

## Britten, tributo al sueño

Ana Bocanegra Briasco

A pesar de que en *Song from the children* Benjamin Britten (1913-1976) rehabilitara ya el papel de la guitarra y el laúd, y de que en su *Songs from the Chinese* aportara también el acompañamiento guitarrístico, no es hasta 1963 cuando concluye una de las obras clave en el repertorio del siglo XX de este instrumento, entrando a formar parte de un grupo de compositores de gran relevancia como Ferneyhough, Donatoni o Carter, que comienzan a incluir la guitarra en su catálogo.

La obra a la que hacemos referencia es el *Nocturnal after John Dowland*, op. 70, y probablemente no habría visto la luz sin otra de las figuras imprescindibles para entender la evolución de la guitarra en el pasado siglo, el también británico Julian Bream, genial intérprete con el que mantuvo una estrecha amistad, a quien fue dedicada y por quien fue estrenada en el Festival de Aldeburgh el 12 de junio de 1964.

Si hiciéramos una breve y superficial descripción de la misma, deberíamos decir simplemente que se trata de un conjunto de variaciones sobre una canción para voz y laúd que Dowland incluyó en su *First Book of Songs or Ayres of Four Parts* en 1597, la llamada *Come, heavy Sleep*, pero caeríamos en el craso error de no ver u oír más allá de lo escrito o sonado con todas las implicaciones que desde el punto de vista de la autenticidad musical conlleva, pues esta obra, para guitarra sola, es uno de los varios tributos que Britten rindió al sueño, la noche y la muerte a lo largo de su vida. No olvidemos que ya con anterioridad había compuesto *Serenade* (1943) y *Nocturno*, op. 60

(1958), ambos para tenor con acompañamiento instrumental y su ópera *Midsummer Night's Dream* (1960), y posteriormente, *Death in Venice* (1973).

Nos encontramos un compositor cuya personalidad está claramente consolidada y que se podría definir como libre en muchos aspectos. Este salirse de la norma se constata, en primer lugar y a un nivel más superficial, en el rechazo que sentía al hecho de componer por encargo y el gusto que tenía, en contrapartida, por hacerlo para las personas que admiraba (es el caso del poeta Auden para quien compuso el ciclo de canciones *Our Hunting Fathers*, op. 8 o de grandes intérpretes de su época como Rostropovich a quien dedica su *Cello Symphony*, *Sonata para cello y piano* y sus tres *Suites para cello solo* o Janet Baker a quien está destinada su cantata *Phaedra*).

Desde el punto de vista compositivo se nos muestra igualmente libre ya que, si bien unido a la tradición en el hecho, por ejemplo, del uso de la variación y de su admiración por las *pasacaglias* o chaconas de Purcell (la última de las variaciones del *Nocturnal* es precisamente una de aquéllas y su *String Quartet* nº 2 acaba con una *Chaconne*), sin embargo, hace uso de estos recursos tradicionales como considera oportuno. Una de las peculiaridades de la obra es la alteración del orden convencional de los elementos pues el tema aparece al final y no al principio como suele ser habitual.

Pero más allá de la mera inversión del orden establecido, esta búsqueda de lo esencial está directamente ligada a su universalidad. Esto tal vez venga del papel tan importante que tuvo la enseñanza recibida de Brigg, quien le mostró la intención del músico y la estructura de la obra como fuentes de verdad y basó sus principios pedagógicos en la autenticidad, autodescubrimiento y fidelidad del compositor a sí mismo. También significativo es el que en sus inicios su experiencia musical fuera más teórica que práctica y que compusiera sin ayuda del instrumento. Con un modo de composición conceptual se liberaba igualmente de las ataduras idiomáticas o si queremos

técnicas del instrumento que, en definitiva, no era para él más que lo que en realidad es, un medio de expresión, la vía que tiene el intérprete de plasmar su individualidad a la vez que expresar lo que la música en sí misma contiene de manera que la obra llega a ser una mixtura de ambas cosas.

Hay una clara relación entre el *Nocturnal* op.70 para guitarra y el *Nocturno* op.60 para tenor con acompañamiento instrumental de Britten más allá del título. En éste, las ocho partes que componen la obra corresponden a ocho poemas sobre el sueño cuyos autores son Shelley, Tennyson, Coleridge, Middleton, Wordsworth, Owen, Keats y Shakespeare, ligados unos a otros a través de una figura muy sencilla en las cuerdas que se podría interpretar como la representación de la respiración acompasada del durmiente que va pasando a lo largo de la obra a través de diferentes y expresivas atmósferas nocturnas y que también se halla en relación con otro de los amantes de la noche, Gustav Mahler, a cuya esposa Alma está dedicada la obra.

El empleo de material de Dowland en estas dos obras y el que en ambas aparezca al final no es en absoluto casual. Es sabida la admiración que Britten tuvo durante toda su vida por el autor isabelino y muestra de ello es el uso de su música en otras piezas como ocurre en *Lachrymae: Reflections on a song of John Dowland* (1950), para viola y piano, en versión para viola y orquesta del propio autor (1976). El gusto hacia este laudista tal vez se deba a que en cierto sentido se veía reflejado en él. Ambos fueron hombres cultos, el isabelino se separó del conjunto de instrumentistas en el sentido de ministriles y se graduó en las Universidades de Oxford y Cambridge mientras que Britten estuvo en continuo contacto con la poesía de Rimbaud, Maupassant, Verlaine y las grandes obras literarias de Shakespeare, Thomas Mann o Victor Hugo, entre otros.

Por otra parte, la marginalidad es algo presente en la vida de los dos. De personalidad problemática, Dowland se hería a sí mismo a través de su

comportamiento errático y, fluctuando continuamente entre la luz y la oscuridad, representó como pocos el carácter lúgubre de la mentalidad de su época, la llamada *melancolía del s. XVII* que, más allá del cultivo del dolor que se dio en la Inglaterra de su época, está relacionada de un modo casi romántico con la duda y el desarraigo. Consciente de ello nos dejó hermosísimos ejemplos en su *Melancholy Galliard, Farewell* o en la cautivadora *Semper Dowland, Semper Dolens*.

La vida y la obra de Britten estaban inextricablemente unidas de la misma manera que lo estuvieron en su contemporáneo y amigo Shostakovich y en Ligety, no logrando o no queriendo zafarse de hechos que le marcaron para siempre. Con una infancia difícil por la severidad del padre y la sobreprotección de la madre y, más aún, por haber sido testigo de los abusos sexuales que sus compañeros de colegio sufrieron por parte de profesores, este homosexual que compartió vida con Pears, el tenor a quien dedicó buena parte de sus obras vocales, muy probablemente se vio también en los márgenes. En su música esto queda manifiesto en la recurrencia a determinados temas como la corrupción de la infancia, la belleza, la obsesión por la pureza y la muerte.

Si, como hemos dicho arriba, en el *Nocturno Op. 60* se pasa por ocho poemas alrededor del sueño, en el *Nocturnal* para guitarra op. 70 es el sueño mismo el que se nos muestra a través de ocho variaciones que corresponden a cada una de sus etapas para concluir finalmente con la canción original del laudista. El uso de la variación es también para Britten una forma de expresión de la libertad musical, una manera coherente y metódica alrededor de una idea que le permite explotar las facetas expresivas a partir de un motivo. No toma la canción de Dowland de manera literal para “variarla” sino que utiliza pequeños elementos, pequeñas ideas tanto de la parte correspondiente a la voz como del acompañamiento, siempre en su mayor simplicidad, pretendiendo el esbozo, el esquema y excluyendo cualquier nota accesoria que enturbie el contenido.

Anunciadas con la breve y extramusical indicación que las nombra (*Musingly, Very agitated, Restless, Uneasy, March-like, Dreaming, Gentle Rocking y Passacaglia*) y enlazadas entre sí de manera que las últimas notas de cada una de ellas son las primeras de la siguiente, igual que los temas que van apareciendo a lo largo del sueño no tienen fronteras, finalmente, y tras los distintos estados mentales para cuya captación y expresión el intérprete ha de hacer un verdadero esfuerzo intelectual se desemboca en la canción original de Dowland. Tras la impresión, expresión y sensación de cada una de ellas, se cae en el objeto último y no debemos pasar por alto la enorme significación de que el título de la obra no sea un simple “variaciones sobre un tema de...” sino que se emplee el término *Nocturnal* como algo evocador, mucho más etéreo y, por qué no, mental, como ocurre también en esta obra para viola y piano para cuya denominación elige *Reflections*, algo que realiza el sujeto en su interior y que puede ir envuelto de una aparente inmovilidad.

Este “estatismo” se justifica desde el sentimiento de melancolía que inunda la obra, que se debe al concepto que tenía el autor de la belleza como algo inalcanzable por hallarse en otro lado y de que la música más bella ya había sido compuesta. Así podemos entender que la canción de Dowland aparezca como culmen, como reposo en el mundo ideal pues de la misma manera que el sueño aparece al final (¿o al principio?) del día, separa los espacios de consciencia entre dos etapas de vida percibida, podría decirse que la muerte es el paso o el lugar, espacio o estado del que se parte y al que se llega, lo mismo que entre sonido y sonido se da el silencio. No se contempla el despertar como solución posible sino que se invoca directamente a la muerte aunque siempre nos quedará la duda sobre si el sueño es una especie de muerte entre dos etapas de vida consciente o la muerte es el sueño definitivo.

En cualquier caso

Come, heavy sleep, the image of true death,  
And close up these my wearing weeping eyes,  
Whose spring of tears doth stop my vital breath  
And tears my heart with sorrow's sigh-swoll'n cries.  
Come, and possess my tired thought-worn soul,  
That living dies, till thou on me be stole.