



# Bach, Berg, Britten y algunos significados de *Es ist genug*

Guillermo Scarabino\*

## Resumen

La *Cantata BWV 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort"* (1723) de Johann Sebastian Bach, el *Concierto para violín y orquesta* (1935) de Alban Berg y el *War Requiem* (1962) de Benjamin Britten tienen factores en común que los vinculan entre sí: los tres tienen como objeto la muerte y en los tres adquiere prominencia el tetracordio aumentado asociado a la frase inicial del coral *Es ist genug*. El propósito de este trabajo es contemplar la posible significación del coral en cada una de esas obras, y qué otros factores las vinculan entre sí.

## Palabras clave

Hermeneutica musical – análisis musical – música y literatura – siglo XVIII – siglo XX.

## Abstract

Johann Sebastian Bach's *Cantata BWV 60 "O Ewigkeit, du Donnerwort"* (1723), Alban Berg's *Concerto for violin and orchestra* (1935), and Benjamin Britten's *War Requiem* (1962) have some features in common from which one may draw some relations among those three works: their subject is death, and the augmented tetrachord associated with the initial choral phrase *Es ist genug*. The purpose of this study is to explore the possible signification of the choral in each one of those musical works, and identify which other features would deepen their relations.

## Keywords

Musical hermeneutics – musical analysis – music and literature – 18th century – 20th century.

## PRÓLOGO

Tres obras de considerables dimensiones, sumamente diferentes en todo (época, género, estilo, forma) tienen dos factores en común: las tres tienen como objeto la muerte, y en las tres adquiere un cierto grado de prominencia, como elemento constructivo musical, el tetracordio aumentado en alguna de sus diversas manifestaciones (intervalo de tritono, fragmento escalístico, etc). Dichas obras son la *Cantata BWV 60 O Ewigkeit, du Donnerwort* (1723), de Johann Sebastian Bach, el *Concierto para violín y orquesta*, de Alban Berg (1935), y el *War Requiem* de Benjamin Britten (1962).

---

\* Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina. Endereço eletrônico: guillermo\_scarabino@arnet.com.ar.



Curiosamente, ninguna de las tres obras se originó en lo que podríamos llamar un impulso creativo “libre y autónomo” de sus autores: la cantata de Bach fue escrita en cumplimiento de su obligación de proporcionar música para la liturgia en Leipzig, en este caso para el domingo XXIV de la Trinidad; el concierto de Berg fue comisionado por el violinista Louis Krasner, y el réquiem de Britten fue encargado para la consagración de la nueva Catedral de Coventry, en reemplazo de la anterior, destruida durante la Segunda Guerra Mundial.

El propósito de este trabajo es contemplar las tres obras, tratando de poner en descubierto posibles vínculos entre sí y presentando algunas ideas hermenéuticas que puedan ayudar a una interpretación – incluso musical – de las mismas.

### **BACH, CANTATA “O EWIGKEIT, DU DONNERWORT”, BWV 60**

La palabra alemana *genug* significa literalmente “suficiente o bastante”. Naturalmente, sus connotaciones varían dependiendo del contexto, la entonación y los gestos que la acompañan en el discurso. En una construcción equivalente a “tengo suficiente o bastante” (*Ich habe genug*) puede significar “hartazgo”, “fastidio”, “fatiga”, “derrota”; en “es suficiente” (*Es ist genug*), puede significar “¡basta!”, “hasta aquí llego”, y así sucesivamente.

Bach compuso una cantata que puede contribuir a entender alguna de las significaciones de la palabra *genug*, en un contexto análogo al que posteriormente apareció en la cantata *O Ewigkeit, du Donnerwort* BWV 60, que nos ocupará en mayor detalle. Dicha cantata es *Ich habe genug* BWV 82 (1727), compuesta sobre el cántico de Simeón (Lu 2, 25) para la Fiesta de la Purificación de María, y en la que el texto del aria inicial para contralto es:<sup>1</sup>

<i>Ich habe genug, ich habe den Heiland, das Hoffen der Frommen, auf meine begierigen Arme genommen; Ich habe genug!</i>	Ya tengo bastante, tengo a mi Salvador, la esperanza de los piadosos, envuelto entre mis anhelantes brazos. ¡Ya tengo bastante!
--	---

<i>Ich hab' ihn erblickt, mein Glaube hat Jesum ans Herze gedrückt; nun wünsch' ich, noch heute mit Freuden von hinnen zu scheiden. Ich habe genug!</i>	Hacia Él he dirigido mi mirada, mi fe ha traído a Jesús sobre mi corazón, por eso, aún hoy, con alegría me despediría de este lugar. ¡Ya tengo bastante!
---	--



La visión del Salvador niño, la constatación de la realización del advenimiento del Mesías prometido, lleva a Simeón a proclamar que “ya ha tenido bastante”, que su vida no necesita más, que ha llegado a su meta y que puede esperar – aún desear – a la bienvenida muerte liberadora, como lo expresa en el aria final de la cantata:

<i>Ich freue mich auf meinen Tod,</i>	Regocijándome saludo a mi muerte,
<i>Ach! hätt' er sich schon eingefunden.</i>	¡Ah, ojalá hubiese venido ya!
<i>Da entkomm' ich aller Not,</i>	Escaparía entonces de todo el dolor
<i>die mich noch auf der Welt gebunden.</i>	que me encarcela aquí, en este mundo.

Entre las demás cantatas de Bach hay dos que tienen el mismo título *O Ewigkeit, du Donnerwort*:<sup>2</sup> la catalogada como BWV 20 (1724) y aquella a la que nos referiremos a continuación, la BWV 60. Ambas utilizan en su transcurso la melodía del coral homónimo:

[a]  
Sopr.  
O Ewigkeit, du Donnerwort,  
o Schwert, das durch die Seele bohrt,  
o Anfang sonder Ende!

[b]  
Die Furcht.  
(Alto solo)  
O Ewigkeit du Donnerwort,  
o, Schwert, das durch die Seele bohrt,  
o Anfang sonder Ende!

Imagen 1. [a] Bach, *Cantata BWV 20*, nº 1, cc. 13ss., [b] *Cantata BWV 60*, nº 1, cc. 14ss.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> “Oh, Eternidad, palabra tonante”. *Donnerwort* es un vocablo compuesto que significa literalmente “palabra-trueno”. A menos que se consigne lo contrario, todas las traducciones son del autor.

<sup>3</sup> Melodía y texto de Johann Riest (1607-1667). Otras apariciones del coral en obras de Bach pueden ser vistas en <http://www.bach-cantatas.com/CM/O-Ewigkeit-du-Donnerwort.htm>. Último acceso: 13 mar. 2012.



La cantata BWV 60 pertenece al subgénero de las “cantatas-diálogo”, en las que las voces solistas encarnan personajes alegóricos cuyas sucesivas intervenciones generan un intercambio de ideas sobre algún asunto o tema moralizante. En este caso las voces solistas son:

Una contralto, encarnando a *Die Furcht* (El Temor),

Un tenor, como *Die Hoffnung* (La Esperanza) y

Un bajo, aportando *Die Stimme den heiligen Geistes* (La Voz del Espíritu Santo)

El tema central del texto – que proviene de diversas fuentes – es la aprehensión de la idea de la eternidad del alma, como secuela de la ineluctable muerte corporal. El Temor lo expresa desde su intervención inicial, con la melodía del coral:<sup>4</sup>

<i>O Ewigkeit, du Donnerwort,</i>	¡Oh eternidad, terrible palabra!
<i>O Schwert, das durch die Seele bohrt,</i>	¡Oh espada, que atraviesas el alma!
<i>O Anfang sonder Ende!</i>	¡Oh principio sin fin!
<i>O Ewigkeit, Zeit ohne Zeit,</i>	¡Oh eternidad, tiempo sin tiempo!
<i>ich weiß vor großer Traurigkeit</i>	Ante tan grande tristeza
<i>nicht, wo ich mich hinwende.</i>	no sé a dónde dirigirme.
<i>mein ganz erschrocknes Herze bebt</i>	Mi atemorizado corazón tiembla
<i>daß mir die Zung am Gaumen klebt.</i>	y se me pega la lengua al paladar.

La Esperanza responde siempre con palabras que expresan la confianza en la misericordia y la salvación: *Herr, ich warte auf dein Heil* (“Señor, espero tu salvación”), *Mein Beistand ist schon da, mein Heiland steht mir ja mit Trost zur Seite* (“Mi socorro ha llegado, mi Redentor permanece junto a mí para auxiliarme”). La línea vocal de La Esperanza es ágil y ornamentada, en contraste con la expresión algo “pesante” del coral que, obstinadamente, repite El Temor:

Die Furcht Alto

Die Hoffnung Tenor

A.

T.

Imagen 2. Bach, *Cantata BWV 60*, nº 1, cc. 33-39



El diálogo sigue en términos parecidos hasta que, a partir del 4º número, la Esperanza desaparece de la escena y cede su lugar a La Voz del Espíritu Santo, que brindará las respuestas hasta el final:

<i>(Die Furcht)</i>	(El Temor)
<i>Der Tod bleibt doch der menschlichen Natur verhaßt und reißet fast die Hoffnung ganz zu Boden.</i>	La naturaleza humana lleva en sí misma la muerte, tirando por tierra toda esperanza.

<i>(Die Stimme des heiligen Geistes)</i>	(La Voz del Espíritu Santo)
<i>Selig sind die Toten;</i>	Bienaventurados sean los muertos.

<i>(Die Furcht)</i>	(El Temor)
<i>Ach! aber ach, wieviel Gefahr stellt sich der Seele dar, den Sterbeweg zu gehen! Vielleicht wird ihr der Höllenrachen den Tod erschrecklich machen, wenn er sie zu verschlingen sucht; vielleicht ist sie bereits verflucht zum ewigen Verderben.</i>	¡Ay! ¡Cuántos peligros se le presentan al alma en el camino hacia la muerte! Quizá le aterrorizarán las fauces del infierno, en la hora suprema, cuando éste, intente devorarla. Quizá piense que ya está condenada a la perdición eterna.

<i>(Die Stimme des heiligen Geistes)</i>	(La Voz del Espíritu Santo)
<i>Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben;</i>	Bienaventurados sean los que mueren en el Señor.

<i>(Die Furcht)</i>	(El Temor)
<i>Wenn ich im Herren sterbe, ist denn die Seligkeit mein Teil und Erbe? Der Leib wird ja der Würmer Speise! Ja, werden meine Glieder zu Staub und Erde wieder, da ich ein Kind des Todes heiße, so schein ich ja im Grabe zu verderben.</i>	Si muero en el Señor: ¿será la salvación mi recompensa y herencia? ¡Mi cuerpo será alimento de gusanos! Sí, mis miembros volverán al polvo y a la tierra, porque soy hijo de la muerte. Ya parece que me corrompo en la sepultura.

<i>(Die Stimme des heiligen Geistes)</i>	(La Voz del Espíritu Santo)
<i>Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an.</i>	Bienaventurados sean los que mueren en el Señor, ahora por siempre.

<i>(Die Furcht)</i>	(El Temor)
<i>Wohlan!</i>	¡Adelante!
<i>Soll ich von nun an selig sein:</i>	Sea yo, a partir de ahora, bienaventurado.



*so stelle dich, o Hoffnung, wieder ein!* ¡Preséntate, oh esperanza, de nuevo ante mí!  
*Mein Leib mag ohne Furcht im Schlafe ruhn,* Mi cuerpo ansía descansar en un sueño sin  
temor,  
*der Geist kann einen Blick in jene Freude tun.* mi alma desea contemplar la alegría.

Obsérvese que hay tres intervenciones de La Voz del Espíritu Santo, y que la segunda y la tercera amplían y precisan los alcances de la bienaventuranza expresada en la primera: 1) Bienaventurados sean “los muertos”; 2) Bienaventurados sean “los que mueren en el Señor”, 3) Bienaventurados sean “los que mueren en el Señor, ahora por siempre”. Este último *von nun an* – literalmente “de ahora en más” – es la respuesta que El Temor requería para superar la aprehensión inicial de la palabra “eternidad” (*Ewigkeit*) que, resignificada, pierde toda connotación de “palabra terrible”.

Es importante también destacar que *Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben, von nun an* (Ap 14, 13), texto al que Bach – a través de La Voz del Espíritu Santo – acude como argumento para vencer la última resistencia de El Temor, es el mismo que Brahms utiliza para el cierre de *Ein deutsches Requiem*. Al referirse a esta última obra, Robin Leaver señala una colección musical publicada por Lutero en 1542 como el origen de una tradición de música fúnebre protestante alemana, en la que se inscriben como representantes más salientes Heinrich Schütz en el s. XVII y Johann Sebastian Bach en el XVIII (Leaver, 2002, p. 617). En el Prefacio de dicha colección, Lutero cita a San Pablo (1 Tes. 4: 13-18) y exhorta a los cristianos a “despreciar la muerte” y contemplarla como un “fuerte, profundo y dulce sueño”. Considerando tales evidencias, no constituye una extravagancia hermenéutica encontrar en la cantata BWV 60 la sustancia espiritual de un réquiem, en cuanto al consuelo que representa para los mortales la esperanza de la eterna bienaventuranza.

El coral conclusivo reserva, en este caso, un par de sorpresas. No lo es tanto que, estando la cantata en Re mayor, la tonalidad del coral sea La mayor (Imagen 3).

El cambio tonal hacia una quinta superior no era infrecuente en las cantatas cuando en el transcurso de la obra se operaba una alternativa de oposición “superadora”.<sup>5</sup> En este caso particular, el momento en que El Temor enuncia *Wohl an!* (“¡Adelante!”) señala que se ha producido un cambio radical: la eterna bienaventuranza garantizada por La Voz del Espíritu Santo ha aniquilado todos los temores, prevenciones y tribulaciones con que la palabra “eternidad” turbaba el espíritu. Hay una nueva actitud, positiva, frente a la muerte. Las palabras iniciales del siguiente coral – *Es ist genug*, “ya es suficiente” – trasuntan que no son requeridos más argumentos, y el texto subsiguiente así lo reafirma:

<sup>5</sup> Chafe, 2000, p. 220-221 señala, entre otros casos, la oposición entre el año viejo y el nuevo (BWV 121 y 41), entre la muerte y la resurrección (BWV 127), o la “nueva vida” aportada por el Bautismo (BWV 7).



S. - A  
T. - B

Es ist ge- nug: Herr, wenn es dir ge- fällt, So span - ne mich doch

S. - A  
T. - B

aus. Mein Je - sus kommt: nun gu - te Nacht, o - Welt! ich fahr' in's

S. - A  
T. - B

Him - mels-haus, ich fah - re - si - cher hin mit Frie - den, mein gros-ser

S. - A  
T. - B

Jam - mer bleibt da - nie - den. Es ist - ge - nug, es ist ge - nug.

Imagen 3. Bach, *Cantata BWV 60, Choral*.

<i>Es ist genug;</i>	Ya es suficiente;
<i>Herr, wenn es dir gefällt,</i>	Señor, cuando Tú gustes,
<i>so spanne mich doch aus!</i>	¡libérame!
<i>Mein Jesu kömmt;</i>	¡Ven, Jesús mío!
<i>nun gute Nacht, o Welt!</i>	Ahora, ¡buenas noches, oh mundo!
<i>Ich fahr ins Himmelshaus,</i>	Camino hacia la morada celestial
<i>ich fahre sicher hin mit Frieden,</i>	viajando seguro y en paz,
<i>mein großer Jammer bleibt danieden.</i>	mi gran desesperación quedó atrás.
<i>Es ist genug.</i>	Ya es suficiente.



La otra sorpresa es que, a diferencia de la cantata homónima BWV20 que finaliza con el coral “correcto” (*O Ewigkeit, du Donnerwort*), en la BWV 60 Bach no utiliza la melodía de dicho coral, sino que apela a la de *Es ist genug*<sup>6</sup> que, además, tiene la rareza de comenzar la primera frase con el tetracordio aumentado – tres tonos consecutivos – lo que genera un intervalo de 4ª aumentada entre sus sonidos extremos.

[a] O E - wig - keit du Don - ner - wort.

[b] Es ist ge - nug: Herr, wenn es dir ge - fällt,

Imagen 4. [a] Coral *O Ewigkeit, du Donnerwort*, [b] Coral *Es ist genug*.

En la Imagen 4 puede observarse el comienzo de los dos corales que “conviven” en la cantata BWV 60. En [a] se advierte que *du Donnerwort* es cantado sobre el tetracordio superior de la escala de Re mayor. Este tetracordio tiene los mismos sonidos que el tetracordio inferior de la escala de La mayor, con el que “parece” comenzar *Es ist genug*. Pero en este caso, el 4º sonido Re deviene Re#. En [a] la resolución sensible – tónica al final de la frase le otorga un carácter conclusivo que, en principio, no requiere continuación: la melodía llega a un satisfactorio reposo en el centro tonal y podría concluir en ese punto. En su relación con el texto y merced a su carácter conclusivo, la melodía contribuye a reforzar la afirmación de El Temor: *Ewigkeit*, en ese momento del diálogo, “es” una *Donnerwort*. [b] Plantea un caso totalmente diferente. En *Es ist genug* el tetracordio aumentado está muy lejos de implicar una resolución conclusiva, ya que el sonido final Re# es percibido como una tensa sensible ascendente que requiere resolver en el Mi, clama por una continuación, que se produce en la siguiente frase *Herr, wenn es dir gefällt* (“Señor, cuando Tú gustes”). Este recurso es la traducción musical de la superación de todas las aprehensiones expresadas previamente en la cantata por El Temor, y su “entrega” final a la voluntad divina. Como ya fue dicho, la eternidad ha sido resignificada y, en este momento, ya “no es” una *Donnerwort*. Las dos frases finales del coral reiterando *Es ist genug* (cc. 18-20), ahora con carácter conclusivo, lo confirman. Chafe señaló con claridad esta virtud bachiana, al aludir a “su percepción de un vínculo entre las características tonales de una melodía dada y la intención teológica de su texto”.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Texto de Franz Burmeister (1662), melodía de Johann Ahle (1662).





## BERG, CONCIERTO PARA VIOLÍN Y ORQUESTA

En 1934 la situación financiera de Alban Berg presentaba dificultades. En una carta a Anton Webern del 8 de mayo de ese año, se lamentaba de no tener todavía garantizado el estreno de *Lulu* – en proceso de orquestación – y de que su música – “nuestra” música, dice a Webern – desde el advenimiento de Hitler al poder, había sido excluida de las ejecuciones públicas en Alemania, con lo que sus ingresos se habían reducido sensiblemente (apud Redlich, 1957, p. 240-241).

A comienzos de 1935, el joven y talentoso violinista ucraniano Louis Krasner (1903-1995), residente en los EE.UU., logró por medio de la pianista Rita Kurzmann un contacto con Berg para pedirle la composición de un concierto para violín y orquesta, tarea a la que el compositor inicialmente opuso reparos. Krasner no cejó en su empeño hasta que los editores de Berg – a quienes el compositor debía algún dinero – lo apoyaron en la empresa. La reunión formal en la que se fijaron las condiciones tuvo lugar en las oficinas de Universal Edition, oportunidad en que fue pactado el honorario de US\$ 1.500 para escribir la obra. Considerando su situación financiera, Berg no estaba en condiciones de rechazar la propuesta. En una carta de fines de marzo a Krasner, le comunica que “ya había realizado una buena parte del trabajo preparatorio” (Pople, 1991, p. 27-28).

No hay dudas de que la muerte de Manon (“Mutzi”)<sup>8</sup> Gropius, hija de Alma Schindler – viuda de Mahler – y Walter Gropius, ocurrida el 22 de abril a los 18 años y luego de estar postrada por poliomielitis un año, desencadenó y aceleró el proceso compositivo, y modificando radicalmente la significación del concierto (Redlich, 1957, p. 203-204). Bruno Walter, que frecuentaba la casa de Alma, recuerda “una extrañamente conmovedora experiencia, que [le] pareció como un sueño” cuando la “angelicalmente hermosa” Manon, de entonces unos 15 años, apareció en el jardín de la casa con un ciervo a su lado, sobre cuyo cuello ella apoyaba delicadamente una mano (Walter, 1946, p. 316-317). Berg, que sentía enorme cariño por la adolescente, pidió permiso a Alma para dedicar el concierto “a la memoria de un ángel” y convertirlo en un “réquiem para Manon” (Pople, 1991, p. 27-28). Interrumpió la orquestación de *Lulu* y empezó a trabajar febrilmente en el concierto, a una velocidad completamente extraña a sus hábitos compositivos. A la vez, lo que comenzó siendo una respuesta a una comisión económicamente atractiva se transformó en un compromiso afectivo personal, impensado pocas semanas antes.

Según Berg le escribe a Webern el 15 de julio, la composición de la partitura reducida había finalizado tres días antes. En otra carta del 7 de agosto al mismo destinatario, le confía que está trabajando en la partitura orquestal “como un loco,

<sup>7</sup> “his perceiving a link between the tonal characteristics of a given melody and the theological intent of its text”. Chafe, 2000 p. 101.

<sup>8</sup> “Muzi”, según Walter, 1946, p. 316.



para tenerla terminada a mediados de mes”. De acuerdo con Willi Reich, la partitura fue completada el 11 de agosto. Finalmente, el 28 del mismo mes, Berg escribió a Schönberg contándole algunos detalles del *Concierto para violín y orquesta* “terminado hace ya unos 14 días”. También le refiere que la picadura de un insecto le produjo una infección (carbunco) en la espalda, que lo ha estado atormentando en las últimas dos semanas. Redlich (1957, p. 203-204) concluye que, entre el 11 y el 14 de agosto coincidieron la finalización del concierto y la picadura que originó la infección, de la que Berg nunca se recuperó totalmente y que culminó en la septicemia que provocó su muerte en los primeros minutos del 24 de diciembre.

En la referida carta, Berg también cuenta a Schönberg que eligió una serie “muy afortunada” – que transcribe – y que las cuatro notas finales de la misma “*por casualidad*” produjeron el comienzo del coral de Bach *Es ist genug*” (Walton, 2008, p. 82, subrayado del autor).

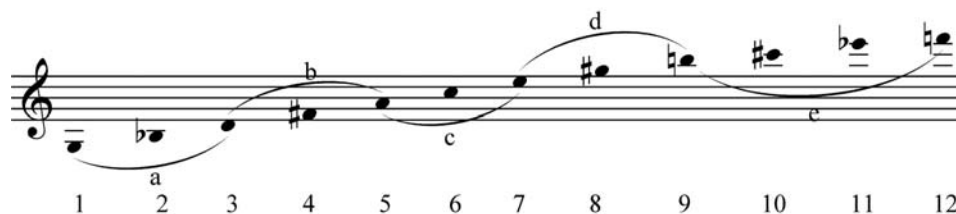


Imagen 5. Berg, *Concierto para violín y orquesta*, serie dodecafónica.

Para entender la gravitación de esta peculiar serie en la estética del concierto es preciso recordar la profusamente citada entrevista que el crítico Julius Bistrón hizo a Berg por la emisora *Radio Verkehrs AG (RAVAG)* de Viena, el 23 de abril de 1930.<sup>9</sup> En el tramo final de la misma, Berg expresó que, en su opinión, el rechazo a la atonalidad se generaba – en esa época – no tanto por la falta de un centro tonal en la música, sino por el deseo en el oyente de oír “consonancias familiares”, es decir, tríadas comunes. Y aún más: que una música que contuviese una cantidad considerable de dichas tríadas no generaría oposición, aunque rompiese con todos los “viejos mandamientos” de la tonalidad. La serie del concierto es una clara ejemplificación de la elección de Berg de tales “consonancias familiares”, para una obra realizada según la más estricta técnica dodecafónica, pero carente de la fruición por la disonancia *per se* que caracterizó la estética atonal de los comienzos de la Segunda Escuela de Viena, y que su amigo y condiscípulo Webern cultivó hasta el fin de sus días.

<sup>9</sup> El texto fue publicado con el título *Was ist atonal?* en la revista 23: *Eine Wiener Zeitschrift*, 26/27 (1936).



Véase, en primer lugar, los sonidos 1, 3, 5 y 7 corresponden a la afinación de las cuatro cuerdas del violín, en 5<sup>as</sup> justas; sobre cada una de esos sonidos, Berg construyó tríadas menores y mayores, más aún: la interacción de dichas tríadas puede generar relaciones claramente tonales. Así: las tríadas “a”, “b” y “c” producen las 7 notas de la escala de Sol menor (grados i, v y iv, respectivamente); “b”, “c” y “d” las de La menor (grados iv, i y v); “d” y los sonidos 10 y 11, un segmento significativo de Mi mayor (grados i y v incompleto). Los sonidos 9, 10, 11 y 12 son un “residuo” de la construcción triádica y, como el propio Berg lo reconoció en la carta a Schönberg citada, “por casualidad” resultaron ser los sonidos de la frase inicial del coral *Es ist genug*.

Cuando se analiza una obra de Berg, para mejor comprender su lenguaje debe tomarse en cuenta su afición por la numerología, y su pasión por esconder en sus composiciones programas “secretos” referidos a nombres completos, iniciales y anagramas de personas cercanas a su vida, en los que explota la nomenclatura alemana de las notas musicales, basada en el abecedario. El *Concierto de cámara para piano y violín con 13 instrumentos de viento (Kammerkonzert)* es un buen ejemplo. La obra fue dedicada a Arnold Schönberg “en su 50<sup>o</sup> cumpleaños” y está encabezada por el *Motto Aller guten Dinge...* que expresa al homenajeado el deseo de “todas las cosas buenas”, deseo rubricado con la “firma musical” de tres temas elaborados sobre las notas que corresponden a los nombres y apellidos de Schönberg, Webern y Berg:

Motto: *Aller guten Dinge*

Langsame

Geige (od. Klar.) *f* *fp*

Horn (F) *Klingt wie notiert* *p* *mit Dpf.*

Klavier *mf* *mfp*

A(nton) W(e) b e(r)m

A(l) b a(n) B e(r) g

A(mol) d S c h(ön)b e(r) g

Imagen 6. Berg, *Kammerkonzert*, 1<sup>er</sup> movimiento, *Motto*.



El *Concierto para violín y orquesta* está dividido en dos movimientos, y cada uno de ellos, en dos partes. Jarman expuso el “programa secreto” del concierto, que subyace por debajo del “réquiem para Manon”, y trazó un esquema numerológico de la división formal del *Adagio* final (2ª parte del 2º movimiento), cuya resultante difícilmente sea fruto de la casualidad (Jarman, 1983b, p. 221-223). Esta última parte (*Adagio*, cc. 136-230) consiste en un Tema (cc. 136-157) con dos variaciones (cc. 158-177 y 178-197, donde el Tema aparece en inversión), una seudovariación reminiscente de otros materiales temáticos expuestos anteriormente (cc. 198-213) y una Coda (cc. 214-230).

El tema de las variaciones es el coral *Es ist genug* completo, transpuesto a Sib mayor. La exposición del mismo es realizada entre Violín solista y el Clarinete 1. Con referencia a “citas instrumentales” de originales con texto, dice Jarman:<sup>10</sup>

[...] donde sea que Berg cita, la cita tiene algún significado programático específico. Cuando la música citada está en su forma original asociada a un texto, dicho texto – ya sea explícito o no – tiene una clara relevancia para el programa o la situación dramática de la obra en la cual es citada. (Jarman, 1983b, p. 221-223)

En este caso, en la exposición del tema Berg incluyó el texto del coral en ambas partes, presentándolo entre corchetes o paréntesis. La cita es, pues, completa – música y texto – y no pueden quedar dudas acerca de su relevancia, por lo menos en el programa “público” del concierto (Imagen 7).

Corresponde ahora referirnos a los compases finales del movimiento que, por la cantidad e intensidad de sus signos, pueden ampliar la perspectiva hermenéutica de toda la obra. Antes de hacerlo, es preciso efectuar una digresión y evocar otra famosa conferencia: la que Arnold Schönberg dictó para la emisora *Frankfurter Rundfunk* el 12 de febrero de 1933 y que, ampliada y revisada, apareció con el título *Brahms, el progresivo* (1947) en el libro *El estilo y la idea* (Schönberg, [1950]1963). En el apartado XV Schönberg analiza las manipulaciones motivicas que Brahms realizó sobre temas construidos en base a sucesiones de 3<sup>as</sup> ascendentes o descendentes: dichos temas suelen ser considerados antecedentes de la serie que Berg pergeñó para su concierto. Las dos obras de Brahms señaladas por Schönberg en tal contexto son la *Sinfonía nº 4* y el tercero de los *Vier ernste Gesänge Op 121*. Este *Lied* tiene por texto los dos primeros versículos del capítulo 41 del *Eclesiástico*. Por su pertinencia, señalamos el versículo 1:

<sup>10</sup> Jarman, 1983b, p. 221-223, “[...] wherever Berg quotes, the quotation has some specific programmatic significance. When the music quoted is in its original form associated with a text, that text, whether stated or not, has a clear relevance to the programme or the dramatic situation of the work in which it is quoted”.



**ADAGIO**  
♩ = 54 ca.

Cl.

Solo - Vln.   
[Es ist ge - nug! , Herr, wenn es Dir ge - fällt, , so span - ne mich doch  
*mp*, ma deciso - - - - - doloroso - - - - - *mp* dolce

Cl.   
Poco più mosso, ma religioso  
(Mein Je - sus kommt! nun gu - te nacht o Welt! Ich  
*pp*, ma deciso doloroso - - - - - dolce  
aus! *poco rall.* - - ]

Vln.

Cl.   
di nuovo poco più mosso  
fahr' in's Him - mels - haus.) (mein gro - sser Jam - mer  
*poco rall.* - - *mp*, ma risoluto

Vln.   
[Ich fah - re (*sul G*) si - cher hin mit Frie - den.]  
*poco f*, risoluto

Cl.   
a tempo  
bleibt da - nie - der) (Es ist ge - nug.)  
*(sul G)* [Es ist ge - nug.] *p* molto *espr. e amoroso*

Vln.   
*mf* molto *espr. e amoroso* - - - - -

Imagen 7. Berg, *Concierto para violín y orquesta*, 2º mov., cc. 136-154.

<p><i>O Tod, wie bitter bist du, Wenn an dich gedenket ein Mensch, Der gute Tage und genug hat Und ohne Sorge lebet; Und dem es wohl geht in allen Dingen Und noch wohl essen mag! O Tod, wie bitter bist du.</i></p>	<p>Oh, muerte, qué amarga eres, cuando en ti piensa un hombre que tiene lo suficiente, días buenos, y vive sin preocupación; un hombre a quien le va bien en todas las cosas y puede aún alimentarse bien. Oh, muerte, qué amarga eres.</p>
---	---



Obsérvese que, para musicalizar la invocación inicial a la muerte (*O Tod*), Brahms utilizó una secuencia de 3<sup>as</sup> descendentes:

Imagen 8. Brahms, *Vier ernste Gesänge Op 121 n° 3*, cc. 1-5.

Difícilmente Berg desconociera los *Vier ernste Gesänge* de Brahms antes de la citada transmisión: nacido y crecido en Viena, tenía 12 años cuando Brahms murió; sus años de estudios musicales y la frecuentación de conciertos y recitales seguramente lo pusieron en contacto con la obra. Además, está comprobado que Berg pidió a Schönberg una copia de la conferencia, pero no existe evidencia de que intencionalmente se haya basado en los temas de Brahms para elaborar la serie del concierto (Walton, 2008, p. 83).

Con tales datos *in mente*, nos internaremos en el análisis de los instantes finales de la obra. La siguiente imagen muestra el contenido de algunos instrumentos en los últimos 8 compases. Berg insertó como guía el texto del coral solamente en la exposición del Tema, y no en las variaciones: por lo tanto, los versos pueden ser deducidos aquí de los motivos puramente musicales (Imagen 9, ver también Imagen 10).

Veamos algunos detalles:

1. En el comienzo del pasaje el Violín solista expone un motivo que contiene una transposición de los cuatro últimos sonidos de la frase *Es ist genug*, del final del coral [a1] (ver Imagen 3, cc. 18-20). Dichos sonidos provienen de la fórmula conclusiva con la que Bach termina el coral, con las reiteraciones textuales de las palabras *Est ist genug*.

2. La Trompeta 1 realiza una imitación del motivo del violín a la 8<sup>a</sup> inferior, en aumentación sincopada [a2]. Sigue en imitación la Trompa 1 [a3] a la 8<sup>a</sup> inferior de la trompeta, también en aumentación, pero ahora en situación métrica tética.



**Molto adagio**

1. Hrn. *espr. e amoroso* *o.D.* *p* a2 a3

1. Trp. *o.D.* *p* *espr. e amoroso*

1. Pos. *o.D.* *p*

Solo-VI. *p* *ma molto espr. più p* *morendo* *Dpf. ab!* *o.D.* *p*

1. Hrn. *gestopft* *offen* *riten.* *pp* *p poco decresc.* *pp* *poco*

1. Trp.

1. Pos. *c2* *c3* *pp* *pp* *poco*

Solo-VI. *b1* *pp* *poco*

Imagen 9. Berg, *Concierto para violín y orquesta*, 2º mov., cc. 223-230.

3. El Violín solista finaliza su discurso en el registro agudísimo, con el tetracordio aumentado [b1] que corresponde a la primera frase *Es ist genug* del coral homónimo, sosteniendo el sonido final Sol7.

4. El intervalo inicial del motivo [a1] es una 3ª descendente [c1] que, obviamente, se reitera en las imitaciones de la trompeta y la trompa. Dicha 3ª descendente, transpuesta y aislada, es expuesta por el Trombón 1 [c2] y [c3], en el espacio temporal que media entre la última nota activa del Violín solista [b1] y el comienzo de la última respuesta de la Trompa 1 [b2].



5. La Trompa 1 responde a las cuatro notas finales del Violín solista [b1] en registro grave, con fantasmales sonidos tapados (*gestopft* +), presentando el tetracordio aumentado invertido [b2] y terminando con la nota Sol3. Entre este sonido final Sol3 y el Sol7 del Violín solista median 4 octavas.

6. De acuerdo con lo expuesto, en 8 compases hay no menos de 5 inclusiones de la frase *Es ist genug*: [a1], [a2] y [a3] remiten a la fórmula melódica final del coral, [b1] lo hace al tetracordio aumentado del comienzo del coral y [b2] a dicho tetracordio, invertido. Asimismo, la célula [c1], cuando aparece aislada en [c2] y [c3], remite al intervalo de la invocación *O Tod, O Tod* en el Op. 121 nº 3 de Brahms:

Imagen 10. Berg, *Concierto para violín y orquesta*, 2º mov., cc. 224-229, análisis.

Todo lo expuesto proporciona abundante evidencia circunstancial que permite agregar argumentos a la teoría de que, siquiera de un modo subconsciente, Berg entrevió que el réquiem para Manon podía devenir en un réquiem para sí mismo. Jarman sostiene que fue “consciente” de ello, basado en las evidencias numerológicas y alfabéticas que encontró en los cuadernos de apuntes y en la obra terminada, y que refieren a las dos mujeres con las que Berg estuvo intensamente ligado, además de su esposa Helene: ellas fueron Marie Scheuchl, con quien a los 17 años en 1902 tuvo una hija – Albine Scheuchl – y Hanna Fuchs (Jarman, 1997, p. 171).

La muerte de Manon Gropius pudo haber significado para Berg un duro golpe afectivo, un quiebre espiritual que, agregado al estrés de componer el concierto trastocando sus hábitos de trabajo – “como un loco”, según la carta a Webern ya citada – le produjo un debilitamiento físico por el cual su organismo fue vulnerable a los agentes patógenos que, finalmente, produjeron su muerte. En este sentido, resulta sintomática la coincidencia de fechas – entre el 11 y el 14 de agosto de 1935 – en que tuvieron lugar tanto la terminación del concierto como la picadura del insecto que generó la infección en su espalda. La saturación de referencias a *Es*





*ist genug* en los últimos compases, como puede verse en la Imagen 10, trasunta la situación de un hombre espiritualmente quebrado, vencido, clamando “Hasta aquí llego: no puedo más”. Los cuatro últimos compases nos parecen especialmente reveladores:

- El Violín solista asciende hasta el sonido más agudo de todo el concierto, nota final del tetracordio aumentado inicial de *Es ist genug* (Sol7, [b1] en la Imagen 9): ¿es, quizás, la metáfora de la “angelical Manon”, elevándose hacia el infinito?

- El Trombón 1 entona la 3ª descendente remitiendo a la invocación brahmsiana *O Tod, O Tod* ([c2] y [c3] en la Imagen 9). Esta inclusión es especialmente significativa por cuanto remite el texto de la primera parte del *Lied* de Brahms: “Oh, muerte, qué amarga eres, cuando en ti piensa un hombre que tiene lo suficiente, días buenos, y vive sin preocupación; un hombre a quien le va bien en todas las cosas y puede aún alimentarse bien. Oh, muerte, qué amarga eres”. Es el lamento de un ser humano joven ante una muerte temprana: Manon tenía 18 años. Berg, a los 50, era relativamente joven, aún para las expectativas de vida de la Europa de 1935.<sup>11</sup>

- Inmediatamente, la Trompa 1 presenta la última alusión al tetracordio aumentado de *Es ist genug*, en inversión y descendiendo al Sol3: ¿es, quizás, la visión del abatido Berg, sumergiéndose en el abismo? Si consideramos que la versión ascendente aguda del tetracordio (¿Manon?) y la descendente grave (¿Berg?) están encadenadas por las dos terceras descendentes del motivo *O Tod, O Tod*, ¿será un “mensaje” por el que Berg transmite su intuición de que ambos serán prontamente unidos en la muerte?

- Sol, nota final para el Violín solista y la Trompa 1 (¿destino común para Manon y Berg?), se integra como *sixte ajoutée* al acorde de Sib mayor que cierra la obra. En la nomenclatura alemana, Sib es ‘B’ y Sol, ‘G’: son las letras inicial y final del apellido “Berg”, especie de “firma abreviada” que rubrica una confidencia conmovedora.

### BRITTEN, WAR REQUIEM

La historia del *War Requiem* de Britten comenzó el 14 de noviembre de 1940. Esa noche, la ciudad de Coventry sufrió el primer bombardeo intensivo sobre territorio británico efectuado por la *Luftwaffe* en la Segunda Guerra Mundial: la Catedral, del siglo XIV, fue arrasada. Terminada la guerra, la reconstrucción se convirtió en un símbolo para toda la nación: un camino “[...] desde la ruina a la renovación. Del sacrificio durante la guerra a la resurrección de la posguerra. De la crucifixión de nuestro Señor a su redención – y “nuestra” salvación” (Herbert, 1999, p. 537).

<sup>11</sup> En la 2ª parte del *Lied* Brahms cambia el modo de Mi menor (trágico) a Mi mayor (no trágico), e invierte el motivo *O Tod* de una 3ª descendente a una 6ª ascendente. El texto alude al “bien” que significa la muerte para el hombre viejo, débil y desesperanzado. La “tragedia” es superada por la “abnegación”.



En realidad, la de la catedral no fue una reconstrucción en el sentido estricto de la palabra, sino que, sobre un proyecto de Basil Spence, se edificó una nueva, adosada a las ruinas de la anterior (ver plano en Herbert, 1999, p. 539). Se proyectó un gran festival artístico para celebrar la consagración del nuevo edificio y el 7 de octubre de 1958, John Lowe – amigo de Britten que integraba el comité organizador – escribió al compositor para interesarlo en la composición de una obra sinfónico-coral de no menos de 30-40 minutos de duración, para su estreno en el transcurso del festival, previsto para mayo de 1962. Varias veces en el pasado Britten había proyectado componer un oratorio, sin que hasta ese momento lo hubiese realizado: en 1942, un *Oratorio de Navidad*, con texto de W. H. Auden; en 1945, otro titulado *Mea Culpa* con texto de Roger Duncan, en respuesta al bombardeo atómico en Japón; en 1948, otro en homenaje a Gandhi – recientemente asesinado – con quien Britten estaba identificado en su postura pacifista. Como se deduce de los títulos y características de los proyectos frustrados, en cada uno de ellos subyacía un tema o idea pacifista. La propuesta del comité actuó como eficiente catalizador y, a vuelta de correo, el compositor hizo saber a Lowe que el proyecto le interesaba, que se sentía muy honrado por la propuesta y que esperaba producir algo digno de la importancia del acontecimiento (Reed, 1996, p. 20 21).

El resultado fue el *War Requiem*, estrenado el 30 de mayo de 1962. La partitura está encabezada por una cita del poeta Wilfred Owen (*“My subject is War, and the pity of War./ The Poetry is in the pity./ [...] All a poet can do today is warn”*),<sup>12</sup> y la obra, fue dedicada a la memoria de Roger Burney (subteniente de la *Royal Naval Volunteer Reserve*), Piers Dunkerley (capitán de los *Royal Marines*), David Gill (marinero de la *Royal Navy*) y Michael Halliday (teniente del *Royal New Zealand Naval Volunteer Reserve*), todos ellos fallecidos en acciones de guerra excepto Dunkerley, quien se suicidó en 1959 (Reed, 1996, p. 48).

Para su composición, Britten utilizó como texto básico la *Missa pro defunctis* o *Misa de Réquiem*, introduciendo poesías de Owen en diversos momentos de cada una de las partes, según el siguiente esquema:

<i>Missa pro defunctis</i>	Poesía de Owen
I. <i>Requiem aeternam</i>	<i>Anthem for doomed youth</i>
II. <i>Dies irae</i>	<i>But I was looking at the permanent stars</i> <i>The next war</i> <i>Sonnet on seeing a piece of our artillery brought into action</i> <i>Futility</i>

<sup>12</sup> “Mi tema es la guerra, y la compasión de la guerra. La poesía está en la compasión. [...] todo lo que un poeta puede hacer hoy es advertir”. Fragmento del borrador de un Prefacio para una primera edición de algunas de sus obras (1918), Cooke, 1996, p. 10.



III. <i>Offertorium</i>	<i>The parable of the old man and the young</i>
IV. <i>Sanctus</i>	<i>The end</i>
V. <i>Agnus Dei</i>	<i>At a Calvary near the Ancre</i>
VI. <i>Libera me</i>	<i>Strange meeting</i>

La obra requiere numerosos ejecutantes. Los textos de Owen están a cargo exclusivo de un tenor y un barítono solistas que, como se revela en *Strange meeting*, encarnan respectivamente las voces de un soldado inglés y un soldado alemán, y son acompañados por una orquesta de cámara de 12 ejecutantes, integrada por doble quinteto (cuerdas y vientos), arpa y percusión. Una soprano solista canta exclusivamente en partes de la misa, lo mismo que un coro de adultos y un coro de niños, con órgano o armonio *obligato*. Una nutrida orquesta sinfónica y gran órgano *ad libitum* completan el elenco.

Wilfred Owen (1893-1918) es reconocido como uno de los grandes poetas ingleses de la Primera Guerra Mundial. Si bien no tuvo una educación formal relevante – más allá de la influencia de la lectura bíblica diaria, impulsada por su madre – comenzó a leer y escribir poesía desde la infancia. En 1911 se radicó en Dunsden, trabajando como lector laico asistente de un párroco y dos años después viajó a Francia, ganándose la vida como profesor de inglés. Allí lo sorprendió el inicio de la guerra. A poco del estallido, escribió a su madre:

While it is true that the guns will effect a little useful weeding, I am furious with chagrin to think that the Minds which were to have excelled the civilization of ten thousand years are being annihilated - and bodies, the product of aeons of Natural Selection, melted down to pay for political statues.<sup>13</sup> (Stallworthy, 1994, p. xxiv)

Owen no fue un pacifista militante, como Britten. Por el contrario, se enroló voluntariamente, fue condecorado y murió en el frente el 4 de noviembre de 1918, irónicamente una semana antes del armisticio. Britten, en cambio, fue objetor de conciencia. El comienzo de la Segunda Guerra Mundial lo sorprendió en los EE. UU. donde permaneció casi tres años. A su regreso, en mayo de 1942 debió defender su objeción frente a un tribunal de Londres y, ante un primer veredicto adverso, pedir una reconsideración, que resultó exitosa. Las diferencias abismales entre ellos se advierten fácilmente en expresiones como los siguientes:

<sup>13</sup> “En tanto es verdad que los cañones van a efectuar una pequeña y útil limpieza, estoy furioso con el disgusto de pensar que las mentes que habrían de superar la civilización de diez mil años están siendo aniquiladas – y los cuerpos, producto de millones de años de selección natural, derretidos para fundir estatuas políticas”, Stallworthy, 1994, p. xxiv.



Owen

[...] *I lost all my earthly faculties, and fought like an angel. [...] With this corporal who stuck to me and shadowed me like your prayers, I captured a German Machine Gun and scores of prisoners. [...] I only shot one man with my revolver (at about 30 yards!)*<sup>14</sup>

Britten

[...] *Not only is modern war completely irrational and suicidal; it is also completely immoral. [...] the first act of sanity for any nation is to break with war. The first patriotic, sane, morally decent step for the youth –any youth of any nation– is to withhold himself from military service.*<sup>15</sup>

A pesar de tales diferencias, Britten y Owen coincidieron profundamente en el espanto ante los horrores de la guerra, y en el aborrecimiento de la violencia y la destrucción que ella produce: el *War Requiem* es el rotundo testimonio de tal coincidencia.

Britten deseaba que el trío de solistas del estreno estuviese integrado por ciudadanos de algunos de los países que más habían sufrido la guerra. Para acompañar al tenor Peter Pears, pensó en el barítono Dietrich Fischer-Dieskau – combatiente y prisionero en la Segunda Guerra Mundial – y en la soprano Galina Vishnevskaya. En una carta de febrero de 1961 a Fischer-Dieskau, Britten manifestó – refiriéndose a los textos de Owen – “These magnificent poems, full of the hate of destruction, are a kind of commentary on the Mass [...] They will need singing with the utmost beauty, intensity and sincerity”.<sup>16</sup> Finalmente, Pears y Fischer-Dieskau participaron en el estreno. Vishnevskaya no fue autorizada a viajar por las autoridades soviéticas de la época y fue reemplazada a último momento por Heather Harper (Cooke, 1996, p. 26-27). Curiosamente y por ser nativa de Irlanda del Norte, Harper también conocía de cerca el horror de la violencia destructora de la guerra.

En cuanto al lenguaje musical del réquiem, no debemos soslayar la temprana admiración que Britten sintió por Alban Berg: a los 20 años, habiendo finalizado sus estudios en el *Royal College* y bajo la influencia de *Wozzeck*, el juvenil compositor inglés proyectó estudiar con Berg en Viena, pero debió desistir por la férrea oposición familiar. Paradójicamente, Britten asistió al estreno del *Concierto para violín y orquesta* de Berg, que tuvo lugar en Barcelona el 19 de abril de 1936, en el transcurso del XIV Festival de la *International Society for Contemporary Music*. La razón de su

<sup>14</sup> “[...] Perdí todas mis facultades terrenas, y combatí como un ángel. [...] Con este cabo que se me pegó y me cubría como tus plegarias, capturé una ametralladora alemana y muchos prisioneros. [...] Solamente baleé un hombre con mi revólver (a alrededor de 30 yardas!)”. Carta del 4 oct. 1918 a su madre. Cooke, 1996, p. 9.

<sup>15</sup> “[...] No solamente la guerra moderna es completamente irracional y suicida; también es completamente inmoral. [...] el primer acto de sanidad mental para cualquier nación es romper con la guerra. El primer paso patriótico, sano, moralmente decente para el joven – cualquier joven de cualquier nación – es negarse al servicio militar”. Manifiesto firmado en los EE. UU. por Britten y Peter Pears en 1949, distribuido en recitales ofrecidos por el dúo durante una gira. Mitchell, 1999, p. 214.

<sup>16</sup> “Estos magníficos poemas, llenos de odio por la destrucción, son una suerte de comentario de la Misa [...] Requerirán un canto con la mayor belleza, sinceridad e intensidad”.



presencia allí fue que, dos días después y en otro programa del festival, habría de tener lugar el estreno de su propia *Suite* para violín y piano. Así, a la edad de 22 años, su nombre integró la programación del entonces prestigioso festival, en compañía de no sólo su admirado Berg, sino de otros consagrados compositores de la época, como Ernst Krenek, Jacques Ibert, Bela Bartok, Albert Roussel, Frank Martin y Karol Szymanowski.

El motivo musical unificador del réquiem es el tritono Do – Fa#, convertido en intervalo emblemático de la obra y que aparece ya en los primeros compases, expuesto por el coro y las campanas:

The image displays a musical score for the beginning of the Requiem aeternam, measures 1-6. It features five staves: Bells, Soprano (S.), Tenor (T.), Alto (A.), and Bass (B.). The Bells part starts with a tritone interval (Do-Fa#) and a dynamic marking of *p*. The vocal parts (S., T., A., B.) enter with the lyrics "Re-qui-em, Re-qui-em ae-ter-nam,". The Soprano and Tenor parts have a dynamic marking of *pp* and a crescendo hairpin. The Alto and Bass parts also have a dynamic marking of *pp* and a crescendo hairpin. The score is in 4/4 time and shows the initial tritone motif in various parts.

Imagen 11. Britten, *War Requiem*, 1. *Requiem aeternam*, cc. 1-6.<sup>17</sup>

Con la entrada del coro de niños, se ponen en clara evidencia elementos y recursos compositivos que pueden ser fácilmente vinculados con las ideas y técnicas de Berg. El coro se encuentra dividido en dos voces, acompañado por el órgano *obbligato* y los violines de la orquesta:

<sup>17</sup> Incidentalmente, este pasaje sirve para ilustrar la ferocidad que los “comentarios” de los textos de Owen elegidos por Britten aportan a la significación del réquiem: en la primera entrada del tenor solista (cifra 9) con el poema *Anthem for doomed youth* (“Himno para juventud condenada”), las palabras del primer verso son *What passing bells for those who die as cattle?* (“¿Qué campanas fúnebres para aquellos que mueren como ganado?”).



Imagen 12. Britten, *War Requiem*, 1. *Requiem aeternam*, cifra 3 y ss.

Una rápida observación de la imagen anterior muestra que: Los violines sostienen alternativamente como pedales los sonidos emblemáticos Do y Fa#. La frase de la voz *Boys I*. comienza con el Do5 y finaliza con el Fa#4, en tanto que la voz II realiza el trayecto inverso, de Fa#4 a Do5. La melodía está basada sobre una *quasi* serie de 11 sonidos, con repetición de los sonidos 8 y 9 [a]. La voz II. [b] realiza la inversión:

El acompañamiento del órgano utiliza sólo triadas mayores y menores, las “consonancias familiares” mencionadas por Berg en su conferencia ya citada. Las triadas finales de cada una de las frases son Fa# mayor y Do mayor, respectivamente. Cada frase está armonizada con triadas construidas sobre 6 fundamentales diferentes: la suma de las fundamentales de las dos frases completa el total cromático (*frase 1*: 1. Fa mayor, 2. Re mayor, 3. Mib mayor, 4. Do# menor, 5. Mi mayor, 6. Fa# mayor; *frase 2*: 7. Si menor, 8. La menor, 9. Sol# menor, 10. Sib mayor, 11. Sol menor, 12. Do mayor).

Con una formación musical, primero privada junto a Frank Bridge, y luego académica en el *Royal College* de Londres, es posible que en algún momento de sus estudios Britten haya analizado el coral *Es ist genug*, puesto que es un tema “clásico” en el estudio del estilo armónico-contrapuntístico de los corales de Bach, tanto por su inusual comienzo como por su cromatismo y el tratamiento de la disonancia. En tal caso y dada la sensibilidad de Britten, también es posible que el texto haya mo-



tivado alguna reflexión de su parte. Por último y si ninguna de ambas hipótesis es convincente, es estadísticamente probable que, siendo el intervalo Do - Fa# el elemento estructurador de la obra, en algún momento de la misma aparezcan ambos sonidos integrando, como extremos, el tetracordio aumentado característico de la primera frase del coral. En el *War Requiem* “parece” no haber alusiones explícitas al coral, comparables a las que saturan el concierto de Berg. Tampoco en la bibliografía analítica de la obra conocida por este autor, se ha encontrado referencia que vincule directamente las ideas de Britten con el tema del coral de Bach y sus connotaciones. Sin embargo, hay un momento en el que el tetracordio aumentado de *Es ist genug* aparece con prominencia: se encuentra en el final del *Dies Irae*:

Imagen 13. Britten, *War Requiem*, Nº 2 *Dies Irae*, 3<sup>er</sup> compás después de cifra 59 y ss.

Como puede observarse en la Imagen 13, la voz superior del acompañamiento orquestal está compuesta por los sonidos del tetracordio aumentado, acompañando el *quasi recitativo* del Tenor solista, basado en los dos últimos versos del poema *Futility* que Britten intercaló con los de *Lacrimosa*, al final del *Dies Irae*. En este número los textos de la misa están a cargo de la Soprano solista y el Coro, excepto *Pie Jesu*, exclusivamente coral. Para una mejor comprensión del contexto se transcribe a continuación el pasaje completo de *Lacrymosa*, con las inserciones de la poesía de Owen:<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Se encuentra a partir de la cifra 54 de la partitura.



*Lacrimosa dies illa / Qua resurget ex favilla, /  
Judicando homo reus: / Huic ergo parce Deus*

*Move him into the sun – / Gently its touch  
awoke him once, / At home, whispering of  
fields unsown / Always it woke him, even in  
France, / Until this morning and this snow. / If  
anything might rouse him now / The kind old  
sun will know.*

*Lacrimosa dies illa...*

*Think how it wakes the seeds – / Woke, once,  
the clays of a cold star. / Are limbs, so dear-  
achieved, are sides, / Full-nerved – still warm-  
too hard to stir? / Was it for this the clay grew  
tall?*

*...qua resurget ex favilla...*

*Was it for this the clay grew tall?*

*...judicandus homo reus.*

*O what made fatuous sunbeams toil / To  
break earth's sleep at all?*

*Pie Jesu Domine, dona eis requiem. / Amen.*

Día de lágrimas será aquél / En que  
resurgirá, del polvo / Para el juicio, el  
hombre culpable. / A ése, pues, perdónalo,  
Dios.

Pónganlo al sol – Su contacto / lo despertó  
dulcemente, una vez, / en su casa,  
susurrando de campos vírgenes. / Siempre  
lo despertó, aún en Francia, / hasta esta  
mañana y esta nieve. / Si algo lo puede  
despertar ahora, / el bondadoso, viejo sol  
lo sabrá.

Día de lágrimas será aquél...

Piensen cómo despierta a las semillas – /  
Despertó, una vez, los barros de una fría  
estrella. / ¿Están los miembros, tan  
amorosamente acabados, están los flancos  
/ llenos de nervios –todavía tibios- /  
demasiado rígidos para ser movidos? /  
¿Fue para esto que creció el barro?

...en que resurgirá, del polvo...

¿Fue para esto que creció el barro?

...para el juicio, el hombre culpable.

Oh, ¿qué hizo que los fatuos rayos del sol /  
quebraran el sueño de la tierra?

Señor piadoso Jesús, concédeles el descanso.  
/ Amen.

40 Si se analiza la vinculación referencial de los textos yuxtapuestos, pueden surgir indicios orientadores que apunten a la intencionalidad de Britten. *Futility* es, evidentemente, una suerte de conmovedora meditación ante el cadáver de un soldado muerto, lamentando la incapacidad del sol – agente de la vida sobre la tierra – para “despertarlo” como lo hiciera “dulcemente, una vez, / en su casa, susurrando de campos vírgenes”, y lo reiterara “aún en Francia” – es decir durante la guerra – “hasta esta mañana y esta nieve” en que su cuerpo “todavía tibio” yace inerte. El sol fue capaz de despertar “los barros de una fría estrella”, es decir, contribuir a “la





vida” en el mundo. La imposibilidad de revivir al soldado muerto provoca la reiterada y amarga pregunta *Was it for this the clay grew tall?*, es decir, ¿fue para esto – la aniquilación del hombre por la violencia de la guerra – que “creció el barro” – esto es, que la tierra y el hombre evolucionaron hasta ser lo que son? Es la concreción poética de los sentimientos que Owen había comunicado a su madre en la carta ya citada.<sup>19</sup>

El fragmento ilustrado por la Imagen 13 precede inmediatamente a *Pie Jesu*, con el cual finaliza el *Dies Irae*:

The first system of the musical score shows the Bells, Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The lyrics are: Pi - e Je - su Do - - mi - - ne, Do - na e - - - is. The score includes dynamic markings like *pp* and *pp sustained*, and articulation marks like *a1* and *a2*.

The second system of the musical score shows the Bells, Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The lyrics are: Re - - - qui - - - em. A - - - men, A - - - men. The score includes dynamic markings like *ppp* and *pppp*, and articulation marks like *a1* and *a2*.

Imagen 14. Britten, *War Requiem*, nº 2 *Dies Irae*, cifra 60 y ss.

El coro *a cappella* tiene, como único complemento instrumental, a las campanas que, con los sonidos Do – Fa#, actúan como signos de puntuación al final de las dos primeras frases. La densa textura de la escritura coral – llega a 8 voces en el *Amen* – bien puede querer significar a “la entera humanidad” en plegaria. Cada una de las tres frases exhibe claramente, en la voz de los bajos, el tetracordio aumentado,

<sup>19</sup> Ver nota 13.



en sus versiones descendente y ascendente (a1 y a2, respectivamente, en la Imagen 14). Lo haya previsto Britten o no, la alusión a la primera frase melódica de *Es ist genug* es inocultable.

Hay en el *War Requiem* otro momento especial, que se vincula con el anterior e ilumina el sentido profundo de toda la obra. Se encuentra en el breve *Agnus Dei*. En este número se produce una excepción a la habitual interrelación entre los textos de Owen y los de la *Missa pro defunctis*. Hasta entonces se ha encontrado a los textos de Owen “comentar” el de la misa: ahora son las palabras de la misa las que “comentan” las de Owen. La secuencia de ordenamiento entre ambos textos es:

Owen <sup>20</sup>	<i>One ever hangs where shelled roads part./ In this war He too lost a limb,/ But His disciples hide apart;/ And now the soldiers bear with him.</i>
Missa	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi / dona eis requiem.</i>
Owen	<i>Near Golgatha strolls many a priest,/ And in their faces there is pride/ That they were flesh-marked by the Beast/ By whom the gentle Christ's denied.</i>
Missa	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,/ dona eis requiem.</i>
Owen	<i>The scribes on all the people shove/ and bawl allegiance to the state</i>
Missa	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,</i>
Owen	<i>But they who love the greater love/ Lay down their life; they do not hate.</i>
Missa	<i>Dona eis requiem sempiternam.</i>

Desde el punto de vista de la composición musical, el *Agnus Dei* está construido a partir de un *ostinato*, que aparece en dos versiones principales (Imagen 15).

En la Imagen 15 [a] puede verse el *ostinato*, en forma de dos segmentos de escalas, uno de Si menor descendente y otro de Do mayor ascendente: las notas iniciales son, respectivamente, las emblemáticas Fa# y Do. En [b] puede verse una variante “cadencial” que prolonga el segmento [a] y cuyas cuatro últimas notas despliegan el tetracordio aumentado descendente comprendido entre Do y Fa#. <sup>21</sup> El tetracordio descendente entre estas mismas notas, pero en orden inverso (Fa# y Do), constituye la frase inicial del Tenor (Imagen 16).

<sup>20</sup> Traducción del texto de Owen: “Uno cuelga siempre donde se separan los caminos bombardeados./ En esta guerra Él también perdió un miembro,/ pero sus discípulos se escondieron; y ahora los soldados cargan con él./ Cerca del Gólgota pasean muchos sacerdotes,/ y en sus rostros hay orgullo/ de que ellos fueron marcados en la carne por la Bestia/ por quien el amable Cristo es negado./ Los escribas presionan a todo el pueblo/ y gritan su lealtad al Estado./ Pero aquellos que aman el más grande amor/ deponen su vida; ellos no odian”.

<sup>21</sup> El *ostinato* aparece también, brevemente, en inversión (4 cc. antes de cifra 99).



Imagen 15. Britten, *War Requiem*, n° V *Agnus Dei*, [a] cc. 1-2, [b] cc. 9-11.



Imagen 16. Britten, *War Requiem*, n° V *Agnus Dei*, cc. 3-6.

El poema musicalizado por Britten es *At a Calvary near the Ancre*. A principios de 1917 Owen combatió cerca del río Ancre (Montezanti, 2000, p. 168). Allí pudo haber visto uno de los crucifijos que, con cierta frecuencia, se encontraban en intersecciones de caminos. El verso inicial así parece indicarlo: *One ever hangs where shelled roads part* (“Uno [Cristo] siempre cuelga donde bombardeados caminos se separan”). Dicha visión – experimentada en la realidad o imaginada – es la que dio origen al poema. La poesía contiene numerosas imágenes que remiten invariablemente al *leit motiv* del coro: al “Cordero de Dios”, al Cristo en la cruz, al Cristo del Calvario: los soldados junto a El, la huída de los discípulos, los sacerdotes orgullosos por la marca demoníaca, los escribas que presionan al pueblo mientras proclaman a gritos su adhesión al estado.

Un nuevo elemento de fundamental, decisiva importancia, aparece en el cierre del *Agnus Dei*. En el último compás, después que han finalizado ambos textos, sobre la resonancia de la “m” final de *sempiternam* mantenida por el coro sobre un acorde de Fa# mayor, el Tenor solista canta una frase constituida por dos fragmentos de escalas ascendentes, de Fa# mayor y de Do menor respectivamente, culminando en un Fa#. La sorpresa no está en la música – generada por los sonidos emblemáticos – sino en el texto.

En efecto: *Dona nobis pacem* no forma parte del texto de la *Missa pro defunctis*, en la que se ruega por el descanso de las almas de los muertos (*dona eis requiem*). *Dona nobis pacem* pertenece al texto del *Agnus Dei* ordinario de la Misa común, en la que los presentes piden “paz” para los vivientes (nobis). Es una excepción absoluta: es la única frase del *War Requiem* cuyo texto no pertenece ni a la misa ni a las poesías de Owen y que, por lo tanto, constituye la consecuencia de una fuerte expresión subjetiva del autor, tan imperativa como para apartarlo de los principios



constitutivos adoptados para la totalidad del réquiem. Tal es la gravitación de ese momento, que allí todo el sentido de la obra adquiere nueva significación. En efecto, el réquiem ya no es solamente un homenaje a los muertos en la guerra, sino que adquiere un explícito significado pacifista: se implora por el descanso eterno de “ellos”, los muertos, a la vez que se ruega por la paz para “nosotros”, los vivos. Desaparecen los sonidos “artificiales” (instrumentos) y resuenan solamente los “naturales” (voz humana), aunando en la plegaria la voz colectiva (coro) con la individual (solista).<sup>22</sup>

Se conserva el cuaderno de apuntes en el que Britten trabajó con los textos de la misa y de Owen. La inesperada “intrusión” que acabamos de describir aparece en la página 72. En dicha página y la siguiente puede leerse:<sup>23</sup>

The image shows a musical score for the final measure of the fifth Agnus Dei from Britten's *War Requiem*. It consists of four staves: Tenor (T.), Soprano (S.), Alto (A.), and Bass (B.). The Tenor part has the lyrics "Do - na no - bis pa - - - - - cem." and is marked with a *ppp* dynamic. The piano accompaniment for the other three parts is marked with *pppp* and includes a marking *(m)*.

Imagen 17. Britten, *War Requiem*, nº V *Agnus Dei*, último compás.

Página 72 (reverso, lado izquierdo)

IV  
*Sanctus, sanctus, sanctus, Dominum Deus Sábaoth* [sic]  
*Pleni sunt coeli et terra gloria tua Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit i* [sic] *nomine Domini. Hosanna i* [sic] *excelsis.*

Página 73 (anverso, lado derecho)

After the blast of lighting<sup>24</sup>  
 [Texto de *Arms and the boy* tachado con una cruz]

<sup>22</sup> No debe olvidarse el amenazante contexto de la “Guerra Fría” que siguió a la paz de 1945, algunos de cuyos episodios sobresalientes inmediatamente anteriores a, o contemporáneos con, la composición del *War Requiem* fueron: el triunfo de la revolución encabezada por Fidel Castro en Cuba (1959), el abatimiento del avión espía estadounidense US U-2 sobre Rusia (1960), el episodio de Bahía de Cochinos y el levantamiento del Muro de Berlín (1961).

<sup>23</sup> Facsímil en Reed, 1996, p. 34-35.

<sup>24</sup> Subrayado en el original. Primeras palabras de *The End*, poema que Britten introdujo en el *Sanctus*.



V ——— ?nobis pacem [sic]

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis  
requiem*

Or

[Texto de *At a Calvary near the Ancre*]

”

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi dona eis  
requiem sempiternam*

[tachado] Texto de *Lux aeterna*

La conjunción disyuntiva “Or” de la página 73 revela que, en algún momento, Britten dudó entre los poemas *Arms and the boy* y *At a Calvary near the Ancre*, resolviendo finalmente utilizar el segundo. Una flecha cruza de derecha a izquierda, de una página a la otra, vinculando *After the blast of lighting* con el texto del *Sanctus*. El texto de *At a Calvary near the Ancre* se encuentra parcialmente circundado, y una flecha similar a la anterior lo vincula con el texto del *Agnus Dei*. Al lado del número romano “V”, que encabeza éste, y en una caligrafía notoriamente diferente a la de Britten, puede leerse “?nobis pacem” [sic]. La letra es de Peter Pears (Reed, 1996, p. 35). Pero la decisión final de usar esa frase exógena perteneció – naturalmente – al compositor y adquiere una profunda y clarísima significación. Es la luminosa revelación del mensaje pacifista del *War Requiem*, que se muestra – intensamente radiante – en esa inclusión.

La partitura orquestal del *War Requiem* tiene 238 páginas. Las páginas 236 y 237 incluyen un clímax apoteótico, gráfico y sonoro. Sus 49 pentagramas superan el legendario “record” de los 48 utilizados por Schönberg para la composición de *Gurrelieder*. Todos los recursos humanos que requiere la interpretación de la obra están presentes en este final del *Libera me*, pleno de simbolismos. Es una complejísima textura que, por la multiplicidad de estratos superpuestos presupone una cierta ininteligibilidad, equivalente a la audición del clamor de una expresión universal en lenguas diversas simultáneas. Las voces cantan, en esas dos páginas:

El Coro de niños (a 2 voces): *Requiem aeternam dona eis, Domine: / et lux perpetua luceat eis.*

La Soprano solista: [...] *et perducant te in civitatem sanctam Jerusalem. Chorus angelorum te suscipiat [...]*

El Coro (a 8 voces), varios textos simultáneos: 1) *Chorus angelorum te suscipiat*, 2) *et cum Lazaro quondam paupere aeternam habeas requiem*, 3) *In paradysum deducant te angeli.*

El Tenor y el Barítono solistas que, como se sabe, encarnan respectivamente un soldado británico y uno alemán hermanados en la muerte, reiteran *Let us sleep now* (última línea de *Strange meeting*).



A las voces se agregan las dos orquestas y el órgano que acompaña al coro de niños. La última página incluye el *decrescendo* desde el clímax anterior y una paulatina clarificación en la inteligibilidad del texto, hasta llegar a la invocación final, *Requiescant in pace*, que reitera el contenido musical del *Pie Jesu* (ver Imagen 14). Como en aquella oportunidad, la referencia a *Es ist genug* se encuentra presente:

Imagen 18. Britten, *War Requiem*, nº 6 *Libera me*, cifra 137 y ss.

En la Imagen 18 a1 y a2 señalan, en la línea de los bajos, las versiones descendente y ascendente del tetracordio aumentado. Sin la explicitud ni la densidad de saturación que caracterizan la presencia de *Es ist genug* en el final del concierto de Alban Berg, con la reiterada presencia del tetracordio Britten estaría poniendo de manifiesto una vez más – ¡por si fuese necesario! – su rebelión interior ante las atroces matanzas de la guerra, su elocuente “¡basta de guerras!”. El comportamiento del último sonido del tetracordio, Fa# enarmónico de Solb, resolviendo por semitono descendente en el Fa natural, fundamental del acorde Fa mayor final, con la sílaba – *men* de *Amen*, de algún modo nos indica que Britten asigna a esta palabra *Amen* que, como sabemos, significa “así sea”, una doble significación: su invocación para que los muertos descansen en paz, según el texto de la misa, y para que no haya más guerras, según las implicancias de la cita – ¿involuntaria? – de *Es ist genug*.



## EPÍLOGO: SIGNIFICACIONES Y RESIGNIFICACIONES

La *Cantata BWV 60* de Bach considera a la muerte como el acontecimiento que abre las puertas de la eternidad. Las implicancias de los dichos de El Temor en su “diálogo” con La Esperanza, refieren a las inquietudes que experimentan aquellos humanos que se plantean interrogantes sobre “el después”, sobre la sobrevivencia del espíritu tras la muerte del cuerpo. La noción de “juicio” y “castigo” genera en ellos la impresión terrorífica que causa la palabra “eternidad”, impresión que sólo desaparece después de que La Voz del Espíritu Santo ratifica los dichos de La Esperanza sobre la misericordia y la salvación. Hay una profunda resignificación y la muerte se convierte en el pasaje a la bienaventuranza. La palabra “eternidad” pierde toda connotación terrorífica. El colofón que proporciona el coral *Es ist genug* nos dice que la genuina esperanza en la misericordia y la salvación ha sido suficiente para, incluso, esperar con alegría el instante final de la existencia terrena. En este sentido, la cantata se impregna del contenido espiritual de un réquiem, por lo menos en la vertiente consoladora que proporciona, por ejemplo, el *Requiem Alemán* de Brahms.

En el *Concierto para violín y orquesta* de Berg, encontramos una respuesta ante la muerte de seres individuales, con nombre y apellido. La muerte de Manon Gropius interfirió en el proceso creativo y Berg pudo haber entrevisto durante el trámite de la composición su propia muerte, ocurrida 4 meses después de terminada la obra. Una primera resignificación transformó lo que había nacido como una respuesta “profesional” ante un encargo, en un emotivo testimonio de homenaje a un ser querido. El tetracordio aumentado surgido por casualidad como “residuo” en la serie dodecafónica generadora, mayormente triádica, también es resignificado al descubrirse la semejanza con el comienzo del coral *Es ist genug* que, a su vez, deviene en el Tema de las variaciones que finalizan el concierto. La saturación motivica de los últimos compases (ver Imagen 10), con la reiteración de la 3ª descendente que remite también al intervalo del *O Tod, O Tod* brahmsiano, parece indicar un fin inexorable y desesperanzado, rubricado por el acorde final que, en la nomenclatura alemana, incluye la tríada Si bemol mayor (B) y la 6ª agregada Sol (G), “alfa y omega” del apellido “Berg”.

El *War Requiem* de Britten refiere a la muerte violenta de millones de seres, causada por la guerra. Es el mensaje de un acérrimo pacifista, perteneciente a la generación que vivió dos guerras mundiales y se encontraba en medio de la “Guerra fría”, en la que latía la ominosa posibilidad de un holocausto nuclear. Desde el comienzo – con el coro recitando *Requiem aeternam* y las campanas que lo acompañan – la yuxtaposición de textos de la misa con textos de Wilfred Owen – *What passing bells for those who die as cattle?* – pone de relieve la tensión existente entre la palabra y usos de la liturgia y la realidad del combatiente que convive con la muerte en la trinchera. El haber acudido a *Strange meeting* para insertarlo en el *Libera me*



da cuenta del deseo de Britten de enfatizar la fraternidad que, en la muerte, une a los combatientes de los bandos en pugna: especialmente tocante es la línea *I am the enemy you killed, my friend*, cuya calidez acrecienta la dimensión humanística de la obra. En cuanto al lenguaje musical, en no pocos momentos Britten se acerca familiarmente a los procedimientos utilizados por Alban Berg, especialmente en el *Concierto para violín y orquesta*. El tetracordio aumentado que aparece en el réquiem remite inevitablemente al coral *Es ist genug*, lo que también lo vincula con el concierto de Berg, aunque no haya las referencias explícitas que se encuentran en este último. Finalmente y habida cuenta de la excepción textual producida en el *Agnus Dei* por la inserción de *Dona nobis pacem*, puede concluirse que esta súplica se proyecta sobre las posibles connotaciones de *Es ist genug*: “Cordero de Dios, basta de guerras: dale a los muertos el descanso eterno, y a nosotros, la paz”.





## BIBLIOGRAFÍA

Chafe, Eric Thomas. *Analyzing Bach cantatas*. New York: Oxford University Press, 2000.

Cooke, Mervyn [autor y editor]. *Britten – War Requiem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Cooke, Mervyn [autor y editor]. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Herbert, James D. “Bad Faith at Coventry: Spence’s Cathedral and Britten’s *War Requiem*”. *Critical Inquiry*, XXV/3. Chicago: The University of Chicago Press, 1999, p. 535-565.

Jarman, Douglas. “Alban Berg, Wilhelm Fliess and the Secret Programme of the Violin Concerto”. *The Musical Times*, CXXIV/1682. London: The Musical Times Publications Ltd., 1983b, p. 218-223.

Jarman, Douglas. “Secret programmes”. In: Pople, A. *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 167-179.

Jarman, Douglas. *The music of Alban Berg*. Londres: Faber and Faber, 1983a.

Leaver, Robin A. “Brahms’s Op 45 and German Protestant Funeral Music”. *The Journal of Musicology*, XIX/4. Berkeley: University of California Press, 2002, p. 616-640.

Mitchell, Donald. “Violent climates”. In: Cooke, M. *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 188-216.

Montezanti, Miguel Angel, y otros. “Extraño encuentro: La poesía de Wilfred Owen”. *Cuadernos de Lenguas Modernas*, II/2. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. U. N. de La Plata, 2000.

Pople, Anthony [autor y editor]. *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Redlich, Hans Ferdinand. *Alban Berg: the man and his music*. Londres: John Calder, 1957.

Reed, Philip. “The *War Requiem* in progress”. In: Cooke, M. *Britten – War Requiem*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 20-47.

Rognoni, Luigi. *Espressionismo e dodecafonia*. [S.l.]: Einaudi, 1954.

Schönberg, Arnold. “Brahms, el progresivo” (1947). In: *El estilo y la idea*. 1950. Traducción de Juan J. Esteve. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1963, p. 85-141.

Schweitzer, Albert. *J. S. Bach – El músico poeta*. Traducción de Jorge D’Urbano. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A., 1955.



Stallworthy, Jon [editor]. *The War Poems of Wilfred Owen*. London: Chatto & Windus Limited, 1994.

Vlad, Roman. *Storia della Dodecafonía*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1958.

Walter, Bruno. *Theme and Variations – An Autobiography*. Traducción de James A. Galston. New York: Alfred A. Knopf, 1946.

Walton, Chris. “Bach, Brahms, Schoenberg: Marginalia on Berg’s Violin Concerto”. *The Musical Times*, CXLIX/1903. London: Musical Times Publications, Ltd., 2008, p. 81-86.

Whittall, Arnold. *The music of Britten and Tippett: studies in themes and techniques*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

GUILLERMO SCARABINO obtuvo título de grado (U.N. de Rosario), y posgrado (Eastman School of Music, USA.). Discípulo de Laszlo Halasz, Igor Markevitch y Hans Swarowsky en Dirección Orquestral. Director de las orquestas Mar del Plata, U.N. de Cuyo y Académica del Teatro Colón. Invitado por más de cuarenta orquestas en diez países de América y Europa. Dictó cursos en Argentina, Chile, Venezuela, Brasil y U.S.A. Docente en las universidades Nacional de La Plata y Católica Argentina, en la que es Decano. Autor de sendos libros sobre Alberto Ginastera y el Grupo Renovación, publicados por EDUCA. Premiado por las fundaciones Astengo (Rosario) y Konex (Buenos Aires). Recibió distinciones de entidades de Argentina, Brasil, E.E. U.U., España, Alemania, Francia y Reino Unido. Es Miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina.