

SERENADE

**UN MONTAJE INTERDISCIPLINAR BASADO EN LA “SERENATA PARA TENOR, CORNO Y ORQUESTA
DE CUERDAS OP. 31” DE BENJAMIN BRITTEN**

PROYECTO DE GRADO

DANIEL ORLANDO SEGURA VARGAS

CANTO LÍRICO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

BOGOTÁ

2020

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la música, se han escrito diferentes ciclos de canciones cuyo formato más popular ha sido el de voz y piano. En su gran auge, en el Siglo XIX, grandes compositores se encontraron con un florecimiento del arte literario y es así como surge el *Lied*, una canción académica que consiste en la musicalización de poemas basados en la introspección y un profundo análisis de estos textos por parte de los compositores, que rompían con la estética y temáticas de aquel entonces. Grandes músicos como Schumann, Schubert y Brahms, entre otros, han sido sin duda grandes fuentes de inspiración para compositores contemporáneos, por su especial sensibilidad para expresar poemas en grandes obras musicales. Incluso algunos compositores como Benjamin Britten, han expresado en entrevistas y comentarios escritos que no habrían podido comprender y lograr conmovirse con algunos poemas si no fuera por la música, dándole un enorme peso al rol del compositor en el género de la canción académica (Higgins, 2008: 140-153).

Britten, un gran amante del género de la canción académica, es justo uno de los tantos inspirados por los compositores de *Lied* del Siglo XIX, componiendo más de 158 canciones en diferentes formatos. Una de ellas es la *Serenata para tenor, corno y orquesta de cuerdas Op. 31*, un ciclo de canciones que comprende poemas de seis poetas británicos de diferentes épocas, en donde se evoca la noche como tema principal. Esta es sin duda una de sus obras más importantes, pues da inicio a una nueva etapa musical para Britten en plena Segunda Guerra Mundial, en donde más adelante empezará a centrar sus composiciones en obras vocales como óperas, ciclos de canciones, y canciones sueltas, cantatas y misas.

El objetivo de este trabajo se centra en la creación de un montaje artístico basado en decisiones interpretativas tomadas y de un breve análisis de la música y poemas de la *Serenata para tenor, corno y orquesta de cuerdas Op. 31*, que lleven a la obra a una puesta en escena fuera de lo convencional en un recital. Mediante el uso de luces, recursos escénicos y de utilería se formará un montaje multidisciplinar que rompa con la expectativa del público al tratarse de una obra para formato de cámara.

2. BENJAMIN BRITTEN Y SU RELACIÓN CON LA CANCIÓN ACADÉMICA

Benjamin Britten ha sido sin duda uno de los grandes compositores del Siglo XX. Escribió alrededor de 95 obras dentro de las cuales se encuentran conciertos para diferentes instrumentos solistas, obras para orquesta, coro, cuartetos de cuerdas, óperas, cantatas, misas, ciclos de canciones en diferentes formatos, entre otras; precisamente, el ciclo de canciones es un género musical prominente en el catálogo de obras del compositor después de 1945, luego de su regreso de Estados Unidos a Inglaterra en 1942, donde termina consolidando su propio estilo musical para componer canción académica, trayendo ya algunas exploraciones en el género.

Benjamin Britten nació en 1913 en Lowestoft, Inglaterra en un hogar donde la música cobró un valor importante en la crianza del joven compositor. Su madre fue una talentosa cantante empírica que se desempeñaba principalmente en un coro local, y en su práctica cantaba a modo de ejercicios algunos de los ciclos y canciones sueltas de los grandes compositores del Siglo XIX como Schubert, Schumann y Brahms, y era Britten quien acompañaba a su madre en el piano, actividad que le permitió conocer más del repertorio, su escritura y, por supuesto, adquirir el gusto por el género. Incluso fue su madre quien le sirvió como una cantante modelo para escribir sus primeros intentos en la escritura vocal, en la medida que podía conocer acerca de los diferentes comportamientos de la voz y hacer diferentes exploraciones.

Posteriormente en 1936 conocería al tenor Peter Pears, quien no sólo se convertiría en su pareja hasta el final de su vida en el año 1976, sino que también se convierte en su referente más cercano para seguir escribiendo música vocal. Peter Pears, además de una fuente de inspiración para Britten, es una figura muy relevante en la vida personal y musical del compositor, pues fue prácticamente el protagonista y primer referente de todas las obras vocales que escribió Britten posteriormente.

Britten se caracterizó a lo largo de su vida por ser un gran lector y un amante de la buena poesía. Creía firmemente en el poder de transmitir grandes sentimientos y hablar al corazón a través de la poesía, pero como él mismo decía en diferentes entrevistas, no era un poeta, pero sí un hábil músico, con lo cual pudo encontrar en el mundo del *Lied* la capacidad de expresarse como deseaba y eso hizo que su interés por la escritura del género creciera a un nivel bastante alto (Walker, 2009). Debido a su enorme gusto por la literatura y su aplicación en la música, escogía poesía de gran contenido. Dentro de los diferentes poemas que musicalizó, frecuentó algunas obras de sus poetas favoritos como Shakespeare, Donne, Tennyson y Keats; poemas de estos dos últimos son usados, de hecho, en la *Serenata para tenor, corno y orquesta de cuerdas Op. 31*, obra en la cual se centra este texto. Y adicionalmente musicalizó poemas de escritores más contemporáneos a él como Owen, Auden, Hölderlin, Pushkin y Eliot. Este último también presente en la obra en cuestión.

Dentro de la vida de Britten, cabe destacar su exilio a los Estados Unidos en el año 1939, luego de sentir que su vida musical había terminado con tan solo 26 años de edad (Britten-Pears Foundation, 2017). El poeta y novelista británico, Wystan Auden, amigo reciente del joven compositor, invita a Britten y a Pears a emprender un viaje a los Estados Unidos, y en este exilio, Britten empieza a musicalizar los poemas de Auden, a quien consideraba un gran poeta, encontrando su gran pasión por la música vocal. Este periodo de exilio entre los años 1939 a 1942 marca sin duda el florecimiento del repertorio vocal del compositor. A continuación, se ilustra en la tabla el porcentaje de canciones escritas por Britten antes y después del año 1945, donde se observa cómo la composición de canciones en ciclos incrementa después de su regreso de Estados Unidos a Inglaterra en 1942.

	Single Songs	Songs in Cycles
Pre 1945	67%	38%
Post 1945	33%	62%

3. SERENATA PARA TENOR, CORNO Y ORQUESTA DE CUERDAS OP.31 DE BENJAMIN BRITTEN

Una de las obras más emblemáticas de Benjamin Britten es la *Serenata para tenor, corno y orquesta de cuerdas Op.31*, un ciclo de canciones escrito para ser interpretado en un formato de cámara que recoge principalmente seis poemas de varios de sus poetas favoritos, que se conectan por la temática de la noche y sus diferentes aspectos.

Fue escrita en el año 1943, un año después del regreso del compositor a Inglaterra por petición del virtuoso cornista Dennis Brain. En ese momento, Britten se encontraba trabajando para una cadena de radio que narraba a través de una serie los episodios de la Segunda Guerra Mundial. La banda de la Fuerza Aérea Real (RAF), a la cual pertenecía Dennis Brain, interpretaba la música incidental que Britten escribía para musicalizar las narraciones.

¹ Tabla obtenida de: Higgins, Paul (2008) *Benjamin Britten's absorption of and contribution to the Lied tradition*. *Maynooth Musicology: Postgraduate Journal*, 1. pp. 140-153. Consultado en Febrero 13, 2020, de <http://mural.maynoothuniversity.ie/9461/>

Britten describe a Brain como un virtuoso cornista, con una excelente técnica de ejecución de su instrumento, gran musicalidad, interés por diferente música, además de ser una persona encantadora (Gamble, 2011).

En el libro “*A life in music*” de Stephen Gamble, se narran interesantes anécdotas del proceso de composición de la obra, y cómo Brain probaba de múltiples maneras la ejecución de los diferentes fragmentos que Britten escribía, y cuando finalmente no lograba ciertos pasajes, hacían cambios con Britten dada la gran complejidad de la obra.

Para la composición y elección de los poemas a musicalizar, contó con la asesoría de su amigo y crítico de la música, el Barón Inglés Edward Sackville-West, a quien Britten dedicó posteriormente la obra al convertirse en uno de sus más significativos trabajos, luego de pensar que no sería algo “grande de mostrar”. Sackville fue sin duda uno de los más importantes personajes en la vida de Britten, pues se encargaba de promover a los diferentes músicos británicos de la época, y por supuesto Britten estuvo dentro de su lista por muchos años, dándole la oportunidad de que su música fuera conocida por mucha gente.

A forma de resumen, esta obra se compone de 8 piezas que evocan el principio y el fin de un periodo; en este caso, la temática principal es la noche, dicho por el mismo Edward Sackville. Para lograrlo, Britten inicia con un pequeño Prólogo para el cornista solista que, por indicación del compositor, debe ser tocado con armónicos naturales, lo cual genera una ligera sensación de estar desafinado, evocando la naturalidad de la vida y del tiempo, y con indicación de *ad libitum* justamente para no amarrar al intérprete a una métrica ni figuración cuadrículada.

A la segunda pieza se incorpora la orquesta de cuerdas y el tenor, en una atmósfera similar a la que el cornista ha dejado previamente, presentando la canción “*Pastoral*” una pieza de carácter dulce y calmado que se logra en gran mayoría con una figuración rítmica que genera la sensación de avance y retención a la vez, como de estarse meciendo. Adicionalmente se busca un carácter *dolcissimo* y líneas o frases largas, con una articulación de *tenuto* entre cada nota, especialmente para el tenor.

Como tercera pieza se presenta la canción “*Nocturne*” en la cual se trata de evocar las características propias de un movimiento *Notturmo*. En general estos movimientos suelen ser piezas tranquilas, casi libres, con armonías que pintan colores (más precisamente durante el Siglo XX, siendo Debussy un gran exponente) y en algunas ocasiones un tanto oscuras. En el caso de este *Notturmo*, los acordes en la orquesta que atacan *pesante* y en *staccato sempre* dan impulso rítmico a la pieza mediante la figuración de semicorchea seguida de una negra con puntillo generalmente. A diferencia de las otras piezas, Britten utiliza al corno para ilustrar el eco de un clarín, el cual es invocado por el tenor siempre, según el poema de Tennyson musicalizado en esta pieza.

A partir de la cuarta pieza, la obra toma un giro en el carácter, trayendo una sonoridad oscura. En el caso del poema “*Elegy*” de Blake, Britten usa una armonía que a simple vista pareciera no ser nada compleja, pero que “enturbia” mediante el uso de cromatismos en la orquesta, generando disonancia y desorden en la sonoridad, acompañado de un movimiento cromático y de cambios de registro en el corno, presentando el motivo del recitativo del tenor más adelante. El uso de los cromatismos es bastante importante en el entendimiento del componente texto-música, que se explicará más adelante detalladamente.

En la quinta pieza, Britten presenta un canto fúnebre, cuyo autor del texto es anónimo, pero que data del Siglo XV. Para esto Britten pone la indicación *Alla marcia grave*, evocando la forma como se hacía este canto u oración, en forma de procesión con canto responsorial, en la cual el sacerdote cantaba y el pueblo respondía, con el propósito de guiar al alma para que atravesara el purgatorio. Britten hace una interesante musicalización, donde por medio de una fuga en la orquesta, se logra dar alusión al responsorial. Simultáneamente en la línea del tenor se presenta una *passacaglia* representando el acto de caminar en la marcha fúnebre y el alma que deambula.

A partir de la sexta pieza, “*Hymn*” de Ben Jonson, cambia nuevamente el carácter y el color de la obra. Como su nombre lo indica, se elabora un himno con un carácter solemne y majestuoso mediante el protagonismo de la línea del corno, a diferencia de las anteriores piezas. En esta en particular, se destaca una orquesta acompañante en *pizzicato e staccato sempre*, dando la sensación de un carácter alegre, ligero y “saltarín”. A resaltar en la línea del tenor, a diferencia de las demás piezas, en esta se puede evidenciar una clara ventaja en la interpretación de la voz de un tenor ligero dada la articulación, color, tempo, escritura de algunas líneas de coloratura y carácter de la pieza que Britten escribió.

Con “*Sonnet*” de Keats, se finaliza el ciclo de canciones, y es la única pieza en donde el corno no participa. Con esto se busca generar un carácter más introspectivo, casi como una plegaria. En realidad, se podría decir que se busca una sensación de paz y de suspensión en el tiempo gracias al uso de figuras largas y sostenidas en la orquesta. Britten escribe la indicación *tranquilo e liberamente*, en donde sin ser plenamente un recitativo ni un aria, la orquesta obtiene una función de acompañamiento dando los cambios de los acordes conforme el texto. La música ofrece colores de luz, de esperanza, pero también de oscuridad, de temor, incertidumbre y ansiedad. El uso del *legato* tanto en la orquesta como en el tenor es importante en esta pieza en particular para lograr la sensación casi de estar envuelto en un haz de luz que habita en la oscuridad.

Finalmente el corno debe tocar “*Epilogue*” con la indicación “fuera de Escena”. Este es la repetición melódica del prólogo con la que se cierra la obra, completando así las 8 piezas.

A continuación se procederá a hacer un análisis y descripción detallada de los poemas contenidos en la obra y del abordaje musical que hizo Britten para cada uno de ellos, en los que se evidencian la toma de decisiones interpretativas, y a su vez, cómo llevar esto a la escena en esta versión particular.

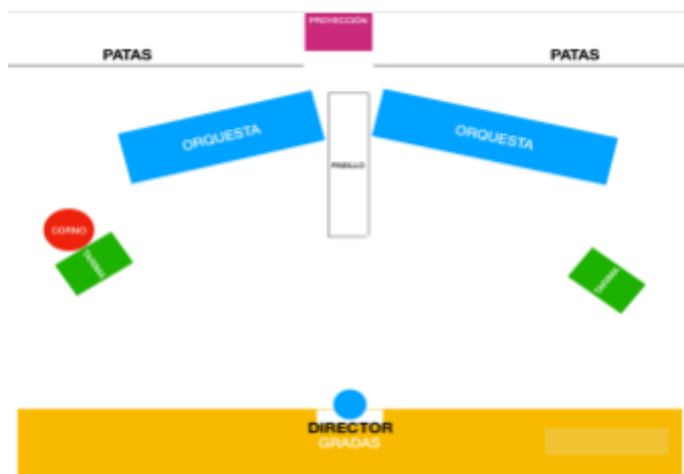
4. SERENADE: UN MONTAJE INTERDISCIPLINAR BASADO EN LA “SERENATA PARA TENOR, CORNO Y ORQUESTA DE CUERDAS OP. 31” DE BENJAMIN BRITTEN

La propuesta para la puesta en escena de la obra surge justamente de utilizar estos sucesos descritos en los poemas, y poderlos materializar de alguna manera escénicamente. De esta forma, se planea cambiar la forma convencional de presentar la obra de tal manera que el público pueda sentirla como una unidad. Para esto, el uso de luces y el color en escena son trascendentales para ambientar las diferentes canciones. Según diferentes análisis y estudios, se ha logrado determinar de cierta forma cómo los diferentes colores no solo en el mundo de la escena, sino también en el diario vivir afectan muchas de las emociones y percepciones del ser humano (Lewis, 2014). A continuación se ilustra un tabla donde se discriminan los diferentes colores, sus respectivas frecuencias y algunas de las emociones y sensaciones que estos generan. A lo largo de este texto se hará referencia a estos colores que se usarán en escena para complementar la interpretación de los diferentes movimientos.

COLOR	INTERVALO DE FRECUENCIA	SENSACIÓN
Blanco (Luz pura)	N.A	Pureza, Paz, Calma
Roja	430-480 THz	Fuerza, Pasión, Deseo, Desespero,

		Impulsividad
Naranja	480-510 THz	Calidez, Entusiasmo, Creatividad
Amarillo	510-540 THz	Alegría, Felicidad, Energía
Verde	540-580 THz	Naturaleza, Esperanza, Estabilidad, celos
Cian	580-610 THz	Silencio, Tranquilidad, Amistad
Azul	670-600 THz	Libertad, Verdad, Lealtad, Seriedad, Progreso, Lúgubre
Violeta	670-750 THz	Serenidad, Místico, Romántico, Sensual

Así pues, se hará uso de uno o más colores en cada movimiento, generando las diferentes sensaciones que cada uno ofrece y que vaya acorde con los análisis de los poemas y de la escritura musical, ambientando así cada pieza.



Para iniciar, se diseñó una disposición especial en el escenario, en la que se parte del concepto de tener, de alguna manera, una orquesta en escena como un elemento escénico adicional a un acompañamiento. Consiste en dividir la orquesta en dos bloques de tal forma que se genere un pequeño corredor en la mitad por donde se harán los ingresos y salidas. Adicionalmente se ubicarán dos tarimas a cada extremo del escenario; una que será para uso del cornista en la

mayoría de la obra, y otra para algunos desplazamientos de los miembros del elenco y ubicación de utilería. De igual forma, se ubica al director musical en un punto estratégico del escenario, en el que, de igual manera, pueda ser visto por todos los músicos, pero que no obstruya las entradas, movimientos y salidas en escena.

Para lograr unificar el periodo de la noche y los diferentes poemas, se hará uso de una proyección de un reloj animado, que dividirá las ocho piezas en ocho horas. La animación parte de las 6:00 p.m hasta las 12 a.m, en la que cada una de las horas representa una de las ocho piezas que se traducirá escénicamente a ocho escenas. Este transcurrir del tiempo enmarcará el comienzo y el fin de la noche. La obra se dividió en tres secciones generales que están definidas por la connotación de los poemas y así mismo la escritura musical. De esta forma, las horas 6:00 p.m a 8:00 p.m enmarcarán la primera

sección denominada “ Noche de paz”, de 8:00 p.m a 10 p.m la “Noche Tenebrosa”, y de 10 p.m a 12 p.m la “Noche Clemente”.

Para iniciar, se prevé que el público pueda entrar y acomodarse en la sala con la proyección de las 5:55 p.m. Durante un tiempo determinado se buscará que esta hora en el reloj animado quede estático mientras el público se acomoda, la orquesta entra y afina y el director saluda. Cuando esto haya sucedido el reloj debe empezar a moverse en el transcurso de un minuto a la posición de 6:00 p.m. Durante este tiempo, se necesita que todos los miembros de la orquesta estén de pie mirando hacia la pantalla para generar un foco de atención en el público y que a su vez ilustre el ansia de todos los personajes en escena por entrar en la noche. Una vez haya llegado el reloj a las 6:00 p.m, la sala debe quedar oscura, y el cornista debe estar ubicado en su respectiva tarima con un único spot de luz para tocar la primera pieza “Prologue”.

I. Prologue

Esta primera pieza da inicio al periodo donde la obra ocurre, la noche. Basado en un motivo de los antiguos relojes ingleses, tales como el Big Ben, Britten escribe un desarrollo, variación y expansión de éste para el corno solista sin acompañamiento, de forma libre y con indicación de ser tocado con armónicos naturales. Con esto, el compositor busca una sonoridad natural en general, lejos de lo cuadrículado y lo perfecto.



Figura 1.1

Figura 1.2

La figura 1.1 muestra una transcripción de la melodía original de *Westminster Quarters*, la melodía más común en los relojes europeos con campanas, cuando marcan la hora y media, y la figura 1.2 el prólogo que escribió Britten. Se cree popularmente que esta melodía es una variación de un fragmento de la introducción del Aria “*I know that my Redeemer Liveth*” del Mesías de Händel. Se ilustra adicionalmente en la figura 1.2 el motivo que Britten utiliza variando y desarrollando posteriormente.

Una vez finalizada la pieza, las luces del escenario deben generar el ambiente de atardecer para establecer el ambiente de la primera sección: “Noche de paz”. Para generar este efecto, se buscará utilizar luces tenues de color Amarillo en un tono más oscuro que vaya tornando progresivamente hacia naranja. Esto simulará la puesta del sol, pero adicionalmente generará calidez, felicidad y entusiasmo en el espectador. Una vez se ingrese a escena en esta sección se buscará generar justamente la felicidad y el entusiasmo que la hermosura del panorama y la puesta de sol causan en el cantante. De esta forma se integrará el carácter de la pieza, el poema y la música que escribió Britten para el segundo movimiento “Pastoral”.

II. Pastoral

(Hora en la proyección 6:00 pm)

La segunda pieza de la obra está escrita para tenor, corno y orquesta de cuerdas. En esta, se describe cómo el sol se empieza a poner en la tarde haciendo referencia a Phoebus (Apolo), que según la mitología clásica, se desplaza en una carroza de caballos para llevarse en ella el transcurrir del día. Se debe partir de una iluminación que simule un atardecer como se dijo anteriormente al inicio de la sección.

Manteniendo la sensación de la figuración del prólogo, Britten escribe el acompañamiento de la orquesta en la tonalidad de Re bemol mayor, presentándola siempre en primera inversión. Una característica de esta obra en general, es su comportamiento modal. Si bien hay usos de progresiones tonales, Britten evita al máximo el uso de acorde en estado fundamental, y de la misma forma, el uso de dominantes, haciendo uso de escalas modales y sintéticas para pintar diferentes colores.

Esta pieza tiene una forma A B A', en donde A narra como el día empieza a irse poco a poco y de forma muy descriptiva, cuenta cómo los objetos del entorno empiezan a parecer difusos y poco a poco empiezan a parecer objetos diferentes. A está escrita en su mayoría en la tonalidad de Re bemol mayor, con una pequeña modulación a La mayor con usos del modo lidio. Esta modulación se hace mediante el uso del enarmónico La bemol/Sol sostenido, el cual actúa como sensible de La mayor y a su vez como la quinta de Re bemol mayor (Figura 2). En cuanto a la figuración, la parte A mantiene el mismo patrón rítmico proveniente de la pieza “Prologue” para el corno solista. El corno en esta sección permanentemente está repitiendo el motivo de arpeggio a forma de eco que el tenor va cantando. Estos arpeggios descendentes son sin duda una característica principal de esta pieza (Figura 3).

Musical score for a scene. The score includes parts for Voice, Horn in F, Violins I and II, Viola, Cello, and Bass. The lyrics are: "Mole - kills an enormous snake and the ant Ap-pears..... a mon-strous e-le-phant." Handwritten annotations in red include "La mayor" and "Pivote a La bemol por enarmónico". A circled note in the voice part is marked with a circled "3".

Figura 2

Musical score for "PASTORAL (Cotton)". The score includes parts for Voice, Horn in F, Violins I and II, Viola, Cello, and Basses. The tempo is "Lento (♩ = 54)" and the dynamic is "dolcissimo". The lyrics are: "The Day's grown old; the faint-ing Sun Has but a lit-tle way...". Handwritten annotations in blue include "4" and "3" above the voice and horn parts, and "4" and "3" above the violin parts.

Figura 3

La parte B describe el atardecer de forma fantasiosa, donde las sombras cobran vida transformándose en animales, hombres y personajes mitológicos. Para esto, Britten cambia la figuración a arpeggios con semicorcheas con articulación en *Pizzicato e Staccato* para dar esta sensación fantasiosa (Figura 4). Si bien la figuración cambia, el corno en esta parte permanece igual. En cuanto a los usos armónicos, Britten usa un círculo de terceras para desarrollar la sección. Cada motivo en cada tonalidad es presentado previamente por el arpeggio descendente del corno; inicia nuevamente en Reb, luego utiliza la tonalidad de Fa mayor, seguido por La mayor, y finalmente el regreso a Reb usando la tercera de La mayor, Do#, como enarmónico, Reb, pero esta vez con la séptima bemol, formando así una escala en modo mixolidio. Para ilustrar esta sección en la escena, se hará uso de un spot fijo donde se

proyectarán siluetas en cartón de los objetos que se describen en la parte B de la pieza (Un elefante, un rebaño, un pastor y el cíclope Polifemo) formando las sombras reales.

Finalmente en la parte A', el motivo de arpeggio descendente vuelve nuevamente como en la parte A, pero esta vez transportado una cuarta descendente, en la tonalidad de Mi bemol; luego mediante el uso de una escala de Mi bemol sintética con Dob, conformada por un tetracordio mayor y un tetracordio frigio, se hace el cambio armónico a La mayor, y posteriormente usando la sexta, Fa#, se usa el enarmónico, Solb, para hacer el cambio nuevamente a Reb mayor para terminar la pieza. A diferencia de la parte A, la figuración de la orquesta cambia dando la sensación de retener el tempo gracias a las síncopas que se forman, y adicionalmente el corno ya no responde a los arpeggios, sino son ahora los violines quienes se encargan de esto. El corno se mantiene en un pedal de Reb toda esta parte A' con excepción de la coda final donde la figuración de la orquesta vuelve a ser la misma que en A así como el arpeggio de respuesta en Re bemol mayor del corno.

The image shows a musical score for a piece. It includes staves for Voice, Horn, Violins I and II, Viola, Cello, and Bass. The voice part has lyrics: "-phant. A ve-ry lit-tle, lit-tle flock Shades". There are handwritten annotations: a box around the first measure with a '2' above it and '(63)' next to it; a '4' above the voice staff; a '3' above the voice staff; a '4' above the violin staves; and a '3' above the violin staves. Performance markings include 'pp dolce' and 'pp'.

Figura 4

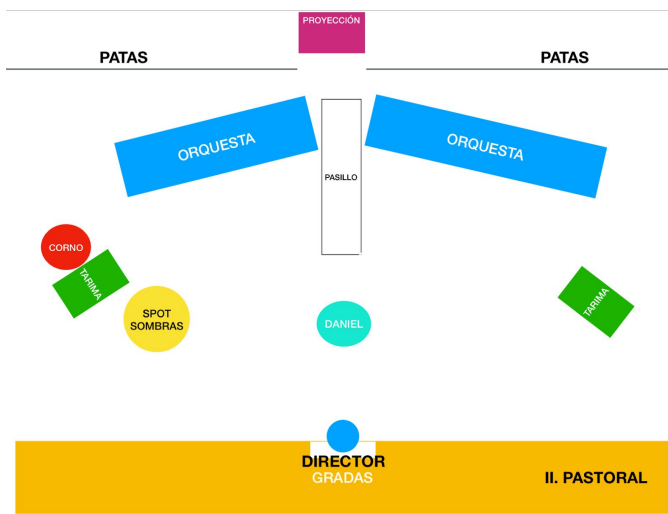
Una característica importante en esta pieza es la forma en la que Britten escribe tanto la parte A como la parte A', haciendo un excesivo uso de *tenuto* en todas las frases de estas dos partes, lo cual es bastante contrastante con la parte B. Evidentemente esto genera una ligera sensación de la ruptura del *legato* en las frases, (figura 3) pero que Britten seguramente usa para ralentizar el ritmo, al estar hablando de la hermosa contemplación del paisaje que se describe. De esta forma, se debe garantizar que cada nota tenga el respectivo *tenuto* escrito sin perder el arco de frase.

De acuerdo con el compositor, se decidió hacer la primera parte con un carácter *dolcissimo* y la articulación de *tenuto* que vaya acorde con la descripción del atardecer y aumentar el carácter a *forte* cuando se habla de la aparición de un elefante (por el efecto de las sombras) para mostrar la sorpresa de este suceso y conectarlo con el nuevo carácter fantasioso de la parte B donde se narran todas las imágenes que se empiezan a ver como ilusiones de las sombras. Este será el momento de la aparición

de las siluetas anunciado anteriormente. El carácter fantasioso deberá ir del *mp* al *f* para llegar al *pesante* que escribe el compositor al referirse a la aparición del cíclope Polifemo. En la parte A' se debe volver al carácter inicial y terminar *piano* de tal forma que dé la sensación de paz cuando habla

sobre el descanso del mundo. Es importante generar en el público que la obra continúa desde la misma posición corporal y la acción de contemplación, así como la tensión musical puesto que el siguiente movimiento debe conectarse casi inmediatamente con el fin de este anterior.

A continuación se muestra el poema junto a la traducción y la pronunciación en Alfabeto Fonético Internacional (AFI)



Texto en Inglés	Traducción al Español	AFI
The day's grown old; the fainting sun	El día ha envejecido; El desmayado sol tiene una	ðə deɪs grəʊn ɔːld ðə ˈfeɪntɪŋ sʌn
Has but a little way to run,	pequeña forma de huir,	hæz bʌt ə ˈlɪtl weɪ tu rʌn,
And yet his steeds, with all his skill,	Y todavía sus corceles, con todas sus habilidades, a penas	ænd jət hɪs stiːds, wɪð ɔl hɪs skɪl,
Scarce lug the chariot down the hill.	pueden arrastrar la carroza bajo la colina.	skɑːs lʌɡ ðə ˈtʃærɪət daʊn ðə hɪl.
The shadows now so long do grow,	Las sombras ahora crecen,	ðə ˈʃædəʊz naʊ sɔː lɔŋ duː grəʊ,
That brambles like tall cedars show;	Esas zarzas, como altos cedros, parecen ser.	ðæt ˈbræmbəls laɪk təl ˈsɪdəz ʃəʊ;
Mole hills seem mountains, and the ant	Las madrigueras de topos parecen montañas, y las	məʊl hɪlz siːm ˈmaʊntənz, ænd ði ænt
Appears a monstrous elephant.	hormigas parecen enormes elefantes.	ə ˈprɪəz ə ˈmɒnstərəs ˈeləfənt.
A very little, little flock		ə ˈveri ˈlɪtl, ˈlɪtl flɒk
Shades thrice the ground that it would stock;	Un pequeño rebaño	ʃeɪds θraɪs ðə graʊnd ðæt ɪt wʊd stɒk;
Whilst the small stripling following them	Hace tres veces sombra al terreno que lo abastece;	waɪlst ðə smɔːl ˈstriplɪŋ ˈfɒləʊɪŋ ðɛm
Appears a mighty Polypheme.	Mientras el pequeño joven las persigue,	a ˈprɪəs ə ˈmaɪti pɒlɪfɪm ænd naʊ ɔn ˈbenʃɪz ɔl əː sæt,
And now on benches all are sat,	aparece el poderoso Polifemo.	ɪn ðə kʊl eə tu sɪt ænd ʃæt,
In the cool air to sit and chat,	Y ahora en banquillos todos están sentados,	tɪl ˈfiːbəz, ˈdɪpɪŋ ɪn ðə wɛst, ʃæl lɪd ðə wɜːld ðə weɪ tu rɛst.

<p>Till Phoebus, dipping in the west, Shall lead the world the way to rest.</p> <p>Charles Cotton (1630–1687)</p>	<p>En el fresco aire para sentarse y charlar, Hasta que Febo (Apolo), sumergiéndose en el Oeste, Conducirá al mundo al descanso.</p>	
---	--	--

III. Nocturne

(Hora en la proyección 7:00 pm)

Para continuar la obra, “*Nocturne*” con poesía de Tennyson ilustra de forma fantástica un paisaje donde se describen unos valles, un lago con cataratas y un castillo principalmente. A forma casi de continuidad con el anterior texto, se hace alusión al atardecer. Será necesario en ese punto que las luces tengan una tonalidad naranja que ilustre la calidez y que progresivamente se vaya transformando hacia una tonalidad más oscura que conecte con la siguiente sección que se hablará más adelante.

A resaltar en esta pieza, existe repetidamente una sección donde se hace un llamado a que un clarín resuene por invocación del orador, lo cual Britten utiliza muy bien en la musicalización, donde el corno responde a la invocación del tenor casi al estilo de fanfarria y en estas secciones la orquesta obtiene un papel más percutivo al mantenerse en un pedal con trino sin medida alguna. Esta pieza tiene forma A-B-A'-B'-A''-B'' donde los cambios de cada sección en realidad están determinados por los cambios armónicos en cada una. Si bien esta pieza está escrita en Mi bemol mayor, cada sección va modulando con una superposición de acordes en las secciones de pregunta respuesta del tenor y el corno. La primera sección aparenta estar en Mi bemol, pero la superposición de Mi bemol y Fa menor en la orquesta generan la dualidad. Adicionalmente, el gesto melódico del tenor cumple el mismo efecto de ambigüedad.

Cadenza (senza misura) - più mosso (♩=72)

Voice: cataract leaps... in glo - ry: Blow, bugle, blow, set the wild echoes
 Hn. in F: *p accel. rit.* (simile)
 Vln. I: *ffp* *ppp* poco a poco cresc.
 Vln. II: *ffp* *ppp* poco a poco cresc.
 Vla.: *ffp* *ppp* poco a poco cresc.
 Cello: *ff* *ppp* poco a poco cresc.
 Bass: *ff* *ppp* poco a poco cresc.

En la segunda sección, aparenta estar en Do mayor, pero hay dualidad con la tonalidad de Sol mayor.

6 Cadenza (come sopra)

Voice: - ing! Blow, let us hear the purple glens re-plying:.... Bugle,
 Hn. in F: *con sord.* *p* *cresc.* *più f*
 Vln. I: *trem.* *ppp* poco a poco cresc.
 Vln. II: *trem.* *ppp* poco a poco cresc.
 Vla.: *div. trem. arco* *ppp* poco a poco cresc.
 Cello: *Sul C.* *ppp* (senza cresc.)
 Bass: *Sul G.* *ppp* (senza cresc.)

En la tercera sección, se acaba la ambigüedad y no hay duda del regreso a Mi bemol mayor.

Según diferentes análisis del poema, se hace referencia a lo inevitable que es la muerte y cómo la vida del hombre trasciende para siempre, una posible analogía con la evocación del corno a sonar como un eco. Sin embargo, se decidió redirigir la interpretación poética hacia el trascender cada día que transcurre. A modo de decisiones interpretativas, las invocaciones al corno se harán de *p* a *f* para hacer cada vez más énfasis en la orden al corno a que suene, de igual forma se usarán gestos corporales que generen un contacto directo con el cornista al hacer la invocación. Como se buscará mantener el carácter de la pieza anterior, las luces deberán progresivamente degradarse hacia el final de la pieza y cambiar a una tonalidad azul, casi a oscuras, para ilustrar que ya ha oscurecido totalmente y por un momento dé la sensación de libertad. Adicionalmente el tenor deberá dar la espalda y salir de escena en el último “*dying, dying*” para generar el efecto de *fade out* al cambiar la dirección del sonido que concuerde con las palabras “muriendo, muriendo” (refiriéndose a la música en sí). Esta pieza marca el fin de la primera sección de la obra y conecta con la segunda sección “La noche tenebrosa”.

A continuación, el poema junto a la traducción y la pronunciación en Alfabeto Fonético Internacional (AFI).

Texto en Inglés	Traducción al Español	AFI
The splendour falls on castle walls	El esplendor cae en las paredes del castillo,	ðə ˈsplɛndə fɔls ɔn ˈkɑsəl wɔls
And snowy summits old in story:	y en nevadas cumbres antiguas en la historia:	ænd ˈsnəʊi ˈsʌmɪts ɔld ɪn ˈstɔri
The long light shakes across the lakes,	La larga luz se sacude a través de los lagos,	ðə lɔŋ laɪt ʃeɪks əkrɔs ðə leɪks,
	y la salvaje catarata salta en	

<p>And the wild cataract leaps in glory: Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying, Bugle blow; answer, echoes, dying, dying, dying. O hark, O hear! how thin and clear, And thinner, clearer, farther going! O sweet and far from cliff and scar The horns of Elfland faintly blowing! Blow, let us hear the purple glens replying: Blow, bugle; answer, echoes, answer, dying, dying, dying. O love, they die in yon rich sky, They faint on hill or field or river: Our echoes roll from soul to soul, And grow for ever and for ever. Blow, bugle, blow, set the wild echoes flying, And answer, echoes, answer, dying, dying, dying.</p> <p>Alfred, Lord Tennyson (1809–1892)</p>	<p>gloria: Sopla, clarín, sopla; pon a volar los salvajes ecos, Clarín sopla; respondan, ecos, agonizando, agonizando, agonizando. Escuchen con atención, escuchen! cuan delgado y claro, y más delgado y más claro, van alejándose! Dulce y lejano desde el acantilado y el farallón, Los cuernos de la tierra de los Elfos son débilmente soplados! Soplen, déjenos escuchar a las púrpuras cañadas respondiendo: Sopla, clarín; respondan, ecos, responda, agonizando, agonizando. O amor, ellos mueren en aquél rico cielo, Se desvanecen en colinas o campos o ríos: Nuestros ecos ruedan de alma a alma, y crecen por siempre y para siempre. Sopla, clarín, sopla, pon a volar los salvajes ecos, y respondan, ecos, respondan, agonizando, agonizando, agonizando.</p>	<p>ænd ðə waɪld ˈkætərækt lɪps ɪn ˈglɔːri bləʊ, ˈbjʊɡəl, bləʊ, sɛt ðə waɪld ˈɛkəʊs ˈflaɪŋ, ˈbjʊɡəl bləʊ; ˈɑːnsə, ˈɛkəʊz, ˈdaɪŋ, ˈdaɪŋ, ˈdaɪŋ. ʊ hɑːk, ʊ hɪə haʊ θɪn ænd klɪə, ænd ˈθɪnə, ˈklɪrə, ˈfɑːðə ˈ ɡoʊŋ ʊ swɪt ænd fɑː frəm klɪf ænd skɑː ðə hɔːnz ʊv ˈɛɪflˈlænd ˈfeɪntli ˈbləʊŋ bləʊ, lɛt ʌs hɪə ðə ˈpɜːpəl ɡlɛns rɪ ˈplaɪŋ: bləʊ, ˈbjʊːɡəl; ˈɑːnsə, ˈɛkəʊz, ˈɑːnsə, ˈdaɪŋ, ˈdaɪŋ, ˈdaɪŋ. ʊ lʌv, ðeɪ daɪ ɪn jən rɪʃ skaɪ, ðeɪ feɪnt ɒn hɪl ɔː fɪld ɔː ˈrɪvə: ˈaʊər ˈɛkəʊz rəʊl frəm səʊl tuː səʊl, ænd ɡrəʊ fɔː ˈɛvər ænd fɔː ˈɛvə. bləʊ, ˈbjʊːɡəl, bləʊ, sɛt ðə waɪld ˈɛkəʊs ˈflaɪŋ, ænd ˈɑːnsə, ˈɛkəʊz, ˈɑːnsə, ˈdaɪŋ, ˈdaɪŋ, ˈdaɪŋ.</p>
--	--	---

IV. Elegy

(Hora en la Proyección 8:00 pm)

La cuarta pieza, Elegy, que traduce queja o lamento, introduce la segunda sección de la obra “la noche tenebrosa”. Como su nombre lo induce, el carácter de esta pieza es bastante lúgubre, un poco mística o tenebrosa y oscura; comprende una sección orquestal larga donde el uso de la segunda menor descendente en el corno y saltos en diferentes registros de este arman el motivo de la pieza. El tenor tiene una pequeña intervención musical en la mitad, que secunda el lamento escrito de forma clara en la música con el poema de Blake iniciando al igual que el corno con un intervalo de segunda menor que es el claro motivo de lamento. Para esta sección es importante generar un ambiente similar al carácter de la pieza; por tal razón la tonalidad de las luces en esta sección debería empezar con una mezcla entre azul y púrpura muy tenue, dejando ligeramente oscura la sala para representar lo lúgubre y lo místico.

La pieza está escrita en la tonalidad de Mi menor y es quizá una de las piezas más sencillas de toda la obra, armónicamente hablando. Sus giros armónicos están determinados por los movimientos cromáticos y saltos de las líneas del corno. La orquesta contiene un motoritmo en 12/8 caracterizado por una síncopa que se forma al ligar la última corchea de cada pulso con una negra acentuada del siguiente pulso como se observa en la figura 5. Adicionalmente a este motoritmo se presenta esporádicamente en el contrabajo una figuración diferente, arpegiando diferentes acordes. Estas apariciones en el contrabajo parecieran ser la representación del libertinaje del personaje que se describe en el poema, como si fueran pequeños pasos, y según el propio Sackville-West, el cromatismo del corno representa el pecado de la humanidad, mientras el ritmo de la orquesta pareciera dibujar el ambiente tormentoso del que habla la pieza.

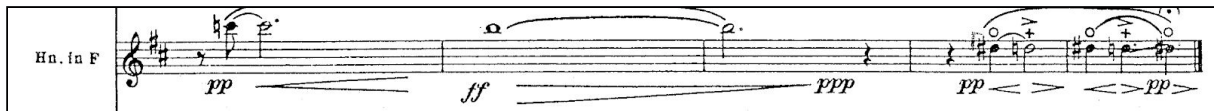
ELEGY
(Blake)

Andante appassionato (♩ = 42)

Score for **ELEGY** (Blake), *Andante appassionato* (♩ = 42). The score includes parts for Voice, Horn in F, Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses. The music is in 12/8 time and D minor. The score includes dynamic markings such as *p*, *p espress.*, *P*, *p sonore*, *Soli pizz.*, and *p sempre pesante*. The score also includes circled numbers 2, 4, and 1.

Figura 5

La sección orquestal larga será presidida por una bailarina contemporánea que encarnará el papel de una mujer joven que tiene en su vida un primer amor secreto y prohibido, y su estado actual es de completa tristeza, lo que ha destruido su vida; en conclusión una mujer que se encuentra muerta en vida. Lo anterior es acorde con el análisis del poema “*The sick rose*” que traduce “La rosa enferma” de William Blake, y que pertenece a un ciclo de poemas llamados “*Songs of Innocence and Experience: Showing the Two Contrary States of the Human Soul*” que traduce “Canciones de la inocencia y la experiencia: Mostrando los dos estados contrarios del alma humana”. Así pues, la bailarina representará mediante movimientos la angustia y la tristeza de su alma portando una rosa que se vea en un estado de enfermedad, lo que representará la pureza del alma y el cuerpo para finalmente caer al piso en estado convaleciente. Mientras tanto, el tenor deberá hacer un cambio de vestuario de acorde con el nuevo carácter de la sección para salir a escena y cantar un recitativo que describe a esta mujer. En general el carácter interpretativo del recitativo debe ser un lamento. El inicio de segunda menor en las dos negras en el tenor debe ser un *piano* completamente doloroso que va creciendo en cada frase hasta llegar a un gran *forte* en la frase “*Has found out thy bed of crimson joy*” que traduce “Ha encontrado tu cama de placer carmesí” pues no solamente es la sección climática del recitativo sino que poéticamente expresa el mayor dolor al saber que la vida de la mujer ha sido destruida. Al decir la palabra “*destroy*” se decidió hacer una articulación *pesante* y *sforzando* para describir la impotencia que esto causa. Adicionalmente, la sección se acompañará escénicamente de tomar la rosa que la bailarina portaba y se destruirán los pétalos con rabia al finalizar el recitativo. Seguido a esto, hay otra sección orquestal de cierre que es igual al inicio. En esta sección, el carácter melancólico y de tristeza debe mantenerse mientras el tenor observa a la bailarina convalecer con dolor y prepararse escénicamente para el siguiente movimiento. Algo interesante a resaltar es la nueva aparición cromática en el corno al finalizar de Sol# y Sol natural que repite en dos oportunidades y finaliza con un *glissando* hacia el Sol# imitando el sonido del llanto o el quejido, además de que estas dos últimas notas (Sol natural y Sol#) son las dos notas de inicio para el tenor en el siguiente movimiento.



A continuación el poema junto a la traducción y la pronunciación en Alfabeto Fonético Internacional (AFI).

Texto en Inglés	Traducción al Español	AFI
O Rose, thou art sick! The invisible worm, That flies in the night In the howling storm, Has found out thy bed Of crimson joy: And his dark secret love Does thy life destroy. William Blake (1757–1827)	Oh Rosa, tu estas enferma! El gusano invisible, que vuela en la noche, En la clamorosa tormenta, Ha descubierto tu cama de placer carmesí: y su oscuro amor secreto ha destruido tu vida.	oʊ rəʊz, ðəʊ ɑ:t sɪk! ði ɪnˈvɪzɪbəl wɜ:m, ðæt flaɪz ɪn ðə naɪt ɪn ðə ˈhəʊlɪŋ stɔ:m, hæs faʊnd aʊt ðaɪ bɛd oʊ ˈkrɪmzən dʒɔɪ: ænd hɪs dɑ:k ˈsɪkret lʌv dɒz ðaɪ laɪf dɪsˈtrɔɪ.

V. Dirge

(Hora de Proyección 9:00 pm)

Continuando con esta segunda sección, se presenta “Dirge”. Un canto fúnebre con algunas modificaciones en el texto original que data del Siglo XV y cuyo autor es anónimo, pero que según la tradición católica de aquella época se utilizaba como un canto de tipo responsorial usado para interceder por el alma de los muertos mientras se caminaba en forma de procesión, pues se creía que en estos momentos recientes a la muerte, el alma tardaba un tiempo en separarse del cuerpo físico y este canto podría ayudar al alma a atravesar este complejo momento. Esta tradición permanece como una herencia de la conquista europea al continente americano incluso hoy en día en forma de sincretismo; por ejemplo en comunidades afro como las del municipio del Medio San Juan en el departamento del Chocó, en donde esta tradición persiste. (Ministerio de Cultura, 2014).

Si bien esta es una nueva pieza, Britten la conecta de cierta forma con el anterior movimiento utilizando la última intervención del corno que antes se mencionó. Así mismo el carácter de ambas piezas guardan un carácter místico, lánguido y de cierta forma tenebroso. En el caso particular de “Dirge” el carácter coge progresivamente más y más fuerza, acompañado de desespero e incertidumbre. Musicalmente Britten lo logra por medio de un doble procedimiento musical. Por un lado escribe la línea de tenor como una *passacaglia*. Esta se caracteriza por ser usualmente una línea instrumental de bajo o tenor en ostinato con algunas modificaciones, usada en un comportamiento contrapuntístico. En sus orígenes en España, solían ser interpretados por personas ambulantes, de ahí su nombre “pasar la calle”; y aquí tiene una gran relación con el alma que deambula. Si bien suelen

ser líneas en 3/4 con seis u ocho compases, Britten escribe nueve repeticiones correspondientes a las nueve estrofas del texto en un compás de 4/4 con una duración de seis compases en la tonalidad de Sol menor y que se inicia sin acompañamiento alguno. Posteriormente la orquesta empieza a unirse.

A nivel interpretativo, las nueve repeticiones del tenor que están unidas entre sí por un *glissando* de un intervalo de octava que pareciera representar retóricamente la ascensión del alma y/o el sufrimiento y desespero causado por la muerte. Por tal razón, la conexión entre cada frase debe contener un *crescendo* y generar en la interpretación esta sensación que expresa la retórica en la escritura de cada frase.



Por otro lado, el acompañamiento orquestal y del corno es escrito como una fuga cuyo sujeto tiene una duración de cuatro compases, que es expuesto por primera vez en los Cellos y Contrabajo.



El orden de la aparición de ese sujeto son cellos y contrabajos simultáneamente, luego viola, violín II, violín I para un total de cuatro apariciones completas del sujeto. Finalmente, el corno presenta el motivo dando inicio a la re-exposición. Este último presenta el tema con una interpolación antes de la cola con un material del mismo sujeto. Así pues, el uso de la cabeza y cola del sujeto empieza a ser presentado esporádicamente por todos los instrumentos de la orquesta, siendo esto de utilidad para el crecimiento textural y sonoro de la pieza. Adicionalmente un contrasujeto de cuatro compases, se empieza a presentar simultáneamente con el sujeto luego de la presentación de la primera aparición completa (Figura 6), que permite construir un arco textural que va hasta un pico muy alto en pleno desarrollo motivico, y que coincide con la entrada del corno y las posteriores re-exposiciones del sujeto, y posteriormente decae hasta finalizar nuevamente con el tenor sin acompañamiento alguno (Figura 7). Las tonalidades en el orden por las que transcurre esta sección de fuga y se presentan los sujetos son Mi bemol menor, Fa mayor, Re menor, Mi mayor, La menor, Do menor y finalmente regresa a Mi bemol menor. En la Figura 7 se observa a modo de resumen el arco climático de la pieza y las modulaciones de la fuga durante el desarrollo de la misma.

Figura 6

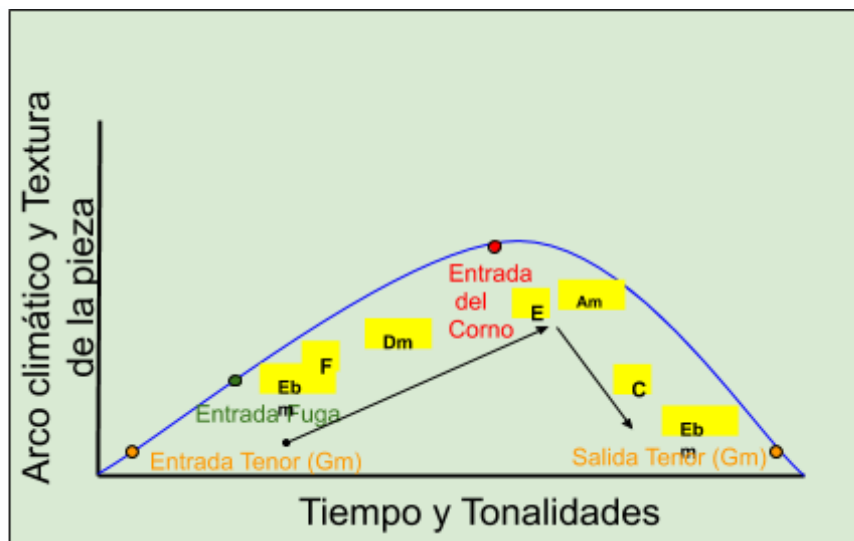
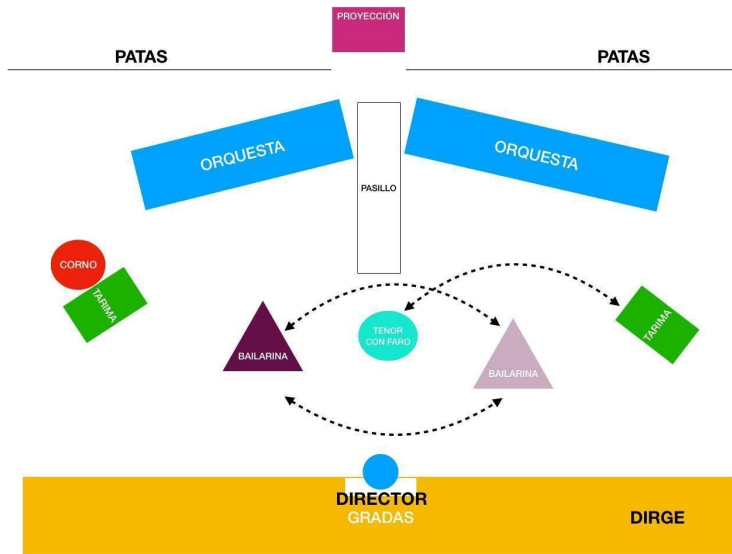


Figura 7

La forma está determinada por las tres secciones de la fuga principalmente. Así pues, una parte A iría desde la entrada del tenor hasta el fin de la cuarta repetición del tenor, que coincide con el inicio del desarrollo de la fuga (c. 24). Esta parte es la más calmada a nivel textural, así que una tonalidad azul que también se conecte con la anterior pieza, será acorde para el momento y para dar la sensación de libertad y progreso. La parte B iría desde el inicio del desarrollo (c. 24) hasta el compás antes la entrada del corno que determina la re exposición de la fuga (c. 31), y finalmente la parte A' que incluye la re exposición de la fuga (c. 31) hasta el final de la pieza que termina con la repetición de la primera frase de la línea de tenor (54). La entrada del corno sin duda alguna sitúa a la pieza en su pico más alto, por tal razón una tonalidad roja va a dar la sensación de desespero, determinación y fortaleza, además de simular la imagen del fuego que coincide con una sección del texto donde se habla del fuego del purgatorio. Al ir finalizando la tonalidad de la luz debe retornar al azul con el que se inició la pieza.

Este movimiento es quizá uno de los más retadores de toda la obra a nivel de la ejecución tanto para el tenor, el corno y la orquesta; no solo por la dificultad técnica y de ensamble, sino porque también al tener tanta repetición podría caerse fácilmente. La adecuada interpretación en el carácter de tenor, así



como las correctas entradas de la fuga en la orquesta y el corno junto a el carácter apropiado de cada una, determinarán que el arco climático funcione adecuadamente sin caerse; por esta misma razón, llevar esta pieza a la escena es sin duda un reto adicional. Aprovechando la conexión entre la anterior pieza y esta, la bailarina previamente en escena evolucionará con el personaje, y esta vez será el alma de la mujer anterior que deambula con ansias de cruzar el purgatorio, según enuncia el texto. Mediante el uso del cuerpo y el baile contemporáneo, la bailarina debe expresar el desespero y el ansia por

descansar en paz respondiendo al tenor, el cual sostendrá un faro que representará la luz o la guía para el alma. Así pues, mediante un recorrido por el escenario simulando la procesión del ritual original, la bailarina debe responder con su movimiento a las instrucciones que proclama el tenor que personifica prácticamente a un sacerdote. Antes de finalizar la pieza, la bailarina debe salir a hacer un cambio de vestuario para la siguiente y última sección de la obra y el tenor debe mirar al público con el faro en alto; una vez terminado el canto, la sala debe quedar a oscuras. Este momento será crucial para hacer un rápido cambio en el vestuario, ubicar en el escenario un elemento de utilería para la siguiente sección, y quizá el propósito más importante, hacer que el público se prepare para un cambio en el carácter de la obra completo.

Estratégicamente es necesario iniciar *mp* con una intención de lamento como lo pide Britten, no solo para generar este ambiente, sino también para evitar una fatiga vocal a lo largo de la pieza. El mayor reto técnico para el cantante en esta pieza es mantenerse mucho tiempo en notas en zona de *passaggio* lo cual genera un cansancio vocal rápido. Posteriormente la dinámica debe crecer hasta la sección climática con un *ff* que coincide con la entrada del corno, para finalmente regresar progresivamente al *mp* inicial.

Es realmente interesante y discutible la razón por la cual Britten escogió una combinación de *passacaglia* junto a una fuga para elaborar esta pieza. El compositor solía usar este tipo de forma en secciones climáticas de sus obras, lo cual es recurrente en obras como “*Peter Grimes*” o “*The turn of the screw*”, dos de sus más famosas óperas, así como en obras instrumentales como Sinfonía para Cello Op. 68 y en todas tiene el propósito de generar una estabilidad y dar una gravedad a las demás piezas. (Handel, 1970: 2-6). Este movimiento podría no estar exento dadas sus condiciones de clima general en la obra y una línea de tenor en Sol menor que no tiene punto de discusión, a diferencia de las demás piezas. Sin embargo, añadir un acompañamiento orquestal con una fuga dificulta más las cosas. Esto no es para nada anormal dentro de la música a decir verdad, pues el mismo J.S. Bach escribió la *passacaglia* y fuga para órgano en Do menor BWV 582. Referente a “*Dirge*” en esta obra de Britten, resulta muy interesante el uso de la *passacaglia* en la línea vocal con texto como una referencia al alma deambulando, justo como era la tradición original de las personas en la calle que

deambulaban interpretando la música, y adicionalmente el uso de una fuga aprovechando su característica imitativa asemejándose con la característica responsorial que data la tradición cultural y religiosa del medioevo en Europa. Así pues, Britten parecería haber encontrado las dos mejores formas para escribir esta pieza.

A continuación el poema junto a la traducción y la pronunciación en Alfabeto Fonético Internacional (AFI).

Texto en Inglés	Traducción al Español	AFI
<p>This ae nighte, this ae nighte Every nighte and alle, Fire and fleet and candle-lighte, And Christe receive thy saule.</p>	<p>Esta misma noche, esta misma noche, Cada noche y todas, El fuego y el agua y la luz de velas, y Cristo recibe tu alma.</p>	<p>ðɪs ei naɪt ðɪs ei naɪt ˈɛvəri naɪt ænd əl ˈfaɪər ænd flit ænd ˈkændəl laɪt ænd kraɪst rɪ ˈsɪv ðaɪ sɔʊl</p>
<p>When thou from hence away art past, Every nighte and alle, To Whinny-muir thou com'st at last; And Christe receive thy saule.</p>	<p>Cuando tú de aquí hayas partido, Cada noche y todas, al páramo de las espinas llegarás finalmente; y Cristo recibe tu alma</p>	<p>Wɛn ðəʊ frɒm hɛns əweɪ a:t pɑst ˈɛvəri naɪt ænd əl tu ˈWɪni mjʊə ðəʊ komst æt lɑst ænd kraɪst rɪ ˈsɪv ðaɪ sɔʊl</p>
<p>If ever thou gavest hosen and shoon, Every nighte and alle, Sit thee down and put them on; And Christe receive thy saule.</p>	<p>Si alguna vez diste medias y zapatos, Cada noche y todas, Siéntate y ponte los; y Cristo recibe tu alma.</p>	<p>ɪf ˈɛvə ðəʊ ˈgeɪvst hosən ænd ʃʊn ˈɛvəri naɪt ænd əl sɪt ði daʊn ænd pʊt ðɛm ɒn ænd kraɪst rɪ ˈsɪv ðaɪ sɔʊl</p>
<p>If hosen and shoon thou ne'er gav'st nane Every nighte and alle, The whinnes sall prick thee to the bare bane; And Christe receive thy saule.</p>	<p>Si medias y zapatos nunca diste, Cada noche y todas, Las espinas se te clavarán hasta la los huesos; y Cristo recibe tu alma.</p>	<p>ɪf hosən ænd ʃʊn ðəʊ neə geɪvst neɪnə ˈɛvəri naɪt ænd əl ðə ˈWɪnəs ʃal prɪk ði tu ðə beə beɪn; ænd kraɪst rɪ ˈsɪv ðaɪ sɔʊl</p>
<p>From Whinny-muir when thou may'st pass, Every nighte and alle, To Brig o' Dread thou com'st at last;</p>	<p>Del páramo de las espinas cuando puedas salir, Cada noche y todas, Al Puente del purgatorio llegarás finalmente; Y Cristo recibe tu alma.</p>	<p>frɒm ˈWɪni mjʊə Wɛn ðəʊ m'eɪst pɑs ˈɛvəri naɪt ænd əl tu brɪg ɔʊ dɹɛd ðəʊ komst æt lɑst;</p>

And Christe receive thy saule.		ænd kraɪst rɪ ˈsiv ðaɪ saʊl
From Brig o' Dread when thou may'st pass, Every nighte and alle, To Purgatory fire thou com'st at last; And Christe receive thy saule.	Del Puente del purgatorio, cuando puedas pasar, Cada noche y todas, Al fuego del Purgatorio llegarás finalmente; Y Cristo recibe tu alma.	fɹɒm brɪg ɔʊ drɛd Wɛn ðaʊ m'ɛɪst pɑs ˈɛvəri naɪt ænd əl tu ˈpɜgətɔri ˈfaɪə ðaʊ komst æt lɑst ænd kraɪst rɪ ˈsiv ðaɪ saʊl
If ever thou gavest meat or drink, Every nighte and alle, The fire sall never make thee shrink; And Christe receive thy saule.	Si alguna vez diste carne o bebida, Cada noche y todas, El fuego nunca te consumirá; Y Cristo recibe tu alma.	ɪf ˈɛvə ðaʊ ˈgeɪvst mɪt ɔː drɪŋk ˈɛvəri naɪt ænd əl ðə ˈfaɪə ʃal ˈnɛvə mɛɪk ði ʃrɪŋk ænd kraɪst rɪ ˈsiv ðaɪ saʊl
If meat or drink thou ne'er gav'st nane, Every nighte and alle, The fire will burn thee to the bare bane; And Christe receive thy saule.	Si carne o bebida nunca diste, Cada noche y todas, El fuego te quemará hasta los huesos; Y Cristo recibe tu alma.	ɪf mɪt ɔː drɪŋk ðaʊ neə geɪvst neɪnə ˈɛvəri naɪt ænd əl ðə ˈfaɪə wɪl bɜːn ði tu ðə beə beɪn ænd kraɪst rɪ ˈsiv ðaɪ saʊl
This ae nighte, this ae nighte, Every nighte and alle, Fire and fleet and candle-lighte, And Christe receive thy saule.	Esta misma noche, esta misma noche, Cada noche y todas, El fuego y el agua y la luz de velas, y Cristo recibe tu alma.	ðɪs eɪ naɪt ðɪs eɪ naɪt ˈɛvəri naɪt ænd əl ˈfaɪər ænd flɪt ænd ˈkændəl laɪt ænd kraɪst rɪ ˈsiv ðaɪ saʊl
Anonymous (15th century)		ænd kraɪst rɪ ˈsiv ðaɪ saʊl

VI. Hymn

(Hora de Proyección: 10:00 pm)

La sexta pieza, “Hymn”, da inicio a la tercera y última sección de la obra “La noche clemente”.

Esta sección se caracteriza por la alabanza, la adoración y gratitud hacia la luna, y por supuesto “Hymn” está incluida en estas temáticas. Como su nombre traduce al español, “Himno”, es una pieza alegre, ligera y rápida la cual es una alabanza específicamente a la diosa Venus, a la que se exalta por su gran belleza, benevolencia y excelencia. Por esa misma razón, la tonalidad de las luces debería ser púrpura, para dar una sensación de sensualidad y coquetería, pero que además aporte una sensación de serenidad, y preparación y continuidad con la siguiente pieza.

En una pieza con indicación *presto e leggiero* y para la orquesta *sempre pizzicato*, Britten logra crear un ambiente pícaro, un poco saltarín y alegre. Con la tonalidad de Si bemol mayor, no solo se logra romper el anterior carácter oscuro que ofrecía “Dirge”, sino una modulación a una nueva tonalidad amigable con el oído del oyente; al terminar anteriormente en Sol menor en la última parte donde la *passacaglia* queda sin acompañamiento alguno, la modulación a la relativa mayor, Si bemol mayor, es mucho más sencilla. Esta pieza es sin duda la más estable de todas, armónicamente hablando. El uso de algunas modulaciones a Re mayor, Sol menor, Mi mayor, Fa sostenido mayor y Si mayor a través de acordes pivotes y enarmónicos, además del uso de préstamos modales, logran ubicar en general al movimiento en un centro gravitatorio en Si bemol mayor con aparición de sub-dominantes y dominantes, lo que a veces no sucede en otras piezas de la obra.

Adicionalmente, esta es prácticamente la única pieza donde el tenor y el corno tienen simultáneamente una línea solista. Por un lado un corno en *staccato* como en una fanfarria jubilosa, muy característico en lenguaje cornístico, notas cortas y pasajes ágiles, y por otro lado un tenor con figuras cortas, así como el corno, secciones con articulación en legato, *staccato* y/o acentos. Lo anterior en contraste con un acompañamiento orquestal *sempre pizzicato*, figuras cortas y ágiles, se suman al carácter pícaro y saltarín de la pieza, además de ofrecer una textura y sonoridad nunca antes escuchadas en la obra (figura 8).

El movimiento tiene una forma ABA'. La primera parte, A, del compás 1 al 59 donde se expone el tema, una parte B contrastante del compás 60 al 100, donde la indicación *tenebroso* es justificada al cambiar la figuración del corno con notas pedal generando disonancia con la línea vocal que desdibujan la tonalidad. Esto ocurre en las tonalidades más lejanas a Si bemol mayor como lo son en primera instancia Mi mayor y Fa sostenido mayor (figura 9), para posteriormente empezar una modulación rápida por diferentes acordes como Si mayor, Re mayor, Fa mayor y finalmente el Si bemol mayor. Con este último acorde, comienza la reexposición en la parte A' del compás 101 al final donde se vuelve a tomar el mismo motivo inicial con algunas variaciones en la estructura general y una extensión en la línea de coloratura que cierra siempre cada sección. Referente a las secciones de coloratura antes mencionadas, cabe destacar que si bien cierran cada parte de la pieza, en las tres se colorea la oración “Excellently bright” que traduce “Excelente brillo”. Algo peculiar en estas tres secciones es que si bien la oración pareciera tener una connotación alegre o majestuosa, Britten escribe las secciones con un tinte ambiguo entre lo oscuro y brillante cambiando el modo de mayor a menor o viceversa dentro de la misma coloratura. En la coloratura correspondiente a la parte A (cc. 43 al 48), inicia claramente en la tonalidad de Si bemol mayor, pero en la mitad (c. 46), cambia el color usando un préstamo de la tonalidad de Mi bemol menor.



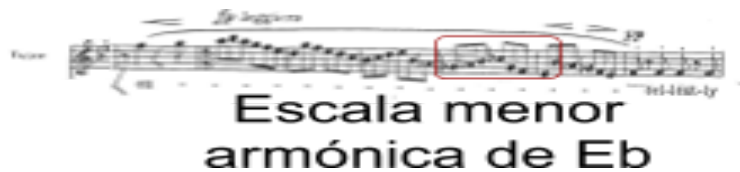
Coloratura de parte A (cc. 43 a 48)

En la correspondiente a la parte B (cc. 90 a 95) , al ser una sección contrastante, el uso de la coloratura es diferente. Se presenta en la tonalidad de Sol menor y luego usando un modo sintético de Sol, se ubica en la tonalidad de Sol bemol mayor, dejando claridad de esto mediante el arpeggio del acorde, y posteriormente dejando la melodía en el séptimo grado, Fa, que es el V grado de Si bemol mayor, usándose para modular nuevamente a Si bemol mayor en la re-exposición.



Coloratura de parte B (cc. 90 a 95)

Y en la correspondiente a la parte A' (135-142) una coloratura también en Si bemol mayor, pero que esta vez comienza desde el quinto grado y en la mitad, utilizando un préstamo modal de la escala menor armónica de Mi bemol. Este giro modal vuelve a pintar un color que trae de cierta forma un misterio y oscuridad en la oración “Excellently bright” que insinúa una cierta duda en si realmente es tan excelentemente brillante como le expresa.



Coloratura de parte A' (cc. 135-142)

21
pp

Voice: Queen and hunt-ress, chaste and fair,.....

Hn. in F

Vln. I

Vln. II

Vla.

'Cello

Bass

Figura 8

24

Voice: *tenebroso*
Earth... let not thy en - vious shade

Hn. in F

Vln. I

Vln. II

Vla.

'Cello

Bass

Figure 9 is a musical score for a scene. It includes a vocal line with lyrics: "Dare it-self to in-ter-pose; Cyn-thia's shining orb..... was made, Heav'n to". The score is for a full orchestra and voice, with parts for Horn in F, Violin I and II, Viola, Cello, and Bass. Dynamic markings include *pp*, *sf*, and *ppp*. There are some handwritten annotations like 'x 5' and '(sf)'.

Figura 9

Para trasladar esta pieza, y en particular esta nueva sección de la obra a escena, se pondrá previamente en la oscuridad, un trono diseñado con luces, que simulará la silla plateada de la que habla el texto, pero que además servirá para ilustrar el lugar desde donde la Luna escucha las plegarias de la humanidad especialmente en la siguiente pieza.

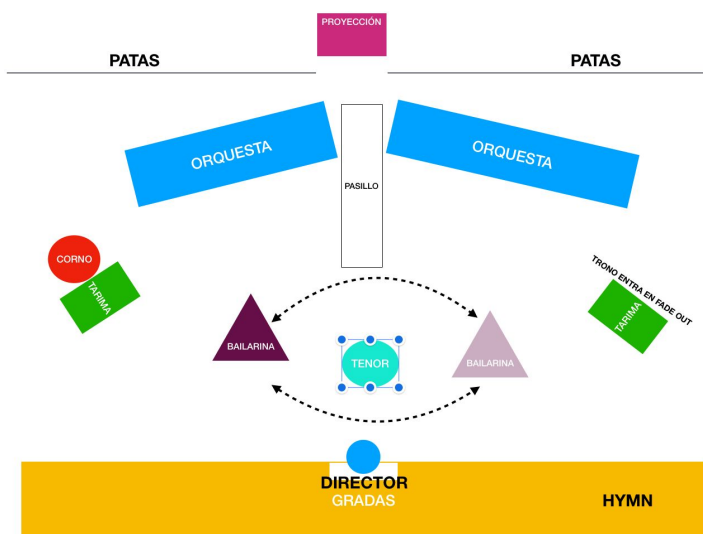
La bailarina encarnará un papel diferente, será la misma Luna o diosa Venus que bailará como una

respuesta a este himno y alabanza que se le hace a ella generando una complicidad entre el tenor y la bailarina donde se muestre la sensualidad de la diosa y cómo el personaje que la alaba desea tener su profunda atención.

Al finalizar la pieza la bailarina debe subir a la tarima donde está instalado previamente el trono, y con la marcación de los últimos compases deberá sentarse con una nueva actitud de escucha, sobriedad y benevolencia para la siguiente pieza. De igual forma, el cornista debe salir de escena para esperar su última intervención en la última pieza de la obra "Epilogue".

A continuación el poema junto a la

traducción y la pronunciación en Alfabeto Fonético Internacional (AFI).



Texto en Inglés	Traducción al Español	AFI
-----------------	-----------------------	-----

<p>Queen and huntress, chaste and fair, Now the sun is laid to sleep, Seated in thy silver chair, State in wonted manner keep: Hesperus entreats thy light, Goddess excellently bright.</p>	<p>Reina y cazadora, casta y justa, Ahora el sol se ha puesto a dormir, Sentada en una silla de plata, En su habitual estado se mantiene; Hesperus (Venus) danos tu luz, diosa que brilla excelentemente.</p>	<p>kwin ænd ˈhʌntɹəs tʃeɪst ænd feə nəʊ ðə sʌn ɪ leɪd tu slɪp ˈsi:təd ɪn ðaɪ ˈsɪlvə tʃeə steɪt ɪn ˈwɒntəd ˈmæənə kɪp ˈhɛspərus ɪn ˈtrɪts ðaɪ laɪt ˈɡɒdəs ˈɛksələntli braɪt</p>
<p>Earth, let not thy envious shade Dare itself to interpose; Cynthia's shining orb was made Heav'n to clear when day did close: Bless us then with wishèd sight, Goddess excellently bright.</p>	<p>Tierra, no permitas que tu envidiosa sombra se atreva a interponerse; El cuerpo brillante y esférico de Cynthia fue hecho celestialmente para alumbrar cuando el día se cierre: Bendícenos, pues, con tu vista deseada, diosa que brilla excelentemente.</p>	<p>z:θ, lɛt nɒt ðaɪ ˈɛnvɪəs ʃeɪd deə ɪt ˈsɛlf tu ɪntə:pəʊz ˈsɪnθɪəs ˈʃaɪnɪŋ ɔ:b wɒz meɪd hevən tu klɪə wɛn deɪ dɪd kləʊs blɛs ʌs ðɛn wɪð wɪʃəd saɪt ˈɡɒdəs ˈɛksələntli braɪt</p>
<p>Lay thy bow of pearl apart, And thy crystal shining quiver; Give unto the flying hart Space to breathe, how short so-ever: Thou that mak'st a day of night, Goddess excellently bright.</p> <p>Ben Jonson (1572–1637)</p>	<p>Pon tu arco de perlas a un lado, y tu carcaj de brillante cristal; Dale al volador ciervo espacio para respirar, cuán corto sea: Tu que haces de la noche, día, diosa que brilla excelentemente.</p>	<p>leɪ ðaɪ boʊ ɒv pɜ:l a'pɑ:t, ænd ðaɪ ˈkrɪstəl ˈʃaɪnɪŋ ˈkwɪvə; ɡɪv ˈʌntʊ ðə ˈflaɪɪŋ hɑ:t speɪs tu brɪð hæʊ ʃɒt səʊ evə: ðəʊ ðæt meɪkst ə deɪ ɒv naɪt, ˈɡɒdəs ˈɛksələntli braɪt</p>

VII. Sonnet

(Hora de Proyección 11:00 pm)

La pieza “Sonnet”, es la última intervención de todo el ensamble en conjunto. Cierra de cierta forma todo el periodo por el que transita la obra, la noche. Una de las características más particulares es la completa ausencia del corno. Esto quizá por dos razones; la primera porque escénicamente se pide al cornista por el mismo Britten que salga de escena para interpretar el Epílogo desde afuera para generar un efecto sonoro, pero en segundo lugar porque el ambiente de esta pieza es bastante contrastante con el resto de toda la obra, por lo cual integrar al corno cambiaría el ambiente por completo. Con una pieza de tipo arioso, Britten logra ilustrar una súplica a la noche con un carácter ansioso, y que busca desesperadamente el descanso y la paz del alma mediante la muerte. El poema de Keats adula a la medianoche, representada aquí como la luna. Si bien pareciera ser un acto de interés por alcanzar el descanso, de alguna forma el orador pide misericordia para obtener el descanso del

sufrimiento en la vida reconociendo sus habilidades y poderes sanadores. Para recrear escénicamente la pieza, se debe generar este ambiente pasando del color púrpura establecido en la anterior pieza, al color azul con un spot de luz blanca que encierre al tenor, dando la sensación de estar flotando. Britten responde a esto musicalmente escribiendo esta pieza con una indicación inicialmente de *adagio* y *tranquilo e liberamente* para dar un poco más de flexibilidad sin perder el carácter tranquilo con el que empieza este clamor. Si bien la pieza está escrita en Re mayor, el uso de énfasis y modulaciones por enarmónicos y acordes pivotes, y adicionalmente el interesante uso de yuxtaposición de triadas no relacionadas entre sí, lo que importantes compositores y teóricos como Lloyd Moore califican como un acertado acercamiento a la libertad y a la fresca sonora, rompiendo a la claridad tonal. Algunos ejemplos de este comportamiento se muestran a continuación.

Si bemol mayor con séptima mayor y menor	Yuxtaposición de la triada de La bemol 7 y 2 Do menor
--	---

Ejemplo. cc 6 y 7

Este comportamiento es muy recurrente a lo largo de la pieza generando un ambiente sublime y sin gravedad al no tener una estabilidad tonal, lo que realmente da la sensación de estar flotando.

Si bien la pieza no tiene una división en partes como tal, consta de un gran periodo que se podría dividir en dos secciones. La primera comprende la adulación y la petición tranquila a la noche donde se encuentra una textura orquestal suave en el rango de *ppp* a *p*; la orquestación registra un rango medio y ligeramente alto suprimiendo la aparición del contrabajo, con excepción de unas sutiles intervenciones donde no interviene como instrumento melódico. Así mismo la interpretación del tenor en esta primera sección debe ser como una súplica sensible y ligera, con un carácter dulce y un gran *legato* que esté acompañado también de dinámicas *pp* a *mp* respondiendo por supuesto a las inflexiones del texto.

Una segunda sección estaría determinada por la transformación de carácter hacia el desespero y el incremento de la súplica. Allí Britten escribe la indicación *agitato* donde el *tempo* debería ir un poco más adelante basado en este carácter agitado y ansioso. Esta sección, a pesar de no cambiar considerablemente la figuración rítmica de la pieza, tiene un aumento en la textura general. El contrabajo se introduce acompañando el paisaje sonoro previamente instalado, aportando al *crescendo* textural y a la tensión sonora e interpretativa. Así mismo, tanto el tenor como la orquesta

aumentan el rango dinámico del *ppp* al *ff* que coinciden con el clímax sonoro y poético de la pieza en donde se pide la salvación, optando por el descanso eterno (figura 10). Finalmente a pesar de las constantes ambigüedades tonales, la pieza logra en última instancia alcanzar una cadencia en Re mayor en inversión (CAI) que no logra dar una completa estabilidad al cierre, pero que corresponde también con la incertidumbre del destino del personaje (figura 11).

Figure 10 is a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The vocal line (top) begins at measure 30, marked 'agitato'. The lyrics are: 'Then save... me, save... me, or the passed day... will shine Up-on my pil-low, breed-ing ma-ny woes,'. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. Dynamic markings include *p*, *espress.*, *poco marc.*, *legato ed espress.*, and *con forza*. There are also performance instructions like 'unis.' and 'Solo'.

Figura 10

Figure 11 is a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The vocal line (top) has the lyrics: 'And seal the hush-ed Cask-et of... my Soul...'. The score includes parts for Solo Violin I, Gli altri Violin I, Solo Violin II, Gli altri Violin II, Solo Viola, Gli altri Viola, Cello, and Bass. Dynamic markings include *ppp sempre sost.*, *ppp espress. e sost.*, and *ppp*. There are also performance instructions like 'div. a 3', 'div. a 2', and 'unis.'.

Figura 11

Al cantar la última palabra “soul” el spot de luz blanca debe aumentar en intensidad mientras el tenor de rodillas levanta la mano, simulando una ascensión divina o acercamiento con la Luna mientras la bailarina, previamente sentada en el trono, expresa con su cuerpo y rostro que ha escuchado la súplica.

A la señal del corte del director, debe haber un *fade out* completo de la sala, mientras los miembros del elenco salen de escena y la proyección del reloj anuncie la media noche.

A continuación el poema junto a la traducción y la pronunciación en Alfabeto Fonético Internacional (AFI).

Texto en Inglés	Traducción al Español	AFI
<p>O soft embalmer of the still midnight, Shutting, with careful fingers and benign, Our gloom-pleas'd eyes, embower'd from the light, Enshaded in forgetfulness divine: O soothest Sleep! if so it please thee, close, In midst of this thine hymn my willing eyes. Or wait the "Amen" ere thy poppy throws around my bed its lulling charities. Then save me, or the passéd day will shine Upon my pillow, breeding many woes, Save me from curious conscience, that still lords its strength for darkness, burrowing like a mole; Turn the key deftly in the oilèd wards, And seal the hushèd casket of my Soul.</p> <p>John Keats (1795–1821)</p>	<p>Oh suave embalsamadora de la quieta medianoche, cerrando, con cuidadosos y benignos dedos, Nuestros descansados ojos en la sombra, Protegidos de la luz Ensombrecidos en un olvido divino: Oh calmado sueño! Si te place, cierra, en medio de este himno tuyo mis complacientes ojos. O espera al "Amén" antes de que tu amapola arroje sobre mi cama su adormecedora caridad. Luego sálvame, o los días pasados resplandecerán sobre mi almohada, criando muchas aflicciones, Sálvame de la curiosa conciencia, que aún rige su fuerza sobre la oscuridad, cavando como un topo; Gira la llave definitivamente en esta lubricada guarda, y sella el silencioso cofre de mi alma.</p>	<p>ʊ sɔft ɪmˈbalmə ɒv ðə stɪl ˈmɪdnɑɪt ˈʃʌtɪŋ wɪð ˈkeəfʊl ˈfɪŋgəz ænd bɪˈnaɪn ˈaʊə glum ˈplɪsəd aɪz ɪmˈbaʊəd frɒm ðə laɪt enˈfɛɪdəd ɪn fəˈgɛtʃʊlnəs dɪˈvaɪn ʊ ˈsuðəst slɪp ɪf sɔʊ ɪt plɪs ðɪ kləʊs ɪn mɪdst ɒv ðɪs ðaɪn hɪmn maɪ ˈwɪlɪŋ aɪz ɔː weɪt ðɪ ˈamen eə ðaɪ ˈpɒpi θrəʊs əˈraʊnd maɪ bɛd ɪts ˈlʌlɪŋ ˈʃærɪtɪz ðɛn seɪv mi ɔː ðə pæsəd deɪ wɪl ʃaɪn ʌpɒn maɪ ˈpɪləʊ ˈbrɪdɪŋ ˈmeni wəʊz seɪv mi frɒm ˈkjʊərɪəs ˈkɒnʃəns, ðæt stɪl lɔːds ɪts streŋθ fɔː ˈdɜknəs ˈbɜːrəʊɪŋ laɪk ə məʊl tɜːn ðə ki ˈdeftli ɪn ðɪ ɔɪlədː wɔːds ænd sɪl ðə hʌʃəd ˈkaskət ɒv maɪ səʊl</p>

VIII. Epilogue

(Hora de Proyección 12:00 pm)

Para cerrar la pieza, Britten escribe nuevamente la melodía del Prólogo antes explicada, esta vez con la indicación escénica "fuera de escena". Interpretar esta pieza desde fuera del escenario generará el

efecto de lejanía, lo cual funciona bastante bien para dar la sensación de que la noche se está yendo y el nuevo día comienza. Con las luces del auditorio completamente apagadas, con excepción de la proyección, se buscará generar la expectativa de lo que está sucediendo mientras el público escucha el sonido lejano del corno con un efecto de degradación de la imagen del reloj que marca las 12:00 am en la proyección haciendo una pequeña insinuación al amanecer que pronto llega.

Con la culminación de esta pieza se finaliza “Serenade: Un montaje interdisciplinar basado en la “Serenata para tenor, corno y orquesta de Cuerdas Op. 31” de Benjamin Britten

4. Conclusiones

La exploración de esta obra por medio de la creación del montaje interdisciplinar, objeto de este proyecto deja muchas enseñanzas. No solo el reto de reinterpretar una música y un texto y llevarlo a escena, sino que además da pie para pensar y seguir en la búsqueda de reinventar quizá la forma en la que se podrían presentar diferentes obras musicales al público. La apreciación de la música escrita en este tipo de lenguaje, en donde de cierta forma se pierde un poco la estabilidad tonal por medio de giros progresivos quizá esperados, suele ser en ocasiones difícil de comprender, escuchar, asimilar y así mismo apreciar. Si bien el lenguaje musical académico a partir del siglo XX suele ser atonal y con comportamientos inusuales comparado con la música del Siglo XIX hacia atrás, de alguna u otra forma la música tonal es más frecuentada; por supuesto esto obedece a muchos factores. Uno de ellos es quizá el hecho de que es importante comprender la música tonal para poder comprender el lenguaje musical atonal, lo cual hace inevitable que haya un mayor contacto con la música tonal u obras con diferentes comportamientos armónicos más sencillos de comprender.

Es claro que el público del Siglo XXI está en constante evolución. El desarrollo de la tecnología, mayor inmersión en medios digitales, virtualización de contenidos, entre otros, ha generado dinamismo en el espectador y sin duda alguna el arte va en esa misma dirección. En cuanto al proyecto aquí descrito basado en la *Serenata para tenor, corno y orquesta de cuerda, Op 31* de Benjamin Britten, se puede concluir que fue una obra muy inspiradora para poder explorar el cómo, el qué y el por qué romper la forma de presentación convencional de una obra de cámara como esta. No solo el texto y la música daban una gran pista para llevar la obra a lo escenográfico, sino también un llamado a reanimar la misma. Así mismo a presentarla a un público que busca dinamismo y que quizá re-interpretándose en esta búsqueda, dificultades como el lenguaje musical pueda ser asimilado más fácil e interesante, o incluso el mismo pensamiento del público en encontrarse con la puesta convencional de una orquesta con dos solistas al frente (quizá hasta leyendo partitura) haga que no se torne predecible, y que a su vez tenga más afluencia de espectadores, generando un mayor interés.

Sería muy gratificante que este texto inspire a muchos más músicos en la búsqueda de nuevos horizontes para la muestra de grandes obras y el direccionamiento del arte que se va tornando cada vez más dinámico. Como se dijo anteriormente, el arte es cambiante y ¿por qué no reinventarse?

Bibliografía:

- Higgins, Paul (2008) *Benjamin Britten's absorption of and contribution to the Lied tradition*. *Maynooth Musicology: Postgraduate Journal*, 1. pp. 140-153. Consultado en Febrero 13, 2020, de <http://mural.maynoothuniversity.ie/9461/>
- Walker, L. (Ed.). (2009). *Benjamin Britten: New Perspectives on His Life and Work*. Boydell and Brewer. Consultado en Febrero 10, 2020, de www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt14brqyv

- Britten-Pears Foundation. (2017). *Britten in America*. Consultado en Febrero 13, 2020, de <https://brittenpears.org/2017/12/britten-in-america/https://brittenpears.org/2017/12/britten-in-america/>
- Gamble, S., & Lynch, W. (2011). *Dennis Brain*. Denton, University of North Texas Press. Consultado en Febrero 14, 2020.
- Peacock, K. (1985). Synesthetic Perception: Alexander Scriabin's Color Hearing. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 2(4), 483-505. doi:10.2307/40285315. Consultado en Abril 10, 2020, de <https://www.jstor.org/stable/40285315>
- Kandel, Eric. (2016). *Color and the brain*. In *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures* (pp. 143–154). New York: Columbia University Press. doi: 10.7312/kand17962.13. Consultado en Abril 13, 2020, de <http://www.jstor.org>
- Lewis, R. (2014). *Color Psychology: Profit From The Psychology of Color: Discover the Meaning and Effect of Colors* [Ebook]. Riana Publishing.
- Fehrman, K., & Fehrman, C. (2004). *Color: The secret influence* (2nd ed.). Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- Lloyd, M. (2004). *About Britten, B.: Serenade for tenor, horn, and strings, Op. 31 / Nocturne, Op. 60 / Phaedra, Op. 93*. Naxos Classical. Folleto anexo, Londres, Reino Unido, Consultado en Abril 10, 2020, de https://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.557199
- Ministerio de Cultura. (2014). *Gualíes, Alabaos Y Levantamientos De Tumba, Ritos Mortuorios De Las Comunidades Afro Del Municipio Del Medio San Juan*. Plan Especial De Salvaguardia (Pes) De La Manifestación. Consultado en Abril 8, 2020, de <http://patrimonio.mincultura.gov.co>
- Handel, D. (1970). *Britten's Use of the Passacaglia*. *Tempo*, (94), 2-6. Consultado en Abril 7, 2020, de <www.jstor.org/stable/943210>
- Kandinsky, W. (2018). *De lo espiritual en el arte* (2nd ed.) (pp 40-86). Barcelona: Paidós. Consultado en Abril 27, 2020