

AUDACIA Y CONTENCIÓN EN LA ESCRITURA VOCAL DE LA MISSA BREVIS OP. 63 DE BENJAMIN BRITTEN

Por: Óscar Prados Sillero

1. Introducción

El coro de niños impone a un compositor limitaciones obvias en lo que se refiere a la dificultad de las partes y la del modo en que éstas se articulan entre sí, aportando al hecho de componer una problemática especial. No se trata tan sólo de cuestiones de técnica vocal y de entonación, sino también del riesgo que entraña el acercar a los jóvenes a una música ajena a su universo sonoro, ya que una gran parte del repertorio para esta formación no deja de estar escrita y pensada para jóvenes, “música para niños”, no siendo frecuente que se les permita acceder a otras concepciones estéticas. La *Missa brevis* en Re, op. 63 (1959) del compositor británico Benjamin Britten (Lowestoft, 1913 – Aldburgh, 1976) no se ciñe a un universo musical que pudiéramos calificar como “infantil”, sino que explora territorios más oscuros (el *Agnus Dei* que cierra

la obra es un buen ejemplo por su construcción melódica octatónica y su mundo armónico disonante). En esta obra prima el carácter litúrgico, y se diría que se trata de música “de adultos” escrita para ser interpretada por niños.

Podría pensarse que la *Missa brevis* de Britten, participa en principio de unas pretensiones modestas en la escritura vocal. No obstante, teniendo en cuenta el alto nivel del coro para el que estaba concebida, el coro de niños de Westminster Abbey (y para el que entonces era su director, el organista George Malcolm), encontramos que el compositor plantea ciertas exigencias a los intérpretes que no son habituales para una formación de este tipo. Se llega, por tanto, a un compromiso: en toda obra se requiere un equilibrio entre lo que puede pedírsele al intérprete y el ideario estético del compositor, pero este

equilibrio es aún más delicado cuando se trata de ejecutantes jóvenes. El asunto es bastante más complejo cuando se trata de intérpretes jóvenes con una muy buena formación musical, como es el caso de aquellos para los que está escrita esta *Missa*.

Desgranaremos aquí la forma en que Britten adecua su estilo armónico y melódico a las posibilidades de un coro infantil, explorando el diálogo que se produce entre las limitaciones que el compositor asume como punto de partida por escribir para coralistas jóvenes y las licencias que se toma al tratarse de intérpretes con una experiencia previa nada desdeñable. Para ello analizaremos dos movimientos, *Kyrie* y *Sanctus-Benedictus*: el primero de ellos es el más sencillo de los que componen la obra, y es una muestra clara de limitación autoimpuesta y de reducción de los recursos técnicos; el *Sanctus-Benedictus* representa otro proceder distinto, y en él Britten aumenta la dificultad de la partitura por medios diversos, probablemente el número más complicado de la *Missa* de cara a su ejecución.

Un análisis del *Gloria* podría haber sido muy relevante en caso

de haber tratado el ritmo dentro de este estudio (en compás de siete por ocho, con pasajes en cinco por ocho), pero las dificultades en el terreno armónico-melódico no superan las del *Sanctus-Benedictus*. El *Agnus Dei* (una *passacaglia*) posee un importante nivel general de disonancia, pero la textura monódica domina casi todo el movimiento. Por tanto, *Kyrie* y *Sanctus-Benedictus* se sitúan en la *Missa brevis* en los dos extremos del equilibrio que hemos descrito anteriormente, lo que los hace idóneos para tratar la forma en que Britten aborda la composición de esta obra teniendo como referencia a sus destinatarios. Como veremos, la necesidad que sentía Britten de acercar la música a las personas de su entorno también se convertía en estímulo para la creación:

Almost every piece I have ever written has been composed with a certain occasion in mind, and usually for definite performers... When I am asked to compose a work for an occasion, great or small, I want to know in some detail the conditions of the place where it will be performed, the size and acoustics, what instruments or singers will be available and suitable... I prefer to study the

conditions of performance and shape my music to them¹.

2. La *Missa brevis* en el contexto de la obra de Britten

2.1. El estilo vocal de Benjamin Britten en el marco de su lenguaje compositivo

La escritura vocal de Britten es uno de los aspectos que podrían calificarse como paradójicamente llamativos. Siempre ha sido considerado como un compositor conservador, a la par que ecléctico, lo que se deja ver también en su obra vocal y, pese a que alcanzó el lugar que ocupa en la música del siglo XX gracias a sus composiciones vocales, no se le atribuye precisamente un uso innovador de la voz (como sí ocurrirá con otros compositores de la pasada centuria) sino todo lo contrario: su tratamiento de la

voz se juzga fuertemente arraigado en la tradición. Britten se mantiene casi en todo momento dentro de una concepción tradicional en lo que se refiere al desarrollo de los recursos vocales (por ejemplo, en contadísimas ocasiones se encuentra la *Sprechstimme*, como ocurre en *The Prodigal Son* y en *Canticle III, Still Falls the Rain*). Se podría decir que la herencia vocal inmediata de Britten se encuentra en Mahler y en Verdi, pero también en autores como Purcell² y Haendel, figuras capitales de lo que Inglaterra consideraba como su pasado más glorioso en el terreno de la música vocal. En cualquier caso, habría que señalar que, bajo una utilización aparentemente epigonal de los recursos vocales se esconden complejidades de otro tipo, más deudoras de sus habilidades como compositor dramático, pero que no dejan de

- 1 "Casi todas las piezas que he escrito han sido compuestas con una ocasión concreta en mente, y frecuentemente para unos intérpretes determinados... Cuando se me pide que componga algo para alguna ocasión, importante o no, quiero saber con cierto detalle las condiciones del lugar en el que se interpretará, el tamaño de la sala y su acústica, qué instrumentistas o cantantes estarán disponibles o cuáles serían los más apropiados... Prefiero estudiar las condiciones de ejecución y amoldar mi música a ellas". BRITTEN, B.: *On Receiving the First Aspen Award*, London: Faber & Faber, 1964, pp. 11 – 13. Citado en: ELLIOTT, M.: *Singing in Style*. New Haven: Yale University Press, 2006, p. 274
- 2 Según Eric Roseberry, quizás sea Purcell el compositor individual que más influyó en el desarrollo del estilo vocal y operístico de Britten. Henry Purcell fue un modelo en los comienzos del English Opera Group, y Britten estudió su estilo desde la práctica (en sus *Purcell Realizations* sobre arias purcellianas y en sus versiones de canciones del *Orpheus Britannicus*, principalmente) y desde sus escritos (como el ensayo "On Realising the Continuo in Purcell's Songs". ROSEBERRY, E.: "Britten's Purcell Realizations and Folksong Arrangements". En: *Tempo* (New Series), nº 57 (Spring, 1961), p. 7..

formar parte de algún modo de la puesta en música de un texto, y que conducen en muchas ocasiones a soluciones originales que, aun siendo muy valiosas, suelen pasar inadvertidas si se las compara con otras nacidas en el seno del enorme desarrollo que en los últimos cien años ha vivido la voz como instrumento.

Al igual que sucede con su escritura vocal, el lenguaje compositivo de Britten ha sido juzgado con demasiada frecuencia desde la estética del “por primera vez”, como la definió Adorno³, más atendiendo a la novedad del recurso que al acierto con el que éste es empleado o combinado con otros de distinta procedencia⁴. En los años cincuenta, después de que la ópera *Peter Grimes* le diera fama como compositor en Gran Bretaña, muchos críticos clamaban contra su uso de la tonalidad, considerado “vacío”, e incluso algunos pedían que abrazara la técnica dodecafónica⁵. Britten trataba de

defenderse de las acusaciones que lo tachaban de demasiado conservador (en la segunda mitad de su periodo creador, ya que en sus comienzos el rechazo provenía de la parte contraria, al juzgar sus obras como excesivamente atrevidas). En sus propias palabras: “It doesn’t matter what style a composer chooses to write in, as long as he has something definite to say and says it clearly”⁶.

Los ideales estéticos de Britten lo llevaban a una concepción “social” del arte: entendía la música como parte de la sociedad, y ésta tenía que participar de aquella de una forma plena, siendo el canto una de las herramientas más poderosas para alcanzar este fin⁷. Varias de sus obras nacieron como fruto de este compromiso, del que también surgieron proyectos educativos en los que Britten, tanto dentro como fuera del marco del Festival de Aldeburgh (creado por iniciativa suya y de Peter Pears) se implicó personalmente:

3 DAHLHAUS, C.: *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 130.

4 MEYER, L. B.: *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000, pp. 221- 222 (nota al pie).

5 Para ésta y otras consideraciones acerca del uso de la tonalidad en Britten, véase: WHITTALL, A.: “The Study of Britten: Triadic Harmony and Tonal Structure”. En: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 106 (1979 - 1980), pp. 27-41.

6 “No importa qué estilo escoja un compositor, siempre y cuando tenga algo definido que decir y lo diga con claridad”. HOLST, I.: *Britten*, London: Faber & Faber, 1980, p. 35.

7 HARVEY, J.: *Música e inspiración*. Barcelona: Global Rythm Press, 2008, pp. 121-122.

I certainly write music for human beings [...] I also take note of the *human* circumstances of music, of its environment and conventions [...]. It is the composer's duty, as a member of society, to speak to or for his fellow human beings⁸.

2.2. Britten y los coros infantiles

En 1928, Britten se incorporó a la Gresham's School, una escuela pública en Holt. Para entonces ya recibía clases de piano (con Edith Astle) y de viola (con Audrey Alston). En Gresham's entró en contacto con los himnos y el canto llano en los oficios⁹ y allí tomó parte activa en la práctica coral, de la que deja algún testimonio:

Choir practice last night was great fun, I sing alto you know. The numbers are like this: -Trebles about 30, Altos

8(!), Tenors 4, Basses 14 approximately. Wonderful balance. You never hear the altos¹⁰.

La vinculación que mantuvo con la práctica coral se reforzó en los años de Aldeburgh, donde su compromiso con la cultura en la localidad lo llevó a promover las asociaciones corales. Britten siempre mantuvo un contacto estrecho con los coros de niños, una formación a la que pocos compositores prestaron tanta atención. Se deba esto a razones puramente musicales, al peso de su experiencia coral anterior en los años escolares o a una atracción por la infancia de distinta naturaleza¹¹, lo cierto es que fue una de las principales fuentes de inspiración para muchas piezas: *Psalm 150* (1962), *The Golden Vanity* (1967) la *Children's Crusade* (1969) o esta *Missa Brevis*,

8 "En realidad escribo música para los seres humanos [...]. También recojo las circunstancias humanas de la música, de su entorno y sus convenciones [...]. Es tarea del compositor, como miembro de la sociedad hablar a o para los seres humanos que le rodean. BRITTEN, B.: *On receiving the First Aspen Award*. Citado en: WHITTALL, A.: "Beyond Britten". En: *The Musical Times*, Vol. 142, No. 1877 (Winter, 2001), p. 2 (el subrayado es del autor).

9 ELLIOTT, G.: *Benjamin Britten: The Spiritual Dimension*. Oxford University Press, 2006, p. 11.

10 BRITTEN, B.: *Letters from a Life. The selected Letters of Benjamin Britten*. Reed, P., Cooke, M, Mitchell, D. (ed.). London: Faber, 1991. Citado en ELLIOTT, G.: *Op. cit.*, p. 10

11 Las relaciones de Britten con la juventud, tanto en su vertiente de atracción sexual como en el de la posible búsqueda de un "estado ideal" simbólico de inocencia son tratadas por CARPENTER, H.: *Benjamin Britten, a Biography*, London: Faber & Faber, 1992, pp. 340 - 355.

entre otras muchas, empleando también esta formación como parte integrante en obras de gran envergadura. El *War Requiem* (1962) es uno de los ejemplos más claros, pero podemos encontrar voces de niños en la temprana *A Boy was born* (1934), *La Spring Symphony* (1949), *Voices for Today* (1965, encargo para el vigésimo aniversario de las Naciones Unidas) o su última obra completada, *Welcome Ode* (1976, para una visita de la Reina Madre a Ipswich). Y es que Britten siempre se mostró muy interesado en la composición para niños:

I like the child approach to performance very much. I think the main reason for my writing for children is because I believe in the artist being a part of society and I like the idea that I am being used by the young¹².

La más evidente expresión de estas ideas quizás sea la ópera *Noye's Fludde* (1958), concebida para ser cantada e interpretada por niños y jóvenes (también los

papeles orquestales, salvo por la participación de un quinteto de cuerda profesional, dos pianistas, un organista, un flautista y un percusionista), con excepción del narrador que da voz a Dios y los personajes de Noé (un bajo) y su esposa (una contralto). Incluso el público, del que no se espera una especial formación musical, participa en la ópera mediante el canto del himno *Lord Jesus, think on me*. Éste es un caso extremo de limitación de los recursos en función de los intérpretes destinatarios de la obra. En opinión del escritor y editor Erwin Stein, se trata de un loable ejercicio de constricción estilística que el compositor se impone a sí mismo que además estimula la creatividad del compositor:

Britten's own task was surely particularly difficult. With the capacity of his performers in mind, he must have felt very much restricted in the scope of the music that was to be composed. But we know that Britten delights in writing for the keen receptiveness of

12 "Me gusta la aproximación infantil a la interpretación. Creo que la principal razón por la que escribo para niños es porque creo que el artista es parte de la sociedad y me gusta la idea de que los niños se beneficien de ello". Entrevista concedida a la BBC y realizada por Douglas Brown ("Light Programme"), 21 de noviembre, 1963. <http://www.bbc.co.uk/tbcfour/audiointerviews/realmedia/brittenb/brittenb4.ram> (consultado el 10 de abril de 2009).

young players and audiences; restriction in this field means inspiration to him. Naturally, the music of *Noye's Fludde* is simple and straightforward; the tunes are easily singable and playable; but there is an abundance of invention in the opera, and even a *passacaglia* finds its appropriate place¹³.

3. Elementos para el análisis

A la hora de evaluar la dificultad de la partitura, tendremos en cuenta cuatro campos de actuación: textura, armonía, melodía y aspectos formales. Podrían haberse incluido otros (como el ritmo o la distribución prosódica del texto), pero entendemos que los cuatro parámetros citados, con frecuencia interrelacionados entre sí, dan cuenta de modo suficiente del modo en que Britten adapta su lenguaje compositivo. Dentro de cada uno de los cuatro aspectos, los instrumentos de observación serán los siguientes:

3. 1. Textura

Trataremos la textura en sus dos vertientes¹⁴: un aspecto cuantitativo (densidad y profundidad) y un aspecto cualitativo (tipos de relaciones que se establecen entre los diferentes planos sonoros). En este sentido, consideramos complejidad mínima cuanto menor sea el número de planos sonoros implicados y cuanto mayor sea la interdependencia de éstos entre sí. Un aspecto práctico de la ejecución que está en parte relacionado con la textura y que será tratado aquí es el papel del órgano como ayuda para la entonación.

3. 2. Armonía

En cuanto a la armonía, serán indicadores de complejidad el grado de disonancia y el mayor o menor establecimiento de unos límites tonales claros, tanto en el caso de las sucesiones acórdicas

13 "La tarea de Britten fue seguramente muy difícil. Con la capacidad de sus intérpretes en mente, tuvo que haberse sentido muy restringido en las posibilidades de la música que iba a componer. Pero sabemos que Britten disfruta escribiendo para la entusiasta receptividad de los intérpretes y de los oyentes jóvenes; la restricción en este campo le sirve como inspiración. Naturalmente, la música de *Noye's Fludde* es sencilla y directa; las melodías son fáciles de tocar y de cantar, pero hay abundante inventiva en la ópera, e incluso una *passacaglia* encuentra su lugar apropiado en ella". STEIN, E.: "Britten's New Opera for Children: 'Noye's Fludde'". En: *Tempo* (New Series), No. 48 (Summer, 1958), pp. 7-8. Erwin Stein, discípulo de Schoenberg entre 1906 y 1910 y cercano al círculo de Berg y Webern, participa aquí del juicio de Schoenberg acerca de la limitación (también compartida por Stravinsky): cuanto mayor es ésta, más libertad proporciona al compositor.

14 BERRY, W.: *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

como en el de eventuales superposiciones¹⁵. En las relaciones tonales entre distintos pasajes utilizaremos el círculo de quintas como referencia. No hay que olvidar que, en último extremo, la complejidad armónica es una vertiente de la textura en su aspecto cuantitativo: la densidad está parcialmente vinculada al grado de disonancia.

3. 3. *Melodía*

En el estudio de la cantabilidad de una línea vocal tendremos en cuenta tanto las relaciones melódicas de las notas una a una (intervalos) como la relación que pueda establecerse entre los puntos fuertes de apoyo de dichas melodías, lo que en gran medida estará vinculado a las armonías que les sirven de base. Es también un indicador la posible adscripción a un tipo escalístico-armónico básico de los sonidos que conforman una melodía (siempre que se trate de tipos favorables para la entonación, diatónicos, pentatónicos u otros).

3. 4. *Forma*

En el análisis de la forma atenderemos única y exclusivamente a la utilización de la repetición y al aprovechamiento de las ventajas que ésta ofrece para facilitar el estudio de la partitura a los ejecutantes y para agilizar el montaje de la obra, puesto que es obvio que la repetición literal implica la evitación de nuevas dificultades. En este aspecto, no es tan importante para este estudio que el resultado formal de la pieza sea simple o complejo, sino que la repetición y el despliegue de las unidades fraseológicas constitutivas permitan un aprendizaje más rápido y seguro a los intérpretes y faciliten la labor del director.

4. *Análisis del Kyrie y del Sanctus-Benedictus*

4. 1. *Kyrie*

Para el *Kyrie*, habría que señalar la sencillez de la textura como uno de los principales rasgos definitorios. En toda la

15 No obstante, entendemos el grado de intensidad armónica como un parámetro relativo que sólo puede evaluarse con profundidad dentro de un contexto concreto (dentro de una obra o comparando una obra con otras de su entorno) y no en abstracto. Véase: KÜHN, C.: *Analyse lernen*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vöterle, 1993. También: LA RUE, J.: *Guidelines for Style Analysis*, New York: W. W. Norton & Company Inc., 1970.

Missa apenas hay complejidades texturales que dificulten el ensamblaje de las partes. De hecho, la división hasta un máximo de tres partes independientes no es ni de lejos mantenida a lo largo de los distintos números de la *Missa*, siendo muy frecuentes los pasajes al unísono. En el *Kyrie* únicamente se emplean dos texturas diferentes de perfil muy

definido: una monodía repartida entre las tres voces y una textura homorrítmica totalmente sincrónica. Ya la primera de ellas es un ejemplo de aprovechamiento de una limitación con fines compositivos: Britten trata de reducir al máximo la discontinuidad de una intervención a otra, superponiendo el final de una con el comienzo de la siguiente¹⁶:

The image shows a musical score for three voices and keyboard. The top three staves are for Soprano, Alto, and Tenor. The lyrics 'Ky-ri-e e-lei-son' are written under the vocal lines. The keyboard part is on the bottom two staves. The score illustrates the overlapping of vocal phrases to minimize discontinuity.

Ejemplo 1, *Kyrie*, c. 2 - 8

La posterior homorritmia a tres partes es presentada como consecuencia lógica de la triple intervención anterior. La misma organización de texturas se repite

para la frase "Christe eleison" y para la reaparición de la frase "Kyrie eleison", manteniendo intacta la habitual estructura tripartita del *Kyrie*.

¹⁶ Los ornamentos de la parte del órgano han sido omitidos en este ejemplo.

El papel del órgano es completamente dependiente del coro, manteniendo prácticamente en todo momento una homorritmia homodireccional con la línea melódica, adquiriendo sólo un ligerísimo grado de independencia en los compases 9 – 12 (donde suenan por vez primera simultáneamente las tres voces), proporcionando un sencillo plano de fondo armónico.

El universo armónico de Britten suele caracterizarse por un uso expandido de la armonía triádica. No son en absoluto raros los efectos politonales en sus óperas y en otras de sus obras de gran envergadura. La *Missa brevis* tiene que dosificar de un modo preciso y cuidado esa expansión tonal para no caer en excesivas complejidades, desplegando el efecto caleidoscópico propio de lo politonal de una manera sucesiva en el tiempo. De ahí que el *Kyrie* (estando la *Missa* en Re), en sus primeros compases, cadencie en Fa # yuxtaponiendo las tríadas mayores sobre Re, Do y, finalmente, Fa #. El tempo lento y la proyección resonante de las tríadas producen ese efecto de colorido tonal fluctuante en un cortísimo lapso de tiempo, lo que, sin llegar a ser una politonalidad explícita (al no haber en ningún

momento superposición), obliga al oído a cambiar constantemente de marco de referencia.

En la sección de la frase “Christe eleison”, el contraste de color armónico se logra sustituyendo las tríadas mayores por las menores. La mayor complejidad armónica de esta sección (una tríada menor es considerada como más inestable que una mayor, originando, por tanto, más dificultades de afinación) es compensada colocando en la línea superior del órgano la parte que dobla a la voz, a diferencia de lo que sucedía en la frase “Kyrie eleison”. Se atenúa así también la mayor dificultad en la entonación del retardo a causa de su resolución ascendente, por lo que tiene de infrecuente:



Ejemplo 2, *Kyrie*, c. 13 - 14

Este retardo proporcionaba en la primera frase un grado de “rugosidad” en determinadas tríadas (suavizando la evidencia de la yuxtaposición directa de acordes iguales en su contenido

interválico). El nivel general de disonancia del *Kyrie* es mínimo, reduciéndose apenas a la aparición puntual de este retardo.

Aunque exista inequívocamente ese efecto de lejanía (pretendidamente buscado) en la yuxtaposición de las tríadas, la frase "Kyrie eleison" presenta un alargamiento en la intervención de la tercera voz para poder cerrar sobre la tríada mayor de Do # (y no sobre Re # M, que habría sido la continuación rígida del modelo). Independientemente de lo inapropiada que habría podido ser una tercera repetición literal en la secuencia desde el punto de vista puramente compositivo, se consigue así que las tríadas en las que cadencian cada una de las tres intervenciones guarden una relación de estrecho parentesco entre sí (Fa # - Do # - Do #), siendo la prolongación de la última de ellas la que sirve de sustento a la frase homorrítmica a tres voces en Do # mixolidio. Las funciones tonales clásicas suelen tener un papel fundamental en la organización formal de las composiciones de Britten¹⁷, y la sujeción dentro de unos marcos

tonales definidos en lo que respecta a las cadencias intermedias, que conectan a unas con otras, se mantiene en la sección central ("Christe eleison"), reposando sobre las tríadas menores de fa #, si y si de nuevo, sirviendo la prolongación de esta última para la elaboración a tres voces de la frase "Christe eleison", análoga a la de "Kyrie eleison" de los compases 9 - 12. El atrevimiento en la yuxtaposición de tríadas alejadas en el círculo de quintas se compensa, por tanto, mediante el establecimiento de un cómodo marco tonal para las cadencias que mantiene el discurso armónico dentro de unos límites muy definidos.

Pese al relativo grado de complejidad cromática que aportan las tríadas, la melodía en la voz se mantiene en la frase monódica dentro del ámbito de la pentatónica mi - si - fa # - do # - sol #, aún más cómoda para la entonación incluso que el diatonismo heptáfono. La sección del "Christe eleison" es una inversión melódica exacta de la del "Kyrie eleison" partiendo de la nota do #, obteniéndose la pentafonía

17 MARK, C.: "Contextually transformed tonality in Britten". En: *Music Analysis*, Vol. 4, No. 3 (Oct., 1985), p. 265

si - fa # - do # - sol # - re # (el eje de simetría hipotético es la díada re # - mi, como muestra el Ejemplo 3):



Ejemplo 3

La frase a tres partes que antes se exponía en Do # mixolidio se elabora ahora en el modo dórico sobre si.

En todo momento, el movimiento melódico de las partes tomadas de una en una en los distintos grupos fraseológicos crea apoyos melódicos en sus extremos que mantienen entre sí interválicas privilegiadas por su grado de consonancia, cuartas y quintas justas. Esto se debe en gran parte al uso constante del marco que ofrece la pentatonía, pero también es fruto de un deseo consciente de “transparencia melódica” que es, a su vez, una proyección horizontal de la armonía predominantemente triádica de este *Kyrie*. Podría decirse que las tríadas proporcionan una claridad armónica que encuentra

su analogía en lo horizontal en los intervalos de cuarta y quinta justa que separan los bornes de anclaje de los giros melódicos.

La sonoridad solemne y resonante que surge como resultado de la conjunción de elementos texturales, melódicos y armónicos encaja en el contexto de la música litúrgica y se ve reforzado por una sencillez rítmica basada en pocas células simples bien definidas en los compases 1 - 8 y, como contraste, en una fluidez muy cercana a la del canto llano en los compases 9 - 12 y en los pasajes análogos de los compases 20 - 23 y 31 - 35 (y con otras alusiones a la música eclesiástica, como la eventual aparición de quintas vacías, también en movimiento paralelo, como ocurre en el compás 33 poco antes de la cadencia final):



Ejemplo 4, *Kyrie*, c. 9 - 12

La continuidad melódica de una frase a la siguiente es total, limitando al máximo las posibles

dificultades de entonación que pudieran producirse al enlazar las distintas unidades fraseológicas. Además, los puntos de referencia de las entradas de la voz son anticipados por el órgano en muchas ocasiones y sin transposición de octava, facilitando aún más la labor de los coralistas. Un hilo melódico continuo puede seguirse a lo largo de los treinta y cinco compases del *Kyrie*, conectando toda la pieza por un solo trazo. Aún dentro de estas limitaciones melódicas aquí descritas, se consigue el contraste oponiendo al gesto melódico claramente direccional de los compases 1 – 8 uno en el que las tres voces describen un dibujo melódico ondulante alrededor de cada una de las notas de la tríada sobre la que se apoyan.

En lo que respecta a la construcción formal, un aspecto evidente que facilita la ejecución es la dependencia explícita de la repetición. La claridad formal que se produce a todos los niveles, desde las pequeñas unidades a las mayores, obliga al compositor a buscar sólo cambios mínimos con los que evitar caer en la monotonía. Ejemplos de estos son la ya citada extensión de los compases 6 – 8, pero también el alargamiento en los últimos com-

pases para terminar en Fa #, a diferencia de la cadencia sobre Do # del compás 11. El paralelismo exacto de la sección del “Christe eleison” se ve completamente atenuado por el cambio de color armónico que proporcionan las tríadas menores y por la inversión del movimiento melódico, pero el efecto de regularidad (siempre aderezada con ligeras modificaciones) colabora en la creación del ambiente recogido y solemne que se le quiere dar a esta parte de la liturgia.

En este *Kyrie*, recortando enormemente los recursos compositivos se logra la creación de contrastes por cambios mínimos pero eficaces, haciendo de la contención una oportunidad para buscar otras posibilidades de construcción a partir de una gestualidad sutil. Britten adapta su lenguaje a una escritura vocal sujeta a fuertes restricciones, y para tal ejercicio de constricción estilística se apoya en la evocación de rasgos de determinada música sacra: las texturas monódicas u homorrítmicas, los giros armónicos modales con claras cadencias triádicas (sin olvidar el uso del retardo como principal medio de “empuje hacia adelante” de unas armonías a otras) y las melodías con el característico

sabor del canto llano, además del simple hecho de utilizar timbres de tan fuerte carga simbólica como los del coro de niños con acompañamiento de órgano. Por otro lado, la elección de un texto latino no es algo a lo que haya que negarle un poderoso influjo en esta composición, si tenemos en cuenta que la gran mayoría de obras religiosas de Britten se apoyan en un texto en inglés.

La circunscripción a un estilo que podríamos denominar "sacro" sirve de algún modo a Britten para situar la parquedad en recursos técnicos del lenguaje del *Kyrie* dentro de un contexto estilístico del que son tradicionalmente propios. No es ésta precisamente una constante en la obra religiosa de este compositor quien, como ya hiciera Haendel en sus oratorios, emplea de un modo permeable reminiscencias operísticas en piezas de carácter sacro.

4. 2. *Sanctus-Benedictus*

En el *Sanctus-Benedictus* la sensación polifónica es mucho mayor. Pese a que en los primeros compases puede localizarse una única línea melódica, las entradas sucesivas de las voces que se imitan entre sí y la dis-

tancia irregular a la que éstas imitaciones se producen (primero de dos tiempos y luego de uno) crean una mayor riqueza contrapuntística, lo que se acentúa en los finales de frase en los que de la línea única de partida se producen divergencias en las distintas partes (compases 4 y 8).

Aunque en los compases 10 – 13 ("Pleni sunt caeli et terra") no exista ya una única línea melódica repartida entre las voces como la que sustentan las palabras "Sanctus Dominus Deus Sabaoth", la complejidad del entramado textural no parece crecer, ya que las imitaciones parciales entre la primera y la segunda voz y la imitación por movimiento contrario de la tercera resultan más accesibles al oído a causa de la mayor claridad armónica (la armonía es en realidad la misma, pero la direccionalidad melódica del plano de las voces tomado de forma independiente se mantiene más arraigado en el diatonismo).

Estas dos secciones contrapuntísticas confluyen en una homorritmia al llegar a las palabras "Hosanna in excelsis", donde la atención vuelve a situarse en el plano armónico, al hacerse de nuevo muy evidente la yuxtaposición de tríadas alejadas en el ciclo de quintas.

En el *Sanctus* la complejidad de la armonía aumenta de forma significativa. En esta pieza sí puede hablarse con propiedad de superposición tonal. La sección del *Sanctus* está enteramente basada en un *ostinato* amónico (la *passacaglia* es una forma de construcción habitual en la música de Britten) derivado del dibujo de la línea melódica principal: sobre una triada de Re mayor que funciona como pedal aparece un conjunto formado por los doce sonidos de la escala cromática que, al ser desplegados de un modo particular en cada una de las voces proyectan horizontalmente alusiones a otros centros tonales:



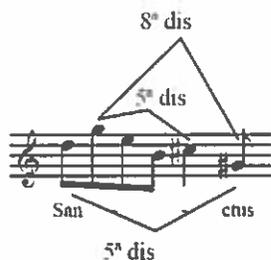
Ejemplo 5, *Sanctus*, c. 2

Al mismo tiempo, las doce notas están ordenadas de forma que, salvo entre las dos últimas (si b – la) se vayan originando díadas separadas por cuartas y quintas justas que, al ser dispuestas verticalmente en el acompañamiento de órgano, tienden a evocar las tríadas (y, en consecuencia, las regiones tonales) en las que son fundamental y quinta. El efecto caleidoscópico que apuntábamos anteriormente está aquí mucho más claro (adquiriendo además un carácter casi hipnótico a causa de la repetición).

El grado de disonancia es también mayor en esta pieza, produciéndose choques fuertes de segunda y otros justificados sólo por la muy clara direccionalidad lineal de las partes vocales, que a veces no encuentran el apoyo del órgano para la entonación (lo que en el *Kyrie* era casi una norma), si bien ocurre sólo en algunos puntos (especialmente en los compases del “Hosanna”, obsérvese la tercera voz en el Ejemplo 6). En ocasiones, aunque exista apoyo por parte del órgano, se crean agregados de difícil afinación en las voces, como el acorde que precede al reposo final en Re, do # - mi b - fa.

Ejemplo 6, *Sanctus*, c. 16 - 17

Asimismo, a diferencia de lo que sucedía en el *Kyrie*, existe una mayor tendencia a la línea melódica angulosa y quebrada. Además, en los extremos del movimiento melódico no se sitúan notas que guarden entre sí una relación sencilla:

Ejemplo 7, *Sanctus*, c. 2

La cantabilidad clara que se presentaba en el *Kyrie* con las líneas pentatónicas ha desaparecido en el *Sanctus*, permitiendo ahora la aparición de intervalos más complejos.

Ejemplo 8, *Sanctus*, c. 11 y c. 14

En el *Sanctus* se percibe un mayor deseo de brillantez, que pasa por un aumento de las exigencias que se hacen a los intérpretes, también en cuanto a registro¹⁸. Sin embargo, a pesar de las innegables dificultades de la partitura, también puede apreciarse una intención expresa de no superar determinados límites: el reparto segmentado de la compleja melodía inicial entre las tres voces, la clara li-

18 Philip Brett ha señalado el buen aprovechamiento que hace Britten en esta obra del tono particularmente agudo del coro de Westminster, distinto del de la mayoría de coros de niños de Inglaterra. Véase: Philip Brett, et al. "Britten, Benjamin." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. 17 Apr. 2009 <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46435pg6>>.

nealidad de las melodías como justificadora de las disonancias fuertes y el uso generalizado de la repetición ayudan al compositor a mantenerse alejado de un terreno que sólo sería accesible a profesionales.

En el *Benedictus*, al estar escrito para solistas, podría Britten haberse permitido un salto cualitativo, pero, por el contrario, reduce considerablemente la dificultad por diversos medios. Quizás se participa aquí de una concepción más tradicional de lo que es un solo: uno de los coralistas es el que interpreta la parte, no un profesional especializado. Por tanto, la parte solista se mantiene dentro de los mismos límites técnicos que la parte común (casi un punto por debajo, dada la dificultad de cantar sin estar arropado por todo el coro), empleándose sólo como recurso tímbrico de contraste. Esto es habitual en la puesta en música del texto del *Sanctus* y el *Benedictus*, reforzando el carácter de “trío” de este último, enmarcado entre las dos apariciones del texto del “Hosanna in excelsis”. Las dos voces interpretan en el *Benedictus* la misma melodía a una distancia de cuarta justa (intervalo que se pone en especial relieve en la melodía del canon y

en el bajo del acompañamiento, pero también en el paralelismo de cuartas del compás que precede a la vuelta del Tempo I), primero por separado, antes de hacerlo en canon. La invariabilidad de esta frase permite que aparezcan relaciones cruzadas de cierta complejidad:

Ejemplo 9, *Benedictus*, c. 12 - 13

El color diatónico de la melodía es muy claro, e incluso el cambio de centro tonal para la entrada de la melodía en Do en la primera voz está anticipado en el órgano para ayudar al solista:

Ejemplo 10, *Benedictus*, c. 6 - 7

Además, en ocasiones hay un paralelismo en la construcción de las voces que, al entrar la imitación a un tiempo de distancia, permite que se apoyen mutuamente:



Ejemplo 11, *Benedictus*, c. 14

La música utilizada para la reaparición del texto “Hosanna in excelsis” es una reexposición abreviada del *Sanctus*, reutilizando todos los materiales fundamentales en el mismo orden en que hacían entrada inicialmente.

5. Conclusiones

Hemos abordado dos ejemplos de escritura para coro de niños pertenecientes a una misma obra desde la perspectiva del compositor, el cual tiene que tomar posiciones claras durante el proceso precompositivo: cuáles son las características del intérprete destinatario y para qué oyentes escribe. Sin embargo, también debe hacerlo durante la propia composición de la

obra, donde las posturas que se tomaron previamente pueden ser matizadas por decisiones técnicas que acerquen la música a unos planteamientos o a otros de signo contrario.

Britten gustaba de escribir teniendo en mente unos intérpretes concretos pensando en sus posibilidades, siendo la *Missa brevis* op. 63 un claro ejemplo de este proceder, y esto se desvela en muchos detalles de la partitura: los medios para la elaboración del discurso musical se limitan de forma consciente con la frecuente utilización de texturas sencillas, la fuerte direccionalidad melódica y la cantabilidad que dominan casi toda la obra, el papel del órgano como soporte y el uso generalizado de la repetición literal. En el plano armónico, aunque haya que considerar la predominancia de un ambiente triádico como rasgo característico de la música de Britten, hay que resaltar en esta obra una voluntad de permanencia en dicho contexto de relativa consonancia. Los pasajes en los que se utilizan superposiciones tonales en los dos movimientos analizados están tratados de forma muy cuidada, compensando las posibles dificultades por medios diversos.

En función del análisis aquí propuesto, Britten, en el estilo sobrio del *Kyrie* se muestra extremadamente cuidadoso en las exigencias que plantea a los intérpretes, mientras que El *Sanctus – Benedictus* representa unos presupuestos distintos, pero no diametralmente opuestos: la sonoridad exuberante y colorística que aportan los recursos armónicos, melódicos y texturales empleados elevan el nivel de dificultad de la partitura, pero el compositor los dosifica, evitando excederse en ellos, y, lo que es más importante, consiguiendo un resultado global complejo mediante el ensamblaje de elementos sencillos.

El oficio de Britten y su entrenada habilidad para escribir para ejecutantes de toda índole le permiten no claudicar, y en esta

obra no abandona el lenguaje que utiliza habitualmente en obras destinadas a profesionales. Por otro lado, que pueda seguirse a lo largo de la *Missa* un entorno tonal más o menos definido, que no aparezcan complicadas texturas contrapuntísticas, registros muy extremos o agilidades vocales no significa que se trate de música que esté al alcance de cualquier coro aficionado. La manera en que un compositor adapta su lenguaje a las habilidades técnicas de un intérprete joven o no profesional reduciendo la música a los aspectos esenciales (desde Bach a Kurtág, pasando por Haydn, Schumann, Debussy o Bartók) es siempre un complejo objeto de estudio que puede aportar datos acerca de los ideales compositivos del autor, además de reflejar su forma de entender la pedagogía y su actitud hacia la sociedad que lo rodea.

6. Bibliografía

BERRY, W.: *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

BRITTEN, B.: *On Receiving the First Aspen Award*, London: Faber & Faber, 1964.

BRITTEN, B.: *Letters from a Life. The selected Letters of Benjamin Britten*. Reed, P., Cooke, M., Mitchell, D. (ed.). London: Faber, 1991.

CARPENTER, H.: *Benjamin Britten, a Biography*, London: Faber & Faber, 1992.

DAHLHAUS, C.: *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997.

ELLIOTT, G.: *Benjamin Britten: The Spiritual Dimension*. Oxford University Press, 2006.

ELLIOTT, M.: *Singing in Style*. New Haven: Yale University Press, 2006.

HARVEY, J.: *Música e inspiración*. Barcelona: Global Rythm Press, 2008.

HOLST, I.: *Britten*, London: Faber & Faber, 1980, p. 35

KÜHN, C.: *Analyse lernen*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle, 1993.

LA RUE, J.: *Guidelines for Style Analysis*, New York: W. W. Norton & Company Inc., 1970.

MARK, C.: "Contextually transformed tonality in Britten".

En: *Music Analysis*, Vol. 4, No. 3 (Oct., 1985), p. 265-287.

MEYER, L. B.: *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*. Madrid: Pirámide, 2000.

ROSEBERRY, E.: "Britten's Purcell Realizations and Folk-song Arrangements". En: *Tempo* (New Series), nº 57 (Spring, 1961), pp. 7-28.

STEIN, E.: "Britten's New Opera for Children: "Noye's Fludde". En: *Tempo* (New Series), No. 48 (Summer, 1958), pp. 7-8.

WHITTALL, A.: "The Study of Britten: Triadic Harmony and Tonal Structure". En: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 106 (1979 - 1980), pp. 27-41.

WHITTALL, A.: "Beyond Britten". En: *The Musical Times*, Vol. 142, No. 1877 (Winter, 2001), p. 2-3.

Documentos sonoros:

Entrevista radiofónica concedida a la BBC y realizada por Douglas Brown ("Light Programme"), 21 de noviembre de 1963. <http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/realmedia/brittenb/brittenb4.ram> (consultado el 7 de abril de 2009).