Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Modernas

“El papel de la música en ‘A Song for St. Cecilia’s Day’ de Dryden”

Tesis que para obtener el título de:

Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas Inglesas

Presenta:

Luis Mario Candelas Rode

Asesora: Dra. Susana González Aktories

México, D.F. **Octubre de 2011**

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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 esta 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.

Agradecimientos

A mis padres.

A la Dra. Susana Gonzáles Aktories.

A mis sinodales:
Dra. Ana Elena González Treviño
Dra. Irene María Artigas Albarelli
Mtra. Argentina Felicia Rodríguez Álvarez
Dr. Mario Murgia Elizalde

A la Lic. Gabriela Villa Walls

ÍNDICE

1. Introducción **4**

2. Para entender a Dryden **8**

2.1. Contexto cultural y literario en la época de Dryden: Restauración y Siglo XVIII **8**

2.2. Hacia la ubicación de las aportaciones literarias de Dryden **11**

3. Dryden y el mundo conceptual y musical que alimentó "A Song for St. Cecilia's Day" **14**

3.1. De la poética musical a la práctica literaria **15**

3.2. ¿Por qué alabar a Santa Cecilia? **17**

3.3. Dos odas de Dryden para una misma celebración **21**

4. Elementos musicales en "A Song for St. Cecilia's Day" **23**

5. La oda de Dryden a la luz de las composiciones musicales **45**

5.1. De la oda de Draghi a la de Haendel **50**

6. Conclusiones **64**

7. Bibliografía **69**

8. Discografía **71**

9. Apéndice **72**

1. Introducción

John Dryden (1631 - 1700) pertenece a ese grupo de versátiles y virtuosos escritores que destacaron en el periodo Augusto en Inglaterra y en especial durante la época de la Restauración (1660), y que dejaron una huella indeleble en la historia de la literatura no sólo inglesa sino universal. No hay antología que no lo considere, ni historia literaria que omita hacer mención de él. Son muchos y muy variados además los estudios que se han hecho en torno a su figura y sus obras; y sin embargo, algo que es todavía tomado como un dato complementario, o acaso como un detalle curioso, es el gran interés que tuvo Dryden por la música, mismo que puede rastrearse en su poética y en su obra.

Como poeta laureado de la corte durante el reinado de Carlos II, Dryden tuvo, entre otras cosas, la función de cumplir con los encargos de sus mecenas, componiendo versos para las más diversas ocasiones y celebraciones. Una de ellas, que ha trascendido de manera muy especial hasta nuestros días, fue la celebración a santa Cecilia a quien —como veremos más adelante— se le atribuían diversos dones musicales. Esta festividad, fue instituida en 1683 gracias a la iniciativa de la *Musical Society*, una asociación de músicos y melómanos de clase acomodada, por lo que no era una celebración exclusiva de la corte, sino destinada a llevarse a cabo en un marco popular y religioso.[1]

Para dicha ocasión, a la distancia de diez años, Dryden compuso dos odas diferentes: “A Song for St. Cecilia’s Day” (1687) y “Alexander’s Feast” (1697). Aunque de diferente manera y con distinta intención, ambas tienen a la música como tema central. Aun cuando la crítica en general ha considerado a “Alexander’s Feast” un poema mejor logrado en cuanto a su potencial para la musicalización, este trabajo se centrará en la oda de 1687, pues en ella la música y su poder simbólico y conceptual se desarrollan de forma más directa y abierta, mientras que en la de 1697 el tono de alabanza hacia la música parece tener un papel secundario, y el reconocimiento a santa Cecilia es relegado a un par de párrafos hacia el final de la obra. Sin embargo, más allá de privilegiar una obra sobre la otra, hay que reconocer que ambas revelan no sólo el gran talento del poeta sino también su

[1] Brennecke, 1934: 2. Aunque este festival tuvo sus altibajos, llegando incluso a ser suspendido en 1686, la constancia de esta celebración y el hecho de que hasta nuestros días se sigan llevando a cabo conciertos para celebrar esta festividad es un ejemplo claro de la importancia que tenía y sigue teniendo la música desde un punto de vista simbólico y cultural.

profundo conocimiento musical, mismo que resulta fundamental para la valoración e interpretación de su obra.

Respecto a la forma en la que figura la música en "A Song for St. Cecilia's Day", queda claro que en sus múltiples niveles de sentido y de expresión se retrata de manera elocuente y rica el valor cultural que ésta tenía tanto para el poeta como para su tiempo, así como la forma en la que ésta se hermanaba con la poesía. A nivel temático, por ejemplo, la música en esta composición refiere a la manera que se tenía en épocas de Dryden de concebir e interpretar las leyes físicas y metafísicas que regían el mundo; pero simbólicamente, dichas leyes también se veían asociadas a valores ligados a un discurso religioso. Así, no es de asombrarse que la relación entre el mundo y su creación divina se vea reflejada en la oda en la figura de santa Cecilia como patrona de la música, infiriendo de ahí varias relaciones entre este arte sonoro, la concepción del mundo y la esfera de lo religioso.

A nivel expresivo, la obra adopta una forma de loa o alabanza, cuya estrategia retórica, aunque retoma por supuesto las cinco fases del proceso de creación de un discurso, se concreta en particular en la triada de *dispositio, elocutio* y *actio*, mostrando que su valor reside no sólo en las palabras sino en un acto verbal sonoro, oral y *performativo,*[2] que queda manifiesto ya desde la elección misma del género poético de la oda. Ésta puede ser entendida entonces como género esencialmente "vocal", cuyo texto está concebido para ser escuchado, y que por lo general adopta la forma de un canto acompañado de música —no hay que olvidar que esta oda, hecha por encargo, estaba desde su inicio destinada a ser musicalizada, y que dicha tarea originalmente corrió a cargo de otro de los artistas de la corte como lo fue G. B. Draghi (c.1640 - 1708). Otro aspecto fundamental en la composición de este tipo de poemas y que se deriva también de la retórica clásica, es que, en tanto arte de expresar las ideas y sentimientos, debía convencer, conmover y despertar determinados afectos en el escucha. Debido a esto, es oportuno conocer un poco acerca de las distintas teorías de los afectos que estaban vigentes en Europa a finales del siglo XVII y casi hasta el final del XVIII, y saber que muchas de ellas fueron adoptadas tanto por los

[2] Referimos aquí a la noción propia de las teorías del performance musical, que será abordada más adelante en la tesis. Por lo pronto basta con mencionar que este tipo de poemas eran escritos para ser leídos en voz alta ante un público y en algunas ocasiones, para ser presentados como una obra musical y no únicamente como una obra literaria. Lo anterior exigía del poeta cierto conocimiento sobre la música y sobre las corrientes musicales que estaban de moda, y creaba un vínculo muy particular entre estas dos artes.

músicos como por los poetas ingleses como Dryden. Cabe añadir a lo anterior que el género de la oda en esta época, en tanto que se empleaba para celebraciones públicas, era "ejecutado" de manera oral ante una audiencia, y no estaba destinado a ser leído individualmente por un único lector, como pudiera pensarse desde una interpretación actual, en donde el texto de Dryden se recoge y nos llega de forma impresa. Por ello, para tener una idea más completa y justa de la concepción del poema en su época, es necesario acercarse a él considerando aspectos relacionados con la esfera de lo oral, y en particular de lo musical. Resulta entonces lógico que, además de realizar un análisis pormenorizado tanto de los temas como de las características estructurales que presenta el poema mismo y que lo vinculan con la música, se atienda además a las intenciones retóricas que de éste emanan, y a partir de las cuales se elaboraron distintas composiciones musicales, mismas que enriquecen su sentido.

En tanto constructo "heterosemiótico", como lo llamaría Juan Miguel González Martínez (2007), la oda hecha canción se compone de dos discursos semióticos bien diferenciados: el poético y el musical, que ameritan ser considerados como parte de una sola intención y una voluntad al momento de adoptar la forma musicalizada. Es por ello que para fines de esta exploración resulta fundamental atender no sólo al poema de Dryden, sino reconocer a través del acto de escucha, cuál fue la interpretación que de éste pudieron haber tenido los compositores de la época,[3] y cómo en función de ésta articularon musicalmente la oda. Así, habremos de acercarnos a las musicalizaciones realizadas por dos compositores de la época: la primera, que hiciera el ya mencionado Giovanni Battista Draghi en 1687, y la segunda, de Georg Friederich Haendel realizada en 1739. Debido a la popularidad, y de ahí al acceso que se tuvo a la segunda obra, será en ésta que nos detendremos más; sin embargo siempre resulta enriquecedor tener más de una sola "lectura" o interpretación de un mismo poema para darse cuenta de la recepción que se tenía, es decir, de la forma en que las ideas de su autor eran asimiladas y reelaboradas por la

[3] Dado que no se trata de un estudio musicológico, se ha considerado legítimo realizar dicho acercamiento de escucha a partir de dos registros musicales de la obra. La metodología de acercamiento, así como los resultados que arroja cada uno de los registros para el autor de esta tesis como sujeto mismo de la escucha, se pueden consultar en el apéndice, al final de esta tesis. Puede anticiparse que con este tipo de acercamiento los procesos de recepción y escucha, así como los resultados de estos no pretenden ser únicos ni ejemplares, sobre todo a partir de la conciencia de que es imposible contar con las mismas competencias audiolectoras (cfr. tesis doctoral de López Cano, 2004) con las que contaba el público de su época, pero al menos está la confianza de que este acercamiento servirá como punto de referencia.

gente de su época o de épocas subsecuentes. Esto además nos obliga a reconocer cómo este importante detalle influye en la consideración que debe tenerse del mismo poema para fines de un estudio literario. Así, mientras que en su versión exclusivamente verbal de “A Song for St. Cecilia’s Day” Dryden supo utilizar diversos recursos literarios para llegar a su audiencia, Draghi y Haendel lo hicieron no tanto “recreando” el texto mediante un simple acompañamiento musical, sino dándole forma y cuerpo a las palabras a partir de una expresión musical apoyada también en recursos retórico-musicales, en los que el texto logra “encarnar”, es decir, adoptar un cuerpo y una figura, y comunicar así de manera muy particular las sensaciones y sentimientos que el poema requería.

Si bien gran parte de este análisis estará enfocado al texto literario, es completamente cierto que un poema como el que aquí se aborda no puede estudiarse ni entenderse del todo si se deja de lado alguna de las partes que lo componen, en este caso, las partes tanto conceptual como literaria y musical de la oda como género, en las que se ve una clara intención de complementariedad entre la creación del poeta y la del músico. Así, Dryden en este caso revela que, como poeta que debía escribir por encargo para festividades específicas, estaba consciente de que su obra debía funcionar en sintonía con otros requerimientos como el musical, y que por ende tenía que contar con conocimientos musicales mínimos que le permitieran elaborar un texto acorde con sus potenciales necesidades de articulación en un plano sonoro-musical. Por todo lo anterior, y aunque este trabajo no pretende ser un análisis musical, se justifica este acercamiento musical a la obra, al menos desde la perspectiva de la escucha, pues a pesar de la distancia que media entre el contexto original y el actual del receptor, considerar la música y su musicalización como parte de la totalidad de la obra nos permite encontrar nuevos matices a su fuerza expresiva y de significación.

Acercarnos, pues, a Dryden desde la perspectiva que da valor a lo musical, significa arrojar luz sobre esa otra faceta de su talento como poeta, rara vez considerada y estudiada con la profundidad que amerita. Esperamos que esta tesis sea una pequeña contribución al rico y necesario camino que se abre también para los estudios crítico-literarios de Dryden y de la literatura en general en esta dirección.

2. Para entender a Dryden

Toda obra artística está inmersa y es el resultado de su contexto histórico y social. Así, para comprender algunos aspectos fundamentales de la oda "A Song for St. Cecilia's Day", es necesario, en primer lugar, situar a la obra y a su autor, John Dryden, en su tiempo y espacio específicos. Veremos que esto ayudará a su vez a reconocer las implicaciones musicales del poema, que van mucho más allá de que la música sea su tema central. En este capítulo seguiremos entonces un camino que nos lleve a situar brevemente el contexto literario y cultural en el que vivió Dryden, y en el que desarrolló sus más diversas obras, entre las cuales se ubican algunas odas como la que ocupa el interés de esta tesis.

2.1. Contexto cultural y literario en la época de Dryden: Restauración y siglo XVIII

El 4 de abril de 1660, con el ascenso al trono de Carlos II se da comienzo al periodo conocido como Restauración.[4] La literatura de la Restauración y del siglo XVIII, se caracterizó entre otras cosas, por tomar como modelos a los clásicos, ya fuera de manera directa o a través de las ideas de Ben Jonson, precursor del neoclasicismo, así como las de sus seguidores, a quienes se conoció como la "Escuela de Ben". Tanto Jonson como sus discípulos se oponían a los poetas metafísicos y a sus "exageraciones" y buscaban crear una poesía ordenada y natural, contraria a las complicadas y tortuosas metáforas y usos del lenguaje de los metafísicos. Así, una vertiente importante de la literatura de la Restauración se preocupó por poner mayor énfasis en el orden y la razón, la moderación y el autocontrol;

[4] Como periodo literario, sus características coinciden en muchos sentidos con las del neoclasicismo literario del continente. Para algunos autores, la Restauración, conocida también como *The Age of Dryden*, es el comienzo del periodo Augusto, mientras que para otros, es el periodo inmediato anterior. Por ejemplo Boris Ford nos dice al inicio de *The Pelican Guide to English Literature vol. 4 From Dryden to Johnson:* "[the Augustan period] normally refers in England to the years from about 1680 to 1750. It is here stretched from 1660 to 1780 in so far as the outlook of the central period is evident." (Ford, 1977: 15). Algunos incluso extienden la duración del periodo Augusto hasta 1789, cuando Wordsworth publicó sus *Lyricall Ballads,* obra con el cual inicia el romanticismo inglés. No es el objetivo de esta tesis situar periodos con exactitud, sólo los nombramos en cuanto nos resultan útiles para ubicar ciertas características generales que dieron forma a la literatura del momento; además, cada periodo es el resultado del que le precedió, de manera que los cambios entre cada uno de ellos se dan de manera gradual y es perceptible únicamente para quienes volteamos hacia atrás en la historia de las expresiones artísticas, en este caso la literatura. Para nosotros basta con saber que la Restauración es el periodo en que el poema que ocupa este trabajo fue escrito, y que este periodo fue tan importante como precursor del periodo Augusto que a veces se le considera como parte de él.

y en lo que se consideraba entonces el *buen gusto*. Éste tenía que ver con una cierta simplicidad y claridad en el lenguaje, sin rebuscadas figuras ni fantasías irracionales que atentaran contra lo "natural"; de este modo se facilitaba además el proceso de deleitar, instruir, educar y conmover al ser humano, mismo que también fue retomado de las ideas clásicas así como de los preceptos de la retórica.[5]

Al ser un periodo caracterizado por la razón como uno de sus valores primordiales, una de las formas literarias más cultivadas —aun por Dryden— fue el ensayo, género que además resultaba una herramienta excelente para la propagación de nuevas ideas debido a la creciente cantidad de publicaciones periódicas en que éstos solían aparecer; y fue tan importante que incluso se llevó más allá de la prosa, pues como se mencionará unos párrafos adelante también se escribieron ensayos en verso.

En cuanto a la poesía, en este periodo se cultivaron diversas formas como la sátira y la parodia bajo el concepto del *mock heroic*; con ésta forma poética se realizaban con refinamiento y agudeza duras críticas sociales y personales. Por otro lado, encontramos formas diversas dentro de las que destaca el uso del *heroic couplet* que era utilizado para escribir desde sátiras (por ejemplo "A Satire Against Mankind" de John Wilmot, Earl of Rochester), hasta ensayos ("An Essay on Criticism" de Alexander Pope). Este tipo de versificación constituyó la forma por excelencia para John Dryden, aunque sería Pope unos años después quien la llevaría a su máxima expresión.

También la oda tuvo un lugar privilegiado entre los poetas de la época;[6] ya que, más allá de su tono de alabanza, que la convertía en una forma ideal para agradar a un mecenas, este tipo de poemas podía referirse a la conmemoración de una muerte, la celebración de una festividad nacional o religiosa, o al reconocimiento a un nuevo monarca al momento en que ascendía al trono. En Inglaterra el género de la oda cobró mayor importancia a partir de 1656, cuando Abraham Cowley publicó sus *Pindarique Odes,* obra en la cual las odas eran una especie de versión nueva y más libre de dicho género —estaban conformadas por

[5] Esto último sería decisivo también para poetas como Dryden, como se verá en el tercer capítulo de esta tesis.
[6] "(…) the 'Pindaric' ode, fashioned by Abraham Cowley in the late 1650s, became the period's most popular lyric innovation and was widely considered the highest, quintessential lyric form. The odes of the archaic Greek poet Pindar, composed for public performance, celebrate the athletic victories of a ruler or aristocrat and his community as heroic achievements. Written for various occasions (marriages, funerals, military victories, book publications), English Pindaric panegyrics honor the accomplishments of monarchs, aristocrats, generals, scientists, and poets, often presented as both powerful individuals and icons of natural strength." (Zwicker 1998: 121).

estrofas de tamaños diversos y sin ninguna regularidad ni en su rima ni en su metro. Este libro fue tomado por varios poetas —Dryden entre ellos— como un modelo para la escritura de las odas en lengua inglesa. Así, la oda en la Inglaterra de la Restauración sólo conservó de los modelos clásicos el tema (la grandeza de alguna persona o deidad) y el tono (de alabanza y elogio).[7]

Respecto a las intenciones y técnicas empleadas en la poesía del momento, cabe mencionar también que entre los poetas de la época de Dryden había una pronunciada y recurrente intención pictorialista, mediante la cual se buscaba crear "retratos" similares a los de las pinturas. No menos importante fue el papel que jugó la música como referente para la poesía, como se demostrará más adelante en esta tesis. Eso se confirma ya desde la aparición de ensayos como el de James Usher, *Discourse on Taste* (1767), que si bien es posterior a la época en la que Dryden escribió sus odas, retrata en parte un sentir que venía de varias décadas atrás, y que relacionaba la música con las pasiones y los estados del alma. El propio Usher escribe poco después su *Introduction to the Theory of the Human Mind* (1771) un estudio de estética en el que agrupa a la música y a la poesía, contrastando a ambas con las artes visuales —muy a la manera del memorable texto que escribiera Gotthold Ephraim Lessing por la misma época, *Lacoonte o de los límites de la pintura y poesía* (1766). En dicho estudio Usher sostiene que escritores como Milton, Shakespeare y Dryden podrían haber tenido el mismo genio para la música que para la literatura (cfr. Barry, 1987: 61).

Otra característica que tiene una gran importancia en este periodo es el hecho de que los escritores, ya fueran poetas, dramaturgos, ensayistas o novelistas consideraban de manera decisiva a sus lectores; sus obras ya no estaban dirigidas a un lector único sino a un extenso grupo:

[7] "The greatest writer of Pindaric encomia, John Dryden, celebrates monarch, aristocrats, other artists, and the power of music (including the music of poetry)" (*Idem*).

> Restoration comedy, the satires and prefaces of Dryden, the prose of pamphleteers, essayists, and novelists, the addresses of philosophers and divines, and the verses of almost all Augustan poets call up one inescapable notion of an extended public, though not always the same public. They are addressed rather to general than to individual reception —though their immediate recipient may be a patron, as representative of cultured taste— and their writers are choosing subjects which will strike readers as a record of what they themselves know.[8]

Este hecho resulta importante en relación con el poema que nos ocupa, porque precisamente Dryden lo escribió para un gran número de escuchas y no para un lector individual.

Este es de manera general el contexto literario en que vivió Dryden y dentro del cual deberemos considerar sus obras que, como veremos a continuación, abarcan desde el teatro hasta la traducción de los clásicos, pasando por el ensayo y la poesía en varios de sus géneros.

2.2. Hacia la ubicación de las aportaciones literarias de Dryden

John Dryden fue un poeta tan prolífico y tan importante para la literatura inglesa, y en especial la de la Restauración, que al periodo suele llamársele también *The Age of Dryden*. Muchas cosas se conocen sobre su vida; pero expondremos aquí únicamente algunos hechos biográficos que consideramos necesarios para adentrarnos poco a poco y cada vez más, en nuestro tema principal; por ejemplo, resulta interesante saber que durante sus estudios recibió una formación especial en retórica. Dentro de las muchísimas habilidades que los estudiantes debían aprender para dominar este arte, algo de suma importancia para alguien como Dryden fue el hecho de que los estudiantes eran animados a buscar argumentos para aspectos contrarios sobre temas específicos, habilidad que Dryden utilizó ampliamente a lo largo de su carrera; pues como poeta por encargo y aún más como poeta laureado, tuvo que ajustar sus ideas y creencias a las necesidades del mecenas en turno.

[8] Ford, 1972: 16.

Este tipo de cambios podrían hacernos dudar de la sinceridad de su obra o de su estabilidad personal y espiritual. Sin embargo, la forma en que escribió defendiendo en cada momento intereses y convicciones distintas nos habla, más que de sus convicciones, de su alta habilidad retórica y poética.

Entre estos cambios en el punto de vista del poeta podemos encontrar dos especialmente significativos que lo llevaron a escribir algunos de sus poemas más reconocidos y el poema mismo de que trata este trabajo. El primero de estos cambios fue el de apoyar al Protectorado y trabajar como secretario de estado de Cromwell y, a su muerte escribir "Heroique Stanzas" ensalzando al *Lord Protector*, para, poco tiempo después escribir un poema a favor de la monarquía y de Carlos II. El otro cambio importante fue que entre 1685 y 1686 Dryden se convirtió al catolicismo, desde luego, tras el ascenso al trono de Jacobo II (que era católico); lo que resulta significativo de este hecho, es que su conversión a la Iglesia de Roma fue pública y de hecho el poeta continuaría siendo católico hasta su muerte. Este acto público de fe, resulta relevante para este trabajo, pues fue en 1867, ya siendo católico declarado, cuando escribió el poema que nos ocupará.

Dryden fue sin duda un escritor muy prolífico; escribió obras de teatro, ensayos, poemas y tradujo varias obras del latín. Sus poemas iban desde los muy personales pensados para una lectura individual hasta poemas elaborados por encargo, cuya función era por lo general celebrar algún acontecimiento público. Su repertorio incluye además poemas de tipo panfletario y con los cuales el poeta apoyaba alguna ideología en particular. De este modo, su obra lírica resulta tan amplia como variada, abarcando poemas como las "Heroique Stanzas" (1658) —que escribiera a la muerte de Oliver Cromwell—, hasta "Astraea Redux" (1660) —poema en que defendía la monarquía y describía al *Interregno* como un periodo anárquico, y en el que Carlos II es visto como el que restauró la paz y el orden—, pasando por "Absalom and Achitopel" (1681) —una sátira a la situación que se vivía en Inglaterra como resultado del catolicismo secreto de Carlos II y la amenaza del advenimiento de la religión católica sobre Inglaterra en la figura de James—, "Mac Flecknoe" (1682) —un poema de tipo *"mock heroic"*, en el que con el tono grandioso de un poema épico se burlaba del poeta Thomas Shadwell, quien se consideraba a sí mismo como el legítimo heredero de Ben Jonson—, además de "The Hind and the Panther" (1685) —poema en que defiende la fe católica por medio de una alegoría en la que la cierva

representa al catolicismo y la pantera la iglesia de Inglaterra—, o bien "Religio Laici" (1687) —una apología y defensa de la iglesia de Inglaterra y en contra de las absurdas y extremas prácticas de las demás religiones cristianas—.[9]

Entre todo este vasto repertorio, nos queremos centrar particularmente en el género de las odas, también cultivado por Dryden, y en concreto analizar aquélla escrita por encargo de la *Musical Society* para la festividad en honor a santa Cecilia: "A Song for St. Cecilia's Day" (1687).

[9] Cfr. *Oxford Anthology of English Literature,* 1973: 1629.

3. Dryden y el mundo conceptual y musical que alimentó "A Song for St. Cecilia's Day"

Después de haber realizado un recorrido panorámico somero del ámbito histórico-cultural, y en particular literario en el que se desarrolló Dryden y en el que escribió sus obras de muy variado tipo, es momento de acercarnos a la oda "A Song for St. Cecilia's Day", enfocada desde el centro de interés de esta tesis que es abordar las relaciones que la hermanan con la música. Dado que este vínculo se establece en muy distintos niveles, es importante situar primero el papel que en la época del poeta cumplía socialmente la música, reconociendo que ésta fue un modelo ejemplar e influyente en poéticas literarias como la de Dryden. Por otra parte, y ligado a lo anterior, es útil reconocer que el género de la oda en tiempos de Dryden estaba fuertemente condicionado por las necesidades performativas y de ahí por estrategias que contemplaban su condición oral, a su vez orientadas en gran medida a partir de aquéllas propias de la retórica clásica.

Más allá de lo anterior, desde un punto de vista temático es fundamental ponderar también el valor que la música tenía a nivel religioso, con lo cual se explica el interés de Dryden en desarrollar odas que tuvieran a santa Cecilia como figura principal. Finalmente, después de todas estas consideraciones, se podrá abordar de manera más clara el análisis semántico de la oda elegida, mostrando cómo opera en ella la isotopía musical.[10]

Es notable en todo este proceso reconocer que para comprender las implicaciones musicales de un poema como "A Song for St. Cecilia's Day", es preciso ir mucho más allá del propio poema que hace de la música su tema central, y reconocer cómo influyeron diversos factores extra-literarios en la concepción que tuviera el autor de dicha obra.

[10] Isotopía es un concepto que A. Greimas "tomó de la ciencia físico-química […] y lo aplicó al análisis semántico. Isotopía es cada línea temática o línea de significación que se desenvuelve dentro del mismo desarrollo del discurso; resulta de la redundancia o iteración de los semas radicados en distintos sememas del enunciado, y produce la continuidad temática o homogeneidad semántica de éste, su coherencia." (Beristáin 2004: 288-289) En música, isotopía musical se refiere a la forma en que los diferentes pasajes musicales giran en torno a un mismo tema o Leitmotiv, empleando sobre todo recursos de imitación y variación.

3.1. De la poética musical a la práctica literaria

Los siglos XVI, XVII y XVIII se caracterizaron por un resurgimiento del arte de la retórica, pero no únicamente en el ámbito literario: todas las demás artes también se vieron envueltas en este nuevo auge, y cada una de ellas buscó, con sus propios medios, deleitar, conmover y convencer a sus lectores, escuchas o admiradores. Así ocurrió también con la música, para la cual durante esos tres siglos se elaboró un sinnúmero de tratados musicales que sus autores denominaban *poéticas musicales* y que, al igual que los tratados retórico-literarios, buscaban mostrar cómo crear un "discurso musical" capaz de mover los afectos de quien lo escuchaba. Así, estas intenciones refrendan el acercamiento entre las artes: la música, por ejemplo, tomó la retórica verbal como modelo, mientras que el discurso literario –en particular el poético – reconoció nuevas fuentes de inspiración en la música y en su conceptualización.

Esta influencia o vinculación con la música se dio en varios niveles. Podemos comenzar por el del plano de las ideas, en el que la teoría pitagórica de un universo creado en intervalos musicales y la idea de la música de las esferas eran una imagen bien conocida que vinculaba al arte sonoro con los orígenes de la creación, con un orden cósmico y con un espíritu presente en el mundo material. Con ello la música se convirtió en modelo para las demás artes por asociarse con ese origen divino, pero también por el potencial creador que une lo divino y lo humano a través del arte, aquello que toca las fibras más sensibles y conmueve al hombre, contribuyendo a elevar sus afectos hacia lo divino; además, por su valor simbólico, como arte cuyo mismo nombre deriva directamente de aquel asignado a las diosas del arte.[11]

Por otro lado existe también un nivel más mundano de este lazo entre estos dos artes. Durante la Restauración, muchos poetas estuvieron expuestos a la música y sus influencias, aun sin ser compositores o intérpretes ellos mismos, ya que muchos de sus poemas eran solicitados para ser musicalizados y cantados en ocasiones específicas; o se le encargaba al poeta un libreto para alguna ópera. Esto requería del poeta un cierto conocimiento musical. Un buen poeta debía entonces estar familiarizado con las tendencias musicales en boga para

[11] Recordemos que la palabra "música" viene del griego *μουσική* (*mousike*), y se traduce al inglés como *(art) of the Muses*; "(…) *any art over which the Muses presided*, esp. *poetry sung to music.* (Henry George Liddell y Robert Scott, 1961: 980).

poder cumplir con las obligaciones que sus trabajos le imponían si quería mantener su puesto, ya fuera en la corte, o como poeta de algún otro mecenas que pagara sus servicios. Esta exigencia, aunada a la concepción estética que se tenía de la música como ejemplo de las artes, nos permite reconocer que durante la Restauración la relación entre la música y la literatura se entendía de forma lógica y casi natural, y que en esa unión se multiplicaba la capacidad de persuasión que cada uno buscaba como poeta. Si bien parecía entonces una condición del arte poético, también podemos reconocer que Dryden, conocido como el padre de la crítica en Inglaterra, tenía interés en teorizar tanto acerca de la poesía como del teatro y la música, así como del nexo existente entre ellas:

> As early as 1691 John Dryden expressed the theory held by most critics of the following century: 'Musick and poetry have ever been acknowledgd Sisters, which walking hand in hand, support each other: As poetry is the harmony of words, so musick is that of notes: and as poetry is a rise above prose and oratory, so is Musick the exaltation of poetry. Both of them may excel apart, but sure they are most excellent when they are joind, because nothing is then wanting to either of their perfections: for thus they appeare, like wit and beauty in the same person'.[12]

Si contrastamos esta poética de Dryden, altamente musical, con su obra, podemos reconocer que entre el repertorio literario de Dryden hay varios trabajos que fueron musicalizados; entre ellos cabe mencionar de *King Arthur, "a dramatic opera,"* (1691), título bajo el cual fue presentada en su estreno; *Tyrannic Love*, (1687); una reescritura de *The Tempest* (1695), y *The Indian Queen* del mismo año; todas ellas musicalizadas por el compositor Henry Purcell (1659? - 1695). Pero sin duda dos de los trabajos que han merecido mayor atención han sido las dos odas dedicadas a santa Cecilia –"A Song for St. Cecilia's Day" (1687) y "Alexander's Feast" (1697) –, y a las que volveremos más adelante.

[12] Dryden en el texto *The Vocal and Instrumental Musick of the Prophetesse*, citado por Roswell G. Hamm, y éste a su vez recogido por Manson Myers (1956: 19), quien añade en la misma nota de referencia otra cita de Dryden que resulta igualmente ilustrativa: "No Critic […] can justly determine the Merit or Difficulty of writing a Poem for Muisc, till he has been frequently conversant with some skilful Musician, and acquired, by Expereince, a Knowledge of what is most proper for Musical Expression" (tomado del prefacio a *Artaxerxes: An English Opera*, London 1763. El propio Myers recurre a citas de otros exponentes de la época como James Beattie o James Harris acerca de la hermandad entre la buena poesía y la música. (*Ibidem*, pp. 19-20).

3.2. ¿Por qué alabar a santa Cecilia?

Para adentrarnos un poco más en nuestro tema de estudio, conviene entender primero quién fue santa Cecilia y por qué se le considera patrona de los músicos.

Santa Cecilia fue una mártir del cristianismo en el siglo II d.C., que se menciona por primera vez en las *Actas de santa Cecilia* y en el *Martyrologium Hieronymianum,* documentos que aparecieron al menos dos siglos después. Pero su relación con la música apareció mucho tiempo más tarde.

Según las *Actas de santa Cecilia*, se trataba de una virgen romana, hija de una familia senatorial que se convirtió al cristianismo desde temprana edad. La historia cuenta que fue prometida en matrimonio a un joven noble de nombre Valeriano y que en la noche de bodas, una vez en su habitación, Cecilia le dijo al joven que ella había prometido ser sólo para Dios, que por eso un ángel la guardaba celosamente y que él no debía tocarla. Valeriano le pidió ver al ángel, a lo que ella contestó que si se convertía y se hacía bautizar por el papa Urbano I, entonces vería al ángel. Así lo hizo el joven y al volver con su esposa vio a un ángel que los coronó con azucenas y rosas. Tiempo después, un hermano de Valeriano, Tiburcio, se convirtió también al cristianismo por influencia de Cecilia. Ambos hermanos fueron martirizados y muertos por el prefecto Turcio Almaquino, mismo que más adelante condenaría a Cecilia al martirio y a la muerte. La leyenda cuenta que la Santa fue condenada a morir por la espada pero que el verdugo no pudo cortarle la cabeza a pesar de haberlo intentado tres veces; esto se debió a que Cecilia había pedido la Gracia de no morir sin antes ver al Papa. Por ello, la Santa estuvo tres días en agonía hasta que recibió dicha visita, durante la cual proclamó su fe en Dios con los dedos pues no podía ya hablar, después de lo cual murió.

La relación de santa Cecilia con la música parece haber surgido de un pasaje narrado en las mismas actas que dice que durante la celebración de su boda, mientras todos bailaban y festejaban, y el órgano tocaba, ella en un rincón cantaba en su corazón sólo para Dios.

> Vino el día en que el matrimonio se celebró, y, mientras sonaban los instrumentos musicales, ella (la virgen Cecilia) en su corazón a su único Señor cantaba [diciendo]: [Señor,] haga el corazón mío y el cuerpo mío inmaculados y no confunda.[13]

Los términos *cantatibus organis* del original se tradujeron entonces como "órgano", y fue a partir de ello que se le reconoció como inventora de dicho instrumento.

Es cierto que esto remite a una leyenda, y que no hay pruebas de que todo lo que se cuenta haya sido verdad. Igualmente cierto es que la cita que la relaciona con la música parece ser una mala traducción de un pasaje de las *Actas*. Pero en este trabajo no nos interesa comprobar la veracidad de los hechos, sino confirmar que a partir de lo que hay en esas actas fue que a santa Cecilia se le consideró no sólo la inventora del órgano (sobre todo a partir del siglo XV, en que ya encontramos algunas pinturas de la Santa cargando un pequeño órgano portátil), sino que fue nombrada patrona de los músicos en 1594 por el papa Gregorio III.

Otras fuentes que nos hablan del papel de santa Cecilia como patrona de los músicos, son diversas pinturas como la de la iglesia de San Giovanni in Monte en Bolonia:

> In 1514 Raphael painted his magnificent altarpiece for the church of San Giovanni in Monte, Bologna. Cecilia is the central figure, and at her feet lie the instruments of terrestrial music-viol, kettle-drums, cymbal, tambourine-broken. In her hands is an organetto, also broken [...][14]

Ésta, junto con otras pinturas, contribuyó a difundir la imagen de esta figura religiosa en estrecho vínculo con la música.

En Inglaterra, las referencias a santa Cecilia no son sólo pictóricas. Un ejemplo lo podemos encontrar en *The Canterbury Tales* de Chaucer, quien en "The Second Nun's Tale" escribe precisamente la historia de la Santa. Casi podemos decir que, más que haber inventado una historia, Chaucer tradujo del latín la vida de santa Cecilia y la puso en boca

---

[13] En el original en latín dice: "*Venit dies in quo thalamus collacatus est, et,* ***cantatibus organis****, illa [Cecilia virgo] in corde suo soli Domino decantabat [dicens]: Fiat Domine cor meum et corpus meus inmaculatum et non confundar."* Cfr. *St. Cecilia and Music Author(s): Richard Luckett Source: Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 99 (1972-1973), pp. 15-30

[14] *Idem.*

de la monja. En este relato encontramos la ya mencionada referencia al órgano, motivo por el cual Cecilia es relacionada con la música como inventora del órgano, además de ser reconocida como patrona de los músicos dentro de la tradición literaria inglesa:

> And whil the organs maden melodie,
> To God alone in harte thus sang she:
> 'O Lord, my soule and eek my body gye
> Unwemmed, lest that I confounded be'[15]

Por lo demás, dicha relación se generalizó en diversos países de Europa (y luego en otras latitudes), llevando a la tradición religiosa a celebrar cada 22 de noviembre festivales en su honor. La conmemoración más antigua de la que se tiene registro tuvo lugar en Evereux, Francia, en 1571. No fue sino hasta finales del siglo XVII que esta tradición se adoptó en Inglaterra. En concreto fue 1683 el año en que por primera vez se organizó una festividad honrando a santa Cecilia. A partir de ese año, cada 22 de noviembre la *London Musical Society* se ocupó de preparar las festividades que incluían la celebración litúrgica en la iglesia de St. Bride's, en Fleet Street, con un sermón en defensa de la música sacra, así como la presentación de una oda creada específicamente para ese día, seguida de un banquete para los asistentes, ambos convocados en el Stationers' Hall.[16] Dryden fue el poeta elegido en 1687 y en 1697 para componer las loas poéticas destinadas a la celebración de santa Cecilia, mismas que serían también musicalizadas para dichas ocasiones, y en años posteriores.

Las obras en honor a santa Cecilia son muchas y muy variadas, tanto dentro de Inglaterra como en el resto del mundo, y no son sólo parte del pasado, pues aún en nuestros días el nombre de la Santa sigue presente entre poetas y músicos, y aunque algunas están inmersas en el ámbito de las festividades dedicadas a ella, no todas se encuentran dentro de este contexto.

En Inglaterra, fueron muchos los músicos y poetas que se encargaron de crear diversas odas para el día de santa Cecilia, pero varias de estas obras no han sobrevivido hasta ahora y en algunos casos nos quedan tan sólo algunos nombres y fechas. Por ejemplo,

[15] Chaucer, 1965: 241.
[16] Brennecke, 1934: 2.

mientras que de las musicalizaciones de la oda de Dryden "A Song for St. Cecilia's Day", nos quedan por fortuna dos muestras: la primera, compuesta por el italiano Giovani Battista Draghi en 1687, y otra por el alemán Georg Friedrich Haendel en 1739; de la segunda oda, "Alexander's Feast," que Dryden escribió en 1697, únicamente ha llegado hasta nuestros días la musicalización que Haendel realizó en 1736; la música del inglés Jeremiah Clarke, quien fue el encargado de ponerle música al poema cuando éste fue escrito, está perdida.

Henry Purcell compuso la primera oda para santa Cecilia "Welcome to All the Pleasures" en 1683 basándose en un poema de Christopher Fishburn. El mismo Purcell musicalizó también en 1692 "Hail Bright Cecilia," basándose en un poema de Nicholas Brady. Daniel Purcell, hermano de Henry, también fue encargado de componer algunas odas para el día de santa Cecilia, las de 1693, 1698, 1699 y 1707. Otro músico sobresaliente encargado de componer música para el festival de santa Cecilia fue John Blow, quien compuso varias odas como "Begin the Song" de 1684, "The Glorious Day Is Come" de 1691 con letra de Thomas D'Urfey, así como otras dos odas para los años de 1695 y 1700. En 1685 William Turner fue el encargado de componer una oda y Isaac Blackwell haría lo propio al año siguiente. Sir Charles Hubert Hastings Parry musicalizó en 1889 un poema de Alexander Pope "Ode on Saint Cecilia's Day" para este mismo poema, Maurice Greene ya había escrito música en 1730. William Boyce también compuso dos odas para santa Cecilia, "The Charms of Harmony Displayed" en 1738 y "See Famed Apollo and the Nine" en 1739. Más recientemente, Benjamin Britten compuso en 1942 "Hymn to Saint Cecilia" basado en el poema de W.H. Auden "Three Songs for Saint Cecilia's Day;" y Gerald Finzi compuso en 1946 la música para "For Saint Cecilia," un poema de Edmund Blunden, misma que se presentó por primera vez el 22 de noviembre de 1947 en el Royal Albert Hall en Londres. Por último podemos hablar también de composiciones contemporáneas como el oratorio "Cecilia, Vergine Romana" del compositor estonio Arvo Pärt que aparece en el disco *In Principio* del año 2009.

Además, en la actualidad el nombre de santa Cecilia sigue estando presente aún en la música popular, si bien la Santa no es el tema principal ni se menciona con el mismo respeto y reverencia con que era representada en tiempos anteriores. Ejemplos de esto son canciones como "The River" de David Byrne y Brian Eno en el disco *Everything that Happens Will Happen Today*, de agosto de 2008 en la que encontramos una referencia al

día de santa Cecilia; o “The Coast” de Paul Simon que aparece en el disco *The Rhythm of the Saints* de octubre de 1990, en la cual se habla de una familia de músicos que se refugia en una iglesia dedicada a santa Cecilia.

3.3. Dos odas de Dryden para una misma celebración

A los cuatro años de inauguradas las celebraciones a santa Cecilia en Inglaterra, fue a John Dryden a quien se encargó la composición de una oda, que titularía “A Song for St. Cecilia’s Day”, especialmente para la conmemoración del 22 de noviembre de 1687. Esta fue la primera de dos odas que Dryden escribiera por encargo para dichas festividades; la segunda llevaría el nombre de “Alexander’s Feast” y sería compuesta diez años más tarde, en plena madurez del poeta, en1697.

Sin embargo, aunque las dos tienen como tema central el poder de la música, son poemas totalmente distintos en varios sentidos. Dentro de las diferencias más notables de estas dos odas podemos mencionar la manera en que cada una trata el tema de la música y su poder. Mientras que en “Alexander’s Feast” el poder de la música se encuentra en razón del capricho de un músico (Timotheus) y las respuestas de los afectos de una sola persona (Alexander), en “A Song for Saint Cecilia’s Day” el poder de la música se encuentra presente a un nivel más grandioso y universal al mismo tiempo que se presenta de una manera más general. Cabe mencionar también que en la primera oda, el poeta lleva de la mano al lector a través de un camino temático bien definido que comienza con la creación, pasa por diversos afectos humanos, llega al amor y la alabanza hacia lo divino, y termina con el día del Juicio Final; mientras que “Alexander’s Feast” sólo cuenta el amor, la tristeza, la ira de Alexander y la Santa queda relegada a la última estrofa y en gran parte únicamente para ser comparada en su poder con Timotheus.

Respecto a la forma, la oda de 1687, siendo la primera, muestra una menor conciencia de parte de Dryden con respecto a la musicalización, es decir, que el poeta no tenía una idea tan clara de cómo funcionaría su poema al ser tomado como guión para una obra musical; de ahí que tanto Draghi como Haendel se encontraran con algunos problemas al momento de adaptar la oda. Un ejemplo podría ser que, aunque en gran parte del poema

no debió ser tan complicado encontrar pasajes apropiados para un recitativo, un aria o un coro, hay en especial dos fragmentos (la primera estrofa y el Gran Coro) en los que se debieron emplear diversas formas musicales y por tanto, fueron divididos por los dos compositores en distintas secciones con el fin de comunicar de la mejor manera posible lo que desde su punto de vista el poeta quería expresar.

En ese sentido, "Alexander's Feast" presenta una idea más clara de parte del poeta acerca de cómo debería conjuntarse su oda con la música. Esto se aprecia en una estructura mucho más marcada y definida, que le ahorró a compositores como Haendel y seguramente también a Clarke muchos problemas al momento de preparar sus respectivas musicalizaciones. Este poema está dividido en siete estrofas, las seis primeras seguidas de un pequeño coro, y un Gran Coro para cerrar la séptima estrofa y el poema, lo cual daba a los músicos una espléndida oportunidad de un majestuoso *gran finale*.

Aun considerando lo anterior, una de las razones por las cuales el presente estudio no se centra en la segunda oda de Dryden —además de lo expuesto en la introducción acerca de que el papel de la música en el texto resulta menos evidente y las alusiones menos ricas y protagónicas que en la primera oda— es que de las dos musicalizaciones de "Alexander's Feast" sólo la de Haendel sobrevive, mientras que de las de "A Song for Saint Cecilia's Day" sobreviven tanto la de Draghi como la de Haendel, lo cual nos permitirá en el capítulo 4 realizar una comparación interesante respecto a la manera en que cada uno de los compositores interpretó el texto para darle un cuerpo y forma musicales. Centrémonos por lo pronto en el poema mismo, atendiendo a una exploración semántica de sus alusiones musicales.

4. Elementos musicales en “A Song for St. Cecilia’s Day”

Comenzando por las características estructurales, podemos decir que “A Song for Saint Cecilia’s Day” es una oda que está constituida por siete estrofas y un “Gran Coro.” Aunque cada una de estas secciones tiene por objeto abordar distintos instrumentos y emociones, es posible encontrar en el poema una clara unidad semántica dictada por el poder de la música que es capaz de crear y dar orden al universo, así como de despertar diversos sentimientos y sensaciones en quien la escucha.

El poema inicia alabando a la música como la potencia creadora que además impone orden al caos; nos lleva a través de la creación hasta culminar en la concepción del hombre como esencia más sublime y perfecta de la creación. Las siguientes estrofas se ocupan de la música y de su papel en el mundo, hablando de su surgimiento, abordando sus virtudes, sobre todo en el sentido de que los diversos instrumentos pueden infundir distintos sentimientos en el escucha. Comienza por las emociones terrenales como la valentía en la batalla y el amor imposible o no correspondido, hasta llegar a la contemplación y al amor divino inspirado por el órgano. Hacia el final del poema se retoma el tópico del poder sobrehumano de la música, pues así como comienza creando el universo, la música será también la encargada de anunciar su final.

El poeta recurre a un tono de admiración propio de la oda, que está presente a lo largo de la obra, pero que se encuentra explícito sobre todo en cuatro estrofas del poema (I, II, VI, VII). Se trata de un tono más bien serio y solemne, aunque sin dejar de lado en uno o dos momentos cierto humor que, lejos de la ironía o la burla, ayuda a acentuar la admiración por el poder de la música.

Para expresar el poder de la música sobre el universo y sobre el hombre, Dryden recurrió a ideas heredadas de los clásicos, algunas de las cuales incluso ya habían sido dejadas atrás entre los círculos científicos, pero funcionaban como metáforas que daban fuerza al tema del poema; además de ser ideas tradicionales en la música que aún no se descartaban por completo.[17]

[17] Las ideas pitagóricas sobre el universo son un ejemplo de teorías que ya habían sido rebasadas por la ciencia; ya que desde 1536 Copérnico había propuesto un nuevo modelo del universo en el que la Tierra no era el centro y los demás astros no giraban a su alrededor. Por el contrario su modelo proponía que el Sol se encontraba en el centro y los demás planetas giraban en torno a él en un movimiento circular uniforme.

Por la importancia que tenían dentro del pensamiento de la época, cabe subrayar la referencia implícita a estas teorías y a las concepciones que se tuvieron de la música que por tradición era una ciencia matemática. Como ejemplo de lo anterior podemos hablar de la creencia en un orden natural que impera en el universo; ésta se puede ver con claridad en ideas que vienen de Pitágoras y su escuela. Ellos sostenían que el universo estaba conformado por intervalos musicales y que en esto consistía su orden. También afirmaban que cada uno de los cuerpos celestes emitía un sonido según su tamaño y su movimiento y que esto creaba la armonía del universo, la *"armonia mundi"*. El orden también se encontraba explicado en la idea de que había dos esferas en el universo, la sublunar y la supralunar, la primera, en la que habita el hombre y los demás seres terrenos, sujeta a la corrupción; y la segunda, una esfera perfecta donde habitan los ángeles y que se encuentra lejos de lo corruptible de la esfera sublunar. El orden que la música daba al universo no se limitaba únicamente a las grandes esferas que recorrían el firmamento; su poder ordenador se encontraba expresado también en eventos naturales más cercanos al hombre como el cambio de las estaciones que sucedía en estricto orden y perfecto tiempo (Cfr. Tillyard 1960).

Además de dar orden al universo y a todo lo que hay en él, a la música se le adjudicaba asimismo un poder muy grande sobre los seres humanos: el de despertar en ellos diversos sentimientos y sensaciones. Este don musical fue reconocido desde tiempos clásicos[18] y continuó siendo aceptado y explotado hasta el siglo XVIII; prueba de ello son los distintos tratados que se escribieron al respecto de estas teorías tanto por teóricos, retóricos y compositores como, Marc-Antoine Charpentier con su *Résumé des règles essentielles de la composition et de l'accompagnement* (c.1670), Johann Mattheson con *Das neu-eröffnete Orchester* (1713) y *Der vollkommene Capellmeister* (1739), y Jean Philippe Rameau con *Traité de l'harmonie* (1722).

Johannes Kepler formuló sus tres leyes sobre el movimiento de los planetas (1609). Por su parte Galileo perfeccionó el telescopio y gracias a las observaciones que con él pudo hacer, comprobó la teoría heliocéntrica de Copérnico. Estas teorías remplazaron a aquellas que colocaban a la Tierra como un mundo estático en el centro del universo con el Sol y los demás cuerpos celestes girando a su alrededor.

[18] En *La República* de Platón se lee que según Sócrates el modo frigio representa por imitación los gritos de hombres valientes que participan en la guerra; también se habla del modo lidio como fúnebre y suave, a la vez que cordial y relajado. Por otro lado, Aristóteles en su *Poética* habla de modos como el mixolidio al cual caracteriza como triste y grave. Toda esta idea de la influencia de la música en el ser humano *"musica humana"* la retoma el neoplatonismo durante el Renacimiento.

La idea de la *"musica humana"* se vio reforzada por la llamada teoría de los afectos. En Inglaterra encontramos uno de los ejemplos más reconocidos en *The Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton, el cual refería que dentro del ser humano había diferentes fluidos llamados humores, y de que cada hombre podía tener un cierto carácter o temperamento según el humor que fuera más abundante en él. Pero uno de los tratados sobre este tema que más influyó sobre los músicos de la época fue *"Les passions de l'âme"* (1649) de René Descartes. En esta obra el filósofo francés habla de los "espíritus animales" como los componentes más ligeros de la sangre, los cuales, al ser propiamente estimulados, recorren el cuerpo y llegan al cerebro alcanzando la glándula pineal (lugar en el que reside el alma), agitando el alma y provocando alguna pasión específica.[19] La música era un estímulo que perturbaba los espíritus animales haciendo surgir una pasión en el ser humano; y debido a ello, los afectos y las formas de conmoverlos ocupaban una parte primordial en las retóricas musicales de la época.

Además de las influencias clásicas y renacentistas más o menos científicas de las que hablamos anteriormente, "A Song for St. Cecilia's Day" tiene como otra gran influencia a la tradición cristiana y en especial la católica. Y es que, más allá del título, que revela que el poema está dedicado a una santa, en él encontramos múltiples referencias derivadas de las sagradas escrituras, desde en figuras como la de Jubal, de quien hablaremos en un momento, hasta alusiones a la doctrina del perdón, pasando por el Apocalipsis —cuando se habla del final de los tiempos—, así como una referencia a la resurrección, elemento clave de la creencia católica, en el verso "The Dead shall live, the Living die", (v.62) que hace referencia a palabras del mismo Jesús narradas en los Evangelios.[20].

Puesto que en "A Song for St. Cecilia's Day" el tema central es santa Cecilia, mártir del cristianismo y patrona de los músicos, no es de asombrarse entonces que su eje semántico esté constituido por imágenes que representan a la música como símbolo del arte más sublime y elevado, a través del cual Dios creó el universo. Esto se confirma a partir de las múltiples referencias a la música, y que se pueden agrupar en tres campos, a los cuales se ha hecho alusión a lo largo de los distintos apartados de la tesis: el primero sería el que

[19] Para una mayor explicación al respecto de este tratado de Descartes véase López Cano, 2000.
[20] Cfr. Mc. 8. 35. (*Sagrada Biblia* Biblioteca de autores cristianos 38 ed. 1978)

remite a la propia creación musical, en donde el poeta nombra a diversos músicos; el segundo sería el de la recepción musical, en donde se alude a varios instrumentos y los efectos que sus sonidos tienen en quien los escucha; y finalmente está el de la presencia de la música en el mundo, haciendo uso de palabras y términos que tienen que ver con lo auditivo y musical como metáforas para referirse a sucesos importantes en la historia del universo.

Respecto al primero de los campos nombrados, vemos que en el poema el músico al que se alude al inicio es Jubal. Su aparición en el marco del poema inmediatamente nos remite a la tradición judeo-cristiana, ya que de él se habla en el Génesis como el "padre de los que tocan la cítara y la flauta" (Cfr. Gn 4, 21). La Biblia también nos dice que Jubal era descendiente de Caín, aquel que fue maldito por asesinar a su hermano:

> ¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra. Por eso te maldice esa tierra que ha abierto las fauces para recibir de tu mano la sangre de tu hermano. Cuando cultives el campo, no te entregará su fertilidad. Andarás errante y vagando por el mundo.
>
> (Gn. 4, 10 - 12)

En el poema, Jubal aparece en la segunda estrofa, que trata del "origen" de la música en la Tierra y del comienzo de los intentos del hombre por dominar este arte divino. Como músico, Jubal toca aquí un caparazón encordado, lo cual genera gran admiración en su tribu, que lo rodea y cae a sus pies en la creencia de que dentro del caparazón debe haber un dios, pues algo tan bello no puede explicarse de otro modo.

> When *Jubal* struck the chorded Shell,
> His list'ning Brethren stood around
> And wond'ring on their Faces fell
> To worship that Celestial Sound.
>
> (17-20)[21]

[21] Las cursivas que aparecen en las citas del poema son las originales de la primera edición de 1687. Los versos son tomados de la edición 1958, pp. 538-539, y a partir de ahora se hará solamente referencia al número de verso.

La mención que se hace de este músico da a la aparición de la música sobre la tierra un sentido que va más allá de la admiración del hombre por este arte, y su "sonido celestial". Jubal se vuelve aquí no sólo un referente del cristianismo, sino a la vez un nombre simbólico que condensa la esencia del arte creador. Lo que resulta significativo es que si tomamos en cuenta que en la primera estrofa del poema se le da a la música un origen divino —"From Harmnony, from heav'nly Harmony" (1), "The tuneful Voice was heard from high" (6)—, lo que se pensaría es que a quien primero se le daría la capacidad de dominar la música debería ser alguien congraciado con el Creador (así como, efectivamente ocurre con santa Cecilia), y sin embargo es a Jubal, perteneciente a una estirpe maldita por Dios mismo, a quien se le confiere el don de la música. La única posible explicación a esta rara decisión de Dios, por lo menos dentro de la religión católica, es la doctrina del perdón. De este modo, Jubal y la música misma se convierten también en un símbolo del perdón; un símbolo de uno de los valores fundamentales del catolicismo. Así, el poeta reconoce en la música un poder más: el de lavar las culpas del hombre.

Como ya se mencionó antes, en la literatura se buscó regresar a los clásicos griegos y latinos a partir del Renacimiento; se rescataba y tomaba como modelos las obras de arte de estas dos civilizaciones y esto seguía en boga durante la Restauración. En la música la referencia a los clásicos comenzó mucho antes, con Boecio, y continuó durante toda la edad media. Esto justifica la aparición en la séptima estrofa de Orfeo con su lira. Según la mitología, Orfeo fue un gran músico hijo del rey tracio Eagro y de la musa Calíope. El dios Apolo le regaló una lira, y con su sonido era capaz de hacer que los árboles cambiaran de lugar.[22] Además de lo anterior, el mito de Orfeo y su lira es fundamental durante el periodo barroco musical, pues nos habla del poder de la música para convencer y de la música como unión entre lo divino y lo humano; esto arroja nuevas luces sobre el poema que estamos estudiando, Dryden debió saber lo que este mito representaba para el barroco al momento de incluir a este músico en el poema. El mito de la lira de Orfeo comienza aun antes del músico: Hermes, hijo bastardo de Zeus, estando encerrado en una cueva y sin nada que hacer, construyó un instrumento a partir de los animales que pasaban cerca de él. De una tortuga tomó el caparazón, de las tripas de una vaca formó cuerdas y creó así la primera lira. Para congraciarse con Apolo tras haber robado su carro, le obsequió este

[22] Graves, 2002: 145.

instrumento, mismo que después pasó a manos de Orfeo. Con el poder de la lira Orfeo logró convencer a Hades para que lo dejara llevarse a Eurídice del inframundo. Sabemos que finalmente Orfeo sucumbe ante la duda y no logra su cometido, pero eso ya no es importante para lo que queremos demostrar aquí.

Este mito simboliza entonces dos cosas; la primera, el poder de la música para convencer, y la segunda (recordemos que Hermes es el mensajero de los dioses ante los hombres y por ende la unión entre lo divino y lo humano), que en la música lo humano y lo divino se unen y se comunican.

En este caso la alusión a Orfeo no se hace con ese tono de reverencia hacia los clásicos que era común encontrar en aquellos tiempos. Por el contrario, el músico es nombrado simplemente para permitir al poeta comparar sus virtudes con las de santa Cecilia y su órgano, engrandeciendo así a la Santa y su instrumento.

> *Orpheus* cou'd lead the savage race;
> And trees unrooted left their place;
> Sequacious of the Lyre:
> But bright CECILIA rais'd the Wonder high'r;
> When to her Organ, vocal Breath was giv'n"
> An Angel heard, and straight appear'd
> Mistaking Earth for Heaven.
>
> (48-54)

Esta misma cita nos lleva al último de los músicos nombrados en este poema: santa Cecilia quien, al ser patrona de los músicos, representaba para la sociedad de ese tiempo (y aun para la del nuestro), "lo musical" por excelencia.

La segunda forma en que la música aparece en el poema es a través de la referencia a instrumentos musicales que, aunque no son descritos físicamente, generan un efecto en quien los escucha mediante los distintos sonidos que producen, según se desprende de la visión lírica que plantea Dryden. Cada instrumento tiene el poder de despertar y expresar sentimientos y sensaciones distintas dependiendo del timbre de cada uno, mismo que también se puede encontrar dentro del poema en los sonidos de las palabras elegidas para describir las pasiones que cada instrumento infunde en el ser humano.

En orden de aparición, en el poema se encuentra primero la voz de Dios. Si bien no se trata de un instrumento musical como tal, ni de una voz humana, podemos hablar de ella como un sonido, como música; y podemos tomarla también como referencia del canto en el mundo, pues sabemos que las capacidades vocales del ser humano pueden ser equiparadas a las de un instrumento.[23] La voz humana puede llevar la línea melódica de una canción y posee, además, una capacidad que ningún otro instrumento tiene: el de agregar a la melodía un significado que va más allá de lo sonoro en tanto aporta un sentido semántico y verbal.[24] Pero la voz aquí no sólo lleva la melodía, y tampoco es únicamente aquélla etérea que resuena desde lo alto, dando orden al caos, sino que es incluso la que da materialidad al universo, con todo y sus formas y sensaciones:

> From Harmony, from heav'nly Harmony
> This universal Frame began.
> (1, 2)
> The tuneful Voice was heard from high,
> Arise ye more than dead.
> Then cold, and hot, and moist, and dry,
> In order to their stations leap, […]
> (6-9)

El siguiente instrumento que podemos encontrar es el ya mencionado "caparazón encordado" de Jubal, cuya melodía hacía que quienes escuchaban cayeran postrados para adorar ese "sonido celestial". Es de llamar la atención cómo el poeta va entretejiendo y comunicando diversas tradiciones al colocar en manos de Jubal el mismo instrumento que Hermes inventó: la lira; con toda intención, Dryden se refiere a él como *chorded Shell:*

[23] De hecho en el siglo XVII se hacía la distinción entre dos tipos de instrumentos: naturales (la voz humana) y artificiales (los hechos por el hombre). Los instrumentos buscaban imitar con su sonido la voz humana.

[24] Según Nicolas Ruwet en su ensayo "Función de la palabra en la música vocal" la elección de una determinada letra para una canción es tan importante como la música misma. Por tanto esta acción no puede ser reducida a una elección al azar ni a una que concierne sólo a las peculiaridades psicológicas del compositor. En la obra vocal se funden dos sistemas de significado y es en esta unión de valores equivalentes que se crea un nuevo significado, distinto al de cualquiera de los dos sistemas por separado (Ruwet, 2002: 63-92). Esto conforma uno de los principales puntos de este trabajo y será discutido más adelante en función de las obras de Draghi y Haendel.

When *Jubal* struck the chorded Shell,
His list'ning Brethren stood around
And wond'ring on their Faces fell
To worship that Celestial Sound.
Less than a god they thought there could not dwell
Within the hollow of that shell
That spoke so sweetly and so well.

(17-23)

Son las trompetas y los tambores, los siguientes en aparecer en el poema. Estos instrumentos se han asociado siempre con por lo menos dos situaciones: la guerra y el anuncio. En la primera, el ritmo constante del tambor y el timbre de la trompeta alertan a los hombres y los exaltan a la bravura y a las armas; en la segunda, exigen atención e invitan a la expectación de algún suceso importante. En ambos casos se crea en quien escucha un estado de tensión y de alerta. Dryden alude mediante estos instrumentos a la guerra en la tercera estrofa, y al Apocalipsis, en la última. La tercera estrofa nos presenta una situación en la que las trompetas y tambores exaltan a los hombres a tomar las armas ante la inminencia del combate:

The TRUMPETS loud Clangor
Excites us to Arms
With shrill Notes of Anger
And mortal Alarms.
The double double double beat
Of the thundring DRUM
Cryes, heark the Foes come;
Charge, Charge, 'tis too late to retreat.

(25-32)

Los primeros sentimientos o afectos mundanos que la música es capaz de infundir a quienes la escuchan y a los que Dryden hace referencia en el poema son la valentía y el coraje que se desatan tras escuchar las órdenes de las trompetas y el ritmo marcial de los tambores. Por lo tanto dentro de "A Song for St. Cecilia's Day" las trompetas y los tambores son iconos sonoros que nos remiten al tópico marcial.

Por otro lado, en el "Gran coro" la trompeta es presentada como un heraldo que anuncia el fin de los tiempos: así como gracias al poder de la música el universo tuvo su comienzo, así la música señalará también el fin:

> So when the last and dreadful hour
> This crumbling Pageant shall devour,
> The TRUMPET shall be heard on high,
> The Dead shall live, the Living die,
> And MUSICK shall untune the Sky.
> (59-63)

La trompeta es un signo que desde hace mucho tiempo se ha ligado, por lo menos en la cultura occidental, con el fin del mundo; su timbre estruendoso y su papel simbólico en pasajes como el Apocalipsis[25] la han convertido en instrumento y señal que anuncia el Día del Juicio Final, tal y como en el poema anuncia su término.

La flauta y el laúd, por su parte, que aparecen en la cuarta estrofa, tienen un timbre muy suave y un volumen bastante bajo; sobre todo si los comparamos con las trompetas y tambores antes mencionados, o con el violín del que se hablará más adelante. Según Dryden, el sonido de la flauta expresa las emociones de amantes sin esperanza en notas moribundas, acompañado por un canto fúnebre murmurado apenas por el laúd. El sonido tranquilo de estos instrumentos, vinculado a la quietud y falta de movimiento que puede inferirse de palabras como *dying, hopeless* o *dirge,* representa la pasiva desesperanza de las penas por el amor perdido o no correspondido:

[25] En el Apocalipsis se encuentran en más de una ocasión alusiones a la trompeta por su fuerte voz. Al inicio de las visiones de Juan que narran lo que ha de venir, el escritor escucha una voz "potente, como de trompeta" (Ap. 1, 10). Más adelante en el capítulo 8, cuando se abre el séptimo sello, se le entrega una trompeta a cada uno de los siete ángeles que estaban delante de Dios; y en lo subsecuente cada toque de trompeta desencadenará diferentes acontecimientos que llevan al fin del mundo y al inicio del Reino de Dios y del Mesías. (Cfr. Ap. 8, 6-13; 9; 11, 15-18).

The soft complaining FLUTE
In dying Notes discovers
The Woes of hopeless Lovers,
Whose Dirge is whisper'd by the warbling LUTE.
(33-36)

El violín que aparece en la estrofa siguiente, nos presenta otra forma de enfrentar al amor no correspondido. Con su sonido, un tanto menos etéreo y un timbre mucho más chillante que la flauta, los violines proclaman sus ataques de celos, la furia y la indignación frenética causada por la desdeñosa dama:

Sharp VIOLINS proclaim
Their jealous Pangs, and Desperation,
Fury, frantick Indignation,
Depth of Pains, and height of Passion,
For the fair, disdainful Dame.
(37-41)

A diferencia de la estrofa anterior, los sentimientos y las reacciones resultan más activos y violentos que los que se asocian a la pasividad de una flauta, misma que apenas descubre las penas de los amantes. Mientras antes se hablaba de cantos fúnebres con palabras de sonidos suaves como *dirge, woes, soft*, y significados pasivos, aquí encontramos tragedia y desesperación que se traducen en cólera, pasión y coraje por parte del amante no correspondido. A pesar de sus diferencias, las dos estrofas anteriores comparten el tópico del lamento, causado por el amor no correspondido. Aunque en ambos casos se trata de un amor que no encuentra respuesta, mediante la selección de los instrumentos, el poeta describe dos formas diferentes de enfrentar esta situación.

Después del recorrido por algunas de las pasiones y sentimientos mundanos "A Song for St. Cecilia´s Day" lleva a quien escucha la oda a un sentimiento más elevado: el amor sagrado que mueve al hombre a alabar a Dios. Esto se encuentra representado mediante la alusión al órgano. Este instrumento aparece por primera vez en la sexta estrofa del poema. En ella es descrito por el adjetivo de "sagrado", y se dice además, recurriendo a

una pregunta retórica, que sus alabanzas no pueden ser igualadas por ningún arte o voz humana:

> But oh! what Art can teach
> What human Voice can reach
> The sacred ORGANS praise?
> (42 - 44)

El órgano era un instrumento muy utilizado durante el periodo barroco, pero en este poema se convierte además en símbolo del amor sacro y de la alabanza a Dios, y se asocia con nociones como religiosidad y adoración:

> Notes inspiring holy Love,
> Notes that wing their heav'nly ways
> To mend the Choires above.
> (45 - 47)

Hay que recordar que al interior de las celebraciones religiosas tanto en los credos protestantes como en la Iglesia católica el órgano ha sido favorecido y lo sigue siendo hasta nuestros días. Como ejemplo tenemos esta cita del Concilio Vaticano II que comenzó el 11 de octubre de 1962, y que pareciera una paráfrasis de la sexta estrofa del poema:

> 120. Téngase en gran estime en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales.[26]

El órgano aparece también en la séptima estrofa, ahora a lado de su inventora, santa Cecilia. Esta vez la Santa y el órgano son comparados con Orfeo y la lira; desde luego, al tratarse (como ya se dijo antes) de un instrumento cuyo sonido inspira un amor sacro que permite elevar las alabanzas al Creador mejor que cualquier otro instrumento o arte

[26] *Documentos completos del Vaticano II* 1972: 130.

humano, la comparación favorece a los primeros sobre los segundos, con la siguiente justificación:

> *Orpheus* cou'd lead the savage race;
> And trees unrooted left their place;
> Sequacious of the Lyre:
> But bright CECILIA rais'd the Wonder high'r;
> When to her Organ, vocal Breath was giv'n"
> An Angel heard, and straight appear'd
> Mistaking Earth for Heaven.
> (48-54)

Encontramos que se le atribuye al órgano una característica más: un "aliento vocal." Esto es una referencia al mito cristiano del inicio de los tiempos y a la creación del hombre. En el libro del Génesis encontramos ambos mitos y se nos habla de cómo el "aliento vocal" es el encargado de dar vida a la creación. El primer dato lo encontramos justo al comienzo del libro:

> Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre las aguas.[27]

> Al principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era un caos informe; sobre las faz del abismo, la tiniebla. Y el aliento de Dios se cernía sobre la faz de las aguas.[28]

> In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep. And the Spirit of God moved upon the face of the waters.[29]

[27] *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos Gen 1, 1-2.
[28] *Biblia del Peregrino*. Ega-Mensajero Gen 1, 1-2.
[29] *King James Version.* Pure Cambridge Edition Gen 1, 1-2

Estas tres versiones del inicio del Génesis son casi iguales. La única diferencia significativa es la que se encuentra entre los términos *espíritu* de Dios y *aliento* de Dios. En realidad esto sólo indica las complejidades de la traducción; el término original en hebreo era *ruah,* que significa al mismo tiempo aliento y espíritu. Pero dejando de lado los problemas de traducción y las dos posibles interpretaciones de las escrituras sagradas, la palabra *ruah* nos indica entonces que el espíritu de Dios es el aliento que da a todo ser vivo la existencia; así, cuando en el segundo relato de la creación de Génesis encontramos que "el Señor Dios modeló al hombre de arcilla del suelo, sopló en su nariz aliento de vida, y el hombre se convirtió en ser vivo",[30] lo que en verdad se lee va más allá del simple hálito en la nariz del hombre: Dios compartió su espíritu con el hombre. Volviendo a nuestro poema, todo lo anterior da entonces un significado más profundo al hecho de que al órgano se le diera un "aliento vocal": el órgano tiene vida y potencia gracias al aire, al aliento, al espíritu. Esto es lo que lo convierte en un instrumento divino y propio para la alabanza de Dios, a grado tal que el sonido del órgano logra confundir a los ángeles mismos, haciéndoles creer que la tierra es el cielo.

> But bright CECILIA rais'd the Wonder high'r;
> When to her Organ, vocal Breath was giv'n"
> An Angel heard, and straight appear'd
> Mistaking Earth for Heaven.
>
> (53-54)

El "aliento vocal" que se le dio al órgano nos remite además al primero de los "instrumentos" que el poeta menciona: la Voz celestial que confirió orden al caos. El órgano resulta ser, pues, el mayor y más poderoso de los instrumentos, pues es el único que posee la fuerza creadora del aliento divino.

Por último, como ya se mencionó, encontramos a la música presente en el poema en forma de palabras y términos musicales usados como metáforas para hablar de eventos en los que se nota de manera especial el poder de la música. Una de estas metáforas es la que

[30] *Ibidem* Gen 2, 7.

el poeta utiliza para expresar la idea de que el hombre es el punto más alto y más perfecto de la creación.

> Through all the compass of the Notes it ran,
> The Diapason closing full in Man.
> (14-15)

El término diapasón tiene como uno de sus significados (que es el utilizado en el poema que nos ocupa) el de un intervalo de una octava, considerado como la consonancia perfecta. Esto puede ser nuevamente una referencia al libro del Génesis, pues en él encontramos que la creación tuvo un orden ascendente si lo vemos con los ojos del siglo XVII;[31] primero creó Dios el cielo y la tierra, luego los mares, montañas y ríos; luego las plantas y los animales, y por último al hombre para que reinara sobre todo lo creado.

Otra metáfora la encontramos al inicio del poema, cuando Dryden describe cómo el universo es ordenado a través de la música, la palabra que usa para nombrar el caos es *jarring* es decir discordante; refiriéndose a un sonido, a un ruido;

> When Nature underneath a heap
> Of jarring Atomes lay,
> And cou'd not heave her Head,
> The tuneful Voice was heard from high […]
> (3-6)

Este término aparece en el poema en oposición a "*tuneful Voice*", la armoniosa voz, la armonía creadora de la música que resuena desde lo alto para llevar al mundo del caos al orden. El sonido discordante de átomos amontonados se convierte en manos del poeta en una metáfora que señala el desorden al comienzo de los tiempos y que engrandece el poder de la música.

Contrario a la capacidad de ordenar y crear que le es otorgada a la música en la primera estrofa, acorde con el pensamiento y el espíritu de aquella época, al final del poema encontramos que esta misma potencia puede desafinar el cielo. Una nueva metáfora se crea

[31] Tillyard, 1942: 32–44.

para anunciar el fin del mundo y, una vez más, la música es el poderoso arte que estremece al universo entero: "And MUSICK shall untune the Sky" (63). Si recordamos que dentro del poema se hace una referencia continua a la música de las esferas, que es perfecta y estable, y que confiere un orden a todo el universo, entonces la mejor manera de expresar el apocalipsis es precisamente la desafinación, la pérdida de los intervalos preestablecidos; eventos que se convierten en una metáfora musical de todas aquellas señales prodigiosas que anuncian el día del Juicio Final en el libro del Apocalipsis.

De esto podemos quizá llegar a un par de conclusiones sobre la idea de la música según el poeta: la primera, que desde los tiempos más remotos se le ha atribuido a este arte un origen divino. Si bien ésta es una visión alegórica más que histórica, nos da una idea de por qué a santa Cecilia, patrona de los músicos, se le celebraba con un festival desde el siglo XV en varios lugares de Europa. La segunda conclusión sería que el poder de la música sobre el hombre y sus emociones ha sido reconocido desde tiempos muy remotos, aunque los intentos de sistematización de esas posibilidades hayan comenzado hasta tiempos de los griegos y con una fuerza aún mayor durante los siglos XVII y XVIII.

Ahora pasaremos a revisar algunas de las estrategias utilizadas por el poeta para dar realce al sentido musical de esta obra. Como ya se ha reiterado en varias ocasiones, "A Song for Saint Cecilia's Day" fue escrito por encargo para el festival en honor a la Santa, lo cual nos permite afirmar que Dryden lo escribió pensando en que sería musicalizado y no simplemente leído. Quizá es por eso que el poeta buscó crear ritmos específicos para enfatizar ciertas partes del poema. Asimismo, se preocupó porque los sonidos de las palabras apoyaran de manera directa el sentido de su poema. En pocas palabras, escribió un poema que tuviera cierta "musicalidad" aun antes de ser convertido en una obra musical propiamente dicha. Van Doren argumenta al respecto:

> For practical purposes [each verse became] an orchestra, the poet drawing upon his vowels and cadences as a conductor draws upon his players.[32]

Si recordamos a propósito de esto lo que se expuso anteriormente sobre las competencias musicales y las estrategias retóricas que empleó Dryden para reforzar las intenciones

[32] Van Doren, 1931: 209.

sonoras de esta oda, veremos cómo el trabajo poético sobre la sonoridad pretendía contribuir a una mejor comprensión y expresión de lo semántico, al mismo tiempo que buscaba preparar el terreno para el compositor que le pondría música.

Veamos por ejemplo lo que sucede a nivel rítmico en algunos pasajes del poema, empezando por el inicio: decíamos que la creación del universo y del hombre es el tópico que ocupa la primera estrofa, y sus dos primeros versos lo encierran por completo. “From Harmony, from heav’nly Harmony”. Aquí se presenta el único patrón rítmico irregular de esta estrofa, lo cual a primera vista podría parecer contradictorio a la imagen de armonía, pero en conjunto con la regularidad de los yambos que conforman el verso siguiente, “This universal Frame began”, el cambio en el ritmo entre estos dos versos ejemplifica el paso del caos inicial al orden impuesto por la música. Para conseguir que el ritmo de estos versos reforzara a nivel expresivo el tópico de la estrofa, el poeta debió recurrir a un cambio en la sintaxis de la oración, un recurso que será ampliamente utilizado a lo largo del poema.

En los versos siguientes se describe el paso del caos al orden, hasta llegar al verso 8, “Then cold, and hot, and moist, and dry”, que, apoyado en el recurso de la enumeración, hace totalmente palpable en su ritmo el orden que ejemplifica.

Por otro lado, el paso del caos al orden también se encuentra presente en el patrón de rima de la estrofa. Durante trece versos es imposible encontrar un patrón exacto, y las pocas rimas que hay, están tan distantes que no provocan efectos perceptibles. Sin embargo, los últimos dos versos poseen una rima consonante exacta y notoria.

> Through all the compass of the Notes it ran,
> The Diapason closing full in Man.
> (14, 15)

Estos dos versos tienen la particularidad de conformar un *heroic couplet* que, como se mencionó en la breve sinopsis de la obra de Dryden, ocupa un lugar predominante en gran parte de su trabajo poético. Él consideraba que este modo de versificación era digno de grandes poemas épicos (de ahí lo divertido de poemas como *Mac Flecknoe*); por ello, no es de llamar la atención que sea justamente la creación del hombre —un momento cuasi

épico— la única ocasión en la que en el poema su autor recurre a estos versos que tan bien manejaba y en tan alta estima tenía.

Tras ser reconocido el poder de la música como potencia creadora, encontramos el surgimiento de la música en la Tierra y cómo era vista por los hombres. La segunda estrofa está enteramente compuesta por yambos; debido a esto, presenta un ritmo constante y que da soporte a la imagen de un pueblo postrado en adoración.

A pesar de la regularidad rítmica de esta estrofa, es posible encontrar tres versos que sobresalen por el número de pies que los conforman: el verso inicial, que es el mismo con que la estrofa termina, "What Passion cannot MUSICK raise and quell!", y el verso 21, "Less than a God they thought there cou'd not dwell", todos ellos conformados por cinco pies. La importancia de estos versos radica en que son los que sirven de unión entre la creación y el orden universal, y las emociones humanas que el poema tratará más adelante. "Less than a God they thought there cou'd not dwell" es el verso en el cual se reconoce el origen divino de la música, mientras que "What Passion cannot MUSICK raise and quell!", aun sin tener un signo de interrogación que la identifique como pregunta, se convierte de hecho en una interrogante más que una exclamación, cuya única posible respuesta se irá develando ante nuestros ojos a medida que avanzamos en la lectura del poema. Al mismo tiempo, ésta se convierte en una pregunta retórica que expresa la grandeza de la música así como su poder sobre el universo y sobre el hombre.

La tercera estrofa nos presenta la fuerza y el dominio que la música ejerce sobre el ser humano en la forma de órdenes marciales: el sonido de las trompetas incita a los hombres a las armas y el ritmo del tambor les grita que se alisten, pues ya llega el enemigo. A cada uno de los dos instrumentos anteriores se les asigna la mitad de la estrofa, y esta división también es visible al revisar el metro. La primera parte está constituida por dáctilos, pero tiene la particularidad de que los versos uno y tres son hipercatalécticos, pues poseen además una sílaba débil de más al inicio. Esta sílaba débil al comienzo de cada frase funciona más o menos como lo hace una anacrusa en la música: advierte al oyente que debe estar atento y expectante, creando cierta tensión que se disipa al resolverse, en el caso del poema, con la siguiente sílaba fuerte que es el comienzo del pie, y en la música, con el tiempo fuerte siguiente que es el comienzo del compás que le sucede. Pero así como se

agrega una sílaba adicional al inicio de cada una de las dos frases, también cada una de éstas termina con un pie incompleto, es decir, que los versos dos y cuatro son catalécticos.

> The TRUMPETS loud Clangor
> Excites us to Arms
> With shrill Notes of Anger
> And mortal Alarms.
> (25-28)

La segunda parte de la estrofa comienza con un verso de un ritmo muy preciso debido a la repetición de una palabra y que está conformada por yambos. “The double double double beat” (29) describe en su forma justamente el tiempo que marca el tambor. El resto de la estrofa no tiene un patrón métrico definido. Esto quizá tenga que ver con una imagen de desconcierto entre los hombres, pues denota cierto desorden. Esta interpretación podría verse apoyada por el último verso de la estrofa: “Charge, Charge, ’tis too late to retreat” (32). El grito de “*Charge*” no parece dirigido a un ejército que se aprestaba a atacar, sino a un ejército que se disponía a emprender la retirada.

La cuarta estrofa nos presenta otra pasión humana: las penas de un amante sin esperanzas, penas que dos instrumentos —la flauta y el laúd— sólo alcanzan a murmurar en forma de suaves y trémulos cantos fúnebres. Esta estrofa está compuesta tan sólo por cuatro versos formados por yambos. Sin embargo, encontramos que los dos versos intermedios son catalécticos; cada uno de ellos cuenta con una sílaba débil adicional al final, que además termina con un sonido fricativo /s/. Las características anteriores apoyan la imagen general de la estrofa, como si la tristeza escapara en suspiros casi inaudibles. Sin embargo estas alteraciones no modifican el ritmo constante, lento y pasivo de la estrofa.

> The soft complaining FLUTE
> In dying Notes discovers
> The Woes of hopeless Lovers,
> Whose Dirge is whisper’d by the warbling LUTE.
> (33-36)

La pasividad del sentimiento generado por la música, según se describe en esta estrofa, está apoyada también por el patrón de la rima, pues encontramos lo que se conoce como *embracing rhyme*, es decir, un patrón *abba*. Esto podría representar un espacio cerrado, ya sea real o metafórico, pero en ambos casos en consonancia con la soledad y el recogimiento.

En la quinta estrofa, con la aparición del violín, se expresa, como ya veíamos, la indignación y la furia de un amante no correspondido por una bella pero desdeñosa dama. El estado de agitación del amante puede percibirse en la irregularidad con que los acentos están distribuidos a lo largo de los cinco versos:

> Sharp VIOLINS proclaim
> Their jealous Pangs, and Desperation,
> Fury, frantick Indignation,
> Depth of Pains, and height of Passion,
> For the fair, disdainful Dame.
>
> (37 - 41)

Al mismo tiempo, los sonidos de las palabras utilizadas en la estrofa van de acuerdo y aun enfatizan la violencia que nos expresa el eje semántico. Términos como *passion, indignation* y *pangs* poseen una sonoridad fuerte que parece ir de la mano con la elevada pasión e indignación causadas por el rechazo.

La música como la forma suprema de alabanza a Dios y el órgano como el mayor de los instrumentos para este fin conforman, como ya se mostró, los tópicos de las dos estrofas siguientes. La sexta estrofa, que comienza con la aparente pregunta retórica que expresa la grandeza del órgano —pues ninguna alabanza a Dios creada por el arte o alguna voz humana puede siquiera compararse con las alabanzas que este instrumento es capaz de elevar hacia al cielo—, presenta un patrón métrico que se rompe en las dos ocasiones en que el poeta nos da las razones de la grandeza del órgano. Esto sucede en los tres versos con que termina la estrofa:

Notes inspiring holy Love,
Notes that wing their heav'nly ways
To mend the Choires above.
(45-47)

El acento con el que comienzan los versos 45 y 46 hace que el lector encuentre en ellos un listado de los atributos de las notas—metonimia de las melodías—que emite el órgano: la voz del órgano supera a cualquier otra porque inspira en el ser humano un amor sagrado que lo mueve a la alabanza y sus notas se elevan hasta el cielo para cantar al Creador junto con los coros celestiales. Para continuar con su apología del órgano, Dryden utiliza en la séptima estofa una comparación con Orfeo y su lira, mostrando la superioridad de la Santa, que se encuentra apoyada también por la forma de los versos.

But bright CECILIA rais'd the Wonder high'r;
When to her Organ, vocal Breath was giv'n"
An Angel heard, and straight appear'd
Mistaking Earth for Heaven.
(51-54)

Aunque están separados por un punto y coma, estos versos están unidos por el número de pies que los componen (pentámetro yámbico); debido a su medida y a su falta de rima podríamos considerarlos como un pequeño ejemplo de *"blank verse"* ("verso blanco"), una forma constantemente utilizada durante la segunda mitad del siglo XVII y que era además de gran importancia.[33] Éstos son los únicos dos versos en todo el poema que tienen esta forma que no hace sino resaltar la importancia de santa Cecilia y del órgano. La intención de dicho realce puede notarse en la supresión de dos sílabas mediante una contracción para lograr que cada verso midiera cinco pies exactamente, de modo que pudiera conformar la forma arriba mencionada.

Para concluir, si observamos qué tipo de recursos presenta la parte final del poema (octava estrofa), en la que se habla de la música como heraldo del fin del mundo, es

[33] Como ejemplo baste recordar que una de las más grandes obras de este periodo, *Paradise Lost* de John Milton, está escrito justamente en verso blanco.

interesante notar que es el único fragmento en el que el poeta agrega un título: *"Grand Chorus".* Este paratexto predispone al lector a esperar un final grandioso que es en realidad lo que Dryden nos ofrece, pues termina su poema con un himno en el que se nombran algunas señales prodigiosas (entre ellas la música) que aparecerán al final de los tiempos.

Lo primero que se puede notar en la estrofa es la forma que tienen sus cuatro primeros versos.

> As from the pow'r of sacred Lays
> The Spheres began to move,
> And sung the great Creator's praise
> To all the bless'd above
> (55 - 58)[34]

Los versos uno y tres son tetrámetros, mientras que el segundo y el cuarto son trímetros; su rima tiene un patrón *abab,* es decir, que está escrita en lo que se conoce como "*common meter*", que precisamente era utilizado para escribir himnos, la mayoría de las veces de alabanza a Dios.

Los cinco versos siguientes están conformados por yambos y su medida es igual, son tetrámetros. El patrón de su rima, sin embargo, nos permite identificar en primer lugar un pareado que sirve como un puente entre los cuatro versos anteriores y el terceto siguiente. Por último los tres versos finales describen lo que acontecerá aquel día terrible. La trompeta anunciará el fin y la música que se encargó de dar orden al universo ahora desafinará los cielos. Mención aparte merece el verso 62 *"The Dead shall live, the Living die"* en el que, mediante el uso de una figura retórica llamada quiasmo que en este caso consiste de dos oxímoros en una construcción en espejo, Dryden hace alusión a la resurrección y al Juicio Final siguiendo una forma bíblica reconocida.[35]

Como podemos observar a través de esta pequeña descripción de algunos de los recursos rítmicos y sonoros utilizados en el poema, Dryden estaba consciente de que si su trabajo iba a ser leído en voz alta, era necesario que, además de la semántica, las formas y los sonidos dieran un soporte a lo que se decía. Y podemos darnos cuenta de que tanto la

[34] Cursivas del original de 1687.
[35] Cfr. Mt. 10. 38; Mc. 8. 35; Jn. 5. 29.

selección de palabras (por su sonido y por su significado), como el uso del metro, la rima y otros apoyos retóricos no son casuales, sino que son empleados a consciencia por el poeta con propósitos muy específicos. No obstante, las formas que adoptara el poema en conjunción con la música, demuestran que, si bien en general Dryden dio pie a que los compositores interpretaran de manera clara sus versos, a veces tenían que hacer ciertos malabarismos para poder darles un carácter de oda musical, haciendo que el texto multiplicara su fuerza expresiva a partir de su sonoridad. En el siguiente capítulo podremos constatar los resultados de dichas musicalizaciones.

5. La oda de Dryden a la luz de las composiciones musicales

Ya hemos realizado un análisis de las implicaciones semánticas que tiene la oda de Dryden, en particular de cara a las referencias musicales que en ésta podemos encontrar. También analizamos su aspecto formal (su sintaxis, su patrón de rimas –o la inexistencia de éste–, el metro de cada estrofa, la sonoridad de las palabras, etc.), el cual crea un soporte sonoro significativo mediante el cual se comunican las ideas e intenciones del poema.

Sin embargo, no hay que olvidar que "A Song for St. Cecilia's Day", como oda que es, cumple su función en el momento en que se presenta públicamente, con la música que fue compuesta para ella; es decir, se colma de sentido al momento de su interpretación. Esto nos lleva a reflexionar sobre algunas características de oralidad que conlleva un poema como éste. Más allá de lo anterior, nos exige conocer las composiciones que para esta oda en particular se crearon.

Para el análisis de las dos musicalizaciones de esta obra de Dryden se tomarán en consideración aquellos rasgos que pueden ser detectados y entendidos aun por el escucha no entrenado musicalmente, pues es en el proceso de la escucha que se puede asimilar y valorar también el sentido de la obra. Y si bien las competencias musicales que tenía el público de la época pueden diferir de las que podemos tener ahora, hay elementos notables para la recepción, que nos permiten reconocer la sutil y a la vez elaborada colaboración entre texto y música, y reconocer las diferencias de interpretación que se derivan de las dos composiciones.

Dado que "A Song for Saint Cecilia's Day" –aunque pensada para ser musicalizada– fue escrita con anterioridad a la música, podemos afirmar que cada una de las dos musicalizaciones que se revisarán representa una "lectura" o interpretación distinta del poema. Sin embargo, no hay que olvidar que durante el barroco era común que la música "sirviera" a la literatura y, por ello, que el poema se tomara auténticamente como un libreto o un guión que debía ser seguido al pie de la letra. Así, donde el poema habla de trompetas y tambores, estos instrumentos debían ser usados; lo mismo pasa con la flauta, la lira, el violín y el órgano.

Por otro lado, se mencionó antes que cada estrofa trata un aspecto específico del poder de la música y que para ello en cada estrofa el poeta empleaba medios formales y

semánticos distintos, según lo que buscaba expresar; por consiguiente el orden del poema y las características que podían ser traducidas al lenguaje musical fueron cuidadosamente reproducidas por ambos músicos, lo cual explica hasta cierto punto las coincidencias y similitudes en cuanto a la instrumentación y organización de ambas obras. Esto, sin embargo, no quiere decir que ambas obras sean idénticas y que la más tardía no ofrezca nada nuevo en relación con su predecesora, pues aunque las dos pertenecen al periodo barroco, están separadas por medio siglo y muchas cosas en la música habían cambiado.

Iniciaremos, pues, este capítulo haciendo una breve consideración teórica sobre la oda como poesía oral, enseguida nos acercaremos al periodo en que fueron compuestas las obras para, por último, abordar un pequeño análisis comparado de dicha oda musicalizada por Draghi y por Haendel.[36]

Según Ruth Finnegan la poesía podría considerarse como oral si cumple con alguno de los siguientes parámetros: haber sido oral (1) en su composición, (2) en el modo en que se transmite de una generación a otra o (3) en su *performance*;[37] es decir, en la forma en que se presenta al receptor. Desde este punto de vista, mucha de la poesía ocasional inglesa puede considerarse como oral, pues aunque durante el proceso de creación seguramente fue escrita en un papel, el poeta tenía presente el hecho de que estaba escribiendo ese poema para ser leído en voz alta ante un público o, como en el caso del poema que ocupa este ensayo, para ser musicalizado y cantado ante un auditorio en una ocasión específica.

Otro punto que debe ser tomado en cuenta es que la *performance* de un poema oral incluye no sólo al poema mismo, sino todo lo que lo rodea, su tiempo, su espacio, y las adaptaciones hechas a éste para su presentación pública. Para Paul Zumthor, la *performance* de toda poesía oral se encuentra inserta dentro de una temporalidad que le da gran parte de su sentido. Él habla de cuatro posibilidades temporales: un tiempo "convencional", uno "natural", uno "histórico" y uno "libre". Define como convencional "a toda clase de tiempo cíclico, al ritmo fijado por la costumbre; tiempo de los ritos; tiempo de

[36] Existen estudios recientes y muy elaborados acerca de la relación música-literatura, tanto desde la perspectiva semiótica-cognitiva (Rubén López Cano), como desde el punto de vista de la lingüística (Rosalía Rodríguez Vázquez *The Rhythm of Speech, Verse and Vocal Music: A New Theory*. 2010); Pero en este estudio, aunque se conocen dichas teorías, no se pretende ir tan lejos, sino tan sólo señalar la importancia de dichas relaciones entre texto y música de manera general y siempre desde una apreciación de la escucha quizá simplemente como un primer paso para que en un futuro quizá se lleve a cabo un estudio más sistemático como el que estos autores proponen.

[37] Finnegan, 1992: 16.

los acontecimientos humanos ritualizados; tiempo social normalizado."[38] El poema en cuestión cumple con estas características si observamos que se utiliza para una celebración particular, para alguna festividad situada y reconocida por convención en un día específico.

Otro punto a considerar, que nos lleva a la revisión de esta obra en su totalidad y que coincide por completo con las ideas sobre la poesía oral antes expuestas, es que cuando la música pretende mover un afecto en el escucha, "interviene en el proceso una gran variedad de elementos externos como pueden ser las características del lugar donde se escucha la música, la estación, el día, la hora y, especialmente […] la predisposición natural o voluntaria del auditor."[39] De ahí que el entorno en el cual ocurre la *performance*, sea de suma importancia y cambie la percepción de una obra. Todo lo anterior nos plantea un problema insalvable, pues si bien tenemos acceso a grabaciones de las obras que aquí se revisan, nos resulta del todo imposible estar inmersos en toda la situación que rodeó al momento en que las obras fueron presentadas y para las cuales se crearon. Esta distancia necesariamente conlleva una pérdida, quizá bastante significativa en el proceso de recepción, a pesar de ello creemos que nuestro acercamiento a la obra es válido en tanto que somos escuchas interesados en ella y que hemos realizado algunas lecturas para intentar situarnos tanto como sea posible dentro del entorno cultural de la época.

La musicalización de un poema es entonces parte importante de la *performance* del mismo, un aspecto que no se puede dejar de lado si se quiere tener una visión y una comprensión completas de su significado:

> When the music to a choral ode was no afterthought but rather an integral part of the whole performance, the divorcement of the words from their setting results in an inevitable loss of understanding and of proper response. The ideal way to absorb any choral lyric would be to hear the complex display of sound through which its author intended it to be proclaimed.[40]

[38] Zumthor, 1991: 158-159.
[39] López Cano, 2000: 64.
[40] Brennecke, 1934: 1.

Por esto, es necesario acercarse entonces a la música que se compuso para "A Song for Saint Cecilia's Day" y entender la obra como parte de este maridaje entre poesía y música. Y para poder hacerlo debemos por fuerza situarnos en el contexto musical apropiado: el periodo barroco.

El periodo análogo musical que corresponde a la Restauración en Inglaterra es el Barroco.[41] Como periodo artístico, sabemos que es el resultado de un cambio gradual y que es imposible marcar con exactitud su comienzo y su inicio; sin embargo el lugar y el momento más aceptados para situar su inicio es Italia a comienzos del siglo XVII; aunque para algunos el momento es aún más específico pues consideran que es con la primera ópera que sobrevive "L'Euridice" (1600) de Peri y Caccini que se inauguró este periodo. Por otro lado, su final se sitúa comúnmente en 1750, año de la muerte del que es por muchos considerado el más grande expositor de este periodo: Bach.[42]

Como ya se mencionó en el apartado anterior, el mito de Orfeo y la lira es fundamental durante el Barroco pues la música era considerada el vínculo entre lo divino y lo humano. Además, como el mismo mito ilustra, lo que la música buscaba era mover los afectos del escucha y convencer al escucha; esto resultó en una gran cantidad de tratados musicales que instruían sobre la mejor manera de utilizar este arte para lograr mover ciertos afectos en las personas.

Durante el barroco se dieron importantes cambios en la música que si bien venían gestándose desde tiempo atrás, cristalizaron y se convirtieron en reglas aceptadas por una gran mayoría durante este periodo. Uno de estos fue la relación de la voz con los instrumentos. La voz era el único instrumento natural y, por tanto, superior a cualquier instrumento creado por el hombre (instrumento artificial). Los instrumentos artificiales buscaban imitar a la voz tanto como fuera posible. Esto colocaba a los instrumentistas como meros acompañantes y poco menos que incompetentes en cuanto a la expresión

[41] Una característica importante de este periodo es que el país de moda era Italia; todos los compositores de la época buscaban realizar sus estudios en ese país y de este modo las nuevas ideas musicales fueron esparciéndose por toda Europa poco a poco. Tomemos por ejemplo a Giovanni Battista Draghi, que siendo italiano, era músico de la corte de Inglaterra; o Haendel que estudió en Italia y llegó a Inglaterra componiendo piezas muy al estilo italiano.

[42] Aunque en Inglaterra, sobre todo en lo que se refiere al arte literario y la pintura, se tiende a relacionar el término *barroco* con el catolicismo continental, y por lo tanto se le rechaza, a veces tajantemente; utilizaremos dicho término para hablar del periodo comprendido entre 1607 y 1750 por dos razones: la primera que la música de la que hablamos comparte muchas características con la música del continente; y segunda que Haendel es considerado uno de los dos más grandes músicos del periodo barroco.

musical. Durante el Barroco esto cambió y dio paso a un mayor reconocimiento hacia los instrumentistas como virtuosos. Otro cambio importante fue el paso de la música modal a la música tonal así como el surgimiento de formas como el preludio y la fuga que permitían realizar cambios tonales insólitos hasta ese momento, al tiempo que permitían al músico mostrar todo su virtuosismo y capacidad técnica. Surgieron figuras de virtuosos en distintos instrumentos como Vivaldi, Couperin o Bach. Entre los instrumentos, uno que fue altamente privilegiado fue el órgano, pues con él se podía expresar todo lo que se quería; no es de extrañar entonces que la figura de santa Cecilia como inventora de dicho instrumento cobrara también fuerza durante este periodo.

Por otro lado, con el surgimiento de la opera comenzaron a surgir formas vocales como el aria, al recitativo y el coro, aunque éstas se consolidarían únicamente hasta la primera mitad del siglo XVIII.

Por todo lo dicho en los párrafos anteriores, si tuviéramos que elegir cuatro términos para describir el barroco musical como aquel periodo en el que escribieron sus obras Draghi y Haendel para acompañar la oda de Dryden, éstos serían la importancia de la instrumentación; el cambio de escala modal a tonal, la intención de conmover y convencer; y todo esto a partir de estrategias vinculadas al arte de la retórica.

Respecto al valor que cobra la música instrumental, cabe observar sin embargo un hecho que resulta relevante para nosotros, y es que durante el barroco la polifonía tan usada durante el Renacimiento se mezcló poco a poco con la monodia, dando con ello lugar preponderante a formas la ópera, el oratorio y la cantata; todas ellas composiciones vocales.

Por último, durante el barroco también acontecieron cambios en la relación entre la música y la literatura. A partir del siglo XVI con los madrigales y *chansons* la literatura comienza a cobrar gran importancia y a dominar poco a poco a la música; de modo tal que durante el barroco se suscitó entre Monteverdi y Artusi una controversia acerca de si era o no válido privilegiar a la literatura y al significado sobre la música a grado tal de llegar a romper reglas musicales con tal de transmitir lo que la letra decía. Para finales del siglo XVII era algo aceptado que la literatura estaba sobre la música y que ésta última debería servir a los fines de la primera.

Por supuesto, todos estos cambios que se mencionaron marcan sólo una línea general y no significa, por poner algún ejemplo, que antes del barroco todo fuera polifonía

y durante este periodo de pronto desapareciera (consideremos los cantos gregorianos que son uno de los ejemplos más claros de monodia y que existían desde el siglo VI), o que antes del barroco no hubiera músicos virtuosos de sus instrumentos. Además el barroco es un periodo extenso y dentro de él mismo se dieron cambios con el paso del tiempo. Sin embargo estas generalidades, que son una realidad, nos adentran un poco más al momento en que Dryden escribió su poema y en que Draghi y Haendel lo musicalizaron.

5.1. De la oda de de Draghi a la de Haendel

En este estudio nos hemos acercado ya a la carga simbólica del poema, a su estructura, al contexto de su aparición, y hemos reconocido las dificultades de llegar a un entendimiento total del mismo sin hacer una última parada en el acercamiento a él en su totalidad, es decir, aproximándonos también a la música compuesta para él y para la que fue pensado. También explicamos que no se pretende realizar un análisis exhaustivo de la música, analizando cada figura retórica al interior de la obra según los parámetros marcados por las poéticas musicales del momento, sino más bien, tomar algunos ejemplos fácilmente identificables para cualquier escucha, que nos muestren la gran importancia de observar el poema y la música como una unidad a través de la cual se corrobora su fuerza expresiva, además de que nos permite vislumbrar la interpretación que se daba en esas épocas al texto de Dryden en el marco de las ya antes mencionadas celebraciones religiosas. La forma en que intentaremos este acercamiento será mediante la comparación de algunos pasajes de las dos musicalizaciones existentes, tomando como referencia en ambos casos el texto original de Dryden y contrastándolo con ciertos preceptos estéticos de la época como algunos de los postulados retóricos que también se empleaban en la formulación del discurso musical.

Para este trabajo elegí dos musicalizaciones del poema "A Song for St. Cecilia's Day": la del compositor italiano Giovanni Battista Draghi (1687) y la de Georg Friedrich Haendel (1739)[43], por diferentes razones: en primer lugar, porque son las dos composiciones que se han seguido ejecutando hasta nuestros días y de las que contamos con un material sonoro grabado, en interpretaciones realizadas en años relativamente

[43] En ambas musicalizaciones cambió el nombre de "A Song for St. Cecilia´s Day" a "Ode for St. Cecilia's Day" y como existían varias composiciones musicales que tomaban este nombre se les reconoce por el primer verso de la obra.

recientes. En segundo lugar, por la gran importancia de cada una de ellas en su momento al completar el poema de Dryden; y en el nuestro al traer al poeta hasta nuestros días. Es posible comentar de entrada que la musicalización de Draghi podría ser la más apegada a la idea que Dryden tenía cuando escribió su poema, pues es más que probable que el poeta haya tenido una participación directa con el proceso creativo de Draghi, si no en la composición, por lo menos con alguna opinión respecto al tratamiento que su poema estaba recibiendo. La obra de Haendel, en cambio, se compuso en 1739, momento para el que Dryden ya había muerto y por lo cual quizá podemos decir que su obra es un tanto más libre debido a la lejanía temporal y a la ausencia de las instrucciones del poeta; sin embargo, el poema mismo constituía el "libreto" y le proporcionaba a Haendel el marco dentro del cual debía componerse la música. Para profundizar en ambas obras, es conveniente antes que nada situar brevemente a los compositores y a su producción musical.

Casi nada se sabe de la vida de Draghi antes de 1667; sin embargo se ha sugerido que era hermano menor de Antonio Draghi, también músico, y por tanto debió haber nacido en Rimini, Italia, alrededor de 1640. Brennecke escribe unas pocas líneas acerca de su llegada a Inglaterra:

> He is supposed to have been one of those musicians who came to England with Mary d'Este, Princess of Modena, consort of James II. He rapidly made his way as an expert player of the harpsichord and became a favorite court musician, quickly adapting his style to that of the English masters. He wrote anthems, ballad airs, dance tunes, and madrigals. He appears in an interesting passage in Pepys's diary (February 12, 1666-67).[44]

Brennecke también nos dice que para 1677, Draghi era el organista de la Capilla de la reina y que en 1687, fue el primer extranjero encargado de componer la música para las festividades de Santa Cecilia.[45]

De Georg Friedrich Haendel, nacido en Halle, Alemania, el 23 de febrero de 1685, se tienen muchos más datos, pero baste mencionar algunos momentos decisivos para su formación musical y centrarnos luego en su llegada a Inglaterra y en las razones que pudo tener para elegir poemas de Dryden para sus obras musicales.

[44] Brennecke, 1934: 9
[45] *Idem.*

Al igual que Draghi, Haendel tuvo una formación musical fuertemente orientada por los paradigmas italianos, pues para 1707, y siguiendo quizá los ideales musicales de su tiempo, se muda a Italia por invitación de los Medici, donde permanece algunos años perfecciona su arte y comienza a ganar popularidad. A su regreso a Alemania en 1710, se convierte en el director de orquesta de la corte del elector de Hannover, el duque Jorge Augusto. Sin embargo, poco tiempo después pide un permiso para viajar a Inglaterra, de donde no regresa, de modo que, cuando en junio de 1721 el elector de Hannover asciende al trono de Inglaterra como Jorge II, Haendel tiene que encontrarse con su antiguo patrón. Se cuenta que para congraciarse de nuevo con él debió escribir la *Música Acuática*.[46]

La elección de *A Song for Saint Cecilia's Day* y de *Alexander´s Feast* para ser musicalizadas obedeció en gran parte a situaciones tan poco románticas y tan profanas como el tener que agradarle a los ingleses de su tiempo para poder encontrar algún mecenas que financiara su trabajo. Cuando Haendel llegó a Inglaterra y se estableció ahí, la pasión por lo italiano comenzó a disminuir, y las circunstancias lo orillaron a crear una música "nacional," cantada en inglés. Tras varios fracasos con obras de corte más continental, Haendel se vio obligado a voltear hacia la tradición musical inglesa y hacia autores como Purcell y Blow, entre otros, al tiempo que también se acercó a la tradición literaria de ese país, mostrando gran predilección por los textos de poetas ingleses. Quizá exagerando un poco el papel que tuvo Haendel en el marco de la música inglesa, Robert Manson recuerda sin embargo el fuerte vínculo que éste tuvo en sus obras con la poesía inglesa:

> [...] few scholars of the Georgian period are more than vaguely aware that the greatest composer England has produced [Haendel] was during his lifetime intimately associated with the work of poets as eminent as Milton, Dryden, Pope, Gay and Congreve. (Myers, 1956: 8)[47]

[46] Bukofzer, 1974: 330.
[47] Se trata del texto *Acis and Galatea*, compuesto expresamente para Haendel por John Gay; *Esther* viene de un texto de Alexander Pope y *Semele* está basada en la obra del mismo título de Mr. William Congreve (cfr. Myers, 1956: 8).

Haendel musicalizó en 1736 *Alexander´s Feast* basado en el libreto adaptado de Newburgh Hamilton y en 1739, un poco más de cincuenta años después de que fuera escrita y musicalizada por primera vez, *A Song for Saint Cecilia's Day,* respetando el texto de Dryden casi por completo, a excepción de repeticiones necesarias para desarrollar las ideas musicales y presentar al público una lectura personal del poema.

Una vez ubicados ambos compositores, comencemos, pues, la comparación de sus obras señalando las similitudes que guardan.[48] Si bien el estilo de cada compositor es distinto, debido en parte a los casi cincuenta años de distancia que separan una composición de la otra, también es cierto que al tomar ambas como referencia el mismo poema, y al estar ambas enmarcadas en un ambiente en que la música parecía estar al servicio de la palabra, podemos encontrar muchos puntos de coincidencia entre estas composiciones, empezando por el hecho de que el género de ambas obras es la oda.

Por lo que toca a su estructura, las odas contaban siempre con tres formas bien definidas: recitativos, arias y coros; éstas podían aparecer en varias ocasiones y en cualquier orden a lo largo de la obra. El aria era utilizada para que un cantante mostrara toda su habilidad, por tanto era un fragmento muy melismático.[49] También podemos decir de estas que siempre son estáticas y descriptivas. El recitativo, a diferencia del aria, era más silábico y guardaba la entonación y las cadencias del lenguaje diario, y su uso era más narrativo que descriptivo. Los coros, con su gran fuerza emocional, se empleaban para resaltar momentos de especial importancia al interior de una obra.[50]

En cuanto a su intención comunicativa, y como resultado de su época, ambas composiciones siguen de manera puntual los pasos en la estructura de un buen discurso de acuerdo con lo que marcaba la retórica. Según Cicerón, "el discurso tiene como fin el convencimiento y la persuasión del oyente" y "el buen orador es el que tiene la habilidad de mover los afectos de quien lo escucha."[51] Así, un buen discurso —aun el musical— debía ser agradable e instructivo, y mover (con-mover) al oyente según la fórmula: *delectare*,

[48] Para un análisis pormenorizado de las especificidades que caracterizan a cada una de las obras a partir de la experiencia de escucha, véanse los apéndices de este estudio.
[49] La música melismática consiste en cantar una sola silaba de texto con varias notas consecutivas; contrario a lo que ocurre en la música silábica pues en esta última cada sílaba corresponde a una sola nota.
[50] Cuando Draghi compuso la música para "A Song for St. Cecilia's Day" en 1687 estas tres formas musicales no estaban por completo definidas y establecidas. Draghi mezcla en una sola sección recitativos, duetos trios y coros; mientras que Haendel utiliza arias para un solo cantante, recitativos y coros en secciones bien diferenciadas dentro del poema.
[51] López Cano, 2000: 21.

docere, *et movere*. Para cumplir con su cometido, este tipo de discurso debía estructurarse de una manera específica de acuerdo con la *dispositio* marcada por la retórica: debía comenzar por el *exordium*, es decir, una introducción mediante la cual se prepara al oyente para lo que va a escuchar, ganándose su confianza. Para ello se requería un manejo sutil de los afectos, provocando en el escucha una respuesta emotiva moderada. Según este requerimiento, en ambas obras podemos encontrar una pequeña obertura al inicio.

En el caso de la obra de Draghi, el comienzo se da con un *crescendo* que genera una tensión o expectativa, misma que se resuelve con la presentación del tema. Esta estructura se repite, aun cuando en la segunda ocasión el tema se desarrolla enteramente; esto es, no sólo se presenta, sino que se van introduciendo variaciones para crear una idea musical completa y se vuelve la base melódica que vincula semánticamente a la música con sus cualidades divinas. Esto se corrobora al momento en que se escucha que el verso cantado "From Harmony, from heav'nly Harmony…" será acompañado por dicha melodía un poco más adelante. Por otro lado, el *tempo* de esta parte de la obra es *andante*, tranquilo, sin sobresaltos, pero no tan lento como para infundir tristeza o languidez. Encontramos, pues, que como lo dicta la *música poetica*[52] del momento, la música es suave y apela únicamente a afectos de mediana intensidad, preparando a la vez a su audiencia para lo que vendrá, al grado de introducir ya un tema que será ampliamente utilizado durante la sección siguiente.

Haendel, por su parte, utiliza una obertura francesa que es una pieza que consta de tres partes bien marcadas; la primera es un *larghetto staccato* en ¾, después aparece un *allegro* en $^{4}/_{4}$, mucho más veloz y dinámico; por último aparece un minueto en ¾. Aunque esto era algo que Haendel hacía comúnmente, en este caso pareciera adaptarse a la perfección al dramatismo del argumento poético, esta obertura pareciera prefigurar todo lo que se desarrollará más adelante en el poema y, por tanto, en la obra musical.

Respecto al tratamiento general que ambas obras hacen musicalmente del poema, coincide en ambos compositores. Esto se explica debido a que el texto poético se presentaba como un auténtico instructivo para la musicalización. La magnificencia de la estrofa I, por ejemplo, fue entendida tanto por Draghi como por Haendel de tal forma que la

[52] La retórica musical del momento solía dividirse en tres apartados: *musica theorica* o *theoretica,* la *musica practica,* y la *musica poetica.* Ésta última se refiere a la teorización, normativización, sistematización e invención de instrucciones conocimientos y recursos técnicos con los cuales cuenta el artista durante el proceso de creación. (*Ibidem*, p. 38).

única manera de llevarla a la música era a través de coros. La instrumentación de las estrofas II–V se hizo, igualmente, tomando los datos que Dryden aportó en su poema: en ambas versiones se usa el laúd para la estrofa en que aparece Jubal, como un equivalente de su *corded shell*; de igual manera se emplean las trompetas y los tambores en la estrofa III, la flauta y el laúd en la estrofa IV y los violines como la voz principal de la estrofa V.

Los temas y sentimientos que cada una de las estrofas antes mencionadas buscaba expresar, exigían de ambos compositores el uso específico de cierto tipo de intervalos en la melodía, de acompañamientos, de *tempo*, de registro, etc. Tomemos para ejemplificar esto la estrofa IV que habla del amor humano y de la imposibilidad de que éste tenga lugar.

De acuerdo con la teoría de los afectos, a cada pasión del alma corresponde una acción corporal; un ejemplo podría ser que si el alma siente tristeza, el cuerpo llora. Pero de igual manera la causa-efecto puede invertirse, es decir, si alguien llora, produce tristeza en quien lo mira llorar. Puesto que "el principio básico y fundamental en la representación musical de los afectos en música reside en la *imitación*,"[53] la música busca *imitar* en gesto sonoro las acciones corporales que un afecto propicia, para hacer surgir el mismo afecto en quien la escucha.

En la estrofa IV el afecto es la tristeza, y resulta por demás poderosa debido a la pasividad y el silencio de la completa desesperanza. Para representar esta pasión del alma, cada compositor utilizó, como el poema lo exigía, el laúd y la flauta. Estos dos instrumentos tienen un volumen más bien bajo, y un timbre dulce —cada uno a su manera—; el primero nos ofrece una secuencia de sonidos independientes uno de otro, de duración moderada a causa de la pulsación y reverberación de una cuerda; la segunda, en cambio, puede proporcionar un sonido más ligado, continuo y suave, casi como gesto de suspiro. El timbre de los instrumentos elegidos responde, entonces, a una intención de imitación.

Además del timbre de los instrumentos, otra forma de imitación se puede dar a través de un uso particular de los intervalos. Según Johann Joachim Quantz (1752), "los intervalos cercanos se pulsan de forma ligada y expresan lo que lisonjea, la tristeza y la ternura." Otras características a tomar en cuenta son la tonalidad y el modo. La estrofa en cuestión (IV), por ejemplo, está en la tonalidad de Si menor en la obra de Haendel y en Do

[53] López Cano, 2000: 60 (cursivas originales del autor).

menor en la de Draghi. Las dos obras están escritas en modo menor, el mismo Quantz nos dice que "los [modos] de tercera menor expresan lo lisonjero, lo triste y lo tierno." Por otro lado, la elección de la tonalidad no es arbitraria; por ejemplo, para Charpentier (1670 [?]) la tonalidad de Do menor expresa depresión o tristeza, para Mattheson (1713), en cambio, expresa o dulzura desbordante o intensa tristeza; para Rameau (1722), por su parte, expresa ternura o lamentación. De igual forma la tonalidad de Si menor expresa, según Charpentier, soledad y melancolía; para Mattheson alude a algo raro y temperamental, melancolía, constantes cambios de humor. Sin embargo debemos tomar en consideración que la apreciación de lo que una tonalidad pueda indicar es muy general y meramente aproximativa, pues como dice Mattheson (1739): "ninguna clave puede ser tan triste o alegre por sí misma que no pueda representar también un sentimiento opuesto" (en Neubauer, 1992: 90).[54]

Con respecto al *tempo*, los dos compositores coinciden en un *andante* que no llega a la lentitud y pesadez de un *largo*, pero que junto con notas largas y tonalidades menores completa una expresión de ensimismamiento, desesperanza y tristeza.

Otra similitud entre ambas odas aparece en la conclusión, en el Gran Coro. Nuevamente los dos compositores decidieron que un buen final debía ser, de acuerdo con la retórica musical, el punto en que la audiencia quedara completamente convencida de todo lo que se había expuesto antes. Queda claro que para esta ocasión se necesitaba un cierre grandioso que conmoviera al escucha.

Por supuesto que también debe mencionarse que el uso de los coros, tanto en la estrofa I como en la VIII, obedece no sólo a fines retóricos, sino también a las exigencias emotivas y de significado de cada una de ellas. Recordemos que estas estrofas tratan sobre la música a un nivel muy superior al de simplemente mover afectos en los seres humanos: se refieren a la música como el arte más sublime que tiene el poder de crear y destruir. Así, el uso de coros busca la creación de una música magnífica y grandiosa posiblemente como un intento de recrear la voz celestial de la que se habla en el poema.

Además del tratamiento que ambas composiciones le dan a la obra de Dryden en su totalidad, presentan similitudes en los medios de expresión de las diversas emociones que intentan transmitir, así como de las interpretaciones sonoras que se hacen de algunos de los

[54] Cfr. López Cano, 2000 : 65, 66

versos de la oda, y en las que la música busca mover los afectos del escucha y representar los contenidos literarios utilizando procedimientos no sólo de imitación sino también de analogía. Un ejemplo en que coinciden Draghi y Haendel, y que ilustra esta manera en que la música expresa sensaciones y sentimientos se encuentra en la primera estrofa: después del verso 7, cuando la naturaleza comienza a tomar orden y se da un cambio de una música de tono más bien grave, apesadumbrado y de ritmo lento, a una música de carácter más alegre, esperanzador. También en la musicalización del verso 14, "Through all the compass of the Notes it ran", ambos compositores decidieron que una sucesión de notas primero ascendente y luego descendente ejemplificara, a modo de analogía, el recorrido sonoro al que alude el texto (es decir, que ambos compositores hacen uso de la figura retórico-musical de la hipotiposis[55]). Aun cuando podríamos continuar con la enumeración de rasgos compartidos por ambas interpretaciones musicales, cabe también señalar que son muchas sus diferencias, debido en parte al talento creativo, y al estilo compositivo de cada autor según su momento, además de su propia interpretación del poema.

Una notoria diferencia entre las obras es el tratamiento que cada compositor le dio a la voz: mientras que Draghi utiliza excesivas repeticiones que incluso interfieren y dificultan la comprensión de las palabras o de las ideas del poema, y que exigen del escucha una mayor competencia audiolectora, [56] Haendel presenta un uso mesurado de las repeticiones y rara vez sobrepone frases o palabras. Esto nos habla, por un lado, de una diferencia en la calidad de ambos compositores (Draghi no era un mal compositor, pero fue sólo uno de muchos durante el barroco mientras que Haendel es considerado uno de los mejores de este periodo); y por otro lado de una diferencia de estilos entre cada compositor, influido en gran manera por el tiempo y el cambio que este ocasiona en las tendencias artísticas; en la época de Haendel los rastros de polifonía que aún quedaban en el barroco fueron dejando lugar poco a poco al uso de una sola voz (homofonía) que se aproxima cada vez más al periodo clásico. Como ejemplo está la estrofa V, cuyas repeticiones, si se

[55] En literatura la hipotiposis consiste en una narración o descripción extremadamente vívida como si lo narrado o descrito se encontrara ante los ojos del lector. En música no es muy diferente, la música intenta, mediante ciertas tonalidades, intervalos, timbres de instrumentos, etc., recrear ante el escucha una imagen o una sensación que refuerzan lo que se está diciendo. Es una figura musical que puede llegar a imitar el gesto de lo que se dice. Por ejemplo, cuando se habla del ascenso al cielo, la música emplea escalas ascendentes (cfr. López Cano 2000: 147 y ss.

[56] Competencia audiolectora es la noción empleada por Rubén López Cano (2004) para referirse a la capacidad cognitiva del escucha de comprender tanto el discurso verbal como el musical que se encuentran presentes de forma simultánea en la música vocal.

pretendiera disponer el texto gráficamente en el espacio, estarían dispuestas de la manera mostrada en la figura 1. Aunque en algunos casos la repetición de alguna palabra se utiliza para realzar el sentido de ésta, en la mayoría de los casos parecen obedecer simplemente al desarrollo de alguna idea musical.

Si imaginamos este texto cantado por varias voces a la vez, resulta en una idea incompleta repetida y sobrepuesta, que si bien muestra la gran capacidad de Draghi para la polifonía, requiere de una competencia audiolectora muy particular para entender lo que el texto está comunicando. Por otro lado, Haendel presenta siempre la frase o idea completa, y no llega al exceso de repeticiones (ver figura 2). Como podemos observar, la frase se repite en tres ocasiones, pero no se pierde la idea ni por cantarse de manera entrecortada ni porque diversas voces se encimen unas con otras. Haendel utiliza la repetición de palabras para enfatizar su importancia y su significado en la mayoría de los casos, adaptando las frases e ideas musicales al sentido del poema. Estas situaciones que acabamos de comparar aparecen a lo largo de las dos composiciones.

Además de las repeticiones antes mencionadas, en la obra de Draghi encontramos constantemente el uso de duetos y polifonías, mientras que Haendel emplea arias para un único solista, como si el primero buscara hacer recaer sobre las palabras la mayor importancia, mientras que el segundo las deja trabajar por sí solas, y deja que sea la música la que se encargue de la fuerza expresiva; por supuesto que, una vez más, el tiempo transcurrido entre las obras juega un papel importante en esta diferencia, en la época de Draghi el aria como forma musical dentro de una obra apenas comenzaba a consolidarse, mientras que en el tiempo de Haendel era una forma bien establecida y ampliamente utilizada. Por otro lado, esta diferencia entre el uso de las diversas posibilidades vocales nos hace pensar que la composición de Haendel pareciera menos rebuscada y más clara, pues resulta sencillo para el escucha diferenciar y entender cada una de las partes que la componen, lo cual conlleva un efecto sin duda diferente en la respuesta de la audiencia hacia los afectos que el compositor busca mover en ella. Draghi, por su parte, hace un uso ingenioso de los juegos vocales, creando una obra de gran rebuscamiento estilístico que pudiera haber creado o no un efecto más “dramático” en la audiencia de su tiempo, pero que al parecer de quien escribe este trabajo, pareciera diluir un poco el efecto de la fuerza

Sharp violins proclaim

Sharp violins proclaim

proclaim

proclaim

proclaim

proclaim their jealous pangs

their jealous pangs

and desperation

and desperation

desperation desperation

desperation fury frantic

fury frantic

fury frantic

fury frantic

indignation

indignaaaaation

indignation

Min. 00’56

Min. 01‘17

Fig. 1. Se muestra aquí el texto que dos voces cantan durante un intervalo de 21 segundos. Nótese como le tomó a Draghi 21 segundos y muchísimas repeticiones y sobreposiciones para dar una idea verbal completa.

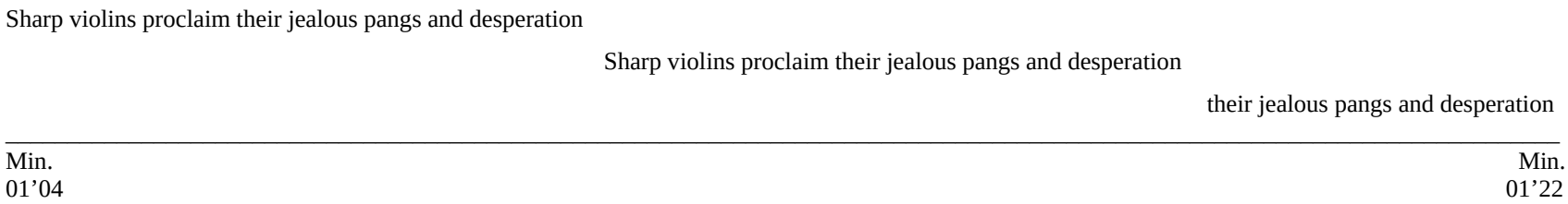

Fig. 2. En un lapso de tiempo similar al de la figura anterior, se cantan los mismos dos versos, sin embargo la diferencia entre el tratamiento que cada compositor da a las voces es claramente identificable. Handel presenta las ideas completas y no cae en un exceso de repeticiones.

de un coro o de las emociones individuales que un solista podría expresar según las peticiones del texto original.

Tomemos como ejemplo el verso VI “But oh! what Art can teach.” Dado que es el primer momento en el poema en que aparece el órgano, el escucha espera que sea precisamente este instrumento el que lleve la parte principal, sin embargo, el órgano sólo toca el acompañamiento, no es solista; Draghi le confiere una importancia tal a las palabras que el órgano se pierde detrás de ellas, y cuando las diferentes voces terminan de cantar, la melodía principal no recae sobre él, lo hace sobre los violines, volviendo a dejar a este importantísimo instrumento en un segundo plano. Por el contrario, Haendel comienza esta sección con el órgano como la voz principal, en una introducción que dura hasta el minuto 1:43, lo cual es casi la mitad de la pieza; de igual modo, todos los interludios tienen al órgano como el instrumento con mayor presencia y el que lleva la voz principal, y aunque la voz de la soprano está muy presente, en ningún momento relega al órgano a un segundo plano.

De manera general podemos decir que el tratamiento dado a las voces difiere entre los compositores en que en la obra de Draghi la voz busca imitar mediante analogías lo que dice (cantar de manera ascendente si el texto dice *raise*, o una nota aguda si dice *high*), lo cual en cierto modo funciona, pero a la larga se convierte en una forma demasiado “literal” y accesoria de llevar una texto a la música. Con Haendel, en cambio, la expresión de las ideas del poema en la música se dan –al menos desde el punto de escucha de quien aquí escribe y percibe las diferencias– de un modo más sutil pero a la vez más poderoso, pues aunque no deja de lado estas pequeñas imitaciones de las que Draghi abusa, lo hace de forma más moderada.

Encontramos también una diferencia en qué tanto se apega cada una de las obras al texto original, misma que quizá se dio por el mero hecho de la separación temporal, o simplemente porque cuando Draghi realizó su musicalización, el mismo Dryden estaba presente, mientras que Haendel no contaba ya con la ayuda/restricción del poeta. Una prueba de esto la encontramos en la sección V de la obra de Haendel, que lleva el nombre de “Marcha”, la cual es una pieza enteramente musical que no corresponde con ningún fragmento del poema. Esto nos demuestra que para 1739 la relación entre la música y la literatura había cambiado un poco: la primera ya no estaba tan estrechamente sujeta a la

segunda. De otra manera no podríamos explicar la aparición de esta sección. No conocemos cabalmente los motivos que pudo tener el compositor para incluir esta parte; sin embargo, podemos especular que buscaba crear un puente que evitara un cambio demasiado drástico entre dos sentimientos completamente contrastantes. Hay que recordar que la sección anterior a la "Marcha" es la que habla del clamor de las trompetas y tambores que incita al coraje y la valentía ante la guerra, y la sección siguiente es la que nos habla de las penas de los amantes sin esperanza. El hecho de incluir trompetas y tambores debió resultar, para el público de la época, un poco violento (lo cual era precisamente el efecto que se buscaba), pero el paso inmediato a los timbres más suaves del laúd y la flauta podría llegar a ser demasiado excesivo, de modo que el compositor ideó un puente sonoro-instrumental que ayudara a una transición gradual entre ambos sentimientos.

Otra diferencia entre las dos obras musicales la encontramos en la división que Haendel hace de la estrofa VII: así, encontramos un aria basada en los primeros tres versos que los llena de vitalidad y dramatismo; en seguida propone un con instrucciones que dicen que debe ser tocado en *tempo largo,* y que da a los cuatro versos siguientes un tono de narración; cabe mencionar además, que generalmente el *recitativo accompagnato* servía para momentos especialmente dramáticos. Draghi por otro lado, propone el mismo *tempo* para toda la pieza y marca la división entre los primeros tres versos y los últimos en un sutil cambio de carácter. Ambos casos, el marcado cambio de Haendel o el apenas reconocible cambio de Draghi, preparan al escucha para el gran final.

Quizá de manera general, podríamos decir que la diferencia entre ambas musicalizaciones se encuentra principalmente en los diversos usos que cada compositor hace de la retórica musical. Por un lado, Draghi busca ilustrar con sonidos palabras individuales, lo cual nos lleva a una música fragmentada que en una sola pieza va de un solo a un trío a un dueto y a un coro; así como también a una repetición palabras sueltas, en ambos casos preocupándose más por pequeñas unidades de significación que por ver al poema y por tanto a la obra como una totalidad. Por otro lado Haendel deja un poco de lado este intento de expresar con música cada palabra enfocándose más en dar el carácter pedido por el poema a cada sección y una verdadera unidad de sentido al poema en su totalidad.

Éstos son sólo unos pocos ejemplos de cómo cada uno de los compositores intentó reflejar el sentido de las palabras en la música y de cómo mediante la música cada uno de

ellos *interpretaba* el texto, es decir, cómo se daba su recepción en cada caso y cómo cada cual daba mayor realce e importancia a diferentes nociones o ideas dentro del poema. Para una visión un poco más particular de lo que ocurre en las dos musicalizaciones, se anexa al final del trabajo un apéndice con un acercamiento más completo a cada obra. La selección de estos ejemplos ilustra al menos la importancia de un acercamiento a la obra "completa", y no únicamente a su parte literaria o a su parte musical.[57] Es evidente, así, la profundidad y riqueza de matices que la parte musical puede conferir al poema y que llevan su interpretación a ese *tertium quid* que constituye a la oda.[58] Al juntar estas dos artes tan distintas en sus procesos de creación y de transmisión, se conforma una nueva unidad dotada de mayor fuerza expresiva y de significación, además de convertirse en una obra que ofrece, según Calvisius (1592), doble placer, pues en ella actúan al mismo tiempo dos clases de figuras retóricas, las musicales y las literarias.[59]

[57] Se asume el riesgo de que un acercamiento exclusivo a la escucha de ambas piezas no las ilumina quizá a nivel estructural o composicional como lo podría hacer un estudio musicológico, pero se justifica en la medida en la que de la oda de Dryden, tratándose de un género oral, implica la necesidad de planearse cuestionamientos acerca de su potencial musicalización y de los efectos que produce en el escucha, aun cuando el contexto, las circunstancias y las competencias de escucha que puedan tenerse hoy en día —empezando por el hecho de que las obras se reproducen en CD y no se experimentan desde su ámbito performativo original— sean muy diferentes de las de la época en la que se produjeron las obras. Para efectos de una re-consideración del valor de la obra tan versátil de Dryden desde una perspectiva más interdisciplinaria, al menos, resulta suficiente, según creemos, esta aproximación.

[58] Gino Stefani (1976) habla de ese *tertium quid* que se da en la música vocal, en el que una canción, por ejemplo, no es la suma del texto musical y el texto verbal, sino se vuelve parte de una tercera instancia, digna de ser estudiada de forma integral.

[59] López Cano, 2000: 41.

6. Conclusiones

La historia del arte ha insistido en estudiar las manifestaciones artísticas por separado, tanto al atender a su desarrollo como al valorar sus medios y lenguajes expresivos. No obstante lo anterior, sabemos también que éstas en su mayoría no surgen aisladas ni son del todo independientes, sino que constantemente convergen y se influyen de manera recíproca, llegando incluso a combinarse y fundirse para dar lugar a una creación artística nueva, lo que se ha dado en llamar el *tertium quid*. Tal es el caso de obras como la que ocupó este estudio, "A Song for St. Cecilia's Day" de John Dryden, que como pudo demostrarse, no es sólo un poema ni puede apreciarse únicamente desde el plano musical, pues en esta obra confluyen ambas artes desde muy diversos ángulos.

Aproximarse analíticamente a propuestas como ésta implica, entonces, considerar los diversos rasgos y niveles de significación que aportan los dos lenguajes artísticos a la obra, viendo cómo se intersectan, intercambian y enriquecen al configurar un tejido tan rico como complejo. Si para el análisis se hubiera ignorado alguno de los dos planos artísticos, la percepción de la obra a todas luces habría quedado empobrecida y aun trunca, pues es en la unión de ambos que "A Song for St. Cecilia's Day" presenta su valor y su fuerza expresiva.

Para acercarnos a esta obra de Dryden tuvimos que hacer un trabajo que ayudara a iluminar los diversos niveles de significación en los que el poema se vincula con la música. Dentro de éstos destacaron el léxico-semántico, el simbólico-religioso y el estructural-performativo. Es precisamente a partir de la conciencia de estos niveles que se pudo realizar una nueva lectura, logrando reconocer y jerarquizar los planos en los que se despliega el potencial contenido de la obra, y a través de los cuales se enriquece la experiencia del poema, aun a pesar de que el contexto en el que éste se creó y funcionalizó sea ajeno y distante para el lector actual.

En lo que respecta al nivel léxico-semántico, se revisaron las diversas imágenes utilizadas por el poeta, que dentro del marco contextual del poema remiten a una concepción particular del mundo, en donde la música se percibe como gran fuerza creadora. Entender el valor y la interpretación que pudieron haber tenido esas imágenes poéticas para el público de entonces, nos llevó a encontrar muchas justificaciones en el plano simbólico-

religioso del momento, reconociendo que las festividades a Sta. Cecilia formaban parte importante del calendario eclesiástico.

Por otro lado, adentrarnos en el nivel estructural-performativo nos permitió darnos cuenta de lo consciente que era el poeta mismo, al momento de concebir su oda, de que ésta sería presentada de forma oral en dicha festividad, y más aún, que sería cantada y acompañada por música. Esto reveló a su vez determinados recursos que a nivel estructural fueron ideados por el genio del poeta para dar pauta a las musicalizaciones posteriores del texto, y gracias a las cuales se multiplicaría su fuerza expresiva al revestir las palabras de sonido, de música. Estructuralmente, encontramos entonces dos diferentes formas en que la música influyó en el poema: la primera, referente a la sonoridad (asonancias, rimas, etc.), al ritmo y a los acentos creados en los versos que componen el texto poético; y la segunda, vinculada al trabajo propio de los compositores que tomaron dicho texto como referente para dar cuerpo y carácter –musical– a la intención de sus versos.

Desde el punto de vista performativo, se consideraron las exigencias funcionales que el poema debía cumplir en la época y el contexto para el cual fue creado, reconociendo el valor particular que tenían en ese entonces las prácticas orales de textos líricos, y dentro de las cuales el maridaje del poema con la música era una de las formas más naturales y recurridas de exposición. Los efectos de un texto poético no dependían entonces sólo de su estructura y organización verbal, sino de cómo éste sería interpretado musicalmente, y luego de cuándo, dónde y cómo sería escuchado.

Son éstos algunos de los factores que también integraron esta aproximación analítica a la oda de Dryden y que sin embargo en la actualidad muchas veces se pasan por alto o se toman como mero detalle circunstancial al emprender un estudio de la obra escrita del poeta. Si bien es cierto que la lectura del poema hoy en día suele realizarse en silencio y desde la página, hay que reconocer que la experiencia estética que se genera bajo estas circunstancias es muy diferente a la que se dio en su contexto original.

Saber en qué ámbito y con qué objetivos se materializaba hace siglos este poema nos permite, a su vez, ponderar una faceta poco conocida de Dryden. Y es que para llegar a comprender las implicaciones del poema fue necesario acercarnos a la vida del poeta y a su época, sobre todo enfocándonos en aquellos datos que nos permitieran familiarizarnos con su trabajo y su mundo. Como poeta por encargo, Dryden supo realizar con suficiente arte y

conocimiento poemas de los más diversos temas, en este caso para un ámbito religioso, y además sabiendo que el texto tendría que ir acompañado por una composición musical que se elaboraría a partir del propio poema. Esto último indica que aunque él no tuvo una formación musical declarada, sí parece haber contado con las competencias fundamentales y necesarias para hacer que su texto sirviera a los fines musicales a los que estaba destinado. Además, pudimos corroborar que ésta no fue la única experiencia de Dryden de someter sus textos a la música. Incluso hubo una obra posterior, "Alexander's Feast", que también estaba dedicada a Sta. Cecilia y que fue igualmente musicalizada. Fue necesario conocer más de cerca este poema para establecer paralelismos, posibles coincidencias y diferencias con la oda aquí estudiada, e incluso esto nos permitió argumentar con mayor seguridad acercar de por qué elegir sólo la primera loa a Sta. Cecilia para el análisis pormenorizado. Y es que, a pesar de que "Alexander's Feast" es considerado como un poema mejor logrado, es en "A Song for Saint Cecilia's Day" en donde la música tiene un papel más directo y decisivo.

Pero hacer conjeturas sobre "A Song for St. Cecilia's Day" como poema potencialmente musicalizable al momento del análisis no pareció suficiente. Por ello, aun cuando no se pueden recrear las circunstancias originales de su presentación, sí fue útil poder contar con dos piezas musicales grabadas de la misma oda, para observar cómo el texto se comporta en el contexto musical. Se tuvo que considerar para ello la salvedad de que si bien las interpretaciones de dichas obras son recientes y están sujetas a una reproducción tecnológica y no a una experiencia en vivo, algo de estas grabaciones sí comunicaba el espíritu oral y performativo de la obra, y en ese sentido algo en ellas hacía resonar las intenciones compositivas originales, tanto de Draghi como de Haendel. Habría resultado quizá suficiente considerar una sola de estas piezas musicales para ver la manera en que se relaciona con el poema, pero pareció oportuno un acercamiento a las dos musicalizaciones para revisar algunas similitudes y diferencias, escuchando cómo cada uno de los compositores recreó el poema de manera distinta, privilegiando diferentes partes de su contenido semántico, por ejemplo al dramatizar ciertos pasajes o ilustrarlos de determinadas formas y colores sonoros. Pero en ambos casos, y dado que durante ese periodo la literatura se consideraba superior a la música y era la que daba las pautas a

seguir, la música en este caso empleó el poema como base y como instructivo para el desarrollo de las composiciones.

Más allá de lo anterior, se pudo también vislumbrar, al menos en detalles relevantes en los que ambas composiciones coincidían, la existencia de convenciones claras y rasgos estilísticos comunes, que indican algo sobre las prácticas sociales en las que música y poesía se veían involucradas y que formaban las competencias del escucha promedio de la época, quien fácilmente podría haber decodificado el sentido que comunicaba la oda como un tipo de música vocal.

El acercamiento que desde la escucha se hizo a la oda en sus versiones musicales partió además del interés de entenderla desde sus cualidades orales y sonoras, tal como estaba destinada a ser comunicada en un inicio, y justifica incluso el que no se realizara aquí un análisis de las composiciones desde un enfoque musicológico tradicional. Fue valioso, por otra parte, confirmar que para realizar un análisis con enfoque literario era oportuno someterse a un gran número de momentos de escucha de ambas piezas, y que esto ayudaría a apuntalar y corroborar algunas de las observaciones hechas en el análisis estrictamente textual. No obstante, sin pretender subsanar a estas alturas ciertas carencias de formación musical, fue posible acercarse también al plano musical de manera tangible y sistemática, lo cual nos permitió hacer inferencias que resultaron valiosas para el estudio de la obra en su totalidad.

Lo que inició entonces como un acercamiento literario al poema de Dryden, se fue llenando en este estudio de interrogantes que demandaban exploraciones adicionales, que exigían trascender los horizontes disciplinares. No siempre se encontraron respuestas certeras, pero lo que sí se logró, según creemos, fue dar con matices importantes que ayudaron a reconocer la enorme riqueza de esta obra, sobre todo si se considera desde su esencia heterosemiótica.

Por supuesto sigue siendo posible y común disfrutar el poema y la música por separado, pero reconocer las apasionantes y a veces escondidas relaciones que se generan entre ambos permite al lector-escucha un entendimiento más rico, sensible y profundo, no sólo del texto, sino de cómo éste era entendido y asimilado de forma sonora en su época. Debemos recordar que una obra como la que se estudió aquí sólo cumplía su función y se completaba en el momento en que se daba el proceso de recepción, el momento mismo de

su presentación ante un público, en el tiempo y espacio para los cuales estaba destinada, y desafortunadamente, por más fieles que queramos ser a su intención original, estas circunstancias son imposibles de duplicar cuando leemos el texto de Dryden en alguna compilación de su obra, o cuando reproducimos en nuestros estéreos las recreaciones musicales que de ésta hicieran Draghi y Haendel, o aun cuando tenemos la suerte de escuchar la obra en vivo en alguna sala de concierto. Tenemos que reconocer que no sólo han cambiado el entorno y el tiempo, sino también el fondo cultural y social, así como nuestro conocimiento y nuestras ideas acerca del arte: nuestros parámetros para medirlo ya no son los mismos que en el siglo XVIII, y quizá esto sea, más que una desventaja, una ventaja a nuestro favor, que permite revalorar la obra considerando los viejos paradigmas y sumándolos a las nuevas realidades. Sólo así se puede explicar la actualidad que un texto de esta naturaleza pueda tener hoy en día.

A pesar de todo, creemos que en poetas tan versátiles como Dryden es de suma importancia el estudiar obras como ésta desde un ángulo que contemple más seriamente sus implicaciones interartísticas, en este caso músico-literarias, que van desde el uso que el poeta hace de la música, hasta la forma en que la música transforma al poema. Podemos confirmar, al menos después de este recorrido, que acercamientos de este tipo –por cierto todavía demasiado escasos en el campo de la crítica literaria– nutren e iluminan en muchos sentidos el campo de los estudios literarios, y nos permiten realizar nuevas lecturas de los poetas y sus obras, lecturas abiertas e integradoras que hagan justicia a la riqueza de estas fuentes. Con un poco de suerte, exploraciones como ésta podrán proveer un mejor entendimiento de poemas como el aquí estudiado, y quizá hasta ayuden también a renovar su vigencia y su interés entre posibles lectores contemporáneos.

7. Bibliografía

ARNOLD, Denis y Nigel Fortune, Ed. *The New Monteverdi Companion.* Boston, Faber and Faber Ltd., 1985.

BARRY, Kevin, *Language, Music and Sign. A Study in Aesthetics, Poetics and Poetic Practice from Collins to Coleridge*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

BASSO, Alberto. *La Época de Bach y Haendel* (trad. Verónica y Beatriz Morla), colección Historia de la Música, vol. 6, México, D. G. E. / Turner Libros, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1999.

BRENNECKE, Ernest (Jr.), *Dryden's Odes and Draghi's Music,* PMLA, Vol. 49, No. 1 (Mar., 1934), pp. 1-36 Publicado por: Modern Language Association. Versión on-line: http://www.jstor.org/stable/458237 Consultado: 17/09/2008

BUKOFZER, Manfred F., *La música en la época barroca* (trad. Clara Janés y José Ma. Martín Triana), Madrid, Alianza Editorial, 1974.

CHAUCER, Geoffrey, *The Canterbury Tales*, London, Macmillan & Co. 1965.

CORNS, Thomas N., *A History of Seventeenth Century English Literature,* Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

DRYDEN, John, *The Poems of John Dryden*, Vol. III (James Kinsley ed.), Oxford, Oxford University Press, 1958.

FINNEGAN, Ruth, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992.

FORD, Boris, Ed., *The Pelican Guide to English Literature Volume 4 From Dryden to Johnson*, Harmondsworth, Penguin Books, 1977.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel, *Semiótica de la música vocal*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones, 2007.

GRAVES, Robert, *Los mitos griegos 1* (trad. Esther Gómez Parro), Madrid, Alianza Editorial, 2002.

HARRÁN, Don, *Word-Tone Relations in Musical Thought. From Antiquity to the Seventeenth Century*, Stuttgart, American Institute of Musicology, Hänssler-Verlag, 1986.

KERMODE, Frank, John Hollander (edit.), *The Oxford Anthology of English Literature*, Vol 1, New York, Oxford University Presss, 1973.

LIDDELL, Henry George, Robert Scott (comp.), *A greek-english lexicon* Oxford, At the Clarendon, 1961.

LÓPEZ CANO, Rubén, *De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699).* Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 2004.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco* col. Bitácora de retórica no. 6, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2000.

LUCKETT, Richard, "St. Cecilia and Music" en *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 99 (1972 - 1973), pp. 15-30 Versión on-line www.jstor.org/stable/766152 consultado: 03/02/2009.

MYERS, Robert M., *Handel, Dryden & Milton,* London, Bowes and Bowes in Covent Garden, 1956.

PARFITT, George. *English Poetry of the Seventeenth Century, Longman Literature in English Series,* Essex, Longman Group UK Limited, 1990.

RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, Rosalía, *The Rhythm of Speech, Verse and Vocal Music: A New Theory*. Berna: Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2010, (Linguistic Insights, vol.110), 394 pp.

RUWET, Nicolas, "Función de la palabra en la música vocal ", en Alonso, Silvia (ed.) *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Arco Libros, 2002, pp. 63-92.

STEFANI, Gino, "Poesía e música: i codici della lirica", en *Introduzione alla Semiotica della musica*, Sellerio, Pallermo, 1976, pp. 178-199).

TILLYARD, E. M. W. *The Elizabethan World Picture,* London, Chatto & Windus, 1960.

VAN DOREN, Mark, *The Poetry of John Dryden,* Cambridge, The Minority Press, 1931.

ZUMTHOR, Paul, *Introducción a la poesía oral* (trad. Ma. Concepción García-Lomas), Madrid, Taurus Humanidades, Altea, Taurus, Alfaguara S.A., 1991.

ZWICKER, Steven N., *The Cambridge Companion to English Literature 1650-1740*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Otros documentos consultados.

Documentos completos del Vaticano II 1972.

Sagrada Biblia. Biblioteca de Autores Cristianos.

Biblia del Peregrino. Ega-Mensajero.

King James Version. Pure Cambridge Edition.

8. Discografía

HAENDEL, Georg Friedrich, *Ode for St Cecilia's Day*, HWV76, Nikolaus Harnoncourt (dir.), Vienna Concentus Musicus y Stockholm Bach Choir, Das Alte Werk Bremen y Viena, 1996.

DRAGHI, Giovanni Battista, *From harmony, from heav'nly harmony*, en Odes to Saint Cecilia by Giovanni Draghi & John Blow. Peter Holman y Richard Wistreich (dir.), The Parley of Instruments y The Playford Consort, Helios, Londres, 1994.

9. Apéndice

En esta sección se incluye una esquematización del proceso de escucha al que se sometió el autor de esta tesis, de los registros musicales de “A Song for St. Cecilia’s Day”. Se asume que su competencia audiolectora con la que pudo como lector promedio acercarse a la obra desde una perspectiva actual, es, a pesar de las investigaciones realizadas, limitada. Hay que considerar además que las apreciaciones que se hacen desde el punto de vista de la escucha de lo musical (sobre todo en la obra de Draghi, para la cual no se contó con el apoyo de la partitura sino únicamente de algunos pocos ejemplos) son de alguien que no tiene una cabal formación teórico musical. No obstante las limitaciones del caso, se tiene la firme convicción de que aun este tipo de escucha es legítimo y ayuda a revelar rasgos sugerentes y hasta significativos del tratamiento musical que cada compositor dio al poema.

Para la elaboración de esta esquematización, cada una de las obras se escuchó en varias ocasiones (3 o 4 veces), la primera de corrido, para tener una idea general, y las siguientes, cronometrando la pieza y pausando la reproducción en momentos en que la música presentaba alguna característica que el escucha podía identificar como importante o destacable en relación con el texto. Salvo en el caso de Haendel, donde se retoman de la partitura nociones musicales, no se encontrará en esta descripción una terminología musical especializada. La tabla se limita, en su mayoría a una constatación perceptual auditiva de los diferentes cambios y sucesos que presenta cada una de las composiciones.

Se presenta en este apéndice una tabla por cada obra escuchada, que, en el caso de la obra de Haendel correspondió a la interpretación registrada en el CD *Ode for St. Cecilia’s Day* (1996), para la cual incluso se consultó en los últimos ejercicios de escucha la partitura, buscando que la esquematización concordara directamente con la disposición del texto tal como aparece publicada en la partitura, aunque eso implica que no corresponde enteramente con la división de estrofas del poema. En el caso de la musicalización de Draghi, fue tomada del CD *Odes to Saint Cecilia* (1994). Dado que no se tuvo acceso a la partitura, más que de modo parcial, a través de algunos ejemplos, no hubo la oportunidad de realizar un cotejo preciso del texto con el original de Dryden, aunque a partir de la escucha se pudo inferir que al igual que en la obra de Haendel tampoco aquí se siguen exactamente las ocho estrofas del poema.

Es importante considerar que la percepción que se tiene de una pieza musical, tal como nos llega normalmente en la actualidad a partir de una interpretación y registro determinados, no se refiere a la obra como un texto inmanente, sino como un producto sujeto a cambios, dependiendo de la interpretación musical. Aquí sólo se contó con una versión musical por cada obra, cuya valoración quizá podría sufrir variaciones si se hubiera sometido a experiencias de escucha de distintas interpretaciones.

Por último cabe mencionar que cada tabla es precedida por una ficha técnica y que se compone de tres columnas. En la primera aparece el tiempo cronometrado que corresponde al momento de duración de cada una de las obras (dado que éstas están divididas por pistas —11 en el caso de la obra de Haendel y 10 en el caso de la de Draghi— la duración cronometrada de cada una de ellas siempre vuelve iniciar a partir de cero); en la segunda, se reproducen los versos tal como son cantados, y en la última se realiza una descripción o un comentario que se considerara importante de cara a la relación músico-literaria, incluyendo las posibles impresiones de la música en el tiempo marcado.

MUSICALIZACIONES DE "A SONG FOR ST CECILIA'S DAY" (1687) DE JOHN DRYDEN

1. *Ode for St Cecilia's Day*, HWV76
MUSICALIZACIÓN DE GEORG FRIEDRICH HAENDEL

- Género: Oda/Oratorio
- Fecha de composición: entre el 15 y el 24 de septiembre de 1739.
- Primera interpretación: 22 de noviembre de 1739 en el Lincoln's Inn Fields Theatre en Londres. Esta obra fue presentada junto con Alexander's Feast en esa ocasión. Y su éxito fue tal que se presentó de nuevo el 27 noviembre.
- Interpretación de registro realizada por la Vienna Concentus Musicus y Stockholm Bach Choir, a cargo de la dirección de Nikolaus Harnoncourt. Grabación realizada en Bremen y Viena en 1996. Felicity Palmer (soprano) Anthony Rolfe Johnson (tenor) Das Alte Werk
- Duración total de la pieza: 48'45 minutos.

Pista 1 [8'43]
Obertura

Tiempo	Letra	Descripción de indicaciones musicales de la partitura y de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical
00'00	- - -	Larghetto e staccato ¾ Re mayor.
01'56	- - -	Allegro $^{4}/_{4}$.
03'56	- - -	Minueto un poco larghetto ¾.
05'16	*From Harmony, from heav'nly Harmony* *This universal Frame began.*	Recitativo (tenor). $^{4}/_{4}$. Acompañado sólo por el órgano. Música grave, lenta, oscura.
05'33 06'49	*When Nature underneath a heap* *Of jarring Atomes lay* *And cou'd not heave her Head,* *The tuneful Voice was heard from high,*	Accompagnato. 4/4. Entran instrumentos de cuerda, pero la música tiene el mismo tono grave. Este verso se canta de modo tal que crea expectativas como una pregunta o una condición.
06'59	*Arise Arise* *Arise ye more than dead.*	El tenor canta solo este verso y la música le responde.

07’13	- - -	La música deja de ser grave y triste y se vuelve alegre y viva.
07’21 07’49	*Then cold, and hot, and moist, and dry,* *In order to their stations leap* *Repetición de los dos versos*	Tenor solo. La música le responde convirtiéndose quizá en la naturaleza que comienza a tomar forma… El tono de la voz y la melodía misma son más fuertes, la naturaleza responde de nuevo y poco a poco va cayendo en su lugar.
08’14 08’23	*And Musick’s pow’r obey.* *Repetición del verso*	Se conserva el diálogo, tenor-música en referencia a la voz del Creador y la naturaleza obedeciendo.

Pista 2 [3’51]
Coro: “*From harmony, from heav’nly harmony*”

Tiempo	**Letra**	**Descripción de indicaciones musicales de la partitura y de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00	- - -	4/4 Re mayor.
00’44	*From Harmony, from heav’nly Harmony* *This universal Frame began* *From Harmony to Harmony*	Coro, majestuosidad.
01’40	*Through all the compass of the Notes it ran,*	El coro canta escalas ascendientes como en pregunta y finalizando con una descendiente y grave para cerrar.
01’57	*The Diapason closing full in Man.*	Cantado en un tono grave con notas de duración más larga que lo que se escuchó en el verso anterior. Mientras que la música en el fondo sí está moviéndose, el coro canta sólo dos notas: en re *the diapason closing”,* en mi *full in*, y nuevamente en re *man*. La cadencia de esta frase se resuelve al terminar en la tónica.
02’11	*Through all the compass of the Notes it ran,*	El coro canta escalas ascendientes como en pregunta y finalizando con una descendiente y grave para cerrar.
02’21	*The Diapason closing full in Man.*	Cambio a tonalidad menor
02’38	*From Harmony to Harmony* *Through all the compass of the Notes it ran,*	Cantado casi a fuga.

	The Diapason closing full in Man.	
03’03	*The Diapason closing full in Man.*	Todas las secciones del coro cantan los instrumentos pasan a segundo plano.
03’22	- - -	Regreso al inicio.

Pista 3 [8’36]
Aria (soprano): “*What passion cannot Musick raise and quell!*”

Tiempo	**Letra**	**Descripción de indicaciones musicales de la partitura y de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00	- - -	¾ Sol mayor. Órgano y violonchelo. Escalas ad lib.
00’39	- - -	Violonchelo toma la melodía que más adelante cantará la soprano (con variaciones mínimas) con algunos adornos. Es este instrumento el que representa el caparazón encordado de Jubal.
02’11	- - -	Entran otros instrumentos (cuerdas).
02’38	*What Passion cannot Musick raise and quell!* *When Jubal struck the chorded Shell,* *His list’ning Brethren stood around* *And wond’ring on their Faces fell* *To worship that Celestial Sound.* *Less than a god they thought there could not dwell* *Within the hollow of that shell* *That spoke so sweetly and so well.*	Nota alta y de volumen alto en /*raise*/ [02’46] y baja y de volumen bajo en /*quell*/ [02’49] El violonchelo repite la frase. Cierra la frase aunque en el texto no sea así. *Piano* adoración. Melismático, lucimiento de la voz de la soprano.
06’39	*What Passion cannot Musick raise and quell!*	Se repite la entrada de la voz. Se repite el verso pero esta vez no solo sube en tono y volumen en *raise* sino que la frase va *in crescendo* y después de *raise* baja también lentamente anunciando el final.
07’20	- - -	Cuerdas, violonchelo, órgano (acompañamiento).
07’25		Violonchelo solo ad lib. que termina con una escala descendente a la tónica.

07’38		Entran de nuevo las cuerdas y el órgano y juntos terminan.

Pista 4 [3’53]
Aria (tenor) **y Coro**: “*The trumpet’s loud clangour”*
[2’28] Coro y tenor

Tiempo	**Letra**	**Descripción de indicaciones musicales de la partitura y de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00	- - -	6/8 Re mayor. Entran trompetas solas con el tema principal. Se repite el tema a contrapunto imitativo pero ya toda la orquesta.
00’31	*The Trumpets loud Clangor* *Excites us to Arms*	Entra tenor solo y la orquesta le responde.
00’57	*With shrill Notes of Anger* *And mortal Alarms.*	/*alarms*/ la última sílaba es cantada [01’01] melismáticamente pero de forma descendiente lo cual pareciera contrario al efecto que el poeta pareciera buscar. La repetición de este verso es cantada con más fuerza y más adecuadamente al tono del poema.
01’10	- - -	Interludio musical anuncia que algo más viene.
01’18		El ritmo de la música al responder sigue exactamente el patrón de acentuación de estos versos. Desde luego entra un tambor.
01’24	*Cryes, heark the Foes come;* *Charge, Charge, ’tis too late to retreat.*	Se da un diálogo: el tenor canta /*heark*/ el tambor redobla. Esto se repite dos veces antes de que el tenor continúe cantando el resto de la estrofa.
01’58	*The double double double beat* *Of the thundring Drum*	/*charge*/ la orden se repite 4 veces subiendo de tono cada vez, creando cierta tensión.
02’29	*The Trumpets loud Clangor* *Excites us to Arms* *With shrill Notes of Anger*	Coro canta, tenor responde. Se repite el tema del minuto 00’31

	And mortal Alarms. *The double double double beat* *Of the thundring Drum* *Cryes, heark the Foes come;* *Charge, Charge, 'tis too late to retreat.*	Sigue el coro sin respuesta del tenor. [03'03] Redoble de tambor in crescendo, el punto más alto está coronado por el coro en /*charge*/. Se repite esta figura 4 veces. La voz de /*charge*/ con cada repetición va ascendiendo. Se repite el diálogo tambor-coro [03'19].

Pista 5 [1'50]
Marcha: heroísmo y valentía (Mattheson 1739), quizá esté utilizado aquí para matizar un poco la transición de la "violencia" de la parte anterior y la parte de la flauta.

Pista 6 [4'38]
Aria (soprano): "*The soft complaining flute*"

Tiempo	**Letra**	**Descripción de indicaciones musicales de la partitura y de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00'00	- - -	¾ Re mayor. Introducción musical en que sobresalen, como el poema lo pide la flauta y el laúd.
00'46	*The soft complaining Flute* *In dying Notes discovers* *The Woes of hopeless Lovers,* *Whose Dirge is whisper'd by the warbling Lute*	/*complaining*/ y /*dying*/ cantadas en notas largas, lánguidas. */Whispered/* nivel bajo y descenso en el tono. /*Warbling/* canto muy melismático.
01'42	- - -	Interludio musical.
01'55	*The soft complaining Flute* *In dying Notes discovers* *The Woes of hopeless Lovers,* *Whose Dirge is whisper'd by the warbling Lute*	Modulación. Se hace hincapié en la descripción del sonido de la flauta mediante la repetición del primer verso. */Warbling/* canto muy melismático.
03'06	- - -	Segundo interludio juego entre el laúd y la flauta.
03'17	*Whose Dirge is whisper'd by the*	

	warbling Lute	
03’35	- - -	Interludio musical en que los violines llevan la voz principal en preparación para el final.
04’04	- - -	Flauta sola.
04’17	- - -	Se escuchan nuevamente los demás instrumentos.

Pista 7 [4’29]
Aria (tenor): *“Sharp violins proclaim”*

Tiempo	**Letra**	**Descripción de indicaciones musicales de la partitura y de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00	- - -	4/4 A. Ataque fuerte del violín. Trino, quizá puede relacionarse con el estado exaltado.
00’47	*Sharp Violins proclaim* *Their jealous Pangs, and Desperation,*	Pequeño interludio que retoma la figura rítmica del inicio [00’54].
01’04	*Sharp Violins proclaim* *Their jealous Pangs, and Desperation,* *Their jealous Pangs, and Desperation,*	[01’09]/*desperation*/ melisma, *vibrato* [01’17]. La repetición es mucho más silábica y fuerte, más segura, quizá como preludio al siguiente verso.
01’25 01’30 01’40 01’49	*Fury, frantick Indignation,* *Depth of Pains, and height of Passion,* *For the fair, disdainful Dame.* *For the fair, disdainful Dame.*	Acento *forte* en cada acento en el verso, cada acento además desencadena una figura de los violines. La primera parte se canta más grave con menor intensidad y a un nivel más bajo que la segunda, entre ambas hay un puente con los violines que justamente van subiendo de tono e intensidad. Tranquilidad, sin sobresaltos. Sin embargo, cuando vuelve a ser cantada, está llena de pesimismo, es entrecortada y el tempo se alenta, como si el amante perdiera momentáneamente el control sobre sí

01’56	*For the fair, disdainful Dame.*	mismo para recuperarlo otra vez con La siguiente repetición que vuelve al tono tranquilo y sin sobresaltos.
02’00	- - -	Interludio musical retoma el tema principal y las figuras con el trino de los violines.
02’18 02’40 02’45 02’54	*Sharp Violins proclaim* *Their jealous Pangs, and Desperation,* *Fury, frantick Indignation,* *For the fair, disdainful Dame.* *Fury, frantick Indignation,* *Depth of Pains, and height of Passion,* *For the fair, disdainful Dame.* *Depth of Pains, and height of Passion,*	Repetición de /*jealous pangs/*, subiendo de intensidad la segunda vez [02’25] [02’28] /*Desperation*, melisma *vibrato* [02’37] Es de llamar la atención que se deje de lado el verso siguiente y se vaya directamente al último. Contraste en la intensidad entre el verso anterior donde se escucha la indignación y quizá el autocontrol que se observa al cantar el último verso. Regreso al tono de furia y enojo. Se canta con la misma melodía que la vez anterior, pero sin la intensidad, una vez más denota cierto autocontrol. Lucha interna quizá.

Pista 8 [4’03]
Aria (soprano): *“But oh! What art can teach*”

Tiempo	**Letra**	**Descripción de indicaciones musicales de la partitura y de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00	- - -	¾ Fa mayor. El órgano comienza con una melodía suave al que la demás orquesta sólo acompaña.
01’44 02’22	*But oh! what Art can teach* *What human Voice can reach* *The sacred Organs praise?* *But oh! what Art can teach* *What [human] Voice can reach* *The sacred Organs praise?*	Comienza *piano* y crece hasta /*art*/ baja de nuevo y sube hasta /*human*/ y baja de nuevo. Cierra la frase junto con esa sección de la estrofa. /*sacred*/ se distingue por la altura. [02’15] interludio del órgano. Mucho más apasionada, se omite el /*human*/.

02’49 03’33	*Notes inspiring holy Love,* *Notes that wing their heav’nly ways* *To mend [join] the Choires above.* - - -	 *Piano* Explota sin embargo termina de modo tranquilo. Órgano. [03’45] entra la orquesta terminan con la frase sobre la que se había cantado /*to join the chiors above/.*

Pista 9 [1’48]
Aria (soprano): *“Orpheus could lead the savage race”*

Tiempo	**Letra**	**Descripción de indicaciones musicales de la partitura y de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00	- - -	¾ F. Dramatismo tiempo muy marcado.
00’41	*Orpheus cou’d lead* *the savage race;* *And trees unrooted left their place;*	/*Lead*/ movimiento por los melismas. Los violines tocan lo que la soprano había cantado con /*lead*/.
01’03	*Sequacious of the Lyre (x3)*	Pasaje homofónico de la soprano y las cuerdas a través de todos los melismas. Quizá busquen expresar a través del virtuosismo de la soprano la grandeza de Orfeo.
01’22	*Sequacious of the Lyre*	En esta última repetición la soprano lleva la melodía y los demás instrumentos vuelven a su rol de acompañamiento.

Pista 10 [0’36]
Recitativo Accompagnato (soprano): *“But bright Cecilia rais’d the wonder higher”*

Tiempo	**Letra**	**Descripción de indicaciones musicales de la partitura y de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**

00’00		4/4 Do mayor. La orquesta da un acorde bastante tenso.
00’02	*But bright CECILIA rais’d the Wonder high’r;* *When to her Organ, vocal Breath was giv’n”* *An Angel heard, and straight appear’d* *Mistaking Earth for Heaven.*	Que se resuelve hasta */higher/* [00’09]. /Organ/ vuelve un acorde tenso que resuelve en /*given*/ [00’18]. Nota alta en /*angel*/ que comienza una escala que baja hasta la tierra.

Pista 11 [7’01]
Solo (soprano) **and Chorus**: *“As from the pow’r of sacred lays”*

Tiempo	**Letra**	**Descripción de indicaciones musicales de la partitura y de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00		4/4 D. Un acorde que marca la entrada.
00’01	*As from the pow’r of sacred Lays* *The Spheres began to move,* *And sung the great Creator’s praise* *To all the bless’d above;*	Esta sección es cantada en *forte*, es alegre y majestuosa. Soprano sola. [00’14] Orquesta y coro repiten el mismo verso. [00’25] Soprano sola. [00’34] Orquesta y coro repiten el mismo verso. [00’43] Soprano. [01’03] Orquesta y coro.
01’20 02’07	*So when the last and dreadful hour* *This crumbling Pageant shall devour,* *The Trumpet shall be heard on high,*	Cambio de armonía, esta se vuelve oscura. Soprano sola. [01’43] Coro y orquesta canta el mismo verso con melodía distinta que va creciendo y parece a punto de estallar, sin embargo solo juega con las expectativas del escucha, pues vuelve a bajar. La soprano canta sola una escala ascendente hasta /*high*/ [02’15] En ese momento se escuchan las trompetas casi en una fanfarria de

	The Trumpet shall be heard on high,	anuncio, el día final. [02’29] Coro y orquesta.
02’39	*The Dead shall live,* *the Living die,* *And Musick shall untune the Sky.*	Cantada por los registros altos. Cantada por registros bajos. Contrapunto imitativo cantando estos dos versos, la música va creciendo en intensidad. [06’30] se escucha en segundo plano una trompeta que toca las mismas notas que escuchamos en el inicio con los versos /*this universal frame began*/ cantadas por el coro (pista 2 [01’12]) pero terminando con unas notas de más hacia abajo que dan el sentido de ir cerrando. Haendel quizá se dio cuenta de que el poema conformaba un círculo.

2. *A Song for St Cecilia´s Day (From harmony, from heav'nly harmony)* **MUSICALIZACIÓN DE GIOVANNI BATTISTA DRAGHI**

- Género: Oda/Oratorio
- Fecha de composición: 1687.
- Primera interpretación: 22 de noviembre de 1687 en el Stationers' Hall en Londres .
- Interpretación de registro realizada por The Parley of Instruments y The Playford Consort, a cargo de la dirección de Peter Holman y Richard Wistreich. Grabación realizada en Londres del 15 al 17 de noviembre de 1994.
- Duración total de la pieza: 40'06 minutos.

Pista 1 [8'43]

Symphony: esta parte de la obra funciona como una introducción y recrea, a pequeña escala, el mismo afecto que se encontrará a lo largo de la obra.

Tiempo	**Letra**	**Descripción de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00'00	- - -	4/4 Do mayor. Andante (85 bpm aprox). Introducción de 20 segundos, *crescendo*. Crea tensión.
00'20	- - -	Resuelve, presenta el tema.
00'39	- - -	Se repite la estructura del [00'00] al [00'39] con ligeros cambios.
01'13	- - -	Introduce un nuevo tema.
02'49	- - -	Repetición del tema anterior.
04'21	- - -	El violín canta la melodía que más adelante irá con las palabras /*From Harmony, from heav'nly Harmony*/

Pista 2 [2'13]
"From harmony, from heav'nly harmony"

Tiempo	**Letra**	**Descripción de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00'00	*From Harmony, from heav'nly Harmony*	Soprano canta la misma melodía que el violín predijo.

00’09	*From Harmony, from Harmony*	Coro, majestuosidad.
00’17	*… from heav’nly Harmony*	Respuesta de los solistas.
00’22	*From Harmony, from heav’nly Harmony*	Coro.
00’34 00’57	*This universal Frame began*	Solistas, a contrapunto imitativo. Continúa, entran coros.
01’12	*This universal Frame began*	Todas las voces juntas. Como ilustrando el orden.
01’26		Violín lleva la melodía cantada antes.

Pista 3 [6’39]
“When nature underneath a heap”

Tiempo	**Letra**	**Descripción de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00	- - -	Do mayor. 4/4 Adagio (70 bpm aprox.).
00’01	*When Nature underneath a heap* *Of jarring Atomes lay,* *And cou’d not heave her Head,* *The tuneful Voice was heard from high,*	Bajo canta. /*Underneath*/ [00’06] nota muy grave. /*Jarring*/ [00’09] notas cortas, rápidas en descenso. High [00’45] nota alta que da entrada a la soprano
00’45	*Arise* *ye more than dead.* *Arise* *ye more than dead.*	Soprano [00’45] ascendente. [00’57] descendente. [01’07]Semitonos canto fúnebre.
01’28 01’34	*Then cold,* *and hot,* *and moist,* *and dry,* *In order to their stations leap,* *And Musick’s pow’r obey.*	Juego entre los diversos solistas. Tenor, soprano, contratenor, los tres juntos. Continua el juego, contrapunto imitativo. [01’48] Cantan juntos como si los elementos ya estuvieran acomodados.
01’51	*Then cold,*	Se repite la parte anterior, ligeros cambios en los intérpretes.

	and hot, *and moist,* *and dry,* *In order to their stations leap,* *And Musick's pow'r obey.*	
02'13	- - -	Orquesta, violín "in order to their stations… and musick's pow'r obey"
02'45	*From Harmony, from heav'nly Harmony*	Coro con la misma melodía con la que fue cantado en [00'22] de la primera pista.
03'08	*This universal Frame began*	Solistas a fuga igual a [00'34] de la pista 1. [03'33] Entran los coros igual a [00'57] de la pista 1.
03'44	*This universal Frame began*	Pausa Todos juntos cantan
03'56	*From Harmony* *to Harmony*	Dos solistas, el coro responde brillante. Solistas.
04'10	*Through all the compass of the Notes it ran,*	Comienzan los registros graves y gradualmente se agregan los agudos. [04'27] Pequeño interludio de cuerdas, alegre y vívido.
04'39	*The Diapason closing full in Man.* *The Diapason closing full in Man.*	Comienzan los registros más altos y se van agregando los demás. La frase es descendente. Contrapunto imitativo. Cantan la frase de manera ascendente.
05'55	- - -	Orquesta sola con la misma melodía de "the diapason…"

Pista 4 [3'27]
What passion cannot Musick raise and quell!

Tiempo	**Letra**	**Descripción de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00'00	*What Passion cannot MUSICK raise and quell!*	Do mayor 4/4 Larghetto /*Raise*/ [00'12] Figura elaborada en semicorcheas ascendiente. La melodía desciende hasta */quell/* [00'20] De igual modo la intensidad va en aumento hasta */raise/* y baja en */quell/*. Este verso funciona como introducción.
00'24	*When Jubal struck the chorded*	Se inicia un tema nuevo

	Shell,	/*Struck*/ [00’30] melisma pero no ligado quizá a imitación del sonido del caparazón de Jubal.
00’39	*His list’ning Brethren stood around*	/*Around*/ [00’45] figura en semicorcheas que termina en una nota de un cuarto; bien podría ejemplificar este verso
00’50	*And wond’ring on their Faces fell*	Cada repetición de la palabra /*wondering*/ ([00’50], [00’52], [00’56]) va aumentando en duración y complejidad. /*On their faces fell/* presenta una melodía descendiente.
01’07	*To worship that Celestial Sound.*	Melodía ascendente. Celestial presenta una larga duración ([01’19]-[01’34]), y complejidad pero con notas largas.
01’45	*Less than a god they thought there could not dwell* *Within the hollow of that shell* *That spoke so sweetly and so well.*	La música parece iluminarse un poco en las palabras *Less than a god they thought* creando una nueva expectativa en el escucha, pero todo regresa a un tono tranquilo. Se enfatizan las características del sonido del caparazón encordado de Jubal mediante repeticiones. La música continua en su tono dulce y casi triste.
02’15	*Interludio musical*	Con el tema de /*“that spoke…”/*
02’23	*Within the hollow of that shell* *That spoke so sweetly and so well.*	Nuevamente se repiten los dos versos anteriores con el efecto antes mencionado.
02’46	*Interludio musical*	Repitiendo el tema cantado en [02’23]
03’00	*What Passion cannot MUSICK raise and quell!*	El canto de este verso termina sin resolver del todo, lo cual le da una apariencia más de pregunta que de afirmación.

Pista 5 [3’21]
“*The trumpet’s loud clangor”*

Tiempo	**Letra**	**Descripción de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00	- - -	Do mayor 6/4 Allegro (131 bpm) Inician las trompetas junto con tambores con un tema que en [00’09] repiten los violines. [00’18] Trompetas

		con la continuación del tema, [00’27] los violines repiten. [00’44] Más fuerza (mayor volumen) preparando para la entrada de la voz.
00’48	*The TRUMPETS loud Clangor*	Entra soprano y unos tiempos después el tenor cantando una melodía muy similar.
01’02	*Excites us to Arms*	Comienza la soprano y le sigue el tenor pero cada repetición va subiendo de tono, quizá ejemplificando la exaltación.
01’08	*With shrill Notes* *of Anger* *And mortal Alarms.*	Las voces suben y bajan [01’12] Descendente Resuelve
01’16	- - -	Interludio musical que desarrolla el tema cantado antes.
01’25	*The double double double beat* *Of the thundring DRUM* *The double double double beat* *Of the thundring DRUM*	Repetición de beat para marcar cierto ritmo marcial. /*Thundring*/ cantado de modo melismático pero no ligado, en dieciseisavos, representando el significado de la palabra mediante el sonido. [01’35] Interludio en que la música sube un poco de intensidad pero solo para regresar a la normalidad y repetir la frase anterior. [01’43]
01’50	*Cryes, heark the Foes come;* *Charge, Charge,* *’tis too late to retreat.*	/*Cryes*/ agudo, lo que canta la soprano lo canta a contrapunto el tenor. [01’58] Redoble de tambor que termina en [02’00] anunciando el /*Charge*/ que se canta con trompetas y en un volumen alto y un carácter militar. [02’05] Los coros entran cantando /*Charge*/ denotando cierto sobresalto. [02’08] Coros y solistas junto con trompetas y tambores.
02’48	- - -	Final animado con los violines como instrumentos principales.

Pista 6 [4’12]
“*The soft complaining flute*”

Tiempo	Letra	Descripción de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical
00’00	- - -	Do mayor 6/4 Andante (85 bpm aprox.) Comienzan las flautas de pico a contrapunto acompañadas por la tiorba. El contrabajo llevará durante toda la pieza una melodía que se repetirá. Esta repetición era usual en el tópico del lamento.
00’42	*The soft complaining FLUTE* *The soft complaining FLUTE*	Entra la solista, la repetición se canta con un ligero aumento de intensidad pero finalmente regresa a ese tono desesperanzado y pasivo.
00’57	*In dying Notes* *In dying Notes* *In dying Notes discovers*	Repetición: la intensidad parece ir creciendo; la melodía asciende así como el volumen.
01’16	*The Woes The Woes of hopeless Lovers,*	Regresa al carácter de lamento pasivo y suave mediante una melodía descendente y un progresivo descenso de volumen.
01’29	*Whose Dirge is whisper’d is whisper’d* *Whose Dirge is whisper’d is whisper’d* *by the warbling LUTE* *Whose Dirge is whisper’d* *by the warbling LUTE* *by the warbling LUTE*	Repetición del verso dando énfasis a la descripción del sonido del laúd */Warbling/* melismas que tratan de representar el adjetivo.
02’12	- - -	Interludio musical.
02’26	*The soft complaining FLUTE* *complaining* *complaining FLUTE*	Se vuelve a cantar la estrofas pero con melodía distinta, que no pierde el carácter de desesperación
02’39	*In dying Notes discovers*	/*dying*/ es cantada de modo que el movimiento de la voz ilustra la acción del verbo.
02’48	*The Woes of hopeless Lovers,*	
02’53	*Whose Dirge Whose Dirge is whisper’d* *by the warbling LUTE* *by the warbling LUTE*	Repeticiones de un solo verso para el desarrollo de una idea musical.

	by the warbling warbling LUTE *by the warbling LUTE* *by the warbling LUTE* *by the warbling warbling LUTE* *by the warbling LUTE*	
03’47	- - -	Flauta y laúd terminan la pieza como los instrumentos principales.

Pista 7 [4’01]
“*Sharp violins proclaim”*

Tiempo	**Letra**	**Descripción de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00		Sol mayor 4/4 Andante (95 bpm aprox).
00’56	*Sharp VIOLINS proclaim*	Comienza el tenor y se le une la soprano. /*Proclaim/* es cantada en semicorcheas por ambos solistas, dejando ver el nivel de agitación de la voz, misma que será comprobada semánticamente más adelante. Repetición de /*proclaim*/ por ambos solistas.
01’04	*Their jealous Pangs, and Desperation,*	Comienza el registro agudo y le sigue el grave. La palabra /*Desperation/* recibe un tratamiento parecido a /*proclaim*/ en el verso anterior; mientras que /*pangs*/ pasa casi desapercibida.
01’11	*Fury, frantick Indignation,*	Este es uno de los versos más agitados de esta sección. Las palabras /*fury*/ y /*frantick*/, son repetidas una y otra vez por ambos solistas hasta terminar juntos en /*indignation*/ [01’17].
01’18	- - -	Cambio súbito en la fuerza que tiene la pieza. Cuerdas en tonos graves y notas lentas son un pequeñísimo preludio al verso siguiente.
01’20	*Depth of Pains, and height of Passion,*	La primera parte de este verso es cantada en tono grave y sin mayor adorno, la segunda en tonos más

		agudos y en especial la palabra /*passion*/ está cantada con algunos adornos que, aunque lentos pueden evocar el sentido de la palabra.
01’48	*For the fair, disdainful Dame.*	Sigue lento.
02’03	*Fury, frantick Indignation,*	Se regresa al ritmo vívido y rápido de la pasión elevada.
02’13	*Depth of Pains, and height of Passion,*	La melodía desciende con un salto en la palabra /*depth*/ hasta /*pains*/ y de ahí vuelve a elevarse hasta /*passion/*.
02’45	*For the fair, disdainful Dame.*	Sigue lento.
03’09	- - -	Violines y cuerdas. Pasan de la agitación a l desesperación y la gravedad. [03’34] Disonancia quizá mostrando el desequilibrio de la voz poética.

Pista 8 [2’47]
“*But oh! What art can teach*”

Tiempo	**Letra**	**Descripción de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00	*But oh! But oh! But oh!*	Do mayor. 4/4 Adagio (66 bpm aprox). Tres voces cantan /*But oh!*/, cada una en un tono distinto.
00’04	*But oh!*	Termina en un acorde.
00’05	*what Art can teach*	Repeticiones, a varias voces. Contrapunto imitativo.
00’14	*What human Voice can reach*	
00’23	*The sacred ORGANS praise?*	
00’37	*Notes inspiring holy Love,* *Notes that wing their heav’nly ways*	Distintas voces repiten distintas partes del verso hasta que en el minuto [01’04] las tres voces cantan juntas y a coro “that wing their heav’nly ways”
01’11	*To mend the Choires above.*	De Nuevo se separan las voces. /*above*/ en clara imitación por analogía es la nota más alta cantada en las diferentes melodías.
01’20	*To mend the Choires above.*	Todas las voces juntas.
01’24	*To mend the Choires above.*	Las voces vuelven a separarse cantando el mismo verso complete o fragmentado.

02’00	---	Terminan las voces y las cuerdas, retomando en ocasiones alguna de las melodías cantadas anteriormente por alguna de las voces, presentan el final.

Pista 9 [3’17]
“*Orpheus could lead the savage race”*

Tiempo	**Letra**	**Descripción de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00’00 00’09	*Orpheus cou’d lead the savage race;* *Orpheus cou’d lead the savage race;*	Si menor 4/4. Larghetto (63 bpm aprox). Música grave y majestuosa.
00’17 00’26	*And trees unrooted* *Unrooted* *Unrooted left their place;* *Sequacious sequacious of the Lyre:* *Of the Lyre* *Sequacious sequacious of the Lyre* *Sequacious sequacious of the Lyre*	Repeticiones específicas de la maravilla de la lira de Orfeo
01’10	*But bright CECILIA CECILIA* *But bright CECILIA CECILIA*	Cambio a una música más brillante sin perder la majestuosidad.
01’27	*rais’d the Wonder high’r high’r;* *When to her Organ, vocal Breath was giv’n*	*/Rais’d/* escala ascendente hasta llegar a /*high’r/*. */Breath/* es cantado de modo muy melismático y con una duración de 6 segundos aprox, (entre 01’36 y 01’42) haciéndola asé resaltar del resto del enunciado y dándole una mayor importancia.
01’49 02’06	*An Angel heard, and straight appear’d appear’d* *An Angel heard, and straight appear’d appear’d* *appear’d and straight appear’d* *Mistaking Earth*	 */Earth/* es cantada en un tono muy

	Mistaking Earth *for Heav'n for Heaven*	grave, aún más en la segunda repetición. Por el contrario /*heaven/* es cantado en un tono más agudo y además no se mantiene en una sola nota.
02'24	*Mistaking Earth* *Mistaking Earth* *for Heav'n for Heaven*	
02'43	*Mistaking Earth* *for Heaven*	*/Earth/* aún en notas graves pero esta vez sí hay un poco de movimiento.

Pista 10 [4'57]

As from the pow'r of sacred lays

Tiempo	**Letra**	**Descripción de rasgos distintivos en la escucha de la interpretación musical**
00'00	*As from the pow'r of sacred Lays* *The Spheres began to move,*	Cuatro solistas interpretan estos versos con un exceso de repeticiones que en verdad dificulta saber qué se está cantando. Sin embargo si ofrece cierta idea de movimiento. Siguen los solistas con sus juegos vocales. Entran aquí los coros.
00'59	*And sung the great Creator's praise* *To all the bless'd above;*	
01'31	---	Interludio musical, es como un respire después de todo lo anterior.
01'52	*So when the last and dreadful hour* *This crumbling Pageant shall devour,*	Nuevamente los solistas, pero la melodía es sutilmente menos vivaz que al inicio.
02'14	*The TRUMPET shall be heard on high,*	/*high*/ es cantada más arriba que el resto del verso.
02'26 02'34	--- *The TRUMPET shall be heard on high,*	Cuando se canta /*trumpet*/ las voces realizan varios ornamentos. Entran trompetas y tambores.
02'49	*The Dead shall live, the Living die,*	Juego entre coros y solistas. Marcado contraste entre las palabras /*dead, die* y *living, live/*. Las dos primeras cantadas lentamente y en notas graves incluso hay un cambio a tonalidad menor durante el *die*, esto da un carácter oscuro; las dos siguientes se cantan en movimientos rápidos y alegres.
03'14	*The Dead shall live, the Living die,*	La repetición es menos exagerada pero

		los contrastes siguen presentes entre esos dos pares de palabras.
03’20	*And MUSICK shall untune the Sky.*	Solistas cantando escalas ascendentes un poco disonantes que serán repetidas por los violines a modo de interludio y preparación para el final.
03’46	---	
04’05	*And MUSICK shall untune the Sky.*	Solistas y coros. Final.