



Escuela Nacional de Música

Las Cuatro Caras de Pan...

Juego de Metamorfosis

Licenciado Instrumentista  
(Oboe)

Opción de Tesis: Conferencia

María Magali Gasca Salmerón

Marzo, 1998.

258710



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## CONTENIDO

Introducción .....	1
Ovidio .....	4
Britten .....	8
Aclaración .....	13
Análisis de las Piezas (Texto-Música-Interpretación) .....	15
Pan .....	16
Faeton .....	19
Niobe .....	22
Baco .....	26
Narciso .....	29
Arethusa .....	32
Conclusiones .....	34
Bibliografía .....	37

# INTRODUCCION

*"La música no existe sino hasta que es interpretada, y la interpretación impone condiciones."*

*"La música pide tanto esfuerzo en la parte del oyente como en las otras dos esquinas del triángulo, este divino triángulo de compositor, intérprete y oyente."*

*B. Britten. "On Receiving the First Aspen Award."*

Cuando me propuse hacer este trabajo, no imaginé los beneficios que éste aportaría a mi formación como músico. Después de varios meses de recabar información y analizarla, comprendo la necesidad de ir siempre más allá de lo que sería nuestra labor como ejecutantes.

Michel Foucault nos dice que para acceder a la verdad, el sujeto debe transformarse a sí mismo en algo distinto, la verdad no le es concedida al sujeto de pleno derecho, uno mismo no puede dar acceso a la verdad si no está preparado, acompañado, duplicado. En nuestro caso ¿cuál sería la verdad en la partitura?, o mejor dicho, ¿cómo podríamos aspirar a ella?. Creo que existe una diferencia radical entre el ejecutante y el intérprete. Si la partitura es el punto donde convergen dos realidades, el ejecutante es aquel que "ignora" la otra parte, mientras que el verdadero intérprete es aquel que explora tanto la "realidad" del compositor como la suya propia. Britten mismo lleva esto aún más lejos, lo lleva al plano del oyente, el cual tiene que realizar el "mismo trabajo" que el compositor y el intérprete: *"La experiencia será más intensa y recompensante si las circunstancias corresponden a lo que el compositor quería."*

Me gustaría llevar esto un poco más lejos. Creo que al "divino triángulo compositor, intérprete, oyente" se le podría añadir un paso más. En el caso de B. Britten sabemos que fue un compositor al que siempre le gustó basar sus composiciones en circunstancias dadas, él mismo comenta: *"Yo escribo música para seres humanos, directa y deliberadamente. Considero sus voces,*

*su rango, el poder, la sutileza y las potencialidades de color de ellos. Considero los instrumentos que tocan... Casi todas las piezas que he escrito han sido con una ocasión en la mente...* es decir, el compositor realiza la misma tarea que el oyente y el intérprete, él mismo "interpreta" para poder crear.

Creo que con esto he podido, más o menos, explicar el título de mi conferencia: "Las cuatro caras de Pan...". Britten interpreta a Ovidio, y a sí mismo, el intérprete interpreta a Ovidio, a Britten y a sí mismo; y el oyente interpreta a Ovidio, a Britten, al intérprete y ... ¿a sí mismo?...Curioso "Juego de Metamorfosis".

Me gustaría explicar los pasos que intentaré seguir para el desarrollo de la conferencia. Primero haré una breve reseña, tanto de la vida de Ovidio como de la de Britten, pero tratando siempre de enfocar todo en "Las Metamorfosis", (no por negligencia o desidia, sino por tiempo, pues no hay que olvidar que este trabajo está pensado para ser oído y no leído). Después trataré de utilizar el mayor espacio y tiempo posible para el desarrollo de mi análisis texto-música y a la interpretación de las obras, tratando de hacer partícipe al público, pues sin su entendimiento cualquier tipo de análisis y de interpretación, no tendrían razón de ser.

Un último comentario, basado otra vez, y qué mejor, en las palabras de Britten: "*Lo más importante del Arte no es la parte científica, la parte analizable de la música, sino algo que emerge de ella, pero trasciende, que no puede ser analizado porque no está en ella sino dentro de ella...*". Quizá este es el verdadero objetivo de mi trabajo, desarrollar el análisis de las piezas, pero no como fin, sino como medio; es decir, construir bien los cimientos, sin los cuales la más maravillosa de las catedrales no podría existir.

OPRPO

Publius Ovidius Naso, autor de las Metamorfosis, fue un poeta nacido en el año 43 a.C., en Sulmone, pequeña ciudad de Abruzzes, en el país de los pelignios. Perteneció a una familia de caballeros. Junto con su hermano mayor, fue a Roma a estudiar retórica. Desde joven se interesó por hacer versos, y su gran facilidad en ello lo volvió pronto célebre, y le otorgó la amistad de poetas de gran renombre.

El gran evento de su vida fue su exilio en Tomis, ordenado por Augusto, en el año 8 d.C.. Se ignoran las causas pues aunque Ovidio hace constantemente alusión a éste en sus poemas, nunca lo hace claramente. Para un hombre tan involucrado como él en la vida mundana de Roma, fue una pena muy dura, a la cual nunca se resignó.

De sus obras que se conservan en nuestros días se pueden mencionar: "Los Amores", "Libro de Elegías", "El Arte de Amar", "Los Remedios de Amor", "Las Metamorfosis", "Las Fastes", "Los Tristes" y "Los Pontiques".

Murió en el exilio y fue embalsamado cerca de Tomis, en el año 17 d.C.

Ovidio, luego de solicitar para su empresa (Las Metamorfosis) el amparo de los dioses para llevarla a término con buen suceso, les dice cuál quiere que sea tal empresa: "*¡Del primer origen del mundo el perpetuo carmen haced bajar a mis tiempos!*".

Así pues, su ambición fue escribir un poema cíclico, sin interrupciones, perpetuo, cuyo desarrollo progrese siguiendo el orden marcado por el desenvolvimiento de los tiempos; que comprenda en su principio la creación misma del mundo, la hora confusa donde el rostro del caos ocupaba todo cuanto más tarde habrían de repartirse mares, tierras y cielo, y toque en su final los días de los hechos contemporáneos del poeta, aquella hora alumbrada en que la mano de Augusto había colocado a Roma como la señora de las cosas.

Las Metamorfosis pueden dividirse en tres partes. En la primera se manifiestan los dioses en acción. En la segunda, las hazañas de míticos héroes y heroínas. En la tercera, hechos de personajes históricos. Esta división es muy general, pues frecuentemente se encuentran historias de unos, mezcladas con historias de otros.

Las aproximadamente 250 historias que constituyen el conjunto del poema carecen de un héroe central. Ovidio buscó un sujeto de índole universal que desempeñara el papel de eje que diera a la obra la unidad necesaria. Tal sujeto serían las formas esenciales que van mudándose a cuerpos diversos, en las transformaciones que hacen sufrir a los ilustres personajes de la leyenda o de la historia, el mandato, la voluntad y el todo-poder de los dioses. Es aquello que conserva permanencia y certidumbre en lo existente, entre la general conmoción con que los seres y las cosas nacen y desaparecen frente a la angustia humana que testifica. La admisión de esa forma inmóvil a mitad del condenado movimiento universal, la esperanza de la existencia de algo que en el cerco de ese movimiento se mantenga y se afirme, es el asunto que Ovidio desarrolla en las *Metamorfosis*.

Fueron probablemente escritas del año 1 al año 8 d.C.. En el momento en que partió al exilio, Ovidio no había dado aún el toque final al poema. Él mismo cuenta que antes de partir quemó la obra, aunque ya algunas copias circulaban. Esta declaración fue, quizás, un medio para justificar las imperfecciones de una obra inacabada.

Puede ser que haya revisado y corregido el texto en Tomis, explicando así los varios pasajes en los que se encuentran índices de una doble redacción.

Las transformaciones que sufren los personajes de la leyenda o de la historia no pertenecen realmente a Ovidio. Uno de los problemas que se nos presentan con su poema, es el de los modelos y lo que él les debe.

La mitología se estudiaba en las escuelas, de modo que Ovidio debió estar impregnado de esas tradiciones, en las que se inspiró de una manera libre.

La composición de la obra le valió varias críticas. Es evidente que era muy difícil juntar unas con otras, estas historias que no tienen, generalmente, nada en común, mas que el hecho de que terminan en una metamorfosis.

Ovidio se las ingenió de cualquier forma. De ahí que las transiciones y los desarrollos mismos a veces sean artificiales. En ocasiones, iniciado un desarrollo poético, enumera una docena de detalles, no siempre del mejor gusto, sufriendo a veces del exceso de Verbo.

De cualquier forma, a pesar de sus defectos, Las Metamorfosis tienen un carisma difícil de no sentir. La gran facilidad que tenía Ovidio para escribir en versos, permite al espíritu seguir sin esfuerzo la sucesión de imágenes, la gracia, el color de las descripciones, la habilidad de los discursos, la expresión delicada, a veces conmovedora de los sentimientos y el humor.

# BRITEN

## Benjamin Britten

*"Da a cada instrumento aquello que más le place.*

*Para el intérprete y para tí mismo, el placer será mayor"*

*Telemann*

Al referirse a este compositor, uno tiene que tomar en cuenta una gran cantidad de factores que influyeron en su vida, reflejándose en su propia creación artística.

Edward Benjamin Britten nació en Lowestoft, el 22 de noviembre de 1913 y murió en su siempre querido pueblo de Aldeburgh, durante las primeras horas del 4 de diciembre de 1976.

Britten es considerado una de las figuras más destacadas de la generación inglesa de antes de la segunda guerra mundial. Comenzó a componer a la edad de cinco años, siendo a los once cuando comienza a estudiar composición seriamente, en lecciones particulares con Frank Bridge, con quien aprendió la disciplina y la técnica muy sólidamente. En 1930 ingresó al Royal College of Music donde además desarrolló una gran habilidad pianística. Sin embargo, su estudio en la composición, con Ireland fue poco estimulante aunado a que no fue posible que sus obras se tocasen durante los tres años que permaneció ahí.

En 1939 fue a los Estados Unidos, junto con su amigo, el tenor Peter Pears. Fue ahí donde, leyendo poemas de George Cable (en especial, Peter Grimes) y un artículo sobre ellos de Forster, reconoció su origen y sus carencias, decidiendo regresar a Inglaterra de donde eran sus raíces. Ya de regreso, entre los años 1944-1945, hizo la ópera Peter Grimes. Con ésta se dijo que Britten era el músico dramata más dotado que Inglaterra había tenido desde Purcell.

En 1948 en un pequeño pueblo de Suffolk, se realizó el primer festival de Aldeburgh. Este festival fue la principal ocupación de Britten por el resto de su vida, aunque ocasionalmente aceptara comisiones de otras partes: *"Yo pertenezco a casa, ahí en Aldeburgh... toda la música que hago proviene de ahí"*. Para estos festivales compuso la mayoría y quizá la más importante de su música.

En el año de 1955 realizó una gira de conciertos, otra vez junto con Pears, al lejano oriente. Este viaje tuvo influencia en su música, pues compuso " El Príncipe de las Pagodas" y "Curlew River", basado en música balinesa y japonesa, respectivamente.

Siendo Britten un compositor tan prolífico, me resulta complicado hacer un resumen de lo que, según mi opinión, serían los factores más importantes de su vida y su música. Sin embargo, me gustaría poner otros dos ejemplos, que desde mi punto de vista, ilustran mejor, tanto lo polifacético, como lo absorbente (esto último refiriéndome a su capacidad de percepción) de su vida musical.

Considero de suma importancia señalar la preocupación de B. Britten para componer música para niños y amateurs, creo que esto refleja el cuidado que tenía el compositor en transmitir sus ideas para todo tipo de público, recordemos las palabras de Britten: *"Yo quiero que mi música sea de uso a la gente, para complacerla, para incrementar sus vidas."* *"Es insultante dirigirse a alguien en un lenguaje que no entiende..."*.

El otro ejemplo es la relación que mantuvo con Rostropovich a partir del año de 1961, componiendo para él la sinfonía para cello, la sonata para cello y tres Suites, la mayoría de estas obras fueron estrenadas en Aldeburgh. En este contexto, de la relación compositor-intérprete, quisiera ubicar la obra que ahora nos interesa: "Las Seis Metamorfosis sobre Ovidio".

Britten compuso esta obra en 1951 (publicada en 1952). Fue el primer intento de escribir para un instrumento solo que no fuera el piano. Dos años antes durante un concierto al aire libre en Thorpeness Meare, un lago con isletas y carrizos, Britten admiró la manera de tocar de la oboísta Joy Boughton y decidió entonces escribirle una Suite *"para ser tocada en el Meare"*.

Christina Joyance Boughton nació el mismo el mismo año que Britten, siendo su compañera en el Royal College of Music, donde estudió con el gran Leon Goossens.

Britten quería que Joy tocara su obra parada en una balsa, pero ella se sintió insegura y llegaron al acuerdo de que las tocara en una isleta. Britten se decepcionó un poco por ello, pero en una ocasión posterior se rompieron las amarras de la balsa y se la llevó el agua con un coro entero.

La obra se tocó por primera vez el 14 de junio de 1951 (curiosamente el cumpleaños Boughton). El Times escribió: *"...el sonido del oboe se escucha muy bien al aire libre...las presentó todas con el gusto incisivo de un buen narrador de historias"*.

Consciente Joy de que trabajaba con un genio por quien tenía absoluta devoción, en 1959 escribió: *"Aldeburgh será siempre la más grande experiencia de mi vida musical"*.

Dos alumnas de J. Boughton, Sarah Francis y Joanna Lees, describen la forma de tocar de su maestra: *"Tenía un sonido bien enfocado el cual tú tenías que oír, cada frase tenía un significado...poseía una técnica fenomenal...ella no usaba mucho vibrato"* y con respecto a la forma de tocar las metamorfosis: *"les daba vida en una forma mágica, sentía cada una tan intensamente, y sin embargo su interpretación era mucho menos destellante o exhibicionista de como frecuentemente son tocadas ahora"*.

La misma Joy declaró: *"Britten sabía lo que estaba haciendo, todo está escrito"* y decía a sus alumnos que tocaran lo que estaba ahí.

En el tiempo en que fue compuesta esta obra, la partitura no tenía indicaciones metronómicas. Estas fueron añadidas años después de que Joy murió, cuando Britten se preocupó del número de ejecuciones cambiantes y difíciles de escuchar que oía.

Todo esto nos da una idea tanto del sonido como de la interpretación que Joy tenía y que tanto atrajo a Britten. Creo que el conocimiento de todo esto nos obliga, en principio, a cuestionarnos más, cuál era la idea que Britten tenía de su obra.

Estas seis piezas cortas que forman el conjunto de "Las Metamorfosis", se han considerado, junto con "Sírinx" de Debussy y las "Tres piezas para Clarinete solo" de Stravinsky, entre las composiciones más sobresalientes hechas para un instrumento de viento solo.

Cada una de las metamorfosis tiene el nombre de un personaje de la mitología clásica como título, y Britten escribió un epígrafe a cada una plasmando, desde su punto de vista, la esencia de la leyenda que cuenta Ovidio.

No es sorprendente después de todo, que Britten haya escogido un texto clásico como base de estas piezas, puesto que las dobles cañas eran un sonido familiar en la Grecia antigua.

ANÁLISIS DE LAS PIEZAS  
(TEXTO - MÚSICA - INTERPRETACIÓN)

Prosigo con la explicación de cada una de las piezas, tratando, como dije anteriormente, de resaltar esta unidad entre todas ellas.

## PAN

La primera pieza es Pan

Pan es el dios de los pastores y los rebaños, al parecer originario de Arcadia, cuyo culto se propagó por toda Grecia. Es mitad hombre y mitad animal, su cara es barbuda con expresión de astucia bestial, llena de arrugas y mentón saliente, y dos cuernos en la frente. Su cuerpo está cubierto de vellos, los miembros inferiores son de macho cabrío, tiene los pies con pezuñas hendidas y las patas secas y nerviosas. Se caracteriza por tener una actividad sexual considerable, ya sea con ninfas, muchachos, o complaciéndose a sí mismo cuando fracasa una conquista. Sus atributos ordinarios son una siringa, un cayado de pastor, una corona de pino o un ramo en la mano.

Sobre su nacimiento existen varias leyendas, pudiendo ser hijo del Hermes del Monte Cileno y de la hija de Driope. En este mito los dioses lo llamaron Pan porque alegró el corazón a todos, particularmente a Dionisios (la etimología de Pan se relaciona con la palabra "todo").

También puede ser hijo de Penélope y Hermes, o de Penélope y sus múltiples amantes en una leyenda donde ella le es infiel a Ulises.

Sírix era una hamadriade arcadia del bosque de Nonacris. Las hamadriades son las ninfas de los árboles que generalmente personifican la vida del árbol al que están vinculadas.

En el primer libro de las Metamorfosis de Ovidio, del verso 689 al 712, el mito se narra dentro de la historia de la metamorfosis de lo. Lo narra Mercurio a Argos cuando éste le pregunta por el origen de la siringa, instrumento que en ese momento toca Mercurio para dormir a Argos y matarlo por órdenes de Júpiter, quien desea liberar a lo del poder de Argos.

Sírinx era muy parecida a Diana, diferenciada sólo por el material del arco que usaban. Ella había evitado siempre los contactos viriles. Huye de Pan cuando éste, al verla, enamorándose de ella, le dirige dulces palabras. Al llegar Sírinx a la orilla del río Ladón, no pudiendo continuar su carrera, pide ayuda a sus hermanas las ninfas acuáticas. Ellas la transforman en carrizos. Pan, al creer haberla agarrado descubre en sus manos un puñado de ellos. Suspira, y el viento que produce mueve los carrizos, escuchándose un sonido tenue y dulce.

Pan une con cera carrizos de diferentes tamaños, creando así la siringa, zampoña o flauta de pan, en memoria de su amada.

Se dice que Pan, en una ocasión posterior, contó la historia con sus flautas en un concurso con Apolo (esto no es mencionado por Ovidio en ésta historia).

Britten escribe en su epígrafe: "Pan, quien tocó con la flauta de carrizos, la cual era Sírinx, su amada".

## ANÁLISIS MUSICAL

Esta primera pieza obedece a una narración programática del mito entre Pan y Sírinx. Como nos dice el epígrafe es el mismo Pan quien narra la historia (probablemente durante el concurso con Apolo). La pieza nos indica *Senza misura*, lo cual sugiere un carácter improvisatorio.

Esta pieza tiene dos grupos de ideas más o menos bien definidos. El primero utiliza un modo lidio, muy acorde con el mito, pues este modo era conocido en la antigüedad, sólo que está transpuesto a Re. Este primer grupo de ideas representa a Pan. El segundo grupo de ideas representa a Sírinx.

Existe un lenguaje común en toda la pieza, como por ejemplo el patrón rítmico cortas-larga, o la imagen de que esta pieza está siendo tocada en una flauta de Pan o siringa (sucesiones de notas en escalas, articulaciones repetidas de una misma nota, etc.).

El primer tema nos narra las palabras de conquista de Pan, que aunque tienen un carácter improvisatorio, no dejan de obedecer a un pensamiento inteligente. (Dos premisas y una conclusión). Este grupo de ideas no utiliza ninguna alteración y se caracteriza por estar ligado y ocupar reguladores muy frecuentemente.

El segundo grupo de ideas narra cómo Sírinx desprecia a Pan. Lo hace con el mismo pensamiento inteligente arriba mencionado. Se dice que durante su evolución la siringa poseía dos escalas de tonos enteros, a diferencia de un semitono. Es por esto, quizá, que el discurso de Sírinx comienza a partir de la# y utiliza una escala de tonos enteros en el quinto sistema. Además, este grupo de ideas utiliza, a diferencia del primero, staccattos sobre una nota, pequeñas ligaduras y alteraciones. Sin embargo, cuando el motivo que utiliza desciende, lo hace quitando las alteraciones, quizá como reminiscencia del primer grupo. Cabe señalar que en esta parte, Britten utiliza acelerando y rallentando con una notación musical implícita (por ejemplo en el cuarto sistema), además de señalarlo con palabras.

Después de todo esto, Pan insiste con sus palabras durante dos compases más, iniciándose después la persecución (señalada Lento ma subito accelerando). Esta persecución es frenada por las aguas del río Ladón, (trino interrumpido abruptamente). Le siguen las últimas palabras de súplica de Sírinx (repitiendo el la#).

La metamorfosis, según mi opinión, se da durante la escala que sigue a continuación. Esta escala ocupa dos octavas descendentes en el modo lidio. Después de ella, se percibe el viento produciendo un sonido tenue y dulce en Sírinx ya transformada en carrizos (último compás).

## FAETON

La segunda metamorfosis que escribe Britten es Faetón.

Ovidio nos narra, al final del primer libro y al principio del segundo, la trágica historia de Faetón.

Epafo, igual en edad a Faetón, lo injuria poniendo en duda su paternidad. Faetón le pregunta a su madre, tras narrarle lo dicho por Epafo, si en verdad el Sol era padre suyo, Clímene se lo jura y le pide que él mismo vaya a la casa oriental del Sol para que su propio padre se lo confirme. Faetón obedece y se dirige a la casa donde el Sol aparece.

En los primeros versos del segundo libro, Ovidio describe el palacio del Sol, alto, sostenido por anchas columnas, luciente de oro, etc. Faetón sube la cuesta que lleva a la morada de su padre y se detiene a cierta distancia porque no soporta la cercanía de su fuego. Este ve a su hijo y le pregunta el por qué de su venida, Faetón le confiesa la duda y le pide una prueba. Febo jura por la Estigia ofrecerle como prueba lo que quiera. Entonces Faetón le pide que lo deje guiar por un día su carro. Al ver lo terrible de la petición, el padre se arrepiente y trata de disuadirlo, pues conducir el carro es tarea superior a las fuerzas humanas. Ni los dioses, incluido Júpiter, podrían hacerlo.

Faetón insiste en su ignorante propósito y el padre no tiene más remedio que llevarlo a su carro. El Sol le protege el rostro con sustancias que resguardan del fuego y le da los últimos consejos. Así pues da inicio el viaje.

Los caballos perciben la levedad del auriga que intenta regirlos y abandonan entonces el orden y el camino usuales sin que Faetón pueda gobernarlos. Cuando Faetón mira hacia la tierra desde lo más alto del cielo, tiembla, se siente ciego en medio de tanta luz y se arrepiente de lo que pidió, deseando no haber sido hijo del Sol.

En este punto de la narración, Ovidio hace una amplia e impresionante descripción de los destrozos hechos por el carro del Sol, describe cómo se secan los ríos, la aparición de desiertos, el cambio de color en la piel de los humanos, etc.

Así pues, Júpiter, luego de advertir a los dioses, el Sol entre ellos, que si no auxilia al mundo, éste habrá de sucumbir, sube a lo más alto del cielo y desde allí lanza un rayo contra Faetón. Este es precipitado lejos de su patria, y el Eridano recibe su cadáver y lava su rostro que humea. Las náyades le dan sepultura y ponen un epitafio donde reconocen la grandeza de su intento. El Sol, lastimado, se oculta durante un día entero y la luz es suplida por la de los incendios.

Britten en su epígrafe dice: "Faetón, quien condujo sobre el carruaje de el Sol por un día y fue arrojado al río Padus por un rayo".

Como señalamos anteriormente, en este mito no ocurre ninguna metamorfosis. Es una narración del acto soberbio de Faetón. A manera de comentario me gustaría señalar que no es el río Padus donde Faetón es arrojado (pues este río se secó por el calor intenso) sino como mencioné anteriormente, el Eridano (no seco aún, pues pudo lavar el rostro humeante de Faetón).

## ANÁLISIS MUSICAL

Esta pieza narra la travesía de Faetón sobre el carruaje del Sol. Britten sugiere un compás de 12 / 8, aunque algunos lo hace más cortos. Su indicación de tiempo es Vivace Rítmico.

Podríamos decir que la pieza tiene cuatro partes más o menos definidas.

La primera utiliza arpeggios de dominante, ascendentes y descendentes, basados todos sobre la nota sol. Es decir, tomando el sol como 5ta. Del acorde, como 3ra., como 7ª y como fundamental (Do7, Mib7, La7, Sol7). Sin embargo, el arpeggio de Do7 está siempre intercalado entre los otros, pudiendo ésto sugerir los intentos de Faetón por controlar el carro.

La figuración rítmica que utiliza el compositor, tanto en la primera parte como en las restantes, está basada principalmente sobre dos figuras: . Esta figuración

nos hace pensar en el andar desbocado del carruaje, aunado a la articulación siempre desligada y llana de acentos, a excepción de la segunda parte, la cual está siempre ligada.

La desigualdad en la duración de los compases, así como la utilización de acordes de 7ª. Sin resolver, evoca la inestabilidad de la carroza. Me cuesta trabajo creer que Britten no utilizara todos estos acordes, basados sobre la nota sol, tomando en cuenta el sinónimo de esta nota con el nombre del padre de Faetón.

La segunda parte, con su dinámica en pianissimo, así como con el registro agudo del oboe, me hace pensar en la parte del relato donde Ovidio nos cuenta cómo el carro asciende hasta los astros. Esta parte utiliza dos veces la sucesión de los arpeggios de Do y Re, resolviéndolos la primera vez a Sol mayor y la segunda a sol menor.

Según mi opinión, la tercera parte describe todas las catástrofes, tanto en el cielo como en la tierra. Su indicación Agitato, así como la mezcla de staccatto con legato, además de su rápida sucesión armónica puede evocar con facilidad al mundo quemándose por la soberbia de Faetón. Britten resalta de manera muy eficaz la caída de Faetón por el rayo de Júpiter, utilizando una escala cromática descendente que concluye en la nota más grave que el oboe puede alcanzar. Le sigue un compás que utiliza la figura  aumentada , retomando después un pequeño cromatismo ascendente, que podemos entender como el vuelo de Faetón por los aires, después de que la carroza cae.

La cuarta parte, después de un largo compás de silencio, nos describe el hundimiento de Faetón en el río, con un bordado inferior y superior sobre la nota la.

Me gustaría señalar el equivalente que tiene este mito en otras tradiciones religiosas como la católica. Acordémonos del Diluvio o de Sodoma y Gomorra. Quizá todas estas narraciones tienen un vínculo en común.

A manera de recapitulación podría decir que aunque esta pieza tiene cuatro partes, creo que obedece más a una narración programática. La pieza comienza a contar la historia desde la salida del carruaje, terminando con el hundimiento de Faetón.

## NIOBE

La tercera pieza corresponde a Niobe.

Niobe fue una heroína tebana, hija de Tántalo y esposa de Anfión. En su libro sexto, del verso 146 al 312, Ovidio nos narra su metamorfosis. Niobe se atrevió a querer igualar a los dioses, no siendo advertida por el castigo que Aracne recibió por su osadía.

Rica por las artes de su esposo, por su linaje y por el poder de su reino, lo era más por sus hijos.

Manto, profetisa, hija de Tiresias, poseída por Latona, ordenó a las tebanas rendir culto a Latona y sus dos hijos. Llega Niobe acompañada por muchos y suntuosamente vestida. Regaña a los presentes al ver el culto; es locura venerar a dioses conocidos sólo de oídas y despreciar a los visibles como ella, hija de Tántalo y de una de las Pléyades, nieta de Atlas, nieta y nuera de Júpiter, temida de Frigia y regidora de Tebas, cuyas murallas levantó la lira de su esposo; además, con siete hijos y siete hijas preparados para el matrimonio (Homero le atribuye seis hijos y seis hijas; Hesíodo diez y diez; Herodoro dos hijos y tres hijas). Latona, en cambio, era hija de un tal Ceo y la tierra le negó suelo firme para parir, siendo admitida solamente en la flotante Delfos. Tiene un hijo (Apolo) y una hija (Diana).

Las tebanas abandonan los ritos, aunque a veces, calladamente los sigan.

Latona indignada, le habló a sus hijos pidiéndoles socorro. Niobe la había llamado huérfana. Diana y Apolo se apresuraron a llegar a Tebas.

Junto a las murallas había un campo llano donde los hijos de Niobe y Anfión se ejercitaban a caballo. Se narra la muerte una por una de los seis primeros hijos. El último que queda suplica por su vida, pero Apolo se conmueve al haber lanzado ya el dardo.

Niobe se encoleriza de que los dioses se atrevan a tanto. Anfión se suicida, pues no es capaz de sufrir lo ocurrido. Niobe abraza los cadáveres y llora sobre ellos. Sin embargo, aún

soberbia, increpa a Latona por su crueldad y vuelve a ofenderla diciendo que aún sin la mitad de sus hijos, vence por el número de los que le quedan.

Suena la cuerda de un arco. Las siete hijas llorando junto a sus hermanos van muriendo una tras otra. Una sola queda, a la cual Niobe quiere salvar. La cubre con su cuerpo y pide por ella a la diosa, pero sucumbe también.

Doliente, Niobe se sienta entre los cuerpos de sus hijos y de su esposo. Poco a poco se inmoviliza en su desgracia; se fijan sus cabellos, se le va el color y los ojos se le aquietan. Ya nada le queda de vida y se convierte en roca hasta el núcleo de sus entrañas. A pesar de todo esto derrama lágrimas, y así, petrificada, fue llevada a su patria por una tormenta. Ahí, en la cima de un monte llora todavía.

Otra versión cuenta que se salvaron un hijo y una hija de Niobe.

En otra se dice que Niobe, en su dolor huyó junto a su padre al monte Sípilo, en Asia Menor, donde los dioses la transformaron en roca. Esta se enseñaba, pues fluía de ella un manantial.

Una tercera leyenda cuenta que Niobe era hija de Asaón, quien se enamoró de su hija, sin corresponderle Niobe. Asaón invitó entonces a sus veinte nietos, y durante la comida incendió el palacio, muriendo todos abrazados. Asaón se suicidó por los remordimientos mientras que Niobe fue transformada en piedra o se precipitó desde lo alto de una roca.

El epígrafe de Britten sobre esta pieza dice: "Niobe quien lamentando la muerte de sus catorce hijos, fue convertida en una montaña".

Al igual que el mito anterior, existe una diferencia entre este epígrafe y el mito, pues Niobe no se convierte en montaña, sino en una roca que después se posa sobre una montaña.

## ANÁLISIS MUSICAL

Esta pieza tiene sugerido un 4 / 4 y su tempo es Andante. Al igual que Faetón, Niobe puede adaptarse a la narración programática, empezando ésta a partir del momento en que sus hijos están muertos y Niobe llora por ellos.

En la primera parte de la pieza, Niobe narra cómo van muriendo sus hijos. Seis primero, luego uno más. Después seis mujeres, y al final, la última. Para marcar esto, Britten emplea, en la primera frase, seis sonidos diferentes: fa, reb, lab, la, do, si. En la segunda frase utiliza ahora siete sonidos: fa, reb, lab, sol, si, re, mib. En la tercera frase, la más larga, emplea el mismo procedimiento que en las dos frases anteriores, primero ocupa seis sonidos: fa, reb, lab, si, solb, sol, luego siete: sib, lab, solb, fa, mib, reb, mi, terminándola, no con catorce sonidos diferentes, pero sí con catorce notas que representan a todos sus hijos muertos.

Los siguientes cuatro compases reflejan el inicio de la metamorfosis, seguidos por el traslado de Niobe por la tormenta, posándola al final sobre la montaña. El movimiento constante en tresillos, las expresiones de rubato y animando, así como los arpeggios ascendentes y descendentes, crean una imagen del viento que produce la tormenta y que transporta a Niobe. En este pasaje, Britten vuelve a utilizar el mismo recurso que al principio; durante estos seis compases que dura el viaje, utiliza catorce sonidos diferentes (los catorce hijos muertos). Estos son: fa, reb, lab, do, mib, solb, sib, sol, la, fa#, si, sol#, mi, re. Niobe no deja de llorar pudiendo nosotros entender el motivo descendente del arpeggio de Reb como su llanto, pues durante el transcurso de esta pieza aparece en repetidas ocasiones.

Los siguientes dos compases expresan el último llanto de Niobe, antes de ser convertida totalmente en montaña.

La última frase utiliza únicamente las notas del arpeggio de Reb, iniciando con el llanto de Niobe, pero esta vez ya transformada en montaña. Britten nos indica senza espress, contrastando con el piangendo del comienzo.

Sé que esta interpretación difiere un poco del mito como lo narra Ovidio, (aunque no del mito popular) en lo que respecta al momento de ubicar a Niobe ya transformada, así pues, decidí ubicar a Niobe ya transformada en roca después de su traslado por la tormenta y no antes, pensando en las indicaciones de *piangendo y senza espress*, además de tomar en cuenta las propias diferencias que utiliza Britten en sus epígrafes de las metamorfosis.

## BACO

La cuarta pieza lleva el nombre del dios de la viña, del vino y del delirio místico: BACO.

Ovidio dedica varios y extensos fragmentos, sobretodo en el tercer libro, a narraciones que tienen que ver con este personaje. Habla acerca de su nacimiento o de pasajes de estancia en la tierra, durante la cual se estableció su culto, haciendo descripción de sus fiestas.

Hijo de Zeus y Sémele (hija de Cadmo y Harmonía), pertenece a la segunda generación de los olímpicos, como Hermes, Apolo y Artemis, entre otros.

Sémele, amada por Zeus, pidió a éste que se le mostrase en todo su poder. Zeus lo hace y Sémele, incapaz de resistir la visión de los relámpagos que lo rodeaban, cayó fulminada. Zeus extrajo al hijo que llevaba en su seno, ya en su sexto mes de gestación, y lo cosió en su muslo. Tiempo después, Zeus parió a Baco (el dios "nacido dos veces" etimología de Dionisos, mismo dios en la mitología griega). Lo confió a Hermes, quien a su vez lo encargó con el rey de Orcómeno, Atamante, y a Ino, su mujer. Baco fue vestido como niña para burlar los celos de Hera, pero ella lo supo, y enloqueció al rey y a su esposa. Entonces Zeus llevó a Baco lejos de Grecia, a Nisa, para que las ninfas lo criaran. En esta ocasión lo transformó en cabrito. Cuando Baco fue adulto descubrió la vid y su utilidad. Hera lo enloqueció y Baco erró durante un tiempo por Siria y Egipto. En Frigia, Cibeles lo purificó y lo inició en los ritos de su culto. Entonces Baco viaja a Tracia y luego a la India, en donde se origina su cortejo triunfal, que consiste en un carro tirado por panteras, adornado con pámpanos y hiedra, yendo con él los silenos y las bacantes, los sátiros y demás divinidades como Pan y Príapo, quien se caracteriza por el tamaño descomunal de su miembro.

Baco regresa a Grecia y recorre lugares introduciendo las bacanales. Va a Beocia y a Tebas. Todo el pueblo, especialmente las mujeres, recorrían el campo gritando, presas de delirio místico. En Argos, las mujeres mugían e incluso devoraban los hijos que llevaban en su seno.

Luego quiso ir a Naxos. Para ello contrató piratas. Estos pusieron la nave rumbo a Asia, con la intención de venderlo como esclavo, pero Baco, al darse cuenta, transformó los remos en

serpientes, llenó el barco de hiedra e hizo resonar flautas invisibles. Paralizó la nave entre enramadas de parra, y los piratas, enloquecidos, se echaron al mar, convirtiéndose en delfines.

El poder de Baco fue reconocido en todo el mundo, y finalmente pudo ascender al cielo, habiendo terminado su misión en la tierra, implantado su culto por doquier. Antes quiso descender a los infiernos para revivir a su madre. En el Hades, pidió la libertad de ella, para lo cual tuvo que dar a cambio algo muy preciado: el mirto.

En calidad de dios, raptó a Ariadna en Naxos e intervino en la lucha de los dioses contra los gigantes matando a Eurito con un golpe de tirso (hacha con hiedra que es generalmente su insignia).

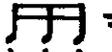
El dios del vino y de la inspiración era festejado mediante tumultuosas procesiones en las que figuraban máscaras de genios de la tierra y de la fecundidad. Son ritos licenciosos, de carácter orgiástico. Los sátiros, vistiendo pieles de ciervo, perseguían a las ninfas y a las ménades, quienes desnudas o vestidas con un velo transparente, llevando una corona de hiedra, o un tirso en la mano y tocando la doble flauta o un tamboril, se entregaban a una violenta danza, poseídas por Baco, quien les inspira una locura mística. Erran por el campo. Sus juegos eran imitados por las bacantes humanas. De aquí surgen las representaciones de teatro, de comedia, de tragedia y de drama satírico.

Para esta pieza Britten utiliza este epígrafe: "Baco, en cuyas fiestas es oído el ruido de las lenguas parloteantes de las mujeres vacilando y el gritar de los muchachos".

Queda claro que esta pieza no obedece a ninguna metamorfosis e incluso no narra ninguna historia.

Al principio no entendí por qué Britten le dedica una pieza a este dios, pero después comprendí que quizá lo ubica dentro de las metamorfosis, haciendo alusión a las bacanales en donde los participantes sufren una transformación al pasar de un estado normal a un estado de ebriedad, de delirio.

## ANÁLISIS MUSICAL

Esta pieza con su 4 / 4 sugerido, así como con su armadura que sugiere un claro Fa mayor, tiene una estructura más o menos clara de un Rondo, donde el tema principal imita la ebriedad de Baco. En este tema principal se utilizan fundamentalmente dos motivos; el primero:  refleja el andar pesado y disparejo de un ebrio, mientras el segundo:  imita el hipo o el tropezar constante de una persona en estado alcohólico. Este tema está claramente en Fa mayor, mientras el segundo está en Mi mayor. Este segundo tema emplea intervalos ascendentes, ligados, (de tiempo débil a tiempo fuerte) y notas repetidas articuladas, creando una atmósfera de ruido y gritos por lo cual podemos relacionar esta parte con el gritar de los muchachos.

Después de regresar al primer tema, sigue un tema que imita las lenguas parloteantes de las mujeres. En este pasaje Britten utiliza un movimiento continuo de 16avos. En el que sobre un pedal de mi, crea una sencilla melodía en Do mayor. Sólo ocupa notas ligadas.

Este pasaje, de gran velocidad, pues Britten pone una indicación con moto  = 132, crea un estado de éxtasis y de delirio, tanto en el oboísta como en el oyente.

El tema desemboca en la tercera y última parte en la que se refleja el delirio absoluto, pues ocupa un amplio registro de dos octavas y media en el oboe en cuestión de segundos, así como grandes cambios dinámicos, yendo de un ffz a un p con diminuendo, además de rápidas figuraciones de arpeggios ascendentes.

Como hemos podido apreciar a lo largo de este análisis, Britten, más que narrar un pasaje de las metamorfosis de Ovidio, trata de dibujar con música todos los excesos durante las Bacanales.

## NARCISO

En la quinta pieza, Britten se refiere a la metamorfosis de Narciso. La leyenda de este personaje varía según la narración de distintos autores, siendo la más conocida precisamente la de Ovidio.

En el libro III, del verso 339 al 510, se narra que Tiresias, el adivino ciego, daba profecías verdaderas a quien se las solicitara. La primera de ellas la recibió Liríope, ninfa que tuvo con el río Cefiso a Narciso. Preguntó si el niño llegaría a viejo. La respuesta fue: "si no se conociere". El tiempo le dio la razón.

A los dieciséis años, Narciso era un hermoso joven pretendido por jóvenes y muchachas, cuyo amor siempre despreciaba. Se narra particularmente sobre Eco, ninfa que siempre hablaba después que los demás, devolviendo las últimas palabras escuchadas, como castigo impuesto por Juno debido a que Eco la distraía con largas pláticas mientras Júpiter la engañaba con las ninfas.

Eco vio a Narciso, se enamoró y lo siguió. Después de largo rato, en el campo, Narciso preguntó quién estaba presente. Eco contestó: "presente". Narciso dijo: "ven". Eco dijo: "ven". Narciso: "juntémonos". Eco: "juntémonos". Salió ella de la selva y quiso abrazarlo, pero Narciso huyó y dijo: "Moriré antes de que tengas poder de nosotros". Entonces Eco se oculta, amándolo aún más, y enflaquece hasta que es hueso y voz, y luego solamente voz, pues sus huesos son piedra. Sólo un sonido que todos pueden oír es lo que de ella permanece.

Alguno de los muchos despreciados rogó al cielo que Narciso llegara a amar sin poder adueñarse de lo que amara. Temis escuchó.

En una ocasión, junto a una fuente no tocada por hombres, ni bestias, ni follaje, Narciso llega a descansar. Al beber agua de ella mira su imagen reflejada y es arrebatado por el amor. Se desea, se busca, se quema y trata inútilmente de besar y abrazar la imagen. Se olvida de comer y beber. Se queja de la imposibilidad de realizar su amor, lo cual es más doloroso aún porque parece que es correspondido. Se da cuenta que es sólo una imagen y que es él mismo. Lloró y en este momento

se oscurece la superficie borrando la imagen. Ruega entonces que no lo abandone, que al menos le permita contemplarse, y golpeándose enrojece su pecho.

De nuevo se ve y no soportando más, comenzó a derretirse y a desgastarse de amor. Perdió las fuerzas y el cuerpo.

Eco sufrió al verlo. Repitió sus quejas y el sonido de sus golpes.

La última palabra de Narciso fue: "Adiós!", y después en la Estigia siguió mirándose.

Lloraron las náyades y las dríadas. Eco les respondía. Dispuestas a quemar su cuerpo para sepultarlo, encuentran, en su lugar, una flor de centro azafranado y pétalos blancos.

Una versión beocia dice que Narciso era habitante de Tespias. A un joven llamado Aminias, quien lo amaba, le envió una espada como presente. Aminias se suicida ante la puerta de Narciso, maldiciéndolo antes. Un día se vio en una fuente, se enamoró de sí mismo y se suicidó desesperado ante su pasión. En el lugar de la hierba impregnada de sangre nació una flor.

Pausanias, en su versión, cuenta que Narciso tenía una hermana gemela. Ella murió y Narciso, al verse un día en una fuente, creyó por un instante contemplarla. Sabía que no era ella, pero se acostumbró a mirarse para mitigar su pena.

En otra versión más, Narciso es muerto por Épope, y de su sangre surge la flor de Narciso.

"Narciso, quien se enamoró de su propia imagen y se convirtió en flor" es el epígrafe que Britten utiliza para esta pieza.

## ANÁLISIS MUSICAL

Esta pieza, al igual que las anteriores, a excepción de Baco, puede ser explicada dentro del contexto programático. Su indicación de 6 / 8 es la primera vez que no está sugerida y su tempo nos indica Lento piacerele. El primer tema podría ser el de Narciso, en general utilizando notas largas y melodías expresivas, a excepción de los constantes 16avos. En forma de trino. Estos 16avos.

podrían ser, quizá, el presagio de su fatal destino (pronosticado por Tiresias) pues siempre enturbian la melodía de Narciso, creando una imagen del movimiento del agua, espejo fatal para el joven.

La primera frase, (de nueve compases) es repetida, pero esta vez aparece el reflejo de Narciso. Britten lo señala con un asterisco escribiendo: "*Desde este punto las notas con plicas hacia arriba representan la imagen reflejada de Narciso, y aquellas con plicas hacia abajo a Narciso mismo*". Este reflejo utiliza la melodía en espejo, en una dinámica más piano y con figuraciones más lentas. El reflejo va apareciendo cada vez más seguido, haciéndonos ver el deseo en aumento que Narciso experimenta. Al final de esta frase, las dos melodías casi se tocan, pero no lo consiguen a pesar de estar tan cerca. El trino representa ésto, pues simbólicamente, es la expresión musical en donde dos sonidos pueden estar más cerca, al menos en un instrumento no polifónico como el oboe, que personifica muy bien la imposibilidad de que dos sonidos suenen simultáneamente (Narciso y su imagen, pues en el momento en que Narciso intenta tocarla, ésta se desvanece).

La última parte, Tranquillo, utiliza el mismo recurso polifónico de la parte anterior, usando también la misma melodía que al principio, sólo que esta vez en modo mayor. El reflejo cada vez se hace más distante (intervalos de 8ª., de 10ª., de 12ª. E incluso de 13ª.) y al final, Narciso desconsolado, dice sus últimas palabras (en donde las plicas ascendentes desaparecen).

El último compás de la pieza es el único que Britten hace más largo en duración.

Al parecer, la transformación en flor de Narciso, ya no nos es descrita por Britten. Esta pieza explota los recursos expresivos del oboe quizá más que las otras, probablemente tratando de reflejar la belleza de Narciso.

## ARETHUSA

La sexta y última pieza tiene el nombre de Arethusa. En el libro V del verso 572 al 641, Ovidio nos narra cómo Ceres exige a Arethusa que le cuente su historia. Ésta sacó la cabeza de las táticas ondas y narró los amores antiguos del río Élide.

Arethusa había sido una ninfa de Acaya, la más diligente en las labores de la caza, preocupada más por la valentía que por la hermosura. Nunca cuidó de su arreglo e incluso, avergonzada de la belleza de su cuerpo, consideraba crimen complacer con ella.

En una ocasión, fatigada por haber cazado mucho, desnudóse para bañarse en una fuente clara cerca del Estínfalo. De pronto escuchó un rumor que subía del fondo. Aterrada, Arethusa quiso refugiarse en la orilla y oyó que Alfeo, el dios del río, le preguntaba a dónde iba.

Arethusa huyó desnuda, por lo que el río la pretendió con más ardor. Corrió entre campos y montes, bosques y peñas, atravesando varias regiones. Por fin, más débil que Alfeo, pidió auxilio a Diana. Ella la ocultó en el centro de una nube hueca. Alfeo daba vueltas en torno, buscándola. Arethusa temblaba y temía, comenzó a sudar frío, y terminó por deshacerse toda en agua.

Entonces Alfeo se convirtió en agua también, deponiendo el rostro de hombre que había tomado durante la persecución, para poder confundirse con ella.

Por esta razón, Diana hizo que la tierra se abriera. Arethusa se precipitó y fue por caminos oscuros hasta que volvió a salir a la superficie en Ortigia.

En otra versión se dice que Arethusa huyó a la isla Ortigia hasta donde la siguió Alfeo como cazador. Ella fue transformada en fuente y él por amor, mezcló sus aguas con las de ella.

El epígrafe de Britten dice: "Arethusa, quien huyendo del amor de Alfeo, el dios río, fue transformada en fuente".

## ANÁLISIS MUSICAL

Esta metamorfosis es narrada por Arethusa, siendo ya una náyade. La pieza comienza con la huida. Su estructura contiene tres partes.

Su compás es 3 / 8, aunque el ritmo armónico se da en 6 / 16 durante la primera parte. Ésta, tiene un constante movimiento de 16avos., que se detiene al final de cada frase.

La superposición del ritmo y la armonía ( 3 / 8 vs. 6 / 16 ) sugiere un zigzagueo a través de los árboles del bosque. El final de cada frase podría ser entendido como los pequeños descansos dentro de su alocada carrera, o como momentos en que quizá se esconde tras algún árbol. Al principio de esta parte el fraseo es regular, siendo éste cada vez más corto, reflejando el cansancio y la desesperación de Arethusa al estar siendo alcanzada. Hacia el final de la primera parte, la ninfa pide ayuda a Diana, lanzando gritos de auxilio. Britten utiliza rápidos 32avos., en forma de arpeggios descendentes, partiendo de una nota muy aguda (compases 32, 35 y 38).

La segunda parte, con sus trinos descendentes y sincopados, sus frecuentes cambios de compás y sus tiratas, imitan de manera muy eficaz el temblor de miedo de Arethusa, así como su metamorfosis en elemento líquido.

La última parte de esta pieza señala un animando. Quizá éste es uno de los pasajes que mejor pueden reflejar musicalmente el nacimiento de una fuente. Regresa el movimiento continuo de 16avos., pero esta vez sin ninguna interrupción. Empieza con una dinámica piano, así como con un pequeño registro, aumentándolos ambos hasta llegar a un ff y a un registro de dos octavas.

Uno puede oír el subir y bajar constante del agua. Habría que señalar que existe un final alternativo para la primera parte. Como hemos podido observar, la pieza también obedece a una narración programática.

Algo que no puedo evitar ver, inmediatamente que contemplo la partitura, es lo gráfico de ésta; visualmente están implícitos los movimientos de zigzag, así como la sugerencia de cómo se deshizo en agua, terminando con los amplios trazos creados por el ir y venir del agua de una fuente.

# CONCLUSIÖNES

Una vez expuesta la información, seguiría la etapa de tocar las piezas en el oboe. No es posible plasmar aquí el resultado musical. Sin embargo, puedo decir que mi interpretación se basará lo más fielmente posible en lo escrito en la partitura y en las indicaciones de tempo incluyendo las metronómicas que Britten agregó precisamente por su preocupación al respecto.

Trataré de evocar, en la medida de lo posible, los ethos, los afectos, los sentimientos y las ideas de cada pieza, compadeciendo, en el sentido literal de la palabra (padecer con) a cada personaje de la historia.

Haré mi parte con base en lo que he entendido gracias a la información, y a lo que pueda proponer según mi capacidad de sentir y expresar sentimientos.

*“Lo que no puede ser indicado en la partitura, son las innumerables pequeñas variaciones de ritmo y fraseo, que hace la contribución del intérprete...imposible indicar exactamente la longitud de los descansos y las pausas, o el color de la voz, o la claridad o suavidad de las consonantes. Esto es responsabilidad del intérprete, y en cada interpretación hará modificaciones. El compositor espera eso de él. Sería tonto si no”.*

*B. Britten.*

El objetivo final, que tiene lugar en el último eslabón de la cadena, es el momento en el que el público interpreta el resultado sonoro. Tampoco es posible plasmarlo en este trabajo escrito, pero la idea es que pueda formar parte activamente de la experiencia musical, después de saber y compadecer también las historias.

Me gustaría aclarar que en este trabajo presento, junto, lo que tocaría saber y hacer al intérprete, así como al público, cada quien en su papel.

No pretendo que en un concierto deba exponerse toda esta información, más bien pretendo hacer la invitación, tanto al intérprete como al oyente, de involucrarse más, dentro de sus posibilidades, con la obra que se va a tocar o a oír, creyendo firmemente en que mientras más información se tenga y más capacidades interpretativas se desarrollen, la experiencia musical será más intensa, lográndose así la comunicación de las ideas que se manejan en la obra.

*“La “magia” sólo viene con el sonar de la música...y sólo viene o viene más intensamente, cuando el oyente es uno con el compositor, ya sea como intérprete o como oyente en activo entendimiento”.*

*B. Britten.*

La única manera en que lo que los autores quisieron decirnos llegue a nosotros, enriqueciéndonos y poder seguir dando frutos a posteriori, en nuestras vidas o en la vida misma, será volviéndonos intérpretes, en el sentido más amplio de la palabra, al acercarnos a las obras de arte y, más allá, volviéndonos intérpretes en todos los aspectos de nuestras vidas.

Deseo finalizar el trabajo con una frase de E. M. Forster, quien sobre la conferencia de Britten al recibir el primer Aspen Award, dijo:

*“Una confesión de fe de un gran músico, que debe despertar una respuesta en los corazones del resto de nosotros, seamos músicos o no, y seamos grandes o pequeños”.*

# BIBLIOGRAFIA

Ovidio. METAMORFOSIS.

Volumen I y II.

Secretaría de Educación Pública.

1ª. Edición. México, D.F. 1985.

Martín, H. OVIDE MÉTAMORPHOSES EXTRAITS.

Librairie Hachette.

París, 1930.

Grimal, Pierre. DICCIONARIO DE MITOLOGÍA GRIEGA Y ROMANA.

Ed. Paidós.

1ª. Edición, 7ª. Reimpresión.

España, 1994.

A Speech by B. Britten. ON RECEIVING THE FIRST ASPEN AWARD.

Faber Paperbacks.

London, 1978.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. BRITTEN.

Vol. 13

Ed. S. SADIE. London, 1985.

L. Goossens- E. Roxburgh. OBOE, Yehudi Menuhin. Music Guides.

Ed. Macdonald and Janes.

London, 1977.

J. Aerts. e. a. MODERNE ENCYCLOPEDIA DER WERELD LITERATUUR.

Deel VI

Gent, 1970.

Mulder, Frank. AN INTRODUCTION AND PROGRAMMATICAL ANALYSIS OF THE SIX METAMORPHOSES AFTER OVID BY BENJAMIN BRITTEN.

Journal of the Double Reed Society.

No. 20, 1992. P.p. 67-74.

Idaho Falls, Idaho, U.S.A.

Francis, Sarah. JOY BOUGHTON-A Portrait Compiled.

Journal of the Double Reed Society.

Idaho Falls, Idaho, U.S.A..

Mitchell, Donald-Evans, John. BENJAMIN BRITTEN. Pictures from a life 1913-1976.

Faber and Faber.

London, 1978.

White, Peter Walter. BENJAMIN BRITTEN. His Life and Operas.

Faber and Faber in association with Boosey & Hawkes.

London, 1970.

Foucault, Michel. HERMENÉUTICA DEL SUJETO.

Ediciones de La Piqueta.

Madrid, 1994.

Britten, Benjamin. SIX METAMORPHOSES AFTER OVID, Op. 49. For oboe solo. (Score).

Boosey & Hawkes.

London, 1952.