

War Requiem de Benjamin Britten: Música para pensar en la paz

No pudieron elegir a alguien mejor, cuando encargaron a Benjamin Britten (1913-1976) la realización de una Misa de Difuntos para la reconsagración de la Catedral de Coventry en 1962, la cual había sido destruida por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial; no sólo por tratarse del más grande compositor inglés del Siglo XX, sino además por haber expresado durante toda su vida el más ferviente antibelicismo. Efectivamente, no conforme con aquello que la música pudiera por sí misma transmitir a sus auditorios, decidió intercalar en esta obra, entre los textos litúrgicos una serie de poemas de Wilfred Owen (1893-1918), un soldado, poeta y pacifista, que perdiera la vida una semana antes del fin de la Gran Guerra.

Britten propone al oyente de su Requiem de Guerra una serie de simbolismos que trascienden la ejecución musical y vuelven apasionante la tarea de realizar un análisis del mismo. La idea es que nos dejemos llevar por todas las sensaciones que esta pieza maestra nos transmite en su música y también en su texto, ya que en éste hallaremos muchas claves para la comprensión musical. Este artículo tiene como objetivo realizar una breve historia de la composición y facilitar la audición de una obra que, aún cuando no tiene una escritura demasiado compleja, no resulta tan simple para aquellos que no se encuentran familiarizados con el lenguaje musical del maestro británico.

Una vida y una posición consecuentes

Frente a los aprestos que se estaban realizando en Inglaterra, Britten no quiso comprometerse de ningún modo con el conflicto que se avecinaba y se embarcó en la primavera de 1939 hacia los Estados Unidos en compañía de algunos amigos: el tenor Peter Pears (1910-1986)[1], el poeta Wystan Hugh Auden (1907-1973)[2] y el novelista y dramaturgo Christopher Isherwood (1904-1986)[3]. Sin embargo, su permanencia en ese país no fue prolongada, ya que regresó en compañía de Pears en marzo de 1942, cuando la guerra se hallaba en su apogeo. A pesar de ello, como prueba de su compromiso antibélico, ni siquiera aceptó la designación –prácticamente simbólica- de músico militar.

De aquellos años de autoimpuesto exilio quedará su primera creación para el teatro lírico: Paul Bunyan (1941), con libreto de Auden –basado en el popular cuento sobre el leñador gigante- y estrenada en Nueva York, la que luego de su première el compositor decidirá olvidar hasta su revisión en 1974. También quedarán las ideas básicas de Peter Grimes (1945), la obra que lo llevará al reconocimiento mundial. Justamente, sintiendo la nostalgia de su tierra lejana, en una librería de Los Angeles –durante un viaje a California a fines de 1941- encuentra un volumen de poesías de George Crabbe (1754-1832)[4] y con algunos días de diferencia lee un artículo, en el periódico Listener, del escritor E. M. [Edward Morgan] Forster (1879-1970) que comienza diciendo: “Pensar en Crabbe es pensar en Inglaterra”. No hace falta más para que termine de decidir la vuelta a su país, sean cuales fueran las condiciones existentes allí.

A su llegada se le formó un tribunal frente al cual se declaró “objeto de conciencia” y fue eximido de prestar servicios militares. Desde ya que, para ese entonces, el joven Britten era un compositor de renombre tanto en su país como entre el público entendido y la crítica de los Estados Unidos[5]. Destacar su posición acerca de la guerra, estando tan distante aún en el

tiempo la creación del War Requiem, sirve para ver la coherencia con la cual actuó a lo largo de su vida. Resulta fácil ser pacifista frente a guerras lejanas –espacial o temporalmente- pero cuando la contienda tiene lugar en el propio país y la presión social se hace sentir en forma directa, la posición del que piensa de modo diverso, más que sostenerse, se padece. Y Britten – sin lugar a dudas- la padeció; al menos hasta que el público privilegió su arte por encima de su ideología. No será el primer artista perseguido por estos motivos ni –lamentablemente- tampoco el último; abundan ejemplos bien cercanos en el tiempo.

Posguerra: reconstrucción y reconciliación.

A partir de 1945, concluida la contienda y con el estreno de Peter Grimes el 7 de junio de ese año en el reabierto Sadler's Wells Theater de Londres, la popularidad de Britten creció espectacularmente. El músico apareció en la escena musical inglesa como la gran promesa de un músico de reconocimiento internacional; el orgullo nacional primó sobre los resquemores que podían causar los posicionamientos políticos. Cuando en 1961 le encargaron el Requiem para la reconsagración de la Catedral de Coventry, ya habían pasado casi dos décadas en las que éste consolidó su bien reconocido prestigio.

La fundación de dicha catedral en esa sede se remonta al 1043 como una comunidad benedictina, por parte de Leofric, Conde de Mercia y su mujer, Godiva. En 1539 con la disolución de los monasterios, la diócesis de Coventry fue unificada con la de Lichfield y la antigua catedral quedó descuidada. Sólo en 1918 con la restauración de la diócesis la iglesia de St. Michael fue designada nuevamente con esa jerarquía. Con aquella disolución que tuvo lugar durante el reinado (1509-1547) de Enrique VIII (1491-1547), fueron muchas las iglesias y catedrales inglesas que fueron destruidas, sin embargo, las ruinas de St. Michael fueron consecuencia de la violencia del Siglo XX. La noche del 14 de noviembre de 1940 la ciudad de Coventry fue devastada por bombardeos de la Luftwaffe alemana y la catedral ardió quedando casi reducida a escombros. Si bien la decisión de reconstruirla fue tomada al día siguiente de su destrucción, concretarla llevó bastante más tiempo.

Habiéndose establecido la fecha de la reconsagración para el 25 de mayo de 1962, se proyectaron una serie de eventos de carácter internacional para los días subsiguientes, entre los cuales estarían el estreno de la ópera de Michael Tippett (1905-1998) King Priam (El Rey Príamo) y el del War Requiem (Requiem de Guerra) de Britten para los días 29 y 30 de mayo, respectivamente.

La composición de esta misa de difuntos le fue encargada durante 1961 y estuvo terminada, con el nombre de War Requiem, el 20 de noviembre de ese mismo año. Me adelantaré al posterior desarrollo, diciendo que esta obra no es sólo una Missa pro defunctis, sino que resulta una especie de requiem con comentarios -si se me permite el concepto- ya que la intercalación de poemas en inglés, contribuye a transmitir un marcado mensaje antibélico y humanitario. Pero, como veremos, es aún más que eso.

Britten pensó este War Requiem como una obra de reconciliación por encima de los horrores de la guerra. Por ello éste no es un homenaje a los británicos que lucharon en las contiendas o una pieza pro-británica, sino una declaración pública de sus convicciones en contra de cualquier conflicto bélico. La obra quiere denunciar la perversión de la guerra en sí, no pretende el juicio hacia ningún bando en particular. El autor quiso que en los solistas vocales se representaran las nacionalidades de aquellos que habían combatido: los mismos estarían a cargo de la soprano rusa Galina Vishnevskaja, el barítono alemán Dietrich Fischer-Dieskau y el –eterno britteniano- tenor inglés Peter Pears, como símbolo de la importancia de la reconciliación y del valor que tuvieron las pérdidas sufridas por cada una de las partes.

Como anécdota, señalo que Vishnevskaja no pudo participar en el estreno, debido a que la por ese entonces, Ministra de Cultura soviética, Ekaterina Furtseva (1910-1974) –la única mujer en el riñón del poder en la URSS- no le permitió asistir. Britten comentó con amarga acidez en una carta a E. M. Forster: “La combinación de “catedral” con “reconciliación con Alemania Occidental”... fue demasiado para ellos [los soviéticos]”. Fue reemplazada en la ocasión por Heather Harper, aún cuando luego de esto, la intérprete participó en la primera grabación del Requiem y volvió a cantarlo en numerosas oportunidades. Intervinieron en la ejecución, el Coro del Festival de Coventry, la City of Birmingham Symphony Orchestra, el Melos Ensemble y niños de los coros de la Santa Trinidad de Leamington y de la Santa Trinidad de Stratford; el coro y la orquesta sinfónica fueron dirigidos por Meredith Davies (1922-) y la orquesta de cámara por el propio Britten.

Probablemente desde el estreno de Peter Grimes, una obra del compositor no significó un avance tan espectacular en la notoriedad del mismo, como lo fue a través de esta première y de las presentaciones subsiguientes que se hicieron en Europa y los Estados Unidos. Por otra parte, se estrenó en un momento histórico que significó un punto de inflexión y de reflexión acerca de un futuro nada promisorio para la humanidad: en plena “guerra fría”, con los avances norteamericanos sobre Cuba en la Bahía de los Cochinos, la posterior crisis de los misiles, la construcción del Muro de Berlín y el creciente involucramiento de los Estados Unidos en la guerra de Vietnam. En tal marco, la obra de Britten se eleva como un grito en contra de todas las guerras, un grito que expresaba –al decir del crítico Hans Keller (1919-1985)- el “agresivo pacifismo” que profesaba Britten.

Wilfred Owen: Un poeta en la guerra.

La Misa pro defunctis (misa de difuntos) o generalmente llamada Misa de Requiem[6], difiere en sus partes, dentro de la liturgia, del Ordinario de la Misa. Su forma fue mudable hasta el Siglo XVII, apareciendo en menor medida la secuencia del Dies Irae –Día de la ira- hasta entrado el período Barroco. Los antiguos Requiem alternaban secciones de canto llano[7], entonadas por el sacerdote, con secciones contrapuntísticas o corales entonadas por el coro. Esta práctica fue dejada de lado a partir de fines del XVII. Con la influencia que fue teniendo la ópera sobre la música sacra, hubo una nueva apreciación de las posibilidades dramáticas del texto del Requiem. Frases tales como las referidas al Día del Juicio -ese día en el que caerá la tierra en cenizas, en el que las trompetas esparcirán su sonido por todas las regiones- sugerían un tratamiento musical más violento, mientras que partes que reflejan el arrepentimiento, la contrición, el ruego piadoso, como el Tremens factus sum ego ecc. –temblando estoy y temeroso hasta que tu mano venga con el gral- eran pasibles de un tratamiento que reflejara las emociones de las propias palabras que allí se expresan. El Requiem paulatinamente se convirtió en una posibilidad para dramatizar más aún la música litúrgica. Con un espíritu similar, Britten intercalará nueve poemas de Wilfred Owen en el texto latino, dándole unicidad a esta composición simbólicamente bilingüe.

El poeta Wilfred Edward Salter Owen había nacido en Oswestry, Shropshire, Inglaterra, el 18 de marzo de 1893. Habiendo contemplado la posibilidad del ministerio sacerdotal y estado bajo la tutela de un clérigo, comenzó a escribir desde muy temprana edad. Por ese entonces sus versos no eran ni muy originales ni de gran valor literario; era una poesía en la que se notaban las influencias de John Keats (1795-1821) y Alfred Tennyson (1809-1892). Iba a ser –irónicamente- la guerra la que lo liberara en su estilo. Ingresó al ejército como voluntario en 1915 y desde diciembre del año siguiente estuvo en servicio activo en Francia, con el Regimiento de Manchester; allí fue herido y hospitalizado en el Craiglockhart Military Hospital, en Escocia, durante cinco meses de 1917. Conoció durante su internación a Siegfried Sassoon (1886-1967) otro de los “poetas de la guerra” -también ingresado por heridas- quien revisó sus poemas y le presentó a algunas figuras literarias como Robert Graves (1895-1985), Arnold Bennett (1867-1931) y H. G. Wells (1866-1946). Este período en el hospital fue su etapa más creativa, en

<http://www.filomusica.com/filo40/britten.html>

la cual nacieron sus poemas más conocidos y de mayor inspiración. Prestó servicios durante varios meses más en Inglaterra y fue trasladado nuevamente a Francia en agosto de 1918. En octubre de ese mismo año, fue condecorado con la Cruz Militar[8] y en la madrugada del 4 de noviembre fue ametrallado mientras trataba de hacer cruzar a su compañía a través del canal de Sambre-Oise. El día 11 -apenas una semana después- se firmaría el armisticio en Compiègne que marcaría el fin de la Gran Guerra. También ese día se le comunicó a sus padres la noticia de su muerte. Tenía veinticinco años.

Si bien casi no tuvo tiempo de trascender en vida demasiado en su vocación –murió prácticamente como un joven desconocido- su estilo influyó en poetas posteriores como W. H. Auden y Stephen Spender (1909-1995) entre otros. Comenta el especialista en Britten, Mervyn Cooke, que Owen, en la búsqueda de sustitutos para la rima, utiliza inusuales discontinuidades, suspensiones; consonancias y disonancias, las cuales -a causa de su carácter inesperado- enriquecen la versificación. Él es el poeta más sobresaliente del período de guerras mundiales, inclusive de la Segunda, como esencial continuación del primer conflicto.

Mientras preparaba este artículo me encontré con un comentario breve sobre Owen, dentro de una nota acerca del arte y la guerra, en el que se afirmaba que su poesía reflejaba miedo, terror a la guerra y al absurdo que ésta representa. No me parece que la poesía de Owen exprese un miedo personal; menos aún un miedo que él mismo no demostró en el momento de decidir su enlistamiento voluntario y luego en el infierno de la batalla. Es un poeta que se mueve en medio de la sinrazón y da cuenta de ella en forma permanente; sabe que su función allí hace que deba mantenerse con su espíritu templado y que tiene que estar abierto a la percepción del dolor de los demás, del miedo de los demás. Su narración de los hechos, de los sentimientos ajenos, no tiene de ningún modo la frialdad del cronista; por el contrario, acusa, anatematiza, consuela, se rebela ante la muerte. La poesía de Owen es la denuncia de un valiente, de un héroe que por su condición de tal, puede señalar el horror y las aberraciones cometidas en nombre de la patria. Muere por la misma causa que condena y es por ello que su denuncia tiene aún más fuerza moral:

My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory,
The old Lie: Dulce et decorum est
Pro patria mori[9].

Poesía y música para una tragedia.

Aún cuando la obra haya sido compuesta para el fin público de la reconsagración de una catedral, Britten escribió una dedicatoria privada a cuatro amigos suyos que perecieron por causa de la Primera Guerra: Roger Burney, Subteniente de la Real Reserva de Voluntarios Navales; David Gill, marinero de la Armada Real; Michael Halliday, Teniente de la Real Reserva de Voluntarios de Nueva Zelanda y Piers Dunkerley, Capitán de la Royal Marine. Los tres primeros murieron en los años posteriores a la contienda, afectados por secuelas de la misma, mientras que el último de ellos, se suicidó en 1959 luego de toda una vida de inestabilidad psíquica, que la participación en el conflicto le había dejado.

Si bien el primero de los poetas de la guerra del '14, que trascendió al gran público fue Rupert Brooke (1887-1915) -quien murió a bordo de un barco-hospital a los veintisiete años de edad- Owen fue reconocido dentro de este grupo, por su elocuencia y abundancia de recursos, como el más importante de ellos.

Britten eligió poemas que se relacionaran en distintos sentidos con el texto latino del Requiem, ya oponiéndose o ya complementándose, por lo cual le otorgó un nuevo significado a las palabras allí expresadas. La combinación de textos, indica en verdad mucha audacia por parte del compositor. Por otra parte, no trabajó sobre la base de una unidad solistas-coro-orquesta, sino que ubicó a los mismos en tres grupos, asignándole a cada uno de éstos un rol distinto; de esta forma, acentuó el carácter teatral de la obra. A lo largo de la misma, los grupos se complementan, superponen, o ejecutan secciones solistas. En ocasiones se ha dicho que la selección de los poemas no ha sido del todo adecuada para complementarse con el texto de la misa de difuntos, sin embargo, el resultado dramático para el oyente es sumamente convincente. Creo que esto deviene principalmente de la abierta interacción entre los grupos de intérpretes.

Los grupos se distribuyen en tres ensembles espacialmente separados que interpretan sus partes en planos también aislados unos de otros: presentan la calma litúrgica del más allá de la muerte (coro de niños y órgano), la mezcla de duelo, súplica y sentimiento de humana culpabilidad en la misa (coro y orquesta principal -sentimientos por momentos sublimados o personalizados por la soprano solista) y el clamor de las víctimas de la guerra (solistas masculinos –tenor y barítono- y orquesta de cámara). Es a través de esta estructura que se producen las bruscas confrontaciones entre mundos diversos; esos mismos por los que la música circula de uno a otro. En ocasiones tenemos la sensación de estar frente a diálogos, pero estos no son tales; transcurren en planos distintos, en mundos que no pueden cruzarse -por momentos el bilingüismo también nos lo pone en evidencia. Pero el punto culminante de esta tragedia puesta en música, es que quizá sean mundos que ni siquiera puedan entenderse entre sí.

Por una parte tenemos el sosiego celestial del más allá, en el que se hace incomprensible el sufrimiento humano, porque se vive en el descanso eterno. Se ruega por las almas, para que lo antes posible lleguen a ese lugar de reposo, para que sean libradas de la condenación:

Hostias et preces tibi Domine	Ofrendas y oraciones a ti Señor,
laudis offerimus: tu suscipe pro	sacrificios de alabanza te ofrecemos:
animabus illis, quarum hodie	acéptalos por las almas
memoriam facimus: fac eas,	Domine, que recordamos este día.
de morte transire ad vitam.	Llévalos, Señor, de la muerte a la vida.

En otro plano se encuentra la comunidad que ora por aquellos que han muerto y carga con el dolor y la culpa de la contienda. Contradicciones de una humanidad que llora a los caídos que ha impulsado a combatir. El temor por el Juicio y el veredicto final, se expresa en numerosas oportunidades:

Quid sum miser tunc dicturus?

Qué alegraré yo, miserable?

Quem patronem rogaturus,

A quién pediré intercesión

Cum vix justus sit securus?

Cuando el Justo tome asiento?

(Nuevamente el Coro, esta vez con intervención de la soprano, quien refuerza el ruego):

Rex tremendae majestatis,

Rey de tremenda majestad,

Qui salvandos salvas gratis,

Que nos envías la gracia de la salvación, ¡

Salva me, fons pietatis.

Sálvame! ¡Fuente de piedad!

Las víctimas de la guerra se mueven en un limbo en el cual expresan duda, incompreensión, miedo. No entienden ni el sentido de su propia muerte, ni de la de sus camaradas; por otra parte, se plantean: ¿hay un Dios tan poderoso como para resucitar a los muertos? Si no hay gloria, ni aquí ni en el más allá ¿cuál es el objeto de semejante sacrificio? La guerra se reduce a un absurdo; en el final de la historia no puede haber más que reconciliación:

[...]¿Podrá la vida retornar a estos cuerpos? / ¿En verdad anulará Él la muerte, / aliviará las lágrimas vertidas? / ¿Llenará de vida las vacías venas / con nueva juventud y lavará, / en algún líquido inmortal, / el tiempo pasado?[...] Es la muerte. / Ni mis viejas cicatrices serán glorificadas. / Ni mis titánicas lágrimas -el océano- serán secadas[10].

Tenor: [...] “Extraño amigo –dije- aquí no hay motivos para congojas”.

Barítono: “Ninguno –dijo el otro- salvo los años perdidos, la desesperación. Cualquiera de tus ilusiones fueron también las mías.

[...] Por mi dicha muchos han reído / y de mi aflicción algo ha perdurado, / algo que debe ahora morir. / Me refiero a la verdad no dicha. / Al sufrimiento de la guerra. / El sufrimiento refinado de la guerra. / Ahora los hombres irán satisfechos / con nuestros despojos o, descontentos, / con sangre hirviente a ser derramada.

[...] Se aislarán en vano / de este mundo en decadencia / perdiéndose en desprotegidas / ciudades. / Entonces, cuando torrentes de sangre / empantanen las ruedas de sus carruajes, / iré hacia ellos y los lavaré / con agua de pozos cristalinos. / Buscaré para ellos una verdad / que nadie pueda hundir en el fango. / Yo soy el enemigo que tu mataste, / mi amigo.[11]

Creo que esta es la clave para comprender mejor el War Requiem: seguir con atención estos planos en los que se divide la acción dramática. En el final, la soprano, el coro principal y el coro de niños cantan el mismo texto: In Paradisum deducant te Angeli, ecc., pero, a mi modo de ver, es una coincidencia circunstancial para cerrar la obra; los dos grupos invocan el mismo deseo de que las almas de los difuntos descansen en paz (con una adición fuera de la liturgia que hace Britten agregando un “Requiescat in pace” al texto[12]), pero estos muertos –los soldados-víctimas- dicen “Durmamos ahora” y su encuentro no es en el Paraíso como señala algún comentarista, sino en ese limbo indefinido en el que transcurre su acción dramática. Esto creo que se puede ver con claridad en el poema final, Strange Meeting.

La distribución de los poemas de Owen dentro de los números del Requiem se refleja en el siguiente cuadro:

Parte del Requiem

Poema de Owen

REQUIEM AETERNAM

1) Anthem for the Doomed Youth –Himno para la Juventud Condenada (tenor)

DIES IRAE

2) Bugles sang –Los clarines cantan. (barítono).

3) The next war –La próxima guerra. (barítono y tenor).

4) On Seeing a Piece of Our Artillery Brought Into Action – Sobre la vista de una pieza de artillería puesta en acción. (barítono).

5) Futility –Futilidad (tenor).

OFFERTORIUM

6) The Parable of the Old Man and the Young – La Parábola del Viejo y el Joven. (barítono y tenor).

SANCTUS

7) The End – Fin (barítono).

AGNUS DEI

8) At a Calvary near the Ancre – En un Calvario cerca de Ancre (tenor)

LIBERA ME

9) Strange Meeting – Extraño Encuentro (tenor y barítono).

Las partes del War Requiem.

Requiem aeternam

El Introitus y el Kyrie están comprendidos en el primer número, Requiem aeternam. Sólo unos breves y graves acordes que muestran estabilidad, preceden la entrada del coro principal que canta las primeras frases del Introito, creando una tensión angustiante. La música llega al clímax para hundirse en un pianissimo; sobre las palabras finales (luceat eis) se percibe con mayor claridad el tañido fúnebre de una campana; entra luego el coro de niños con el Te decet hymnus, Deus in Sion (Te alabamos, Dios de Sión) cantando en forma calmada, desapasionada, que produce una sutil transformación, un clima ultraterreno. Se vuelve a la atmósfera anterior con el coro que cierra la introducción. Súbitamente quiebra la tensa calma la intervención del arpa con notas rápidas y agitadas, contra las cuales el tenor inicia el primer tropo[13] de Owen: Anthem for the Doomed Youth. “¿Qué campanas fúnebres tañen para éstos que mueren como ganado?”

<http://www.filomusica.com/filo40/britten.html>

luego de una pausa -como esperando una respuesta- continúa su solo, sostenido por sugerentes disonancias. En la última parte del poema, *Not in the hands of boys* (No en las manos de los muchachos), el oboe y el violín retoman la melodía del *Te decet hymnus* del coro de niños. Puntuado de nuevo por campanas, que producen un efecto inquietante, el coro canta el *Kyrie* sin acompañamiento. Aquí la música evoluciona desde una incómoda disonancia, a un apacible cierre en la frase final. Nótese cómo estas incomodidades van a estar presentes a lo largo de todo el *War Requiem*. El carácter del mismo será navegar en forma permanente entre la esperanza y el desasosiego.

Dies irae

Esta parte es la más extensa de la obra. Las fanfarrias distantes nos ponen frente a una atmósfera de guerra, antes de que el coro, en un pacífico *stacatto*,^[14] comience su pintura del Día del Juicio. Cada estrofa es separada por una melodía con importante participación de los metales y de la percusión, que al final, subrayan la entrada del barítono con el segundo poema de la obra: *The next war* (La Próxima Guerra) cuyo primer verso dice: “Cantaron los clarines entristeciendo el aire de la tarde”. El desarrollo de este tropo es sereno y meditativo, pero crea una atmósfera de pesadumbre.

Interviene por primera vez la soprano iniciando un vibrante *Liber scriptus proferetur* (El libro escrito será traído). En contraste con la majestuosidad de sus frases un semi-coro tímidamente pregunta: “¿*Quid sum miser tunc dicturus?*” (¿Qué alegraré yo, miserable?). La ferviente plegaria de la soprano es acompañada –nuevamente a media voz- por el coro: *Rex tremendae majestatis* (Rey de enorme majestad). Un redoblante^[15] inicia el alegremente amargo *The Next War* (La Próxima Guerra), una especie de canción de soldados, cantada a dúo por el tenor y el barítono, en la que que ironiza sobre la muerte y la guerra: Hemos caminado amistosamente hacia la muerte... El redoble del tambor se hunde en el silencio.

Con gran solemnidad, las voces femeninas del coro, inician el *Recordare Jesu Pie*: “Recuerda Jesús piadoso que yo soy causa de tu venida, no me pierdas en este día...” Una plegaria que parece la contrapartida de la anterior intervención de los solistas. Con el *Confutatis maledictis* (“confunde a los malditos y envíalos a la perdición, llámame junto a los benditos”), cantado por las voces masculinas, la música salta hacia un feroz allegro. Se cruza con la tesitura más aguda de la sección masculina –en un clima distinto- en el *Oro supplex et acclinis...ecc.* (“Te suplico arrodillado, con el corazón contrito y casi en cenizas: Ayúdame en mi final”). La maldición del *Confutatis* nos lleva a un bombardeo de timbales que da paso a los primeros versos de *On Seeing a Piece of Our Artillery Brought Into Action* (Sobre la vista de una pieza de artillería puesta en acción). Interrumpe el barítono con la que pareciera una invocación a Dios, pero no es este el sentido: “Que se ice lentamente tu brazo largo y negro, gran cañón álzate hacia el cielo...”. Las frases del solista son acentuadas por las fanfarrias y los golpes secos del timbal. El último anatema al mortal arma es vibrante: ¡Que Dios te maldiga y te arranque de nuestra alma!

Nuevamente el coro vuelve a invocar el Día del Juicio (*Dies irae*) esta vez en un opresivo *fortissimo*. De vuelta a un piano, una oración entrecortada que semeja la plegaria jadeante de un moribundo, deja paso a la voz de la soprano que inicia un angustioso y quebrado *Lacrimosa*. La flauta, el címbalo y violines temblorosos, todo en un conjunto sumamente estático, acompañan al tenor en el quinto poema, *Futility* (Futilidad). Las primeras frases (*Move him, move him, into the sun - pónganlo al sol, siempre él lo ha despertado, aquí mismo en Francia, esta misma mañana entre la nieve*) son apenas musitadas por el solista. La angustia, la incredulidad frente a la muerte, son traducidas magníficamente por la música. Tres veces interrumpe el poema de Owen el *Lacrimosa* de la soprano, en uno de los pasajes más bellos y conmovedores de toda la partitura. El tenor, finalmente, eleva preguntas que quedan sin respuesta: ¿Para esto, para esto creció desde el barro? ¿Qué hizo que los fatuos rayos del sol interrumpieran del todo el sueño de la

tierra?”. Con la última palabra del solista, nuevamente aparece el lúgubre e inquietante tañido de las campanas. “Jesús piadoso, dales el descanso eterno. Amen.”-concluye el coro.

Offertorium

El coro de niños inicia este número como un canto llano, acompañado por el órgano: Domine Jesu Christe, Rex glorie. La belleza etérea se quiebra con la entrada del coro, precedido de un golpe de timbales, que canta la invocación a San Miguel Arcángel: Sed signifer sanctus Michael...ecc. (Deja que San Miguel nos conduzca hacia la luz santa). Las palabras finales de esta sección (Quam olim Abrahae promisisti – Como prometiste a Abraham) son tratadas por un vigoroso coro que lleva a un enorme clímax donde el tema se enlaza con la intervención del barítono y el tenor. Así la música pasa de la orquesta a la orquesta de cámara y al sexto poema de la obra: “The Parable of the Old Man and the Young” (La Parábola del Viejo y el Joven). Ésta es quizá la más inspirada de las vinculaciones textuales de Britten. El tema de la primera parte (Quam olim Abrahae) está tomado de una cita propia: el cántico Abraham and Isaac, que el músico escribiera para Peter Pears y Kathleen Ferrier (1912-1953) en el año 1952. Éste está basado en una de las historias de las Chester Miracle Play[16]. La sección del War Requiem también está planteada como una fuga[17], del mismo modo que el compositor lo hiciera en la obra anterior. Owen tenía su propia versión de la historia de esta parábola, en la que finalmente Abraham mata a Isaac, no haciendo caso del consejo del ángel. Una dramática metáfora de la vieja Europa enviando a morir a sus jóvenes hijos en la guerra. Con el inesperado final del poema, la música regresa de nuevo a la fuga para culminar con el apacible coro de niños cantando el Hostias.

Sanctus

Probablemente sea la parte más original de toda la obra en términos de cualidades sonoras. La soprano inicia el número cantando el texto latino del Sanctus con el acompañamiento de varios elementos de percusión evocativos de campanas de iglesia: vibráfono, glockenspiel, címbalos antiguos, campanas y piano en percusión. Su estilo vocal es lucido y exultante. El coro inicia una plegaria suave, con una superposición de voces que parece desordenada, además siempre en el mismo tono. Se produce un crescendo que acaba en un forte que se corta en el aire, para dejar paso a la fanfarria que anuncia la intervención brillante del coro en el Hosanna in excelsis. La soprano canta un Benedictus de profundo lirismo acompañada conversacionalmente por el coro. Una breve pausa de silencio lleva otra vez a la exaltación del Hosanna.

Cuando la música se apaga, el barítono da comienzo a un comentario con el séptimo poema utilizado: The End. Luego de las glorias y grandezas de Dios cantadas en el Sanctus, no se puede pensar en conclusiones más pesimistas y desesperanzadas; toda una meditación acerca de lo que queda luego de la batalla: sólo destrucción y muerte. Pero si hubiera confianza en ese Dios descrito por el texto latino al menos se tendría la promesa de una vida en el más allá; por el contrario, las dudas en el poder supremo son confirmadas por el viejo Tiempo –Cronos- que todo lo ha visto: “Es la muerte”, dice y se refiere a una muerte sin esperanzas de ningún tipo. El fin. Con el relato del solista, la música va apagándose hasta acabar en un ominoso silencio.

Agnus Dei

Posiblemente sea el número que más recuerde estilísticamente a ciertas partes de las cantatas de Bach. La orquesta de cámara inicia el acompañamiento del tenor quien canta el octavo poema de Owen (At a Calvary near the Ancre) “Juntos recorrimos caminos bombardeados que se apartan / en esta guerra Él también ha sido mutilado / pero sus discípulos se ocultan / Y ahora los soldados cargan con él” mientras el coro –ajeno al solista- inicia su plegaria: Agnus Dei qui tollis peccata mundi / Dona eis requiem.” (“Cordero de Dios, que quitas el pecado del mundo / dales el descanso”). El poema se intercala entre cada uno de las repeticiones del texto latino y el tenor culmina la última intervención del coro, cantando: Dona nobis pacem (Dadnos la paz), como dijimos, un texto perteneciente a la liturgia del Ordinario de la Misa, no a la Missa pro Defunctis (ver nota 12).

Resulta interesante observar cómo en este breve número las partes del tenor solista y del coro van alternándose en un entramado que desemboca en el mencionado final. El Agnus Dei de la misa, es una parte estructurada en tres estrofas en la cual se repite el primer verso en cada una de ellas (Cordero de Dios que quitas el pecado del mundo); aquí el coro entra en las últimas dos palabras de la primera estrofa del solista y del mismo modo en la segunda; pero en la última, entra luego de los dos primeros versos del tenor, y se superpone con los últimos cuatro. Aunque el volumen se mantiene igual, se crea una sutil elevación de la intensidad en el desarrollo de la canción y del canto, que acentúa la frase final del tenor junto a la última palabra del coro.

Libera me

El movimiento final se inicia con una marcha amenazante. El coro canta su lamento fúnebre, va creciendo en velocidad y sonoridad hasta la explosión sobre la palabra final de la estrofa: "ignem" (fuego). Nótese allí el uso de la percusión. La soprano balbucea su Tremens factus sum ego, es un canto cortado y temeroso. Retorna el Dies irae con una fuerza inusitada, como no se había mostrado hasta ahora. Se apaga todo paulatinamente, como sin restos de ninguna energía física (el último es un acorde de Si-bemol que Britten señala como pianissimo cold -frío o desapasionado).

Comienza allí el último poema de Owen –Strange Meeting- protagonizado por un soldado inglés y uno alemán, en su encuentro en el mundo de los muertos. El tenor inicia su parte y es seguido por el barítono; es una canción triste y lúgubre en la que los violines y el arpa acentúan algunas frases. Se entrelazarán las dos voces en la frase final: "Let us sleep now" (Durmamos ahora) mientras el coro de niños inicia un apacible "In paradisum deducant te Angeli". Gradualmente van incorporándose a la música el coro, la soprano y la orquesta, para luego, del mismo modo, ir retirándose de la masa sonora. Finalmente, volverán a entrar -en primer término el coro de niños- para iniciar los últimos versos de la obra –los mismos con los que ésta comenzó: "Requiem aeternam dona eis." Se escucha por última vez la progresión coral con campanas dentro de un clima de creciente angustia; el coro de niños a capella conduce una de las últimas frases, seguido otra vez de los solistas y el coro, mientras la música va apagándose sumiéndonos en el desasosiego luego de la última frase de la masa coral: "Requiescat in pace. Amen."

Un testimonio para la posteridad.

Obra de contrastes, de simbolismos, de múltiples lecturas, esta obra maestra de la música del Siglo XX merece nuestra particular atención. Quizá en alguna ocasión la hemos escuchado y no profundizamos en sus contenidos; es un buen momento para volver sobre ella. Tal vez con ecos de guerras tan cercanos, podamos reflexionar acerca de los puntos de vista de hombres que vieron distintas contiendas y concluyeron en pensar que existen caminos alternativos: aquellos de la paz. Y aún cuando no compartamos sus puntos de vista, no podemos dejar de conocer esta creación genial.

Para conseguir la única versión del libreto traducida al castellano en Internet, podemos consultar la página <http://www.terra.es/personal/ealmagro/war/war.htm> . Hallaremos una traducción relativamente aceptable del texto latino y de los poemas. Si podemos leer con facilidad la versión inglesa, es preferible hacerlo de ese modo.

Entre las múltiples grabaciones que se han hecho del War Requiem destaca, por supuesto, aquella primera realizada por los intérpretes que Britten imaginara: Meredith Davies dirigiendo a la London Symphony Orchestra, con Galina Vishnevskaja, Peter Pears y Dietrich Fischer-Dieskau como solistas, que ha sido puesta en CD por el sello Decca (4143832) proveniente de un registro de 1963. Para aquellos que no estén muy decididos con esta obra -y no consiguen a un amigo que se las preste para escucharla- tienen en el otro extremo de precio, una muy digna grabación de Naxos (8.553558-9) de 1995, dirigida por Martyn Brabbins con la BBC Scottish Symphony Orchestra y buenos solistas como Lynda Russell, Thomas Randle y Michael Volle. Las opciones <http://www.filomusica.com/filo40/britten.html>

son muchas, pasando por la también histórica (en vivo y en un solo CD de 79:11) de Carlo María Giulini (quien había sido elegido como posible director de la première por las autoridades del Festival de Coventry), de 1969, con Britten en la dirección de la orquesta de cámara –el Melos Ensemble, el mismo del estreno- y la New Philharmonia Orchestra con Stefania Woytowicz, Pears y Wilbrink en BBC Legends; Simon Rattle con la City of Birmingham SC Orchestra y los solistas Elisabeth Söderström, Robert Tear y Thomas Allen, EMI (CDS7 47034-8); Richard Hickox para el sello inglés Chandos (CHAN 8983/4) con la London Symphony Orchestra y Heather Harper, Philip Langridge y John Shirley-Quirk; Robert Shaw para Telarc (CD 80157) con la Atlanta Symphony Orchestra con Lorna Haywood, Anthony Rolfe-Johnson, Benjamin Luxon, entre otras versiones. Para aquellos que prefieran combinar lo visual con lo auditivo –y gusten de los video-clips extensos- tienen la posibilidad de ver la película que el director Derek Jarman (1942-1994) realizó sobre la obra y estrenó en 1989. La banda sonora utilizada es la de Decca.

[1] Pears había conocido brevemente a Britten en 1934 y a partir de 1937, iniciaron una relación que se prolongaría hasta la muerte del compositor en 1976. Era tenor y organista, habiendo estudiado en el Royal College of Music. Dieron su primer concierto juntos en el Balliol College en Oxford, en 1937 (el mismo año en el que Britten escribe su Marcha Pacifista para el concierto de la Peace Pledge Union), un espectáculo organizado para ayudar a las víctimas de la Guerra Civil Española. Fue nombrado Caballero del Imperio Británico en 1978.

[2] W. H. Auden se encuentra entre las mayores figuras de la poesía inglesa del Siglo XX. Junto a su compañero Chester Kallman fue también libretista de Stravinsky en su obra *The Rake's Progress* -La Carrera del Libertino (1951) y de Hans Werner Henze (1926-) en *Elegy for Young Lovers* -Elegía para Jóvenes Amantes (1961) y *The Bassarids* -Las Basárides (1966).

[3] Antiguo compañero de escuela de Auden, su padre había muerto en la Gran Guerra, siendo uno de los motivos por lo que él se volvió un acérrimo pacifista. Entre sus obras más conocidas se cuentan las novelas *Adiós a Berlín* (1939) –que inspirara a Bob Fosse (1927-1987) para el musical *Cabaret* (1972)- y *El Mundo por la Tarde* (1954).

[4] Autor de *The Borough* -El Burgo- (1910); en uno de sus episodios se basará la ópera *Peter Grimes*.

[5] Para ese entonces ya había compuesto, con gran éxito su *Concierto para Piano* (1938) y el *Concierto para Violín* (1939), el ciclo *Les Illuminations Op.18* (1939) para voz aguda y cuerdas, la *Ballad of Heroes Op. 14*, para voz aguda, coro y orquesta (1939) y *A Ceremony of Carols Op. 28*, para voces femeninas y arpa (1942), entre otras obras.

[6] Esto debido a las palabras con las que se inicia: *Requiem æternam dona eis Domine – Dales el descanso eterno, Señor...*

[7] El “canto llano”, también llamado “canto gregoriano”, es una denominación genérica del canto monódico, diatónico y de ritmo libre de las distintas liturgias occidentales y orientales.

[8] La *Military Cross* era una distinción para oficiales, desde capitán hasta el menor rango que se estableció en el Reino Unido a partir de diciembre de 1915. También se otorgaba a suboficiales mayores.

[9] “Mi amigo, no diga con tanto entusiasmo / a los niños ansiosos de desaforada gloria / la vieja mentira: Dulce y debido es morir por la patria”. Versos finales de *Dulce et decorum est*, poema datado en octubre de 1917, durante su hospitalización en Craiglockhart. La máxima latina fue tomada por Owen de una de las odas del poeta latino Horacio (Quinto Horacio Flaco 65-8 a.C.).

[10] Fragmento de *The End*, poema incluido dentro del *Sanctus*.

[11] Fragmento de *Strange Meeting*, poema del *Libera Me* y que cierra el *War Requiem*.

[12] El texto litúrgico de la Misa de *Requiem* termina con la frase: “*Requiem aeternam dona eis, Domine: / et lux perpetua luceat eis, / cum sanctis tuis in aeternum, / quia pius es.*” (Dales el descanso eterno, oh Señor: / que tu luz brille perpetuamente sobre ellos, / con todos tus santos por siempre, / por tu misericordia) A esta estrofa, Britten le quita el final –luego de *...luceat eis-* y le agrega el *Requiescat in pace*. Del mismo modo, sólo que con otro sentido, cambia el final del *Agnus Dei* de la Misa de *Requiem* (*Dona eis requiem sempiternam* –Dales el descanso eterno) por el final de aquel del *Ordinario* de la Misa (*Dona nobis pacem* –Danos la paz), que hace cantar al tenor solista. Yo interpreto dos posibles sentidos: el primero, recalcar que el solista no se halla en continuidad con el *Agnus Dei* que canta el coro y, el segundo, que es un ruego de esta víctima de la guerra, que no se refiere sólo a la paz del descanso eterno, sino también a la paz temporal en el

<http://www.filomusica.com/filo40/britten.html>

tiempo presente; a la paz para la guerra a la que hace referencia el poema At a Calvary near the Ancre, que cantó un momento antes.

[13] Tropo: Amplificación no oficial del texto litúrgico.

[14] Staccato: Término que significa que los sonidos son ejecutados (o deben ejecutarse) en forma separada. Es lo contrario al término legato (ligado). Nótese cómo el coro acentúa la separación cantando: Dí-és l-ráe, dí-és í-llá...etc.

[15] Tambor militar.

[16] El Miracle Play era un género de obra teatral, similar al auto sacramental. En este caso se trata del ciclo de veinticinco obras aparecidas entre 1454 y 1500 en la ciudad de Chester, basadas en historias bíblicas, entre las cuales se encontraba la de la fe de Abraham y el sacrificio de Isaac.

[17] Forma de contrapunto imitativo en la que las voces entran unas detrás de otra, cada una siguiendo a la precedente, motivo por el que parecen fugar de ella. Nótese cómo se crea este efecto en la frase del coro Quam olim Abrahae promisisti...ecc.