¹⁸ Sackville-West, Edward: *The Rescue*, pp. 11-12. Énfasis nuestro.

⁴¹⁹ "It is an important principle of drama-music that every important motivation must at some point be translated into musical terms. It cannot merely talked about or acted: it must be heard as music."

momentos necesarios para la expresividad y dramatismo de la música. Después de este proceso de condensación, el texto original quedará reducido, generalmente, a las mínimas réplicas para que la acción avance pero sobre todo, para que la música pueda desplegar su propio discurso y desarrollo. Esta tendencia se constata en el caso de *The Rescue* puesto que el texto de Sackville-West está construido sobre una supuesta base musical (“built upon an hypothetical structure of music”). Esta idea de construir la historia radiofónica tomando como cimiento la estructura musical con la que se ha de fusionar es muy afín a la idea de lo que ha de ser un libreto tal y como queda expresada en la siguiente cita de Carl Dahlhaus:

Dans le métier de librettiste [...] ce qui est déterminant, c’est moins l’habileté de l’auteur à écrire des vers que son talent à élaborer une trame respectant aussi bien les conventions formelles de la musique ou les tendances d’une époque que la maxime selon laquelle la musique –dont le livret créera les conditions d’existence– fonde une dramaticité spécifique différente de celle du théâtre parlé.⁴²⁰

Para poder observar esta adecuación del texto a su entorno musical, nos detendremos en el siguiente pasaje de *The Rescue*. Se trata del episodio en que Atenea transforma a Ulises en un anciano harapiento, situado al final del Canto XIII de la *Odisea*.⁴²¹ Sackville-West no sólo dramatiza el pasaje sino que, a la vez, planifica una serie de intervenciones musicales que describen, sonoramente, la transformación del héroe griego, que se produce de manera progresiva. En este caso, la función de la música, (véase punto 11), es hacernos ‘ver’ lo que no aparece ante nuestros ojos. A continuación reproducimos el pasaje textual (*The Rescue*, p. 54):

PERSONAJE	TEXTO	FRAGMENTO MUSICAL
ATHENE.	But not that he-or anyone else-should recognise you at once.	
ODYSSEUS (<i>laughs</i>).	I’m a good hand at disguise. In the war we used to get ourselves up as Trojans and creep into the city at	

Cone, Edward T.: ‘The Old Man’s Toys: Verdi’s Last Operas’ en *Music: A View from Delft. Selected Essays*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, p. 170. “Comprehension of [music-drama] cannot be derived from a reading of the book alone. In any opera, we may find that the musical and the verbal messages seem to reinforce or to contradict each other; but whether the one or the other, we must always rely on the music as our guide toward an understanding of the composer’s conception of the text. It is this conception, not the bare text itself, that is authoritative in defining the ultimate meaning of the work.” *Ibidem*, p. 172.

⁴²⁰ Carl Dahlhaus: ‘Dramaturgie de l’opéra italien’ en *Histoire de l’opéra italien, 6. Théories et techniques, images et fantasmes*. Lorenzo Bianconi (dir.). Lieja: Pierre Mardaga éditeur, 1995, p. 110.

⁴²¹ Este pasaje ha sido en la página 174.

	night. We accounted for quite a lot of the enemy that way.	
ATHENE.	My disguise will be more effective. (<i>Music up and out.</i>)	43/UU
ODYSSEUS.	Ah! What are these wrinkles in my cheeks? These knotted hands? (<i>Music up and out.</i>) Aie! My right leg goes staff. I am bent nearly double ... Ah! Merciless One! What is happening to me? (<i>Music up and out.</i>)	43A/VV 43B/VV
ATHENE (<i>laughs</i>).	The ill is no irreparable. For a little time you will look like an old man, but you will not feel like one.	
ODYSSEUS (different voice-older).	Old men seldom do, I believe. Even in these few moments I notice a lightness in my head ... a certain lack of seriousness I've often noticed about old people.	
ATHENE.	That is also one of my gifts.	

La trabazón entre el texto y los pasajes sonoros (que serán analizados más adelante (Ejemplo 49) sirve de ilustración acerca de la función estructural que tiene la música en la obra radiofónica y que la acerca del rol que tiene en el género operístico. Resulta oportuno hacer constar que en la ópera de Monteverdi y Badoaro basada en la *Odisea*, la transformación de Ulises no aparece propiamente en escena. Simplemente, al final del Acto 1, Minerva le dice a Ulises que ‘Incognito sarai’ y ya en el Acto 2, Ulises aparece con la nueva apariencia como se puede deducir de la siguiente acotación: *entra Ulisse in sembianza di Vecchio*. La transformación, pues, no se produce a la vista del espectador. La limitación del medio radiofónico es aquí su ventaja puesto que puede representar dramáticamente aquello que difícilmente se puede escenificar ante el espectador. En *The Rescue*, la transformación de Ulises puede tener lugar en la ‘escena sonora’, a la vista “sonora” del oyente.

Volviendo al análisis sobre las características del libreto operístico, cabe insistir que éste ha de crear las condiciones de posibilidad para que la música pueda desplegar sus capacidades dramáticas, su discurso escénico, su poder descriptivo. Desde este punto de vista, el texto radiofónico de Sackville-West incluye efectos que no aparecen en el texto original de Homero con el evidente objetivo de proveer a la música de la posibilidad de mostrar, entre otras, su capacidad descriptiva. En este sentido, *The Rescue* incluye una clara anticipación del retorno de Ulises que se

simboliza de manera musical. Primero con el augurio de la tormenta gracias a la imagen sonora del trueno (véase punto 8) y luego con la irrupción de la lluvia, irrupción que constituye uno de los momentos orquestales más brillantes de toda la obra (Ejemplo 26). Este episodio meteorológico está ausente en la *Odisea* (también en *Il ritorno*) pero el potencial musical que genera lo justifica. Este tipo de fenómenos sonoros, ya sean meteorológicos u otros que tengan lugar en la ‘realidad’ (como por ejemplo, batallas, bailes, etc.) permiten un despliegue de los recursos musicales y son relativamente frecuentes en las óperas. Así, la tormenta que rodea la última escena de *Rigoletto* (nº 13. Scena, Terzetto e Tempesta), sirve de telón de fondo al trágico desenlace de la ópera. De la misma manera que en *The Rescue*, el fenómeno atmosférico del final de *Rigoletto* muestra una correspondencia, en este caso sobrecogedora, con el desarrollo dramático.⁴²²

Ejemplo 26. *The Rescue* [32a/DD] (Solo cuerda)

Como acabamos de ver, la lluvia se revela como un presencia musical hábil que sirve de telón de fondo, puesto que no cesa mientras los personajes hablan. Dicho de otra manera, el recurso a la lluvia se convierte en un decorado ‘sonoro’ que se

⁴²² Sobre tormentas, batallas, bailes, etc. en la producción operística de Verdi véase Kimbell. David: 'Instrumental music in Verdi's operas' en *The Cambridge Companion to Verdi*. Scott L. Balthazar (ed.): Cambridge: Cambridge University Press, 2004

puede prolongar a voluntad y que, además, sirve para enlazar sucesivas escenas como será puesto de relieve en el punto 11.⁴²³

Otra de las similitudes entre el texto de *The Rescue* y un libreto, se aprecian cada vez que el escritor aprovecha las alusiones musicales que presenta la propia *Odisea* (como por ejemplo, el canto de las Nayades) para introducir pasajes musicales diegéticos, principalmente, el canto de los dioses.⁴²⁴ Este aspecto de la labor de Sackville-West como libretista también está presente en el mundo de la lírica, será examinado de manera específica (véase punto 3). Como muestra de esta alusión explícita al fenómeno musical presente en *The Rescue*, sirva el siguiente pasaje del texto que introduce el canto de Apolo (*The Rescue*, pp. 54-55, énfasis nuestro):

ODYSSEUS.	I am duly grateful. By the way, I thought you said the Naiads were going to sing. I should have liked to hear their voices just once-	
ATHENE.	Instead you will hear another. <i>(Music to background.)</i> The voice of smooth-cheeked Apollo beckons you from the spring in the mountains.	44/WW
APOLLO (<i>sings</i>)	Fare forth! To the shining hill, Above the olive terraces, Fare forth!	44a/WW
ATHENE.	Here is my crook to help you walk. You may find it difficult at first.	44b/WW
APOLLO (<i>sings</i>).	No ill betide Him who o'er the flowering plain Twixt lotus and the starred marsh-marigold Threads a patient foot.	44c/XX
ODYSSEUS.	It'll be slow going with a leg like this. To think that I, the unbeloved of Deaht, should survive extreme perils to be entangled by the brambles on my own land!	
ATHENE.	Only those who run away get caught by thorns.	
ODYSSEUS.	O quick of wit! I could not run now, if the Cyclops were pursuing me!	
ATHENE.	Believe in yourself and all will be well. Such is my word: keep it in your heart. (<i>Fade.</i>)	
ODYSSEUS.	I will try.	

⁴²³ Cabe señalar que en *Peter Grimes* también se incluye una tormenta que servirá de telón de fondo para la escena 2 del Acto 1 (y que ya está anticipada desde la escena 1). Un análisis más pormenorizado de las semblanzas entre el recurso utilizado en *The Rescue* y la ópera estrenada en 1945 se expondrá en el Capítulo 4.

⁴²⁴ Para una presentación de los componentes musicales de la *Odisea* se puede consultar Hall, Edith: *The Return of Ulisses*, p. 59.

APOLLO (<i>sings</i>).	Bide the time! Odysseus! Bide the time! <i>(Cross-fade orchestra, very quiet, to end.)</i>	
-----------------------------	---	--

El carácter constitutivo de la música en *The Rescue* también se aprecia cuando ejerce la función de unir dos diálogos que sin la mediación musical no tendrían sentido. Este aspecto, característico del interludio, será desarrollado en el punto 11.

A la vista de lo anterior, se deduce que la conciencia operística de Sackville-West sobre *The Rescue* no se produce a posteriori o de resultas de la colaboración con Britten sino que ya está en la propia médula del texto. En este sentido *The Rescue* se aleja del típico esquema de obra dramática (ya sea radiofónica, teatral o filmica) en el que la música se ‘añade’ a posteriori, es decir, una vez que ya se ha elaborado el grueso del discurso. Como se puede leer en el Preámbulo, “[...] *The Rescue* was designed as a melodrama: music plays an integral part in it and *the dramatic structure was planned* with a view to giving the composer at least as many opportunities as myself.”⁴²⁵

Por otra parte, si nos atenemos al volumen de música presente en *The Rescue* y relacionamos este dato con la máxima del escritor según la cual ‘never use music when the words or the action are self-sufficient’⁴²⁶, tendremos que concluir que el texto de Sackville-West asumió voluntariamente un carácter no autónomo, en el mismo sentido que lo asume un libreto operístico. La prueba más documental de la interrelación entre texto y música se encuentra en la edición de *The Rescue* de 1945 que incorpora toda las acotaciones ‘musicales’, acotaciones que dan cuenta de su origen como obra literaria no independiente. El propio autor enfatiza este punto en el siguiente extracto:

As I have been at pains to emphasize, both then and now, *The Rescue* was designed as a melodrama: music plays an integral part in it and the dramatic structure was planned with a view to giving the composer at least as many opportunities as myself. So I will ask readers of the play to bear in mind that in those sections where music is present the words are not intended to be self-subsistent. It is for this reason that I have left the script just as it stood, music cues and all, instead of

⁴²⁵ *The Rescue*, p. 15-16.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 10.

attempting to refurbish it in the interests of what might seem superior readability.⁴²⁷

A modo de conclusión, cabe señalar que que algunos comentaristas de *The Rescue* criticaron la insuficiencia literaria del texto. Esta insuficiencia puede estar originada por la falta de talento del escritor, pero también se puede entender como una de las renuncias que ha de aceptar el libretista con vistas a dotar al compositor de un texto suficientemente adecuado a sus necesidades. ¿En cuantas ocasiones no se ha alabado la música de una ópera en detrimento de su libreto? En un texto posterior a *The Rescue*, Sackville-West destaca la falta de autonomía teatral de un libreto como una de sus características intrínsecas:

[...] a poet, asked to supply a composer with the text of an opera, does wrong to produce a poetic drama good enough to stand by itself.⁴²⁸

Obviamente, el escritor se está haciendo eco de una posición estética defendida por Verdi y según la cual, en una ópera, tanto el poeta como la del compositor han de “tener suficiente talento para no hacer ni poesía ni música”.⁴²⁹ La clarividencia escénica del poeta y del compositor consiste en someter el potencial expresivo de sus respectivos artes al propósito teatral, renunciando, cuando la situación lo requiere, a las capacidades expresivas de sus correspondientes lenguajes en pos de la justeza escénica.

Los diferentes puntos tratados confirman que la planificación y elaboración de *The Rescue* presenta importantes semejanzas con la confección de un libreto operístico.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 15-6.

⁴²⁸ Sackville-West, Edward: ‘Music: Some Aspects of the Contemporary’ en *Horizon* vol. 9, núm. 55 (julio 1944): 68-73, p. 69, nota 1.

⁴²⁹ El compositor italiano se manifestó sobre la cuestión en diversas ocasiones: “Le fait est que pour le théâtre, il est parfois nécessaire que poètes et compositeurs aient assez de talent pour ne faire ni poésie ni musique” [...] “Je crois qu’au théâtre, tout comme on doit parfois louer chez les *maestri* le talent de ne pas faire de musique et de savoir s’effacer, de même chez les poètes le mot évident et scénique vaut parfois plus que le plus Beau vers.” Citado en Gilles de Van: *Verdi. Un théâtre en musique*. Fayard. París, 1992, p. 21.

3 La presencia de la música en el texto y en la trama de *The Rescue*

El texto de *The Rescue* no solo presenta las características cercanas al libreto expuestas en el punto anterior. También incluye significativas referencias musicales que avalan la ambición dramático-musical de su autor.

En primer lugar, se ha de insistir que el texto de la obra radiofónica publicado incorpora todas las acotaciones relativas a la presencia y, en algunos casos, a las características de la música. Al lado de indicaciones de tipo general (*Music to background and hold; Music up and down, Music up and suddenly out, etc.*), también se encuentran acotaciones de tipo más estructural y que muestran que en la organización de la trama, se ha previsto la presencia de pasajes musicales de cierta entidad. Así, por ejemplo, al final del prólogo de Phemius, Sackville-West escribe: *Orchestral Prelude, then gradually out behind speech.*⁴³⁰ También, al comienzo de la 2ª parte, la acotación señala *Music up-and Aubade (1 minute)-then to background.*⁴³¹

La edición impresa también incluye indicaciones más precisas sobre las intervenciones de la música: *Music up-a big climax of 30 seconds to 1 minute-then slowly down and out behind speech*⁴³²; *Fade up and hold a deep octave for cellos and basses, above which the Bach trumpet launches into a long cadenza, starting softly and working up to a long note, upon which Athene's voice is superimposed.*⁴³³; *Music, long peak. Fade down wind to silence, leaving a solo flute playing a quiet tune (30 seconds)*⁴³⁴; *Distant sound of four Naiads singing.*⁴³⁵; *Cross-fade into music, full up-30*

⁴³⁰ *The Rescue*, p. 25. Con todo, en el texto publicado falta la indicación correspondiente a la introducción musical que precede el prólogo de Phemius.

⁴³¹ *Ibíd.* p. 56. "Aubade: (Fr.: 'dawn song'). A term originally applied to music intended for performance in the morning. It has now become simply a generic title. In the 17th and 18th centuries, aubades were played at court by military bands in honour of French sovereigns, and in provincial towns to celebrate the election of municipal officials. [...] In the 19th and 20th centuries the term and its Spanish equivalent, Alborada, came into use as the title of a characteristic piece [...]." *New Grove*, 1980.

⁴³² *The Rescue*, p. 33

⁴³³ *Ibíd.* p. 40

⁴³⁴ *Ibíd.* p. 46

⁴³⁵ *Ibíd.* p. 46

seconds. Then add Athene's trumpet and take orchestra to background.⁴³⁶; Athene's trumpet very faint and muted⁴³⁷; Orchestral gesture⁴³⁸; Yell of pain from orchestra⁴³⁹. La precisión de estas acotaciones muestran una conciencia musical avanzada por parte del escritor (Ilustración 10)

THE RESCUE

Trust in an end of grief. They watch,
By day and by night,
In hope of Odysseus' return,
Never permitting despair to overwhelm their
hearts.

(Music up and down.)

Even at this moment, in the gathering dawn,
I see the aged Mentor,
Watchman of Odysseus' home,
Mounting to his post on the tower by the sea,
To relieve his mate, Areithous, of the night watch ;
While near to me, at the edge of my robe,
O grief ! O shame !
A mother and daughter with raised voices
Implore my aid against those who
In overweening pride
Walk hand in hand with Death.

(Music up. Add two female voices singing a sad strain in some minor mode, in the distance. One voice leaves off suddenly, the other fades away behind the orchestra. Lose behind speech.)

MENTOR (in the fifties). Five years ago I could make these stairs at a run. Now look at me !
(Puffs and blows : general sounds of weariness.)
(Fu single voice singing again in distance then fade.)
Keening again ! That means another death up in the village. There won't be many of us left soon, at this rate. Ah, well ! I'll soon be over age for this job ! Forty years in the family : not bad !
By Zeus ! Was that a head I saw poke out through the opening down there ? My eyes are not what they were. Nights are dark, too, just now, and the torches are made of bad stuff . . . don't burn like they used to.

(Music up and down.)

Ilustración 10. *The Rescue*, p. 19

A lado de las acotaciones musicales también hay que destacar la importante presencia de la música o de elementos sonoros en la propia historia de *The Rescue*. Estas alusiones a diferentes fenómenos musicales o sonoros forman una tupida red que, lógicamente, potencian el papel del compositor. Así, en la primera intervención de Atenea, en donde describe la cruel situación que vive Itaca bajo el dominio de los pretendientes, el escritor propicia la intervención del compositor con la siguiente imagen sonora (*The Rescue*, p. 19, énfasis nuestro):

⁴³⁶ *Ibíd.* p. 47.

⁴³⁷ *Ibíd.* p. 57.

⁴³⁸ *Ibíd.* p. 71.

⁴³⁹ *Ibíd.* p. 89.

ATHENE.	<p>[...] O grief! O shame! A mother and daughter with raised voices Implore my aid against those who In overweening pride Walk hand in hand with Death. <i>(Music up. Add two female voices singing a sad strain in some minor mode, in the distance. One voice leaves off suddenly, the other fades away behind the orchestra. Lose behind speech.)</i></p>
---------	--

Este pasaje constituye otro ejemplo de indicación musical explícita en la acotación del texto al mencionar el timbre ('two female voices') e incluso el carácter ('a sad strain in some minor mode'). Consecuentemente, la música de Britten evoca el plañido sugerido en el texto de Sackville-West (Ejemplo 27).

Ejemplo 27. *The Rescue* [3/Ø]

The musical score for 'The Rescue' is in 3/4 time and marked 'Andante'. It features five staves: Soprano (S.), Mezzo-Soprano (M.S.), Bass Drum (B. Dr.), Harp, and Double Bass (Db.). The vocal parts begin with 'Ah' and '[Ah]' respectively, with a 'cresc.' marking. The instrumental parts are marked 'ppp pesante' (B. Dr.), 'pp pesante' (Harp), and 'pp pesante' (Db.), with a 'cresc.' marking. A circled '3' is above the first measure, and the instruction ''Keening again'' is above the final measure.

También se detectan indicaciones acerca de elementos sonoros que dan pie a interesantes intervenciones musicales. Es el caso de la alusión a algún fenómeno climático (*Very distant Thunder up and out*) o a la presencia de aves con su peculiar graznido y su carácter premonitorio (*The Rescue*, p. 27):⁴⁴⁰

EXCITED VOICES.	<p><i>(with distance).</i> There they are! Where? There! Birds ... Eagles –a pair ... Against the cliff Edge. <i>(Music up and down.)</i></p>	15/Ø
PHEMIUS.	<p>Look there! Look how they rip and tear at one another's necks with their sharp talons.</p>	

⁴⁴⁰ Sobre la función premonitoria de la música en *The Rescue* véase el punto 11.

Ejemplo 28. *The Rescue* [15/Ø]



Asímismo en el texto de *The Rescue*, el inminente retorno de Ulises está asociado con la presencia de la música. En efecto, las alusiones musicales sugieren su futura presencia en la isla como se puede apreciar en los siguientes fragmentos. El primero ilustra el carácter premonitorio del aedo Femio (*The Rescue*, p. 44, énfasis nuestro):

PHEMIUS (to himself).	Things are happening at last. The rain has come, and the wind. But there is still something else –something that I feel- as it were the pulse of my blood or the voice of a god. Above the wind and the rain I can hear a new sound-a music remembered from long, long ago [...]
--------------------------	---

El segundo corre a cargo de uno de los pretendientes de Penélope, al que corroe la duda acerca de la suerte de Ulises (*The Rescue*, p. 45, énfasis nuestro):

EURYMACHUS.	If only I could be sure that “he” would not return-that he was certainly dead! If only I knew! [...] The exile of hostile nearness Tortures me: collect the power Of my griefs to grind the edge of your battle-axe Against memory’s subtle music.
-------------	--

Otra de las fuentes de la presencia musical en el texto proviene de la propia *Odisea* que contiene algunos elementos sonoros especialmente célebres. Es el caso del irresistible canto las sirenas o de la molesta entonación de Calipso. En la obra de

Sackville-West, Ulises se refiere tanto a la una como a la otra (*The Rescue* p. 49 y 55, énfasis nuestro):⁴⁴¹

ODYSSEUS.	The Naiads? I seem to remember something ... But they are very silent. [...] I would like to hear them sing .
-----------	--

ODYSSEUS.	[...] Poor Calypso! She was a good-natured wooman ... but her appearance and manner were not the worst thing about her ...
ATHENE.	What was, then?
ODYSSEUS.	Her singing. So much too loud for the confined space in which we lived!

Con estas alusiones, el texto también hace mención a las partes de la *Odisea* que, por ser anteriores a la llegada del héroe griego a Itaca, no tienen cabida en la obra radiofónica, reducida a las peripecias de Ulises una vez devuelto a su tierra natal.⁴⁴³

Curiosamente, otra de las referencias musicales que el escritor habría podido utilizar, como son las canciones con las que el aedo Femio entretiene a los pretendientes mientras Penélope no se decide, no son explotadas desde este punto de vista aunque se haga alguna alusión en el texto.⁴⁴⁴ En efecto, Femio aparece

⁴⁴¹ Veáse también *The Rescue*, p. 54.

⁴⁴³ Otra alusión al canto de las sirenas se encuentra en la narración que Ulises le hace a su hijo de algunas de sus peripecias (*The Rescue* p. 67):

ODYSSEUS.[...] Ah! Telemachus! Dear son! May you never know the agony of divided longing as I knew when we sailed within earshot of the Sirens' voices.

TELEMACHUS. What was their son like?

ODYSSEUS. If I could remember that I should not be here to tell you. I stuffed my companions' ears with wax and made them bind me to the mast.

(*Music up and to background.*)

And then the music began, like a soft scented breeze at evening. It was the same music as that with which the Lotus-Eaters accompanied their persuasions.

I hear a snatch of it one night in Circe's palace, between sunset and dawn.

Always it has haunted my ears, seeking to drug me with its sweetness. Seven years I lived a half-wrilling captive to it, in the cave of Calypso. Only now has it left me-for a time. When I come to die I shall hear it again.

(*Music up and out.*)

TELEMACHUS. Music and danger-

ODYSSEUS. When you are in the one, you can always hear the other-if you listen.

(*Wind music up, gently sighing.*)

⁴⁴⁴ ODYSSEUS. Poet! Listen to me. I've seen and done too much to need your words. If you want inspiration, look in my eyes and then tell those fellows in there what you've seen. That will make you a **song** for to-night.

cantando literalmente en el Canto 1 de la *Odisea*.⁴⁴⁵ Con todo, en *The Rescue* la única intervención del bardo en su calidad de tal no consiste en cantar para los pretendientes, como ha hecho hasta entonces cada noche, sino en proponerles un acertijo.⁴⁴⁶ Esto no puede ser accidental y la explicación se ha de buscar en el hecho que Sackville-West quiere reservar el canto para los dioses. En efecto, en *The Rescue*, los únicos personajes que desempeñan un papel musical son los dioses, siguiendo una tradición de representar lo sobrenatural con la música, tradición cuya observancia en *The Rescue* ha sido puesta de relieve en el Capítulo 2 (9.2).

Finalmente, *The Rescue* concluye con una elegante alusión a la música que durante toda la retransmisión ha acompañado al texto. Femio el poeta, que representa la voz del escritor, pronuncia su última alocución, poniendo el énfasis, no en sus palabras, sino en el sonido (*The Rescue*, p. 96, énfasis nuestro):

PHEMIUS.	Think of my face, all you who listen. Look into my eyes, before they fade into your night. Forget the poem I made; but remember The purer voice you hear behind my words. <div style="text-align: right;"><i>(Music up to end.)</i></div>
----------	--

¿Cómo no interpretar estas últimas líneas como un sentido (y generoso) homenaje a su colaborador musical?

Otro elemento importante de la obra radiofónica es la presencia de la música como parte constitutiva de la trama. En este punto se comprueba también la voluntad del escritor de integrar la música y de darle momentos explícitos para que pueda tomar el protagonismo. Esta presencia musical en el propio texto reflejaría lo que Sackville-West afirma que ‘the dramatic structure was planned with a view to giving the composer at least as many opportunities as myself.’⁴⁴⁷ En efecto, cuando, por ejemplo, Femio intenta que Telémaco capte la presencia de los dioses, el escritor recurre no a su apariencia física sino a su naturaleza acústica puesto que la presencia de los diferentes dioses estará sugerida por el sonido de los diferentes instrumentos asociados a cada deidad. Sólo cuando Telémaco centra su atención

PHEMIUS. I’m always ready to take a tip. Look up, then!
The Rescue p. 75

⁴⁴⁵ Veáse la *Odisea*, Canto 1 (150, 326).

⁴⁴⁶ *The Rescue*, p. 81.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 15-6.

auditiva es capaz de percibir (sonoramente) a los dioses. Cabe recordar que la asociación de la música con lo sobrenatural es una característica muy común de la música incidental desde la Edad Media. Así, las apariciones divinas tienden a expresarse a través del canto en contraste con la palabra hablada terrenal.⁴⁴⁸ A pesar del precedente citado, no es trivial que Sackville-West asocie en su texto, de manera explícita, la música y la presencia divina. Las deidades se manifiestan a través del sonido, no de la imagen. Las deidades, como los personajes de la radio, no se ven pero se escuchan. Por eso resulta coherente que Femio, en su condición de humano, no cante en *The Rescue*.

Sackville-West y Britten hacen, en consecuencia, un uso importante de lo que se conoce como música diegética, es decir, aquella música que pertenece a la propia acción y, que por tanto, también oyen los personajes de la trama. En los estudios sobre cine se habla de 'source music', para indicar aquella música cuyo origen proviene de un objeto que pertenece al decorado, aunque no necesariamente se vea en la pantalla: la canción que ejecuta un personaje, el vals que bailan los protagonistas, la música que emana de una radio, etc. El punto crucial es que los personajes de la acción, y no solo los espectadores o los actores, perciban esa música. Cabe destacar que la presencia de música diegética no es ajena en absoluto a la tradición operística. En efecto, el *Orfeo* (1607) de Monteverdi presenta importantes momentos diegéticos, siendo sin duda el más relevante el canto de Orfeo para convencer a Caronte de que le deje cruzar las aguas que lo separan de

⁴⁴⁸ "[...] the Middle Ages made a major contribution to incidental music through the convention developed in the spoken vernacular religious drama of the time that scenes associated with heaven should in some way be musical. This was a scriptural matter in part: angels are described as 'cantantes' in the Vulgate, for example at *Revelation* xv.3. [...] The angelic songs were often performed by choristers from religious foundations nearby, hired specially, dressed for the part and bringing with them appropriate chanted (or on occasion polyphonic) Latin psalms, hymns, antiphons etc. (in France sometimes vernacular *chansons spirituelles* as well).

Similarly in the professional theatre of Golden Age Spain, the theatre of Lope de Vega and Calderón de la Barca, traffic with the Christian heaven (angels descending, saints ascending, the Voice of Conscience, the Word of God) was regularly presented with music. In post-Reformation Protestant countries, on the other hand, there was much less call for such things. However, stage music's links with the supernatural continued even there, though now largely under a pagan sign. Shakespeare, the crucial (because eventually a hugely influential) case in point, presents the ceremonies of fairies and elves, the doings of a magus and his familiar spirit, and (in dream-visions or inset entertainments) the epiphanies of classical deities. In almost every case some kind of music is involved: partly because such things are direct emanations of a musically ordered cosmos, partly because folklore at the time associated faery with song and dance, and partly because the entries of pagan deities in Elizabethan and Jacobean drama derive from similar entries in courtly masquing, which had music wherever it went." Roger Savage. "Incidental music." *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, accessed August 20, 2014.

su esposa muerta ('Possente spirito, e formidabil nume'). Por lo tanto, ya desde el momento fundacional de la ópera se detecta esta vertiente diegética que, en general, se identifica con la música que se interpreta sobre la escena (incluyendo el *off stage*). Se puede detectar el recurso diegético en ejemplos sencillos, como es el caso del 'tamburo' que anuncia la llegada Macbeth en la ópera homónima de Verdi o el canto de los peregrinos en *Tanhäusser*. Sin embargo, también puede dar lugar a complejas situaciones escénicas como puede ser la serenata con la que se inicia la acción del *Il Barbiere di Siviglia*, e incluso alcanzar niveles prodigiosos como en el final del *Don Giovanni*.⁴⁴⁹ Cabe destacar que el propio Britten hará un uso intensivo de esta categoría en sus diferentes óperas.⁴⁵⁰

Volviendo a *The Rescue*, se constata pues que hay fragmentos musicales que son oídos *por* los personajes y que por lo tanto pertenecen a la categoría de música diegética. Es el caso, en particular de la presencia de los dioses: una vez más, esta no se manifiesta mediante su aparición física sino por su presencia sonora.

Así, cuando Femio enseña a Telémaco a percibir a los dioses, el sentido al que apela es al del oído, no al de la vista. Veámoslo en el texto (*The Rescue*, p. 39-40 énfasis nuestro) y su correspondientes complementos musicales:

TELEMACHUS.	A god spole then, but I could not tell his meaning. (<i>Fearfully.</i>) It's getting dark. The sky is of burnishe copper-like a shield. Phemius, tell me (you are so wise), how may I know a god, when one is near? <i>(Thunder again, near)</i>
PHEMIUS.	By his voice , Telemachus. When the gods are really near to you, they speak to you in words. At other times you may hear or see, but never touch them. A poplar rustles in the breez: it is Artemis. A lazy wave tumbles forward on the shore:

⁴⁴⁹ Nos referimos, obviamente, a las diferentes músicas que suenan durante la cena en el Acto 2 Escena 17, y que son ejecutadas por músicos en el escenario.

⁴⁵⁰ Sobre la presencia de lo diegético en *Grimes* véase Stallings, Bonnie L.: *Diegetic Music in the Operas of Benjamin Britten: The Case of Peter Grimes*. Ph. D. California, 1994. El capítulo 1 del trabajo de Stallings constituye un interesante compendio de los términos utilizados por los diferentes autores para aludir a este fenómeno que presenta una particular complejidad. Véase también al respecto las siempre interesantes apreciaciones de Edward T. Cone en su ensayo "The World of Opera and Its Inhabitants" incluido en el volumen *Music: A View from Delft* (1989).

	<p>Poseidon muttering in his deep. You look into the heart of a blazing fire and there-suddenly- is the face of Apollo. Look again and the fair god is gone, leaving only a burning log.</p> <p>Even as in the bubbles on the surface of a newly poured goblet of wine you may trace the features of Dinoyesus.</p>
TELEMACHUS.	<p>Show me, Phemius! Show me!</p> <p style="text-align: right;"><i>(Thunder again, nearer still.)</i></p>
PHEMIUS.	<p>Look then at my lyre ... I put it up there on that ledge of Stone just now. Watch its outline against the cooper shield of the ski. See how it glows! The face of Apollo ...</p> <p style="text-align: right;"><i>(Harp to background.)</i></p>

Ejemplo 29. The Rescue [27/Ø]

TELEMACHUS.	<i>(doubtfully)</i> . Yes ... Yes ...
PHEMIUS.	<p>Now look at the crack which runs down that Wall, over ther there by the first olive three. Slant-eyed Hermes regards you, Telemachus.</p> <p style="text-align: right;"><i>(A flute adds itself to the harp.)</i></p>

Ejemplo 30. The Rescue [27a/Ø]

PHEMIUS.	<p>Look there now-quick!- a quail aislant the evening! Artemis is here!</p>
----------	--

(An *oboe* wheedles into the harmony.)

Ejemplo 31. The Rescue [27b/Ø]

TELEMACHUS.	Too late! I was too late.
PHEMIUS.	Look over there, then-at that ear of bearded wheat which weeps over the low Wall: Demeter lamenting Persephone. (Add solo violin . The four instruments play in quiet counter-point, then fade out behind the dialogue.)

Ejemplo 32. The Rescue [27c/Ø]

TELEMACHUS.	PheMIUS, you have given me eyes!
PHEMIUS.	Eyes perhaps; but it is ears you need most. Not you only, but all men. Every man could be a poet, if only he would listen instead of talking. The eye deceives, the ear never.
TELEMACHUS.	But I do listen-
PHEMIUS.	Not with all your ears. Yet I tell you listening is the only thing to <i>know</i> a

	thing.
--	--------

En la iniciación de Telémaco a la presencia divina se constata pues la importancia decisiva del sentido del oído frente al sentido de la vista. En boca de Femio pone el escritor: “The eye deceives, the ear never”. Esta concepción entronca con una larga tradición sobre el poder de la música, ya desde el Orfeo mitológico. La preeminencia de lo sonoro frente a lo visual en *The Rescue* confirma el propósito de su autor de reservar para la música un papel estructural en la obra. Ya en clave contemporánea, esta supremacía de lo acústico frente a lo visual, bien pudiera interpretarse como una defensa del medio radiofónico ante el avance televisivo.⁴⁵¹

Si en este primer estadio de la iniciación, Telémaco sólo es capaz de captar la presencia sonora de los Dioses, en un momento posterior, ya acompañado de Ulises, será incluso capaz de oír su voz como se puede apreciar en el siguiente pasaje (*The Rescue* p. 67-68, énfasis nuestro):

ODYSSEUS.	[...] What’s that?	
TELEMACHUS.	Only a bit of breeze. It always gets up for an hour or so about this time, even on the stillest days.	
ODYSSEUS.	‘M! I think it’s more than that. My poor boy, I’m afraid there are some fresh surprises in store for you. <i>(Music up, with Herme’s flute-scherzando.)</i>	52a/2:L
HERMES	<i>(sings)</i> . Lighten your head Fold away your love! Scatter the fledged drove Of star-bright words!	
TELEMACHUS	Hermes! captain of raiders!	
HERMES.	<i>(sings)</i> . Heed the right of you. Heed the Leith of you, Enemies put out a Leg to trip you, a Hand to grip you, an Arm to clip you. Go and be bold!	52b/2:M
ATHENE	<i>(sings)</i> . The perfect momento Rhymes with the pulse of the God. [...]	

⁴⁵¹ La BBC empezó a emitir programas televisivos de manera regular en la segunda mitad de los años 30.

El canto de Hermes y Atenea sólo está acompañado por una deliciosa combinación de instrumentos de viento y arpa con la probable intención de evocar sonoridades de la Antigüedad (Ejemplo 33).

Ejemplo 33. *The Rescue* [53b/2:N]

Los diferentes elementos reseñados a lo largo de este punto, que van desde las acotaciones musicales en el texto, la presencia de elementos naturales susceptibles de ser encarnados por la música (trueno, lluvia, aves) hasta un uso significativo de la música diegética (presencia sonora de los dioses), corroboran el papel constitutivo de la música en la obra radiofónica.

4 Ópera y radio

Que una obra radiofónica como *The Rescue* se reclame de una dimensión operística no es de extrañar si se tienen a la vista las fecundas relaciones que han establecido la radio y el género operístico. De hecho, la radio se ha asociado a la ópera de una manera mucho más elocuente que, por ejemplo, al teatro. En efecto, su cooperación se remonta los orígenes del nuevo medio, en los albores del siglo XX y se mantiene

entrado el XXI.⁴⁵² Actualmente aún se retransmiten óperas, ya sea en directo, ya sea en versión fonográfica. En cambio, raramente se emiten obras de teatro, aunque haya habido sugestivos proyectos al respecto.⁴⁵³ Las causas para esta diferencia pueden ser variadas y, obviamente, uno de los motivos es el atractivo intrínseco de la música de una ópera por sí sola. Aunque también se podría teorizar sobre el hecho que la ópera es un drama mucho más “sonoro”, más “acústico” ya que en él, de alguna manera, la música supliría la gestualidad del personaje y la puesta en escena, de ahí su mayor idoneidad para ser emitida por la radio.

La radio no solo retransmitió desde sus inicios obras del repertorio lírico sino que también dio origen a una nueva tipología dramática que se conoce como “ópera radiofónica”. Con este nombre se denominan las óperas que se han compuesto *específicamente* para ser emitidas y que, por lo tanto, no están concebidas para ser trasladadas, en principio a la escena de un teatro.⁴⁵⁴ Este género conoció un primer desarrollo entre los años 20 y 30 del pasado siglo y se siguió cultivando después de la Segunda Guerra Mundial especialmente por compositores italianos y alemanes. También cabe destacar la presencia de obras radiofónicas que no se consideran estrictamente óperas radiofónicas pero en las que la música determina claramente el texto y la narración. Sería el caso de *Der Lindberghflug* (1929), una *Lehrstück* con texto de Brecht y música de Weill y (en su primera versión) de Hindemith. En

⁴⁵² A principios del siglo XX ya se iniciaron las retransmisiones de óperas desde, por ejemplo, el Metropolitan de Nueva York.

⁴⁵³ Uno de los importantes proyectos de teatro radiado fue *The Mercury Theatre on the Air* con Orson Welles a la cabeza. Con todo, este proyecto tuvo una duración limitada (1938-40).

⁴⁵⁴ Este género se conoce en inglés como “radio opera” y en alemán como “Funkoper” o “Radiooper”. “As radio developed, composers, initially slightly suspicious of the new medium, began to take it seriously and—with or without commissions from radio organizations—started to write works specifically designed for it, capitalizing on radio’s potential for stimulating the listener’s imagination. Most such works are shorter than stage operas, some included elements of fantasy, and the best of them avoided elaborate plots that might confuse the unaided ear. Among such radio operas may be mentioned Egk’s *Columbus* (Bavarian Radio, 1933), Cadman’s *The Willow Tree* (NBC, 1932) Sutermeister’s *Die Schwarze Spinne* (Radio Beromünster, 1936), Martinu’s *The Voice of the Forest* and *The Comedy on the Bridge* (Czech Radio, 1935 and 1937 respectively), Louis Gruenberg’s *Green Mansions* (CBS, 1937, described as a ‘non-visual opera’), Menotti’s *The Old Maid and the Thief* (NBC, 1939) [...]” *The New Grove Dictionary of Opera* (1992). Entre los artistas que experimentaron con este medio, se puede citar el curioso caso del poeta Ezra Pound, autor de una serie de “radio operas” como puede ser *Cavalcanti*. Véase al respecto Fisher, Margaret: *Ezra Pound’s Radio Operas. The BBC Experiments, 1931-1933*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press, 2002.

definitiva, la presencia de la ópera y de la música en general en las creaciones para la radio constituye uno de los rasgos fundadores de este medio.⁴⁵⁵

Por otra parte, como ya se ha afirmado en el Capítulo 2, tanto la radio como la música habitan por excelencia un 'espacio acústico', en particular cuando se escucha la música fuera del marco 'concierto', es decir, cuando prescinde de cualquier soporte visual. Con la aparición de los medios de comunicación de masas, con la radio a la cabeza, la ópera acentuó su esencia como drama acústico (por encima del visual) al llegar a través de las ondas a miles de oyentes que no estaban presentes en el momento o en el lugar de la producción del sonido. En efecto, que la ópera sea un drama acústico se constata al imaginar el poco sentido que tendría 'ver' una ópera sin escuchar nada de su contenido o escuchando solo recitar su libreto. En cambio, sí que tiene sentido (y de hecho se trata de una modalidad que se sigue cultivando) escuchar una ópera sin 'verla'.⁴⁵⁶ De ahí que se haya considerado pertinente grabar la parte sonora de la ópera independientemente de su componente escénico. Cabe aclarar que esta operación no sólo se debe a una limitación técnica que con el tiempo se ha podido superar, ya que la publicación de óperas en estudio se ha seguido haciendo incluso más allá de la aparición de los distintos soportes visuales (vídeo, dvd, etc.). Lógicamente, esta 'reducción' de la ópera a su elemento acústico se basa principalmente en que su armazón musical es el soporte del drama y que, en cierto sentido, todo lo que pasa en la escena tiene un reflejo en la música. En este sentido se trata de un género cercano al drama radiofónico que solo cuenta con el sonido para recrear el desarrollo dramático.⁴⁵⁷

Si bien la ópera convencional está concebida para ser llevada al teatro, también incluye algunos elementos estrictamente acústicos, elementos que por lo tanto presentan una conexión significativa con la radio. A estos pasajes instrumentales

⁴⁵⁵ También la radio ha tenido su papel en la propia ópera. Así, por ejemplo, en *The Consul* (1950) de Menotti lo primero que se escucha no es la música de la orquesta sino el sonido de una radio.

⁴⁵⁶ Cabe señalar que en algunas retransmisiones de ópera (si estas no eran conocidas) se incluían los comentarios de un narrador que informaba de aquellos elementos escénicos que resultaban importantes para una comprensión del conjunto. Aunque esta práctica cayó rápidamente en desuso, véase el comentario al respecto de Sackville-West en el Texto 7 del Anexo B.

⁴⁵⁷ Aunque también existen ediciones sonoras de una obra teatral lo más habitual es encontrar publicado el texto. Esta modalidad no deja de ser problemática puesto que la acción teatral no es una narración literaria y no está pensado, en principio, para ser leído. Sea como sea, con la publicación de una obra teatral se asume que el lector hará un esfuerzo para representarse mentalmente la acción escénica.

nos referiremos como “interludios”, independientemente de que el compositor los haya denominado así en su obra, y englobando también dentro de esta categoría pasajes que se conocen como “intermezzos” o “preludios” pero que presentan las mismas atribuciones. Los interludios acostumbran a conectar diferentes escenas del drama. Mientras estos interludios se ejecutan, en general no hay actividad sobre el escenario. La acción queda por así, decirlo, suspendida mientras la música de alguna manera ‘medita’ y hace inventario sobre la acción pasada o venidera.⁴⁵⁸ Desde este punto de vista, el compositor concentra la atención del oyente exclusivamente sobre la música mientras que el escenario se reduce a un mero attrezzo, despojado de vida teatral. No es infrecuente que mientras se ejecutan estos pasajes, ni tan siquiera se vea el escenario puesto que el telón está bajado. Así pues, el oyente escucha el interludio sin soporte visual, de la misma manera que escucha la música en la radio. Es en este sentido que el interludio en sí mismo acentúa el carácter acústico del género operístico. Wagner expresó incluso su deseo de que mientras se oye el interludio, el teatro esté a oscuras de manera a que el oyente, al igual que cuando escucha la radio, no disponga de ningún reclamo o estímulo visual.⁴⁵⁹

Centrándonos ahora en los cuatro Interludios marinos de *Peter Grimes*, es bien sabido que cada interludio representa acústicamente diferentes estados del mar, aunque también se puedan relacionar con el estado mental del pescador en diferentes momentos de la trama. Dicho de otro modo, dada la armonización que hay entre los elementos climáticos y el desarrollo de la historia (por ejemplo, la tempestad es el marco climático de la tensa escena en el pub), los interludios también tienen un componente dramático evidente. Aunque sean fragmentos de una ópera con su dimensión escénica y visual, los interludios funcionan como si fueran música radiofónica. En efecto, representan un fenómeno que el oyente no puede ver pero que gracias a la música se puede ‘imaginar’.

⁴⁵⁸ “An orchestral intermezzo may be virtually a miniature tone-poem, perhaps denoting the passing of time (as between scenes 8 and 9 of Mascagni’s *Cavalleria Rusticana*) or describing or summarizing events between scenes (as between Acts II and III of Puccini’s *Manon Lescaut*.” *The Oxford Dictionary of Opera*. Oxford University Press. Oxford, 1992, p. 350.

⁴⁵⁹ “They [the interludes] are part of a musico-theatrical experience, partly inspired by Wagner’s experiments at Bayreuth, that depends on a heavily darkened auditorium and a concealed orchestra pit. The result is a carefully manipulated environment based precisely on the withdrawal of the visual.” Christopher Morris: *Reading Opera Between the Lines. Orchestral Interludes and Cultural Meaning from Wagner to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 1.

Esta función de los interludios marinos de sustituir lo que no se ve en la escena, y sobre la que insistiremos en el punto 11, se confirma cuando Britten critica una de las producciones de *Grimes* en la que el mar está representado escénicamente, contradiciendo así el esfuerzo del compositor para que el mar sea solo una presencia acústica y no visual. Lógicamente, esta característica del interludio representa un problema en el momento de trasladar la ópera a un soporte actual como el vídeo o el dvd, tal y como ha subrayado Christopher Morris en su estudio sobre este género:

Video productions of opera stagings are occasionally confronted with the awkward problem of what to do during the recurring and often lengthy orchestral interludes in the Wagnerian and post-Wagnerian repertoire. The standard solution is to film the conductor in the pit, with perhaps occasional shots of the orchestral. While the theatre audience sits in darkness, we peer into that usually invisible space as Claudio Abbado and the Vienna Philharmonic perform Berg's *Wozzeck* [...] Other solutions include freeze-frame images from the staged action or panning shots of the score [...] All seem to obey that unwritten rule of film and video, that the screen should never go dark, that there should always be an image.⁴⁶⁰

De manera consecuente con la concepción expuesta de los interludios, en la producción para la BBC de 1969 de *Peter Grimes*, dirigida por propio compositor, los interludios se escuchan sin que la cámara enfoque la escenario sino un fondo de pantalla 'abstracto'.⁴⁶¹

La relaciones entre radio y ópera son pues fecundas, tanto desde el punto de vista de la emisión como de la creación. En efecto, la radio no sólo es mera transmisora sino que también genera nuevo repertorio. En este sentido, la ambición de Sackville-West de hacer de *The Rescue* una "radio opera" descansa en una beneficiosa simbiosis entre el medio radiofónico y el género operístico. Los dos se dirigen al órgano acústico: de manera exclusiva en el caso de la radio o en el de los interludios operísticos. En el caso de la ópera, su reducción a la dimensión sonora en detrimento de la visual (cuando por ejemplo se retransmite o escucha en un soporte fonográfico) no supone una merma insalvable para una percepción adecuada.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 1.

⁴⁶¹ Benjamin Britten: *Peter Grimes*. BBC Television Production [DVD]. DECCA, 1969.

5 *The Rescue* y el melodrama

En aparente incoherencia con las connotaciones operísticas presentes en el *Preamble*, Sackville-West consideró que su obra radiofónica pertenecía al género melodramático:

I have sub-titled the piece “a melodrama”, using the word in its original sense, *i.e.*, “a play, usually romantic and sensational in plot and incident, in which songs are interspersed and in which the action is accompanied by orchestra music appropriate to the situations”. This definition, taken from the Oxford English Dictionary, exactly describes *The Rescue*. My play is romantic and sensational because the *Odyssey* has that character, not because it is the only kind of drama suited to the microphone.⁴⁶²

El autor precisa que se trata de un melodrama ‘using the word in its original sense’, y que por lo tanto ya no se está refiriendo al melodrama tal y como se entiende en la época en que escribe. El hecho de que acuda a una definición de diccionario ya da cuenta que *The Rescue* no es un melodrama tal y como se entiende a principio de los años 40, sobre todo porque el papel de la música, importante en sus orígenes, queda relegado al olvido a partir de cierto momento. De hecho, el escritor omite la segunda frase de la definición del *Oxford English Dictionary*, en *italico* en la siguiente cita:

Melodrama. 1 In early 19th c. use, a stage-play (usually romantic and sensational in plot and incident) in which songs were interspersed, and in which the action was accompanied by orchestral music appropriate to the situations. *In later use the musical element gradually ceased to be an essential feature of the ‘melodrama’, and the name now denotes a dramatic piece characterized by sensational incident and violent appeals to the emotion, but with a happy end.*⁴⁶³

En esta segunda frase se puede apreciar que la concepción del melodrama se independizó del elemento musical hasta hacerlo superfluo. De ahí que, en la época en que Sackville-West concibe su obra radiofónica, tenga que apelar a la autoridad podríamos decir ‘arqueológica’ de un diccionario para justificar su decisión de considerarlo un ‘melodrama’. Al hacerlo, el escritor abre así una perspectiva que posiblemente corrobore aún más el carácter operístico de la obra radiofónica dada la relación casi orgánica entre el melodrama y la tradición lírica.

⁴⁶² Sackville-West, Edward: *The Rescue*, p. 8.

⁴⁶³ *The Oxford English Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1933, vol. VI p. 321. Énfasis nuestro.

La alusión al género melodramático no se reduce a la cita anterior. En uno de los artículos del *New Statesman* de 1942, es decir, de cuando se empieza a fraguar el proyecto de *The Rescue*, el escritor ya despliega sus amplios conocimientos sobre el tema, además de argumentar que el medio radiofónico sería un entorno sonoro propicio para el melodrama, como en efecto demostraría al año siguiente:

The question of melodrama –whether it can ever be a satisfactory art-form– is only now, with the improvement of radio technique, in process of resolution. It seems likely that the earliest operas employed something like the Schönbergian *Sprechstimme*; but the genre rapidly disappeared, to be revived in the nineteenth century in various forms—from stage drama “heightened” by descriptive music, to drawing-room recitations. Liszt wrote a number of melodramas for voice and piano, and one of the Strauss’s feeblest works is a piano commentary on *Enoch Arden*. The problem with all these early attempts in the genre was one of balance: in a theatre, or concert hall or room, if the words are loud enough to be clearly understood, the music must go for nothing; if, on the other hand, the music is kept resolutely in the foreground, the voice becomes a patter of more or less distracting sounds. Unassisted by science, the acoustic of a single performance cannot be made to vary at the behest of the score. The answer is, of course, that what cannot be done in concert hall can be successfully carried out “on the air”. All that is needed to make both music and voice equally intelligible in a constantly varying balance are microphones and the control panel of a broadcasting studio.⁴⁶⁴

Para documentar nuestro punto de vista sobre la conexión entre el melodrama y la ópera nos vemos obligados a hacer un pequeño excursus sobre el intrincado género melodramático. De entrada hay que señalar la polisemia del propio término, que tiene como consecuencia que bajo el epígrafe ‘melodrama’ se agrupen diferentes manifestaciones dramáticas. Así, en la Utet podemos leer:

Melodrama. 1) Termine ingl. attribuito a un genere teatrale a fosche tinte in cui ricorrono vicende romanzesche e passionali, particolarmente in auge nel corso del XIX sec. in Inghilterra e diffusosi poi negli Stati Uniti. 2) Termine ingl., spagn. e ted. (anche *Melodram*, *Monodram* e *Duodram*) con cui è indicato un genere letterario-musicale altrimenti detto [⇒] Melologo.⁴⁶⁵

En la anterior definición se aprecia claramente la polisemia del término. La primera acepción de la palabra hace referencia a un género teatral (que más adelante también se expresa cinematográfica y televisivamente) con unas características expresivas determinadas, características que por otra parte no son

⁴⁶⁴ Sackville-West, Edward: 'Melodrama. Schönberg and Walton at the Aeolian Hall, May 29th' en *The New Statesman and Nation* vol. 23 (6 junio 1942): 368.

⁴⁶⁵ *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico, volume III.* Turín: Utet, 1984, p. 91.

ajenas al género operístico.⁴⁶⁶ La segunda acepción se aplica a un género específico cuya identidad se basa en una determinada relación entre música y palabra declamada.

Hay que señalar que en la primera acepción del término en la Utet, es decir, la que hace referencia al género teatral, no hay mención alguna a la presencia de la música, presencia que en los inicios de este tipo de obras teatrales jugó un papel importante.⁴⁶⁷ El componente musical del melodrama teatral sí que encuentra su lugar en otras definiciones del género como la *Oxford English Dictionary* citada por el propio Sackville-West para justificar el subtítulo de *The Rescue* o la de un autor tan autorizado como el escritor francés Pixérécourt:

Proche au départ de la technique de la scène lyrique: “Un mélodrame, écrivait Pixérécourt, n’est autre qu’un drame lyrique dont la musique est exécutée par l’orchestre au lieu d’être chantée”, le mélodrame utilise, surtout dans les premiers temps, toutes les ressources de l’accompagnement musical. Dans les mélodrames classiques, la pièce était parfois précédée d’une ouverture musicale, court prologue qui donnait la tonalité générale de l’ensemble du drame (voir par exemple *Hélénor de Portugal* (1807) de Périn).⁴⁶⁸

En esta cita del célebre autor de melodramas, se puede apreciar no sólo que la música es constitutiva del género sino también la importante relación entre el género melodramático y la ópera, puesto que llega a definir el melodrama como un tipo de ópera, concretamente como un “drame lyrique dont la musique est exécutée par l’orchestre au lieu d’être chantée” (Ilustración 11). Hay que recordar que el ‘drame lyrique’, más allá de sus particularidades, se considera un género operístico genuino.⁴⁶⁹

⁴⁶⁶ “La vérité de l’opéra passe par l’artifice : l’esthétique du mélodrame, dont nous verrons plus loin qu’elle est l’ossature du monde verdien, suppose le grossissement des effets, la démesure des personnages, l’emphase des gestes.” de Van, Gilles: *Verdi. Un théâtre en musique*, p. 77.

⁴⁶⁷ Como atestigua el nombre del compositor en las portadas de las primeras ediciones de los melodramas de Pixérécourt. Dichas portadas se pueden consultar en la página web de la Biblioteca Gallica.

⁴⁶⁸ Thomasseau, Jean-Marie: *Le mélodrame*. París: Presses Universitaires de France, 1984, pp. 114-5.

⁴⁶⁹ Incluimos dos definiciones para documentar la anterior afirmación. La primera se encuentra en la Utet: “Drame lyrique. Termine franc. impiegato dalla seconda metà del XIX sec. sino agli inizi del XX per indicare un genere operistico derivato dalla fusione di elementi tratti dal *grand-opéra* e dall’*opéra-comique*, caratterizzato da elementi quali la ricerca d’un’eleganza formale, effusione melodica, sentimentalismo, strumentazione delicata. Il termine, dunque, non sta a indicare tanto una particolare tipologia di melodramma, quanto piuttosto un clima culturale e estetico che si rincontra nell’opera franc. da Gounod a Debussy e ad Fauré, e che ha influenzato notevolmente il melodramma ital. contemporaneo. L’espressione D[r]ame L[y]rique compare nei sottotitoli di opere di Massenet (*Werther*, 1886, *Esclarmonde*, 1889), Saint-Saëns (*Proserpine*, 1887; *L’ancêtre*, 1906),

Esta identificación entre ‘drame lyrique’ u ópera y melodrama también se puede constatar en la lengua italiana. En efecto, el término ‘melodramma’ fue y es una de las denominaciones para ópera. Incluso actualmente, en el *Dizionario della musica e dei musicisti*, la entrada de ‘melodramma’ remite directamente a la entrada ‘opera’ en donde podemos leer:

Opera: Il vocablo O[pera] (che deriva dal Lat. *opus/opera* = “lavoro”, genericamente), come il suo sinonimo *melodramma* (dal gr. melos = “melodia”, “canto”, unito al termine *dramma*, dal gr. drama = “azione scenica”) indica la rappresentazione scenica di un’azione in cui i personaggi si sprimono mediante il canto.⁴⁷⁰

Según lo dicho anteriormente, la cercanía del melodrama naciente con la ópera y la aplicación de ‘melodrama’ aplicada a *The Rescue* acaba reforzando el carácter *cuasi* operístico de *The Rescue*. El melodrama, siguiendo esta sinuosa discusión, sería quizá el género dramático-musical más cercano a la ópera.

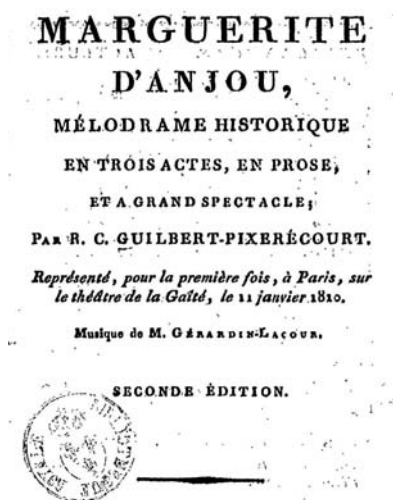


Ilustración 11. Portada de un melodrama de Pixierécourt en donde se lee el nombre del compositor

Chabrier (*Briséis*, 1897), Debussy (*Pelléas et Mélisande*, 1902), Fauré (*Pénélope*, 1913), Puccini ([in ital.: *dramma lirico*] *Edgar*, 1889; *Manon Lescaut*, 1893; *Manon Lescaut*, 1893; *Turandot*, 1926) e altri.” *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico*, volume II, p. 73. La segunda en el *New Grove*: “Drame Lyrique (Fr.:lyric drama’) In the late 18th and early 19th centuries the term designated and *opéra* or, more often, and *opéra comique* similar in subject and tone to the contemporary spoken *drame*. Unlike the *tragédie*, whose plots were generally drawn from classical history and mythology and whose leading characters were upper-class, *dramas* had modern, usually European settings and featured among the cast bourgeois imbued with a Rousseau-like *sensibilité*. The tone, more serious than that of the *comédie* and related forms, was also strongly moralizing. [...]” M. Elizabeth y C. Bartlet. “Drame lyrique.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 10 Sep. 2015.

⁴⁷⁰ *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il Lessico*, volume III, p. 394-5.

Con todo, al leer por primera vez la frase de Sackville-West que incluye esta alusión al melodrama, uno podría pensar que se está refiriendo a lo que denominaremos ‘melodrama musical’, es decir, aquel que se define en la segunda acepción de la Utet y en la primera acepción del *New Grove* tanto en su edición de 1980 como en la del 2001:

Melodrama. A kind of drama, or a part of a drama, in which the action is carried forward by the protagonist speaking in the pauses of, and later commonly during, a musical accompaniment. (It is distinct from the Italian *melodramma*, meaning simply ‘musical drama’, or opera). The brief orchestral passages that separate the dialogues are clearly related to, and presumably in a sense derived from, those in accompanied operatic recitative (just as the pantomimic movement and gesture of a scene like Beckmesser’s discovery of the song manuscript in *Die Meistersinger von Nürnberg*, Act 3, has its antecedents in the ballet-pantomime). The term ‘melodrama’ is also used in a less specifically musical sense to denote a kind of play, particularly popular in the 19th century (more commonly without a musical accompaniment) in which romantic and frequently sensational happenings that follow certain conventions are carried through until at the end Good triumphs and Evil is frustrated. This article is concerned almost entirely with the first of these definitions.⁴⁷¹

Vemos que aquí, el *New Grove* se concentra en lo que denominamos ‘melodramas musicales’ de los que son ejemplos el *Pigmalion* fundacional de J. J. Rousseau (Ilustración 12) y las posteriores creaciones de Benda, Grieg, Strauss, Von Schillings, etc. Con todo, este género presenta unas particularidades que son incompatibles con *The Rescue* tanto desde el punto de vista teatral como musical. Para poder elucidar mejor este punto concretaremos algunos de los rasgos del ‘melodrama musical’. Ello nos llevará a constatar la distancia entre este género y *The Rescue*.

Para empezar y desde el punto de vista teatral, el melodrama musical constaba habitualmente a uno o dos personajes, dando pie a ‘monodramas’ o ‘duodramas’, términos que también se utilizaron sobre todo en los países germánicos para designar a este tipo de piezas. Eventualmente, uno de los dos personajes tenía un papel desde el punto de vista de la escena muy secundario o incluso mudo (pero cuya presencia podía ser el motor dramático para el *cuasi* monólogo del otro personaje).⁴⁷² Casi podríamos decir que en algunos casos se trata más bien de una

⁴⁷¹ Peter Branscombe. "Melodrama." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Web. 10 Sep. 2015.

⁴⁷² Es el caso del que se considera el primer melodrama: *Pigmalion* (1762) de J.-J. Rousseau.

narración que de una acción dramática. Desde este punto de vista, la obra radiofónica de Sackville-West, que pone en acción a más de 20 personajes, dista mucho de encajar con este modelo.



Ilustración 12. Portada de *Pigmalion* de J. J. Rousseau

Por otra parte, los textos de los melodramas musicales habitualmente ya preexistían como narraciones o poemas y por lo tanto no habían sido concebidos para fundirse con la música de manera orgánica. En contraste con lo anterior, y como ya hemos tenido ocasión de documentar profusamente, Sackville-West siempre escribe su texto con mentalidad de libretista, dando la mayor importancia a la inminente simbiosis con la música, con la que ha de constituirse en obra.

Si nos centramos ahora en el terreno musical, comprobaremos que la música compuesta por Britten no concuerda con las necesidades del género examinado. En efecto, y en palabras de una de las estudiosas actuales del género Jacqueline Waeber, la música del melodrama musical se mantiene en un segundo plano:

Dans cette conception traditionnelle du mélodrame, la prééminence du paramètre de la déclamation explique le rapport hiérarchique qui fait basculer le rang de la musique à celui de simple commentaire ou illustration, traitée comme "fond sonore". [...] Accompagnement, illustration, fond sonore et autres "sons

d'atmosphère": quel que soit le nom qui la désigne, la musique mélodramatique est comme escamotée [...].⁴⁷⁴

A pesar de que esta concepción evoluciona a lo largo de la historia, cabe señalar que en los siglos XVIII y XIX la música del melodrama tiene un papel subordinado, sin verdadero desarrollo, circunstancia que en general impide que se la pueda considerar música autónoma.

Por otra parte, el estilo musical de este tipo de obras tiende a la fragmentación, a la expresión rapsódica (Ilustración 13):

Le mélodrame tend à la rupture discursive, ce qui peut être pris de manière métaphorique comme rupture de la normalité, ne signifiant pas seulement l'excès des passions [...] mais aussi l'irruption du fantastique, de l'imaginaire [...] La rupture discursive propre au discours mélodramatique est le fruit de son hétérogénéité intrinsèque.⁴⁷⁵



Ilustración 13. Georg Benda, fragmento del melodrama *Ariadne auf Naxos* (1775)

En efecto, es el caso de la Ballade con recitador (variedad del melodrama cultivada por Schumann o Liszt), podríamos decir, y sin que esto suponga algún de tipo valoración estética, que la música es estrictamente 'ambiental', a modo casi de banda sonora; son pequeñas intervenciones que subrayan el clima del texto sin aspirar a un trabajo temático. Normalmente música y texto se alternan, dejando la simultaneidad entre los dos para los momentos de clímax o bien de pasajes con música diegética. Eventualmente, algunas óperas han incluido pasajes en el estilo que estamos describiendo. Es el caso de la famosa escena en la mazmorra de *Fidelio* o del final del segundo acto de *Fierrabras* (en este caso la parte hablada está

⁴⁷⁴ Waeber, Jacqueline: *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*. París: Van Dieren, 2005, p. 11.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p. 13.

a cargo, lógicamente, de un personaje operístico que hasta el momento se había expresado mediante el canto, circunstancia que puede añadir atractivo al recurso de la declamación).

Hasta aquí algunos de los rasgos propios de la música del melodrama musical. Nada más lejos del papel que tiene la música en *The Rescue*. A la espera del análisis más técnico que presentaremos en los puntos siguientes, la prueba más concluyente de lo que estamos argumentando es que sería impensable imaginar la posibilidad de ‘extraer’ una versión de concierto con la música de los melodramas musicales al uso (empezando por Benda, pasando por Schumann y Liszt y acabando con el *Bergliot* op. 42 de Grieg, aunque con la posible excepción de algunas partes de *Enoch Arden* de Richard Strauss). Pues bien, esto es lo que se ha hecho con éxito en el caso de *The Rescue*, demostrando así una ambición que va mucho más allá de la ‘ambientación’ sonora.

Como colofón a lo que venimos diciendo, si tuviésemos que aplicar una denominación para la música de la obra radiofónica britteniana, nos decantaríamos, sin que ello se tenga que interpretar como una negación del carácter *cuasi* operístico que estamos razonando a lo largo de este trabajo, por la categoría de ‘música incidental’ ya que, por una parte, y como hemos observado anteriormente, el texto de *The Rescue* se aleja de los textos propios de los ‘melodramas musicales’ y se erige por derecho propio en un texto plenamente teatral. Además, así como resulta bastante improbable que la música de un melodrama se sostenga por sí misma, no es infrecuente que una música incidental acabe cobrando vida propia más allá de la obra teatral que le dio vida. Basta pensar en *Egmont*, *Rosamunda*, *Ein Sommernachtstraum*, *L’arlésienne* o *Peer Gynt*, por citar sólo algunas de las músicas incidentales que han entrado en el repertorio de la música sinfónica, trascendiendo su origen teatral. En estos casos, la partitura se interpreta de manera autónoma sin que se eche en falta su dependencia orgánica del texto para la que fue compuesta, circunstancia que también se da en el caso de la mayor parte de la música de *The Rescue*.

Sea como fuere, creemos que en este punto hemos solventado la contradicción aparente entre la concepción operística de *The Rescue* que defendemos (y que también se puede deducir de algunos comentarios de Sackville-West) y la

concepción melodramática que el propio escritor propone como descripción de su obra. *The Rescue* se aproximaría no al melodrama ‘musical’ cultivado por los compositores del siglo XVIII y XIX como sino al melodrama ‘teatral’ cultivado por escritores como Guilbert de Pixierécourt o Adolphe d’Ennery. En definitiva, el comentario de Sackville-West sobre el carácter melodramático de *The Rescue* no es incompatible con la afirmación de la concepción operística de la misma.

6 *The Rescue* como ‘rescue opera’

Otro de los elementos que respaldan la vinculación de *The Rescue* con el género operístico es el propio título. Efectivamente, uno de los géneros más habituales en la ópera del siglo XIX eran las denominadas ‘óperas de rescate’ originalmente, “pièce à sauvetage”. Entre la óperas de rescate más conocidas se puede citar *Les deux journées* (1800) de Cherubini. También *Fidelio* se incluye en esta categoría. Según la definición de *The Oxford Dictionary of Opera* (1992):

Rescue opera (Fr- pièce à sauvetage, also in It. Usage; Ger., Rettungsoper or Schreckensoper). The name given to an opera in which an essential part of the plot given turns on the rescue of a hero or heroine from prison or some other threatening situation [...]

Resulta pues que el término inglés para este tipo de obras es precisamente ‘rescue opera’, como se puede comprobar en el libro que Dent sobre la ópera y que, precisamente, Sackville-West recensiona en su artículo titulado ‘La Voix Humaine’ de 1940. En su libro Dent utiliza efectivamente el término ‘rescue opera’ y no parece viable pensar que este detalle pasara inadvertido al erudito crítico al bautizar su obra radiofónica. De hecho, la temática de este tipo de óperas coincide con las peripecias de *The Rescue*:

The French also created what is sometimes called the ‘rescue opera’ –a type of libretto in which the hero or heroine is shut up in prison by a villainous tyrant; the wife or husband attempts to set the prisoner free, but generally makes the situation far worse, and the invariable happy end is brought about by the sudden entry of a chorus of soldiers who arrest the tyrant.⁴⁷⁶

Este razonamiento acredita la suposición de que el propio título (al margen que otras connotaciones que hayamos podido exponer en apartados anteriores)

⁴⁷⁶ Dent, Edward J.: *Opera*. Harmondsworth: Penguin Books, 1949, p. 62.

también supone una referencia operística en sí mismo, algo de lo que el mismo Britten tenía que haber sido claramente consciente.

7 La división en dos ‘actos’ o jornadas

Entrando ya en la organización del drama radiofónico, uno de los primeros ecos operísticos de la estructura de *The Rescue* que se aprecia, es su división en dos partes de una hora aproximadamente. Sin negar las necesidades logísticas radiofónicas que seguramente impusieron este corte, cada una de las partes presenta la consistencia propia de un acto de ópera. En efecto no se trata simplemente de que *The Rescue* sea una obra radiofónica de casi tres horas que se ha cortado por la mitad por razones de programación. De hecho, en el libro que el escritor publica con *The Rescue* conserva la división en dos partes, demostrándose que no era simplemente una cuestión de duración. Asimismo, el hecho de que cada parte sea radiada en días diferentes y que la segunda parte se inicie con una ‘Aubade’ (alborada) casi lo asemeja a las diferentes ‘jornadas’ de una obra del teatro clásico.⁴⁷⁷ En la Parte 2 también se produce el clásico cambio de escenario: de la cueva en que es depositado Ulises por los feacios, pasamos a la granja de su fiel sirviente Eumaeus. Este decorado no había aparecido en la Parte 1.

Al margen de estas consideraciones, en *The Rescue* se detectan otras características que evidencian que la división no es coyuntural o externa a la trama. Por ejemplo, el inicio de las dos partes sigue un mismo patrón. En efecto, desde el punto de vista radiofónico, ambas partes anteceden la acción de un parlamento de Atenea (*The Rescue* p. 17-8 y p. 56-7), elemento que confiere a cada jornada una sensación de simetría y de unidad dramática. En el caso de la Parte 1, el parlamento de Atenea viene precedido de una intervención de Phemius (Ilustración 14). El prólogo del bardo, de estilo poético, lo sitúa, a la vez, fuera y dentro de la trama. En efecto,

⁴⁷⁷ “Alborada. (1) Música interpretada al amanecer, especialmente en una ocasión festiva o para honrar a alguien concreto, como a la novia en el día de su boda. En otras regiones de España se utilizan otros términos, como alba, albae, alborá.” *Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza editorial, 1997.

Femio es el responsable de iniciar y de cerrar la obra encarnando la figura del narrador visionario, que se adelanta incluso a la todopoderosa diosa.⁴⁷⁸

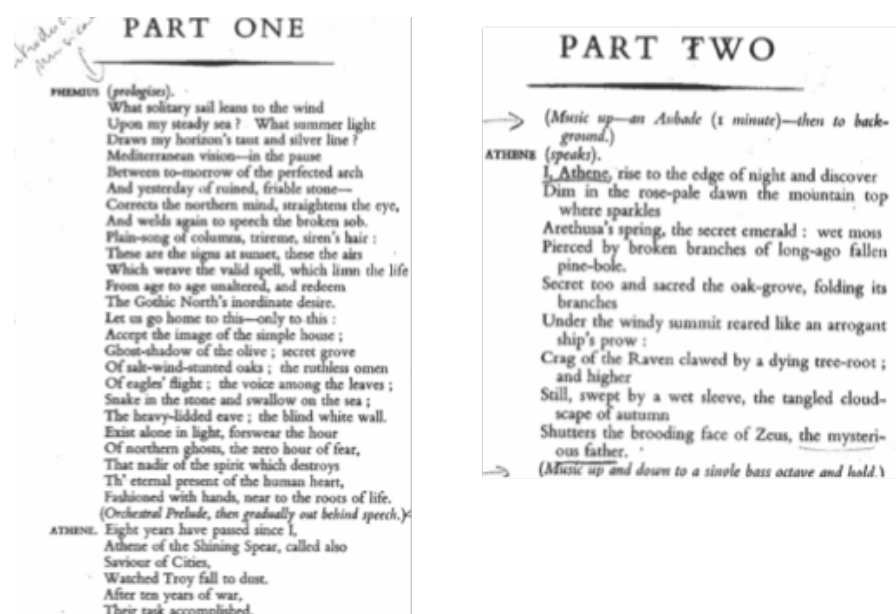


Ilustración 14. Inicio de las dos partes de *The Rescue*

En el plano musical, cada una de las partes empieza con un fragmento instrumental a modo de obertura o preludio. La organización inicial de las dos partes que hemos descrito se refleja en la siguiente tabla:

Tabla C

Parte 1	a) <i>Introduction (Moderato largamente)*</i>
	b) Prólogo de Femio
	c) <i>Orchestral Prelude (Allegro molto)</i>
	d) Parlamento de Atenea
Parte 2	a) <i>An Aubade (Andante tranquillo)</i>
	b) Parlamento de Atenea

*La presencia de esta breve preámbulo musical no está reseñada en el texto de Sackville-West.

El Preludio de la Parte 1 presenta el material asociado a Atenea (que como tal será objeto de análisis en el punto 8) y su carácter vivo lo asemeja a la obertura operística. En cuanto a la obertura de la Parte 2, ésta presenta el típico valor de

⁴⁷⁸ De hecho la introducción de tres compases que precede el discurso de Femio, anticipa un motivo musical que se asociará con la llegada de la lluvia, elemento aquí indicativo de la vuelta de Ulises a casa. Este aspecto será tratado en el punto 11.

corchea con punto y semicorchea propio de la obertura francesa (Ejemplo 34). También es destacable el carácter naciente del fragmento en consonancia con la indicación de ‘An aubade’, todo ello sobre un pedal de Mib, de evidentes ecos wagnerianos.⁴⁷⁹

Ejemplo 34. *The Rescue* [45/Inicio Parte 2]

Desde un punto de vista teatral, también el final de la Parte 1 corrobora el carácter orgánico de la subdivisión de la obra. En efecto, esta parte finaliza con la aparición de Ulises en escena y su puesta en antecedentes por parte de Atenea de la situación en Ítaca para, a continuación, informarle de la misión que le espera y para la cual lo convierte en un anciano.⁴⁸⁰ Con la aparición de Ulises, la primera parte completa su función expositiva: ha presentado a todos los personajes importantes, se ha generado el conflicto (los pretendientes han descubierto la treta de Penélope que no puede seguir eludiendo la elección de su futuro esposo) y todo queda dispuesto para la acción de la segunda parte. Se trata pues de una parte formalmente cerrada y, a la vez, dramáticamente abierta ya que genera la expectativa de los acontecimientos que vendrán a continuación. Desde el punto de vista musical, esta parte culmina con la intervención cantada de Apolo, Artemisa y Hermes, intervención que sirve de clausura a toda este ‘primer acto’. No sería abusivo hablar de ‘finale’ operístico ya que se trata de una sección prolongada (comprende todo el nº 40 en la partitura original, y desde WW a ZZ en la versión de concierto) en la que Artemisa, Hermes y Apolo concluyen todo el fragmento, a modo de coro

⁴⁷⁹ Nos referimos al ya legendario pedal de Mib que abre toda la *Tetralogía*.

⁴⁸⁰ *The Rescue*, p. 47 ss.

de solistas, con la típica función de aconsejar al protagonista y contener su cólera.⁴⁸¹

El final de la Parte 1 concluye en una especie de anticlímax, con la indicación de *pp*, pero a la vez, con un marcado carácter suspensivo debido a la presencia de disonancias en oboés y trompetas que tiñen la serenidad del pasaje, presagiando el conflicto que se desplegará en la Parte 2 (Ejemplo 35). Mientras las voces de los dioses conminan a Ulises a esperar su oportunidad (“Aguarda el momento oportuno! Ulises, Aguarda el momento oportuno!”)⁴⁸², el héroe homérico ya clama por llevar a cabo su venganza sobre los invasores de Itaca.

En el final de la Parte 2 también se puede apreciar el efecto operístico del coro de solistas. En este caso también está a cargo de Artemisa, Hermes y Apolo (a los que se añade Atenea), con la particularidad de que el compositor elabora una síntesis de los temas más importantes produciéndose así una impresión de culminación más acusada, sobre la que nos detendremos en el punto 11.⁴⁸³

Ejemplo 35. *The Rescue* [44e/ZZ final]

The musical score for 'The Rescue' [44e/ZZ final] is presented in a standard format. It begins with a circled measure number '44e' and the tempo marking '[Andantino tranquillo]'. The vocal parts (ART., HER., AP.) are written in treble and bass clefs, with lyrics 'o - dys - seus, o - dys - seus!'. The instrumental parts include Ob. trp., Vl. fl. cl., and Vlc. fg. The score features various dynamic markings such as *p*, *pp*, and *pp*, and performance instructions like 'dim.', 'pp more.', and 'morendo'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

⁴⁸¹ Según Horacio, “the Chorus should discharge the part and duty of an actor with vigor, and chant nothing between the acts that does not forward the action and fit into the plot naturally. The Chorus must back the good and give sage counsel; must control the passionate and cherish those that fear to do evil; it must praise the thrifty meal, the blessings of justice, the laws, and Peace with her hunbarred gates. It will respect confidences and implore heaven that prosperity may revisit the miserable and quit the proud.’ Citado por Ellen Rosand en *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*. Berkeley (California): University of California Press, 1991, p. 57 (nota 37). Este uso del coro de solistas también se puede interpretar como un eco de Monteverdi, que lo inserta, por ejemplo, para lamentar la muerte de Séneca en *Poppea*.

⁴⁸² “Apollo: Bide the time Odysseus! Bide the time!” *The Rescue*, p. 55.

⁴⁸³ El pasaje al que nos referimos está en (78c/KK).

En resumen, a lo largo de este punto se han podido apreciar que la división en dos partes de *The Rescue* conecta la obra radiofónica con elementos estructurales, tanto teatrales como musicales del género operístico.

8 La caracterización de los personajes

Otra de las características importantes que se constata a lo largo de *The Rescue* es el tratamiento musical diferenciado que cada personaje relevante, así como algunas ideas o situaciones, reciben. En efecto, tanto Atenea, como Penélope o Irus, por mencionar sólo tres de los personajes más destacados, tienen asociada una identidad musical que contribuye a delinear su personalidad dramática. Cabe destacar que casi todos los fragmentos musicales de *The Rescue* derivan de estos materiales musicales dramáticamente señalados. Algunos especialistas han destacado el parentesco entre este tratamiento musical de la obra radiofónica con el tratamiento correspondiente de una ópera:

Perhaps where operatic practice in *The Rescue* is at its most obvious is in the intricate web of motif associations, whose functional recollection consolidates a line of development begun in the earliest film score [...]. Such musico-dramatic practice points the way to Britten's future operatic successes beginning with *Grimes* in 1945.⁴⁸⁴

Esta hermandad entre un elemento dramático (personaje, sentimiento, recuerdo, etc.) y un material musical, aunque se observa en diferentes épocas y géneros musicales, ha quedado definitivamente asociada a la estética wagneriana, llegando a recibir incluso el nombre con que se denominó a estos temas musicales en la obra de Wagner, a saber, *Leitmotiv*.⁴⁸⁵ Lejos de ser simplemente una etiqueta sonora para cada personaje o idea, para el compositor alemán, la presencia de un tejido musical formado por los diferentes temas garantizará que la música

⁴⁸⁴ Reed, Philip: *The Incidental Music of Benjamin Britten*, p. 421.

⁴⁸⁵ "Leitmotif (from Ger. *Leitmotiv*: 'leading motif'). In its primary sense, a theme, or other coherent musical idea, clearly defined so as to retain its identity if modified on subsequent appearances, whose purpose is to represent or symbolize a person, object, place, idea, state of mind, supernatural force or any other ingredient in a dramatic work. A leitmotif may be musically unaltered on its return, or altered in rhythm, intervallic structure, harmony, orchestration or accompaniment, and may also be combined with other leitmotifs in order to suggest a new dramatic situation." Arnold Whittall. "Leitmotif." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. Web. 10 Sep. 2015.

dramática presente una consistencia equivalente a la que exhibe la música sinfónica.⁴⁸⁶

En *The Rescue*, cada fragmento musical asociado a un personaje o situación compone la trama musical que consolida la consistencia de todo el conjunto a la vez que garantiza una multiplicidad de elementos musicales. Cada uno de ellos tiene asociada una personalidad musical, formada por los diferentes parámetros musicales: timbre, tempo, tonalidad, métrica, etc. En la Tabla D se pueden apreciar los atributos más importantes de cada personaje. Cabe destacar, que todos los materiales musicales de *The Rescue* asociados a un personaje o a una idea dramática son materiales muy caracterizados y, por la tanto, claramente reconocibles. Puesto que la música ha de contribuir a clarificar qué personaje está en ‘escena’ a cada momento, el oyente ha de poder retener los temas y diferenciarlos sin problemas. En este sentido, el estilo de Britten, ajeno a una tendencia hacia el desarrollo pero especialmente fecundo en cuanto a inspiración temática, resulta idóneo para este cometido.⁴⁸⁷ En efecto, su capacidad inventiva le permite proveer de una docena de materiales musicales dotados de una fuerte personalidad sin que sea necesario darles un desarrollo sofisticado.

Tabla D

<i>Personaje (por orden aparición)</i>	<i>Timbre asociado</i>	<i>Tempo</i>	<i>Tonalidad</i>	<i>Compás</i>
Atenea	Trompeta en Re	Allegro molto	Re M	3/4
Irus	Xilófono (<i>tremolo</i>)	Moderato grotesto	Tritono	6/8
Penélope	Saxo	Andante	Re m	4/4
Pretendientes	Metal (<i>glissando</i>) Látigo	Allegro pesante	Do	3/4
Telémaco	Madera	Meno mosso (respecto del tempo anterior)	Mib m	3/4
Ulises	Cuerda	Maestoso	Do M	2/2
Eumeaus (pastor)	Fagot	Moderato	Sib M/Sol m	3/4

⁴⁸⁶ Encontramos una expresión de esta concepción en el artículo del compositor alemán ‘Über die Anwendung der Musik auf das Drama’ de 1879: ‘Nevertheless, to be an artwork again *qua* music, the new form of dramatic music must have the unity of the symphonic movement; and this it attains by spreading itself over single smaller, arbitrarily selected parts. So that this Unity consists in a tissue of root-themes pervading all the drama, themes which contrast, complete, re-shape, divorce and intertwine with one another as in the symphonic movement; only that here the needs of the dramatic action dictate the laws of parting and combining, which where the originally borrowed from the motions of the dance.’ Wagner, Richard: *Richard Wagner’s Prose Works. Volum 6*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1897, p. 183.

⁴⁸⁷ Sobre este aspecto del estilo de Britten véase el punto 2.4 del Capítulo 2.

Como se puede comprobar, cada personaje tiene asignado componentes musicales diferenciados que a su vez realzan su temperamento dramático. La única excepción a este tratamiento por parte de Britten es la del poeta Femio, que no parece disponer de un tema propio. La música que lo acompaña, más que un tema que identifique al personaje, cumple la función de presagiar la vuelta de Ulises, de ahí que lo hayamos considerado como el “tema del regreso” (véase punto 11). Los rasgos más destacables de los materiales consignados en la Tabla B son los que siguen.

En primer lugar se observa que Atenea queda asociada al timbre brillante, noble y aéreo de la trompeta en Re.⁴⁸⁸ La música compuesta para este personaje, y que también ejerce de Preludio [1/A-E], presenta, al margen de una notable brillantez orquestal, un claro caso de polimetría, fenómeno métrico que se podría asociar al carácter alado y, por así decir, ‘travieso’ de la diosa tal y como aparece en la obra radiofónica.

Ejemplo 36. *The Rescue* [1/C]. Solo cuerda



Asimismo, en la música de Atenea se puede detectar alguna reminiscencia musical griega. Por un lado, la melodía asociada a la diosa se puede describir como un modo lidio griego: re-mi-fa#-sol#-la-si-do#-re. Este modo corresponden a uno de los fragmentos antiguos conservados más conocidos: el Segundo Himno Elfico. Por otro lado, la insistencia en el ritmo largo-ritmo corto también se puede asociar a alguno de los pies griegos como es el troqueo (Largo-corto):

⁴⁸⁸ Para una valoración más general del tipo de instrumentación utilizado para la partitura de *The Rescue* véase el punto 12.1 ‘Sobre la instrumentación y la textura’ en este mismo capítulo.

Ejemplo 37. *The Rescue* [79/RR]

En contraposición, el mezquino Iro está representado por el timbre seco del xilófono y un uso intensivo de un inquietante trémolo de tritono (Ejemplo 38). Es el personaje cuya encarnación musical se hace a través de un instrumento casi sin ningún tipo de acompañamiento, acentuando así su carácter aislado como ‘colaborador’ de los pretendientes. El material asignado a Iro está fragmentado de tal manera que difícilmente se le puede considerar, a diferencia de los otros personajes, un tema. De esta manera, el abyecto personaje queda, también desde el punto de vista musical, ‘devaluado’ frente a la consistencia de los otros materiales. La parte musical de este personaje, que no ha quedado recogida en la versión de concierto de De Souza, ha sido recopilada en el Anexo D.

Ejemplo 38. *The Rescue* [75/Ø]

En contraste con el argénteo Re M de Atenea, Penélope se encarna en un Re m doliente y resignado. Cabe destacar la coincidencia de Re como centro tonal tanto de Atenea como de Penélope. Esta ‘coincidencia’ de centro tonal de alguna manera las equipara mientras que el modo las opone: al mayor de la diosa se le contrapone el menor de la mujer (Ejemplo 39). También el timbre de cada una las vincula y a la vez las diferencia. A pesar de compartir un timbre relativamente afín, al sonido brillante y etéreo de la trompeta de la diosa alada se le contrapone el tono mate y quejumbroso del saxo de la mujer terrenal.⁴⁸⁹ Sea como sea, el tema de Penélope es

⁴⁸⁹ Aunque inicialmente estaba asignado al oboe, finalmente Britten se lo encarga al Saxo tenor, instrumento que ya ha utilizado en otras obras, como será puesto de relieve en el punto 12.1

uno de los más memorables de toda la obra tanto en expresividad como en desarrollo y amplitud.

Ejemplo 39. *The Rescue* [19a/H]

En efecto, el mencionado tema abarca gran parte del largo monólogo de Penélope sobre su situación. El final del monólogo va acompañado de un desesperado clímax musical coincidiendo con la evocación de la figura de Ulises y la esperanza de que siga vivo (*The Rescue*, p. 33, énfasis nuestro):

<p>PENELOPE.</p>	<p>[...] Eurynome! <i>I know</i> that he lives, because My lonely body can still feel The iron clamp of his arms; And on my cheek the red fire of his eyes Mantles from the distance exile Like a torch held high by the Messenger in the Night! <i>(Music up-a big climax of 30 seconds to 1 minute- then slowly down and out behind speech.)</i></p>	<p>19e/E</p>
------------------	--	--------------

En el clímax consignado en las acotaciones de Sackville-West, el tema de Penélope, después de una expresiva preparación por parte de la cuerda (c. 100-2), se amplifica a toda la madera (Ejemplo 40).

Ejemplo 40. *The Rescue* [19d-e/L] (Solo madera)

El conjunto de los pretendientes está asociado al timbre del metal y de la percusión (especialmente del látigo). Es un material de carácter muy marcado e insistente puesto que se basa en un único motivo en consonancia con la terca determinación de los opresores de Ítaca (Ejemplo 41). Este material también presenta un alto nivel de disonancia debido al uso del acorde mayor/menor.

Ejemplo 41. *The Rescue* [23/Q] (Solo metal y percusión)

Telémaco, hijo de Ulises y Penélope, también está representado musicalmente en este caso por un material sobrio caracterizado por un motivo de corchea con punto-semicorchea (Ejemplo 43). El timbre de la madera evidencia la debilidad del joven frente a la agresividad de los pretendientes.

Ejemplo 42. *The Rescue* [24/X]

Motivo de Telémaco

X **Meno mosso** (♩ = ♩ of preceding)

A cargo de las cuerdas, el tema de Ulises, enérgico y masivo, sugiere una nobleza de espíritu y la determinación. Ahora bien, y a pesar de su repetición amplificada (véase punto 10), se trata de un tema menos elaborado que el de su esposa en consonancia con el carácter un tanto monolítico del personaje. Como telón de fondo del tema de Ulises se detecta el motivo corchea con punto-semicorchea asociado a Telémaco (Ejemplo 43).

Ejemplo 43. *The Rescue* [39/NN] (Solo cuerda y percusión)

En ocasiones, los personajes no sólo están identificados a un timbre sino también a un recurso técnico concreto. En el caso del metal, que encarna a los Pretendientes, predomina el uso del *glissando* mientras que en el caso del xilófono, asociado a Irus, predomina el trémolo y también el *glissando*. No es impensable que el

compositor vincule musicalmente (a través de un recurso interpretativo) aquello que también está asociado dramáticamente (los pretendientes y el traidor Iro).

Cabe señalar que a lo largo de la partitura también se localizan momentos musicales en donde se produce una combinación, en general simultánea, de los materiales musicales asociados a los personajes. Aunque esta cuestión será valorada en el punto 11, citemos un pasaje que acompaña el encuentro entre Telémaco y Ulises, que se dirigen a la casa de Penélope, con Iro. En este punto, el compositor combina diacrónicamente los temas asociados con los personajes aludidos.⁴⁹⁰

Britten también diseña pasajes musicales que no se refieren a un personaje concreto, sino a situaciones o estados de ánimo. En efecto, en el momento de describir las penalidades de Ítaca, el compositor traza una música asociada a la opresión que está viviendo del pueblo de Ulises. Se trata de un fragmento amenazante en modo menor (como el tema de Penélope) y con una melodía sinuosa que va invadiendo todo el espacio y que describe la presencia omnipresente de los pretendientes en la morada de Penélope (Ejemplo 45). La primera aparición de este fragmento lo hace para acompañar a la descripción que hace Atenea de la situación que sugre la patria de Ulises (*The Rescue*, p. 18)

ATHENEA.	<p>Worse still, the island Its men and women, Haven fallen victims to the gradual oppressor. Neighbours, insidious as they are greedy, Batten upon Odysseus' lands, And upon his people, And lately even upon his wife, To whose heart each lays siege- As yet in vain. Their weapons are Agony and Humiliation: Ordeals. Hard to bear. (<i>Music to background and hold.</i>) Nota all have remained steadfast.</p>	TR 2/F
----------	---	--------

⁴⁹⁰ Veáse el Fragmento 34 (*The Rescue* [58/Ø] del Anexo D.

Ejemplo 44. *The Rescue* [2/F]

El pasaje asociado a la situación de Ítaca, el tema de la “dominación”, se repite a lo largo de la obra incrementando la sensación de opresión, tal y como se expondrá en el punto 11.

Otra figura dramática que tiene su plasmación musical es la premonición de la vuelta de Ulises (vése punto 11). Se trata del lejano sonido del trueno, que anuncia la tormenta que desatará la vuelta de Ulises (Ejemplo 45).

Ejemplo 45. *The Rescue* [30/Ø]

A lo largo de la obra, el compositor hará un uso de los materiales en un formato más reducido, casi a modo de leitmotiv, para sugerir o recordar la presencia de alguno de los personajes. En el Ejemplo 46 el tema de Atenea se ha reducido a una breve alusión por parte de la trompeta.

Ejemplo 46. *The Rescue* [36/Ø]

Tpt I (D) *Allegro*
pp cresc. *non troppo* *sf*

Finalmente, una vez expuestos, los temas sufrirán las consiguientes transformaciones y combinaciones, confirmando así su función de recurso dramático y a la vez de cohesión que también tienen en la ópera (véase punto 11).

La asociación de temas y motivos a personajes e situaciones que hemos expuesto confiere un elemento operístico más a *The Rescue*. Solo nos resta insistir en la plasticidad de todos los temas o motivos concebidos por el compositor y que se adaptan perfectamente a la función de identificación y clarificación que desempeña la música en un drama radiofónico.

9 Soliloquio y ópera

Otros de los rasgos que vinculan a *The Rescue* con la ópera es el uso del soliloquio. Sackville-West concede al soliloquio una importancia notable en *The Rescue*, siendo así que el acoplamiento entre el discurso de alguno de los personajes y la música que lo acompaña producen, según el autor, un nuevo tipo de *aria*. Para interpretar con más precisión el sentido de lo anterior, examinaremos a continuación la vinculación entre el soliloquio y el *aria*.

El soliloquio, una variante del monólogo característica del teatro de los siglos XVI y XVII, se puede entender como el diálogo de un personaje teatral consigo mismo. El personaje, que está o se cree aislado de los demás caracteres, expresa a través del soliloquio una disyuntiva, un dilema que ha de resolver o bien comunica al público sus inconfesables propósitos; de ahí que el estilo pueda alcanzar una rara intensidad dramática. Sería el caso de los célebres soliloquios de Shakespeare en obras como *Hamlet* o *Otello*.⁴⁹¹ El soliloquio cayó en desuso cuando los autores dramáticos privilegiaron el diálogo como principal vehículo para plasmar los

⁴⁹¹ “[...] Shakespeare increasingly discovers the aptness of the soliloquy as a mode of human expression, treating it as a necessary supplement to dialogue, not just as a useful, or even indispensable, dramaturgical device.” Clemen, Wolfgang: *Shakespeare's Soliloquies*. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1987, p. 6.

conflictos humanos, proceso que ya se inició en el propio Renacimiento.⁴⁹² A pesar de su declive en el teatro Clásico y Romántico, el soliloquio constituirá uno de los rasgos consustanciales del arte operístico más allá de su presencia en la literatura teatral.

En efecto, desde un punto de vista convencional, se considera que el aria corresponde a una situación dramática equivalente al soliloquio en el teatro. Así, el aria sería la expresión musical de la interioridad del personaje que desvela su verdadera personalidad en un diálogo consigo mismo, expresión que en la mayoría de casos los otros personajes no oyen, incluso aunque se encuentren en escena. Este aspecto dramático del aria la distinguiría del recitativo que sería la expresión musical de la exterioridad del personaje, de aquel momento en que interactúa con los demás personajes.⁴⁹³ Tanto el aria *da capo* barroca como el aria clásica corresponden, en general, a un momento introspectivo del personaje durante el cual el tiempo de los acontecimientos se detiene. Sería el caso, por ejemplo, del aria de Cornelia 'Priva son d'ogni confort', perteneciente al *Giulio Cesare in Egitto* de Haendel, en la que se lamenta de su suerte por el asesinato de su marido, o de la cavatina *Se vuol ballare* de Figaro donde el personaje expresa su determinación para impedir los propósitos del Conde. Cabe señalar que, en los inicios del género operístico, el soliloquio se expresó principalmente a través del estilo recitativo.⁴⁹⁴

⁴⁹² "Tras la supresión del prólogo, el coro y el epílogo y quizá por primera vez en la historia del teatro, en el Renacimiento el diálogo se convertiría en el componente exclusivo del tejido dramático (junto al monólogo, un recurso episódico no constitutivo de la forma dramática). En ese extremo se distingue el drama clásico de otras formas como la tragedia antigua, el auto medieval, el teatro universal barroco o las historias de Shakespeare." Szondi, Peter: *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Madrid: Editorial Dykinson, 2011, p. 73. En este contexto, se entiende que por 'historias de Shakespeare' el autor se está refiriendo a su obras históricas, como por ejemplo *Enrique V*.

⁴⁹³ Para un análisis más matizado de estos aspectos, consúltese Reinhard Strohm: 'Aria et récitatif dans l'opéra' en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle Vol. 4*. J. J. Nattiez (ed.). Arles: Actes du Sud, 2006.

⁴⁹⁴ Como sostiene Murata en un interesante artículo, "The aria has recieved the lion's share of attention in recent studies of the music of baroque opera. Nevertheless, the aria did not become the exclusive medium for solo expression before the last decades of the seventeenth century. Midcentury audiences in Italy would expect protagonists to have an emotional solo scene, written in lines of seven and eleven syllables and largely set in recitative, syllabic, in common time, accompanied only by the continuo ensemble." Murata, Margaret: 'The Recitative Soliloquy ' en *Journal of the American Musicological Society* vol. 32, núm. 1 (1979): 45-73, p. 45.

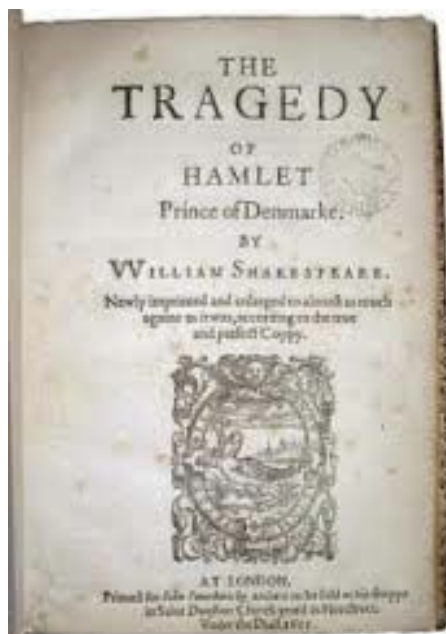


Ilustración 15. Portada de *Hamlet* de William Shakespeare

Efectivamente, en la primera mitad del siglo XVII, el tipo de indagación psicológica que supone el soliloquio, con sus vaivenes, sus fluctuaciones, sus cambios de estado, se ajusta mejor en un medio tan flexible como es el recitativo, más cercano, por otra parte, al medio teatral.⁴⁹⁵ Como ejemplo de lo anterior se puede citar el ‘Addio Roma’ de Otavia en *La incoronazione di Popea* o toda la primera intervención de Penélope en *Il ritorno d’Ulisse in patria*. En este último caso, las pequeñas acotaciones del aya Euriclea (cuya presencia seguramente Penélope ignora) no desmienten el carácter de soliloquio de esta “Scena Prima”, que no deja de ser una exposición musical de la interioridad atormentada, ya sea intelectual o sentimental, del personaje.⁴⁹⁶ La encarnación del soliloquio en el recitativo en los

⁴⁹⁵ “The soliloquy, then, both spoken and musical, was an expansive, rhetorical highlight as much as a focus on individual expression. Songs could gain length from formal strophic repetitions, as they continued to do in operas into the 1650s. But if a soliloquy required development of imagery, internal dialogue, more than one probing of the sensitive point, only recitative could cope with the amount of text efficiently and responsively.” Murata, Margaret: ‘The Recitative Soliloquy’ en *Journal of the American Musicological Society* vol. 32, núm. 1 (Primavera 1979): 45-73, p. 49.

⁴⁹⁶ Cabe señalar que, en algunos contextos, no se distingue el soliloquio tanto por la soledad del personaje en escena como por el contenido de su discurso. Así, en el *Diccionario Akal de teatro* (Madrid, 1997) se puede leer lo siguiente: “Para algunos teóricos, el soliloquio se distingue del monólogo por la mayor intensidad expresiva y de introspección psicológica de aquél, en el que se patentizaría un diálogo del personaje consigo mismo.” Gómez García, Manuel: *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal Ediciones, 1997, p. 784. En la misma línea, constatar que en el índice del libro de Ellen Rosand *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre* (Berkeley, 1991), en la entrada de monólogo se remite a soliloquio: “Monologue see Soliloquy” (p. 679).

inicios del género operístico (y no en el aria) establece una vía de contacto con el soliloquio radiofónico. En efecto, el soliloquio operístico utilizado por Monteverdi en estilo recitativo estaría más próximo del soliloquio recitado por un actor radiofónico con un fondo musical que del soliloquio que, más tarde, se ajusta al contorno más regular y proporcionado del aria.

La alusión al soliloquio radiofónico resulta pertinente puesto que, si bien este recurso dramático cae en desuso en el teatro romántico y contemporáneo, diferentes autores radiofónicos lo han considerado un recurso dramático valioso. Esta idoneidad del soliloquio al medio radiofónico es destacada por el poeta y dramaturgo Louis MacNeice en su introducción a su drama radiofónico *Christopher Columbus*:

Addendum (to page 12). – I had overlooked a case where radio scores most heavily, i.e., in soliloquy. Try any of Shakespeare's self-communications close to the microphone.⁴⁹⁷

También Sackville-West subraya la aptitud del micrófono para poner de relieve los soliloquios de los personajes:

The other stylistic feature that seems worthy of comment is the use of soliloquy. Anyone who has experimented with radio must soon have realised that never since the turn of the sixteenth century has a dramatic medium been discovered so ideally suited to the individual meditation. The intimacy of the microphone -the fact that the speaker is addressing each listener personally- the absence of that awkwardness, which is nowadays felt in the theater when an actor addresses the audience: these considerations alone must prompt a poet to avail himself of so expressive an opportunity.⁴⁹⁸

De hecho, tal y como ha sido mencionado en el punto 1, es en relación a este recurso dramático que el colaborador de Britten establece una conexión directa entre el drama radiofónico y el género operístico. Ésta cobra ahora toda su sentido una vez establecido el vínculo entre soliloquio y aria:

[...] the soliloquy –a perfectly legitimate device which became discredited only through misuse-is largely employed [in *The Rescue*] and, being invariably accompanied by the orchestra, turns into a kind of aria.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*, p. 19.

⁴⁹⁸ Sackville-West, Edward: *The Rescue*, p. 14.

⁴⁹⁹ Sackville-West, Edward: 'The Odyssey in Terms of Modern Radio' en *Radio Times* vol. 81, núm. 1051 (19 Noviembre 1943): 4. Esta idea del aria a partir del soliloquio también la retoma el autor

El caso más deslumbrante y que describe mejor lo que el escritor ha querido decir, a pesar de que no se trata estrictamente de un soliloquio, se concreta en la larga intervención de Penélope en la Parte 1.⁵⁰⁰ En efecto, la impresión de que la lánguida cadencia del saxo restituye el lamento de la esposa de Ulises es automática. En otras palabras, la sensación dada es que si Penélope cantara su desgracia lo haría sobre esta misma tonada.⁵⁰¹ Desde este punto de vista, la importancia que el escritor concede al soliloquio⁵⁰² evidencia aun más la conexión entre el medio radiofónico y el operístico.

Por otra parte, en *The Rescue* la presencia del soliloquio se justifica también por la localización de este recurso en la propia *Odisea*. En efecto, el relato de las peripecias de Ulises incluye algunos parlamentos que se pueden considerar como soliloquios, tanto por parte del héroe de Troya como de su esposa.⁵⁰³ En el soliloquio de Penélope del Canto XX, 61-90, se puede comprobar el carácter a menudo dramático de este recurso:

“¡Artemisa, diosa venerable, hija de Zeus, ojalá me dispararas una flecha al pecho y me arrancarás la vida ahora mismo, o que al pronto una tempestad me arrebatara

en el Preámbulo de 1945: “From this point the next step, which consisted in adding an orchestral commentary in such a way as to produce the effect of a new kind of *aria*, was not slow to occur to me. In actual performance my own impression was that these soliloquies [...] were far more successful than the storm sequence or the killing of the suitors - passages in which the disadvantages of the medium were most evident.” Sackville-West, Edward: *The Rescue* p. 14.

⁵⁰⁰ *The Rescue* p. 31-33.

⁵⁰¹ Sobre la presencia de esta nueva ‘aria’ también de Souza hace hincapié en sus comentarios sobre la música de la hija de Icaro: “[...] Penelope’s identifying theme, a haunting lament allotted to the alto saxophone, is developed so strikingly that it virtually occupies the forefront of our attention. At this point it seems like a wordless aria, enhanced by the saxophone’s vocal quality, expressing Penelope’s loneliness and grief.” Souza, Christopher de: “The Rescue of Penelope’: The Music’ en *The Rescue of Penelope*. Benjamin Britten. Londres: Faber and Faber, 1998, p. [2].

⁵⁰² *The Rescue*, p. 14.

⁵⁰³ En el Canto V (298-313) se sitúa alguno de los soliloquios en boca de Ulises:

Entonces desfallecieron las rodillas y el corazón de Odiseo, y angustiándose dijo entonces a su magnánimo corazón:

“¡Hay de mi infeliz! ¿Qué va a sucederme al final ahora? ¡Temo que la diosa me haya dicho toda la verdad, cuando me dijo que en alta mar, antes de alcanzar mi tierra patria, sufriría de nuevos dolores! Todo eso ahora va a cumplirse. Con qué nubarrones cubre Zeus el amplio cielo, y resuelve el mar, y ya se desbocan las ráfagas de todo tipo de vientos. Ahora tengo segura una desastrosa muerte.

¡Tres y cuatro veces dichosos los dánaos que antaño murieron sirviendo en favor de los Atridas en la amplia llanura de Troya! ¡Ojalá que también yo hubiera muerto y cumplido mi destino aquel día, cuando muchísimos troyanos me lanzaron encima sus lanzas de punta de bronce al costado del cadáver de Aquiles! En tal caso habría obtenido honores fúnebres y me habrían dado gloria los aqueos. Ahora, en cambio, está predestinado que me arrebate una muerte miserable.” Homero: *Odisea*. Versión de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2008, pp. 135-6.

y condujera bien lejos llevándome por senderos de nubes, o me arrojara en las bocas del Océano de incesante reflujo! [...] ⁵⁰⁴

Así pues, la presencia de estos parlamentos en *The Rescue*, dejando de lado su idoneidad radiofónica, refleja también un aspecto del relato de Homero. A lo largo del texto de Sackville-West, se pueden detectar soliloquios ordinarios y otros discursos que se pueden considerar como soliloquios aunque presenten algunas desviaciones. En la primera categoría encontramos pasajes asignados a Femio, Eurímaco y Ulises. En la segunda categoría encontramos pasajes asignados a Méntor y a Penélope.

Los soliloquios de Femio y Eurímaco van acompañados de acotaciones que evidencian el uso de este recurso dramático. Así el soliloquio de Femio va precedido de 'to himself' mientras que el de Eurímaco va precedido de 'whispering to himself, close to mike'. ⁵⁰⁵ Los dos soliloquios van seguidos y expresan el sentimiento contrario: el de esperanza por parte de Femio ante la inminente vuelta de Ulises y el de temor por parte de Eurímaco por la misma razón. Estos dos soliloquios se pronuncian amparados musicalmente por el tema del regreso, símbolo de la vuelta del héroe homérico, que se destaca sobre el telón de fondo de la lluvia sonora. ⁵⁰⁶

También Ulises tiene a su cargo cuatro largos parlamentos. En cada uno de ellos se puede observar una progresión dramática. En efecto, su primera intervención, al llegar a Ítaca, a duras penas pasa de un baluceo de alguien que se despierta y que poco a poco empieza a recordar como ha llegado hasta allí. ⁵⁰⁷ Este pasaje no va acompañado de música, circunstancia que hace pensar que el autor no lo considera propiamente un soliloquio (ya que ha afirmado la presencia de música siempre que se pronuncia un soliloquio). El segundo parlamento se produce cuando reconoce su patria y rememora a su esposa, cuyo tema musical acompaña una parte del lamento de su marido. ⁵⁰⁸ Ya al principio del la Parte 2, Ulises expresa mediante un clásico soliloquio su zozobra ante el tiempo transcurrido su partida y su desamparo ante la situación en que se encuentra su patria. Finalmente el héroe

⁵⁰⁴ Homero, *Odisea*, p. 399.

⁵⁰⁵ *The Rescue* p. 44 y p. 45 respectivamente.

⁵⁰⁶ El fragmento musical concreto es el 32G/HH y será analizado en el punto 11.

⁵⁰⁷ *The Rescue* p. 47-8.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 50-1.

homérico declama su soliloquio más heroico al llegar a las puertas de su casa,⁵⁰⁹ parlamento que culmina con el siguiente juramento (*The Rescue*, p. 74):

ODYSSEUS.	<p>[...] Then, alter the night of nights will come The day of days. After the enslavement The rescue!</p> <p style="text-align: right;"><i>(music up and down.)</i></p>
-----------	--

Este punto climático del texto, que recae sobre la palabra que da título a la obra, coincide con el apogeo musical del pasaje imitativo a cargo del metal (Ejemplo 47) El pasaje aludido, de una gran intensidad dramática, empieza en 60a/S.

Ejemplo 47. *The Rescue* [60c/2:U] (Percusión omitida)

También se puede considerar que alguna intervención de Méntor, el amigo de Ulises que se encarga de la educación de Telémaco en su ausencia, puede entrar en la categoría de soliloquio. En efecto, Méntor, que Sackville-West presenta oteando el horizonte a la espera de la vuelta de Ulises, y en paralelo a comentarios su decadencia física debido al paso del tiempo, también nos hace partícipes de su desesperanza por la falta de acontecimientos. Cabe destacar que parte de la música

⁵⁰⁹ *Ibidem*, pp. 73-4.

10 Continuidad y puntos culminantes en *The Rescue*

En el punto 3.2 del Capítulo 1 (Continuidad y clímax) se expuso la idea según la cual el género operístico se basa en la continuidad y linealidad de la acción en pos del desenlace y de cómo esta continuidad se articula a través de una serie de puntos culminantes.⁵¹³ Esta concepción del drama, que se contrapone a la concepción épica (tal y como ha sido expuesto en el punto 5.1 del Capítulo 1 – El carácter épico de *Paul Bunyan*–), también es compartida por Sackville-West al referirse a su propia obra radiofónica:

The episodes of these central books of the *Odyssey* alone are packed with enough amusing and thrilling material to make a dramatist's mouth water. [...] But in radio, even more than in the theatre, a closely-knit crescendo is as much a necessity of the form as unity of theme, and red herrings, however appetizing, must be rigorously excluded.⁵¹⁴

En la cita anterior, el escritor afirma esta necesidad de continuidad y clímax en *The Rescue*, continuidad y clímax características del drama teatral y operístico. En efecto, en paralelo a la puesta en escena de la narración, Sackville-West confirma que se ha desprendido de todos los episodios que no tienen que ver directamente con la acción (y que son los que le confieren, en parte, el carácter épico a la obra de Homero) para concentrarse en la situación que se vive en Itaca y el conflicto que se le plantea a Penélope, que al resistirse a escoger esposo prolonga el sufrimiento de su pueblo. Asimismo, el escritor alude a la planificación secuencial del drama radiofónico afirmando su linealidad puesto que “las escenas y los acontecimientos se siguen uno detrás de otros en su orden natural; no hay alteraciones de la secuencia temporal, no hay flash-backs, ni ‘intercuts’⁵¹⁵ paralelos (excepto en una sección, durante la matanza de los pretendientes en la Parte 2) [...]”⁵¹⁶ Esta

⁵¹³ En el género operístico, a diferencia del género teatral, esta continuidad se puede ver suspendida momentáneamente por momentos de introspección interior a cargo de los personajes, ya sea en el aria o en los números colectivos (finales).

⁵¹⁴ Sackville-West, Edward: *The Rescue*, p. 12.

⁵¹⁵ El propio escritor define “intercut” como “a double series of very brief sequences, alternating between one place (or one period) and another, in order to build up an aggregate effect by means of the contrast involved.” *Ibíd.*, p. 10, nota 1.

⁵¹⁶ “Yet to those versed in all the tricks that have invented for rendering spatial and temporal elements “on the air”, the construction of *The Rescue* will appear unusually simple. The scenes and events follow one another in their natural order; there is no tampering with the time sequence, there are no flash-backs, no parallel intercuts (except into one section, during the killing of the suitors in Part II), no elaborate sound effects (outside the music), and the voices are always

linealidad también caracteriza al género operístico puesto que se considera que su tiempo es el puro presente, ya que la acción operística difícilmente puede gestionar saltos en el tiempo y de ahí que no se utilicen recursos como la analepsis.⁵¹⁷ En el drama musical hay una convención no escrita sobre la necesidad de la linealidad temporal que produce que el tiempo siempre avance hacia delante, que siempre estemos en el presente. Pueden haber saltos temporales en el sentido que el siguiente acto empieza cuando ya han pasado unos años desde la última escena (como es el caso entre el Acto 3 y el Acto 4 de *La forza del destino*) pero el tiempo sólo avanza en una dirección. Obviamente un cantante puede evocar un episodio del pasado pero desde el presente (siendo éste un caso típico de soliloquio). Esta concepción temporal sobre el discurso operístico se encuentra expresada en el siguiente texto de Carl Dahlhaus:

L'histoire de l'opéra commence avec le récit de la mort d'Eurydice fait par la Messagère dans *L'Euridice* de Peri, un récit que projette l'ombre de la tragédie sur la fable pastorale. Toutefois, le récit d'un messenger, au même titre que celui des faits antérieurs et que la « tichoscopie », est une technique théâtrale qui s'avère précaire dans un opéra, parce que l'expression musicale, à la différence de l'expression verbale, a tendance à se présenter comme « pur présent ». Ce qui est éloigné dans l'espace ou le temps est pratiquement inaccessible à la musique, à moins de recourir à la technique du leitmotiv wagnérien : il est donc difficile, dans un opéra, de donner de l'immédiateté à des faits antérieurs ou à une « action cachée ». (On entend par « action cachée » des événements qui, contrairement aux faits antérieurs, ont lieu au cours de l'action dramatique mais se déroulent ailleurs et sont annoncés au public par l'intermédiaire de la tichoscopie, d'un messenger ou par compte rendu dans un dialogue.)⁵¹⁸

Esta concepción del desarrollo temporal operístico es, como acabamos de ver, una de las características que Sackville-West destaca de su obra radiofónica.

En la anterior cita el musicólogo alemán también expresa la idea según la cual la ópera requiere una unidad 'escénica' que evita recursos teatrales tan habituales como la teichoscopia (o ticoscopia). El término 'teichoscopia' o 'ticoscopia', que en su origen griego significaba 'visto desde las murallas', se utiliza en el contexto

reproduced in a straightforward manner, without the use of distort- or echo-microphones." Sackville-West, Edward: *The Rescue*, p. 9-10.

⁵¹⁷ "Analepsis: pasaje retrospectivo que rompe la secuencia cronológica de una obra literaria." Real Academia Española. (s. f.). Internet [artículo nuevo]. En *Diccionario de la lengua española* (avance de la 23.a ed.). Se dan este tipo de figuras, por ejemplo, en la obra de Balzac, Zola o Galdós. La analepsis, característica por otra parte del estilo épico, sería la versión literaria de lo que en el cine se conoce como *flash-back*.

⁵¹⁸ Dahlhaus, Carl: 'Dramaturgie de l'opéra italien' en *Histoire de l'opéra italien*, 6. Lieja: Pierre Mardaga éditeur, 1995, pp. 129-30.

dramatúrgico para designar, de manera general, el relato en tiempo real de acciones (una batalla, un duelo, etc.) que se desarrollan fuera del escenario material.⁵¹⁹ Esta necesidad escénica de la ópera se podría expresar como un ‘aquí y ahora’ escénico-temporal. Sin ánimo de desmentir las afirmaciones sobre la teichoscopia de Dahlhaus, resulta elocuente que dos de los casos que se pueden citar de la presencia de este fenómeno en la ópera guarden relación con el teatro del Renacimiento, que utilizó este recurso en abundancia. Se trata del inicio del *Otelo* de Verdi en donde las peripecias de la nave del protagonista son vistas y narradas desde el puerto, siguiendo la propia teichoscopia presente en el Acto 2 del drama de Shakespeare. El otro caso, que será objeto de una valoración más pormenorizada en el Capítulo 4, es el inicio de *Gloriana* (1953) del propio Britten, basada en la figura de Isabel I de Inglaterra, y en donde, siguiendo una tradición propia del teatro isabelino y del teatro clásico español, se narra un torneo en tiempo real por diferentes personajes que lo están presenciando.⁵²⁰ Cabe señalar, que en el caso de *The Rescue*, la matanza de los pretendientes por parte de Ulises se narra mediante una teichoscopia: Eumeus describe la escena a Penélope y Euriclea, que no la presencian (véase el punto 11).

Una vez constatada la linealidad de la obra radiofónica y su coincidencia con la continuidad temporal en el discurso operístico, se detecta también que hay dispuestos diferentes puntos climáticos que articulan debidamente la trama y que la alejan de una posible monotonía. De entre estos puntos destacarían el lamento de Penélope por su incierta suerte y la de su marido,⁵²¹ la revelación de la presencia divina a Telémaco,⁵²² la desesperación de Penélope ante el peligro que corre su hijo,⁵²³ la ira de Ulises,⁵²⁴ el reconocimiento de Ulises por parte de Telémaco,⁵²⁵ el acertijo de Femio a los pretendientes,⁵²⁶ la escena de la matanza⁵²⁷ etc.

⁵¹⁹ El *Diccionario Akal de Teatro* (1997) define la teichoscopia como un “Recurso teatral mediante el cual un personaje relata lo que está sucediendo fuera de escena en el mismo momento en que la acción tiene lugar.”

⁵²⁰ Véase Arellano, Ignacio: ‘Espacio dramáticos en los dramas de Calderón’ en *XXIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

⁵²¹ *The Rescue*, p. 32-3.

⁵²² *Ibíd.*, p. 39-41.

⁵²³ *Ibíd.*, p. 43.

⁵²⁴ *Ibíd.*, p. 73-4.

⁵²⁵ *Ibíd.*, p. 65.

⁵²⁶ *Ibíd.*, p. 81-2.

También la música de Britten es especialmente generosa desde el punto de vista de los puntos culminantes. De hecho, los diferentes materiales musicales asociados a los personajes consisten en una suerte de repetición amplificada hasta alcanzar el punto climático. La organización de estos temas confirman la tendencia (ya expuesta en el Capítulo 1) del compositor inglés al no-desarrollo y su preferencia por la repetición intensificada. Ejemplos de esta predilección serían, por ejemplo, los temas de Atenea, de Penélope o de Ulises. Cada uno de los tres se organiza en una serie de reiteraciones amplificadas. En el caso del tema de Ulises, este proceso se asemeja a una serie de secuencias del motivo principal en el que, a cada repetición, se intensifica tanto la dinámica, como la instrumentación o la tesitura (Ejemplo 48).

Ejemplo 48. *The Rescue* [39/NN] (Solo cuerdas)

Al margen de este tipo de organización del tema como por oleajes, *The Rescue* distribuye significativos puntos culminantes que coinciden lógicamente con la tensión dramática del relato. Se localizan en los siguientes momentos: tema de Atenea u obertura (1/C), tema de Penélope (19e/E), tema de la lluvia (32^a/CC-DD), canto de bienvenida de Atenea a Ulises (35/MM), soliloquio de Ulises (60c/2:U), escena de la matanza (73c/2:GG) y reencuentro entre Ulises y Penélope (78c/2:PP-QQ).

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 89-91.

The Rescue presenta pues características que la alejan de su origen épico como son la ausencia de episodios secundarios en pos de la linealidad y la concentración sobre el conflicto que se erige en el verdadero motor del drama. Todo ello contribuye a un despliegue ininterrumpido de la trama hacia su desenlace final, característico del estilo dramático teatral. Asimismo, destacan la presencia de sucesivos puntos climáticos de la intriga que también son característicos del drama, ya sea teatral o operístico, y que, lógicamente, se contagian a la propia música.

11 Funciones dramáticas de la música

En este apartado, nos concentraremos en las funciones dramáticas que desempeña la música en *The Rescue*, funciones que en la mayoría de ocasiones encontrarán un eco en el repertorio operístico.

En palabras de Sackville-West “nada excepto la música puede sustentar e intensificar la fuerza de un sentimiento, sugerir una transición de tiempo o lugar, o esbozar el contorno de un gesto.”⁵²⁸ En esta frase se concentran algunas de las funciones más importantes que serán examinadas a lo largo de este punto. El escritor también elogia la capacidad evocativa y descriptiva de la música ya que según él, “con muy pocas excepciones significativas (trenes, coches, puertas abriéndose o cerrándose y similares) no hay efectos sonoros que no puedan ser reproducidos *en las ondas* por la música con una incomparable mayor precisión imaginativa.”⁵²⁹ Es evidente que las potencialidades que el escritor reconoce a la música no son exclusivas del medio radiofónico. Como veremos, las funciones de la música que se irán precisando a lo largo de este punto presentarán una clara conexión con las funciones que la música también desempeña en la ópera.

⁵²⁸ [...] nothing but music can support and carry forward the burden of feeling, suggest a transition of time or place, or sketch the outline of a gesture.’ *The Rescue*, p. 10. La traducción es nuestra.

⁵²⁹ [...] with a very few important exceptions (trains, cars, doors opening and shutting, and the like) there are no sound effects which cannot be rendered “on the air” with incomparably greater imaginative accuracy by music.” *Ibidem*. La traducción es nuestra.

La primera función que será examinada es la capacidad de la música para representar o suplir en general algún tipo de fenómeno.⁵³⁰ Esta capacidad es especialmente manifiesta en la música radiofónica. En efecto, la música de un drama radiofónico contribuye a paliar la falta de representación visual de la acción. Desde este punto de vista, la música nos hace ‘ver’ lo que, en la radio, sólo oímos. El caso más plástico sería el de confirmar, mediante la música que lo caracteriza, qué personaje está hablando en cada momento. La evocación musical de un personaje, justamente en un medio que carece de presencia visual, ayuda a confirmar quién está hablando en cada momento y puede llegar a sustituir ‘el contorno de un gesto’. En este sentido, la música en la radio sustituye la presencia física del actor en escena. De ahí la importancia de la plasticidad y memorabilidad de los temas asociados a cada personaje (véase punto 8). Esta función de la música en el género radiofónico también se constata en las óperas que emplean *leitmotifs*.

Además, la música no solo ayuda a ratificar la identidad de cada personaje sino que puede representar acciones o estados de ánimo que difícilmente se pueden transmitir solo con la palabra hablada. En *The Rescue*, el primer caso se puede ilustrar con la transformación de Ulises en un anciano andrajoso.⁵³¹ En este caso, la música representa la desfiguración del personaje. Ésta quedaría pálidamente sugerida si estuviera limitada a la declamación del actor radiofónico.⁵³² Para encarnar esta metamorfosis, Britten deforma paulatinamente el tema musical de Ulises de manera a sugerir la propia transfiguración de éste. El proceso compositivo es relativamente simple pero efectivo: se trata de minorar el *tempo* del tema a la vez que se desplaza su motivo principal hacia el grave (Ejemplo 49). La sensación que se transmite al oyente es de una creciente pesadez y morosidad. Al final del proceso, el tema motivo principal es enunciado por el contrabajo, un instrumento que puede sugerir la torpeza y la falta de agilidad propia de un anciano. En resumen, el tema del propio Ulises sufre la misma metamorfosis que experimenta el personaje y, de esta manera, el oyente ‘ve’ a través de la música la acción relatada.

⁵³⁰ La capacidad de la música para representar lo sobrenatural ya ha sido expuesta en el punto 3. Simplemente recordar en este contexto que la presencia de los dioses en los inicios de la ópera también estaba asociada al elemento musical.

⁵³¹ Este episodio se narra en el Canto XIII de la *Odisea*.

⁵³² La dramatización de Sackville-West correspondientes a este episodio se pueden encontrar en el punto 2.

Ejemplo 49. *The Rescue* [43/UU] (Viento omitido)

43/UU **Maestoso** **rall.** **1. solo arco**
 Viola *f largamente*
 Odysseus: Ah! What are these wrinkles in my cheeks
 43a/VV Cello *mf largamente*
Più Lento **1. solo arco**
 Odysseus: Aie! my right leg goes stiff
 43b Contrabajo *f largamente*
 cresc. *sf* *pp*
 No en el original pizz.

Esta función figurativa de la música también se aprecia en cuando Ulises recupera su apariencia normal ante Telémaco. En este caso, el proceso es a la inversa: el héroe homérico recupera su semblante para asombro de su hijo. De nuevo, la música nos muestra lo que no vemos. A lo largo de la secuencia, Britten puntúa el proceso de transformación de Ulises que culmina, de manera inequívoca para el oyente, en el momento en que reconoce el tema musical de Ulises (*The Rescue*, p. 65):

TELEMACHUS.	[...] How loud the spring sounds, all of a sudden!	50 a
ODYSSEUS.	It might almost be a voice-a goddess's voice.	
TELEMACHUS.	And everything else so quiet ... the stillness of high noon ... your face and hand look as if they were drawn on the Wall.	
ODYSSEUS.	Listen!	50b/∅
ATHENE.	<i>(Distant, speaking)</i> . Telemachus! Whatch the shadow! Whatch the shadow on the Wall! <i>(Music up and down.)</i>	50c/∅
TELEMACHUS.	I hear, deathless one! My eyes are yours	
ATHENE.	Look not behind you at the stranger! Whatch the shadow of his head and hand! <i>(Music up and down to murmuring spring. Athene's trumpet draws the changing outline of the shadow.)</i> He that was old-	50d/∅
ODYSSEUS.	-is young. He that stopped-	50f/∅
ATHENE.	-is once more upright.	50g/∅
TELEMACHUS.	The shadow face is changing! And the real ...?	50h-i/∅
ATHENE.	-is changing too. That head Penelope outlined with her pin, that day eighteen years ago, Apollo, at my instance, draws for you now, Telemachus. The head of long-suffering Odysseus-	
ODYSSEUS.	<i>My head!</i>	
TELEMACHUS.	Father? Father! <i>(Music up and out. Pause.)</i>	50j/∅ (tema de

		Ulises)
--	--	---------

En este caso, la llegada al tema originario de Ulises resulta ser la confirmación de la nueva apariencia para quien no ve la escena.⁵³³

Como ya hemos adelantado al inicio de este punto, la música también puede suplir o representar un fenómeno natural (el mar) o atmosférico (una tormenta). En el caso de *The Rescue*, la música encarna de manera magistral la lluvia gracias a las figuraciones de la cuerda y el glissando del arpa (véase Ejemplo 26). A esta capacidad de la música de sublimar un fenómeno sonoro es a la que se refiere Sackville-West cuando afirma su superioridad para representarlos “con una incomparable mayor precisión imaginativa”.⁵³⁴

Este tipo de efectos, en el que la música representa algo que el espectador no ve o que no está completamente representado en la escena, también se da en la ópera, en particular, cuando sobre la escena no se puede representar de manera suficientemente realista el fenómeno que sobre ella se desarrolla. El caso clásico sería la tempestad, las escenas marinas o bélicas. Como ejemplos antiguos se puede citar la famosa escena del Acto 4 de *Alcione* de Marais o el Entracte del Acto 3 de *Les Boréades* de Rameau. Ya en la ópera romántica, recordaremos la Obertura de *Der Fliegende Hollander*, o el mar embravecido del arranque de *Otelo*.⁵³⁵

En ocasiones la música refuerza y representa realmente aquello que sobre el escenario solo se consigue evocar. Sería el caso del fluir del agua en el inicio de *Das Rheingold* o de la cabalgata de la Valkirias en *Die Walküre*. En ambos la música refuerza la representación visual de la acción. Este tipo de recurso a la música pura como sustituto de la acción escénica también se da frecuentemente con motivo de escenas de tipo erótico.⁵³⁶

⁵³³ Los pasajes musicales que acompañan a esta escena se pueden consultar en el Anexo D.

⁵³⁴ El compositor también consigue evocar el trueno lejano gracias a la percusión, tal y como se ha visto en el punto 8 (Ejemplo 45).

⁵³⁵ Véase nota 422.

⁵³⁶ “*Esclarmonde* [by Massenet] and *Feuersnot* [by R. Strauss] offer an operatic prototype, one in which the orchestra is called upon to represent sexual encounters between characters now silenced and hidden from view. What is denied to the eyes is granted to the ears, a manoeuvre that, according to the critics, provoked a sensational reaction. Music, it seems, was deemed capable of testing the very limits of theatrical representability, of revealing what the stage dare not reveal.”

En la producción operística de Britten también se encuentran ejemplos en que la música desempeña esta función descriptiva-sustitutiva. Es el caso de los famosos interludios marinos de *Grimes*, que representan diferentes estados del mar, o del ya mencionado torneo de *Gloriana*.⁵³⁷ Pero también del pasaje de *The Rape of Lucretia* en el que Tarquinius cabalga hacia Roma (Acto 1, final de la Escena 1) o en el que se desliza sigilosamente hacia la alcoba de Lucretia (Acto 2, Escena). En ocasiones, la música también puede ejercer una función sustitutiva más simbólica. Es el caso en *Billy Budd* del momento en el que el Capitán Vere comunica al marinero su condena a la pena de muerte.⁵³⁸ En ninguno de los casos anteriores, se representa visualmente la acción (véase el Capítulo 4 al respecto).

Dentro de esta función de la música de representar, se puede distinguir una modalidad que consiste en sugerir a un personaje que no está en escena. Esto sucede en *The Rescue*, por ejemplo, con Iro. En este caso, la música precede la aparición del personaje. Así, poco antes de que este entre en escena, leemos la siguiente acotación: “During the last three speeches the intermittent whirr of a wooden rattle has been heard approaching. It is now quite close.”⁵³⁹. De esta manera, el escritor sugiere, introduciendo su ‘leitmotiv’ y el timbre que le será característico, la inminente irrupción del nuevo personaje. Con este recurso, el compositor consigue que el oyente perciba al personaje bajo el prisma de su leitmotiv. También en el género operístico se detecta esta variedad de representación musical anticipada del personaje. Es el caso, por ejemplo, del tema de Turandot que es interpretado por parte del coro de niños antes de que aparezca propiamente la princesa en escena.⁵⁴⁰

Morris, Christopher: *Reading Opera Between the Lines. Orchestral Interludes and Cultural Meaning from Wagner to Berg*, p. 38.

⁵³⁷ En este caso, la música describe la evolución de los caballeros participantes en la justa.

⁵³⁸ *Billy Budd*, Acto 2, Escena 2, n.º 102.

⁵³⁹ *The Rescue*, p. 25. Este fenómeno se vuelve a repetir con Atenea. Su presencia se anticipa gracias a la trompeta justo antes de que oigamos al personaje: “Trumpet cadenza up and out.” *The Rescue*, p. 48.

⁵⁴⁰ *Turandot*, Acto 1, n.º 19 (Andantino). El tema se vuelve a escuchar en todo su esplendor cuando Turandot asiste a la ejecución del Príncipe de Persia (Acto 1, 4 cc después de n.º 23). También el motivo de Papageno precede su entrada en escena y por lo tanto, antes de ver al personaje ya oímos su caracterización musical, caracterización que de hecho determina nuestra concepción del pajarero (*Die Zauberflöte* Acto 1, n.º 2: “Der Vogelfänger bin ich ja”). Las primeras intervenciones musicales del personaje con la flauta van acompañadas de la “Silbatos de lejos” que indica que su presentación musical es sutilmente anterior a su presencia sobre el escenario.

Otro de los efectos musicales importantes será dar a entender la importancia y significación dramática de un personaje o de una escena. En efecto, la música tiene la capacidad de confirmar la importancia de un personaje que inicialmente no es el protagonista de la historia. En *The Rescue*, es el caso de Penélope que como hemos visto anteriormente ya es el centro dramático del texto de Sackville-West. La importancia del personaje frente al protagonista originario, Ulises, se subraya musicalmente de diferentes maneras. De entrada, su tema está más trabajado y es más original que el de Ulises, siendo el que alcanza una mayor intensidad y dramatismo.⁵⁴¹ Por otra parte, el tema de Penélope es el que cierra, en una última exposición apoteósica, la Parte 2, descontado la *reprise* del preludio inicial que en este caso sirve de clausura y de pórtico externo a toda la obra. Es por lo tanto, la última música que se escucha con valor dramático (78d/2:QQ). Los elementos anteriores constituyen una declaración de intenciones por parte del compositor, que gracias a su tratamiento musical y de acuerdo con el relieve que le otorga el escrito, erige a Penélope en verdadera heroína del drama.

La música también puede realzar la significación de un momento dramático. En *The Rescue*, se puede detectar esta capacidad en la escena del reencuentro entre Ulises, su esposa y su hijo después de la escena de la matanza. La música consigue plasmar la unión de los tres caracteres mediante la combinación sincrónica de los diferentes motivos atribuidos a los mencionados personajes.⁵⁴² El proceso de ensamblaje de los materiales musicales es relativamente complejo. En primer lugar, Britten expone el tema de Ulises de manera exultante, acompañado del motivo punteado de Telémaco (Ejemplo 50).

⁵⁴¹ Veánse las observaciones hechas al respecto en el punto 8.

⁵⁴² Este no es el único momento en que se combinan los materiales musicales de diferentes personajes. Ya durante la transformación del anciano ante los ojos de Telémaco se había combinado los temas de padre e hijo p. 69 [54/2:Q]. También se puede mencionar en el nº 58 la reunión, ausente de la versión de concierto, del tema de Telémaco, con el de Ulises y Irus. Este fragmento aparece en el Anexo A.

Ejemplo 50. *The Rescue* [78b/2:KK]

A continuación, el tema de Ulises pasa a un segundo plano, a modo de acompañamiento del motivo de Telémaco (Ejemplo 51).

Ejemplo 51. *The Rescue* [78b/2:KK]

Sin solución de continuidad, y a modo también de final operístico, el coro de dioses canta el motivo de Penélope transfigurado en Re M, teniendo como telón de fondo el tema de Ulises y el motivo de Telémaco (Ejemplo 52).

Ejemplo 52. *The Rescue* [78c/cuatro cc. antes de 2:LL]

Motivo de Telémaco en segundo plano

Fl. Ob. Cl.
Bn., Hn.
ppp

Hermes *f largament*
VI 1, 2
Vla.
Vlc. Db. *ppp*

Tema de Penélope

O - Flower of the Sun, Bring death to doubt, Let life flow back a - gain

Motivo de Ulises en segundo plano

Artemis *f largament*
Tema de Penélope

O Thief of the Fates, Steal a - way hearts, Com - fort and make be - lieve

Finalmente, y de manera inesperada, el motivo de Penélope se transforma en el motivo de Atenea (78c/2:00), cuyo timbre a cargo de la trompeta ha sido introducido previamente. La derivación de este tema muestra el sustrato común que emparenta a los dos personajes femeninos (Ejemplo 53).

Ejemplo 53. *The Rescue* [78c/2:00] (Percusión, madera y metal omitidos)

Tema Atenea

ad lib.
Athene *pp*

I make be-lieve

Artemis
Hermes
Apollo

O Crown of Light, Buid now the walls Se - cure the ar - med flood

O Crown of Light, Buid now the walls Se - cure the ar - med flood

I bring death to doubt. I build the reins of peace I weave the gold - den thought

p *mf* *f* *f brillante*

Trp. (D)
Vlc. Db.

A modo de culminación y síntesis, Britten aún nos depara una última combinación jubilosa, a la altura del anhelado reencuentro de Ulises con su mujer y su hijo, en donde las cuatro voces de los Dioses cantan el motivo inicial del tema de Penélope en Re M (Ejemplo 54). El paso al modo mayor del tema de la estoica esposa de Ulises refleja el final de su angustiada espera. El compositor ha conseguido plasmar musicalmente de manera que el oído pueda percibir la importancia de lo que el ojo se imagina.

Ejemplo 54. *The Rescue* [78c/2:PP]

The musical score for 'The Rescue' [78c/2:PP] is presented in a standard orchestral layout. It begins at measure 374, marked 'colla parte'. The orchestration includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Bn.), Horn in F (Hn. (F)), Trumpet (Tpt. (B)), Trombone (Trb.), Tuba (Tba.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc. with B.D. (tr)), Harp (Hp.), and Strings (Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vic., Db.).

The score is divided into two main sections. The first section, starting at measure 374, is marked 'colla parte' and 'a tempo'. It features a 'Motivo de Telémaco' (Telemachus motif) in green, which is a rhythmic pattern of eighth notes. This motif is played by the woodwinds and strings, with dynamics ranging from *p* to *mf*. The strings also feature a 'brillante' section with a 'rall.' marking.

The second section, starting at measure 400, is marked 'colla parte' and 'a tempo'. It features the 'Tema de Penélope' (Penelope theme) in pink, which is a rhythmic pattern of eighth notes. This theme is played by the woodwinds and strings, with dynamics ranging from *pp* to *ff*. The vocal parts (ATH, ART, HER, AP) sing the 'Tema de Penélope' in German and English. The lyrics are: 'I weave the gold en thought. Ich kleid' den Geist in Gold. Crown of Light! Kro - nedes Lichts! Rose of the Ro - se des'. The vocal parts are marked with dynamics ranging from *mf* to *ff*.

The score concludes with a 'colla parte' marking and a 'cresc.' marking for the strings.

Ejemplo 54 (suite)

----- Telémaco -----

379

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Ba.

Hn. (F)

(D)

Tpt. (B)

Trb.

Tba.

Timp.

Perc. B.D.

Hp.

----- Penélope -----

ATH.

Wind! Thief... of the Fates! Flower of the Sun!... We build a -gain the walls.

Winds! Der- Par - zen Dieb! Blu-me der Sonn'!... Wir bau'n die Mau-ern auf.

ART.

Wind! Thief... of the Fates! Flower of the Sun!... We build a -gain the walls.

Winds! Der- Par - zen Dieb! Blu-me der Sonn'!... Wir bau'n die Mau-ern auf.

HER.

Wind! Thief... of the Fates! Flower of the Sun!... We build a -gain the walls.

Winds! Der- Par - zen Dieb! Blu-me der Sonn'!... Wir bau'n die Mau-ern auf.

AP.

Wind! Thief... of the Fates! Flower of the Sun!... We build a -gain the walls.

Winds! Der- Par - zen Dieb! Blu-me der Sonn'!... Wir bau'n die Mau-ern auf.

----- Ulises -----

Vln. 1

Vln. 2

Via.

Vlc.

Db.

La música también tiene la capacidad en *The Rescue* de incrementar la tensión dramática. Es el caso del pasaje asociado a la situación de opresión que vive Itaca y que en el punto 8 hemos denominado “tema de la dominación”. Este pasaje, en el que se puede apreciar una interesante polimetría entre los bajos (en 3/4) y las partes melódicas (en 9/8), aparece en diferentes puntos de la obra de tal manera que en cada una de sus repeticiones se incrementa la intensidad musical. En efecto, a cada aparición se aprecia una mayor densidad polifónica sugiriendo una mayor sensación de opresión (Ejemplos 55, 56, 57).

La saturación progresiva del entramado contrapuntístico se encuentra en concordancia con el ambiente cada vez más coactivo que vive Penélope, forzada ya sin dilación por sus pretendientes a tener que decidirse por uno de ellos como sustituto de Ulises. La música pues realza la escalada dramática de la obra radiofónica.

Ejemplo 55. *The Rescue* [2/F]

2/F Andante
 Vlc (con sord.)
 B. Cl.
 Harp, DB.
 pp pesante
 f
 mf

Ejemplo 56. *The Rescue* [45e/2:E]

45/2:E Andante
 Cl.
 Vlc (con sord.)
 B. Cl.
 Harp, DB.
 pp pesante
 cresc.
 cresc.
 cresc.

Ejemplo 57. *The Rescue* [52/2:K]

La música también tiene la capacidad de anticipar, de insinuar acontecimientos que tendrán lugar más tarde, desde un punto de vista teatral. En *The Rescue*, la vuelta de Ulises se prepara mediante diferentes recursos. Por una parte, el presagio de la llegada de Ulises está representada musicalmente en varios momentos del drama radiofónico por lo que se podría denominar ‘tema de la premonición’. Este tema, cuya importancia le concede el privilegio de inaugurar la obra radiofónica (Ejemplo 58), es lo más cercano a lo que se podría denominar el tema de Femio puesto que lo secundará en las intervenciones en las que el bardo augura o constata la llegada de la lluvia, representación simbólica de la vuelta de Ulises.

Ejemplo 58. *The Rescue* [1/3 cc. antes de A]

En efecto, el tema de la premonición reaparece en la alocución que Femio dirige a los diferentes personajes de la primera escena. En esta, Femio expresa su convencimiento de que pronto se sucederán acontecimientos inesperados (“*The rain is coming*”).⁵⁴³ Cabe destacar que en este fragmento, ausente de la versión de

⁵⁴³ *The Rescue*, p. 28. El énfasis es de Sackville-West.

concierto, el tema de la premonición presenta un aspecto más acuciante al ser objeto de una serie de imitaciones que lo intensifican (Ejemplo 59).

Ejemplo 59. *The Rescue* [17-17a/Ø]

Andante

2 Flutes

2 Oboes

2 Clarinets (B \flat)

Horn 1 (F)

Trumpets 1 & 2 (B \flat)

pp espress. *cresc.* *mp* espress.

pp espress. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *p* espress.

* Motivo de la premonición

My friends, listen to me.

El tema de la premonición se vuelve a escuchar justamente cuando la lluvia arremete sobre Itaca. Sobre el soliloquio de Femio (“Things are happening at last. [...] Above the wind and the rain I can hear a new sound- a music remembered from long, long ago ...”), el tema se destaca sobre el fondo sonoro de la lluvia (Ejemplo 60).

Ejemplo 60. *The Rescue* [32G/HH]

32g/HH

Con brio

Ob.

Cl. (A)

Bsn.

VI. 1. 2

pp espress. *pp* espress. *p* espress. *meno p*

Things are happening at last

En paralelo a esta anunciación musical de la llegada de Ulises, el compositor y el escritor han dispuesto toda una serie de signos musicales que anuncian la tormenta que finalmente se desencadena. Se trata de las intervenciones de la percusión en solitario que simbolizan el trueno lejano. En al menos tres ocasiones se alude al lejano trueno que sirve de presagio de la lluvia anunciadora de la vuelta de Ulises. Britten utiliza aquí el clásico recurso de la percusión con 2 timbales y bombo. A destacar el uso del glissando y el carácter amenazador del pasaje debido

a las disonancias y al tritono. Estas intervenciones de la percusión fueron eliminados en la versión de concierto (véase Ejemplo 45).

Gracias a los augurios sonoros, la inminencia de la vuelta del héroe homérico se presiente mucho antes de que aparezca en escena. De hecho, su esperada vuelta se palpa ya desde la primera escena, en la que Mentor otea el horizonte a la espera de alguna señal que la anuncie.⁵⁴⁴ Dentro de la trama de signos premonitorios también se puede destacar la presencia del graznido de lo que parecen ser unas águilas.⁵⁴⁵

Más allá de la vuelta de Ulises, la música también previene ocasionalmente de los conflictos venideros. Es el caso del final de la Parte 1. Todo el pasaje musical que cierra esta parte, a cargo de los dioses, se caracteriza por su carácter sereno y su estilo panconsonante. De manera imprevista y un poco antes de concluir esta parte, el compositor introduce una serie de disonancias que enturbian el clima creado y que constituyen una clara premonición de los violentos acontecimientos que se producirán en la Parte 2 (véase Ejemplo 35). También se utiliza la música como premonición de la matanza de los pretendientes. Efectivamente, cuando Atenea informa a Ulises acerca de la situación de su tierra provocando su cólera, la música anticipa el motivo principal que representará sonoramente las embestidas de Ulises contra sus enemigos (Ejemplo 61; compárese con los Ejemplo 64 y ss).⁵⁴⁶

Ejemplo 61. *The Rescue* [41/SS]

⁵⁴⁴ *The Rescue*, p. 19-20.

⁵⁴⁵ La aparición de las águilas se encuentra en *The Rescue* p. 27 y su correspondiente pasaje musical aparece en el ejemplo 3. Sobre su reutilización en *Grimes* véase Mitchell, Donald: 'Peter Grimes: Fifty Years On' en *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*. Paul Banks (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 1996, p. 132-3.

⁵⁴⁶ *The Rescue*, p. 53.

También durante la primera intervención de Mentor en la que deplora la intrusión de los pretendientes en la morada de Ulises también se escucha una música que expresa su rabia por la situación.⁵⁴⁷ Cabe aquí señalar el parentesco entre la música de la matanza y el tema de los pretendientes. Este parentesco se puede apreciar no solo en el uso del metal sino también el uso del glissando ascendente en los dos casos (ej. 38).

Ejemplo 62. *The Rescue* [19e/M y 73c/2:GG]

The image displays two musical excerpts. The first, labeled '19e/M', is for Trumpet (2) and Trombone (1), featuring a glissando motif for the suitors ('Motivo de los pretendientes'). The second, labeled '73c/2:GG', is an orchestral score for 'Allegro' featuring a glissando motif for the killing ('Motivo de la matanza'). It includes parts for Flute, Oboe, Trumpet (D), Horn (4), Trombone (3), and Tuba, with dynamic markings like *ff* and *dim.*

Estas anticipaciones y ligazones entre los diferentes materiales avalan nuevamente el carácter orgánico de la música y denotan una importante visión de conjunto por parte del compositor. Esta visión de conjunto también es fundamental en el caso del compositor de óperas que también se vale de la función premonitoria de la música. Ejemplos clásicos serían la espeluznante música del inicio de la obertura del *Don Giovanni* (que augura la irrupción espectral del Comendatore en el Acto 2) o el motivo de la ‘maledizione’ de *Rigoletto* que aparece en el Preludio inicial y presagia el trágico desenlace de la obra.

La música puede ejercer además la función de conciencia del personaje y expresar aquello que el personaje está sintiendo pero que, o bien no llega a exteriorizar, o bien su manifestación verbal no hace justicia a la profundidad de la agitación interior. Retomando la cita inicial de este punto, la música tiene el poder de “intensificar la fuerza de un sentimiento”. En la ópera, esta función de la música

⁵⁴⁷ *The Rescue*, p. 2. El fragmento musical [7] se puede consultar en el Anexo D.

está vinculada a la obra de Wagner y se denomina ‘silencio sonoro’, en donde ‘silencio’ hace alusión al enmudecimiento del personaje y ‘sonoro’ a la presencia de la música como sustituta. La música dice aquello que el personaje no puede.⁵⁴⁸ En el caso de *The Rescue*, se puede analizar como un ‘silencio sonoro’ el pasaje citado en el ejemplo 16. En este momento, Penélope ha acabado su soliloquio pero la música, más allá de las palabras, sigue haciendo de altavoz, de imagen de su estado interno durante aproximadamente un minuto.⁵⁴⁹ De esta manera, es el compositor el que hace justicia al estado mental del personaje.

La música tiene así mismo la capacidad de evocar la transformación de un personaje. En el [22/0] el tema de Penélope es interpretado de manera desfigurado por la trompeta. ¿A qué se debe? Esta distorsión del tema de Penélope se produce cuando la esposa de Ulises pretende comparecer de manera descuidada ante los pretendientes pese a las protestas de Eurínome, su asistenta. Penélope le dice a ésta que su cabello parecerá “el relleno de un cojín viejo”, y que ostentará “profundos rasguños rojos por sus mejillas”. Y que así, “vestida en harapos a la luz de las resplandecientes antorchas” se presentará para que los pretendientes sepan que mujer van a tomar como esposa (*The Rescue*, p. 36-37):

EURYNOME.	[...] But surely Madam is not going to appear before all those men looking like that! Why, your hair is all disarranged ... your gown is not suitable ... your necklace of amber ...	
PENELOPE. (<i>laughs bitterly.</i>)	Your wits desert you, girl. Would you have me inflame them still further, by the arts of beauty? No! <i>(Music up and to background.)</i> Rather will I make of my hair A clotted mass like the stuffing of an old pillow; Scratch deep red gulleys down my cheeks, and Smear my forehead with soot from the lamp; Pull my mouth to one side, And huddled in filthy rags stand amid the torches' glare,	22/0

⁵⁴⁸ “Dans son traité intitulé *Zukunftsmusik* (1860), Wagner parle de « tönendes Schweigen », de « silence sonore ». Il entend par là une mélodie orchestrale exprimant les sentiments qui agitent les acteurs alors qu'ils ont cessé de parler: des sentiments indicibles qui, par conséquent, selon l'esthétique romantique du XIXe siècle, sont particulièrement accessibles à la musique. En outre, ajoute Wagner, l'opéra sait donner à ce silence – qui, dans le théâtre littéraire, ne durerait qu'un instant – la durée correspondant exactement à son importance dans le drame.” Carl Dahlhaus: ‘Dramaturgie de l'opéra italien’ en *Histoire de l'opéra italien*, 6, p. 121. El texto de Wagner aludido por Dahlhaus es la carta que el compositor envió a Frédéric Villot y que, dada su entidad, sirvió de Prólogo a una publicación de sus libretos. Hay una traducción de este ensayo en *Dramas Musicales de Wagner* (Barcelona, 1885).

⁵⁴⁹ *The Rescue* p. 33 ‘Music Up—a big climax of 30 to 1 minute—then slowly down and out behind speech.’ [19e/L]

	To show my suitors the woman they would take to wife! (<i>Music up and down.</i>)	
EURYNOME.	Ah! Madam! I cannot bear to hear you speak so.	
PENELOPE.	Dry your eyes, child. The worst has come for me –yet you see I am not changet by it. You have still to learn that the best I never as good as you hoped- The worst Never so bad. Life will go on. (<i>Music up and out behind speech.</i>)	22/0

Es durante esta ficticia descripción que el tema de Penélope aparece distorsionado. En efecto, la línea general de la melodía está presente pero con una serie de disonancias que no le son propias, además del cambio de timbre. En este caso, la música nos muestra a la Penélope desfigurada. Aquí no es que la música nos haga ver algo que no vemos porque el medio es el radiofónico. Lo que la música nos hace ver es algo que igualmente no aparecería sobre una escena operística, algo que un hipotético espectador sentado en un patio de butacas también tendría que imaginarse. Por otra parte, la transfiguración del tema no es resultado de un proceso más o menos inconsciente sino que responde a la voluntad de subyugar la música de Penélope con atributos del tema de los pretendientes. En efecto, la presencia de los tresillos, el cambio de tonalidad, la melodía a cargo de la trompeta (y no del saxo) y el acompañamiento de los trombones con sordina (en vez de la cuerda) hacen que todo el pasaje se escuche a la sombra del tema de los usurpadores de Ítaca (ej. 39).

Ejemplo 63. *The Rescue* [22/0]

22/0 Tpt. (D) Moderato

Trb.

sf *p sost.* *sf* *p sost.* *sf* *p* *sf* *cres. (sost. sempre)*

Más adelante, ya en el Andante, el tema de Penélope recuperará su timbre legítimo [22/P]. También en la ópera se puede desfigurar un *Leitmotiv* con fines

dramáticos. Es lo que hace Wagner en su Tetralogía con, por ejemplo, el motivo del 'oro'.⁵⁵⁰

La música en *The Rescue* también es capaz de suplir la acción. Es el caso de la escena de la matanza de los pretendientes.⁵⁵¹ Esta escena es la única en la que, según Sackville-West, aparece un efecto de 'parallel intercut' que él mismo define como "una serie doble de brevísimas secuencias, que alternan un lugar (o un período) y otro, con el propósito de construir un efecto de agregación gracias al contraste utilizado".⁵⁵² Gran parte de la escena del aniquilamiento de los pretendientes no aparece propiamente en el texto de Sackville West puesto que la acción radiofónica se sitúa fuera de la sala de palacio en donde se lleva a cabo la lucha. Allí se encuentran Penélope y Euriclea, mientras que Eumeo narra lo que ve, en una clara alusión al fenómeno de la teichoscopia.⁵⁵³ Desde este punto de vista, la matanza sólo está representada por la música tal y como detallaremos a continuación. Antes, resaltar que, también en este caso, la música vuelve a revelarse imprescindible y justifica su presencia en la obra radiofónica no simplemente como un fondo sonoro, sino como una parte de la estructura dramática por derecho propio.

La escena de la matanza se articula en varios momentos. Durante la secuencia, la cámara "auditiva" se desplaza desde el exterior de la sala de palacio en donde se desarrolla el combate (diálogo entre Penélope, Euriclea y Eumeo) hacia el interior de la sala de palacio (muerte de Irus) y de nuevo hacia fuera (reencuentro entre Penélope y Ulises). Durante el primer pasaje se aprecian claramente a dos niveles sonoros: por una parte está el diálogo de los personajes situados en el exterior (Penélope, Euriclea y Eumeo) mientras que por otra se escucha la música que

⁵⁵⁰Arnold Whittall cita ejemplos de "distorted versions of the Gold motif" en su ensayo 'Leitmotif' incluido en *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*. Barry Millington (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 156.

⁵⁵¹ *The Rescue*, p. 89 y 91.

⁵⁵² "[...] a double series of very brief sequences, alternating one place (or one period) and another, in order to build up an aggregate effect by the contrast involved" *The Rescue*, p. 10. Britten volverá a utilizar este efecto en *The Rape of Lucretia* tal y como será expuesto en el Capítulo 5.

⁵⁵³ En la escena que estamos comentando se puede incluso apreciar la referencia al origen del recurso mencionado, presente en el Canto III de la *Ilíada*, cuando desde la muralla de Troya se relata la lucha entre Paris y Menelao. También aquí, Eumeos sube al parapeto siguiendo las indicaciones de Penélope para relatar lo que apenas puede ver: "PENELOPE.[...] Eumaeus, go to the parapet; lean out, and tell me who it is that lies in agony on the ground." *The Rescue*, p. 89

representa la acción, a saber, el ajusticiamiento de los pretendientes que se está desarrollando dentro de la sala de palacio.

El diálogo transcrito a continuación nos sitúa en el momento en que Euriclea ha comunicado a una Penélope incrédula la vuelta de Ulises (*The Rescue*, p. 88-89). Mientras las dos mujeres, junto a Eumeo prosiguen el diálogo, entendemos, gracias a las intervenciones musicales, que la lucha de Ulises contra los traidores ha comenzado (Ejemplos 64, 65, 66 y 68). A continuación, intercalamos las intervenciones musicales más revelantes dentro del diálogo entre los personajes. De esta manera se puede al menos visualizar los dos niveles antes referidos. Cabe señalar que los diferentes diálogos se escuchan sobre la nota con calderón con que acaba cada intervención de la orquesta:

EURYCLEA.	[...] At this very momento things are happening which will prove to you that I speak the truth.	
PENELOPE.	Things? What things?	(Yell of pain from orchestra) 69/2:BB

Ejemplo 64. *The Rescue* [69/2:BB] (Cuerda omitida)

69/2:BB
Ob. Allegro
Cl. =
Fl. s
Hn. con sord.
Trp. (D) con sord.
Trb. 1 con sord.
Trb. a 2 con sord.
Tba. gliss.
S. D. (without snares)
pp ff p

EURYCLEA.	[...] Soon you will be free. Soon all will be free, Penelope. Death has come to this house-death with a dozen faces. It was time.	
		(Music-a single gesture.) 70/2:CC

Ejemplo 65. *The Rescue* [70/2:CC] (Cuerda omitida)

EUMAEUS.	Yes, it was time	
PENELOPE.	Eumaeus! The bow ...!	
EUMAEUS.	Yes, the bow-Apollo's mouth.	
PENELOPE.	Those perfect lips have smiled at last.	
EUMAEUS.	Crafty Odysseus has put off his disguise and confronts the enemies of Ithaca in all his pride and strength. You should see him as he stands there.	
PENELOPE.	I will see him.	
EUMAEUS.	I have my orders, lady, and there are to keep you out of this.	
	(Music.)	71/2:DD

Ejemplo 66. *The Rescue* [71/2:DD] (Cuerda omitida)

EUMAEUS.	Out there is no place for you. The sight -	
PENELOPE.	How many lie dead already?	
EUMAEUS.	Three ... perhaps four ...	
	(Music.)	72/2:EE
	(Laughs.) There's no time to count.	
	(Pause.)	
PENELOPE.	Now there is silence again-a silence of stealthy footfalls.	
	(Shrieks.) Odysseus! Strike again!	
	(Music up and to background.)	73/2:FF
	There it is again at last! Eumeaus, go to the parapeto; lean out,	

	and tell me who it is that lies in agony on the ground	
EUMAEUS.	(<i>off-mike</i>). Ctesippus of Same. He has fallen on one of the axes and bleeds from the neck, like one of his own pigs. The arrow got him between the shoulders.	73a/2:FF
PENELOPE.	Oh, Eumaeus! Eumaeus! Lean out farther and tell me – (<i>Music up, drowning her words : then down.</i>)	73b/2:FF
EUMAEUS.	(<i>suddenly shouting</i>). Look out! Odysseus! Behind you- (<i>Gesture of music, then yell of agony in distance. Crossfade music up and out behind confused shouting.</i>)	73c/2:GG

The Rescue, p. 89-90

Ejemplo 67. *The Rescue* [73c/2:GG]

A partir de aquí se produce el cambio de escena. Sin solución de continuidad, la atención del oyente se desplaza hacia el interior de la sala de palacio. El texto de Sackville-West describe la muerte de Eurímaco y de Irus a manos de Ulises y con la colaboración de Telémaco (*The Rescue*, p. 90):

ODYSSEUS.	Ha! Do you think I have fought my way back to this place for less than your death?	
EURYMACHUS.	Swords out!	
ODYSSEUS.	Eyrimachus! You shall not wind yourself out of this. (<i>Prolonged music up and out.</i>) (<i>Quietly.</i>) Irus! Come out from wherever you are hiding. (<i>Silence.</i>) Come out, little man. Show yourself and you shall come to no harm.	74/2:HH
TELEMACHUS.	(<i>whispering.</i>) There he is! Up there-behind the third pillar from the end. He's climbed up on the abacus. (<i>Music-xylophone-up and out.</i>)	75/∅

Ejemplo 68. The Rescue [75/Ø]

ODYSSEUS.	Come down, O Irus! You did me a service to-day. I have not forgotten.	
IRUS.	What will you give me now? My bundle's gone. I've nothing-	75a
ODYSSEUS.	To fear. <i>(Music up and out.)</i>	
IRUS.	<i>(to himself.)</i> What shall I do now? Oh! I am so afraid. My eyes and ears are full of the contortions of death. I am afraid to move <i>(Music up and out.)</i>	75c
ODYSSEUS.	Don't be afraid, little man. Telemachus, give him your hand. <i>(Whispers.)</i> When you've got hold of him, throw him to the ground.	
TELEMACHUS.	Here is my hand, Irus. Put your foot on it. Come along!	
IRUS.	Lift it higher. I am trembling. I fear I shall fall. <i>(Music up and out.)</i>	75c
TELEMACHUS.	There! Now your hand ... <i>(Thud and scream.)</i>	
ODYSSEUS.	Hold him while I get my heel on his throat. <i>(Strangled screams and xylophone cadenza. Add orchestra, then take to background.)</i>	76

Ejemplo 69. The Rescue [76/Ø]

A continuación, el escritor nos vuelve a situar fuera de la sala donde se produce la matanza y transmite al oyente la incertidumbre de los que aún no conocen el desenlace (*The Rescue*, p. 91):

PENELOPE.	That stillness again. Eumaeus! What is happening, Eumaeus? <i>(Music up and down.)</i>	76a/2:II
EUMAEUS.	I do not know. I see Nothing, hear nothing. The last torch has guttered. And gone out. I am leaning On lightless air, and the dark stench of blood Envelops my face as in a clous. All-wise Athene still Holds back the dawn. <i>(Music up, with Athene's trumpet very distang, then down.)</i>	76b/2:II
PENELOPE.	Odysseus! Husband! Telemachus!	
EURCYCLEA.	Hush, child! Silence is always a good omen.	
PENELOPE.	Not now, Euryclea. Not at this momento. Oh no! This stillness is Huge with death <i>(Music up and out on a new phrase.)</i>	76c/2:II

Esta espera ante el resultado de la contienda puede recordar, desde el punto de vista escénico, la escena de *Salome* durante la cual la protagonista aguarda que ejecuten a Jochanaan. En la ópera de Strauss ni los personajes ni el espectador saben lo que sucede en la mazmorra del profeta y durante este angustioso intervalo de tiempo, la música se concentra en la trastornada espera de la protagonista.⁵⁵⁴ De hecho, entre los dos pasajes se pueden detectar algunas similitudes instrumentales como el trémolo de los graves y la nota repetida (a cargo del contrabajo en el caso de la ópera de Strauss y del 'wood block' en el caso de Britten). Asimismo, la música de Britten en este pasaje presenta un alto grado de incertidumbre debido a la ambigüedad entre el modo mayor y menor.

⁵⁵⁴ Richard Strauss: *Salome* nº 305 ss.

Ejemplo 70. *The Rescue* [76a-b-c/2:II]

Después de la angustiada espera, en donde destaca el uso de los timbres extremos (contrabajos y trombones frente a Piccolo), se produce el encuentro entre los personajes de las dos escenas (*The Rescue*, p. 91):

ODYSSEUS.	(<i>approaching.</i>) Not my death, Penelope, nor our son's.	
EURYLEA.	Oh, my master!	
PENELOPE.	(<i>after a pause</i>). Now is the time for silence. Euryclea! Bring a Light. Hold it to his face. Higher. Nearer. Ah yes ... yes ... But the change! The change" (<i>Music up -20 seconds-then out behind words.</i>)	77/∅

La música anticipa la llegada de padre e hijo gracias a una combinación de sus respectivos temas (Ejemplo 71). En resumen, en la primera parte de la escena de la matanza (hasta antes de la muerte de Iro), la música ha suplido la acción que Sackville-West ha decidido no representar a través de los personajes.

La música también es capaz de sugerir el paso del tiempo. En este sentido, la Parte 2 de *The Rescue* se inicia con una Alborada que nos indica el momento temporal en el que se inicia la acción. La música en este caso también establece un momento concreto del día. Esta capacidad de la música ilustra la afirmación de Sackville-West según la cual la música es capaz de “sugerir una transición de tiempo”. También en la ópera, el Preludio desempeña generalmente esta función. En efecto, en la mayoría de los casos, la presencia de movimientos instrumentales al principio de los diferentes actos posteriores al primero tienen como uno de los

objetivos principales simbolizar justamente el paso del tiempo que los separa. Un caso elocuente sería la presencia de los preludios al principio del Acto 2 y 3 de *Tristan und Isolde*.

Ejemplo 71. *The Rescue* [77/∅]

Moderato grazioso
Tema Telémaco

The musical score is for the piece 'The Rescue' [77/∅], marked 'Moderato grazioso' with the 'Tema Telémaco'. It features the following instruments and parts:

- Fl. (2 take Flute):** Starts with a *p* dynamic.
- Cl. (B♭):** Starts with a *p* dynamic.
- Fg. (Bassoon):** Starts with a *p* dynamic.
- Harp:** Starts with a *p* dynamic.
- VI. I (Violin I):** Starts with *p dolce* and later changes to *espress.*
- VI. II (Violin II):** Starts with *p dolce* and later changes to *espress.*
- Vla. (Viola):** Starts with *p dolce* and later changes to *espress.*
- Vlc. Db. (Double Bass):** Starts with *p espress.* and later changes to *pizz.*

The score includes a section labeled 'Tema Ulises' for the string instruments and 'Unis.' for the Double Bass.

Asimismo, la música en *The Rescue* también es capaz de dar a entender el transcurso del tiempo en el caso en que la acción que se desarrolla durante ese lapso no se presenta ante el oyente. Se trata de un fenómeno de elipsis de la acción en el que la música llena el intervalo de tiempo durante el cual se supone que la acción ha continuado. Es el caso de los preparativos para la matanza de los pretendientes. Justo antes, Euriclea, antigua nodriza de Ulises, lo reconoce; éste le ordena una serie de preparativos. Sin solución de continuidad, la escena continua con un diálogo entre Euriclea y Penélope (*The Rescue*, p. 88):

ODYSSEUS.	[...] Euryclea! Pull yourself together and listen. I have work for you at this momento and ther's not much time-	
EURYCLEA.	Oh! Master! My own child! At last!	

ODYSSEUS.	Stop that and listen to what I have to say. You are to shut and bolt the Doors-here and every- where else in the house. See that nobody gets out-nobody. [...] When you've made everything fast, go to your mistress and prepare her mind. Break it to her as gently as the time permits.	
EURYCLEA.	I obey. <i>(Fade up transition music-I minute-then out behind dialogue.)</i>	68(tema de Ulises)
PENELOPE.	Impossible! I do not-cannot believe it, Euryclea. Why was I not told before?	
EURYCLEA	Dear light-	

Cuando se inicia el diálogo entre las dos mujeres, entendemos que la nodriza ya ha ejecutado las órdenes de Ulises y que ha informado a Penélope de la vuelta de su marido. Sin transición textual, el escritor nos sitúa directamente ante la reacción de la Penélope, incrédula ante la inesperada noticia. La música en este caso ocupa con su presencia la 'escena' auditiva, a modo de breve interludio que simboliza el intervalo de tiempo.

La última de las capacidades de la música que consideraremos aquí consiste en unir, en soldar diferentes momentos dramáticos. En el caso de *The Rescue*, se detecta este poder cuando entre la música de la lluvia, presagio de la vuelta de Ulises, y el propio tema del héroe griego, asistimos a una graduada transición. De esta manera, el compositor nos conduce paulatinamente de un punto a otro, en un proceso de derivación cercano al arte de la transición wagneriano ya mencionado en el Capítulo 1. Dicho de otro modo, el tema de Ulises se genera orgánicamente a partir de la música que lo auguraba. Este proceso presenta varios momentos. Una vez la lluvia está amainando, lo cual conlleva la consecuente liquidación del motivo musical, se escucha lo que a primera vista parece un nuevo tema en la flauta (ej. 48). Con todo, el presunto nuevo tema no es sino la aumentación del motivo de semicorcheas de la lluvia: la-sol-fa-mi.

Ejemplo 72. *The Rescue* [33/JJ]

Esta 4ª descendente conjunta, procedente del motivo de la lluvia, será, a partir de 35/KK el tema que acompaña el desembarco de Ulises en Itaca a cargo de los feacios y que denominaremos “tema del regreso” para poder referirnos a él con facilidad. Aquí, la 4ª descendente conjunta se escucha en la nueva métrica de 6/4 y con nueva indicación de tempo (*Allegretto*). No solo la melodía principal se deriva del motivo anterior sino que el propio motivo de acompañamiento, de carácter arpegiado, también se había escuchado en las partes vocales de los dioses sobre el motivo de la lluvia (véase la parte de Hermes del Ejemplo 72). En este sentido, lo que se escucha a partir de 35/KK, a pesar del cambio carácter que supone, está rigurosamente derivado del pasaje de la lluvia (Ejemplo 73).

Ejemplo 73. *The Rescue* [35/KK]

El tema del regreso de Ulises se reexpone majestuosamente dando pie a uno de los *tutti*s más elocuentes de toda la partitura (Ejemplo 74). Cabe resaltar que en esta última presentación, también Atenea se une a la orquesta para interpretar el tema del regreso Ulises. En consonancia con la incorporación del personaje, todo el

pasaje se tiñe del modo lidio (gracias al Re#), modo que ha quedado asimilado al personaje de la diosa.⁵⁵⁵

Ejemplo 74. *The Rescue* [35/MM] (Viento, metal y percusión omitidos)

ATH. Fare-well! Your task is done. Fare well!
Lebt wohl! Ihr habt's voll-bracht. Lebt wohl!

Vln. 1 *cresc.* *f espress.*

Vln. 2 *cresc.* *f espress.*

Vla. *cresc.* *f espress.*

Vic. *cresc.* *f*

Db. *f*

Finalmente, irrumpe el tema de Ulises que presenta claras resonancias del material anterior. Este aspecto se puede apreciar en la línea de la flauta, que está claramente vinculada con el tema del regreso (Ejemplo 75).

Ejemplo 75. *The Rescue* [39/NN]

39/NN

Fl. Tema del regreso

VI. 1, 2 *pp* *cresc.*

Db. *f espress.*

f marc. e sost.

De hecho, el motivo principal del tema de Ulises sería una versión ornamentada de este motivo descendente. La ornamentación de la escala descendente también se

⁵⁵⁵ Véase el ejemplo 13.

puede vincular con el motivo arpegiado que ha servido de acompañamiento a todo el tema del regreso (Ejemplo 76).

Ejemplo 76. *The Rescue* [35/LL y 39/NN]

35/LL Cl. Hp. Acompañamiento tema del regreso

39/NN VI. 1, 2 Tema de Ulises

pp *cresc.* *f espress.*

De lo anterior se desprende que Britten ha hecho derivar todo el material desde el pasaje de la lluvia hasta el tema de Ulises, configurando así un continuo musical que enlaza las diferentes escenas que se van sucediendo en la acción radiofónica: la irrupción de la lluvia, el presagio de Ulises (que incluye los soliloquios de Femio y Eurímaco), la llegada de los Feacios y, finalmente, el despertar de Ulises. Desde este punto de vista, se puede hablar de una gran transfiguración musical entre las diferentes escenas, transfiguración que se puede vincular al ‘arte de la transición’ que Wagner consideraba como uno de los aspectos más cruciales de su escritura operística.⁵⁵⁶

La capacidad de la música para engarzar diferentes escenas radiofónicas también se comprueba entre el [32a/CC] y el [35/MM]. En ese lapso de tiempo, la música de la lluvia sirve de telón de fondo sobre el cual se suceden sin solución de continuidad el diálogo entre Penélope y Femio, el soliloquio de Femio, el soliloquio de Eurímaco y, finalmente, la llegada de los feacios que depositan a Ulises en las costas de Ítaca.⁵⁵⁷ La presencia de la música hace que tanto los dos soliloquios como el desembarco de los feacios se perciban como sincrónicas, como si sucedieran en el mismo momento, aunque se escuchen de manera sucesiva.

⁵⁵⁶ Veáse a este respecto el apartado 3.2 del Capítulo 2. El mismo Wagner puso como ejemplo de esta capacidad en ensamblar los estados más extremos la gran escena de amor del Acto 2 de *Tristan und Isolde*.

⁵⁵⁷ *The Rescue* p. 43-46.

A lo largo de este punto hemos establecido las funciones musicales más importantes que se pueden detectar en *The Rescue*. Algunas de ellas las anuncia por Sackville-West en su Preámbulo y la mayoría han encontrado un paralelismo en el género operístico. Del conjunto de estas observaciones se deriva de forma inequívoco el carácter protooperístico de la obra radiofónica.

12 Otros aspectos dramático-musicales

En este último punto abordaremos otros parámetros musicales que no han tenido cabida en el desarrollo anterior, pero que no por eso dejan de ser relevantes.

12.1 Sobre la instrumentación y la textura

En primer lugar, concentraremos nuestra atención en algunos aspectos instrumentales de la música de *The Rescue*. La propia elección de la orquesta en vez de un grupo de cámara ya responde a una determinada concepción de la relación entre la declamación del actor y la música que ya ha sido examinado en general en el Capítulo 2 (8.1). Según Sackville-West, el uso de una orquesta permite un equilibrio más armonioso entre la música y la dicción:

In discussing the composition of the score with Benjamin Britten it was the question of the speech-music texture which exercised us most, since it is usually the most neglected. *A large ensemble seemed necessary, if only because a small one is invariably more obtrusive: it is paradoxically, impossible to produce an overall orchestral pianissimo without using a considerable body of instruments, whereas a double forte requires only the minimum.*⁵⁵⁸

Una vez decidido el tipo de conjunto que resulta más idóneo para *The Rescue*, el compositor la dotará de algunas particularidades tímbricas con claras intenciones dramáticas.

Se puede recorrer la evolución de la orquestación gracias a algunos documentos conservados. Así, el compositor, en una carta no fechada e inédita, indica a Sackville-West la que supone será la orquestación necesaria (Ilustración 16).

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 15. Énfasis nuestro.

I don't think there's any ~~more~~ need ^{to}
 have more than
 2 Flutes (or piccolos)
 2 Oboes (or Cor Anglais)
 2 Clarinets (or Bass Cl.)
 Saxophone → 2 Bassoons (or Double Bassoon)
 4 Horns
 2 Trumpets
 3 Trombones & 1 Tuba
 1 Trump. 2 Percussion
 and at least 8 6 6 4 2 strings & Harp.

3706
10. 6. 43.

I can get around all the effects with
 that. If we decided to include a
 piano could that be put in later?

Ilustración 16. Carta inédita de Britten a Sackville-West, sd

En esta carta de Britten, cuya transcripción damos a continuación, no hay nada desde el punto de vista instrumental que llame la atención excepto la presencia, añadida a la lista inicial, del saxofón:

[Carta nº 9601294]

[finales de agosto o principio de septiembre de 1943]⁵⁵⁹

Old Mill Snape

My dear Eddy,

[...] I don't think there's any need to have more than:

⁵⁵⁹ La carta en cuestión empieza aludiendo al hecho que Britten y Pears fueron a recoger a Michael Tippett después de su estancia en la cárcel, condenado por su pacifismo. Tippett salió de la cárcel el 21 de agosto de 1943 y por lo tanto la carta se puede fechar hacia finales de agosto, principios de septiembre. Véase al respecto Tippett, Michael: *Those Twentieth Century Blues. An Autobiography*. Londres: Hutchinson University Library, 1991, p. 156.

2 Flutes (& Piccolo)

2 Oboes (& Cor Anglais)

2 Clarinets (& Bass Cl.)

Saxophone [añadido a posteriori]

2 Bassons (& Double Bassoon)

4 Horns

3 Trombons and 1 Tuba

1 Timp. 2 Percussion

and at least 8-6-6-4-2 Strings and Harp.

I can get around all the effects with that. If we decided to use a piano, could that be put in later? [...]

Ben

De hecho, la incorporación de este instrumento se produjo en un momento relativamente avanzado de la composición. En efecto, en los primeros esbozos de la música de *The Rescue*, el tema de Penélope estaba a cargo del oboe.⁵⁶⁰ Obviamente, el cambio de instrumento le confiere al tema una magia y un exotismo de las que hubiera carecido con la instrumentación original. Por otra parte, en la carta no se menciona la necesidad de utilizar voces.

A continuación transcribimos la carta de Sackville-West dirigida a John Burrell, productor de la emisión, en donde se especifican las características instrumentales de la orquesta necesarias para *The Rescue*. La carta no está fechada, pero se puede deducir por los detalles que contiene que se realiza en un momento bastante avanzado de la composición:

⁵⁶⁰ En efecto, en uno de las copias mecanografiadas del texto de *The Rescue*, en el momento de introducir el tema de Penélope, Britten escribió la indicación de "Oboe solo". Una reproducción de esta página aparece en Mitchell (2004), pp. 126-7.

“The Rescue”

I saw Benjamin Britten yesterday evening and cleared up the following points on which you wanted information:

1. Voices on P. 16. B.B. thinks these would be best delivered in a chant or semi-chant, on different notes. So not characterised, but rather singing voices designed to enter into the musical texture, which will be rather complex at that point.
2. Athene: BB says Hedli Anderson has very little accent and would probably sing the part well, as she understands that kind of music. But he says her diction on high notes is bad. Hi only doubt about Phyllis Terry is whether she actually sings well enough and would enter into the spirit of the music. Why not ask both these ladies to come and see us (separately, of course), show them the script and see what they feel?
3. The tessitura of the singers is as follows:
 - Athene: Soprano
 - Artemis: Mezzo Soprano
 - Apollo: Tenor (if possible, Jan van der Gucht)
 - Hermes: Baritone.
4. The compositions of the orchestra:
 - a. 2 flutes (second also to play Piccolo)
 - b. 2 oboes (“ “ “ “ Corn anglais)
 - c. 2 clarinets (second also to play Bass Clarinet)
 - d. 2 bassons (second also to play Double Bassoon)
 - e. Alto Saxophone.
 - f. 4 Horns
 - g. 3 Trumpets (first of these also to play the high of “Bach” trumpet. Please find out if Ernest Hall –the first trumpet- is able to do this.)
 - h. 3 Trombones
 - i. 1 Tuba
 - j. 3 Percussion Players (indicate that there is an important part for the Xylophone)
 - k. 1 Harp
 - l. 1 Piano
 - m. Strings

Edward Sackville-West

En la carta de Sackville-West se comprueba que la idea instrumental del compositor ha evolucionado y se ha sofisticado. En efecto, de las dos trompetas iniciales pasamos a tres con la particularidad de la trompeta en Re. También se añade como novedad la importancia del xilófono. Finalmente, se incluye el piano. También resulta llamativa la presencia de una mezzosoprano (y no de una contralto) y de un barítono (y no de un bajo) en el cuarteto de voces que representa a los dioses. De esta disposición vocal se puede deducir una voluntad de ligereza al prescindir de las voces graves tanto del registro femenino como masculino. Cabe señalar que en la carta del escritor hay una errata ya que en la

partitura definitiva Hermes está a cargo de un tenor y Apolo a cargo de un barítono, a la inversa de como aparece en la carta del escritor.

A continuación nos centraremos en la elección de algunos timbres particulares. No es la primera vez que Britten utiliza el saxo alto (Mib). Ya en *Our Hunting Fathers* (1936) aparece en la plantilla orquestal, teniendo un papel destacado en el movimiento '(B) Messalina'. Así pues, su timbre ya había sido asociado por el compositor a una figura femenina (*solo* del final del movimiento, Ejemplo 77). También es un timbre que el compositor identifica con la muerte como se puede deducir del papel de solista que asume en la *Sinfonia da Requiem* (1941), en especial en el "Requiem in aeternam". Como se recordará, en el caso de *The Rescue* el compositor lo utiliza para la angustiada protagonista femenina de la *Odisea*.

Ejemplo 77. *Our Hunting Fathers*, B. Messalina. (Cuerda omitida)

The image shows a musical score for the piece 'Our Hunting Fathers, B. Messalina'. The score is arranged in five staves. The top staff is for B. Cl. in Bb, with a 'Solo' marking and 'rubato' instructions. The second staff is for Alto Sax., with 'P legato ed espress. sempre' and '(vibrato)' markings. The third staff is for Timp., with 'pp ma sempre marc.' and 'p' markings. The fourth staff is for Perc. II, with '(sponge sticks) ppp' and 'poco' markings. The fifth staff is for Hrp., with 'pp' and 'p' markings. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ppp*, as well as performance instructions like *rubato*, *legato ed espress. sempre*, *vibrato*, *ppp*, *poco*, and *ppp*. The piece is in 2/4 time and starts with a key signature of two flats.

Por otra parte, la elección de algunos instrumentos poco frecuentes corroboran el ingenio tímbrico del compositor y su voluntad de singularizar la orquestación de *The Rescue*. Es el caso de la decisión por parte del compositor de utilizar un tipo de timbre especial para el personaje de Athena: lo que Sackville-West denomina 'the high of Bach Trumpet'.⁵⁶¹ Se comprueba la importancia asignada a este instrumento, ya que el escritor especifica que se garantice su presencia. Este tipo de trompeta constituye el particular timbre, brillante y aéreo de la principal deidad

⁵⁶¹ Se trata de la llamada trompeta Piccolo, inventada a finales del siglo XIX para poder ejecutar con más facilidad los pasajes agudos del repertorio barroco. De ahí que se conozca popularmente como la trompeta 'Bach'. La trompeta en Re es la soprano. Por otra parte, la asociación de este timbre con Bach es debido a su frecuente uso en obras como, por ejemplo, la Suite Orquestal BWV 1068 o el *Magnificat* BWV 242, ambas en Re M.

de la obra, Atenea. La trompeta en Re se eleva por encima de los demás instrumentos, en consonancia con el carácter alado de la diosa. Britten la vuelve a utilizar en *A Midsummer's Night Dream* (1960), en general asociado también a un personaje de tipo supraterráneo como es Oberon, el rey de las hadas.⁵⁶²

También es interesante la nota sobre los ejecutantes de percusión en donde se indica el importante papel del xilófono. Dicho timbre estará asignado a uno de los personajes más abyectos de la trama como es Irus cuya presencia quedará asociada al timbre incisivo y seco del instrumento. Como ya hemos señalado, estos pasajes están eliminados en la versión de Concierto (el propio xilófono no aparece en la plantilla orquestal de la versión de concierto) y por lo tanto se han mantenido inéditos hasta ahora que, por primera vez, se pueden consultar en el Anexo D. No es la primera vez que Britten hace un uso significativo de este xilófono. En efecto, el xilófono tiene un papel destacado, a modo de motto, de nuevo en *Our Hunting Faghers* (último movimiento) y en el "Dies Irae" de la *Sinfonía da Requiem*. En cada uno de ellos, el timbre áspero del xilófono contribuye a describir sonoramente un ambiente maléfico. En *The Rescue* el timbre de las láminas de madera sigue sugiriendo el mundo de la maldad.

Hechas estas consideraciones acerca de la instrumentación, vale la pena destacar como el compositor dosifica la orquesta utilizando diversas combinaciones instrumentales. Esta variedad de combinaciones produce una diversidad de efectos sonoros lejos del *tutti* continuo típico de la banda sonora.⁵⁶³ Por el contrario, en *The Rescue* asistimos a una hábil gradación de los efectivos instrumentales: desde el instrumento solo (Iro), al instrumento solista acompañado (tema de Penélope), al conjunto de la cuerda en primer plano (tema de Ulises), a la familia de la percusión (imagen del trueno), al metal en primer plano (aubade), metal y percusión (muerte de los pretendientes), al *tutti* como combinación de las diferentes familias (obertura). Desde este punto de vista podemos señalar el uso exclusivo del viento en el pasaje vocal a cargo de Hermes y Atenea [52a-b/2:L]. Este uso dosificado y diversificado de la orquesta es coherente

⁵⁶² Véase *A Midsummer Night's Dream* Acto 1, nº 20 y 21.

⁵⁶³ Véase al respecto el punto 7.1 del Capítulo 3.

con la concepción instrumental que el compositor expresa sobre el tema en una entrevista de 1944:

Generally speaking, I like to think of the smaller combinations of players, and I deplore the tendency of present-day audiences to expect only the luscious 'tutti' effect from the orchestra. I think this has been engendered by a 'Hollywood' method of scoring -both here and abroad -and also by the modern radio sets and electrical gramophones, which tend to cut off the upper partials and give the orchestra a constant rounded, booming and 'fat' sound. I've always been inclined to the clear and clean-the 'slender' sound of, say, Mozart, or Verdi or Mahler-or even Tchaikovsky, if he is played in a retrained, though, vital, way.⁵⁶⁴

Finalmente, y ya desde el punto de vista artesanal, cabe señalar que Britten siguió su procedimiento habitual a la hora de componer: primero hizo una versión completa en dos pentagramas en la que ya se encuentran indicaciones sobre la instrumentación para luego pasar a la orquestación completa en donde se aprecian pocos cambios respecto de la versión no orquestada (Ilustración 17).

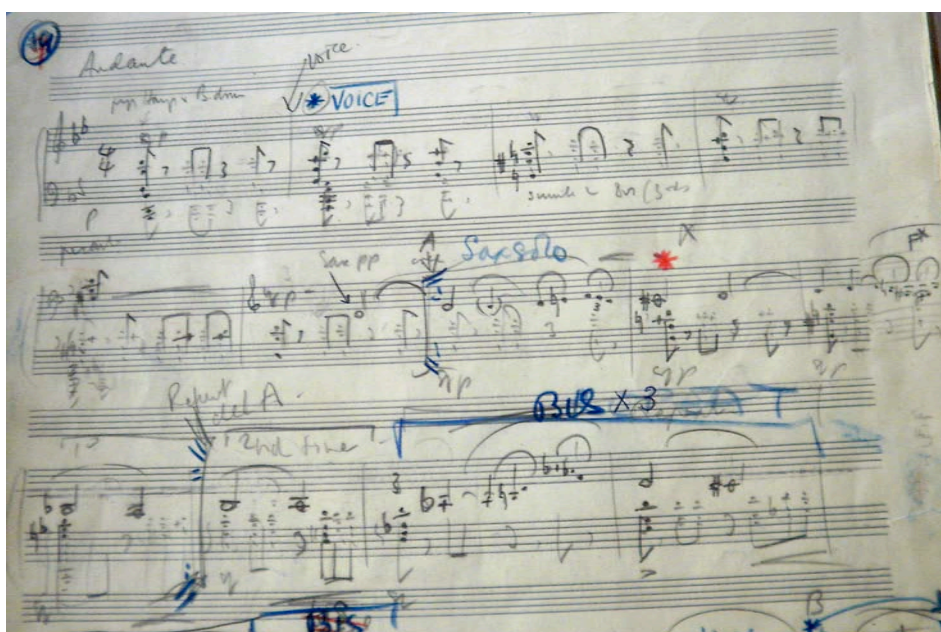


Ilustración 17. Detalle de la versión en dos pentagramas del tema de Penélope

12.2 Aspectos tonales

En este apartado valoraremos el uso que hace Britten de las relaciones tonales y su eventual uso como una herramienta dramática más.

⁵⁶⁴ Britten, Benjamin: 'Conversation with Benjamin Britten' en *Britten on Music*, p. 43.

En primer lugar, se puede considerar que *The Rescue* está en Re M: es la tonalidad inicial y también la que cierra tanto la Parte 1 como la Parte 2. Además, Re M es la tonalidad de Atenea ya que su presencia está representada por la trompeta en RE. Así pues, asumiremos Re M como centro de referencia para valorar diferentes cambios de tonalidad que se observan en la obra. A partir de los pasajes más significativos, la arquitectura tonal de *The Rescue* se despliega tal y como se puede observar en la Tabla E.⁵⁶⁵

Tabla E

	Parte 1		
Tonalidad	Escena asociada	Referencia musical	Referencia textual
Re M	Atenea	1/A	17
Rem	Tema de la dominación	2/F	18
Rem	Penélope	19/H	31
Re M/m		19d/K	
La M/m	Pretendientes	20/M y 23/N-Q	37
Mib m	Telémaco	24/X	38
La M	Lluvia	32b/DD	43
FaM-La M	Llegada de Ulises	35/KK	46
Do M	Ulises	39/NN	49
Re M	Final (canto de los dioses)	44/WW	54
	Parte 2		
Mib M	Aubade	45/2:A	56
Re m	Tema de la dominación	45e/2:E	57
Sib M	Eumeo	45h/2:H	58
Mib m	Vuelta de Telémaco	48/2:l	60
Re m	Tema de la dominación	52/2:K	67
La b M	Canto de Hermes	52/2:L	67
Mib M	Transformación de Ulises	54/2:Q	69
Mib m-Re m	Parlamento de Ulises	60/2:S	73
La m	Acertijo de Femio	65b/2:Y	82
Mi m-Fa#m	Matanza	69/2:BB	89
Do M	Ulises	78/2:JJ	93

⁵⁶⁵ Hemos seleccionado las partes más significativas en relación a la evolución tonal dejando de lado pasajes de corta duración como pueden ser los asociados a Iro.

Re M	Final (canto dioses)	78c/2:LL	94
Rem	Penélope	78d/2:QQ	94
Re M	Atenea	79/2:RR	96

Como se puede apreciar en tabla anterior, a lo largo de la obra se produce un alejamiento progresivo de la tonalidad inicial. Este alejamiento se concreta en una gradual presencia de tonalidades del círculo descendente de quintas: Do M, Mib M, Lab M, o incluso Mib m. Estas tonalidades se sitúan principalmente en la Parte 2. Seguramente se pueda encontrar una cierta conexión de este plan tonal con el desarrollo dramático de la pieza radiofónica. Como se observó en otro momento, la Parte 1 corresponde a una fase expositiva (que culmina con la llegada de Ulises a Ítaca) mientras que la Parte 2 corresponde propiamente a los acontecimientos que conducirán a la liberación de Ítaca. Parece que Britten respeta esta característica dramática desde el punto de vista del uso de las tonalidades. En efecto, la Parte 1 utiliza tonalidades relativamente cercanas a Re M mientras que en la Parte 2, el tipo de tonalidades utilizado parece corresponder, salvando todas las distancias estilísticas, a una sección de desarrollo, sección en donde se produce el mayor alejamiento de la tonalidad inicial. Solo en la parte final, a partir del 78c/LL se produce la vuelta la tonalidad inicial y una amplia zona de estabilización de Re M. A la vista de lo anterior, se puede concluir que el parámetro tonal es utilizado por el compositor para, por una parte, singularizar a los personajes pero también para establecer un itinerario tonal que saca partido de las tensiones que provoca desplazarse hacia regiones tonales más o menos alejadas. No se detecta en *The Rescue* un uso tonal parecido al utilizado en *Peter Grimes*. En dicha ópera, el compositor también asocia una tonalidad a los diferentes personajes pero además, explota la oposición de tonalidades de manera más sofisticada. En efecto, Britten traslada la incompatibilidad entre Grimes y los habitantes del Borough al plano tonal. Los dos personajes se caracterizan por tonalidades antagónicas (Mi M-Sib M) cuya relación irreconciliable expresa el conflicto que se narra en escena.⁵⁶⁶ Además, esta relación no es monolítica sino que evoluciona según avanza el drama. Así, cuando Grimes renuncia a sus sueños y acepta el dictamen que tiene la

⁵⁶⁶ Esta relación tonal también presenta otros polos como La M y Mib M, igualmente distanciados a una 5a disminuida.

comunidad sobre él, también abandona su propia esfera tonal y se asimila a la tonalidad de la comunidad que lo margina.⁵⁶⁷ Si bien *The Rescue* no presenta este aprovechamiento dramático de la tensión tonal, sí que presenta una paleta de tonalidades notable.

13 Conclusiones

A lo largo del capítulo documentamos de manera extensa la conexión, que hasta ahora solo había sido sugerida, entre *The Rescue* y el género operístico. Hemos llevado a término la investigación al respecto desde diferentes perspectivas. Desde la literaria, destacamos la condición de *cuasi* libreto del texto de Sackville-West, rico en alusiones musicales y fenómenos sonoros, así como el uso de una figura teatral muy utilizada en la ópera como es el soliloquio. Desde la perspectiva estructural, subrayamos la presencia de dos partes orgánicas con características musicales propias de la ópera, como son el preludio, interludio y el coro final, y también la importancia de la linealidad en la acción. Desde la perspectiva musical, *The Rescue* presenta diversos elementos músico-escénicos, tales como los interludios, los temas asociados a personajes, la transición entre escenas y otros, que, junto a los antes señalados avalan la ambición operística del drama radiofónico.

De todo ello se deduce de forma incontestable el papel preparatorio, la condición preliminar de *The Rescue* para la producción operística posterior de Benjamin Britten. Es evidente que su creación lírica, tal y como la conocemos, se pudo fraguar gracias a obras como *The Rescue* y sus demás incursiones en el terreno de la música incidental, sean de teatro, cine, o radio, y de las cuales el drama radiofónico de Sackville-West es la más sustancial. Gracias a ellas el compositor tuvo ocasión de familiarizarse con categorías propias del estilo operístico, según lo expuesto a lo largo del capítulo. La certificación del marchamo operístico de la obra emitida en 1943 confirma que *Peter Grimes* no es una obra maestra que surja de la nada, sino que es fruto de una preparación de años que abarca también obras

⁵⁶⁷ Es el momento en que Peter pronuncia "So be it; and God have mercy upon me", *Peter Grimes*, Acto 2, escena 1, nº 17. Para una análisis sobre este aspecto de la técnica de Britten, véase Anthony Payne: 'Dramatic Use of Tonality in "Peter Grimes"' en *Tempo, New Series* núm. 66/67 (1963): 22-26.

no incidentales (según lo expuesto en el Capítulo 1), por parte de un compositor que pertenece a un país con una tradición operística cuanto menos relativa.

Si bien *The Rescue* se beneficia de la expectativa de Britten por abordar el género de la ópera, puesto que cuando la escribe ya estaba elaborando la trama de *Grimes*, podemos afirmar que las óperas del compositor inglés se enriquecen gracias a su experiencia radiofónica. En efecto, las obras incidentales no solo le permitieron fraguarse como futuro compositor de ópera, también le proporcionaron una serie de recursos propios de estos medios que incorporó a su producción operística a pesar de no pertenecer estrictamente a este género.

En el siguiente capítulo nos proponemos establecer en qué sentido algunos de los recursos radiofónicos aparecen en el repertorio operístico de Britten y hasta qué punto la propia composición de *The Rescue* y la colaboración con Sackville-West tuvieron un alcance más allá de la obra radiofónica.

CAPÍTULO 4

La impronta de *The Rescue* y la obra incidental en la producción operística de Britten

En este Capítulo daremos cuenta de la impronta que la dedicación de Britten a la música para cine, radio o teatro tuvo en su quehacer operístico.⁵⁶⁸ En este contexto, también examinaremos en qué medida concretamente *The Rescue* anticipó algunos rasgos de sus óperas. Si bien, por una parte, el trabajo del compositor en los diferentes medios (teatro, radio, cine) le permitió experimentar los recursos dramáticos de la música que se utilizan en la ópera, por otra, le proveyó de una serie de técnicas características de estos medios que más tarde pudo explotar de manera significativa en su producción lírica. En otras palabras, si en capítulo anterior nos concentrábamos en los rasgos operísticos de *The Rescue*, ahora examinaremos los rasgos radiofónicos, cinematográficos y teatrales en las óperas de Britten.

Por supuesto, la influencia de los medios de comunicación de masas ya se había dejado notar en la ópera antes de la composición, en 1945, de *Grimes* (remitimos al respecto al Capítulo 3.4). En cuanto a la huella cinematográfica, baste recordar la previsión de una filmación en el Interludio del Acto 2 de *Lulu* (1937) de Berg (Ejemplo 78).⁵⁶⁹ Más allá de esta inclusión física de la filmación en el escenario lírico, relativamente anecdótica, parece innegable que el lenguaje del cine mudo, con su compresión del tiempo y sus rápidos cambios de escena, fertilizó de manera decisiva la ópera del siglo XX, como tendremos ocasión de precisar. Strauss sería uno de los primeros en incorporar estos rasgos idiosincrásicos del lenguaje

⁵⁶⁸ Para un catálogo de la obra incidental de Britten escrita durante los años 30 y 40 véase la parte IV "Benjamin Britten: A Catalogue of the Incidental Music" de la Tesis de Reed (1987).

⁵⁶⁹ Cabe señalar que ya en 1927 Kurt Weill, influenciado por el dramaturgo Picador, incluyó una proyección en su ópera *Hotel Palace*. Para una exposición de la influencia del cine en el desarrollo de la ópera épica de Weill y Brecht véase Bryan Gilliam: 'Stage and screen: Kurt Weill and operatic reform in the 1920s' en *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

cinematográfico, concretamente en *Intermezzo* (1924).⁵⁷⁰ Cabe señalar que el camino es de ida y vuelta puesto que también la ópera fecundará el cine de directores como Francis Ford Coppola.⁵⁷¹

Ejemplo 78. Berg: *Lulu*, Acto 2, interludio

252

Verwandlung (Filmmusik)
Tumultuoso (Dieses Zwischenpiel zwischen den beiden Szenen des zweiten Aktes ist als Begleitmusik zu einem Film gedacht, welcher die Schicksale)

The image shows a page of a musical score for Berg's 'Verwandlung' from the opera 'Lulu'. The page number is 252. The title is 'Verwandlung (Filmmusik)' and the tempo/mood is 'Tumultuoso'. A note in parentheses explains that this interlude is intended as background music for a film. The score is in 4/4 time and features a trumpet (Trp) and strings (H Str). The music is marked 'f' (forte). The score includes dynamic markings like 'f' and 'H Str', and performance instructions like 'Holz' and 'H'. The score is divided into two parts, II and I.

Lógicamente, la impronta de la dedicación de Britten al género incidental en sus óperas ya ha sido señalada por los especialistas, sobre todo en relación a la capacidad de la música para encarnar sonidos del mundo 'real' (fenómeno atmosférico, vehículos de transporte, etc.). Así, Donald Mitchell alude a la capacidad del compositor para reproducir en algunas de sus óperas, como ya hiciera en sus composiciones para la radio o el cine, tanto sonidos propios de la naturaleza como de los medios de locomoción. El interludio I de *Grimes*, que examinaremos en el punto 7, sería un caso paradigmático de lo primero, mientras

⁵⁷⁰ "In composing his autobiographical *Intermezzo* (1916-23), Strauss believed he was developing a new operatic genre that "blazes a path for musical and dramatic composition" for future generations [note 5: Strauss preface to *Intermezzo*]. He envisioned short, open-ended scenes (which he literally called "cinematic pictures") that segu (sic) or even dissolve into orchestral interludes. There are no less than thirteen scenes in this two-act opera, which premiered in Dresden (1924): some last no more than three minutes. In the ninety seconds between the first two scenes of the opera, for example, we go from a toboggan slope to a ballroom at a ski-resort inn. Other adjacent scenes take us from an attorney's office to a storm in the Prater, and then back to the composer's home. Space and time, thus, were intended to go beyond the staged scene, and Strauss relied on the symphonic interlude to make coherent the often rapid montage technique-a technique informed by film." Gilliam, Bryan: 'Stage and screen: Kurt Weill and operatic reform in the 1920s' en *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, p. 2.

⁵⁷¹ Véase al respecto Marcia J. Citron (ed.): *When Opera meets Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

que la escena 3 del Acto 1 de *Death in Venice* ilustra bien lo segundo.⁵⁷² En efecto, en su última ópera, Britten mostró nuevamente su capacidad para evocar, o en este caso casi imitar, gracias a la música, el fragor del barco que llevará a Aschenbach a Venecia. Este momento corresponde a la Escena 2 del Acto 1, nº 24 (Ejemplo 79). El compositor inglés no sólo escenifica espléndidamente el estruendo del barco atracado a punto de zarpar mediante una serie de intervenciones de los trombones (que representan la sirena) y de la percusión (que representa el ruido motor), sino que consigue crear una especie de sonido ambiente.⁵⁷³

Ejemplo 79. *Death in Venice*, Acto 1, escena 2

Asch. freshed at last. - stärkt am End!

SCENE 2: On the boat to Venice. Auf dem Boot nach Venedig. A group of youths lean Ein Gruppe Jugendlicher

[24] Lively Vivo (♩ = 132) tbn.

over the boat rail and shout to their girl friends on shore. lehnt über die Bootsreling und ruft ihren Mädchen am Ufer zu.

hey there you! hey, Ihr da!

Hey there! Hei, Ihr!

hey there! hei, Ihr!

Come a-long do! Fahrt doch mit uns!

Hey there! Hei, Ihr!

You come a-long with us, Fahrt doch mit uns im Boot!

s.d. with brushes ff

pp

s.d. (+t.d.)

⁵⁷² "But there are aspects of *Death in Venice* that seem to me to extend even farther back, to his post-college years, when he was earning a living in the documentary film movement. It was in the 1930s, through the combination of an exceptionally acute ear and a brilliant talent to persuade from a handful of instruments the sonority to replicate a sound from the 'real' world, that Britten developed the documentary gift that stood him in such good stead throughout his life in the opera house. This is a kind of mimicry raised to the nth degree and makes a final appearance in Act I scene 2, 'On the boat to Venice', where Britten marvelously contrives the sound of the ship's siren, and the engines' throbbing into life (See Palmer, Ex. 1, p. 132), the thud of the pistons, the hiss from the prow as it cleaves the water—a pocket anthology of the sounds, mechanical and natural, of a ship at sea, extrapolated form a pair of trombones and an ensemble of drums sometimes played with unconventional means, e.g. domestic scrubbing brushes. It is an acoustic illusion generated by the skill acquired by the youthful composer-in-residence of the GPO Film Unit." Mitchell, Donald (ed.): *Benjamin Britten. Death in Venice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 24.

⁵⁷³ Sobre este aspecto volveremos en el punto 7. También durante el viaje en góndola que conduce a Aschenbach al Lido se aprecia la habilidad del compositor para sugerir el movimiento de un objeto que se encuentra estático sobre la escena (*Death in Venice*, Acto 1, Escena 3).

Esta utilización de la música para crear el efecto del sonido ambiente recuerda el trabajo de Britten para el documental *Night Mail* (1936) con texto de Auden y producido por la GPO Film Unit.⁵⁷⁴ En el documental se filma cómo se distribuía el correo en los años 30, concentrándose en la tarea del tren nocturno “Post Special” que hacía su recorrido sin pasajeros. En la última escena del documental, a partir del minuto 19’15, se filma el trayecto del tren nocturno y se puede observar cómo recolecta en plena marcha, mediante un ingenioso mecanismo, las sacas con la correspondencia. Durante la marcha, se suprime el sonido ambiente y es la música la que simula, gracias en particular a la percusión, el movimiento del convoy. Sobre la música se recita, de manera ritmada, el texto de Auden (“This is the Night Mail crossing the Border”).⁵⁷⁵ De esta manera compositor y poeta estilizan, dignificándola, la labor de los servicios del Royal Mail.

Más allá de estas a menciones a efectos sonoros descriptivos, sólo Eric Walter White incidirá en el aprovechamiento técnico de los recursos radiofónicos, especialmente en el caso de *Peter Grimes*, tal y como será expuesto en el punto 7.

Pasamos a exponer algunos momentos operísticos que responden a una inspiración de tipo radiofónica, cinematográfica o teatral, más allá de la capacidad mencionada anteriormente para describir sonidos de la vida real. La exposición no pretende ser exhaustiva, aunque sí aspira a ser lo suficientemente amplia como para dar una idea de su alcance. Empezaremos concretando aquellos aspectos de *The Rescue* que encuentran un eco en las óperas posteriores del compositor británico.

1 Más allá de *The Rescue*: *Grimes* y *Lucretia*

El primero en conectar directamente algún material de *The Rescue* con algún material de una ópera de Britten fue William Mann en 1952. En su ensayo sobre música incidental, Mann relaciona el drama radiofónico con un pasaje de *Billy Budd*: “[...] there is an impressive contrapuntal build-up on a diatonic theme that

⁵⁷⁴ La *General Post Office Film Unit* (GPO), subdivisión de la *UK General Post Office*, estuvo dirigida por John Grierson y produjo, entre 1934 y 1940, más treinta documentales de diferentes temáticas entre los que se encuentran *The King’s Stamp* (1935), *Coal Face* (1935) o el ya citado *Night Mail* (1936), todos ellos con música de Britten.

⁵⁷⁵ Véase la “End Sequence” en Benjamin Britten: *Night Mail*. Chester Music. Londres, 2002.

looks forward to "This is our moment" in Act III, Sc. 1, of *Billy Budd*.⁵⁷⁶ Se puede suponer que el pasaje al que se refiere Mann corresponde al nº 60A/2:S de *The Rescue*, dada la similitud entre los dos materiales.

Ya en 1996, Donald Mitchell detectó que *The Rescue* también anticipa algunos de los materiales que Britten explotará en *Grimes*.⁵⁷⁷ Concretamente, se trata del pasaje musical que acompaña el vuelo de unas aves en la Parte 1 de la obra radiofónica.⁵⁷⁸ Este pasaje también será utilizado para representar el vuelo de las gaviotas sobre la costa de The Borough en el Interludio I de *Grimes*.

Más allá de este aprovechamiento del material de *The Rescue*, también se detectan elementos más estructurales, como pueden ser el uso de la música para representar un fenómeno atmosférico y su desplazamiento del primer plano sonoro (*foreground*) al trasfondo (*background*). Es el caso, en *The Rescue*, de la presencia de la lluvia (véase el Capítulo 3.2) que después de irrumpir en el nº 32^a/DD, se desplaza a un discreto segundo plano sobre el que se escucha la intervención cantada de Hermes y, posteriormente, los soliloquios de varios de los personajes.⁵⁷⁹ Un fenómeno similar se da con la tormenta que azota The Borough en el Acto 1 escena 2 de *Grimes*, encarnada en la música del Interludio II. Una vez acabado el interludio, la escena se sitúa en el interior de la taberna donde se refugian los habitantes del pueblo. A partir de ahí se destacan en un primer plano los recitativos de los personajes (nº 65-67) mientras que, en un segundo plano, la música asociada a la tormenta evocada por los trinos de la percusión y el arpa se mantiene en un segundo plano durante el resto de la escena, como un inquietante fondo sonoro. De manera inesperada, la música del Interludio II vuelve a irrumpir, ocupando de nuevo el primer plano, cada vez que se abre la puerta del pub. Cuando se cierra, la música se mantiene agazapada en el background, ya sea a través de la percusión o del arpa. Ya en la última sección de la escena (nº 83, Presto

⁵⁷⁶ Mann, William: 'The Incidental Music' en *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists*. Donald Mitchell (ed.). Londres: Rockliff, 1952, p. 303. Mann se refiere a la versión original de *Budd* en tres actos que luego Britten redujo a dos. El pasaje aludido corresponde al Acto 2, escena 1 nº15 de la versión definitiva.

⁵⁷⁷ Donald Mitchell: 'Peter Grimes: Fifty Years On' en *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*. Banks, Paul (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 1996, p. 133-4. Véase también la nota 13 en la página 134 sobre el eco textual de *The Rescue* en *Curlew River* (1964).

⁵⁷⁸ *The Rescue* nº 15. Se puede consultar en el Anexo A.

⁵⁷⁹ *The Rescue*, pp. 43-46.

con fuoco), la música de la tormenta pasa a un claro plano intermedio (puesto que la puerta de la taberna no se vuelve a cerrar), coincidiendo con el incremento de la tensión dramática que supone la llegada del nuevo aprendiz de Grimes y la determinación de éste de llevárselo a casa antes de que amaine la tormenta.⁵⁸⁰ Este tipo de escenas, que aparecen en otras de las óperas de Britten y cuya singular intensidad reside en la combinación sincrónica de estos dos niveles sonoros, serán analizadas de manera más sistemática en el punto 7.

Otras singularidades de *The Rescue*, como su ambientación en la Edad antigua y, especialmente, la puesta de relieve de la heroína, tendrán un eco en la posterior obra operística del compositor inglés. En efecto, la primera ópera que Britten proyecta después de componer *The Rescue* será *The Rape of Lucretia* (1946), puesto que *Grimes* ya está esbozado hacia 1942. El libreto de esta segunda ópera lleva esta vez la firma de Ronald Duncan, quien ya intervino en la versión de última hora del final de *Grimes*. La historia de *Lucretia* narra los hechos acaecidos en la antigua Roma, en la época de la dominación etrusca, aproximadamente en 600 aC. La relación entre *The Rescue* y la que sería la primera ópera de cámara de Britten ya ha sido observada por alguno de los especialistas más solventes de la obra del compositor:

Yet Britten's acceptance of the Lucretia story is logical enough, given its direct association with his favoured theme of the conflict between the vulnerable and the vicious: and even the decision to write an opera set in classical times is less surprising when the work is viewed in the context of a precedent like the incidental music he had composed for Edward Sackville-West's radio play *The Rescue*, based on Homer's *Odyssey*, in 1943.⁵⁸¹

Según Ronald Duncan, libretista de *Lucretia*, la idea de la ópera sobre la esposa de Collatinus proviene de Eric Crozier, colaborador habitual de Britten.⁵⁸² Cabe señalar que *Lucretia* no es la primera obra que se basa en un tema de la Antigüedad como atestigua la descatalogada *Young Apollo* (1939) para piano y

⁵⁸⁰ Este mismo proceso se vuelve a detectar cuando el Interludio IV (Passacaglia) prolonga su presencia durante la escena 2 del Acto 2 (nº 55). Asimismo, nueve compases después del nº 5 de la escena 1 del Acto 3, se escucha, superpuesto con la música de baile, el acorde con el que se inicia el Interludio V, como una especie de sombra que tiñe el ambiente festivo de la escena.

⁵⁸¹ Whittall, Arnold: 'The chamber operas' en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke, (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 96.

⁵⁸² Véase Eric Crozier, (ed.): *The Rape of Lucretia. A Symposium by Benjamin Britten, Ronald Duncan, John Piper, Henry Boys, Eric Crozier, Angus McBean*. The Bodley Head. Londres, 1948, p. 61.

cuerdas.⁵⁸³ No es impensable que esta historia de la antigua Roma resultara apropiada al compositor, dada la similitud que guarda su protagonista principal con la protagonista de *The Rescue*, Penélope.

Que Penélope es un personaje que deja su impronta en Britten se confirma en esta segunda obra escénica. En efecto, el personaje central de la ópera basada en la obra de teatro *Le viol de Lucrece* (1931) de André Obey presenta notables similitudes con la heroína de Sackville-West. Podemos citar en este sentido la semejanza en la introducción de Penélope en *The Rescue* y la introducción de Lucretia en *The Rape of Lucretia*: las dos esperan pacientemente a sus esposos, las dos tejen, las dos aparecen en un segunda escena⁵⁸⁴. También destacan sus afinidades morales, puesto que las dos se caracterizan por su virtud (a pesar de ser codiciadas por otros pretendientes) y su disposición al sacrificio. Podríamos decir que Penélope es un prototipo de Lucrecia; ésta, por otra parte, se encarna en el mismo registro vocal que la Penélope de Monteverdi con la que hemos establecido una conexión significativa en el Capítulo 2.

Cabe señalar que estudiosos como Mitchell han destacado el carácter fundacional de Penélope como prototipo de lo que más tarde serán otros personajes femeninos de las óperas de Britten:

[...] the first of Britten's tragic heroines, Penelope. She may not sing a single note but she is there throughout the score—stubbornly loyal and defiant and finally triumphant; though as the music marvelously spells out in her final apotheosis, it is a triumph that by no means erases her and our memory of the suffering which Odysseus at last, yes, rescues her.⁵⁸⁵

Que Mitchell considere a Penélope como la primera heroína de Britten y que nosotros hayamos podido demostrar que el papel central de Penélope sea el resultado de la propia escritura de Sackville-West, tal y como se ha razonado en el Capítulo 2, documenta, desde nuestro punto de vista, una de las influencias importantes del escritor sobre el compositor.

⁵⁸³ Sobre la conexión entre Britten y la antigüedad véase George Caird: 'Six Metamorphoses after Ovid and the Influence of Classical Mythology on Benjamin Britten' en *Benjamin Britten. New Perspectives on his Life and Works*. Lucy Walker (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 2009.

⁵⁸⁴ En efecto, tanto Penélope como Lucrecia aparecen en un segundo momento: en el caso de *The Rescue* en lo que hemos considerado anteriormente la 2ª escena (p. 30), en el caso de *Lucretia* en la escena 2 del acto 1.

⁵⁸⁵ Mitchell, Donald: '[Introduction]' en *Aldeburgh October Britten Festival*. Aldeburgh, 1993, p. 30.

Es sintomático que, mientras estuvo en la estela de W. H Auden, Britten se ocupara más de los temas que le resultaban propios al poeta como la lucha contra el fascismo (elemento central de obras como *Our Hunting Fathers* de 1936 y la *Ballad of Heroes* de 1939) y, aunque de manera velada, también la cuestión homosexual. Seguramente, el alejamiento del influyente poeta y su relación a su vuelta a Inglaterra en 1942 con personajes como Montagu Slater (responsable del libreto de *Grimes*) o el propio Sackville-West ampliaran el horizonte de las inquietudes del creador de personajes femeninos tan inolvidables como los que hemos mencionado en este apartado y a los que podemos añadir la reina Isabel de Inglaterra en *Gloriana*, la institutriz de *The Turn of the Screw* (1954), la madre de *The Curlew River* (1964) o la propia protagonista de *Phaedra* (1975).

Otras características técnicas que aparecen en *The Rescue*, como son el uso de la teicoscopia, del “parallel-intercut” o de la música como sustituta de la acción, serán expuestas en los siguientes puntos.

2 La teicoscopia operística

El efecto de la teicoscopia, aquel relato por parte de un personaje de algo que sucede fuera de la escena mientras está sucediendo y que ha sido utilizado en *The Rescue*, también está presente en algunas de las óperas de Britten.⁵⁸⁶ En *The Rape of Lucretia*, el viaje de Tarquinio a lomos de su corcel no se representa en escena sino que lo narra el Coro Masculino durante el Interludio que separa la escena 1 y 2 del Acto 1. El coro es testigo de la enloquecida carrera del príncipe etrusco hacia la morada de Lucrecia y la relata con la angustia del que anticipa la catástrofe que se avecina:

MALE CHORUS
Tarquinius does not wait
For his servant to wake,
Or his groom to saddle;
He snatches a bridle
And forcing the iron bit
Through the beast's bared white teeth,
Runs him out of the stable,
Mounts without curb or saddle [...]⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ Sobre la teicoscopia y su uso en *The Rescue* véase el punto 10 del Capítulo 3.

⁵⁸⁷ *The Rape of Lucretia*, Acto 1, Interludio.

Durante la intervención del coro masculino, la música representa la carrera de jinete y corcel y da cuenta de nuevo de la capacidad de Britten para describir musicalmente un “hecho real”, en este caso, el galope de un caballo.

También en *Gloriana* (1953), ópera basada en la figura de la reina Isabel I y su relación con el conde de Essex, se aprecia el fenómeno de la teicoscopia. En este caso, su presencia resulta predecible puesto que la acción de *Gloriana* se sitúa en el siglo XVI, época del gran teatro isabelino, que utilizó profusamente este recurso. En el caso que nos ocupa, la narración de una acción que no se representa en el escenario se produce justo al inicio de la ópera. En efecto, la ópera arranca con el duelo del que Malfoy, adversario de Essex, resultará vencedor. Los envites entre los contendientes no aparecen *visualmente* en escena aunque sí sonoramente. Mientras se desarrolla el enfrentamiento, sobre la escena operística evolucionan dos personajes que se encuentran en el exterior de la plaza. El momento al que estamos aludiendo también servirá de ejemplo para mostrar el manejo del compositor de diferentes planos sonoros (véase punto 7). Por de pronto, sólo nos concentraremos en la acotación que inaugura la ópera y que reza así: “Exterior de una liza, durante un torneo. Essex, asistido por Cuffe, escucha lo que ocurre en el interior. Cuffe, situado ante una abertura de la pared, relata lo que alcanza a ver.”⁵⁸⁸ Como hemos visto en el punto 11 del Capítulo 3, la situación planteada por esta acotación supone una clara teicoscopia.

Los dos ejemplos anteriores dan cuenta de un recurso de origen teatral, que no abunda en el género operístico, pero que Britten incorpora a su paleta operística después de haber experimentado con ella en *The Rescue*. La teicoscopia responde a la necesidad de dar cuenta de episodios que no pueden tener lugar sobre la escena. En el teatro es el genio del dramaturgo el que consigue representar únicamente con palabras la batalla que está aconteciendo. En el caso de la ópera, cuando se opta por este recurso, es la música la que lleva el peso de sugerir, describir una acción que no tiene lugar en escena. Si en el caso de la teicoscopia teatral, se pone a

⁵⁸⁸ “Outside a tilting ground, during a tournament. Essex, attended by Cuffe, is listening the proceedings within. Cuffe, at an opening in the wall, reports on what he can see.” *Gloriana*, Acto 1, Escena 1.

prueba las dotes del escritor, en la teicoscopia operística son las capacidades del compositor las que asumen el desafío.

3 La música como sustituta de la acción

En el Capítulo 3 hemos observado la capacidad de la música operística para sustituir algunos fenómenos escénicos que difícilmente se pueden representar en escena, como las tormentas o las escenas marinas. De esta manera, la música, gracias a su capacidad descriptiva, supliría sonoramente aquello que visualmente no se puede escenificar. En los ejemplos de las óperas de Britten que comentamos a continuación, sin embargo, la música no describe algún tipo de fenómeno “realista” como los mencionados anteriormente, sino que sustituye a la propia acción dramática. Lógicamente, esta competencia de la música fue explotada anteriormente por el compositor en un medio como el radiofónico en donde no se puede recurrir a la escenificación de la acción, como se ha podido comprobar en las diferentes transformaciones de Ulises o de la escena de la matanza de *The Rescue*.⁵⁸⁹

Cabe señalar que este tipo de recurso a la música pura para reemplazar a la acción escénica ya se había dado en la ópera cuando, por así decir, no quedaba más remedio, principalmente con motivo de escenas de tipo erótico, como es el caso de *Feuersnot* (1901) de Richard Strauss.⁵⁹⁰ Esta excepcionalidad de no presentar la acción sobre el escenario operístico a no ser mediante con la música es, en el fondo, una anticipación de lo que de manera regular ocurrirá en el drama radiofónico. En *Lucretia*, este recurso es utilizado por Britten precisamente en el momento de la violación. La agresión propiamente no aparece sobre el escenario ya que, de acuerdo con la acotación que se puede leer en la partitura, “Tarquinio apaga la vela con su espada. La cortina frontal cae rápidamente.”⁵⁹¹ A partir de aquí, se da paso a un interludio que sirve de fondo a la agresión mientras los dos narradores se lamentan de la desgracia de Lucrecia. Estaríamos pues ante un caso

⁵⁸⁹ Véase Capítulo 3.

⁵⁹⁰ Véase nota 536.

⁵⁹¹ “Tarquinius beats out the candle with his sword. The front cloth quickly falls.” *The Rape of Lucretia*, Acto 2, Escena 1, nº 46.

en el que la música no tiene más remedio que suplir a la acción dramática, equivalente al pasaje citado de la ópera de Strauss.

Ahora bien, en el caso de *Billy Budd*, la música ejerce esta función de manera novedosa puesto que nada impedía representar la propia acción. Nos referimos al momento en el que el Capitán Vere comunica al marinero que da nombre a la ópera su condena a la pena capital. La conversación propiamente no ocurre sobre el escenario ("Vere goes into Billy's cabin") y sólo la música a cargo del metal expresa la desconcertada reacción, la ofuscación psíquica del condenado ante la inesperada noticia (Ejemplo 80).⁵⁹²

Ejemplo 80. *Billy Budd*, Acto 2 escena 2

Vere goes into Billy's cabin.

102 Very slow—Largo

Brass	Tutti	W.W.	Str.	W.W. & Hns.	Tutti	Str.
<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>fff</i>	<i>mf</i>

Tampoco la acción inicial de *Gloriana* está representada por otra cosa que no sea la música. En efecto, el prelude instrumental con que arranca la ópera sobre Isabel I es la representación sonora el duelo entre Montjoy y su adversario.⁵⁹³ Este duelo en ningún momento aparece escenificado y solo gracias a las habilidades

⁵⁹² *Billy Budd*, Acto 2, Escena 2, nº 102. Tampoco en la novela de Melville se describe esta escena, aunque el narrador haga conjeturas sobre lo que pudo suceder durante el encuentro (*Billy Budd*, capítulo XXII).

⁵⁹³ Aunque esta escena del duelo se podría asimilar al caso de la batalla en la ópera, no hay que olvidar que en ejemplos como los de *Macbeth* o de *La Forza del Destino*, la lucha está representada sobre la escena y por lo tanto no es la música la que lleva el peso de representar una acción fuera de ella.

compositivas de Britten el espectador, al igual que en el medio radiofónico, es capaz de visualizar lo que no aparece en escena.

Es evidente que la experiencia radiofónica en donde no hay, visualmente hablando, una escena, suministra a Britten los recursos necesarios para trasladar a la ópera lo que se podría denominar una escena “ciega”.

4 El uso del *flashback* en las óperas de Britten

El *flashback* es un recurso discursivo habitual tanto en la radio como el cine, aunque en *The Rescue* no se dé ninguno. Por otra parte, la ópera se caracteriza por un tratamiento lineal del tiempo, de tal manera que la alteración de la secuencia temporal que supone el *flashback* le resulta ajeno.⁵⁹⁴ No hay que confundir el *flashback* con el “antefatto”: un episodio en donde se narra, desde el presente operístico (o teatral), unos hechos pasados que se revelan imprescindibles para la comprensión de lo que acontece sobre la escena.⁵⁹⁵ A diferencia del *flashback*, el *antefatto* no supone una “representación” escénica de los hechos, únicamente su evocación narrada por parte de algún personaje. Sería el caso, por ejemplo, de la Balada que canta el capitán Ferrando en el Acto 1 de *Il trovatore* para relatar la historia acaecida ya hace años del robo del hermano del conde Luna, circunstancia que está en el origen de toda la acción dramática de la ópera de Verdi.⁵⁹⁶

Hecha la anterior aclaración, los casos más evidentes de utilización del recurso examinado en la producción operística de Britten se encuentran en el comienzo de *Billy Budd* (1951) y en el de *The Turn of Screw* (1954). La ópera acerca del marino se enmarca en un gigantesco *flashback*, puesto que la obra arranca con el monólogo del capitán Vere que rememora toda la acción representada sobre la escena; su desolada presencia también cierra toda la ópera, a modo de epílogo

⁵⁹⁴ Véase al respecto el punto 10 del Capítulo 4.

⁵⁹⁵ ‘Antefatto (it. ‘antecedent fact’). The device for explaining to an audience background facts or previous events which they must know in order to understand the plot from the start; it may be contained in a narration, as with *Il trovatore*, or printed in a prefatory paragraph to a libretto, as with some by Piave and Romani.’ *The Oxford Dictionary of Opera*.

⁵⁹⁶ El propio prólogo de *Peter Grimes* se puede considerar un caso de *antefatto* puesto que, mediante el recurso de un juicio, se informa al espectador de unos hechos anteriores determinantes para la comprensión de la acción. También de la narración de la muerte del primer aprendiz que hace el marino a Balstrode en el Acto 1, escena 1 nº 41 constituye una alusión al pasado desde el presente operístico.

desde el presente. Ni el monólogo inicial de Vere ni su epílogo, que se sitúan años después del episodio narrado y presentan a un Vere envejecido, se encuentra en la novela corta de Melville que da nombre a la ópera.⁵⁹⁷ Este efecto produce un parcial desplazamiento del centro de interés de los acontecimientos narrados, para recaer en la conciencia del capitán. Cabe señalar que en la novela de Melville, el narrador se refiere a unos hechos acaecidos en el pasado, circunstancia que en la ópera se consigue traducir gracias al *flashbacks*:

En la época anterior a los buques de vapor, o entonces con más frecuencia que ahora, quien vagabundearse por los muelles de cualquier importante puerto de mar, veía requerida su atención de cuando en cuando por un grupo de marineros bronceados, tripulantes de buques de guerra o marineros mercantes, bajados a tierra con permiso en traje de fiesta.⁵⁹⁸

Sea como fuere, la capacidad de Britten para gestionar el *flashback* se lleva a cabo a través de un recurso típico del cine o la radio como es el “fade-out” o “fundido a negro”, recurso que será examinado en el punto 7 de este mismo capítulo, y de ahí que consideremos la presencia del *flashback*, más allá de estar sugerido en el propio texto de Melville, como un procedimiento derivado de la dedicación por parte del compositor a la música para cine y radio.

El segundo caso de *flashback* corresponde a *The Turn of the Screw*, ópera estrenada en 1954. En la novela de Henry James en la que se basa, escrita en 1898, la historia está enmarcada en una serie de distanciamientos: a alguien le hicieron llegar un escrito con la historia que finalmente se narra. En el caso de la ópera, esta distanciación se consigue gracias a la presencia de un prólogo a cargo de un narrador, “The Prologue”, que encuadra los hechos acaecidos anteriormente. La acotación que acompaña a la intervención de este personaje denota su carácter externo a la acción: “El prólogo aparece delante de un telón.”⁵⁹⁹ Cabe señalar que dicho prólogo fue añadido cuando la ópera ya estaba concluida y, en consecuencia, no presenta un carácter tan orgánico como en el caso de *Budd*.

⁵⁹⁷ En el relato de Melville, que fue escrito entre 1888 y 1897 y que se publicó póstumamente en 1924, el Capitán Vere no sobrevive al viaje en que muere Billy Budd.

⁵⁹⁸ Melville, Herman: *Billy Budd, marinero*. Traducción de José María Valverde. Madrid: Alianza editorial, 2013, p. 13.

⁵⁹⁹ “the prologue is discovered in front of a drop curtain” *The Turn of the Screw*, Prólogo.

En definitiva, el uso del *flashback*, recurso de gran importancia en películas como *Citizen Kane* (1941), otorgan a las dos óperas de Britten examinadas un carácter especial tanto dentro de su producción como en la propia historia del género.

5 El uso del *parallel intercut*

Ya examinamos antes el uso del *parallel intercut* en la escena de la matanza de *The Rescue*.⁶⁰⁰ Este efecto característico de la radio o el cine (y que en castellano se denomina “montaje alterno” o “paralelo”), consistente en la alternancia de la acción de dos escenas que suceden al mismo tiempo pero en lugares diferentes, también se puede apreciar en la producción operística de Britten. Concretamente, se detecta en *The Rape of Lucretia* (1946) y *Owen Wingrave* (1971), ópera planificada directamente para la televisión pero que también se representó sobre la escena en 1973.

En su primera ópera de cámara, Britten utiliza el efecto del *parallel intercut* en el Acto 1, escena 2. Al final de la escena 1, Tarquinio ha decidido abandonar el campamento militar para ir a casa de Lucrecia y seducirla. El interludio que sigue a esta escena, a modo de teicoscopia, describe sonoramente el trayecto a caballo del etrusco hacia Roma, con un uso relevante de la percusión y del trémolo de la cuerda. La escena 2 nos sitúa en la casa de Lucrecia en donde, acompañada de sus sirvientes Bianca y Lucía, ésta se lamenta de su suerte por la ausencia de su marido, acampado junto a las tropas de Tarquinio. Justamente en el momento de mayor serenidad de la escena, cuando incluso Lucrecia comenta la tranquilidad de la noche (5 antes de nº 77), irrumpe la percusión, en el *background*, evocando el galope de Tarquinio.⁶⁰¹ Esta desaparece momentáneamente en los números 78 y 80, reestableciéndose momentáneamente el clima de serenidad que prevalecía justo antes de la aparición de la percusión. Con todo, la música del galope se hace cada vez más presente, dando a entender que el etrusco está a punto de llegar a su destino (nº 82, 83 y 84, véase Ejemplo 81). Con este *parallel intercut* musical, Britten consigue crear la sensación de sincronía entre la acción que se desarrolla

⁶⁰⁰ Véase el Capítulo 3. El *parallel intercut* también se denomina *cross-cutting*.

⁶⁰¹ Esta música asociada no es oída por los personajes femeninos pero sí por el Coro masculino, como se deduce de la acotación que coincide con la entrada de la percusión “Male Chorus stirs uneasily”.

en la residencia de Lucrecia (sobre la escena) y la llegada de Tarquinio a lomos de su corcel (fuera de la escena). Cabe destacar que la escena descrita incluye la intervención del Coro Masculino y del Femenino.

El conjunto del *parallel intercut* se sintetiza en la Tabla F. En ella se observa en la columna “fragmento” la alternancia entre lo que se denomina “escena 2” para la música propia de la conversación entre Lucrecia y sus criadas (Andante tranquilo) e “interludio” para la música que representa el galope de Tarquinius hacia Roma (Allegro). Esta alternancia se hace cada vez más rápida a partir del nº 82, sugiriendo la inminencia de la llegada del etrusco (Ejemplo 81).

Tabla F

Personaje	Texto	Fragmento	Tempo	Nº
Lucretia	How quiet it is tonight. Even the street is silent.	Recitativo tranquilo	Recitativo tranquilo	76
Bianca	It is. I can almost hear myself thinking.			
Lucretia	And what are you thinking?			
Bianca	That it must be men who make noise. And that Madam must be tired and should go to bed and leave this linen to Lucia and me	Interludio	Andante tranquilo	77
Lucretia	O I'm not tired enough. It is better to do something than lie awake worry. But let us light the candles and go to bed.			
Female Chorus:	The oatmeal slippers of sleep Creep through the city and drag The sable shadows of night Over the limbs of light.	Escena 2	Lento	78
Male Chorus	Now still the night to sound adds Separate cold echo As hoof strikes hard Stone On worn way, road to Rome.	Interludio	Allegro con fuoco	79
Female Chorus	The restless river now flows Out with the falling tide. And petals of star fall out On to its back and float.	Escena 2	Lento	80
Male Chorus	Dogs at heel race and bark, Sleeping cocks wake and crow, Drunken whores going home Turn to curse the Prince of Rome.	Interludio	Allegro	81
Female Chorus	This city busy with dreams ...			82
Male Chorus	Now he's through the city walls!	Interludio	Allegro	83
Female	... Weaves on the loom of night ...	Escena 2	Lento	

Chorus				
Male Chorus	The black beast's white with sweat, Blood's pouring from its hocks, ...	Interludio	Allegro	84
Female Chorus	A satin curtain which falls Over its ancient walls ...	Escena 2- interludio	Lento	
Male Chorus	The Prince dismounts; and now he ... [Loud knock on door. In the following scene the characters mime the actions described by the Male Chorus or Female Chorus.]	Interludio		85

Cabe señalar que este montaje paralelo entre la escena en la estancia de Lucrecia y la galopada de Tarquinio ya está presente en *Le viol de Lucrece* de André Obey, obra teatral de 1931 que Britten y Duncan tomaron como base para diseñar su libreto.⁶⁰² El dramaturgo francés organiza toda la escena 2 del Acto 1 como un *parallel intercut* sin hacer uso del Interludio tal y como hace Britten en su ópera. De tal manera que la paz de la morada de Lucrecia ya aparece amenazada desde un buen principio, amenaza de la que el escritor no deja que nos olvidemos. Consideramos que en el caso de la ópera, el efecto es más logrado ya que, mientras asistimos a la escena en la que las mujeres tejen en la casa de Collatinus, nos olvidamos de la amenaza que supone la llegada de Tarquinio a Roma (concentrada inicialmente en el Interludio). Sólo cuando Bianca y Lucrecia comentan sorprendidas la calma nocturna, se empieza a oír el rumor del corcel de Tarquinio. A partir de ese momento se inicia el *parallel intercut* en esta escena que, por otra parte, no es el único de esta ópera. En efecto, a partir del nº 13 de la Escena 1 del Acto 2, asistimos a un doble plano dividido entre el aposento donde Lucrecia duerme plácidamente (nº 13 'She sleeps like a rose') y el sigiloso desplazamiento del príncipe hacia él (nº 18 'When Tarquinius desires, then Tarquinius will dare'). A partir del nº 21, los dos planos se solapan de manera magistral hasta culminar en el despertar de Lucrecia (nº 27).

⁶⁰² *The Rape of Lucretia* es la única ópera de Britten, juntamente con *A Midsummer Night's Dream*, que está basada en una obra teatral. Consideramos que está pendiente un análisis en profundidad del tipo de elaboración que sufrió el texto teatral para adaptarse al entorno operístico, análisis que no descartamos llevar a cabo próximamente.

Ejemplo 81. *The Rape of Lucretia*, Acto 1, Escena 2

83 *Allegro*

FEMALE CHORUS
ERZÄHLERIN
Lento *pp*

This ci - ty bu - sy with dreams.....
Die Stadt ist tä - tig im Traum.....

MALE CHORUS *f*

Now..... he's through the
Jetzt..... er sprengt durchs

Lento w.w. *pp* *ff* *mf*

83 *Allegro*

F.C. *Lento p*

.....Weaves on the loom of
..... webt an dem Web - stuhl der

M.C. ci - ty der walls!.....
Tor der Stadt!.....

Lento w.w. *pp*

84 *Allegro*

F.C. night...
Nacht...

M.C. *f*

The black beast's.... white..... with sweat,
Der Rapp' ist..... schweiss - - be - deckt.

84 *Allegro*

ff

Es poco probable que Britten haya podido plantearse trasladar musicalmente este efecto de montaje paralelo teatral si no hubiera acumulado la experiencia compositiva en los medios de la radio, el cine y el teatro. Gracias a ellos, ha conseguido incorporar el montaje paralelo al medio operístico.

También en *Owen Wingrave* (1971), concretamente, en la Escena 2 del Acto 1, se observa la alternancia de dos situaciones que se desarrollan en lugares distintos. En efecto, durante esta escena, se escuchan, sucesivamente, el soliloquio de Owen sobre los horrores de la guerra y fragmentos del diálogo entre Coyle y la tía de Owen.

Ejemplo 82. Owen Wingrave, Acto 1, escena 2

Scene two [In this scene Owen is in Hyde Park, sitting with Shelley's poems in his hand; and Miss Wingrave is with Coyle in her London lodgings]

OWEN [in the Park]

At last it's out.
No doubt but old Coyle will rage,
But in the end,
He'll see I'm Sorong, not mad
Or Peak-
Strong against war, unwilling
To prepare
My mind and body for destruction.
One little Word: no! no! no! no!
And I am released fore ver
From all the Bonds of family and war.

MISS WINGRAVE [in her lodgings]

He won't go in for it?
It's in his blood.

COYLE

He denies his blood. [...]

OWEN [in the Park]

I'm not afraid.
Courage in war is false [...]

A lo largo de este punto hemos vuelto a comprobar de qué manera un recurso narrativo propio del medio radiofónico, cinematográfico o teatral como es el *paralel intercut* o montaje paralelo - y que Britten había experimentado en la escena de la matanza de *The Rescue* -, encuentra acomodo de modo innovador en su producción operística.

6 Textura y uso de los instrumentos

El cultivo de la música incidental, sobre todo cuando sirve de telón de fondo a la palabra, también tuvo que hacer reflexionar a Britten sobre la importancia de la gradación, equilibrio y jerarquía que se tiene que dar entre música y texto. Nos referimos al hecho que el tipo de orquestación y textura que se utiliza en la radio, el cine o el teatro privilegia la captación de la palabra. Britten se ha acostumbrado a que la orquesta o el conjunto instrumental no impida una percepción clara del

texto. Nuevamente, son las palabras de Sackville-West las que expresan de manera diáfana la problemática que suscita la música incidental en general:

And here the *kind* of music suitable to radio-drama comes in question. The type of orchestration usually associated with films, will not do at all, because it is far too uniformly thick and, if used behind speech, has to be taken so far back as to be scarcely audible. Such a combination of sounds lacks all significance. *Where speech and music are used together, the music must be clearly audible but sufficiently transparent in texture to leave the speaking voice always in the foreground. This makes it possible to the listener to concentrate on the words, allowing the musical background to form as it were a frame of shapes and colours which illuminate and set off the ideas and images expressed in the text.*⁶⁰³

Este hecho se comprueba en el siempre cuidado equilibrio entre voz y orquesta que se percibe en toda la producción operística de Britten. Aquí también se comprueba la predilección del compositor inglés, expuesta en el Capítulo 3, por las combinaciones camerísticas. Como ejemplos de este aspecto del oficio compositivo de Britten, que está a la espera de ser profundizado, se pueden citar el aria de Grimes “Now the great bear and Pleiades” (en donde solo hay acompañamiento de cuerda),⁶⁰⁴ o el fragmento de la recitante “She sleeps like a rose” (con sólo acompañamiento de maderas: flauta en sol, clarinete, trompa y armónicos del arpa).⁶⁰⁵ Es posible, asimismo, que Britten se acostumbrara a las necesidades de las técnicas de grabación de la radio de los años 30. En ese momento, los micrófonos registran mejor los instrumentos de viento y también las texturas camerísticas alejadas de la resonancias de la orquesta postromántica. Estas circunstancias bien pudo haber influido en su preferencia por este tipo de combinaciones en su producción operística.⁶⁰⁶

Por otra parte, en el Capítulo 3 hemos señalado la asociación, en *The Rescue*, de un personaje a un timbre concreto: la trompeta en Re en el caso de Atenea, el saxo alto en el caso de Penélope, el xilófono en el caso de Iro, etc. Este método no resulta estrictamente un recurso radiofónico pero sí que anticipa, según lo ha señalado Mitchell, una técnica utilizada por Britten en algunas de sus óperas:

⁶⁰³ Sackville-West, Edward: *The Rescue*. Londres: Secker and Warburg, 1945, p. 14-15. Énfasis nuestro.

⁶⁰⁴ *Peter Grimes*, Acto 1, Escena 2.

⁶⁰⁵ *The Rape of Lucretia*, Acto 2, Escena 1, nº 13.

⁶⁰⁶ Sobre la problemática musical que plantea el uso del micrófono en la grabación radiofónica veáse Christopher Hailey: 'Rethinking sound: Music and Radio in Weimar Germany' en *Music and performance during the Weimar Republic*, Gilliam, Bryan (ed.). Cambridge University Press. Cambridge, 1994, p. 23 y siguientes.

[...] *The Rescue* (with the exception of the then unknown, discarded and inaccessible *Paul Bunyan*), pre-dated the first public and critical awareness of Britten's compositional methods in opera. What Burrell wrote in 1948 takes on a renewed significance in the light of the degree to which Britten was eventually to take the identification of character and instrument in his late theatrical works: in this respect *The Rescue* already anticipates, say, the Church Parables of the 1960s.⁶⁰⁷

Las parábolas de Iglesia a las que se refiere Mitchell son *Curlew River* (1964), *The Burning Fiery Furnace* (1966) y *The Prodigal Son* (1968), aunque esta identificación entre timbre y personaje se detecta más claramente en la última ópera del compositor inglés, *Death in Venice* (1973). En ella, el personaje mudo de Tadzio, que ejerce una irresistible y mórbida atracción sobre el escritor Aschenbach, se representa musicalmente con el misterioso sonido del vibráfono y del glockenspiel que actúan como una especie de suspensión de la "acción", como si el timbre mágico de estos instrumentos nos remitiera a otra esfera de la realidad (Ejemplo 83).⁶⁰⁸

Ejemplo 83. *Death in Venice*, Acto 1 escena 4

73 The Polish family (GOVERNESS, two girls and TADZIO) enter. ASCHENBACH notices them.
Die polnische Familie (ERZIEHERIN, zwei Mädchen und TADZIO) treten auf. ASCHENBACH bemerkt sie.

Asch. *rather slowly and freely*

Slow Lento ($\text{♩} = 72$)

tel. - tels.

Poles, I should think, Po - len, wie mir scheint,

pp Solo str.

mf

hp.

pp all str.

poco

(pizz.)

74

7 Foreground/Background y Cross-Fade

Eric Walter White fue uno de los primeros expertos en Britten que destacó la importancia de la experiencia radiofónica para el compositor de óperas. El hecho que el autor sea un estudioso de la ópera y que además mantenga una relación de

⁶⁰⁷ Mitchell, Donald: 'I love being with you & picking your brains': The Letters of Benjamin Britten and Edward Sackville-West, 1942-1945' en *Letters from a Life. Selected Letters of Benjamin Britten. Volume Three, 1946-51*. Berkeley (California): University of California Press, 2004, p. 125.

⁶⁰⁸ Véase *Death in Venice*, nº 73.

amistad con Britten otorga a su análisis un valor añadido.⁶⁰⁹ La incidencia de la experiencia radiofónica de Britten en su futura obra operística se detecta ya en su escrito de 1948, uno de los primeros acerca de la obra del compositor, que incluye, además, una cita del Preámbulo de Sackville-West:

Of special value to him [i.e. Britten] as a potential opera composer, however, was the experience he gained from radio drama with its insistence on the prime importance of speech, music, and sound effects. Quite apart from recitative or *Sprechgesang*, he learned the value of speech music, the essential condition of which (according to Edward Sackville-West in his introduction to *The Rescue*) is that 'the music must be clearly audible but sufficiently transparent in texture to leave the speaking voice always in the foreground.' The technique of the mixing panel showed him how varied were the possibilities of using music at different levels -background, foreground or intermediate-and how with two or more distinct streams of sound, one could be brought up into the foreground while the other was faded out, or (if necessary) the two streams could be mixed together. The experience he gained from his work on *The Rescue* and *The Dark Tower* certainly stood him in good stead when he came to compose his operas; and his application not only of radio but also of cinema technique to opera composition may have far-reaching effects in the future.⁶¹⁰

En la cita anterior el autor utiliza los conceptos propios del entorno radiofónico y cinematográfico como “background, foreground or intermediate”, que se pueden traducir como “segundo plano, primer plano o plano intermedio”. Normalmente, la música utilizada tanto en la radio como en el cine se mantiene en el *background*, puesto que cede el primer plano a la expresión verbal, mientras que el sonido ambiente de la escena puede ocupar el plano intermedio. En algunos momentos, la música puede también estar en un *foreground* o primer plano, en el caso, por ejemplo, de los títulos de crédito, la transición entre escenas, etc. En *The Rescue* este momentáneo protagonismo de la música antes de volver a su función de trasfondo sonoro se expresa mediante la acotación: “music up and then to the background.” La escena a la que se refiere White en el primer párrafo de la cita anterior ya ha sido comentada en el punto 1 y corresponde al Acto 1, escena 2 de *Peter Grimes*. De hecho, ya en el inicio de la ópera (Acto 1, escena 1) se detecta un uso de los estratos sonoros a los que alude White. En efecto, la música del Interludio I, que representa el ambiente marino de The Borough y que hasta entonces ha ocupado el *foreground*, pasa a un segundo plano durante la Escena 1 y

⁶⁰⁹ Recuérdese que Britten firma la introducción de la monografía de White *The Rise of English Opera* (1951).

⁶¹⁰ White, Eric Walter: *Benjamin Britten. A Sketch of his Life and Works*. Londres: Boosey & Hawkes, 1948, p. 49-50.

sirve de fondo a la intervención del coro, en primer lugar, y de algunos de los personajes de la trama, a continuación. Naturaleza y actividad humana se funden así en un cuadro sonoro majestuoso.⁶¹¹ Aunque a veces pueda parecer que la música del interludio ya ha desaparecido, sus motivos principales resurgen intermitentemente como un fondo que siempre está allí, pasando a un primer plano cuando las voces lo permiten.⁶¹² Este mismo proceso se vuelve a detectar cuando el Interludio IV (Passacaglia) se prolonga a lo largo de la escena 2 del Acto 2 (nº 55). Finalmente, el acorde con el que se inicia el Interludio V se escucha, superpuesto con la música de baile como una especie de sombra que tiñe el ambiente festivo de la escena (9 cc. después del nº 5 de la escena 1 del Acto 3).

Las observaciones de White acerca de la impronta radiofónica de la producción operística de Britten se limitan en general a *Peter Grimes* sin incidir en el resto de su obra lírica. En cambio, para nosotros, el alcance de esta impronta se extiende a buena parte de la producción operística del compositor inglés. Otros momentos de la obra escénica de Britten en donde la música presenta claramente una distribución entre varios planos son los que siguen a continuación.

En primer lugar, en el caso de teicoscopia de la Escena 1 de *Gloriana* comentada en el punto 2, el compositor explota de manera magistral el recurso de los diferentes estratos musicales. Recordemos que el prelude instrumental, que se ha ejecutado a telón bajado y que precede la escena, representa aquello que el espectador de la ópera no ve, a saber, el galope y las embestidas de los contendientes. Una vez se alza el telón, la música del prelude se mantiene en un segundo plano durante el resto de *The Tournament* y recibe la indicación *pp*. Por así decirlo, la música del prelude se comporta según la acotación que se repite a lo largo de todo *The Rescue*: “Music to background and hold.” El efecto es similar al de una cámara que se hubiera alejado del campo de liza hacia el exterior, en donde se desarrolla la escena y desde donde se oyen los ecos de la pelea. La música instrumental pasa pues al trasfondo y sobre ella se incrusta, ocupando el primer plano, el diálogo entre Essex y Cluffe, mientras que el coro “off stage”, representando a los

⁶¹¹ En la mayoría de los Interludios marinos de *Grimes* (*Dawn, Storm, Sunday Morning, Moonlight*), la naturaleza recupera el primer plano.

⁶¹² *Peter Grimes*: Acto 1, Escena 1, nº 23 y 30.

espectadores de la lid que comentan la acción que están presenciando, ocupa el plano intermedio (Ejemplo 84).

Los tres diferentes niveles quedan reflejados en la Tabla G. En aquellos momentos en que las voces de Essex y Cluffe callan, el coro pasa a un relativo y momentáneo primer plano, puesto que al estar fuera de la escena siempre se los escucha a lo lejos.

Tabla G

<i>Nivel sonoro</i>	<i>Emisor</i>	<i>Función dramática</i>	<i>Nivel de dinámica</i>
Foreground	Essex y Cluffe	Describir el combate	<i>f-ff</i>
Middleground	Coro (<i>off stage</i>)	Reaccionar al combate	<i>pp-ff</i>
Background	Orquesta (preludio)	Representar el combate	<i>ppp-pp</i>

Ejemplo 84. *Gloriana*, Acto 1, nº 2 “The Tournament” (cuerda omitida)

2. The Tournament. ESSEX, CUFFE, CHORUS, later MOUNTJOY and PAGE.
 Essex, attended by Cuffe, is listening to the proceedings within.
 Cuffe, at an opening, reports on what he can see.

The same tempo

1. Solo

ESSEX Who throws the gaunt-let

CUFFE He throws the gaunt-let down!

S. What cham-pion rides? Is it Mount-joy?

CHORUS (off) What cham-pion rides? Is it Mount-joy?

B.

También en *Owen Wingrave* se detecta la utilización de diferentes estratos musicales. Concretamente en el Acto 2, Escena 1, nº 216, la música presenta claramente un primer y un segundo plano. Se trata del momento en que el patriarca de los Owen, el general Sir Philip Wingrave, conduce a Owen a su despacho para recriminarle su decisión de abandonar el ejército. La acotación es la siguiente: “La puerta del despacho está cerrada, pero su voz se sigue escuchando intermitentemente”⁶¹³ (Ejemplo 85). La conversación no se produce pues sobre la escena, que está ocupada por Doyle y Miss Wingrave. En este momento, la música presenta los dos planos y el compositor advierte que se ha de interpretar “cada sección en su propio estricto tempo”, para mantener disociados los dos planos de la acción.⁶¹⁴ Aquí se vuelve a comprobar cómo los dos planos corresponden a situaciones dramáticas diferenciadas.

Ejemplo 85. *Owen Wingrave*, Acto 2 escena 1

The door of his room is closed, but his voice is still heard intermittently
Die Tür seines Zimmers ist geschlossen, aber seine Stimme ist noch zeitweilig zu hören

[216] (each section in its own strict tempo)

OUT OF SIGHT offstage

Hrn. I
S.D. (S.D. stick)
Perc. III
Supp. Cym.
B.D.
Sir P.
Tpt. I
Coyle
Vc.

p *f* *pp* *p* *f* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp* *mf* *pp* *f* *pp*

Here's my last word. I'll not accept.
Mein letztes Wort. Ich akzeptier es nicht.

woe? -schehn? If we hold our breath we may hear.
Hiel-ten wir den A-tem an, dann hör-ten wir.

pp (non trem.) *pp*

Finalmente, toda la escena 2 del Acto 1 de *Death in Venice* en donde se representa sonoramente al barco que zarpará hacia Venecia, tal y como se ha descrito al principio de este capítulo, constituye el background constante de todo el episodio. Es tal el realismo de los efectos sonoros que este estrato musical se puede

⁶¹³ “The door of his room is closed, but his voice is still heard intermittently.” *Owen Wingrave*, Acto 2, escena 1.

⁶¹⁴ “Each section in its own strict tempo”. *Owen Wingrave*, Acto 2, escena 1.

equiparar a una especie sonido ambiente, al igual que en una película se escucharía el sonido del barco por debajo de los diálogos de los personajes.⁶¹⁵

La utilización de diferentes planos en la obra de Britten no sólo se constata en la música escénica. También se aprecia, por ejemplo, en la fuga final de las *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge* Opus 10, nº 35. En este punto de la partitura, una parte de la orquesta mantiene la textura imitativa en *ppp con sordina* mientras que otra parte, *senza sordina*, enuncia el tema de Bridge, creándose así una clara distinción de primer plano sobre un fondo sonoro (Ejemplo 86).

Ejemplo 86. *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge Opus 10, nº 35* (vl. 2, vla., vlc. y b. omitidos)

The image shows a musical score for Example 86. It features a single staff at the top labeled 'Solo' and 'Foreground', containing a melodic line with various notes and rests. Below this are three staves for the orchestra, labeled 'Vi. I', 'Viol. II', and 'Viol. III'. The orchestra part is marked 'ppp' and 'con sordina', indicating a very soft, muffled texture. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are dynamic markings like 'ppp' and 'pp' throughout.

Obviamente, Britten no es el primero en presentar diferentes planos en una escena operística. Abundan ejemplos en que se escucha de fondo la música del coro (normalmente de carácter religioso) mientras evoluciona, más o menos indiferente, la acción sobre la escena. En este sentido podemos citar *La forza del destino* (Acto 2, escenas 1 y 2; Acto 4, escena 1 coro de mendigos), *Tannhäuser* (Acto 1, escena 3; Acto 2 final; Acto 3, escena 1 y 3), *Tosca* (Acto 1, Finale I Largo religioso), o el propio *Peter Grimes* (Acto 2, Escena 1), que por otra parte, seguramente constituye uno de los ejemplos más elaborados.⁶¹⁶ Con todo, en la mayoría de los casos citados, lo que se superpone es música diegética (por ejemplo, la música del coro que entona un *Te Deum* que pueden escuchar el resto de personajes) con la música extradiegética (la música que ejecuta la orquesta y los

⁶¹⁵ También el trayecto en góndola hacia el Lido de la escena 3 presenta este tipo de organización sonora.

⁶¹⁶ Véase David Matthews: 'Act II scene 1: an examination of the music' en Brett (1983).

cantantes y que propiamente constituye acción escénica).⁶¹⁷ Se trata pues de dos niveles sonoros de una única situación escénica. En cambio, en el caso que estamos examinando de las obras de Britten, los dos planos forman parte de la acción dramática pero ninguno de los dos corresponde a música diegética.⁶¹⁸ Un posible antecedente de combinación de planos sonoros se encuentra en el Duo y coro final del Acto 4 de *Carmen*. En efecto, el diálogo entre José y Carmen se ve interrumpido por la intervención por la multitud *off stage* que asiste a la corrida de toros que protagoniza el nuevo amante de Carmen, Escamilla. Con todo, en esta espléndida escena, las intervenciones del coro no se superpone al diálogo sino que, por así decir, lo puntúan.

El tipo de secuencia descrita en *Grimes, Gloriana* o *Death in Venice* (y a la que seguramente también correspondería a la escena 1 del Acto 1 de *Billy Budd*), constituye un tipo escena que denominaremos “escena por capas”. Esta tipología corresponde a escenas que se organizan en diferentes estratos pero en donde no hay música diegética. Gracias a esta polifonía de niveles sonoros, las escenas por capas se alzan como momentos operísticos de una rara intensidad.

Volviendo al análisis sobre el primer plano y el segundo plano cabe señalar que el equilibrio entre los dos se consigue en virtud del recurso radiofónico del *cross-fade*. Así, en alusión a la escena del pub “The Board” analizada más arriba, White observa:

Most of the scene in the Board is accordingly set to an animated form of free recitative, punctuated by brief fragments of the storm that burst through the doorway as various characters enter from outside; and this provides an excellent setting for the round. Thanks to the **cross-fading device**, the music of the storm, having been heard in full in interlude ii, continues by implication unbrokenly throughout this scene.

⁶¹⁷ Para una caracterización de los términos diegético y extradiegético, véase el punto 3 del Capítulo 4.

⁶¹⁸ También la escena 20 del Acto 1 del *Don Giovanni* en donde se combinan diferentes orquestas a la vez constituye un caso de música diegética, en este caso de baile. También la escena final, en donde aparecen músicas de diferentes autores (Mozart incluido) con carácter diegético (puesto que son escuchadas y comentadas por los personajes) asistimos a una combinación, magistral, de una única escena con dos planos sonoros. Quizá lo que más se le aproxima a lo que estamos describiendo de las óperas del compositor inglés sea la escena en que torturan a Cavaradossi mientras Scarpia presiona a Tosca (*Tosca*, Acto 2).

Cross-fading is also used for the church service, the song chanted by the procession that visits Peter's hut, and the Moot Hall dance.⁶¹⁹

El *cross-fade* es un recurso radiofónico que consiste en incrementar gradualmente el sonido de un canal mientras que se disminuye, también de manera gradual, el del que se escuchaba hasta ese momento. En castellano se habla de 'fundido sonoro' para el *fade out*. El interés de Britten por este recurso, que se encuentra en algunos pasajes de *The Rescue*,⁶²⁰ queda reflejado en su respuesta a un cuestionario sobre su actividad como compositor de bandas sonoras realizado hacia 1941:

5. What difference are you aware of that is produced in the music by the fact that you are composing it for a film sequence and not for a sequence in any other dramatic medium?

The technical side of the recording. **The possibility of gradual fades in and out.** And most obvious of all, that only 1/10th of the audience's attention is on the music.⁶²¹

Creemos que en la obra escénica de Britten se encuentran ejemplos más elocuentes de la técnica del *cross-fade* que los aludidos por White, que ilustran mejor el aprovechamiento de los diferentes niveles sonoros. El *cross-fade* se aprecia de manera evidente, por ejemplo, en el comienzo del Acto 2 de *Owen Wingrave*. En efecto, cuando finaliza la Balada que a modo de Prólogo antecede este Acto 2, el volumen del Narrador y del coro se desvanece poco a poco mientras que, de manera casi imperceptible, la voz de Owen emerge hasta pasar a un primer plano. De esta manera, el Prólogo y la Escena 1 quedan indisolublemente soldadas dando la sensación de que se ha efectuado un *cross-fade* radiofónico (Ejemplo 87).

⁶¹⁹ White, Eric Walter: *Benjamin Britten. His Life and Operas*, p. 130.

⁶²⁰ "Cross-fade Telemachus and Eumaeus talking very fast". *The Rescue* p. 28. También en *ibidem* pp. 37, 47, 58, 61.

⁶²¹ citado en Reed, Philip: 'The Incidental Music of Benjamin Britten. A Study and Catalogue of his Music for Film, Theatre and Radio.' University of East Anglia. 1987, p. 21. El énfasis es nuestro.

Ejemplo 87. *Owen Wingrave*, Acto 2 escena 1

SCENE 1
The gallery at Paramore. OWEN and COYLE are looking
Die Galerie in Paramore. OWEN und COYLE sehen

203 *p* heavily / schwer

Nar. They called for him to toll the bell, The bell was for the child he slew,
Als man ihn rief zum Glock - ken - dienst, die Glock - ke galt dem to - tem Kind

Tpt. *pp* *sim.*

Bell *p*

Chor. *pp*
Trum - pet blow, trum - pet blow, Pa - ra - more shall
Horn ge - tön, Horn ge - tön, Pa - ra - more, was

OWEN *pp*
The bell was for the child he slew,
Die Glock - ke galt dem to - tem Kind

at the fifth picture, the double portrait of the old Colonel Wingrave and his young son.
das fünfte Bild, das Doppelporträt des alten Oberst Wingrave und seines jungen Sohnes an.

Nar. *dim.* They found him life - less on the ground of that same room ... with - out a wound.
lag oh - ne Wan - de tot er da, im Rau - me, wo die Tat ge - schah.

Tpt. *dim.*

Bell *dim.*

Chor. wel - come woe.
wird ge - - schehn?

Hp. *pp* *mf* *freely / frei*

OWEN *mf* *3*
They found him life - less on the ground Of that same room ... What caused his death they ne - ver found out.
lag oh - ne Wan - de tot er da, im Rau - me, wo ... Wo - ran er starb, er - fuhr - en sienie.

COYLE *p*
Was it re - morse?
Starb er aus Reu?

En el final del Acto 2 de *Gloriana* también asistimos a una variante del *cross-fade* ordinario. Para concluir este acto, el compositor dispone una serie de danzas, paradigma de música diegética, a cargo de la orquesta sobre la escena.⁶²² Mientras se ejecuta la última de ellas, una Coranto (Acto 2, nº 14), se empieza a escuchar, superpuesta, la música de la orquesta ordinaria con la música “Victor of Cadiz”, cántico con el que Essex es saludado por sus seguidores.⁶²³ La intervención de la orquesta es, inicialmente, casi imperceptible aunque, de manera gradual, acaba imponiendo su presencia amenazante llegando finalmente a aplastar la danza

⁶²² Esta Escena 3 del Acto 2, con su sucesión de danzas como telón de fondo de la progresión dramática, es un prodigio de combinación entre música diegética y extradiegética.

⁶²³ El conde de Essex fue uno de los que comandó la alianza de fuerzas europeas que en 1596 conquistaron la ciudad de Cádiz. De ahí la alusión en el cántico.

inicial (nº 109) (Ejemplo 88). En este caso, aunque la primera fuente no desaparezca, la impresión de *cross-fade* es pertinente. Cabe señalar, por otra parte, que con este recurso Britten consigue que la orquesta presagie el trágico desenlace que se prepara en el Acto 3. El final del Acto 2 de *Gloriana* es, en este sentido, muy similar al efecto que se encuentra la final de la Parte 1 de *The Rescue*, en donde una serie de disonancias vienen a enturbiar la plácida consonancia del pasaje, a modo de advertencia sobre la gravedad de los sucesos que se avecinan (véase Capítulo 3, 11.)

Ejemplo 88. *Gloriana*, Acto 2 escena 2 (viento y metal omitidos)

The image shows a musical score for 'Gloriana, Acto 2 escena 2'. The score is arranged in a standard orchestral format. At the top, there are staves for Timp. (Timpani) and Perc. (Percussion). Below these are the STAGE ORCHESTRA parts, labeled I through V. At the bottom, there are staves for string instruments: Vi. I (Violin I), Vi. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Db. (Contrabajo). The score includes dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *f* (forte). A circled annotation 'always cresc.' is placed above the string parts, indicating a continuous increase in volume. The percussion part includes a section marked '(S.D. stiecka)'. The woodwind and metal parts are omitted, as indicated by the text in the section header.

En el Acto 1, escena 1 de *Billy Budd* también se detecta un efecto de *cross-fade* cuando los cánticos de los marineros sobresalen, cada vez con más intensidad, en diferentes momentos de la escena.⁶²⁴

⁶²⁴ Concretamente se trata del Acto 1, escena 1 nº 5 (el coro canta en *pp*), 7 (*p*), 8 (*pp*), 9 (*pp*), 14 (el coro canta en toda su plenitud *f*).

También en la producción instrumental del compositor inglés se pueden detectar ejemplos de *cross-fade*, concretamente en su *Sinfonietta* opus 1. En este caso, el final del 2º movimiento se desvanece progresivamente mientras, de manera sincrónica y también progresiva, se empieza a oír el inicio del tercero (Ejemplo 89). Se ha de destacar que la obra que estamos examinando corresponde al año 1932, antes pues de que Britten tuviera algún tipo de experiencia profesional con el mundo de la radio, lo cual da fe de su familiaridad con el medio radiofónico ya desde su infancia.⁶²⁵

Ejemplo 89. *Sinfonietta* op. 1, final de Variations e inicio de la Tarantella

12 Piu moto (♩ : 66-68)

12 Piu moto

senza sord.

attacca subito

H. 14147

28

III
Tarantella

Presto vivace (♩ : ♩ of previous tempo) (♩ : 176 - 184)

Flute

Oboe

Clarinet in B♭

Bassoon

Horn in F

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

naturale sempre cresc. sempre saltando

⁶²⁵ Véase al respecto Evans, John (ed.): *Journeying Boy. The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928-1938*. Londres: Faber and Faber, 2009.

8 Compresión fílmica vs expansión operística

La influencia del cine sobre la ópera no ha consistido tanto en la incorporación del propio film en el escenario lírico como la asimilación de diferentes técnicas fílmicas. Una de las primeras que se incorporó fue la yuxtaposición, característica del cine, de escenas sin transición en donde se podían dar grandes saltos temporales y espaciales. Las diferentes escenas son tratadas como cuadros autónomos. Es el caso, ya señalado más arriba, de *Intermezzo* de Strauss.⁶²⁶

Esta técnica de compresión de los episodios sería casi lo contrario del tratamiento del tiempo que se había dado en la ópera, especialmente la wagneriana. En efecto, la ópera se caracteriza por la capacidad de expandir temporalmente de manera casi infinita un episodio, de suspender el flujo del tiempo representado; de ahí que el libreto tienda a abreviar y simplificar los episodios de la fuente literaria sobre la que se basa. En contraposición, el cine destaca por su capacidad para comprimir, para contraer el tiempo.⁶²⁷ Recordemos la yuxtaposición de cuadros fílmicos de corta duración que se suceden velozmente en el cine mudo y que pueden estar distanciados tanto temporal como espacialmente.

En algunas óperas de Britten también se aprecia este gusto por la yuxtaposición y compresión temporal. Aparece por ejemplo, en *Lucretia* con el *atacca subito* entre Interludio y 2ª escena de Acto 1 o el enlace en la escena 1 del Acto 2 nº 13, entre el recitativo de los dos coros y la escena en el dormitorio de Lucrecia. En el caso de *The Turn of Screw*, toda la arquitectura de la ópera, con sus cortas escenas distanciadas temporalmente de manera indeterminada y separadas por los interludios en forma de variaciones, a modo de transiciones, presenta un

⁶²⁶ Véase al respecto la nota 570 en este mismo capítulo. El carácter cinematográfico de la ópera de Strauss se comprueba especialmente en el Acto 1 y la sucesión de la escena 2 (En la pista de trineo), 3 (Baile en Grundlsee) y 4 (Estancia en la casa del notario), cada una de las cuales tiene una corta duración.

⁶²⁷ "Though cinematic techniques Strauss successfully distances himself from Wagner, for surely a major characteristic of Wagnerian opera is its capacity to expand time. Where a mere glance in Tristan can be transformed into a lengthy orchestral passage, film generally aims for temporal compression, where years can become minutes in front of our eye. [...] By incorporating filmic techniques rather than the film itself, however, Strauss avoids this central conflict between opera and cinema: the tension between temporal expansion and compression." Gilliam, Bryan: 'Stage and screen: Kurt Weill and operatic reform in the 1920s' en *Music and performance during the Weimar Republic*, p. 3.

manifiesto carácter cinematográfico.⁶²⁸ Aunque quizá sea en *Death in Venice* en donde la técnica fílmica de la yuxtaposición se manifiesta con más intensidad. A modo de ejemplo, y a la espera de un análisis pormenorizado del conjunto de la ópera desde esta perspectiva, nos centraremos en la Escena 6 del Acto 1. En ella se aprecia claramente el tipo compresión del tiempo y del espacio a la que estamos aludiendo. En efecto, durante un lapso de tiempo indeterminado pero que bien pudiera abarcar todo un día se suceden cambios constantes de lugar, como se puede observar en la Tabla H.

Tabla H

<i>Death in Venice: Acto 1 Escena 6</i>	
La partida frustrada (Aschenbach cruza hacia Venecia en góndola.) ⁶²⁹	
<i>Desplazamientos</i>	<i>Nº partitura</i>
Viaje en góndola del Lido a Venecia	1
Paseo por Venecia	5
Vuelta al hotel en góndola	8
Hall del Hotel (Aschenbach decide marcharse)	12
Viaje en góndola del Lido a Venecia	16
Llegada a Venecia (Aschenbach decide volver)	20
Vuelta al hotel en góndola	24
Hall del Hotel	29

En la tabla anterior se comprueba cómo durante la escena se producen hasta ocho cambios de lugar de manera yuxtapuesta, casi como si de un montaje audiovisual se tratara, mientras que la música se sucede sin interrupción.

Este tipo de yuxtaposición se puede observar en el ejemplo 2 en donde se observa el enlace, sin solución de continuidad, entre las escenas 1 y 2 del Acto 1 de la ópera comentada. No es descabellado conjeturar que la ópera anterior a *Death in Venice*, concebida para el medio televisivo (*Owen Wingrave*), haya supuesto una importante fuente de inspiración.

⁶²⁸ Las cuatro primeras escenas del Acto 1, por ejemplo, no duran más de 4 minutos cada una. Una de las pruebas de la compresión obtenida por Britten fue la consideración que la ópera era demasiado corta para los estándares líricos, de ahí que se añadiera el Prólogo, inicialmente no previsto.

⁶²⁹ "The foiled departure (Aschenbach crosses to Venice in a gondola.)" *Death in Venice*, escena 6, Acto 1.

9 Otros elementos

Hay otros aspectos del quehacer operístico de Britten que también se pueden relacionar con recursos cinematográficos o radiofónicos. Para empezar, nos referiremos a diferentes momentos operísticos que se pueden relacionar con los movimientos de la cámara en el cine.

Un primer ejemplo de este influjo cinematográfico correspondería al Interludio I de *Lucretia*, concretamente el efecto que se produce una vez el príncipe atraviesa el Tíber. A partir de este punto (Interludio I nº 54), la música deja de representar de manera realista la desbocada carrera para alejarse de la escena, dando la misma sensación que tenemos cuando en el cine la cámara se distancia de la escena y dejamos de oír el sonido ambiente. En la misma línea y en el mismo Acto 1, justo cuando se produce la llegada de Tarquinio, el libreto incluye la siguiente acotación: “Fuerte golpe en la puerta. En la siguiente escena los personajes representan mediante gestos las acciones descritas por el Coro Masculino o femenino.”⁶³⁰ El efecto que se produce a partir de este momento de nuevo es similar a cuando en una película la cámara muestra una escena desde la suficiente distancia como para no captar el sonido propio de la escena que se ve. El resultado es que el espectador observa la acción (por ejemplo, desde fuera de una estancia que la cámara filma a través de una ventana) sin oír lo que dicen los personajes. En el caso de la escena a la que nos referimos, este efecto de distanciamiento no impide que se pueden escuchar, a modo de *cross-fade*, los diferentes “good night” que los personajes se desean mutuamente.

Un segundo ejemplo correspondería a la escena final de *Gloriana*, en donde asistimos a una especie de zoom en la que una hipotética cámara se acerca poco a poco a la reina, que acaba de condenar a muerte a Essex, su protegido. En el Epílogo se encuentra la siguiente acotación: “El escenario se oscurece y se ve a la Reina de pie bajo una luz fuerte contra un fondo indeterminado”.⁶³¹ Este efecto

⁶³⁰ “Loud knock on door. In the following scene the characters mime the actions described by the Male Chorus or Female Chorus” en *The Rape of Lucretia*, Acto 1, Escena 2, nº 85.

⁶³¹ “The stage darkens and the Queen is seen standing in a strong Light against an indeterminate background” *Gloriana*, Acto 3, Epílogo.

sería consecuente con el aislamiento final que sufre Isabel I y la voluntad de mostrar su esfera privada:

[...] the final scene progressively reduces its focus from the Queen with her council, through her interview with the suppliants for Essex, to her final isolation, when she is attended only by spectral figures [...]⁶³²

Gracias a este recurso de concentración sobre la figura de la Reina, a modo de primer plano escénico, se consigue acentuar la situación de desamparo y reclusión que experimenta.⁶³³

Cabe señalar el uso de la palabra hablada en esta última intervención de Isabel I, recurso que Britten ya había utilizado también al final de *Grimes*. En los dos casos se trata de momentos en los que se apunta a una cierta irrealidad. No es impensable que la experiencia de Britten con la palabra hablada en la radio le haya hecho pensar en este recurso para sugerir momentos de una especial significación y que se subrayan gracias a la renuncia al canto ordinario.

Un tercer ejemplo se sitúa en la última parte del Acto 1 de *Wingrave*, cuando durante la cena, los diferentes personajes hablan consigo mismo, en una especie de soliloquio colectivo. Sus intervenciones van precedidas de la siguiente acotación: "Pausa incómoda una vez se retiran los platos. Los personajes expresan uno a uno sus pensamientos en silencio".⁶³⁴ En cada momento es como si la cámara hiciera un primer plano de cada personaje, cosa que sucede en la versión televisiva. Este tipo de recurso también es utilizado en el cine, mientras que en la ópera se busca más la sincronía de pensamientos al estilo del cuarteto de *Fidelio* o del sexteto de *Rigoletto*.

Centrándonos ahora en efectos de tipo sonoro, destacaríamos el efecto claramente cinematográfico utilizado por Britten en la escena de locura de Grimes (Acto 3, escena 2). Durante este impactante número, el compositor consigue plasmar el

⁶³² Banks, Paul (ed.): *Britten's Gloriana. Essays and Sources*. Woodbridge: The Boydell Press, 1993, p. 78.

⁶³³ El resto de acotaciones del Epílogo van en la misma línea de crear un clima de irrealidad: "Time and place are becoming less and less important to her", "The Queen, standing alone, directly addresses the audience", "Near the Queen appears a death-like phantom of herself. It approaches and fades", "Cecil disappears. The Queen is alone".

⁶³⁴ "Uncomfortable pause as the dishes are cleared away. The characters in turn quietly express their thoughts." *Owen Wingrave*, Acto I, escena 2.

delirio del pescador mezclando dos planos sonoros: el que emite el propio pescador como resultado de su enajenación y las voces que resuenan en su cabeza, a cargo del coro *off stage*. A pesar de la acotación escénica (“Un Fiscorno y los gritos de los perseguidores se oyen a lo lejos”),⁶³⁵ es manifiesto que las intervenciones del coro no se reducen a ser un eco de los gritos lejanos de los lugareños. En efecto, cada “Peter Grimes” que entona el coro adquiere un carácter más espectral y acabamos entendiendo que se trata de voces producto de las alucinaciones que el pescador está sufriendo.⁶³⁶ El equivalente cinematográfico del efecto descrito sería la escena en que un personaje, y el resto de espectadores, escucha voces en su cabeza, ya sea en forma de recuerdo o ensoñación, voces que se añaden al propio sonido ambiente. Britten, gracias a la combinación de los dos niveles referidos (el de la realidad y el de la ensoñación), junto con el ambiente de atroz desolación propiciado por el único acompañamiento del fiscorno, consigue reflejar el estado psíquico de Peter de manera admirable y moderna.⁶³⁷

10 Conclusiones

A lo largo de las páginas anteriores hemos determinado en qué sentido la obra operística de Britten y también, aunque en menor medida, la instrumental, reutiliza recursos propios del medio radiofónico y cinematográfico. Desde este punto de vista, Britten se revela, dentro del marco general de la idiosincrasia operística, como un renovador del género al integrar recursos narrativos propios de otros medios. Su paso por el cine, la radio y el teatro resulta doblemente beneficioso: no sólo le permiten experimentar una serie de aspectos músico-dramáticos que son comunes con la ópera, sino que le proporcionan una serie de

⁶³⁵ “Foghorn and the cries of the searchers can be heard distantly” *Peter Grimes*, Escena 2, Acto 3.

⁶³⁶ Este efecto es especialmente intenso a partir del nº 50.

⁶³⁷ En general los protagonistas de las escenas de locura se ven más afectados por alucinaciones visuales, en forma de espectros que se les aparecen, que por alucinaciones auditivas. Es el caso de las escenas protagonizadas por Macbeth o Boris Godouovov en las óperas homónimas. En el caso de *Wozzeck*, la alucinación del protagonista ya se concentra en el elemento sonoro: “Cuando cierro los ojos la sigo viendo / y oigo los violines... ¡Más, más!... / Y una voz que sale de la pared... / ¿No la oyes, Andrés? / ¿No ves como tocan y bailan?” *Wozzeck*, Acto 2, Escena 5. Por otra parte, el monólogo de Grimes se caracteriza por la completa soledad del personaje. Para un análisis de este tipo de escenas véase Cynthia A. McGregor: ‘The Musical Language of Dramatic Monologues: A Study of Wotan, Tristan, Salome, Boris and Grimes.’ Evanston (Illinois): Northwestern University, 2001.

recursos no estrictamente líricos que el compositor traslada de manera brillante a su quehacer operístico.

La impronta de recursos como el *flashback*, el *parallel intercut*, el *cross-fade*, la teicoscopia, la compresión temporal y espacial y otros aspectos en la obra de Britten no ha sido suficientemente investigada hasta el día de hoy. En este capítulo, sin pretender ser exhaustivos, hemos buscado presentar, de la manera más completa que permite el contexto de la Tesis, esta faceta poco explorada de la trayectoria del compositor inglés. Por lo demás, el análisis del uso del *foreground-background* nos ha llevado a proponer una categoría escénica como es la “escena por capas”, categoría que arroja nueva luz sobre algunas de las escenas más importantes de la obra de Britten y sobre la que esperamos poder profundizar en próximos trabajos.

Finalmente hemos constatado el carácter premonitorio de *The Rescue*, no solo en lo que se refiere al hecho de que algunos de sus materiales serán utilizados en óperas posteriores, sino también por su temática antigua, en la que insiste en *The Rape of Lucretia*, así como su tratamiento de la figura femenina que anticipan otras heroínas como Lucrecia, Isabel I o Fedra.

CONCLUSIONES GENERALES

One final point, a selfish one, because I am going to speak for the composer. Writing operas is a very tricky business; only a great gift with hard-won experience can produce enduring masterpieces. Today few composers can acquire the experience, even granted they have the gift. Therefore, let the managements and the public (not to mention the Press) be a little lenient about their early efforts. We have no small opera houses in the provinces in England where their immature works can be tried out –they must face the full glare of metropolitan publicity. Perhaps, in the feeble, gawky show we are watching, are hidden the seeds of some valuable operatic talent. Do not let us entirely crush them with damning criticism, and let us resist the opportunity for brilliant wit at their expense. After all, Mozart had to start with *Apollo and Hyacinth*, and Verdi composed operas almost annually for fifty years before they achieved the dazzling perfection of *Otello* and *Falstaff*.

Benjamin Britten, *The Rise of English Opera*, p. 14

Que la cita anterior proceda de un texto de Britten resulta en principio sorprendente. En efecto, no deja de extrañar que el compositor que fue encumbrado con su primera ópera sea el mismo que pida paciencia y la posibilidad de equivocarse en el caso de otros autores líricos. Se podría interpretar simplemente como un gesto de generosidad hacia sus colegas por parte de alguien cuya carrera ya está consolidada. Sin embargo, si Britten insiste en la importancia de poder hacer unos primeros tanteos operísticos sin la presión del circuito convencional es porque, en cierto modo, él pudo disfrutar de ese periodo de adiestramiento. En su caso, la falta de teatros de ópera de provincias fue compensada por la posibilidad de ejercitarse en los teatros convencionales y en los escenarios 'invisibles' de la radio. A lo anterior hay que añadir la experiencia de la opereta *Paul Bunyan* que, a pesar de ser un fracaso o precisamente por serlo constituye un peldaño más en la etapa de formación del compositor. En consecuencia, cuando Britten insiste en la importancia de fraguarse como compositor de ópera lo dice por propia experiencia.

Este proceso de formación queda claramente reflejado en los ensayos de 1944 y 1945 del crítico Sackville-West, ensayos que, por la proximidad con Britten durante los años previos al estreno de *Peter Grimes*, constituyen un altavoz de las

propias concepciones del compositor. En ellos queda establecida la idea según la cual las obras anteriores a *Grimes* forman una progresión, a través de los diferentes géneros musicales, hacia la ópera. Ello no impide que Britten se sorprenda de la facilidad con que ha compuesto el Acto 1 de su “primera” ópera, en una carta inédita de 1944 que le envía a Sackville-West: “*Peter Grimes* goes ahead well—I have completed Act I, and except for one or two bad bits, it seems good to me. I long to play it to you, and I wonder what you’ll say of my operatic style. Certainly it has come surprisingly easily considering that it’s my first ‘go!’”

Esa aparente facilidad a la que alude el compositor se ha de matizar en dos sentidos. En primer lugar, no hay que olvidar que Britten es un compositor capaz de concebir y madurar sus obras sin necesidad de escribir notas sobre un papel y que, seguramente, el proceso de gestación de *Grimes*, que empieza en 1942, es decir, dos años antes de que empiece propiamente a componer la música, haya sido un lapso de tiempo en el que el compositor ha seguido cavilando las líneas maestras de la ópera. En segundo lugar, que toda su trayectoria en el género incidental (radio, cine, teatro) le ha permitido foguearse con una serie de dificultades inherentes al género, como pueden ser el equilibrio entre música y voz o la cadencia temporal adecuada de la música a la acción escénica, que también se plantean a la hora de componer una ópera.

Con el fin de documentar en qué medida Britten se prepara o ejercita en el género incidental, he centrado mi Tesis en la obra más importante anterior a *Grimes*, obra que supone, gracias a su ambición dramática cercana al género lírico, el último ensayo general de Britten antes de afrontar su primera gran ópera. El drama radiofónico *The Rescue* (1943) representa, desde el punto de vista de la ambición y las dimensiones de la obra, el último peldaño en la formación del compositor y, desde el punto de vista de aglutinar diversas capacidades compositivas e instrumentales y de estar en conexión con las obras anteriores, el último eslabón de una cadena. En este sentido consideramos haber hecho una aportación significativa al análisis del proceso de crecimiento del compositor así como a su evolución interna.

A partir del estreno de *Grimes*, los estudiosos de la obra de Britten consideran que el estilo musical del compositor se caracteriza por su dramatismo. Para entender el alcance de esta consideración hemos llevado a cabo una indagación sobre el concepto del dramatismo musical (Capítulo 1). Ello nos ha conducido a distinguir entre el dramatismo con el que se identifica la música del Clasicismo, y en particular con Beethoven, y el que se atribuye a la música teatral. Esta última está determinada por su propia condición escénica, lo que conlleva que presente una serie de características específicas (que afectan tanto a la densidad como a la instrumentación, y se concretan tanto en la ausencia de desarrollo como en la celeridad de su cadencia, entre otras) que la distinguen de la música sinfónica clásica. En este sentido, la música teatral despliega un dramatismo específico que no coincide con el dramatismo instrumental. Autores como Francis D. Tovey o Hans Keller, entre otros, han iniciado la senda para comprender los mecanismos del repertorio dramático y, más en general, la distinción intrínseca entre géneros musicales más allá de sus meras características instrumentales. Considero que, en el caso de la música, esta senda aún tendrá que ser laboriosamente transitada para que llegue a alcanzar el nivel conceptual que la teoría literaria ha logrado sobre la distinción entre lo lírico, lo épico y lo dramático.

Hecha esta aproximación inicial a lo dramático, hemos constatado que el dramatismo atribuido a la música instrumental o vocal de Britten no correspondía al dramatismo del estilo Clásico sino que presenta atributos propios de la música teatral. Ello me ha llevado a concluir que la música de Britten no es dramática en el sentido que lo es la de Beethoven y la de los clásicos en general, sino que lo es en el sentido que se atribuye a la música de escena. En efecto, obras como la *Ballad of Heroes* (1939), la *Sinfonía da Requiem* (1939) o el *Concierto para Violín* (1940) presentan características propias del estilo escénico: linealidad, final redentor, puntos culminantes, ausencia de desarrollo, tendencia al estilo barroco vocal, y otros. Brevemente, las obras instrumentales y vocales de Britten anteriores a su primera ópera ya son las de un compositor de ópera.

A lo largo de las páginas anteriores hemos mostrado, por primera vez de manera conclusiva, en qué sentido el estilo instrumental y vocal de Britten (incluyendo incluso las adaptaciones de las melodías populares) ya se dirige hacia el ámbito de

la música escénica; cómo, de manera casi natural, su estilo lo aboca hacia el repertorio operístico. En este sentido considero que mi Tesis supone un avance en la comprensión estilística del compositor inglés. Por otra parte, y gracias a las distinciones literarias de género, hemos establecido el carácter principalmente épico (en el sentido clásico pero también brechtiano del término) de *Paul Bunyan* frente a una condición más dramática de *The Rescue*, circunstancia que supone un avance en la maduración del compositor hacia el género operístico.

El estudio del contexto y génesis de *The Rescue* (Capítulo 2) me ha llevado a consolidar la figura del escritor y crítico musical Edward Sackville-West, que ejercerá, a la vuelta de Britten a Inglaterra en 1942, un papel semejante al que ejerció W. A. Auden en años anteriores. El ascendente del crítico sobre Britten tiene su origen en una serie de entusiastas artículos que le dedica y en los que vaticina su futura competencia como compositor de ópera. Entre 1942 y 1943, el papel de consejero y colaborador de Sackville-West queda pormenorizado gracias a las cartas inéditas que he podido consultar. Mi trabajo afianza pues la importancia de la figura de Sackville-West en este delicado momento de la carrera de Britten, debido al relativo fracaso de la experiencia americana y a su condición de pacifista durante los años de guerra. Asimismo, considero que su concepción dramática sobre la radio y la ópera –Sackville-West siempre aspiró a ser libretista y su conocimiento del repertorio operístico es espléndido– tuvo que incidir en la aproximación de Britten hacia a los dos géneros. En contrapartida, la confianza depositada por Britten en el crítico se manifiesta en su anhelo por hacerle partícipe de su labor creativa llegando a mostrarle obras aún por acabar, lo cual es harto infrecuente en un compositor.

La Tesis también aporta una importante Antología de textos de Sackville-West (Anexo B), en un esfuerzo por dar una imagen lo más completa posible de las capacidades críticas de Sackville-West con extractos de artículos publicados en los años 30 y 40, así como una visión panorámica de sus críticas sobre la obra de Britten. En el anexo A damos el listado más completo hasta la fecha de los escritos del crítico, especialmente de los artículos con temática musical que publicó hasta 1945. Creemos que esta manera se ha colmado el vacío que, según especialistas como Donald Mitchell (2004), existía sobre su persona.

El núcleo fundamental de mi investigación ha sido el justificado establecimiento del carácter operístico de *The Rescue* (Capítulo 3). Esta tendencia del drama radiofónico, que había sido sugerida por varios autores, no se había sustentado hasta ahora de forma analítica. A lo largo de nuestra exposición, se comprueba que tanto la letra como la música de *The Rescue* comparten rasgos operísticos. En primer lugar, el texto de Sackville-West presenta una clara tendencia a ejercer de libreto por una serie de características como pueden ser la concentración de la trama, la presencia de puntos culminantes, la utilización no casual del soliloquio, los elementos narrativos que dan pie a momentos musicales ya sean diegéticos o no, los pasajes cantados y otros elementos que remiten al género operístico. Desde el punto de vista musical, cabe destacar sobre todo la presencia de sendas ‘oberturas’ y ‘finales’ en las dos jornadas que completan el drama radiofónico, el tratamiento musical otorgado a los personajes (de manera equivalente al *leitmotiv*) o las funciones dramáticas que ejerce la música como sustituta de la acción o de transición entre diferentes escenas. Los abundantes elementos que hemos establecido confirman de manera incontestable la inspiración operística de *The Rescue*.

Destacamos como otra aportación importante la de haber demostrado que existe una relación significativa entre *The Rescue* y la ópera de Monteverdi *Il ritorno d’Ulisse in Patria* (Capítulo 2) y que avala aún más, si cabe, la inspiración operística de la obra radiofónica. Las coincidencias entre la ópera de Monteverdi y el drama radiofónico de Sackville-West no se limitan al hecho de basarse en la misma obra literaria, sino que son constatables tanto a nivel estructural (en el uso de los mismos episodios de la *Odisea*), como dramático (en la centralidad de Penélope y el protagonismo de Iro) y también musical (en la utilización del canto para representar lo sobrenatural).

Con el objeto de profundizar en la impronta de los medios de comunicación de masas en la obra escénica de Britten, mi Tesis documenta (Capítulo 4) la presencia de recursos propios de la radio o el cine —tales como el *flash-back*, el *parallel intercut* y la compresión de las escenas, entre otras— en la mayoría de sus óperas más importantes. Esta incursión me lleva a proponer la categoría “escena por capas”, a la que en el futuro pienso dedicarle un tratamiento más exhaustivo, para

poder caracterizar aquellos momentos operísticos que se estructuran en diferentes niveles sonoros (parejos al *background*, *foreground* e *intermediate* de los medios de comunicación de masas) y que considero un rasgo propio de Britten derivado de su dedicación a la radio. Asimismo, y en base a la escena de la matanza en *The Rescue*, he detectado la presencia de un recurso teatral poco frecuente en la ópera como es la teicoscopia. El uso de esta técnica, no solo en la producción del compositor inglés sino en todo el género operístico, merece un análisis más pormenorizado al que también pensamos dedicar futuros trabajos.

Al escoger *The Rescue* como objeto de estudio de la Tesis para explicar, en la medida de lo posible, el acierto de Britten en su primera ópera, desconocía las implicaciones documentales que ello iba a suponer. Descubrí, por un lado, que no todos los pasajes de *The Rescue* se incluyeron en la versión de concierto de Souza. Esta circunstancia me obligó a consultar el manuscrito original en los archivos de la Britten-Pears Foundation. De ahí que en mi Tesis se presenten por primera vez todos los fragmentos inéditos de *The Rescue*, es decir, todos los pasajes que habían sido excluidos de la versión de Souza (Anexo D). Gracias a la investigación llevada a término, hemos recuperado la centralidad dramática de Iro, personaje destacado en *The Rescue* y que había sido eliminado en la versión de concierto.

También tuve la oportunidad de consultar toda la correspondencia entre Britten y Sackville-West, correspondencia que, en gran parte había quedado al margen de la edición canónica de las cartas del compositor y que, por lo tanto, permanecía inédita. A lo largo de la Tesis he incorporado aquellos fragmentos que arrojan luz sobre la elaboración del drama radiofónico, señalando en cada ocasión su condición de inédita. Sin duda, la inclusión de los párrafos más significativos para nuestro cometido enriquece notablemente la visión que hasta ahora se tenía de la relación entre compositor y escritor. La consulta de estas cartas, además de haberme permitido profundizar en la relación entre ambos, me supuso el descubrimiento de *Ithaque délivrée*, la versión francesa de *The Rescue* que había caído totalmente en el olvido y que se conserva, parcialmente, en la Biblioteca Nacional de Francia. Espero poder profundizar, en el futuro, sobre esta versión que hasta ahora nunca se ha tenido en cuenta en los estudios dedicados al compositor.

Finalmente, en el Anexo C aporto toda la documentación sobre la polémica producción de *The Rescue*, al tiempo que presento una crónica lo más detallada posible, en base a la documentación conservada en los *BBC Written Archives*, acerca del conflicto que enfrentó a Britten con la dirección de la BBC. A destacar la carta no firmada pero que sin duda pertenece a Sackville-West y dirigida a Britten, en un último intento de conseguir la implicación del compositor en la producción de la obra radiofónica.

Soy consciente de que ningún estudio llegar a explicar completamente el prodigio que supone pasar de componer una opereta como *Paul Bunyan* (1941) a componer una obra maestra como *Peter Grimes* (1945) y ser además capaz, en los dos siguientes años, de concebir *The Rape of Lucretia* (1946) y *Albert Herring* (1947). De la misma manera que tampoco resulta fácil dilucidar el salto asombroso de crecimiento, de maduración y de ambición que se da por ejemplo en Beethoven, entre su *Sinfonía nº 2* y la *Eroica*, o al igual que nada hacía sospechar, antes al contrario, que el compositor que había compuesto *Rienzi* fuera capaz de escribir, años más tarde y tras un arduo aprendizaje, obras maestras como *Tristan und Isolde*. Nada explica completamente, si no es la figura del genio, el cambio cualitativo que experimenta, en tan poco tiempo, la ambición y la profundidad de la concepción musical del compositor inglés así como su virtuosismo en el manejo de la escritura musical. *Peter Grimes* supone una elevación exponencial respecto a su obra anterior, como se comprueba en el tratamiento de las escenas de masa o en la expresión de la desolación humana. En el intento de explicar lo inexplicable, hemos apuntado hacia atributos intrínsecos del estilo instrumental de Britten, puestos de manifiesto en obras como la *Sinfonía da Requiem*, que mostraban ya una tendencia natural hacia el estilo operístico como fueron capaces de presagiar de manera intuitiva Sergey Koussevitsky y Edward Sackville-West. Sin duda, la participación de uno y otro en la gestación de *Grimes*, ya sea con su intuición y respaldo económico en el caso del primero, ya sea con su conocimiento del género y el repertorio en el caso del segundo, también forma parte de la explicación del prodigio.

Considero que la exhaustiva investigación sobre la dedicación del compositor al drama radiofónico *The Rescue*, al que he dedicado la Tesis, y la forma en la que éste le sirvió de ensayo general para *Peter Grimes* supone una aportación significativa al conocimiento de la evolución estilística del autor que tal vez pueda servir de guía para cualquier compositor que quiera iniciarse en el complejo género operístico. Por lo demás, mi análisis sobre la manera en que Britten incorpora recursos de los medios radiofónico y cinematográfico a su paleta operística, contribuye a iluminar ángulos de la trayectoria de un compositor de cuya obra escénica emana una excelencia formal a la vez que una humanidad y fuerza expresiva insólitas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W.: 'Sobre la utilización musical de la radio' en *Composición para el cine. El fiel correpetidor. Obra completa, 15*. Madrid: Akal Ediciones, 2007
- ADORNO, Theodor W: *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Cambridge: Polity Press, 2009
- ALESSANDRINI, Rinaldo (ed.): *Claudio Monteverdi: Il ritorno d'Ulisse in patria*. Kassel: Bärenreiter, 2007
- ALONSO DE SANTOS, José Luis: *La escritura dramática*. Madrid: Castalia, 1998
- ARELLANO, Ignacio: 'Espacio dramáticos en los dramas de Calderón' en *XXIII Jornadas de teatro clásico*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000
- ARNHEIM, Rudolf: *Estética radiofónica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980
- ASHBY, Arved: 'Britten as symphonist' en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- AUDEN, W.H.: *Paul Bunyan*. Londres: Faber and Faber, 1988
- AUDEN, W.H.: 'Opera on an American legend. Problem of putting the Story of *Paul Bunyan* on the Stage' en *The New York Times*, 4 mayo 1941: 7 reproducido en Auden, W.H (1988).
- BACHARACH, A. L. (ed.): *British Music of Our Time*. Londres: Pelican Books, 1946
- BALDICK, Chris: 'Soliloquy' en *The Oxford Companion to Shakespeare*. Michael Dobson and Stanley Wells (eds). Oxford: Oxford University Press, 2001
- BALTHAZAR, Scott L. (ed.): *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- BALTHAZAR, Scott A.: 'The forms of set pieces' en *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004

- BANFIELD, Stephen: 'The Early Renaissance. Mackenzie, Smyth and Stanford' en *British Opera in Retrospect*. Stan Meares (ed.). Londres: British Music Society, 1986
- BANFIELD, Stephen (ed.): *Music in Britain: The Twentieth Century. Blackwell History of Music England*, 6. Oxford: Blackwell, 1995
- BANKS, Paul (ed.): *Britten's Gloriana. Essays and Sources*. Woodbridge: The Boydell Press, 1993
- BANKS, Paul (ed.): *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*. Woodbridge: The Boydell Press, 1996
- BEGHELLI, Marco: 'The dramaturgy of the operas' en *The Cambridge Companion to Rossini*. Emanuele Senice (ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- BEGHELLI, Marco: 'Morphologie de l'opéra italien de Rossini à Puccini' en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle Vol. 4*. Jean-Jacques Nattiez (ed.). Arles: Actes du Sud, 2006
- BENJAMIN, Walter: *Écrits radiophoniques*. Paris: Éditions Allia, 2014
- BERNHART, Walter: 'Three Types of Song Cycles. The Variety of Britten's 'Charms'' en *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*. Amsterdam: Rodopi, 2001
- BIANCONI, Lorenzo (comp.): *La drammaturgia musicale*. Bologna: Il Mulino, 1986
- BIANCONI, Lorenzo (dir.): *Histoire de l'opéra italien, 6. Théories et techniques, images et fantasmes*. Lieja: Pierre Mardaga éditeur, 1995
- BLISS, Arthur: *As I Remember*. Londres: Faber and Faber, 1970
- BLYTH, Alan: *Remembering Britten*. Londres: Hutchinson University Library, 1981
- BOYS, Henry: 'The Younger English Composers. Benjamin Britten' en *The Monthly Musical Record* vol. 68 (Octobre 1938): 234-37
- BOYS, Henry: 'Musico-Dramatic Analysis' en *The Rape of Lucretia*. Eric Crozier (ed.). Londres: The Bodley Head, 1948

- BRANDON, Jane: "The Secret of Perfection": Britten and Verdi'. Londres: University of London, 2008
- BRANDON, JANE : 'Storms, Laughter and Madness: Verdian 'Numbers' and Generic Allusions in Benjamin Britten's *Peter Grimes*' en *Benjamin Britten. New Perspectives on his Life and Works*. Lucy Walker (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 2009
- BRANSCOMBE, Peter: 'Schubert and the Melodrama' en *Schubert Studies. Problems of Style and Chronology*. Eva Badura-Skoda (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1982
- BRECHT, Bertolt: *On Theatre. The Development of an Aesthetic*. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1964
- BRECHT, Bertolt: *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, 2000
- BRECHT, Bertolt: 'Was ist episches Theater?' en *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, 2000
- BRECHT, Bertolt: 'Théâtre récréatif ou théâtre didactique?' en *Écrits sur le théâtre*. Paris: Gallimard, 2000
- BRECHT, Bertolt: *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba, 2004
- BRETT, Philip (ed.): *Benjamin Britten. Peter Grimes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- BRETT, Philip: 'Fiery visions' (and revisions): *Peter Grimes* in progress' en *Benjamin Britten. Peter Grimes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- BRITTEN, Benjamin: 'Introduction' en *The Rise of English Opera* de Eric Walter White. Londres: John Lehman, 1951
- BRITTEN, Benjamin: *The Rescue of Penelope*. Londres: Faber and Faber, 1998
- BRITTEN, Benjamin : "As you like it' Walton's Music' (1936) en *Britten on Music*. Paul Kildea (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003

- BRITTEN, Benjamin: 'Piano Concerto, Op. 13' (1938) en *Britten on Music*. Paul Kildea (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003
- BRITTEN, BENJAMIN : 'How a Musical Work Originates' (1942) en *Britten on Music*. Paul Kildea (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003
- BRITTEN, Benjamin: 'Conversation with Benjamin Britten' (1944) en *Britten on Music*. Paul Kildea (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003
- BRITTEN, Benjamin: '*Sinfonia da Requiem*' (1946) en *Britten on Music*. Paul Kildea (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003
- BRITTEN, Benjamin: 'Variations on a Critical Theme' (1952) en *Britten on Music*. Paul Kildea (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003
- BRITTEN, Benjamin : 'The Composer Speaks' (1957) en *Britten on Music*. Paul Kildea (ed.). Oxford: Oxford University Press, 2003
- BRITTEN, Beth: *My Brother Benjamin*. Londres: Faber and Faber, 2013
- BUDDEN, Julian: *The Operas of Verdi, vol. 1. From Oberto to Rigoletto*. Oxford: Oxford University Press, 1973
- BURRELL, John: "A Landmark in Radio Creation" en *Radio Times* vol. 99, núm. 1273 (27 febrero 1948): 3
- CAIRD, George: '*Six Metamorphoses after Ovid* and the Influence of Classical Mythology on Benjamin Britten' en *Benjamin Britten. New Perspectives on his Life and Works*. Lucy Walker (ed.) Woodbridge: The Boydell Press, 2009
- CALICO, Joy H.: *Brecht at the Opera*. Berkeley (California): University of California Press, 2008
- CAPLIN, WILLIAM E: *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998
- CARPENTER, Humphrey: *Benjamin Britten. A biography*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1992

- CARTER, Tim: 'In Love's Harmonious Consort'? Penelope and the Interpretation of "Il ritorno d'Ulisse in patria" en *Cambridge Opera Journal* vol. 5, núm. 1 (1993): 1-16
- CHAFE, Eric: *The Tragic and the Ecstatic. The Musical Revolution of Wagner's Tristan und Isolde*. Oxford: Oxford University Press, 2005
- CHUSID, Martin: 'The Organization of Scenes with Arias: Verdi's Cavatinas and Romanzas' en *Atti del I° Congresso internazionale di Studi Verdiani* vol. (1966): 59-66
- CITRON, MARCIA J. (ed.): *When Opera meets Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010
- CLARY, Mildred: *Benjamin Britten ou le mythe de l'enfance*. París: Buchet/Chastel, 2006
- CLEMEN, Wolfgang: *Shakespeare's Soliloquies*. Londres: Methuen & Co. Ltd, 1987
- CONE, EDWARD T.: 'The Old Man's Toys: Verdi's Last Operas' en *Music: A View from Delft. Selected Essays*. Chicago: University of Chicago Press, The, 1989
- CONE, EDWARD T.: 'The World of Opera and Its Inhabitants' en *Music: A View from Delft. Selected Essays*. Chicago: University of Chicago Press, The, 1989
- CROOK, Tim: *Radio Drama. Theory and Practice*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1999
- COOKE, Mervyn (ed.): *Benjamin Britten. Billy Budd*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993
- COOKE, Mervyn: *Britten and Far East. Asian Influences in the music of Benjamin Britten*. Woodbridge: The Boydell Press, 1998
- COOKE, Mervyn (ed.): *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- CORSE, Sandra: *Opera and the Uses of Language. Mozart, Verdi, and Britten*. Cranbury: Associated University Presses, 1987

- CROZIER, Eric (ed.): *Peter Grimes*. Londres: John Lane The Bodley Head, 1945
- CROZIER, Eric (ed.): *The Rape of Lucretia. A Symposium by Benjamin Britten, Ronald Duncan, John Piper, Henry Boys, Eric Crozier, Angus McBean*. Londres: The Bodley Head, 1948
- CROZIER, Eric: 'After Long Pursuit Eric's Story Continues: Fifty Years of 'Peter Grimes'' en *Opera Quarterly* vol. 10, núm. 4 (1994): 7-20
- DAHLHAUS, Carl: *La concezione wagneriana del dramma musicale*. Florencia: Discanto Edizioni, 1983
- DAHLHAUS, Carl: 'What is a Musical Drama?' en *Cambridge Opera Journal* vol. 1, núm. 2 (Jul. 1989): 95-111
- DAHLHAUS, Carl: 'Dramaturgie de l'opéra italien' en *Histoire de l'opéra italien, 6. Théories et techniques, images et fantasmes*. Lorenzo Bianconi (dir.): Lieja: Pierre Mardaga, 1995
- DAHLHAUS, Carl: *Dal dramma musicale alla Literaturoper*. Roma: Astrolabio, 2014
- DE GAULLE, Xavier: *Benjamin Britten ou l'impossible quiétude*. Arles: Actes du Sud, 1996
- DE-LA-NOY, Michael: *Eddy. The Life of Edward Sackville-West*. Londres: Arcadia, 1988
- DENT, Edward J.: *Foundations of English Opera: a Study of Musical Drama in England During the Seventeenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1928
- DE VAN, Gilles: *Verdi. Un théâtre en musique*. París: Fayard, 1992
- Diccionario Harvard de música*. Madrid: Alianza editorial, 1997
- DICKINSON, Alan E. F: 'The Drama behind Elgar's Music' en *Music & Letters* vol. 23, núm. 2 (Abril 1942): 116-125
- Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*. Turín: Utet, 1983-1999

- DOWNES, Stephen: *After Mahler. Britten, Weil, Henze and Romantic Redemption*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013
- DRAKAKIS, John (ed.): *British Radio Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981
- DRUON, Maurice: *Mémoires II. C'était ma guerre, ma France et ma douleur*. París: Librairie Plon, 2014
- DUNCAN, Ronald: 'The Libretto - The Method of Work' en *The Rape of Lucretia*. Eric Crozier (ed.). Londres: The Bodley Head, 1948
- DUNCAN, Ronald: *Working with Britten. A Personal Memoir*. Devon: The Rebel Press, 1981
- EARL OF HAREWOOD: *The Tongs and the Bones. The memoirs of Lord Harewood*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1981
- ESTEBÁNEZ CALDERÓN, Demetrio: *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza editorial, 1996
- EVANS, John: 'The Concertos' en *The Britten Companion*. Christopher Palmer (ed.): Cambridge: Cambridge University Press, 1984
- EVANS, John (ed.): *Journeying Boy. The Diaries of the Young Benjamin Britten 1928-1938*. Londres: Faber and Faber, 2009
- EVANS, Peter: *The Music of Benjamin Britten*. 2a edición. Londres: J.M. Dent, 1989
- FARJEON, Herbert : 'Broadcasting Drama: "The Rescue" ' en *The Listener* vol. 30, núm. 777 (2 diciembre 1943): 648
- FORD, Boris (ed.): *Benjamin Britten's Poets. An anthology of the poems he set to music*. Manchester: Carcanet Press, 1996
- FOREMAN, Lewis: 'Benjamin Britten and "The Rescue"' en *Tempo, New Series* núm. 166 (septiembre 1988): 28-33
- FORSYTH, Cecil: *Music and Nationalism: a Study of English Opera*. Londres: Macmillan Publishers, 1911

- FRANK, Paul L.: 'Realism and Naturalism in Music' en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 11, núm. 1 (sept. 1952): 55-60
- FRAYNE, John P.: 'Paul Bunyan's Second Changes: Revisions and Revivals' en *American Music* vol. 1 (Primavera 1985): 1-15
- FUBINI, Enrico: 'Forme sonate et opéra' en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle Vol. 4*. Jean-Jacques Nattiez (ed.): Arles: Actes du Sud, 2006
- FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Musique et verbe*. París: Hachette, 1986
- FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Conversaciones sobre música*. Barcelona: El Acantilado, 2012
- MCGIFFERT, Genevieve W: 'The Musico-Dramatic Techniques of Benjamin Britten: A Detailed Study of 'Peter Grimes''. Denver: University of Denver. 1970.
- GIBBS, Christopher H. (ed.): *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997
- GIELGUD, Val: *The right Way to Radio Playing*. [s. n.]: Kingswood, 1948
- GIELGUD, Val: *British Radio Drama 1922-1956*. Londres: Harrap, 1957
- GIELGUD, Val: 'The Rescue' en *Radio Times* vol. 154, núm. 1998 (22 febrero 1962): 50
- GILLIAM, Bryan : 'Stage and screen: Kurt Weill and operatic reform in the 1920s' en *Music and performance during the Weimar Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- GODDARD, Scott: 'Benjamin Britten' en *British Music of Our Time*. A. L. Bacharach (ed.): Londres: Pelican Books, 1946
- GOETHE, Johann Wolfgang y SCHILLER, Friedrich: *Correspondance entre Schiller et Goethe, 1794-1805. Vol. II. (1796-1797)*. París: Librairie Plon, 1923
- GOETHE, Johann Wolfgang y SCHILLER, Friedrich: '*Poésie épique et poésie dramatique. Échange épistolaire accompagné d'un essai de Goethe*' en *Écrits sur l'art*. J. W. Goethe. París: Flammarion, 1996

- GÓMEZ GARCÍA, Manuel: *Diccionario Akal de teatro*. Madrid: Akal Ediciones, 1997
- GOSSET, Philip: 'Gioachino Rossini and the Conventions of Composition' en *Acta musicologica* vol. 42, núm. 1/2 (1970): 45-58
- GOSSET, Philip: 'The 'Candeur Virginal' of 'Tancredi'' en *The Musical Times* vol. 112, núm. 1538 (1971): 326-329
- GOSSET, Philip: 'Verdi, Ghislanzoni, and "Aida": The Uses of Convention' en *Critical Inquiry* vol. 1, núm. 2 (Diciembre 1974): 294-334
- GRIERSON, Mary: *Donald Francis Tovey. A Biography Based on Letters*. Westport (Connecticut): Greenwood Publishing Group, 1970
- GRIFFEL, Margaret Ross: *Operas in English: a dictionary*. Plymouth: Scarecrow Press, 1999
- Grove's Dictionary of Music and Musicians (5th Edition)*. Londres: Macmillan Publishers, 1954
- GUTHRIE, Tyrone: *Opera in English*. Sadler's Wells Opera Books, 1. Londres: The Bodley Head, 1945
- GUTHRIE, Tyrone: *A Life in the Theatre*. Londres: Columbus Books, 1987
- HAILEY, Christopher: 'Rethinking sound: Music and Radio in Weimar Germany' en *Music and performance during the Weimar Republic*. Bryan Gilliam (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1994
- HALL, Edith: *The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey*. Londres: I. B. Taurus, 2008
- HANDEL, DARELL D.: 'Britten's Use of the Passacaglia' en *Tempo, New Series* núm. 94 (otoño 1970): 2-6
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Esthétique. Tome II*. París: Librairie Générale Française, 2008
- HERBERT, David (ed.): *The Operas of Benjamin Britten*. Londres: The Herbert Press, 1979

- HINTON, Stephen (ed.): *Kurt Weill. The Threepenny Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990
- HIRSCH, Marjorie Wing: *Schubert's Dramatic Lieder*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009
- HOMERO: *Odisea*. Versión de Carlos García Gual. Madrid: Alianza editorial, 2005
- HOWARD, Patricia (ed.): *Benjamin Britten: The Turn of Screw*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985
- HUGHES, Meirion Y STRADLING, Robert: *The English Musical Renaissance 1840-1940. Constructing a National Music*. Manchester: Manchester University Press, 2001
- HYNES, Samuel: *The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s*. Londres: The Bodley Head, 1976
- JARMAN, Douglas: *Wozzeck*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989
- JOHNSON, Graham: *Britten, voice & piano. Lectures on the vocal music of Benjamin Britten*. Aldershot: Ashgate, 2003
- KEEFE, Simon P. (ed.): *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005
- KELLER, Hans: 'Britten's *Sinfonia da Requiem*' en *The Listener* vol. 559, núm. 1508 (febrero 1958): 341. Reproducido como 'Sinfonia da Requiem' (1) en *Britten. Essays, Letters and Opera Guides*. Londres: Plumbago, 2013
- KELLER, Hans: 'Key, Ostinato, Row' en *Listener* vol. 63 núm. 1625 (mayo 1960): 603. Reproducido como 'Sinfonia da Requiem' (2) en *Britten. Essays, Letters and Opera Guides*. Londres: Plumbago, 2013
- KELLER, Hans: 'Operatic Music and Britten' en *The Operas of Benjamin Britten*. David Herbert (ed.). Londres: The Herbert Press, 1979. Reproducido en *Essays, Letters and Opera Guides*. Londres: Plumbago, 2013
- KELLER, Hans: *Britten. Essays, Letters and Opera Guides*. Edición de Christopher Wintle y A. M. Garnham. Londres: Plumbago, 2013

- KENNEDY, George: *Britten*. Londres: J.M. Dent, 1981
- KERMAN, Joseph: *Opera as Drama. New and Revised Edition*. Berkeley (California): University of California Press, 1988
- KERMAN, Joseph: *Opéra et drame*. París: Aubier, 1988
- KERMAN, Joseph Y GREY, Thomas: 'Verdi's Groundswells: *Surveying an Operatic Convention*' en *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Carolyn Abbate, (ed.). Berkeley (California): University of California Press, 1989
- KILDEA, Paul: 'Britten, Auden and 'otherness'' en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke (ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- KILDEA, Paul: *Benjamin Britten. A Life in the Twentieth Century*. Londres: Allen Lane, 2013
- KIMBELL, David: 'Instrumental music in Verdi's operas' en *The Cambridge Companion to Verdi*. Scott L. Balthazar (ed.): Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- KINDERMAN, William: 'Dramatic Development and Narrative Design in the First Movement of Mozart's Concerto in C Minor, K. 491' en *Mozart's piano concertos. Text, Context, Interpretation*. Neal Zaslaw (ed.) Ann Harbor: University of Michigan, 1996
- KRAVITT, Edward F: 'The Joining of Words and Music in Late Romantic Melodrama' en *The Musical Quarterly* vol. 62, núm. 4 (Oct. 1976): 571-590
- LANG, Paul Henry: 'Spoken Drama and Music Drama' en *Bulletin of the American Musicological Society* vol. 9, núm. 10 (1947): 5
- LANG, Paul Henry: *La experiencia de la ópera*. Madrid: Alianza ed.ial, 1983
- LARTHOMAS, Pierre: *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. París: Presses Universitaires de France, 2010

- LATHAM, Edward David: 'Tonality as Drama: Closure and Interruption in Four Twentieth-Century American Operas'. Denton: University of North Texas Press, 2008
- LAWSON, John Howard: *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1995
- LESKY, Albin: *La tragedia griega*. Barcelona: El Acantilado, 2001
- LEW, Nathaniel G: *New and Glorious Age: Constructions of National Opera in Britain, 1945–1951*. Berkeley: University of California, 2001
- LUCAS, George: *The Genius of Valhalla: The Life of Reginald Goodall*. Woodbridge: The Boydell Press, 2009
- MACNEICE, Louis: *Christopher Columbus*. Londres: Faber and Faber, 1944
- MARK, Christopher: *Early Britten: A Study of Stylistic and Technical Evolution*. Londres: Garland, 1995
- MAUS, Fred Everett: 'Music as Drama' en *Music Theory Spectrum* vol. 10 (1988): 56-73
- MAUS, Fred Everett: 'Narrative, Drama, and Emotion in Instrumental Music' en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 55, núm. 3 (1997): 293-303
- MCBRAYER, Benjamin Marcus: 'The Specter of Peter Grimes: Aesthetics and Reception in the Renaissance of English Opera, 1945–53'. Cincinnati: University of Cincinnati, 2008
- MCGREGOR, Cynthia Annmarie: 'The Musical Language of Dramatic Monologues: A Study of Wotan, Tristan, Salome, Boris and Grimes'. Evanston (Illinois): Northwestern University, 2001
- MCKAY, Elizabeth Norman: 'Schubert as composer of operas' en *Schubert Studies. Problems of Style and Chronology*. Eva Badura-Skoda (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1982

- MANN, William: 'The Incidental Music' en *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists*. Donald Mitchell (ed.) Londres: Rockliff, 1952
- MEARES, Stan (ed.): *British Opera in Retrospect* . Londres: British Music Society, 1986
- MELVILLE, Herman: *Billy Budd, marinero*. Traducción de José María Valverde. Madrid: Alianza editorial, 2013
- MILA, Massimo: *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza editorial, 1990
- MITCHELL, Donald y KELLER, Hans (eds.): *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists*. Londres: Rockliff, 1952
- MITCHELL, Donald: *Britten & Auden in the Thirties. The Year 1936*. Washington: University of Washington Press, 1981
- MITCHELL, Donald: 'Montagu Slater (1902-1956): who was he?' en *Benjamin Britten. Peter Grimes*. Philip Brett (ed.): Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- MITCHELL, Donald: 'Public and Private in *Gloriana*' en *The Britten Companion*. Christopher Palmer (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1984
- MITCHELL, Donald (ed.): *Benjamin Britten. Death in Venice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987
- MITCHELL, Donald: 'The Origins, Evolution and Metamorphoses of Paul Bunyan, Auden's and Britten's American' Opera' en *Paul Bunyan* de W. H. Auden. Londres: Faber and Faber, 1988
- MITCHELL, Donald: '[Introduction]' en *Aldeburgh October Britten Festival*. Aldeburgh, 1993
- MITCHELL, Donald: *Cradles of the New. Writings on Music 1951-1991*. Londres: Faber and Faber, 1995
- MITCHELL, Donald: 'Our Hunting Fathers' en *Cradles of the New. Writings on Music 1951-1991*. Londres: Faber and Faber, 1995

- MITCHELL, Donald: 'Peter Grimes: Fifty Years On' en *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*. Paul Banks (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 1996
- MITCHELL, Donald: 'I love being with you & picking your brains': The Letters of Benjamin Britten and Edward Sackville-West, 1942-1945' en *Letters from a Life. Selected Letters of Benjamin Britten. Volume Three, 1946-51*. Berkeley (California): University of California Press, 2004
- MITCHELL, Donald Y REED, Philip (eds.): *Letters from a Life. Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten. Volume One 1923-1939*. Londres: Faber and Faber, 1991
- MITCHELL, Donald Y REED, Philip (eds.): *Letters from a Life. Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten. Volume Two 1939-1945*. Londres: Faber and Faber, 1998
- MITCHELL, Donald Y REED, Philip (eds.): *Letters from a Life. Selected Letters of Benjamin Britten. Volume Three, 1946-51*. Berkeley (California): University of California Press, 2004
- MORRA, Irene: *Twentieth-Century British Authors and the Rise of Opera in Britain*. Aldershot: Ashgate, 2007
- MORRIS, Christopher: *Reading Opera Between the Lines. Orchestral Interludes and Cultural Meaning from Wagner to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- MURATA, Margaret: 'The Recitative Soliloquy' en *Journal of the American Musicological Society* vol. 32, núm. 1 (Primavera 1979): 45-73
- MUXFELDT, Kristina: 'Schubert's songs: the transformation of a genre' en *The Cambridge Companion to Schubert*. Christopher H. Gibbs (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997
- OLDHAM, Arthur: 'Peter Grimes. The music; the Story not exclude' en *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists*. Donald Mitchell (ed.). Londres: Rockliff, 1952

- OLSON, Elder: *Tragèdia i teoria del drama*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985
- Oxford Dictionary of Music. 6th Edition*. Oxford: Oxford University Press, 2013
- PAGE, Norman: *Auden and Isherwood: the Berlin years*. Nueva York: St Martin's Press, 1998
- PALMER, Christopher (ed.): *The Britten Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984
- PALMER, Christopher : 'The Orchestral Works: Britten as Instrumentalist' en *The Britten Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984
- PALMER, Christopher : 'Embalmer of the Midnight: The Orchestral Song-cycles' en *The Britten Companion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984
- POWERS, Harold S: "'La solita forma" and "The Uses of Convention"' en *Acta musicologica* vol. 59, núm. 1 (1987): 65-90
- RATNER, Leonard G: *Classic music. expression, form, and style*. Nueva York: Schirmer Books, 1980
- REED, Philip: 'The Incidental Music of Benjamin Britten. A Study and Catalogue of his Music for Film, Theatre and Radio'. Norwich: University of East Anglia, 1987
- REED, Philip (ed.): *On Mahler and Britten. Essays in Honour of Donald Mitchell on his Seventieth Byrthday*. Woodbridge: The Boydell Press, 1995
- REED, Philip: 'A Peter Grimes Chronology, 1941-1945' en *The Making of Peter Grimes. Essays and Studies*. Paul Banks (ed.). Woodbridge: The Boydell Press, 1996
- REED, Philip: 'Britten in the cinema: *Coal Face*' en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke, ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- RINGER, Alexander L: 'Schoenberg, Weill and Epic Theater' en *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* vol. 4, núm. 1 (1980): 77-98

- RODMELL, Paul: *Opera in the British Isles, 1875–1918. (Music in Nineteenth-Century Britain)*. Aldershot: Ashgate, 2013
- RODRÍGUEZ PICÓN, Irene: 'Contextos literarios de la ópera inglesa'. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010'
- ROSAND, Ellen: 'Iro and the Interpretation of *Il Ritorno d'Ulisse in Patria*' en *The Journal of Musicology* vol. 7, núm. 2 (primavera 1989): 141-164
- ROSAND, Ellen: *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*. Berkeley (California): University of California Press, 1991
- ROSEBERRY, Eric: 'The concertos and early orchestral scores: aspects of style and aesthetic' en *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999
- ROSEN, Charles: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. Londres: Faber and Faber, 1971
- ROSEN, David: 'How Verdi's Serious Operas End' en *Atti del XIV Congresso della Società internazionale di musicologia*. Angelo Pompilio (ed.). Turín: Edizioni di Torino, 1990
- RUPPRECHT, Philip (ed.): *Rethinking Britten*. Oxford: Oxford University Press, 2013
- SACKVILLE-WEST, Edward: 'Britten on Death' en *The New Statesman and Nation* vol. 24 (August 1, 1942): 75
- SACKVILLE-WEST, Edward: 'The Odyssey in Terms of Modern Radio' en *Radio Times* vol. 81, núm. 1051 (19 Noviembre 1943): 4
- SACKVILLE-WEST, Edward: 'Music: Some Aspects of the Contemporary' en *Horizon* vol. 9, núm. 54-55-56 (junio, julio y agosto 1944): 382-392, 68-73, 114-127
- SACKVILLE-WEST, Edward: '[note]' *Les Illuminations de Rimbaud. Vocal Score*. De Benjamin Britten. Londres: Boosey & Hawkes, 1944
- SACKVILLE-WEST, Edward: *The Rescue. A Melodrama for Broadcasting based on Homer's Odyssey*. Londres: Secker and Warburg, 1945

- SACKVILLE-WEST, Edward: 'The Musical and Dramatic Structure' en *Peter Grimes*. Eric Crozier (ed.). Londres: John Lane The Bodley Head, 1945
- SACKVILLE-WEST, Edward: *Ithaque délivrée. Poème dramatique pour la Radiodiffusion tiré de l'Odyssee*. Traducción de Maurice Druon. París: Albin Michel, 1947
- SACKVILLE-WEST, Edward: *Inclinations*. Londres: Secker and Warburg, 1949
- SACKVILLE-WEST, Edward: 'A melodrama based on the Odyssey' en *Radio Times* vol. 112, núm. 1452 (7 septiembre 1951): 6
- STALLINGS, Bonnie L: 'Diegetic music in the Operas of Benjamin Britten. The Case of *Peter Grimes*'. Berkeley (California): University of California Press, 1994
- SAFRANSKI, Rüdiger: *Goethe y Schiller. Historia de una amistad*. Barcelona: Tusquets ed.es, 2011
- SCHILLER, Friedrich: *Écrits sur le théâtre*. París: Les Belles Lettres, 2012
- SCHÖNBERG, Arnold: 'The Radio: Reply to a Questionary' en *Style and Idea. Selected Writings*. Londres: Faber and Faber, 1975
- SCHÖNBERG, Arnold: 'Modern Music on the Radio' en *Style and Idea. Selected Writings*. Londres: Faber and Faber, 1975
- SCHÖNBERG, Arnold: 'Art and the Moving Pictures' en *Style and Idea. Selected Writings*. Londres: Faber and Faber, 1975
- SCHUTTENHELM, Thomas (ed.): *Selected Letters of Michael Tippett*. Londres: Faber and Faber, 2005
- SEYMOUR, Claire: *The Operas of Benjamin Britten: expression and evasion*. Woodbridge: The Boydell Press, 2004
- SHAWE-TAYLOR, Desmond: 'Peter Grimes: a review of the first performance' en *Benjamin Britten. Peter Grimes*. Philip Brett (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1983
- SILBERMAN, Marc (ed.): *Bertolt Brecht on Film and Radio*. Londres: Methuen & Co. Ltd, 2000

- SLATER, Montagu: *Peter Grimes and other poems*. Londres: John Lane The Bodley Head, 1946
- SCHMIDGALL, Gary: *Literature as Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1977
- SOUZA, Christopher de: 'Resurrecting "The Rescue"' en *Aldeburgh October Britten Festival*. Aldeburgh, 1993
- SOUZA, Christopher de: "'The Rescue of Penelope': The Music" en *The Rescue of Penelope*. Benjamin Britten. Londres: Faber and Faber, 1998
- STAIGER, Emil: *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, Ediciones, 1966
- STAIGER, Emil: *Les concepts fondamentaux de la poétique*. Bruselas: Lebeer-Hossmann, 1990
- STEIN, Erwin: 'Opera and Peter Grimes' en *Tempo* núm. 12 (Septiembre 1945): 2-6
- STEIN, Erwin: 'The Symphonies' en *Benjamin Britten. A Commentary on his works from a group of specialists*. Donald Mitchell (ed.). Londres: Rockliff, 1952
- STEIN, Erwin: *Orpheus in New Guises. The Music of Mahler, Schoenberg, Webern, Berg, Britten by one who both knew and worked with them*. Londres: Rockliff, 1953
- STROHM, Reinhard: 'Aria et récitatif dans l'opéra' en *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle Vol. 4*. Jean-Jacques Nattiez (ed.): Arles: Actes du Sud, 2006
- ST JOHN, CHRISTOPHER: *Ethel Smyth: A Biography*. Londres: Longmans, Green & Co., 1959
- SUTTON, Emma: *Virginia Woolf and Classical Music: Politics, Aesthetics, Form*. Edinburgo: Edinburgh University Press, 2013
- SZONDI, Peter: *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1988
- SZONDI, Peter: *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Madrid: Ed.ial Dykinson, 2011

- The New Grove. Dictionary of Musics and Musicians.* Londres: Macmillan Publishers, 2001
- The New Grove Dictionary to Opera.* Londres: Macmillan Publishers, 1992
- The Oxford Dictionary of Opera.* Oxford: Oxford University Press, 1992
- The Oxford English Dictionary.* Oxford: Clarendon Press, 1933
- THOMASSEAU, Jean-Marie: *Le mélodrame.* París: Presses Universitaires de France, 1984
- TIPPETT, Michael: *Those Twentieth Century Blues. An Autobiography.* Londres: Hutchinson University Library, 1991
- TOVEY, Donald Francis: *Some English Symphonists. A Selection from Essays in Musical Analysis.* Oxford: Oxford University Press, 1941
- TOVEY, Donald FRANCIS: *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica.* Oxford: Oxford University Press, 1944
- TOVEY, Donald FRANCIS: *Essays and Lectures on Music.* Oxford: Oxford University Press, 1949
- TOVEY, Donald FRANCIS: 'A Note on Opera' en *Essays and Lectures on Music.* Oxford: Oxford University Press, 1949
- TOVEY, Donald FRANCIS: *Beethoven.* Oxford: Oxford University Press, 1964
- TOVEY, Donald FRANCIS: *The Classics of Music. Talks, Essays, and other Writings Previously Uncollected.* Oxford: Oxford University Press, 2001
- TOVEY, Donald FRANCIS: *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas.* Londres: The Association Board of the Royal School of Music, 2012
- TREWIN, J. C.: 'In other Words' en *The Listener* vol. 46, núm. 1177 (20 september 1951): 479 [crítica de la emisión de *The Rescue*]
- TUNBRIDGE, Laura: *The Song Cycle.* Cambridge: Cambridge University Press, 2010

- VALENTIN, Jean-Marie : 'Le Théâtre épique. 1927-1937 Notice' en *Écrits sur le théâtre*. Bertolt Brecht. París: Gallimard, 2000
- VAN DER VEEN, Jacques: *Le mélodrame musical de Rousseau au Romantisme. Ses aspects historiques et stylistiques*. L'Haya: Martinus Nijhoff, 1955
- WAEBER, Jacqueline: *En musique dans le texte. Le mélodrame, de Rousseau à Schoenberg*. París: Van Dieren, 2005
- WAGNER, Richard: *Richard Wagner's Prose Works. Volum 6*. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1897
- WALKER, Lucy (ed.): *Benjamin Britten. New Perspectives on his Life and Works*. Woodbridge: The Boydell Press, 2009
- WEBSTER, James: 'Are Mozart's Concertos "Dramatic"? Concerto Ritornellos versus Aria Introductions in the 1780s' en *Mozart's piano concertos. Text, Context, Interpretation*. Neal Zaslaw (ed.). Ann Harbor: University of Michigan, 1996
- WEISSTEIN, Ulrich (ed.): *The Essence of Opera*. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc, 1964
- WESTRUP, Jack A.: 'The Virtuosity of Benjamin Britten' en *The Listener* vol. 28 (16 julio 1942): 93
- WHITE, Eric Walter: *Benjamin Britten. A Sketch of his Life and Works*. Londres: Boosey & Hawkes, 1948
- WHITE, Eric Walter: *The Rise of English Opera*. Londres: John Lehman, 1951
- WHITE, Eric Walter: *Benjamin Britten. His Life and Operas*. Berkeley (California): University of California Press, 1970
- WHITE, Eric Walter: *A register of first performances of English operas and semi-operas, from the 16th century to 1980..* Londres: Society for Theatre Research, 1983
- WHITTALL, Arnold: *The Music of Britten and Tippett. Studies in Themes and Techniques*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990

WHITTALL, Arnold: 'The chamber operas': *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Mervyn Cooke (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1999

WHITTALL, Arnold: 'The concerto since 1945' en *The Cambridge Companion to the Concerto*. Simon P. Keefe (ed.): Cambridge: Cambridge University Press, 2005

WRIGLEY, Amanda: 'A wartime radio Odyssey: Edward Sackville-West and Benjamin Britten's *The Rescue* (1943)' en *Radio Journal International Studies in Broadcast and Audio Media* vol. 8, núm. 2 (2010): 81-103

ANEXO A.

Selección de escritos de Edward Sackville-West

Damos aquí el listado de escritos de Sackville-West más completo del que se dispone hasta la fecha. Es exhaustivo en lo que se refiere a los artículos de temática musical publicados en *The New Statesman* y otras revistas entre 1935 y 1945.

Monografías

1. *The Ruin. A Gothic novel.* Londres: William Heinemann, 1926
2. *The Apology of Arthur Rimbaud.* Londres: The Hogart Press, 1927
3. *Mandrake over the Water-Carrier.* Londres: William Heinemann, 1928
4. *A Flame in sunlight. The life and work of Thomas De Quincey.* Londres: Cassell, 1936
5. *Graham Sutherland.* Harmondsworth: Penguin Books, 1943
6. *The Rescue. A Melodrama for Broadcasting based on Homer's Odyssey.* Londres: Secker and Warburg, 1945
7. *And so to Bed. An album compiled from his B.B.C. feature.* Londres: Phoenix House, 1947
8. *Inclinations.* Londres: Secker and Warburg, 1949
9. *The Record Guide.* Londres: Collins, 1951 (con Shawe-Taylor, Desmond)

Capítulos de libros

1. 'The Musical and Dramatic Structure' en *Peter Grimes.* Londres: John Lane The Bodley Head, 1945
2. 'Ethel Smyth as I knew her' en *Ethel Smyth: A Biography.* Londres: Longmans, Green & Co., 1959⁶³⁸

⁶³⁸ Reproducción del artículo publicado con el mismo título en *The New Statesman* seguramente en mayo de 1944 con motivo de la muerte de la compositora, todo y que no hemos sido capaces de localizarlo.

Introducciones

1. Britten, Benjamin: *Les Illuminations de Rimbaud*. Vocal Score. Londres: Boosey & Hawkes, 1944
2. Prévost, Abbé: *Manon Lescaut*. Londres: The Folio Press, 1950
3. Strauss, Richard y Hofmannsthal, Hugo von; *A Working Friendship. The Correspondance between Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal*. Nueva York: Random House, 1961

Artículos (1935-1945)

Si no se indica lo contrario, los artículos corresponden al semanario *The New Statesman and Nation*. En el caso de las críticas de las novedades fonográficas o radiofónicas, las *Gramophone Notes* y las *Radio Notes*, hemos reunido las de cada volumen de la revista bajo un solo epígrafe. Los artículos publicados en *Horizon* se pueden consultar en www.unz.org (consultado el 22 de Julio, 2015).

1. 'Splendour and Wretchedness', *The New Statesman* 26 enero 1935, vol. 9, p. 110-12 [recensión de *Germany in the Eighteenth Century* de W. H. Bruford]
2. 'Gramophone Notes'; *The New Statesman*, 16 marzo, 20 abril, 18 mayo, 15 junio; vol, 9; pp. 396-8, 564-66, 728-30, 904-6
3. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 27 Julio, 24 agosto, 28 septiembre, 19 octubre, 16 noviembre, 14 diciembre 1935 vol. 10, pp. 134-6, 257-58, 424-6, 572-5, 748-50, 948-50
4. 'Shooting the Savage Breast', *The New Statesman*, 23 noviembre, 1935, vol. 10, pp. 779-80
5. 'A New Life of de Quincey', *The New Statesman*, 30 noviembre, 1935, vol. 10, p. 822
6. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 25 enero, 7 marzo, 21 marzo, 2 mayo, 23 mayo, 20 junio 1936, vol. 11, pp. 128-30, 360-2, 470-1, 678-80, 814-16, 1000-2

7. 'Dramatic Song', *The New Statesman*, 28 marzo, 1939, vol. 11, p. 499 [recensión de *The Changing Opera* de Paul Bekker]
8. 'The Enigma of Brahms', *The New Statesman*, 11 abril 1936, vol. 11, pp. 574-6 [recensión de *Brahms* de Karl Geiringer]
9. 'East and West in Russian Music', *The New Statesman*, 16 mayo 1936, vol. 11, pp. 774-6 [recensión de *Chronicle of My Life* de I. Stravinsky y de *Masters of Russian Music* de M. D. Calvocoressi y G. Abraham]
10. 'Light on Sibelius', *The New Statesman*, 22 agosto 1936, vol. 12, p. 266 [recensión de Jean Sibelius de Karl Ekman]
11. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 26 septiembre, 17 octubre, 21 noviembre, 1936, vol. 12, pp. 442-4, 604-6, 828
12. 'An Enemy of France', *The New Statesman*, 5 diciembre 1936, vol. 12, pág, 948-50
13. 'A Difficult Poet', *The New Statesman*, 7 noviembre, 1936, vol. 12, pp. 718-20 [recensión de *Sonnets to Orpheus* de R. M. Rilke]
14. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 30 enero, 20 marzo, 17 de abril, 1937, vol. 13, pp. 176, 496-8, 650-2
15. 'Wagner's *Sturm und Drang*', *The New Statesman*, 6 febrero 1937, vol. 13, pp. 210-12 [recensión de *The Life of Richard Wagner Vol. II (1848-1860)* de Ernest Newman]
16. 'Piano and Orchestra', *The New Statesman*, 3 abril 1937, vol. 13, pág 564-66 [recensión de *Sibelius* de Benot de Törne y *Alfred Cortot's Studies in Musical Interpretation* editado por Jeanne Thieffry]
17. 'Poets and Politics', *The New Statesman*, 5 junio 1937, vol. 13, p. 936 [Recensión de *Milton and Wordsworth* de Herbert j. Grierson]
18. 'A Poetical Autobiography', *The New Statesman*, 12 junio 1937, vol. 13, p. 974 [Recensión de *The Crystal Cabinet* de Mary Butts]
19. 'Man and Artist', *The New Statesman*, 7 mayo 1938, vol. 15, pp. 800-2. [Recensión de *Feruccio Busoni: Letters to his Wife*]
20. 'Music: Dramatic Emotion', *The Listener*, 3 noviembre 1938, vol. 16, p. 972
21. 'Music: Classicism, True and False', *The Listener*, 10 noviembre 1938, vol. 16, p. 1030

22. 'Music: Difficult Idioms', *The Listener*, 17 noviembre 1938, vol. 16, pág. 1088
23. 'A Thief of Time', *The New Statesman*, 17 diciembre 1938, vol. 16, pág. 1056-8 [Recensión de *The Journals of Kierkegaard* editado por Alexander Dru]
24. 'Passion Slave', *The New Statesman*, 24 diciembre 1938, vol. 16, pág. 1095-6 [Recensión de *Chateaubriand* de André Maurois]
25. 'A Musician's Vade-Mecum', *The New Statesman*, 31 diciembre 1938, vol. 16, pp. 1134-35 [Recensión de *The Oxford Companion to Music* de Percy A. Scholes y *The Macmillan Encyclopedia of Music and Musicians* de Albert E. Weir]
26. 'La voix humaine', *The New Statesman*, 13 julio 1940, vol. 19, pp. 44-5
27. 'The Fascist's Progress', *The New Statesman*, 20 abril, 1940, vol. 19, pp. 540-542
28. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 7 y 28 diciembre, 1940, vol. 20, pp. 596-600, 689
29. 'Mr. MacCarthy at His Best', *The New Statesman*, 8 febrero 1941, vol. 21, pp. 138-41 [Recensión de *Drama* de Desmond MacCarthy]
30. 'Some comments on Sibelius', *The New Statesman*, 15 febrero, 1941, vol. 21, pp. 158-9
31. 'Principia Musica', *The New Statesman*, 7 junio 1941, vol. 21, pp. 576-9 [Recensión de *The Integrity of Music y Musical Textures* de Donald F. Tovey]
32. 'Gustav Mahler', *The New Statesman*, 23 agosto, 1941, vol. 22, pp. 181-182
33. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 1 noviembre, 1941, vol. 22, pp. 397-98
34. 'The Walton Violin Concerto', *The New Statesman*, 8 noviembre, 1941, vol. 22, pp. 408-9
35. 'Britten on Death', *The New Statesman*, 1 agosto, 1942, vol. 24, p. 75
36. 'Two Concerts (Wigmore Hall)', *The New Statesman*, 5 diciembre, 1942, vol. 24, p. 372

37. 'National Sounds', *The New Statesman*, 19 diciembre 1942, vol. 24, p. 414
38. 'Atonalism: Second Thoughts', *The New Statesman*, 21 marzo, 1942, vol. 23, p. 192
39. 'Melodrama. Schönberg and Walton at the Aeolian Hall', *The New Statesman*, 6 junio 1942, vol. 23, p. 368
40. 'Two Concerts', *The New Statesman*, 3 octubre, 1942, vol. 24, p. 220
41. 'Emerging Picture', *The New Statesman*, 23 enero, 1943, vol. 25, pp. 56-7
42. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 30 enero, 1943, vol. 25, pp. 82-3
43. 'Three Concerts', *The New Statesman*, 6 febrero, 1943, vol. 25, p. 92
44. 'Recent Concerts', *The New Statesman*, 3, abril 1943, vol. 25, p. 224
45. 'Concerts, Past and Future', *The New Statesman*, 8 mayo, 1943, vol. 25, p. 304
46. 'Recent Music', *The New Statesman*, 19 mayo, 1943, vol. 25, p. 352
47. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 5 junio, 1943, vol. 25, pp. 374-5
48. 'Music: Two New Works', *The New Statesman*, 17 julio, 1943, vol. 26, p. 40
49. 'Walter Goehr Concert', *The New Statesman*, 24 julio, 1943, vol. 26, p. 56
50. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 4 septiembre 1943, vol. 26, pp. 158-9
51. 'Music', *The New Statesman*, 16 octubre 1943, vol. 26, p. 248.
52. 'Music (Serenade)', *The New Statesman*, 23 octubre, 1943, vol. 26, p. 268
53. 'The Odyssey in Terms of Modern Radio', *Radio Times*, 19 Noviembre 1943, vol. 81 p. 4
54. 'Music', *The New Statesman*, 11 diciembre, 1943, vol. 26, p. 284
55. 'Music: Some Aspects of the Contemporary' en *Horizon*; *The New Statesman*, junio, julio y agosto 1944, vol. 9, núm. 54-55-56, pp. 382-392, 68-73, 114-127
56. 'Liszt's Piano Sonata', *The Listener*, Septiembre 1944, vol. 32, núm. 817, p. 227

57. 'The Higher Criticism of Music', *The New Statesman*, 9 diciembre 1944, vol. 28, pp. 392-3
58. 'Radio Notes', *The New Statesman*, 13, 20 y 27 enero 1945, vol. 29, pp. 23, 39-40, 56-7
59. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 27 enero, 24 febrero, 31 marzo, 30 junio, 1945, vol. 29, pp. 65-6, 130-1, 214-5, 430-1
60. 'Radio Notes', *The New Statesman*, 10, 17, 27 febrero, 3, 10, 17, 31 marzo, 7, 14, 21, 28 abril 5, 19 mayo, 2, 9, 16, 23, 30 junio, 1945, vol. 29, pp. 92, 107, 123, 139, 155, 171, 189, 207, 223, 239, 255, 271-2, 288, 320, 353, 371-2, 387, 404, 421
61. 'Gabriel Fauré', *The New Statesman*, 12 mayo 1945, vol. 29, pp. 303-4
62. 'Radio Notes', *The New Statesman*, 21, 28 julio, 4, 25 agosto, 1, 8 septiembre, 13 octubre, 3, 7 noviembre, 8, 15, 22, 29 diciembre 1945, vol. 30, pp. 39, 56, 75-6, 125, 144, 159, 243-4, 297, 333, 387-8, 404, 424
63. 'Gramophone Notes', *The New Statesman*, 28 julio, 3 noviembre, 29 diciembre 1945, vol. 30, pp. 66-7, 305-6, 445-8
64. 'La lutte avec l'ange', *Horizon*, octubre 1945, pp. 242-244
65. 'An Appraisal', *Horizon*, junio 1946, pp. 367-84
66. 'A melodrama based on the Odyssey', *Radio Times*, 7 septiembre 1951, vol. 112, núm. 1452 p. 6

ANEXO B

Antología de textos de Edward Sackville-West (y Louis MacNeice)

Los artículos extractados en este anexo pertenecen a revistas de actualidad política con secciones culturales, caso the *The New Statesman*, o de divulgación cultural, caso de *Horizon* y abarcan entre 1938 y 1944. En el caso de *The Listener* se trata de un semanario de la BBC que incluye críticas sobre la programación. No se trata, en ningún de caso, de revistas de música especializadas. La Antología se completa con fragmentos del preámbulo de *The Rescue* y la introducción de Louis MacNeice a su drama radiofónico *Christopher Columbus*.

1) Críticas y reseñas

Texto 1. Clasicismo musical

Sackville-West, Edward: 'Music: Classicism, True and False' en *The Listener* vol. 16 (10 noviembre de 1938): 1030.

The past week's music roused once again the vexed question of classical and romantic. Classical art, as I understand it, is that in which the original emotion is completely assimilated by the chosen form; romantic, that in which the emotion is allowed to dictate - more or more arbitrarily- the progress of its expression. The definition, incomplete though it be, explains why I should list Dvorak's rethorical Piano Quintet in A as classical, in spite of the obviously romantic quality of the material, and Tchaikovsky's Fourth Symphony as romantic, in spite of its classical structure. [...] Another romantic work, Thaikovsky's Fourth Symphony, turned out well last Sunday under Sir Henry Wood. It as an irresistible vitality; but contrast the composer's use of a 'fate' theme with Beethoven's in the Fifth Symphony, and the definition at the beginning of this article may receive confirmation.

Texto 2. Dramatismo musical

Sackville-West, Edward: 'Music: Dramatic Emotion' en *The Listener* vol. 16 (3 noviembre 1938): 972

The past week was chiefly distinguished by the four front-rank works in which dramatic emotion is exploited in different ways, but to its fullest extent: Ernest Bloch's Violin Sonata, Sibelius' Second and Third Symphonies and Walton's Symphony in B flat minor. Drama implies tragedy; this is implicit in Sibelius' work, explicit in that the other two. Bloch has always seemed to me one of the most original of living composers, and I have often wondered why this magnificent sonata (now some seventeen years was so seldom played. Eda Kersey's vigorous performance last Monday made me feel that the work is perhaps the finest modern example of its genre. [...] The combination of profound violence with

rich, darkly brilliant thematic material reminded me strongly of the painter Roualt, another artist who has drawn exclusively on a fund of tragic emotion that is Hebrew in origin.

The drama in Sibelius' music is rigidly controlled -more successfully in the Third than in the Second Symphony- kept entirely under the surface in that curiously beautiful, 'The Bard'. All were given authoritative performances by Sir Thomas Beecham, who, as usual, emphasised their dramatic qualities. But in the Walton Symphony [in B flat minor] we were submitted to out-and-out siege, which never let up for an instant. [...] It seems to me to share the honours with Vaughan Williams' Fourth (with which it has also its mood in common) as the finest of modern symphonies since Elgar in E flat. [...] Walton is as clearly an operatic composer as Vaughan Williams is a pure symphonist, which is the reason why his latter's opera, 'Hugh the Drover', seemed to me on Friday (as it seemed to me in 1924) to miss its mark. For all its lyrical moments, I felt that it shared with nearly all English operas a certain feebleness of conception that [the] musical skill could over up. [...]

Texto 3. Música antigua

Sackville-West, Edward: 'Music: Difficult Idioms' en *The Listener* vol. 16 (17 november de 1938): 1088

The main features of the past week have for me been Mlle. Nadia Boulanger's concerts of choral music by Monteverdi and various eighteenth-century Italians [...]. In listening to 'early' music of any kind it is very difficult for the amateur to distinguish the first from the second at all, especially if he happens to have a prejudice (as many people have) in favour of one especial century. Few things seem to me more absolutely boring than inferior eighteenth-century music, and too many semi-musical people today are seduced by 'period' flavour into applauding frantically some eighteenth-century of Ebenezer Prout, simply because it sounds to them like either Bach or Mozart. Vivaldi is a case in point; but the Organ Concerto given last Monday is certainly far in advance of the bulk of his output; it was exciting, impressive, peculiarly beautiful. The Gisèle Peyron's lovely voice made Scarlatti's 'Già il sole' stand out among the other *arie* of its period; but even such a comparatively minor product of Monteverdi as 'Con che soavità' took us at once into the presence of a greatness independent of mere fashion. This music must, nowadays, have a very restricted appeal, because it requires a real effort on the listener's part to hear with the ears of a pre-classical era. It is doubtful whether this feat is wholly achievable today; to most people even the superb *Lamento d'Arianna* must seem rather formless and wandering. The sense of tonality in seventeenth-century music is extremely vague, so that without preliminary study it is difficult to distinguish any construction. Yet, at any given moment, how meltingly lovely are the sequences! The limpid gravity, the tender grief, the sense of formidable tragic feeling under control, in this *scena*, are unforgettable, though Tuesday's performance was not more than adequate. The shorter, lighter songs were easier to grasp and had besides a beauty of harmonic textures that took one right on to the days [of] Ravel and Delius. 'Maladetto si l'aspetto' and the tripping 'Zefiro torna' were especially remarkable in this respect. [...]

Texto 4. Voz y ópera

Sackville-West, Edward: "La voix humaine" en *The New Statesman*; vol. 19 (13 julio 1940): 44

In the beginning was-not the word, but more probably something in the nature of song- an untempered, onomatopoeic declamation directed at our fellow beings with a view to

securing co-operation and the satisfaction of desires. Such a method of communication, purely in origin and aim, reappears at all times in our tendency, at moments of emotional tension, powerfully to accent certain words, to yell them, to make gestures of them, and so to regress towards the "song" of primitive mankind. In opera we see an attempt to stylise this mode of communication into a work of art, and the problem of opera, as seen from to-day, resolves itself, in the last analysis, into a battle between the human voice and the orchestra. Arising at the beginning of the seventeenth century (Peri's *Euridice*, generally accounted the first opera, was produced in 1600), from the aristocratic public's desire for a heightened method of declaiming verse, opera developed along the lines of the music-drama of Monteverdi, then, with the emergence of symphonic forms in instrumental music, adopted a "purer", more formal structure in the following century, and eventually, under the influence of German music after Beethoven, reverted to the music-drama of its origins. Declamation, as distinct from pure singing, had won the day and continues to hold it, though the influence of Italy, throughout the nineteenth century, was towards the predominance of the voice - a rule which critics of to-day are beginning once again to consider cardinal. Indeed, if Professor Dent's wholly admirable and extremely amusing Penguin can be said to have a thesis, it is that the German composer's increasing tendency to place, the centre of interest in the orchestra, thus relegating the voice-part to a subsidiary and often quite perfunctory role, was a gross error and that the future of opera depends on composers' willingness and ability to write a continuously, interesting and grateful voice-line.

Texto 5. El concierto para violín de Walton

Sackville-West, Edward: 'The Walton Violin Concerto' en *The New Statesman* vol. 22 (8 noviembre, 1941): 408-9

The lay-out of William Walton's latest important work resembles that of the Viola Concerto very closely indeed. The new work gains over the old in a higher degree of organisation, the material being mostly derived from a seminal theme of entrancing beauty-the wandering *sognando* melody with which the soloist, without any ado, ushers in the work- and in a Finale, a Burlesca in free rhythms, which exploits the dramatic effectiveness of the concerto style to rather more purpose. Any criticism, whether of the work or of the performance, must be heavily qualified by the fact that it was heard in the vile conditions of the Albert Hall-conditions peculiarly unkind to any music not of the tiddly-om-om-*pom* order; but a first impression one might suggest that the construction of the last two movements is dangerously loose and that the Scherzo, which makes concessions to what a popular violinist considers due to his fans, does not amount enough and leaves the concerto with a whole in the middle. The whole work is admittedly much more of a *Virtuosenstück* than its elder brother, and all Mr. Henry Holst's admirable taste and technique did not suffice to conceal the fact that he was fighting a losing battle with the acoustics of the place; the glow of the B major thirds in the *cadenza quasi accompagnata* (a paragraph of great beauty and ingenuity) was adumbrated rather than fully communicated. In the first movement, however, the soloist asserted his position with success, and it was here that the composer, distilling to an even finer essence the complex, somewhat enigmatic emotions which created the andante of the Viola Concerto and the adagio of the Symphony, gave us the most rapt ten minutes of his career. The orchestration is extremely precise, but much fuller and more elaborate than that of the Viola Concerto, and here again the conditions of performance blurred the whole effect to such an extent that few listeners can have detached the important design interwoven by the bassoon with the first statement of the main theme, and floodlit, at the recapitulation, by the solo violin. This unexpected juxtaposition constitutes one of the greatest beauties of the work, but it is only one of many that went for little on Saturday. This is music which

will clearly yield more and more from repetition. The composer's signature is evident in that juggling with the relationships of two neighbouring keys (here B minor and C major) of which he has always been fond; but the counterpoint, though superficially complicated in places, is too logical to be really hard to follow. One hesitates to call this concerto a step forward for Mr. Walton; it is more in the nature of a picture of the same subject (as that of the Viola Concerto) done in a different light; whereby certain features have enormously in effective pathos, at the expense of others.

Texto 6. La sonata para piano de Liszt

Sackville-West, Edward: 'Liszt's Piano Sonata' en *The Listener* vol. 32, núm. 817 (Septiembre 1944): 227.

There are certain works of art which resume a career and at the same time sum up the history of a form. 'The Arte of Fugue', the last G minor symphony of Mozart, the C Sharp minor String Quartet of Beethoven, 'Parsifal': great examples, to which must certainly be added the Piano Sonata of Liszt. A world in itself, this large and floridly beautiful piece of music fuses the learnt lessons of Beethoven's and Chopin's so very different styles, while at the same time it puts out and resolves –even better, I think, that the Faust Symphony– the inward drama of Liszt's tortured personality. The Sonata was composed between 1852 and 1853, soon after the beginning of the composer's career at Weimar. The date is important, for it shows nearly enough that in planning the Sonata Liszt had a double intention: to resume all he had learnt from the instrument during his career as wandering virtuoso (1835-50), and at the same time [...] to point the way forward to unexplored territories of harmony, tonality and form. [...]

It is also, as the listener soon becomes aware, an even more intransigently pianistic work than the last sonatas of Beethoven, for, while the latter are quite thinkable in terms of the orchestra, it is impossible to imagine the Liszt sonata exiting in any medium other than the piano. The passage-work, and the decoration, which flow round the themes, are not only integral to the style of the instrument but affect the emotional meaning of the themes in a fashion that would be altered if the passages were transferred to wind instruments or strings. This sonata is in fact the first complete epitome of the modern piano, of which it exhausts the resources.

It is, indeed, one of the acid tests of a pianist's musicianship: it requires playing with a combination of romantic abandon and iron control which is not a mere matter of technical ability but must take root in the personality of the player. The superficial pianist will always make too much of the bravura and smother the passage-work the sustained pedal, thus obscuring the fact that these are true sequences, always leading somewhere. [...]

Texto 7. Radio Notes

The New Statesman vol. 30 (28 julio y 4 de agosto de 1945): 39, 56

Among the concertos I look forward especially to hearing Malczuzinsky play Chopin No. 2. The orchestral part of Chopin's concertos, by the way, needs re-editing. The attempts so far made have been heavy, elaborate and out of style; all this needed is a certain of manipulation of the exiting score, in the interests of better balance, when the solo is playing, and of effectiveness in the ritornelli. Benjamin Britten should be commissioned for this job: he would do it perfectly. [...] With their integral broadcast of *Peter Grimes*, the B.B.C. made handsome restitution for having ignored this opera hitherto, particularly as the broadcast also went overseas. The drama of this opera is of too visual a kind to make satisfactory radio, and I doubt if those who had not seen a performance can really have received more than an adumbration of the impact in the theatre. But what could be done,

was done; the commentary on the stage action, very discretely spoken by Frederick Grisewood, was seldom more than the listeners needed to grasp what was going on. But the orchestra was far too dim, especially when the curtain was up, with the result that much of the musical detail was lost. (This over-damping of the orchestra-presumably because the engineers are afraid of "boom"- seems to be a constant feature of operas broadcast from theatres.) During the first interval the producer, Eric Crozier, gave an outstandingly interesting talk on the problems and difficulties of opera production in general, and of *Grimes* in particular. Radio producers could have learnt some useful tips from Mr. Crozier, who has worked in this medium and evidently understands its particularities. [...]

Postscript. Searching for the reason why many listeners should have found the commentary spoken during the broadcast of *Peter Grimes* irritating, although it was discretely and unaffectedly delivered, I have come to the conclusion that this was simply due to the unnecessarily heavy volume at which the narrator's voice was put out. Frederick Grisewood was actually speaking quietly, but the engineers' balance made him seem to bellow: the voice was made far louder than it needed to be for easy audibility. In this connection I have often noticed that in general listeners tend to keep their sets at full volume when music of any kind starts, so that it becomes scarcely audible. Has this vicious practice -which should, of course, be exactly reversed-perhaps infected the auditory judgement of Programme Engineers?

2) Críticas sobre Britten

Texto 8. Crítica de la *Sinfonia da Requiem*

Sackville-West, Edward: 'Britten on Death' en *The New Statesman* vol. 24 (1 agosto, 1942): 75

[...] Benjamin Britten's *Sinfonia da Requiem* is not, apparently, his most recent work, but it is unquestionably the most mature we in this country have yet heard. Proportions are among the last qualities an artist learns how to control, and it is a tribute to the composer that, although his symphony only took twenty-four minutes to run, one felt one had assisted at a large work. This was the result, partly of a true concentration (as opposed to the meagreness that often does duty of it in modern music) partly of the emotional structure. The symphony is in three connected sections: a *Lacrymosa* in slow six-eight, which associates the swaying of a *barcarolle* with the bodily movement characteristic of grief; a *Dies Irae*, in which the superficial horror of death is expressed in a kind of *Danse Macabre*; and a final *Requiem Aeternam*, where the original swaying of six-eight is augmented to three-four, and the river becomes the ocean. The ship of death sails straight for us, under full sail, towers huge above our coracle, then sweeps peacefully on in the distance.

This composition has an originality that achieves complete success through another element of artistic maturity: the ability to build up a single theme into a long homogeneous sequence without sitting down or introducing foreign material. This is most remarkable in the first movement, where the birth of the melody recalls the gradual awakening at the beginning of Mahler's Ninth Symphony. Yet this is no mere imitation. Britten has admired Mahler, as no doubt he has admired other composers; but the first and last movements of his symphony do not *sound* like Mahler, any more that the second sounds like Stravinsky or Bartok. For unlike Shostakovich, to whose meditations on life and death we listened

recently, Britten has evolved his own style-an indubitable voice we hear for the first time in this symphony.

It is not so much a question of melodic invention (the material of this work is reduced to the minimum), as of harmony and orchestration. Britten favours a strong tonic -in this case D- round which he builds a reasonable polytonal structure that looks back beyond Bach to the sixteenth-century French and Italian masters. The revolution affected by Mozart and Beethoven has here been by-passed-at least where some of the elements of composition are concerned.

The instrumentation follows suit-as it did in Berlioz's case. A larger orchestra is used with sureness and economy, and the score does not flatter the eye. The score reveals a preference for using the strings and wind in self-contained groups, a technique which obviates unnecessary doubling and mixing of tones, as well as those meaningless contrapuntal voices stuffed in *après coup* to give an effect of mass and make the score look more impressive. This excellent "French" taste has its reward in a sound that is consistently beautiful and original, and in climaxes that really are massive, strong and - where that is meant-tranquil.

[...] A single performance is emphatically not enough-except perhaps to emphasize the fact that England is now producing a real musical renaissance; for no other country in the world can boast so many living composers of the first order.

Texto 9. Crítica de *Seven Sonnets of Michelangelo*

Sackville-West, Edward: 'Two Concerts' en *The New Statesman* vol. 24 (3 octubre, 1942): 220

[...] After the interval came the first performance of Benjamin Britten's *Seven Sonnets of Michelangelo* for tenor and piano. I suggest that these are the finest chamber songs England has had to show since the seventeenth century, and the best any country has produced since the death of Wolf. It was high time the long, sinuous, rhetorical Italian line reappeared in English vocal music, which was dying of a surfeit of Brahms, on the one hand, and of folk tunes on the other. One could take a phrase from one of these sonnets and refer it to Puccini; but the point really is that that phrase is an echo of another in *Falstaff*, and that one again an echo of still another in, say, *L'Incoronazione di Poppea*. By sheer sense of style, working in close harmony with profound emotion, Britten has revived a whole tradition in these songs. The experience was indescribably moving -the more so as the means are extremely economical; the accompaniment is often a mere outline, never more than a simply followed figure. To have attempted to set these sonnets, which equal Shakespeare's in subtlety of thought and feeling, was a courageous act; it could only succeed supremely or fail completely. The enthusiasm of a numerous audience made clear which was the case. More, much more, could profitably be written about these superbly beautiful songs [...].

Texto 10. Crítica del *Cuarteto de cuerda nº1 opus 25*

Sackville-West, Edward: 'Concerts, Past and Future' en *The New Statesman* vol. 25 (8 mayo, 1943): 304

I feel myself that this quartet is probably as fine a work as any Mr. Britten has yet written. For depth of feeling it is on a level with the best pages of the *Sinfonia da Requiem* and the

Michelangelo Sonnets; and the actual writing is consummate, though the result is evidently extremely difficult to play. The movements on the whole follow a classical pattern (the first movement is strophic in form); but the composer has invented themes which encourage as complex and varied a metrical structure as that a poem by Hopkins. There is not a note—not a stress—which is not precisely intended. From the first bar, where the two violins and viola exalt a high, tight but of notes (D, E, F sharp), below which the cello performs a series of full-toned, bell-liked pizzicato phrases, the music creates a complete world of its own—a world which compels our fullest attention throughout the 670 bars of its existence. There is no opportunity for day-dreaming here: we have to listen with all our ears—as to one of the later quartets of Beethoven or Bartok. These sounds are not always, or indeed often, easy on the ear; they do not lull or charm: they keep us perched on that height where the aesthetic experience is most dire in its demands on our cooperation. The thing of beauty is not handed to us on a plate: we have to go and get it—which means entering the composer's own world, outside ourselves. Yet I see no reason to suppose, as some critics have done, that this indicates a departure, on the composers' part, from the charm and directness of his *Hymn to St. Cecilia* or *Les Illuminations*. An idiom suited to one expression will not suit another, and Mr. Britten may be expected to maintain his ability to use both the instruments he has forged with so much pain.

Texto 11. Crítica de la *Serenade* op. 31

Sackville-West, Edward: 'Music' en *The New Statesman* ; (23 octubre, 1943) vol. 26, p. 268

Benjamin Britten's *Serenade* for tenor, horn and string orchestra, which followed, is this composer's most recent and (to my thinking) best work. It consists of a series of eight nocturnal elegies—by Cotton, Tennyson, Blake, Ben Jonson and Keats, plus the anonymous Lyke Wake Dirge—preceded and followed by a prologue and epilogue for unaccompanied horn. I have not the space here to describe at length the qualitative impact of this absorbing work; but one would have to go some way back in time, and to some other country, to find music of such astonishing imaginative scope and dramatic power. For these songs are operatic in effect; where *Les Illuminations* merely illustrate Rimbaud's words (and how vividly!) this *Serenade* sets its poems in a series of new contexts. I think it is not too much to say that nobody who has heard the musical setting will ever again read "O Rose, thou art sick" without seeing the vision conjured up by Britten's score—the dark, Dantesque forest stretching as if for miles on every side of the single rose, the outline of whose petals is exactly drawn by the voice. This song, and the Keats sonnet, are great feats of musical compression; they also bode well for Britten's future as a composer of operas, since the kind of *arioso* he here employs is not only melodically original but in the highest degree expressive. At this level of inspiration the lyrical becomes dramatic by virtue of sheer intensity. The Lyke Wake Dirge is best left to make its own terrifying effect, and this the composer has in fact done; the verses are chanted, without a single break, from *piano* to *fortissimo* and back, above an extraordinary fugue, lugubrious and adjust. The musical image is perfect: we are face to face with the expressionless glare of Death. While listening to these songs I was sometimes aware that the composer had paid insufficient attention to the metre of the poems. In setting masterpieces of English verse this matters a good deal. For instance, the tune chosen for Tennyson's "The splendour falls on castle walls" is splendid enough in itself, but destroys the spondaic intention of the metre, especially in the later verses. And in the Cotton "Pastoral" the accent frequently falls on the wrong word, though in this case the smoothness of the rhythm to some extent softens the error.

Texto 12. Crítica de A Ceremony of Carols

Sackville-West, Edward: 'Music' en *The New Statesman* vol. 26 (11 diciembre, 1943): 284

They were in all essential respects the ideal choir for Benjamin Britten's Ceremony of Carols, which still remains one of the composer's most characteristic and touching works. These carols are utterly simple in outline and in economy of means; the subtlety lies in the progressions, the charm in the glowing melody. Brushing the centuries aside like a curtain, the composer has caught a vision of the mediaeval Nativity and given it to us with a directness that is startling. Two of the numbers are new since this work was first performed, just a year ago: "That yongë child"-a kind of recitative which weaves its spell by means of double tonality-and an Interlude for the harp alone. This is a most original piece of writing which beautifully exploits the resources of the instrument. The plainsong melody is disguised by distortion into twelve-eight rhythm, swells out briefly, then fades into a wintry shimmer. I think the whole sequence gains immensely by the addition of these two pieces, which give weight and balance to the composition. The choir was at its best in the liveliest movements and in the "Spring Carol". "There is no Rose" in itself perhaps the most loveliest single number, went for almost nothing; and in "Wolcum Yole!" the quavers in the third bar of the tune just weren't there at all. One hesitates to question a composer's own tempi (Mr. Britten was conducting), but I could not help wondering whether the whole work might not have gained by a general scaling down of the pace.

Texto 13. Método de composición de Britten

Sackville-West, Edward: 'Music: Some Aspects of the Contemporary Problem II' en *Horizon* vol. 9, núm. 55 (julio 1944): p. 69

Now much animadversion has been spent on Britten's apparent rapidity in composition, which is equated, without more ado, with shallowness and frivolity. But there are surely two considerations here which must be taken into account: the kind of music, and the time that music has spent in the composer's mind before ever it gets put on to paper. It is clear, I think that no all music should come from the same depth in the personality, or should conjugate quite the same faculties. To be unable to compose (or write, or paint) without giving everything you have, is a sign of the amateur. A lot of music is, and ought to be, occasional in character, and it is one of the marks of the truly professional artist that he can turn out what is required in a short time and without taxing his higher powers at all. Britten has at all times written music of this description—for plays by Auden and Isherwood and for a quantity of broadcast features.

Texto 14. Periodo de formación hacia Peter Grimes

Sackville-West, Edward: 'The Musical and Dramatic Structure' en *Peter Grimes*. Eric Crozier, ed. Londres: John Lane The Bodley Head, 1945, p. 27-28

[...] *Peter Grimes* is an opera. Before enlarging on this statement, it will be as well to sketch in those features of the composer development which seem to have led up to this work. Benjamin Britten's interest in the dramatic energies of music reaches some way back into his career. The two concertos, the *Scottish Ballad*, and even more the *Simfonia da Requiem*, are essentially dramatic in effect; and even so purely musical work as the *Prelude and*

Fugue is executed according to a plan which regards the world of sound as an instrument of histrionic eloquence. In these works Britten discovered and explored his orchestra; the solo violin and piano in the concertos serving, in some degrees, to elucidate the expressive possibilities of the single voice. But *Les illuminations*, the *Michelangelo Sonnets*, and the *Serenade*, bring us right up to the threshold of opera: the technique, the method, the approach are already those of *Peter Grimes*. In the *Sonnets* the voice-line is far more Italianate than any Britten had uttered before or since; but the bareness of the accompaniment and the concentration of melody –and indeed of all expression– in the voice alone, reflect the composer’s fundamental attitude to song where words are present, notes must follow and throw into relief, not drown or distort them or subordinate them to the orchestral symphony. An even in *Les Illuminations* and the *Serenade*, where each movement is less a song (in the accepted sense of the word) than a scena, the centre of interest only shifts from the voice during its moments of silence. In the *Serenade*, Britten’s setting of Blake’s elegy, ‘O Rose, thou art sick’ is a succinct epitome of the composer operatic style and foreshadows, with arresting completeness, the opera which was ready in his mind. So in *Peter Grimes* we expect to find the melodic line following the natural rise and fall of the voice in speaking a phrase or sentence; and this is what happens.

Texto 15. Recitativo en lengua inglesa

Sackville-West, Edward: 'Music: Some Aspects of the Contemporary Problem III' en *Horizon* vol. 9, núm. 56 (agosto 1944): 118

It was clearly time that something was done about the absurdity of English recitative -an absurdity that can neither be blinked nor surmounted by cleverness in the choice of words used. It might have seemed obvious before now that the way out of the difficulty was to shorten drastically the length of the notes, in consideration of the preponderance of closed vowels in the English language -vocables which sound natural only if uttered in a rapid succession of musical sounds. And this is in fact what Britten has done, in the tempestuous first act of *Peter Grimes*. The dialogue patters along at speech speed (as does, for instance, the Baron Ochs in Act I, of *Der Rosenkavalier*), broadening out into passages of arioso when the emotion requires it; and the whole thing is built into a symphonic structure which manipulates the specious time of the events. The intention throughout -if I have not misunderstood the composer’s own explanation- is to reserve the whole orchestral forces for interludes and passages where the voice is not paramount, and at all other times to allow the voices to carry the chief burden of the expression.

3) Concepción radiofónica de Edward Sackville-West y Louis MacNeice

Texto 16. Importancia de la construcción en lo radiofónico

MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*. Faber and Faber. Londres, 1944, p. 12 y 14

The first virtue of a radio script is construction. A novel can legitimately be rambling and discursive, a narrative poem can be padded with decoration, a short story can be a chuck of impressions, Belles Lettres can be merely ‘belles’, but a radio play of feature must have a dramatic unity; in the jargon of the trade, it must have the proper ‘builds’ and an ‘over-all’ shape. It is as a builder in this sense that the radio dramatist, however prosaic or colloquial or dry his dialogue, is by his nature nearer to the poet than to the journalist. This

true of 'features' as well as of plays. The radio feature is a dramatised presentation of actuality but its author should be much more than a *rapporteur* or a cameraman; he must select his actuality material with great discrimination and then keep control of it so that it subserves a single dramatic effect. [...]. MacNiece 12

The [dramatic] treatment [in radio], roughly speaking, will be broad, lucid and dramatic-dramatic in the Aristotelian sense that the central event, or theme, will be central and everything else, including characters, subordinate. As compared with most contemporary literature, the objective elements will preponderate over the subjective, statement over allusion, synthesis over analysis.

Sackville-West, Edward: *The Rescue. A Melodrama for Broadcasting based on Homer's Odyssey*. Londres: Secker and Warburg, 1945, p. 9-10

Yet to those versed in all the tricks that have invented for rendering spatial and temporal elements "on the air", the construction of *The Rescue* will appear unusually simple. The scenes and events follow one another in their natural order; there is no tampering with the time sequence, there are no flash-backs, no parallel intercuts [nota 1 A double series of very brief sequences, alternating between one place (or one period) and another, in order to build up an aggregate effect by means of the contrast involved.] (except into one section, during the killing of the suitors in Part II), no elaborate sound effects (outside the music), and the voices are always reproduced in a straightforward manner, without the use of distort—or echo—microphones. This austerity is deliberate, for I am convinced that—specially in broadcasting—a love of stunts is the sign of a tyro. Even a short experience of untrained script-writers is enough to disclose the intoxicating result of reading the catalogue of Recorded Effects. Useless to warn beforehand: the newcomer to radio-drama cannot resist cramming his script with everything, from a hyena to a motor accident, for which a his story provides the slightest excuse.

Texto 17. Radio y origen de la literatura

MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*. Londres: Faber and Faber, 1944, p. 10

If then the radio writer must not write down, how is he to get on terms with the unseen audience which that it is so easily bored, so attuned to bad art, so unconscious that it is an audience? I would answer that the first thing he must do is to forget about 'literature' and to concentrate upon sound. This is not deny literature, for this is how literature began -the Homeric or Icelandic bard shouting over the clamour of the banquet 'the tale told in a chimney corner' [...]. The radio listener listens in a terribly every-day setting; there is no auditorium to beglamour him and predispose him to accept you; if you want him to accept you, you will have to seduce him by sound and sound alone. But seduction is a necessary part of many human relationships an here, as elsewhere, can be achieved without either lies or crudity.

Texto 18. Flexibilidad del medio radiofónico

MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*. Londres: Faber and Faber, 1944, p. 12

Yet, when you look at the theatre, you find you have your compensations [al hacer una obra para la radio]. Provided you make clear your transitions from scene to scene, you can take many more liberties with time and place; you are free of the dead hand of the Three Act tradition. You can jump from India to the Arctic and from 1066 to 1943. You can make a

point with a scene consisting of three lines and no one need fiddle with a curtain or black out the lights. And you can, with less fuss and more credibility than on the stage (and perhaps than on the screen), introduce –if you want to– allegorical speakers or choruses. You can again, with the help of music and recorded effects (but see section viii), present all sorts of scenes–specially scenes of action– than the theater can rarely attempt.

Texto 19. Economía dramática de la radio

MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*. Londres: Faber and Faber, 1944, p. 12

In achieving a dramatic unity the radio writer must, as a rule, be more economical than the playwright proper. For (1) he normally has a much narrower time-limit, usually from the thirty to sixty minutes; (2) his speakers being invisible, he has to take many more pains to ‘plant’ his situations; (3) his audience having no visual aids to imagination or memory, he must be much more careful not to confuse them with sideshows or bore them with dull patches or strain their memory with references back –if there was just one key line you can never be sure that they caught it. Characters and situations must be clearly established and the line of development be strong and simple.

Texto 20. Poder de sugestión

Sackville-West, Edward: *The Rescue. A Melodrama for Broadcasting based on Homer’s Odyssey*. Londres: Secker and Warburg, 1945, p. 11

A considerable effort of the writer’s imagination is required, if the listener is to receive anything like a vivid image of what is taking place –the scene, the appearance of the characters, the lighting, and so on. *This is can only be done successfully by indirect suggestion.* “We are in the library at Farthingale and Sir Henry has just thrown another log upon the blazing fire”. If you want the listeners to *see* the library and Sir Henry and the fire, you must contrive to make the characters refer to them in an evocative manner. This method is a constant feature of *The Rescue* [...] The scene in Part I, in which Phemius invokes the gods for the benefit of Telemachus, not only furthers the action but provides a clue to the dramatic method.

21. Abuso de narrador

MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*. Londres: Faber and Faber, 1944, p. 89

nota 2: The radio convention of the Narrator seems to me often abused when used, as it is commonly used, merely to convey information; information can usually be conveyed through the mouths of the characters proper; the chief virtue of a Narrator is that like a Greek chorus, he can shake himself free of realism and speak–if needed, in an unrealistic manner–to heighten an emotion or point a moral or suggest a historical perspective.

Texto 21. Inspiración clásica

MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*. Londres: Faber and Faber, 1944, p. 89

The vocal interludes require an additional comment from a literary angle. The work as a whole being a stylised treatment of a simple heroic theme, these interludes served some of the same purposes as the choruses in a Greek tragedy. It will be noticed that the two verse-

speakers and the two semi-choruses are neither characters nor, in the ordinary sense, narrators but are the mouthpieces of two opposed principles, doubt and faith—a projection as it were of Columbus' inner dialectic; being thus projected outside the protagonist, they allowed me to keep him as simple and wedge-lid as I wanted.

Texto 22. Funciones música

MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*. Londres: Faber and Faber, 1944, p. 18

The use of music in radio features and plays has always been, and remains, a subject of controversy. Like naturalistic effects, it has too often been inserted from the mere love of variation or the mere fear of boring the audience with long stretches of speech; there is no evidence, however, that the public is really so allergic to the naked word. What music can very often do is to compensate for the lack of the visual element, to establish an emotional atmosphere or to register a change of mood very vividly, and more quickly, than words alone. In radio it is used in two way- (1) by itself, before, between or after the spoken passage, (2) as an atmospheric background to speech. In either case it should serve a functional purpose.

Texto 23. Abuso de la música como transfondo

Sackville-West, Edward: *The Rescue. A Melodrama for Broadcasting based on Homer's Odyssey*. Londres: Secker and Warburg, 1945, p. 7-8

Experiments with the microphone for dramatic purpose have been going on for long enough to have produced attempts at some form of radio-opera or music-drama. So far as England is concerned, however, such attempts, if any, have not been very thorough-going or imaginative; the "backing" of speech by music is all too often carried out without regard to the kinds of scoring suitable to this effect, while "transition" music is usually reduced to perfunctory snatches (never lasting more than four or five seconds) bumped in and out of the sound-fabric with equally little respect for musical syntax. It will be said, I know, that the vast majority of listeners neither care nor notice how music is used in radio-dramatic productions; but I believe, on the contrary, that the *unconscious* effect of ineptly used music is as irritating and confusing as badly balanced voices or "recorded effects" that are not strictly necessary to the understanding of the text. Thus it is to a very large extent the unskillful (because unmusical) use of music in radio plays and features that has been responsible for the public's unquestionable hostility to the practice.

Texto 24. Abuso de la música en el *background*

MacNeice, Louis: *Christopher Columbus*. Londres: Faber and Faber, 1944, p. 18-19

Radio's other use of music is as background to speech. This is often very messy. The ear finds it difficult to follow two things at once. In general I would say that background music should not be used for realistic sequences (with the exception of scenes where the music is an important part of the *real* background, e.g., lovers in a dance hall) but should be reserved for stylised pieces of writing as when a narrator is speaking in verse or a character thinking aloud (like a factory worker soliloquising to the rhythm of a machine or traveller to the rhythm of a train).

Texto 25. Música como trasfondo de emisiones poéticas

Sackville-West, Edward : 'Music: Some Aspects of the Contemporary Problem' en *Horizon* vol. 9, núm. 54 (junio 1944): 382-392, p. 384-5

The recent controversy over the use of 'background' music in broadcasts of poetry has thrown light on this aspect of the subject, showing clearly how ignorant even poetry-lovers are of the important function played by the printed page in contributing to poetic expression. No rules can be laid down for a procedure as yet so experimental as poetry spoken into the microphone; but it has been my experience that in cases of blank verse, heroic couplets, and kindred metres, where the aspect of the page is homogenous, the lines do not vary in length and the form is not stanzaic; in such cases the voice is usually sufficient to carry the full burden of the poetry, whereas, in the case of highly lyric or rhapsodic poetry, or verse couched in metrically elaborate stanzas, the use of a discreet musical 'frame' is clearly indicated. Listeners who object to this practice would, I suggest, cease to find it vexatious if only they would not try to separate the music from the verse in their minds. When you look at a picture you are aware of the frame as setting off the canvas and isolating it from the wall; but you cannot concentrate on both picture and frame simultaneously. In the same way, when listening to broadcast poetry, it is always the *words* which should be kept in the foreground of the attention, while the music is allowed to enclose the verse and outline its shape. If this is impossible, then the music is either inappropriate or wrongly balanced. There is nothing inherently vulgar or catchpenny in the use of music with poetry, which is as old as the world; but the procedure being admittedly a delicate and difficult one, it is seldom followed with propriety.

ANEXO C

Crónica documental de la polémica sobre *The Rescue*

Durante la gestación del melodrama radiofónico, se produjo un suceso que provocó que Britten estuviera a punto de no concluir la partitura y finalmente se desentendiera de la producción final. En un principio, el compositor también tenía que dirigir la orquesta de la BBC durante la grabación de la música para *The Rescue*.⁶³⁹ Finalmente, ni siquiera asistió a los ensayos. Seguramente, el hecho de que la producción de *The Rescue* implicara a dos departamentos diferentes, el Feature and Drama (al que pertenecía Sackville-West) y el Music Department pudo ser el origen del equívoco. Con todo, de la lectura de la correspondencia se desprende que, más allá de la descoordinación que pudo haber entre los dos departamentos implicados, el estatuto de Britten como objector de conciencia generaba incomodidad en el *staff* de la BBC.

Para iluminar algunos aspectos de esta polémica ofrecemos a continuación una serie de documentos que se pueden consultar en los *BBC Written Archives*. Los memorándums y cartas se encuentran en la carpeta 'Composer: Benjamin Britten. File 1^a 1933-44' y se exponen a continuación, no en orden cronológico, sino de manera a facilitar al máximo la comprensión de los entresijos de la controversia.

CARTA 1

Durante la 2^a Guerra Mundial, el Director Musical de la BBC fue el compositor Arthur Bliss. De él es la primera carta en donde se sintetizan, según su versión, los pormenores del desencuentro entre Britten y la BBC. Cabe destacar que Bliss, en sus memorias *As I remember* (1970), no incluye ningún comentario ni sobre el programa *The Rescue* ni sobre la polémica en la que se vio envuelta la producción.

⁶³⁹ El compromiso escrito se encuentra en una carta del 22 de abril de 1943 emitida por al BBC y dirigida a Ralph Hawkes, editor y representante de Britten, en donde consta que 'Mr. Britten will be asked to conduct the performance and a separate contract will be issued for this through the Music Booking Department.'

From: Director of Music

Subject: "THE RESCUE"

TO: A.C.(P), Broadcasting House

25th October, 1943

A difficulty has occurred regarding the music to this broadcast, scheduled for the last week of November, with which I do not wish to deal any further. The facts are these.

Last April, Stephen Potter wrote to Miss Candler, that it was proposed to invite Benjamin Britten to write the music to "The Rescue", and to conduct it. Music Department know nothing about this invitation to conduct, and naturally Miss Candler sent this information to Ralph Hawkes, who is Benjamin Britten's agent. Still knowing nothing about it, M.P.O. (Denis Wright) saw Sir Adrian Boult in Bedford on September 23rd, and asked him to conduct the orchestra in this music, during its 4 days rehearsal and broadcast in London. Boult declared that he was antagonistic to the composer and his work, and would rather not conduct, and he rang C. (P) to that effect. Clarence Rayboul [sic] expressed the same opinion, but as I felt strongly that a staff conductor should take the orchestra during this long period and in an exacting feature, I pressed Raybould to consent to do this. He agreed.

Some weeks later, I learned from Edward Sackville West, the author, that Britten wishes to keep to the invitation of last April, and to conduct the Orchestra himself. I told Sackville West that it might result in rather an awkward situation, because I do not think Raybould will want to stand down now, nor do I think that the orchestra, who are always aware of these matters, will do their best for the composer under the conditions of his conducting. I may be wrong there, but I feel there is a slight danger.

Today Ralph Hawkes rang me up and said that Britten had told him that if he did not conduct himself, he would cancel his music for the production. I told Ralph Hawkes that I did not want to make any decision on this myself, as it concerned two departments, and that I would prefer to take it to a high authority. I do not think he quite liked this, but I feel it is the only course in order to get things absolutely clear.

May I ask you to communicate to Ralph Hawkes your considered opinion as to what the best solution is. In my opinion if we could get an outside orchestra, with the composer conducting, the situation would be saved, but neither I, nor A.D.M (P), nor Concert Manager, think it advisable to place the orchestra under the charge of Benjamin Britten, who has never conducted it before, for these four days and with the attendant circumstances.

(signed) Arthur Bliss

CARTA 2

En la siguiente carta, datada dos días más tarde, Britten responde a Bliss renunciando definitivamente a participar en el proyecto de *The Rescue*. Pese a todo, y en deferencia a Sackville-West, se compromete a concluir la partitura.

October 27h, 1943

Arthur Bliss, Esq.,

British Broadcasting Corporation,

Broadcasting House, W. I

Dear Mr. Bliss,

Thank you for your letter.

I have naturally heard all the reasons you have given, both to Mr. Ralph Hawkes and to members of the Features and Dramas Dept. as to why I should not be allowed to conduct the B.B.C. Orchestra in the forthcoming productions of "The Rescue". I must confess at once that I find them entirely unsatisfactory. I made the arrangement to conduct not, of course, because of any misgivings about Mr. Raybould's work but because I have had experience in this line and working, as I have been, in the closest collaboration with the author and producer, I had thought that under my own direction much trouble would have been saved and the best results obtained.

Realising that if I did not proceed with the writing of the music (as I myself had intended) the show would have to be cancelled, out of friendship for the author, Mr. Sackville-West, I have decided to complete the Score but I shall take no further part in the production.

I write this to you instead of saying it personally because I wish to make a protest in writing about the breaking of an implied contract and I wish to save any further embarrassment.

Yours sincerely,

[firmado: Benjamin Britten]

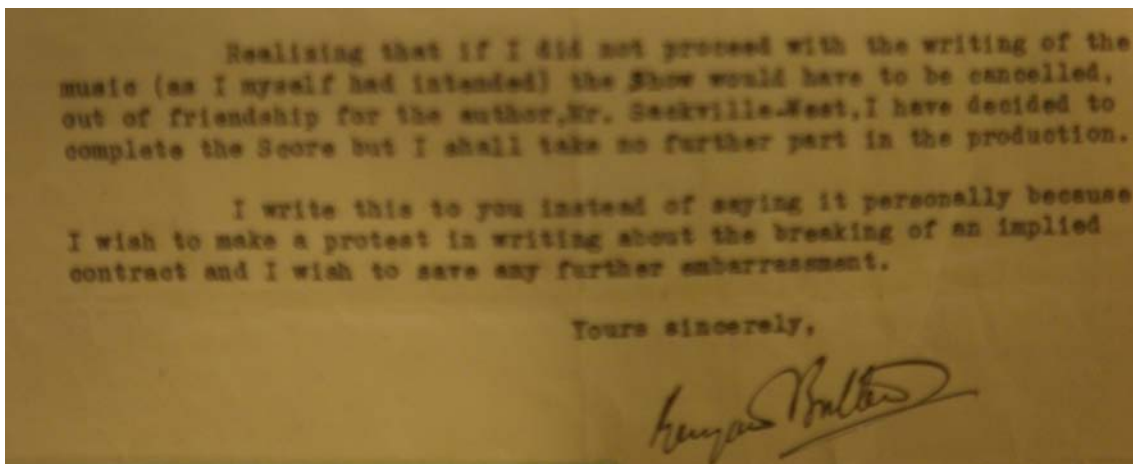


Ilustración 18. Final de la carta de Britten enviada de Bliss

CARTA 3

Raymond Raybould, finalmente responsable de la primera producción de *The Rescue*, aparece mencionado en las dos cartas anteriores y pudo desempeñar un papel decisivo en la negativa de Britten. Raybould disfruta de un cierto prestigio como director de orquesta en la BBC (entre 1936 y 1945), siendo el primero en grabar completa *Dido and Aeneas* en 1936.

Por otra otra parte, Raybould ya ha dirigido música que Britten (la que compuso para la obra radiofónica *King Arthur* en 1937) e incluso llega a estrenar su

Canadian Carnival en 1940 (es decir, cuando Britten está en Estados Unidos, en lo que para muchos se podía considerar una especie de huida). Su intervención en la polémica se debe a su respuesta a una carta de Erwin Stein, asesor de la editorial de Britten (Boosey&Hawkes). En la carta de Stein se mencionan varias novedades editoriales que podrían interesar al director, entre ellas las *Matinéés musicales* de Britten. En su respuesta, Raybould deja claro su menosprecio por la orientación pacifista del compositor.

Box No. 7, G.P.O. Bedford

Reference: 03/M/CR

July, 12th, 1943

Dear Mr. Stein,

Thank you very much for the score and piano conductor part.

Please do not think me ungracious to your courteous and enterprising firm, for which I have personally the highest esteem; a piano conductor part of the Vaughan Williams, however, is of no use to me, and you may like to use it for somebody else. The other score is of no interest to me because of the composer's personal views and behaviour, I was going to say politically, but expand this to "nationally". I have the utmost contempt for the whole gang of young people who are dodging the country's call.

I should be much interested to see your arrangements of the Mahler "Andante".

With best wishes,

Yours sincerely,

(Clarence Raybould)

CARTA 4

Más adelante, Raybould escribe la siguiente carta dirigida a los directivos de la BBC en donde se defiende de las acusaciones de no querer colaborar con Britten o de que solo dirigirá *The Rescue* por imperativo. En ella también afirma que se ha disculpado con Britten por la carta a Stein.

From: Chief Assistant Conductor, Bedford

Subject: BENJAMIN BRITTEN: "THE RESCUE"

A. C (P), London

Copies to: D.F.D., London

D.M., London

11th November, 1943

On November 4th, D.M. showed me a memorandum which you received from Gilliam on the above, in which the latter stated that he had received a telephone message from B.B. to say that I had written a letter to Ralph Hawkes saying that I objected to any dealing with him on the grounds of his being a Conscientious Objector and would only conduct the "Rescue" music under protest.

This allegation is entirely untrue: I neither wrote to Ralph Hawkes nor did I say to anyone else that I would have no dealings with Britten as a Conscientious Objector, neither did I say that I would conduct "The Rescue" music only under protest.

I think it would have been more friendly of Gilliam to have sent me a copy of the memorandum addressed to you on 1st November.

However, the immediate difficulties, I hope, are smoothed over, as before learning about this accusation from Britten, I had already written him a personal letter expressing my contrition for a very angry and hot-headed communication of mine to Mr. Erwin Stein on July 12th. In this letter to Stein I had referred in general terms to the number of young people not showing up too well in the matter of National Service.

Not only have I not refused, either personally to Britten or his publishers, or officially inside the Corporation, to have anything to do with "The Rescue" music, or to do it only under protest, but on the contrary, it is only a week or two ago that I conducted the broadcast of his 'Sinfonia da Requiem'.

DML

(Clarence Raybould)

CARTA 5

Tres días después de la carta de renuncia de Britten, Sackville-West interpela al compositor para que no se desvincule del proyecto. El extenso documento, que por su contenido no deja lugar a dudas sobre su autor, no está firmado, aunque en el encabezamiento consten las iniciales del crítico (ESW). No podemos saber si esta carta llegó finalmente a su destinatario pero, en cualquier caso, no fue suficiente para modificar la postura del compositor. De hecho, se puede deducir entre líneas que el escritor considera la renuncia de Britten un gesto desproporcionado que no responde a la objetividad de la situación. En ella Sackville-West también expresa sus deseos de seguir colaborando con el compositor en futuros proyectos radiofónicos. Pese a todo, *The Rescue* fue la última colaboración de calado entre los dos artistas.

03/FD/ESW

30th October 1943

My dear Ben,

I did not say very much yesterday, because I thought "too many cooks" and that it was better to let Lawrence, who was (so to speak) hot from the horse's mouth and in any case in an official position, present the facts as they are. But I should like to add my own word now, so that you can think it over before I next see you. This, then, is what I feel:-

Until yesterday I felt that you had been so outrageously treated by Music Dept., and so let down by F & D, that it was only too natural you should wish to have no more to do with us. Since yesterday's meeting, however, I think the case has been changed much more radically than you are inclined to realise; for it was plain to me and to John that Lawrence must have spoken most strongly to have produced so much effect, and that Bliss and Co. have in fact been publicly snubbed by the authorities speaking through Howgill. I do not see how the Corporation could well have made a more complete restitution than this, or how they could set your mind more at ease as to their good will than by making you the offer they have made. If you still continue to refuse to have anything to do with the production, I think you will put yourself in the wrong vis-à-vis any dispassionate observer, - whatever that hectic fool Bliss may have said "off the record" to Ralph Hawkes, since the BBC have, so far as those remarks go, disowned him and overruled his decisions.

Moreover, -and this is important from your point of view- I entirely disbelieve Bliss's assertion that the orchestra resent your being a C.O. That Boult does so is probably true; but that is immaterial: he has nothing to do with it. But when Bliss said to me personally that the orchestra might be difficult for that reason, I saw at once that it was a reason invented ad hoc - in fact the kind of thing excited people think up on the spur of the moment. Besides, why should it be true? You have conducted several ensembles and appeared on many platforms since your tribunal: have you once observed a look of obstinate contempt and fury on the face of the second bassoon, as he pursed his lips to utter one of your (by his) debated notes? Have you ever heard a hiss from the audience, after any of your recent first performances? Anything, in fact, but vociferous applause? Why, then, should the BBC orchestra, who - whatever Music Dept. finds it convenient to allege - are a most reasonable and friendly set of people, as we discovered at Bedford⁶⁴⁰ the other day, - why should they harbour these sentiments? I do not believe it for an instant.

If you take the piano rehearsals and attend the orchestral ones, in your position of composer, as a matter of course, I am quite convinced that you will meet with nothing but friendliness on the part of anyone concerned. But if you don't put in an appearance, it will cause intense surprise both to cast and orchestra, and this will

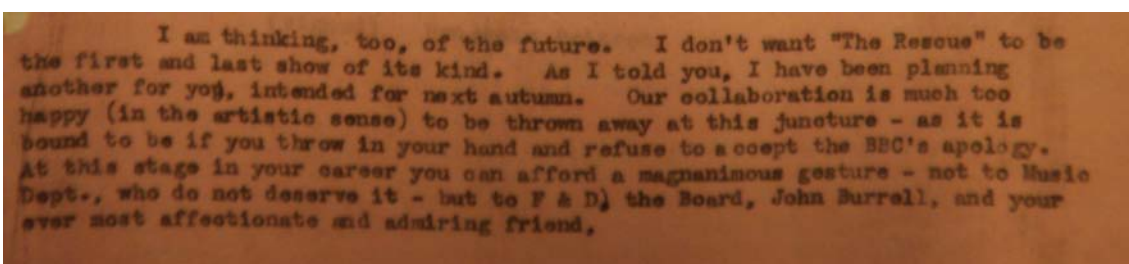
⁶⁴⁰ La orquesta de la BBC se instaló en esta localidad durante parte de la 2a Guerra Mundial.

produce a further crop of rumours, which is exactly what we all (including yourself) wish to avoid.

Until yesterday I was firmly resolved to make no personal appeal to you on the matter, as I did not then consider I had any right to do so. Now I feel differently. For your own sake, for mind (sic), and not least for that of the programme, I do entreat you to take charge of the music from beginning to end, taking Raybould, who will conduct, as a mere interpreter of your intentions. You made such a wonderful job of the music, which, together with the script, might, if properly done, make a revolutionary impression, that it would be a thousand pities to jeopardise its success to the sake of an obscure anxiety which, if understandable, is (I am convinced) illusory.

I am thinking, too, of the future. I don't want "The Rescue" to be the first and last show of its kind. As I told you, I have been planning another for you, intended for next autumn. Our collaboration is much too happy (in the artistic sense) to be thrown away at this juncture – as it is bound [sound?] to be if you throw in your hand and refuse to accept the BBC's apology. At this stage in your career you can afford a magnanimous gesture – not to Music Dpt., who do not deserve it- but to F & D⁶⁴¹, the Board, John Burrell, and your ever most affectionate and admiring friend,

Benjamin Britten, Esq.



I am thinking, too, of the future. I don't want "The Rescue" to be the first and last show of its kind. As I told you, I have been planning another for you, intended for next autumn. Our collaboration is much too happy (in the artistic sense) to be thrown away at this juncture – as it is bound to be if you throw in your hand and refuse to accept the BBC's apology. At this stage in your career you can afford a magnanimous gesture – not to Music Dept., who do not deserve it – but to F & D, the Board, John Burrell, and your ever most affectionate and admiring friend,

Ilustración 19 Final de la carta de Sackville-West enviada a Britten

CARTA 6

En la siguiente carta, Lawrence Gilliam, alto directivo del Feature and Drama Department, describe los últimos intentos de la cadena por mantener a Britten en

⁶⁴¹ Feature and Drama Department.

la producción. En ella se comprueba la disposición de la BBC para encontrar una solución honorable tanto para Britten como para Raybould. Sin embargo, aunque parece que Britten acepta una solución de compromiso, finalmente se retrae. Gilliam entonces, seguramente aleccionado por Sackville-West, solicita que, ante la negativa de Britten, no sea Raybould quien dirija la BBC, sino un director ajeno a la polémica.

From: Assistant Director, Features

Subject: "THE RESCUE"

To: A.C.(P)

1st November, 1943

As you requested, I saw Britten on Friday following the discussion at Music Features Meeting, in which the course of negotiations between Britten and Music Department was outlined by Director of Music. As authorised by you, I put to Britten two alternatives: (1) that he should conduct assisted by Raybould (2) that Raybould should conduct with Britten attending rehearsals and generally assisting.

Britten at once said that he could not accept the first, which would be a very embarrassing situation both for him and Raybould, and promised to consider the second alternative. Both Sackville-West and Burrell who were present pressed Britten to accept this solution and he gave the impression that he would agree to this line, but he asked the weekend to think it over before giving his reply.

I told Britten that the B.B.C. fully recognised the existence of the virtual obligation to invite him to conduct and intended to honour it if he insisted. I also said that we advised the second course. I also told Britten that as the matter concerned both Features and Drama and Music Department it had been referred to you and you had authorised me to say that the official attitude of the B.B.C. to Britten was not affected by any personal expression of opinion of individual members of the Corporation which may have been reported to him.

Britten indicated that he thought this was a satisfactory statement and offered him a way out, enabling him to be present at rehearsals. At the same time he said that he had been very hurt by reports of what had been said about him by individual members of Music Department.

On Monday morning Britten rang me up and said further developments had occurred which made it impossible for him to have anything further to do with the production. He referred to a letter sent by Mr. Raybould to his agent Ralph Hawkes in which Mr. Raybould is alleged to have said that he objected to Britten as a conscientious objector and was only conducting the music for "THE RESCUE" under protest. In view of this Britten said that it was impossible for him to work with Mr. Raybould and he now proposed to finish the music, provide and pay for a pianist with full instructions to attend rehearsals, and forget the whole matter as fast as possible. He added that he was making no complaints against Features and Drama Department and against the Corporation as a whole but only against the behaviour of individuals in Music Department.

In view of all this, may we ask very strongly that Mr. Raybould should not be present to conduct "THE RESCUE" but that we should be permitted to engage an outside conductor who has not appeared in this dispute at all, and who is technically competent to handle the complications of a big orchestra in dramatic production. We would be very happy with Walter Goehr, Muir Mathieson or Victor Hely-Hutchinson, and I hope you will agree that in all the circumstances this is the best way out.

I return papers (memo. From Director of Music to you October 25, letter from Britten to Director of Music October 27.)

(signed) Laurence Gilliam

CARTA 7

En la siguiente carta, el entonces segundo de a bordo del Music Department, Richard J. F. Howgill zanja la cuestión a favor de Raybould.

LDG/MHF

(1) C.(P)

(2) A.D.F & D.

(3) D.M.

I have told A.D.F that it is best that Raybould should conduct, in all the circumstances. (Britten's statement in the above does not seem to be quite correct.) I am not prepared to communicate with Hawkes. The Music Department should solve the difficulties with Britten for which they seem to be responsible on account of certain personal opinions being allowed to become too widely spread.

R.F.J. Howgill

1.11.43.

CARTA 8

Finalmente, Howgill agradece a Raybould sus disculpas con Britten y vuelve a centrar el centro de la polémica en la carta a Stein.

From: Assistant Controller (Programmes)

Subject: BENJAMIN BRITTEN: 'THE RESCUE'

To: C.A.C., Bedford

Copies to: D.F.D., D.M.

12th November, 1943

Thank you for your memorandum of 11th November. There has indeed been an unfortunate series of happenings and misunderstandings in connection with the music of the "The Rescue" one of which was on account of your letter to Stein in July which was wrongly thought by someone to have been a recent letter to Ralph Hawkes about Britten and "The Rescue". However, as you say, the immediate difficulties seem to be smoothed over, though it is a pity that in spite of the personal letter you wrote to Britten he does not intend to collaborate in the actual production. Nevertheless, we are all expecting it to come off well, as it is understood that you are proposing to tackle the job with the utmost enthusiasm.

RJFH/EF

(firmado: R.J.F. Howgill)

Raymond Raybould acabó dirigiendo la grabación de la música de *The Rescue*, que fue emitida el 25 y 26 de noviembre de 1943.⁶⁴² La polémica anterior se produjo cuando Britten aún no había acabado la composición de la música y sería legítimo pensar que la partitura final pudo verse afectada en alguna medida por el ambiente adverso. Con todo, resulta poco probable conociendo la disciplina y profesionalidad de Britten y su manera de componer, que partía de una imagen mental de la obra en su globalidad antes de iniciar su escritura.⁶⁴³ Que Britten acabara la partitura no le impidió verter algunas críticas sobre la dirección de Raybould en una carta hasta ahora inédita sobre el estreno de *The Rescue* que envía a Sackville-West:

[Carta nº 9601304]

Old Mill, Snape Suffolk

Dec. 12th 1943

My dear Eddie,

[...] From that little I could hear, I gathered that Tony [Hopkins] had picked-up the right *tempi* and had managed to drum them into Raybould's head- with one awful exception in Part II, when the Brass fugue was miles too fast and all the peaks came in the wrong places!

⁶⁴² Sin embargo, Britten expresa, en una carta inédita, su disposición, a raíz de la enfermedad del escritor, a asistir a algún ensayo de *The Rescue*. Véase p. 153.

⁶⁴³ El propio compositor se ha referido en diferentes ocasiones a su método compositivo: "Usually I have the music complete in my mind before putting pencil to paper. That doesn't mean that every note has been composed, perhaps not one has, but I have worked out questions of form, texture, character, and so forth, in a very precise way so that I know exactly what effects I want and how I am going to achieve them." *Britten on Music*, p. 231. Véase también *ibidem* p. 139.

ANEXO D

Los fragmentos inéditos de *The Rescue*

A continuación reproducimos los fragmentos que no fueron incluidos en la versión de concierto y que por lo tanto, con la excepción de unos pocos transcritos en la tesis de Reed (1987), han quedado inéditos hasta ahora. Los fragmentos incluidos están escritos a lápiz, práctica habitual de Britten. La conservación tanto del papel como de la escritura del original es bastante buena. Los fragmentos 8, 9, 11, 13, 23, 32, 34, 35, 36, 43, 44 corresponden a las intervenciones de Iro, personaje que está representado por el xilófono (véase Capítulo 2, 8.3).

TABLA A: Fragmentos correspondientes a la Parte 1 de *The Rescue*

Fragmento	Nº de <i>The Rescue</i>	Página del manuscrito	Personaje o situación	Localización en el texto (página)
1.	3	11	Lamento	19
2.	4	11	Mentor	19
3.	5	12	Trueno premonitorio	20
4.	7	12	Motivo de la matanza	20
5.	11	15	Mentor	23
6.	12	16	Mentor	24
7.	13	16	Transición	24
8.	14	16	Iro	25
9.	14 a, b, c, d, e, f, g, h,	17	Iro	25-26
10.	15	17	Chillidos de las águilas	27
11.	16	17	Iro	
12.	17, 17a	18-19	Soliloquio Femio	28
13.	18, 18 a, b, c, d,	20 (borrosa)	Iro	29-30
14.	20	27	Acompañamiento del tema de Penélope	34, 35
15.	24, 25, 26	38	Premonición	38
16.	27 a, b, c,	39	Presencia sonora de los dioses	39
17.	28	39, 40, 41	Atenea	40
18.	28 a, b, c, d	40-41	Canto de Atenea	40
19.	28 e, f, g	42	Atenea	41

20.	29	42	Trueno premonitorio	42
21.	30, 30 a, b	42	Trueno premonitorio	42
22.	32 e, f, g	49	Iro más el motivo de la lluvia	44
23.	34	54	Sirenas	46
24.	36, 37, 39	60	Atenea	48-49
25.	42	70	Eumeo	53

TABLA B: Fragmentos correspondientes a la Parte 2 de *The Rescue*

Fragmento	Nº de <i>The Rescue</i>	Página del manuscrito	Personaje o situación	Localización en el texto
26.	46, 47	85	Telémaco	No utilizado?
27.	49	87	Telémaco	62
28.	50 a, b, c, d, e f, g, h, i, j	87-89	Transformación de Ulises	65
29.	51	90-91	Relato Femio	67
30.	53	91	Telémaco oboe	No utilizado?
31.	55	102	Iro	70
32.	56	103	Iro y orquesta	71
33.	57	103	Iro	71
34.	58	104-105	Iro combinado con Telémaco y Ulises	72
35.	59	105	Iro	73
36.	61	112	Ulises	75
37.	62	113	Ulises	76
38.	63	113	Cena pretendientes	77
39.	64	113	Cena pretendientes	79
40.	66	116	Penélope	85
41.	68	119	Ulises	88
42.	75	126	Iro	90
43.	76	126-7	Muerte de Iro	91
44.	76	127	2 compases eliminados	91
45.	77	134	Combinación de Ulises y Telémaco	91