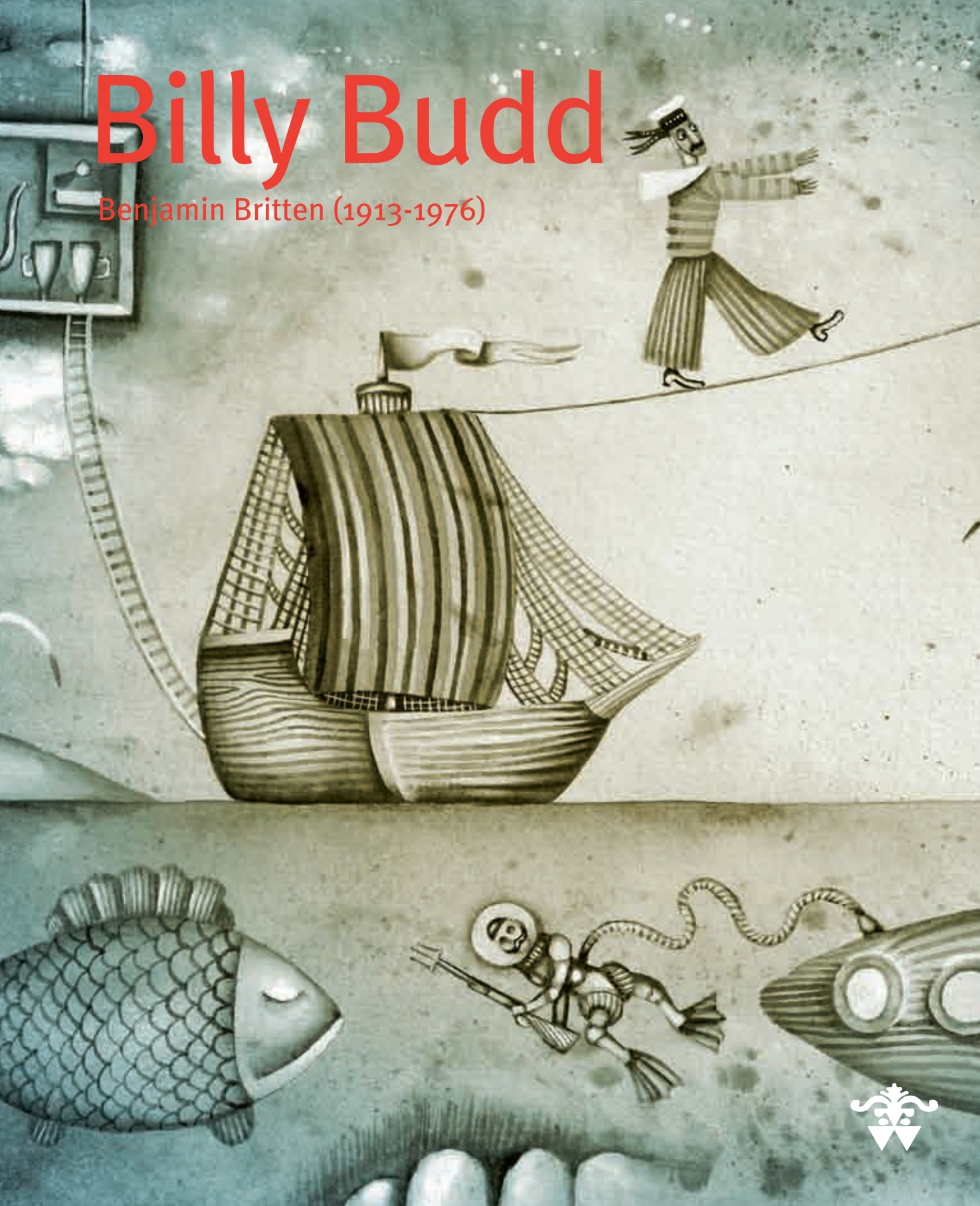


# Billy Budd

Benjamin Britten (1913-1976)



# BILLY BUDD

---

## Benjamin Britten (1913-1976)

ÓPERA EN DOS ACTOS. MÚSICA DE BENJAMIN BRITTEN (1913-1976). LIBRETO DE EDWARD MORGAN FOSTER Y ERIC CROZIER, BASADO EN LA OBRA HOMÓNIMA DE HERMAN MELVILLE. ESTRENADA EN EL COVENT GARDEN DE LONDRES EL 1 DE DICIEMBRE DE 1951 (PRIMERA VERSIÓN) Y EL 9 DE ENERO DE 1964 (VERSIÓN REVISADA). ESTRENO EN EL TEATRO REAL. NUEVA PRODUCCIÓN DEL TEATRO REAL, EN COPRODUCCIÓN CON LA OPÉRA NACIONAL DE PARÍS Y LA ENGLISH NATIONAL OPERA DE LONDRES.

Director musical: **Ivor Bolton**

Directora de escena: **Deborah Warner**

Escenógrafo: **Michael Levine**

Figurinista: **Chloe Obolensky**

Iluminador: **Jean Kalman**

Coreógrafo: **Kim Brandstrup**

Director del coro: **Andrés Máspero**

Directora del coro de niños: **Ana González**

Billy Budd: **Jacques Imbrailo**

Edward Fairfax Vere: **Toby Spence**

John Claggart: **Brindley Sherratt**

Mr. Redburn: **Thomas Oliemans**

Mr. Flint: **David Soar**

Teniente Ratcliffe: **Torben Jürgens**

Red Whiskers: **Christopher Gillett**

Donald: **Duncan Rock**

Dansker: **Clive Bayley**

Un novicio: **Sam Furness**

Squeak: **Francisco Vas**

Bosun: **Manel Esteve**

Primer oficial: **Gerardo Bullón**

Segundo de a bordo: **Enrique Sánchez-Ramos**

Amigo del novicio: **Borja Quiza**

Arthur Jones: **Isaac Galán**

Coro y Orquesta Titulares del Teatro Real

Pequeños cantores de la ORCAM

31 de enero de 2017; 3, 6, 9, 12, 15, 18, 22, 25, 28 de febrero de 2017

20:00 horas; domingos, 18:00 horas.

Salida a la venta al público 15 de noviembre de 2016

# ARGUMENTO

---

**Billy Budd**

**Fernando Fraga**

La acción tiene lugar en 1797, mientras Francia e Inglaterra estaban en armas, en medio del océano y a bordo del navío *Indomable* de la marina de guerra inglesa.

## Prólogo

En su retiro, el capitán Edward Fairfax Vere reflexiona sobre su vida militar, sobre todo en lo acaecido durante la guerra con la Francia revolucionaria cuando gobernaba el navío *Indomable*.

No tiene su conciencia tranquila acerca de los hechos allí ocurridos y por él juzgados.

## Acto I

En la primera escena, la tripulación del *Indomable* está limpiando la cubierta del barco, bajo la atenta mirada de Flint. El Grumete está contrariado por la orden que ha dado Bosun al cabo del navío, Squeak, de que le azote.



Llegan tres reclutas, entre los que está Billy Budd el cual, por su honestidad, entusiasmo y apostura, llama de inmediato la atención. También porque, en momentos de nerviosismo, es incapaz de dominar su tartamudez. Sorprende también el cariñoso adiós que Budd da a su antiguo navío, *Derechos del hombre*, despertando la desconfianza de los oficiales y, en especial, de Claggartel capitán maestro de armas, el cual ordena a Squeak que lo vigile con atención.

Después de los azotes el Grumete apenas puede tenerse en pie. Los reclutas se asombran de este trato y los marinos ya veteranos, Donald y Dansker, les advierten que tarde o temprano, con o sin razón, es fácil que conozcan el contacto del látigo. Les ponen en guardia contra el cruel y despótico Claggart pero, al contrario, elogian el carácter del capitán Vere.

En la escena segunda, una semana más tarde, en su camarote el capitán Vere reflexiona acerca disfrutar del coraje y la sabiduría de los antiguos griegos y romanos que quisiera compartir. En compañía de dos de sus oficiales, Raeburn y Flint, bebe a la salud del monarca, derivando la conversación a los motines ocurridos en algunos navíos de la armada, un peligro latente en los tiempos que están viviendo. Sin embargo, confían en la vigilancia de Claggart que ha estado muy alerta a la actitud de Budd al llegar al barco. Vere no comparte esas preocupaciones al escuchar el canto de la tripulación que le suena llena de paz y convivencia.

En la escena siguiente, los marineros descansan. Billy entona una canción a la que se unen

Donald y Red Whiskers. Pero Billy sorprende a Squeak intentando robarle aprovechando la oportunidad. Los dos se enzarzan en una pelea que es interrumpida por Claggart. Éste castiga al malhechor.

Pero a solas, Claggart manifiesta su odio hacia Billy, molesto por su belleza y bondad, no dudando en aprovechar la primera oportunidad que tenga para destruirle. Para ello se busca la complicidad del Grumete para tenderle una trampa, el cual acepta en principio pero se horroriza después, al saber que a quien tiene que traicionar es a Billy. Ante la amenaza de una nueva tanda de azotes, acepta a regañadientes.

El Grumete despierta a Billy que se halla en medio de una pesadilla y le convence de que los oficiales les tratan con demasiada crueldad, proponiéndole que se ponga al frente de una rebelión. Billy sufre un ataque de tartamudeo y, mientras el Grumete desaparece, Dansker intenta convencerlo de que Claggart le estima personalmente. Billy únicamente piensa en conseguir promocionarse dentro de la tripulación, en un puesto que lo sitúe cercano al capitán Vere.

## Acto II

Algunos días más tarde, una niebla persistente rodea al barco. Claggart comienza a insinuar al capitán Vere que la presencia de Billy puede convertirse en un peligro para la seguridad del navío. Es ese el momento en que la niebla se disipa y se avista un barco enemigo. El *Indomable* inicia la batalla pero de inmediato se calma el viento y la niebla regresa. El combate se detiene.

Es entonces cuando Claggart habla directamente al capitán. Billy Budd se ha convertido en una verdadera amenaza para la seguridad de a bordo y, aunque Vere se resiste a creerlo, envía en busca de Budd.

En el camarote del capitán, Vere está convencido de la honradez de Billy y desconfía de Claggart, a quien considera un hombre malvado. Billy, quien ingenuamente acude a la cita creyendo que va a ser promocionado, se





encuentra frente a las acusaciones de sedición por parte de Claggart. Su nerviosismo le impide defenderse, su tartamudeo se hace más inteligible, se ve incapaz de emitir una palabra y, como único recurso para hacerse oír y defenderse, ataca a Claggart.

Vere se ve obligado entonces a convocar un juicio tras el cual, inexorablemente, los oficiales encuentran culpable a Billy y lo condenan a ser colgado. En esos tiempos el delito es de mayor gravedad por la situación de guerra en que se encuentra la nación de la cual el barco es una parte. Billy implora compasión, pero Vere acaba por aceptar el veredicto pese a las dudas y la confusión que le desasosiegan.

Poco antes del amanecer se prepara la ejecución. Billy está en cubierta atado entre dos cañones. Dansker le trae algo para beber diciéndole

que todos los marineros están de su lado. Más Billy, resignado, acepta su destino.

Poco después, ante la tripulación reunida, es leído el código de guerra donde se declara a Billy culpable de sedición y condenado a la horca. En el momento de la ejecución, un murmullo comienza a elevarse entre los presentes cada vez más sonoro. El disgusto de los marineros se evidencia enseguida con mayor claridad, pero tal síntoma de rebelión es rápidamente sofocado. Billy Budd es colgado.

## Epílogo

El capitán Vere, en su casa de retiro comprende finalmente y para disgusto suyo, que ha sido salvado por el hombre al cual él mismo ha evitado salvar. Ha descubierto la verdadera bondad y puede encontrar por fin la paz.

## BILLY BUDD: PERDIDOS EN EL MAR INFINITO

---

Santiago Salaverri

Dentro de la capital aportación de Benjamin Britten al repertorio lírico del siglo XX, *Billy Budd*, su quinta ópera, pertenece a un estadio de su carrera en el que el género ocupa el lugar central de sus preocupaciones creativas. En efecto, tras *Peter Grimes*, estrenada en el Sadler's Wells de Londres el 7 junio de 1945, Britten, consciente de que los tiempos difíciles de posguerra no

permitían la creación frecuente de óperas de grandes dimensiones, se orienta hacia obras de efectivos reducidos, y así estrena en Glyndebourne el año siguiente *La violación de Lucrecia*, para ocho cantantes y doce instrumentistas; en 1947 *Albert Herring*, una comedia satírica, y en 1949 su primera ópera para niños, *El pequeño deshollinador*.



Estos tres títulos de pequeño formato que preceden a *Billy Budd*, unidos a la genial hechura de *Peter Grimes*, dotan a su autor de un extraordinario oficio y una formidable facilidad para suscitar emociones con un sabio uso de los recursos instrumentales y vocales más variados en su composición y tamaño. Por ello, cuando recibe su primer encargo para la Royal Opera, que debería estrenarse en 1951 en el marco de un *Festival of Britain*, decide que ya es el momento de volver a una obra de gran formato. Y de hecho *Billy Budd* es el título britteniano más grandioso por los efectivos empleados, con una particularidad: la ausencia total de voces femeninas, lo que se consideró una arriesgada apuesta; pensemos que Puccini, cuando decide confiar *Suor Angelica* a un reparto exclusivamente femenino, lo hace prudentemente en una pieza en un acto, mientras que el nuevo proyecto ocupará una entera velada.

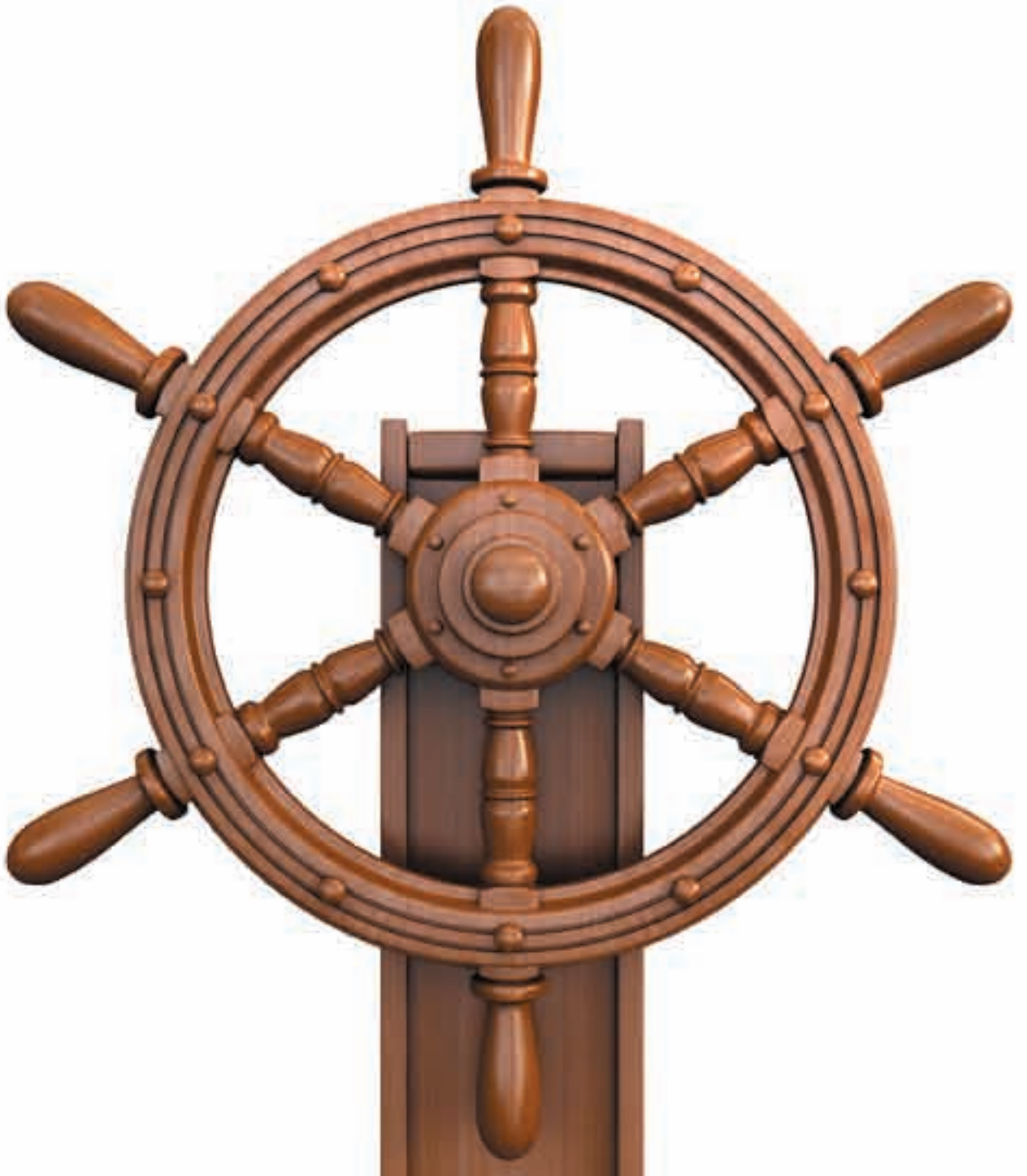
Esta insólita distribución vocal venía exigida por la historia elegida por Britten, basada en *Billy Budd, Sailor*, una narración corta del norteamericano Herman Melville, el autor de *Moby Dick*, ambientada en un navío de guerra británico en el verano de 1797, durante el conflicto bélico con la Francia revolucionaria. En ella, un joven y atractivo marinero muy apreciado por compañeros y superiores es acusado falsamente, por un suboficial de naturaleza depravada, de instigar un motín; incapacitado para responder por la intensa emoción experimentada, reacciona golpeando en la frente a su acusador con el resultado de la muerte instantánea de éste. Dada la situación bélica y los recientes amotinamientos de la tropa en la flota británica, un consejo de guerra

convocado inmediatamente, pese a su convicción de la inocencia del acusado, aplica al pie de la letra las leyes navales de la época y condena a Billy a ser ahorcado.

Melville, al morir en 1891, aún no había dado al relato su forma final; por ello su publicación en 1924 adoleció de diversas inexactitudes en relación con las verdaderas intenciones del autor y no fue hasta 1962 cuando se dio a la luz una edición definitiva; pero ya aquella edición inicial había causado un gran impacto en los medios literarios anglosajones. Melville, un escritor trágico distanciado del idealismo de los autores trascendentalistas norteamericanos de la primera mitad del XIX, está impregnado de la concepción calvinista del mal y su naturaleza absoluta. Para que un ser normal pueda comprender al suboficial Claggart, nos dirá, “hay que cruzar el espacio mortal intermedio”; su naturaleza perversa no es fruto de la corrupción, sino una “depravación conforme a naturaleza”, un misterio de iniquidad de tonos bíblicos; y sin embargo es descrito como un hombre de aspecto no carente de atractivo y cuyos modales parecían no corresponder a su cargo subalterno en la Marina, como si un turbio pasado le hubiera forzado a abrazar la carrera de las armas.

Por el contrario Billy es descrito como un ser cuya sola presencia consigue efectos benéficos en su entorno; un expósito, abandonado al nacer, cuyo aspecto de “purasangre” sugiere la bastardía de algún miembro de la nobleza; un espíritu desconocedor de la maldad de este mundo, cuyo única imperfección es ese tartamudeo, esa dificultad del habla bajo la súbita provocación de un fuerte sentimiento.





El tercer personaje del relato es el capitán Vere, un héroe de guerra con una marcada inclinación intelectual; un miembro de la aristocracia contrario a las ideas revolucionarias más por rechazo del desorden que acarrear que por defensa de sus privilegios de clase. Y es precisamente su defensa de ese orden social, su temor a la reproducción de un motín en la nave a su cargo lo que le llevará, pese a su convicción de la inocencia de Billy, a argumentar la necesidad de proceder a la aplicación inmediata de las leyes de guerra, en una actitud que es descrita por Melville como de extrema excitación, propia de quien estuviera franqueando la delgada línea de demarcación entre la cordura y la locura. Pero una vez pronunciado el veredicto, él será quien se imponga, al margen de las ordenanzas, la triste tarea de comunicarlo personalmente al condenado. Melville no narra la entrevista, limitándose a dejarla en el terreno de la conjetura.

Al elegir como libretista al novelista Edward Morgan Forster -el autor de *Una habitación con vistas*, *Howard's End*, *Pasaje a la India*, *Maurice*, popularizadas por sus versiones cinematográficas-, pesó en el ánimo del músico, tanto el tratarse del inspirador casual de la creación de *Peter Grimes* -por una charla radiofónica cuya transcripción, leída por un Britten autoexiliado en E.E.U.U., despertó la nostalgia de aquella Costa Este de Inglaterra que había sido el paisaje de su infancia-, como el que fuera uno de los primeros en analizar la narración de Melville en unas conferencias dictadas en Cambridge y luego llevadas a su libro *Aspectos de la novela* (1927). Según Forster, las historias de Melville son

inexplicables en el mismo sentido en que lo es la música; y eso hace de su *Billy Budd* un soberbio material para una ópera, que debe condensar texto y acción para permitir que fluya la música, con su capacidad para canalizar y provocar emociones y expresar lo que está latente en el relato.

Ante las dudas manifestadas al compositor por Forster sobre su propia capacidad para escribir un texto teatral, ambos decidieron asociar en la tarea al dramaturgo y director de teatro Eric Crozier, quien ya había brindado a aquél los libretos de *Albert Herring* y *El pequeño deshollinador* y dirigido los estrenos de *Peter Grimes* y *Lucrecia*. Durante el año 1949 los tres trabajaron en diversas etapas en Crag House, la casa de Britten en Aldeburgh. Y el resultado final de su trabajo es uno de los mejores libretos operísticos jamás obtenidos de una novela, máxime si consideramos su carácter de obra de tesis con pocos diálogos y apenas acción; ante todo por su absoluta fidelidad al original -prácticamente todos sus personajes, situaciones e incluso frases textuales se recogen en su traslado a la escena- y porque la extraordinaria viveza del texto podría hacer pensar que desde el primer momento había tenido un origen teatral. Pero también hay importantes aportaciones de los autores, la más destacada de las cuales es el desplazamiento del centro de gravedad de la ópera hacia la figura del Capitán Vere, convertido en un hombre que siente verdadero afecto por los seres cuyo destino le está confiado y compasión por la dura suerte a ellos reservada; que no muere, como en la novela, en un enfrentamiento naval, sino que años después, ya anciano, abre y cierra la trama con un prólogo y un epílogo que

enmarcan la historia como un *flash back* del personaje; el punto de vista se traslada así del narrador omnisciente a un protagonista que no sólo revive los lejanos sucesos desde su perspectiva, sino que despliega su sentido de culpa y de redención en el epílogo que cierra la obra mediante la

comprensión de unos hechos que le han atormentado de por vida.

Y si Billy es descrito desde su primera intervención, con un ingenioso recurso puramente musical, como el pacificador y canalizador de las



aspiraciones de sus compañeros, capaz de dar un sentido a sus expectativas y a sus sufrimientos, también Claggart deja de ser visto desde fuera para manifestarse por sí mismo en unos trazos firmes a través de sus intervenciones dialogadas -el brutal interrogatorio de los reclutados a la fuerza, las amenazas a sus subordinados (el servil Squeak, el aterrorizado novato) convertidos en instrumentos de sus intrigas, la ampulosa denuncia de Billy- y, sobre todo, en dos dramáticos soliloquios: el primero, muy breve (“*I heard, your honour*”), en el que manifiesta su desprecio por los oficiales (“sólo son polvo en el viento”) y su odio al ambiente del “maldito” barco; y el extenso segundo, auténtico “Credo” en el que proclamará, como Yago en *Otello*, la depravación a la que está predestinado desde su nacimiento, juramentándose para destruir a un Billy cuya belleza, apostura y bondad (“*Beauty, handsomeness, goodness!*”), una luz en las tinieblas de su propio infierno, desearía no haber encontrado, y que quizá ha despertado en él sentimientos desconocidos, que rechaza y quiere extirpar de sí.

A juicio de algunos autores (como Alex Ross en *El ruido eterno*), el *Billy Budd* escénico adquiere así unas connotaciones homosexuales más o menos explícitas que en Melville estaban, si acaso, apuntadas de modo muy ambiguo, pero que aquí obtienen una plausibilidad que algunas puestas en escena tienden a enfatizar en exceso. La novedad residiría en que Billy no sería ya un posible objeto de deseo únicamente por parte de Claggart, sino que el propio Capitán Vere, de quien la narración original no permitía suponer ninguna connotación homófila, confiere a sus

sentimientos hacia el marinero el tono de una posible atracción no sólo espiritual, sino también física. Opino, no obstante, que es preferible no ir más allá de la buscada ambigüedad con la que los autores dejaron sugerido el tema.

Y aún más se aleja de Melville la mirada que los autores de la ópera brindan sobre la vida en una nave militar en tiempo de guerra, microcosmos aislado en medio del mar infinito en el que las rígidas jerarquías, la férrea y brutal disciplina, el alistamiento de enrolados a la fuerza mediante capturas legales en mar y tierra, someten a las clases inferiores de la sociedad a unas condiciones miserables, sólo paliadas por los momentos de solaz de la marinería al término de la dura jornada o por la excitación de una acción bélica que exalta el patriotismo inglés del que todos, explotadores y explotados, se sienten partícipes. La sensibilidad social de un hombre de izquierdas y pacifista como Britten expresa en *Billy Budd* su compasión por todos los humillados y ofendidos de este mundo, y ello se manifiesta de diversas formas en su música.

Estas diferencias esenciales entre relato original y libreto operístico, unidas a una estructuración en breves secuencias de ritmo cuasicinematográfico, otorgan a *Billy Budd* una plasticidad y una viveza dramática que la hacen enormemente disfrutable. Pero ¡ojo! la obra no desvela su inmensa riqueza en una primera audición; se precisa una cierta frecuentación y familiaridad con música y texto para ser capaz de extraer toda su sustancia.

Una vez disponible el libreto, Britten trabajó en la ópera durante casi dos años, sin apenas

otras distracciones creativas. Desde el principio aseguró su cohesión a través de una arquitectura sólida de tonalidades y de un conjunto de motivos que representan personajes, conceptos o situaciones, muchas veces unidos por lazos de proximidad y evocados a lo largo del desarrollo de la acción, dejando en el oyente la impresión

de haberlos escuchado en otros contextos. Es de resaltar que el prólogo se abra con una disonancia entre dos temas a distancia de un semitono, que la progresiva tensión se exprese mediante superposiciones politonales e incluso secuencias atonales por acumulación en alguna escena (los preparativos de la frustrada batalla), y que en el



epílogo estas tensiones se resuelvan en un pasaje abiertamente tonal que expresa la recobrada paz de Vere, protagonista y narrador de los hechos.

La orquestación es magistral; Britten utiliza los recursos de una gran orquesta -que incluye arpa, clarinetes bajos, contrafagot, saxofón, un nutrido grupo de metal (tuba incluida) y percusiones de todo tipo que requieren seis intérpretes diferentes-, pero en muy pocos momentos la utiliza al completo; su gran experiencia en el pequeño formato le lleva a un tratamiento camerístico con discretos toques de color; muchas veces un instrumento se asocia a un personaje (el saxofón al novato, los trombones y contrafagot a Claggart, las fanfarrias a Billy) o a un objeto o idea (los oboes a la propuesta de motín, las trompetas en sordina a las guineas). Y en cuanto a la distribución vocal, Britten pone un gran cuidado en el equilibrio de las tesituras: las 17 voces se distribuyen en 5 tenores, 8 barítonos, 1 bajo-barítono y 3 bajos, y cada uno de los grupos de personajes participan de ese equilibrio, a lo que se añade un coro nutrido y articulado en subconjuntos, en el que no faltan las voces de muchachos de los cadetes (*midshipmen*) y los gritos de los *powder monkeys* (los “pajes” de la pólvora). La maestría del autor en escritura coral, demostrada en un sinnúmero de piezas de su catálogo, se pone una vez más de manifiesto en la belleza y expresividad de los sucesivos cantos de la marinería, trátase de reflejar la dureza de la rutina diaria (“*O heave away!*”), la compasión por el novato injustamente azotado (“*Come along kid!*”), la añoranza (“*Blow her away!*”) y el jovial desahogo (“*We’re off to Samoa*”) en los momentos previos al descanso nocturno, la

excitación de los preparativos de batalla (“*This is our moment!*”) o la impotente cólera, manifestada en sordos bramidos inarticulados, por la irracional ejecución de Billy.

Porque en *Billy Budd* se canta, y mucho. Y no solo el coro; también los diversos personajes, si de ordinario llevados a expresarse en un recitado apoyado por una orquesta que subraya las intenciones subyacentes con toques de color idóneos para cada frase o situación, llegada la ocasión se entregan a las expansiones líricas o dramáticas sugeridas por el texto. Lógicamente, no todos por igual: Claggart, a cuyas intervenciones solistas ya hemos hecho mención anteriormente, está privado de cualquier *cantabilità*, como corresponde a tan siniestro personaje, mientras Billy canta a lo largo de toda la ópera, desde su inicial despedida del mercante *Rights o’ Man* (“*Billy Budd, king of the birds!*”) hasta su escena final, en la que, cargado de cadenas y en espera del suplicio, nos ofrece lo que en el lenguaje de la lírica del *primo Ottocento* se calificaría como su *scena ed aria finale*, una doble aria, basada la primera parte, una conmovedora y resignada reflexión sobre su inminente destino (“*Look! Through the port comes the moon-shine astray!*”), en la “Balada de Billy Budd”, o “Billy encadenado”, que Melville colocaba al final de su relato. Y, tras un *tempo di mezzo* consistente en la visita furtiva y confortadora de Dansker, el veterano compañero, un himno sereno (“*And farewell to ye, old Rights o’ Man!*”), expresivo de una inquebrantable fuerza moral - “*I’m strong, and I’ll stay strong*”-, será su despedida de sus añorados camaradas del *Rights o’ Man*, del mundo y de la vida.



También Vere canta, del prólogo al epílogo, pero entre medias tiene mucho más que cantar, desde su aparición al comienzo de la segunda escena leyendo a Plutarco y meditando sobre la historia grecorromana, y luego expresando su preocupación por los motines recientes (“Ay, at *Spitehead the men they may have had their grievances*”), pero también su cercanía a los hombres a su cargo (“Oh, that’s nothing”). Pero es en el segundo acto cuando su presencia se hace determinante, tras la falsa acusación de Claggart: su incredulidad y sus sospechas sobre las intenciones del suboficial (“Claggart, John Claggart, beware!”), su terror y turbación ante su muerte (“The mists have cleared”), y la ofuscación y la parálisis consecutivas a la condena de Billy, cuya comunicación asume, unidas a sus sentimientos de culpa (“I accept their verdict”) y soledad (“Yo, ...perdido con mi tripulación en el mar infinito”), constituyen una formidable tríada de intervenciones canoras que hacen del capitán del *Indomitable* el verdadero protagonista de la ópera.

Junto a los números individuales habríamos de consignar igualmente los múltiples conjuntos, pequeñas gemas que van ritmando el desarrollo de la acción: el animado dúo de los oficiales superiores Redburn y Flint mostrando su aversión por los franceses (“Don’t like the French”); los dúos de Billy, primero con el novato y luego con Dansker, al final del primer acto, y, señaladamente, el breve pero muy intenso con Vere en su única confrontación a solas; tríos tan dramáticos como el de la deliberación de los oficiales y sus súplicas de ayuda al capitán antes de dictar una sentencia inevitable: “We’ve no choice”; cuartetos como el

alegre de Billy y sus camaradas Donald, Dansker y Red Whistles en el primer acto, o el de los tres oficiales y Vere al ser convocados por éste y descubrir el cuerpo sin vida de Claggart.

Y no podemos concluir este recorrido por la música de *Billy Budd* sin referirnos a un factor esencial de la partitura: los intermedios orquestales que, inspirados en Berg y su *Wozzeck*, constituían ya elementos estructurales de *Peter Grimes*, luego integrados en una formidable suite sinfónica, los *Four Sea Interludes*. Quizá los de *Billy Budd* no alcancen la novedad, variedad y envergadura dramática de aquéllos, pero no por ello resultan menos expresivos; baste escuchar, en el acto I, los sucesivos cambios de clima que, tras la agitación de la larga escena inicial en la cubierta del navío, nos sumergen en la serenidad de la cabina del capitán y, posteriormente, en la evocadora paz del descanso de los marineros. Y mención especial merece el interludio situado tras la escena del juicio y condena de Billy, que nos traslada en espíritu a la jamás contada -tampoco por Melville, ya lo vimos- escena en la que Vere comunica a Billy su sentencia de muerte: treinta y cuatro largos acordes con diferentes tonalidades y dinámicas, que nos sugieren, mejor que cualquier diálogo, lo que aquellas dos almas pudieran decirse en trance tan trágico.

Un apunte, para terminar: tres meses antes del estreno de *Billy Budd* tenía lugar en La Fenice el de *The Rake’s Progress*; Igor Stravinski se despedía así de la ópera, con libreto también inglés de W. H. Auden. El viejo zorro ruso y el aún joven (38 años) músico británico, autor a la sazón de cinco óperas, coincidían en otorgar carta de naturaleza al inglés como lengua operística,





hasta entonces tenida por extravagante respecto del italiano, alemán, francés o ruso, y hoy ya a la altura de los grandes idiomas propios del teatro lírico, gracias a la sucesión de autores anglosajones que a ambos lados del Atlántico han aportado piezas magistrales al repertorio contemporáneo: *Written on Skin*, de Georges Benjamin, ha sido su más reciente muestra en el Real.

Estrenada en el Covent Garden el 1º de diciembre de 1951 bajo la batuta de Britten, la obra original constaba de cuatro actos. Pese a recibir una buena recepción, tras ser vista en algunas ciudades inglesas, París y Wiesbaden, y merecer una emisión televisiva abreviada en la NBC americana, durmió el sueño de los justos durante el

resto de la década. En 1960 Britten realizó una nueva versión en dos actos con destino a una retransmisión radiofónica de la BBC; presentada en el Covent Garden en 1964 bajo la dirección de Solti, fue objeto de una espléndida grabación televisiva en 1966 a cargo de Charles Mackerras y de su primera grabación discográfica oficial en 1967 dirigida por el autor, y a partir de 1970 comenzó a ser representada en todo el mundo. Recuperada la versión original en Saint Louis en 1993, en la actualidad ambas circulan indistintamente. El Teatro Real nos ofrece, en tardío (el Liceo la ofreció por primera vez en 1975) y muy bienvenido estreno en Madrid, la versión revisada. Dispongámonos a disfrutarla.

