

CAMILA LUCIANA HAGEN LOHMAN

BENJAMIN BRITTEN:

Análise musical de *A Ceremony of Carols, Op. 28*

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

CAMILA LUCIANA HAGEN LOHMAN

BENJAMIN BRITTEN:

Análise musical de *A Ceremony of Carols, Op. 28*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com Habilitação em Regência.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira.

São Paulo

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

[Acessar o endereço
<http://www3.eca.usp.br/biblioteca/formularios/solicitacao.ficha.catalografica>, preencher todos os campos e colar aqui a ficha catalográfica fornecida pela Biblioteca da ECA-USP. Retirar estas instruções antes da impressão final do presente trabalho.]

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana e Nelson, que desde sempre me apoiaram, me incentivaram a estudar música e não mediram esforços para me ajudar nessa trajetória.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Adriana Lopes da Cunha Moreira que me guiou nesse trabalho e a todos os professores do CMU que contribuíram para minha formação.

Ao meu amigo e pianista Vinícius Benalia Penteado que me acompanha nos dramas da vida tão bem quanto me acompanha ao piano fazendo música, e às minhas amigas e colegas cantoras Aline Souza, Irina Afonso, Raquel Azevedo e Nissá, que se dispuseram a cantar no meu recital.

RESUMO

LOHMANN, Camila Luciana Hagen. *Benjamin Britten: Análise musical de A Ceremony of Carols, Op. 28.* 2022, 57p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Resumo: Este trabalho apresenta breves apontamentos sobre a vida e obra de Benjamin Britten, bem como a listagem das obras corais deste compositor a partir de uma tabela baseada no livro de Stewart R. Craggs (2002). Uma análise musical da peça *A Ceremony of Carols, Op. 28* é apresentada com a finalidade de oferecer um material de esclarecimento para regentes, coralistas, instrumentistas, ouvintes, compositores, musicólogos e educadores. Através dessa análise musical foram verificadas algumas técnicas compostionais modernas características do século XX utilizadas por Britten na peça, como o uso de modos, estes frequentemente alternados e sobrepostos, texturas distintas, relações de acordes por terças, bem como compassos assimétricos, dentre outras, além do uso frequente de ostinatos, polifonia por imitação como cânone, variações temáticas e texturas compostas.

Palavras-chave: Benjamin Britten. Coro e harpa. Análise musical. Música do século XX. *A Ceremony of Carols.*

ABSTRACT

Abstract: This study presents brief notes on the life and work of Benjamin Britten, as well as a list of the choral works of this composer by means of a chart based on Stewart R. Craggs's (2002) book. A musical analysis of the piece *A Ceremony of Carols*, Op. 28 is presented with the aim of providing clarification material for conductors, choristers, instrumentalists, listeners, composers, musicologists and educators. Through this musical analysis, modern compositional techniques specifics of the 20th century employed by Britten in this piece were verified, such as the use of modes, which are often alternated and overlapping, different textures, chord relationships by thirds, as well as asymmetric bars, among others, in addition to the frequent use of ostinatos, polyphony by imitation as canons, thematic variations and composite textures.

Key-words: Benjamin Britten. Choir and harp. Musical analysis. Music of the 20th century. A Ceremony of Carols.

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas e siglas	p. 9
Lista de figuras	p. 10
Lista de tabelas	p. 12
Introdução	p. 13
Capítulo 1: BENJAMIN BRITTEN E A OBRA CORAL <i>A CEREMONY OF CAROLS</i>	p. 14
1.1 Britten como compositor de obras corais	p. 15
1.2 Contextualização da obra coral <i>A Ceremony of Carols</i>	p. 19
Capítulo 2: APONTAMENTOS ANALÍTICOS	p. 23
2.1 <i>Procession e Recession</i>	p. 23
2.2 <i>Wolcum Yole!</i>	p. 25
2.3 <i>There is no rose</i>	p. 30
2.4 <i>That yongë child e Balulalow</i>	p. 37
2.5 <i>As dew in Aprille</i>	p. 40
2.6 <i>This little babe</i>	p. 43
2.7 <i>Interlude</i>	p. 46
2.8 <i>In freezing winter night</i>	p. 48
2.9 <i>Spring Carol</i>	p. 49
2.10 <i>Deo gracias</i>	p. 50
Conclusão	p. 54
Referências	p. 56

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

comp. compasso.

Fig. Figura.

Tab. Tabela.

Cf. Conferir

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 - Exemplo de alternância entre acordes maiores e menores através da alteração da terça por Britten. Britten, *A Ceremony of Carols*: 4b. *Balulalw* (comp. 1-3)..... p. 15
- Fig. 2 - Tessitura de cada uma das vozes em *A Ceremony of Carols*, de Benjamin Britten..... p. 20
- Fig. 3 - Programa da reapresentação de *A Ceremony of Carols* de Benjamin Britten em Londres..... p. 20
- Fig. 4 - Centralidade em lá nos modos jônio, mixolídio e lídio. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 1 e 11, *Procession e Recession* (comp. 1-3, 9-10, 11-12 e 18)... p. 24
- Fig. 5 - Recontextualização e harmonização do cantochão. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 1 e 11, *Procession e Recession* (comp. 1-3, 11-13)..... p. 25
- Fig. 6 - Primeiro ostinato e motivo da segunda peça. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 2, *Wolcum Yole!* (comp. 1-10)..... p. 27
- Fig. 7 - Motivo como novo ostinato. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 2, *Wolcum Yole!* (comp. 21-27)..... p. 27
- Fig. 8 - Enarmonia na transição da seção A para a seção B. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 2, *Wolcum Yole!* (comp. 32-38)..... p. 28
- Fig. 9 - Motivo e coleção com centro em Fá. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 2, *Wolcum Yole!* (comp. 42-47)..... p. 29
- Fig. 10 - Segunda parte de A'. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 2, *Wolcum Yole!* (comp. 70-71)..... p. 30
- Fig. 11 - Na camada inferior o ostinato da harpa, na intermediária a melodia da harpa e na superior as vozes em uníssono. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 3, *There is no rose* (comp. 7-14)..... p. 32
- Fig. 12 - Na camada inferior o ostinato harmonicamente independente e na superior a sucessão de acordes. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 3, *There is no rose* (comp. 1-7)..... p. 33
- Fig. 13 - Mudança para modo jônio em Réb nas seções A₂, B₂ e A₃. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 3, *There is no rose* (comp. 21-26)..... p. 34

- Fig. 14 - Modos jônio em Lá em A₃, lídio em Lá em B₃ e retorno do modo jônio em Fá, ainda em B₃. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 3, *There is no rose* (comp. 30-35)..... p. 35
- Fig. 15 - Interrupção do ostinato na camada inferior e dubiedade de modos na camada superior e. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 3, *There is no rose* (comp. 44-50)..... p. 36
- Fig. 16 - Na camada inferior os acordes da harpa (que também duplica a melodia da voz em oitavas), na intermediária o ostinato da harpa e na superior a melodia da voz. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 4a, *That jongë child* (comp. 6-8)..... p. 38
- Fig. 17 - Primeira figuração da harpa em B e melodia das vozes em imitação sobre as tríades de Mib maior e Dó maior. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 5, *As dew in Aprille* (comp. 11-16)..... p. 41
- Fig. 18 - Segunda figuração da harpa em B. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 5. *As dew in Aprille* (comp. 22-27)..... p. 42
- Fig. 19 - Terceira figuração da harpa em B. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 5, *As dew in Aprille* (comp. 31-37)..... p. 43
- Fig. 20 - Figura rítmica marcada na harpa e vozes em uníssono. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 6, *This Little Baby* (comp. 1-7)..... p. 45
- Fig. 21 - Hemíolas nas vozes e acordes com relações de segundas e quintas na harpa. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 6, *This Little Baby* (comp. 60-69)..... p. 46
- Fig. 22 - Melodia do cantochão em acordes, motivo da mão esquerda e compasso de transição. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 7, *Interlude* (comp. 1-4)..... p. 47
- Fig. 23 - Vozes de soprano e mezzo-soprano em imitação e ostinato na harpa e no contralto. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 7, *In Freezing Winter Night* (comp. 6-10)..... p. 49
- Fig. 24 - Sobreposição dos modos mixolídio em Lá na camada vocal e jônio em Lá na harpa. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 10, *Deo Gracias* (comp. 50-55). p. 52
- Fig. 25 - Camada vocal em imitação e sobreposição dos modos jônio em Lá na harpa e dórico em Lá na camada vocal. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 10, *Deo Gracias* (comp. 62-71)..... p. 52

LISTA DE TABELAS

Tab. 1 - Obras corais compostas por Benjamin Britten.

p. 15

INTRODUÇÃO

Composer de flagrantes criatividade e domínio técnico composicional, Benjamin Britten é considerado o compositor inglês mais importante de sua geração por vários musicólogos (MACHLIS, 1979, p. 473). Britten destacou-se por suas grandes habilidades musicais e compostionais, estas presentes mesmo em obras de sua juventude. Suas obras são até hoje amplamente executadas em salas de concerto, teatros e igrejas do mundo todo.

Conhecido compositor de peças orquestrais, Britten também se popularizou ao escrever grandes obras vocais, como óperas. Ainda dentro do gênero vocal, são notáveis as suas composições corais, tanto as de grande porte como *War Requiem* como peças menores.

Neste trabalho, analisamos a obra para coro e harpa *A Ceremony of Carols, Op. 28*, composta em 1942. O objetivo desta análise foi perceber quais os materiais musicais utilizados por Britten nessa obra, e buscar compreender como estes são desenvolvidos. Ao elencar os processos utilizados por Britten buscamos fornecer um material de consulta que possibilite o entendimento da peça, podendo servir como apoio na tomada de decisões interpretativas bem como guiar a escuta dessa peça.

Para essa análise, por se tratar de uma obra do século XX, recorremos aos meios analíticos propostos por Stefan Kostka (2018), aliados aos aprendizados colhidos pela autora no percurso da graduação em música no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP).

Mais especificamente, no primeiro capítulo apresentamos algumas informações biográficas desse compositor, além de citar compositores que o influenciaram. No primeiro subcapítulo trazemos uma tabela baseada no livro de Stewart R. Craggs (2002), listando integralmente a produção de obras corais de Britten. O segundo subcapítulo apresenta uma contextualização histórica da obra *A Ceremony of Carols*, bem como informações técnicas sobre sua formação.

No segundo capítulo apresentamos análises musicais de cada uma das peças de *A Ceremony of Carols*, as quais esperamos que possam servir como material de pesquisa e entendimento da obra, tanto para regentes, coralistas e instrumentistas, como para ouvintes, compositores, musicólogos e educadores.

CAPÍTULO 1:

BENJAMIN BRITTEN E A OBRA CORAL A CEREMONY OF CAROLS

Nascido em 22 de novembro de 1913, Edward Benjamin Britten, teve suas primeiras aulas de piano com sua mãe, Edith Britten, uma musicista amadora muito ativa na comunidade musical da cidade litorânea de Loewestoft. Britten nasceu e cresceu em Loewestoft, tendo como influência para sua música o mar (ELLIOTT, 2006, p. 7). Como compositor, consagrou-se com grandes obras, principalmente vocais, como óperas, sendo *Peter Grimes* a de maior destaque (ROSS, 2007, p. 443). Completam sua produção composições para coro e orquestra, como *War Requiem*, e demais obras corais de menor porte, bem como peças orquestrais e camerísticas.

A história da música trata a Inglaterra como um país de fortes tradições ligadas ao ambiente coral, tanto profissional como amador, tendo em vista os grandes nomes do gênero que nasceram no país. Nesse contexto, podemos ressaltar compositores desde os períodos renascentista e barroco – como Thomas Tallis, William Byrd, Henry Purcell –, aos estrangeiros que passaram por lá – como Haendel e mais tarde Mendelssohn – bem como os conterrâneos e predecessores de Britten. A escrita para coro de Britten mostra uma continuação da tradição britânica de Ralph Vaughan Williams e Gustav Holst, como destaca Gordon Lamb (1963, p. 20), um regente coral contemporâneo de Britten em seu artigo para o *The Choral Journal*.

Britten estudou inicialmente com Frank Bridge e mais tarde, em 1930, ingressou no Royal College of Music de Londres (ROSS, 2007, p. 437) onde “logo se destacou como pianista e compositor” (MACHLIS, 1979, p. 473). Segundo Alex Ross, Britten teve como influências em sua música – desde a solista até a coral e orquestral – alguns dos grandes compositores da época:

Seu vocabulário harmônico deriva tanto de modelos continentais como Berg e Stravinsky quanto de compositores britânicos mais aventurosos da época, em particular Holst, autor de *The Planets*. De Holst Britten parece ter assimilado o dispositivo de mudança enarmônica, em que uma nota soa continuamente enquanto a harmonia revolve até um acorde distante — um truque muito utilizado pelos compositores tonais da época, em especial Chostakóvich. Britten desenvolveu também o hábito de alternar sua música com tons maiores e menores, como nos blues, modificando a terceira nota da escala [...]. (ROSS, 2007, p. 438-439)

A segunda parte da quarta peça de *A Ceremony of Carols*, intitulada *Balulalow*, faz uso da alternância entre tonalidades maiores e menores através da alteração da terça dos acordes. A

Figura 1 traz um bom exemplo já que o acorde de Fá sustenido aparece menor no primeiro compasso, maior no seguinte, voltando para menor e assim sucessivamente:

Fig. 1 – Exemplo de alternância entre acordes maiores e menores através da alteração da terça por Britten.
Britten, *A Ceremony of Carols: 4b. Balulalw* (comp. 1-3)



Fonte: Mathias Charton (1943, p. 7).

1.1 Britten como compositor de obras corais

Ao longo dos 63 anos em que viveu, Britten compôs um considerável portfólio de obras corais, escritas para as mais diversas combinações de vozes, contemplando desde peças para coro não acompanhado, como obras para coro com instrumentos solistas, grupos de instrumentos e orquestras. Stewart R. Craggs, em seu livro *Benjamin Britten: a bio-bibliography*, de 2002, além de escrever uma breve biografia do compositor, mapeia integralmente a obra de Britten, com informações como datas de composição e estreia, formação, movimentos, edições e arranjos, dentre outras.

A tabela abaixo foi elaborada a partir dos dados presentes no livro de Craggs (2002) e elenca sucintamente a produção coral de Britten¹:

Tab. 1: Obras corais compostas por Benjamin Britten.

Ano	Título da obra	Formação e detalhamentos
1929, reescrito em 1967	<i>A Wealden Trio: The Song of the Women</i>	SSA
1930, revisado em 1934	<i>A Hymn to the Virgin</i>	SATB
1930	<i>I Saw Three Ships</i>	Arranjo para SATB

¹ Aqui optamos por ordenar de acordo com o ano de composição das obras (sem considerar os meses), enquanto no livro *Benjamin Britten: a bio-bibliography*, Craggs (2002) opta pela ordem alfabética.

1931	<i>The King's Birthday/Christ's Nativity</i>	Suíte natalina para soprano e contralto solo e coro SATB
1932/33 revisada em 1955	<i>A Boy was Born</i>	Coro feminino, masculino e infantil (órgão opcional)
1932	<i>Three 2-Part Songs</i>	Coro feminino ou infantil e piano
1932/33	<i>Two Part-songs</i>	Coro feminino ou infantil e piano
1933/35	<i>Friday Afternoons Op. 7</i>	Coro infantil e piano
1934	<i>Jubilate Deo in E Flat</i>	SATB e órgão
1934	<i>May</i>	Vozes em uníssono e piano
1934	<i>Te Deum in C Major</i>	Soprano solo, coro SATB e órgão (ou orquestra de cordas, harpa e piano)
1936/7	<i>Pacifist March</i>	Coro uníssono com acompanhamento
1938	<i>Advanced Democracy</i>	SSAATTBB
1939	<i>Ad Majorem Dei Gloria</i>	SATB
1939	<i>Ballade of Heroes Op. 14</i>	Tenor ou Soprano solo, coro SATB e orquestra
1941/2	<i>Hymn to St. Cecilia</i>	SSATB com solos
1942, revisada em 1943	<i>A Ceremony of Carols Op. 28</i>	SSA e harpa

1943	<i>The Ballade of Little Musgrave and Lady Barnard</i>	TTBB e piano
1943	<i>Rejoice in the Lamb Op. 30</i>	Cantata festiva para coro SATB, solistas SATB e órgão
1944	<i>Festival Te Deum Op. 32</i>	Soprano solo, coro SATB e órgão
1948	<i>Saint Nicholas Op. 42</i>	Cantata com solo de tenor, coro SATB, coro SA, quatro vozes de meninos, orquestra de cordas, dueto de piano, percussão e órgão
1949	<i>Spring Symphony, Op. 44</i>	Solo SAT, coro SATB, coro de meninos e orquestra
1949	<i>A Wedding Anthem (Amo Ergo Sum) Op. 46</i>	ST solo, coro SATB e órgão
1950	<i>Five Flower Song Op. 47</i>	SATB
1955	<i>Hymn to St. Peter, Op. 56^a</i>	Arranjo para coro SATB, soprano solo e órgão
1956	<i>Antiphon Op. 56b</i>	SATB e órgão
1957	<i>The Holly and The Ivy</i>	Canção tradicional arranjada para coro SATB
1958	<i>Einlandung zur Martinsgans (não publicada)</i>	Cânone a 8 vozes e piano
1959	<i>Cantata Academica</i>	SATB solo, coro SATB e orquestra
1959	<i>Missa Brevis in E Op. 63</i>	Coro de meninos e órgão
1961	<i>Fancie</i>	Vozes em uníssono e piano
1961	<i>Jubilate Deo</i>	SATB e órgão

1961	<i>Venite Exultemos Domino</i>	SATB e órgão
1961	<i>War Requiem, Op. 66</i>	Solo STB, coro SATB, coro infantil, orquestra, orquestra de câmara e órgão
1962	<i>A Hymn of St. Columbia</i>	Arranjo para SATB e órgão
1962	<i>King Herod and the Cock</i>	Arranjo para vozes em uníssono e piano
1962	<i>Psalm 150 Op. 67</i>	Coro infantil, instrumentos incluindo percussão e teclas
1962	<i>The Twelve Apostles</i>	Voz solo, coro uníssono e piano
1963	<i>Cantata Misericordium Op. 69</i>	TB solo, coro SATB, quarteto de cordas, orquestra de cordas, harpa e timpanos
1965	<i>Voices for Today, Op. 75</i>	SSAATTBB, coro infantil e órgão
1966	<i>The Golden Vanity Op. 78</i>	Vaudeville para meninos e piano
1967	<i>The Building of the House</i>	Orquestra e SATB
1967	<i>The Oxen</i>	Coro feminino SA e piano
1969	<i>Children's Crusade Op. 82</i>	Ballet para coro infantil e pequena orquestra
1971	<i>Alleluia</i>	Cânone a 3 vozes
1974/75	<i>Sacred and Profane Op. 91</i>	SSATB

1976	<i>Praise We Great Man</i>	SATB solo, SATB coro e orquestra
1976	<i>Welcome Ode Op. 95</i>	Coro juvenil SAB e orquestra

Fonte: Craggs (2002, p. 48-67).

1.2 Contextualização da obra coral *A Ceremony of Carols*

A Ceremony of Carols (“Uma Cerimônia de Cânticos” em tradução literal) é um conjunto de canções devocionais cristãs natalinas para harpa e coro à três vozes, sendo essas soprano, mezzo-soprano e contralto. Sobre o uso da harpa, Allen (1999, p. 337) afirma que:

O uso da harpa como um acompanhamento instrumental nesse contexto foi considerado radical na época da estreia. A partir desse ponto na obra de Britten a harpa parece também significar o dilema entre beleza/ignorância e tentação (cf. a associação da harpa com o Tentador em [no drama musicado] *The Prodigal Son*). (ALLEN, 1999, p. 337, tradução nossa)²

Embora originalmente Britten tenha escrito *A Ceremony of Carols* para harpa como acompanhamento do coro, muitas das performances são executadas por piano no lugar da harpa. Inclusive, a edição da partitura utilizada para a construção desse trabalho traz inscrita a palavra *piano*, mas mantém majoritariamente a escrita idiomática para harpa, inclusive os harmônicos no *Interlude*. É importante esclarecer que o sistema com a inscrição *piano* não constitui uma redução, mas apenas uma possibilidade de instrumentação alternativa. O conjunto é composto por dez canções e um interlúdio para harpa solo³, podendo ser executada tanto por coro infantil quanto por coro feminino. A tessitura das vozes estende-se conforme apresentado na Figura 2:

² “From this point on in Britten’s work, the harp seems additionally to signify the dilemma between beauty/nescience and temptation (cf. the association of the harp with the Tempter in *The Prodigal Son*)” (ALLEN, 1999, p. 337).

³ 1. *Procession*, 2. *Wolcum Yole*, 3. *There is no Rose*, 4a. *That youngë child*, 4b. *Balulalow*, 5. *As dew in Aprille*, 6. *This Little Baby*, 7. *Interlude* (Harpa Solo), 8. *In Freezing Winter Night*, 9. *Spring Carol*, 10. *Deo Gracias e Recession*.

Fig. 2 – Tessitura de cada uma das vozes em *A Ceremony of Carols*, de Benjamin Britten.⁴

A musical score for three voices: Soprano, Mezzo-Soprano, and Contralto. The Soprano part begins with a note in parentheses followed by an asterisk (*). The Mezzo-Soprano part has a single note. The Contralto part has a single note.

A Ceremony of Carols estreou em Norwich em 5 de dezembro de 1942, pelo *The Fleet Street Choir*, com Gwendolen Manson como harpista e sob regência de T. B. Lawrence, tendo sido reapresentada em Londres com o mesmo grupo em 21 de dezembro do mesmo ano (CRAGGS, 2001, p. 53). O programa da apresentação em Londres é mostrado na Figura 3:

Fig. 3 – Programa da reapresentação de *A Ceremony of Carols* de Benjamin Britten em Londres.

NATIONAL GALLERY CONCERTS

Christmas Concert

THE FLEET STREET CHOIR

conducted by

T. B. LAWRENCE

GWENDOLEN MASON (*Harp*)

1 CAROLS

This day Christ was born
 Tryste Noel
 In the bleak midwinter
 Lullay my liking
 Cradle Song

William Byrd
R. R. Terry
Holst
Holst
B. J. Dale

2 A CEREMONY OF CAROLS FOR WOMEN'S VOICES AND HARP
(*First London Performance*)

Benjamin Britten

PROCESSION (to plain song melody)

Hodie Christus natus est
 Hodie Salvator apparuit.
 Hodie in terram carunt angeli :
 Laetare archangeli.
 Hodie exultant justi
 Dicentes gloria in excelsis,
 Deo alleluia !

WELCOME, YOLE

Welcome to Thee, fairest King,
 Welcome, born in one morning,
 Welcome, for whom we shall sing.
 Welcome, Thomas Martyr yon,
 Welcome, seintes leif and dore.
 Welcome be ye, Candlemess.
 Welcome be ye, Queens of lese,
 Welcome, bothe to morn and less.
 Welcome be ye, all are here.
 Welcome alle, and make good cheer,
 Welcome alle another yere,
 Welcome, Yole !

THERE IS NO ROSE

There is no rose of such vertue
 As is the rose that bare Jesu,
 Alleluia !
 For in this rose contained was
 His bloud, earth in letle space,
 Res miranda.
 By that rose we may well see
 There be one God in persons three,
 Parce forma.
 The angels sung the shepherds to :
 Gloria in excelsis, Deo gaudemus.
 Let us all this wordy mirth
 And folke we this joyful birth,
 Transcemer.

Anon.

AS DEW IN APRILLE

I sing of al kinched that is makelid,
 King of all kinched to son the chace.
 He com alle yere that alredy the woder was:
 As dew in Aprille that falleth on the grass.
 He came also so stille to His moder bost,
 As dew in Aprille that falleth on the flour.
 He came also so stille there His moder lay,
 As dew in Aprille that falleth on the spray.
 Moder and maiden was never none but she ;
 Well may such a lady Goddes moder be.

Anon.

THIS LITTLE BABE

'This little Babe, so few days old,
 Is come to rife Sathan's fold ;
 All hell doth at his presence quake,
 While He Himself for cold do shake :
 For in this week unarm'd wise,
 The gates of hell He will surprise.

With teme He fightes and wins the field,
 His naked breast stands for a shild ;
 His battering shott are habith cries,
 His arrows looks of weeping eyes ;
 His martial endis Cold and Need,
 And feele flesh His warrior's steed.

Anon.

P.T.O.

1942

His camp is grakled in a snill,
 His halwrath bar a broken wall ;
 The crib its trench, boyaltis His stakes ;
 Of shepherds He His master makes ;
 And thus, as sure His lot so sound,
 The angels' trump alarm sound.

My soul, with Christ join thos in fight;
 Such friends that life long right,
 Within His crib He did stand,
 This little Babe will thy guard.
 If then wil fol thy foes with joy
 Then fit not from this heavenly Boy.

Saintsbury (1561-1598)

IN FREEZING WINTER NIGHT

Behold, a silly tender Babe
 In freezing winter night,
 In honeste saunger reclining lies,
 Also, a pitfous right.
 The ills are full no man will yield
 This little pifgrom he had ;
 But forced He is with silly hearts
 In crib to shrowd His head.

This stable is a Prince's court,
 This crib His chafir of state :
 The beasts are parcl of his pompe,
 The worsch shon His plaine.
 The persons in that poor attire
 His royal liveries were ;
 The Prince Himself is come from heaven,
 His royal pifgrom is here.

With joy approach, O Christian men,
 Do hongage to thy King ;
 And highly praise His humble pompe
 Whiche He from heaven doth bring.

Saintsbury

3 CAROLS

The Coventry Carol
 The Blessed Birth
 The Birds (*First Performance*)
 Patapan
 There was a pig went out to dig
 Wassail Song
 O Come, all ye faithful (*with Audience*)

Traditional
Walford Davies
F. Bonavia
Burgundian
Arr. Percy Grainger
Arr. Vaughan Williams
Anon. 18th Century

MONDAY, DECEMBER 21ST, 1942

PRICE TWO PENCE

The Feil Press Ltd. (T.V.U.)

SPRING CAROL
 Please, if it be bear, iwis,
 The hirdins sing ;
 The hounds sing, dale,
 The sheep in the vale,
 The corn springing,
 God's purveyance for sustenance
 It is for me,
 Then we always to give him praise
 And thank him then.

DEO GRATIAS

Deo gratias !

Adem by bounden,
 Bounden in a bond ;
 Four thousand winter
 Thought he not too long.

And all was for an apyl,
 An apyl that he tol,
 As clerkes finnen
 Written in the book.

Nie had the apyl take ben,
 The apyl take hen,
 Nie hadde never our lady
 A but hevyn queene,
 Blissee ihis due time,
 That apyl take was,
 Therefore we moun singen
 Deo gratias !

RECESSION

(the same words and melody as Procession)

Anon.

Fonte: THE BRITTON PEARS ARCHIVE (2020).

⁴ *Essa nota sol grave aparece uma única vez, ao final do Solo 2 de *Im Freezing Winter Night*, onde opcionalmente pode ser cantada uma oitava acima.

Inicialmente, o coro contou com vozes adultas e mais tarde Britten fez algumas alterações e designou a peça também a vozes infantis, como relata Wiebe:

Ao longo de 1942 e no verão de 1943, Britten continuou a fazer importantes acréscimos aos cânticos, incluindo as procissões de entrada e saída (que transformam a coleção [de canções] na cerimônia do título), o interlúdio de harpa baseado no canto de abertura e a designação de meninos como os intérpretes pretendidos em vez de mulheres. (Uma versão inicial foi apresentada pela primeira vez por um coro de mulheres, mas ele [Britten] estava se referindo a ela como uma obra para crianças em setembro de 1942). (WIEBE, 2012, p. 45-46, tradução nossa)⁵

No intuito de “encontrar um clima cultural mais hospitaleiro, além de evitar a guerra iminente” (WIEBE, 2012, p. 18) e a exemplo de seu grande amigo na época Wystan Hugh Auden (1907-1973) (MACHLIS, 1979, p. 474), Britten mudou-se para os Estados Unidos em 1939⁶. Foi em 1942 que decidiu retornar para a Inglaterra, e na viagem de navio de volta para sua terra natal começou a escrever *A Ceremony of Carols*. Sobre o processo inicial da composição de *A Ceremony of Carols* Wiebe destaca:

[...] Este trabalho parece mais um produto da própria viagem, tendo sido concebido a bordo, sem ser fruto de uma encomenda ou colaboração. Isso era incomum para Britten, mas um conjunto de canções foi uma escolha inteligente: elas poderiam estar prontas para apresentações de Natal na Inglaterra não muito depois de sua chegada – e provavelmente isso seria bem sucedido. Foi somente quando seu barco parou em Halifax que Britten pôde ir até uma livraria e comprou um exemplar de *The English Galaxy of Shorter Poems*, do qual escolheu três textos medievais anônimos e dois poemas do final do século XVI de Robert Southwell, tendo-os designado para a harpa e (neste estágio) para vozes femininas. Sua única explicação para este exercício foi: “precisava de algo para aliviar o tédio!”⁷. (WIEBE, 2012, p.41, tradução nossa)⁸

Durante a mesma viagem, uma segunda obra de caráter religioso foi composta, o *Hymn to St. Cecilia*, com texto de Auden (WIEBE, 2012, p. 41). Ambas consolidam o retorno de

⁵ “Throughout 1942 and in the summer of 1943, Britten continued to make important additions to the Carols, including the procession and recession (which transform the collection into the ceremony of the title), the harp interlude based on the opening chant, and the designation of boys as the intended performers rather than women.19 (An early version was first performed by a women’s choir, but he was referring to it as a work for children by September 1942)”. (WIEBE, 2012, p. 45-46)

⁶ Nos Estados Unidos, Britten trabalhou temporariamente para alguns estúdios de Hollywood (ROSS, 2007, p. 440).

⁷ Em uma nota de rodapé, Wiebe esclarece: “Britten para Elizabeth Mayer, 4 de maio de 1942, em Letters, vol. II, 1037-1038”.

⁸ “This work seems more thoroughly a product of the voyage itself, having been conceived on board, without commission or collaboration. This was unusual for Britten, but a set of carols was a savvy choice: it could be ready for Christmas performances in England – and was likely to get them – not long after his arrival. It was only when his boat called in at Halifax that Britten stopped at a bookshop and picked up a copy of *The English Galaxy of Shorter Poems*, from which he chose three anonymous medieval texts and two late sixteenth-century poems by Robert Southwell, and set them for harp and (at this stage) women’s voices. His only explanation for this exercise: “one had to alleviate the boredom!” (WIEBE, 2012, p.41)

Britten à música de caráter religioso, após alguns anos de dedicação a temáticas profanas (ELLIOTT, 2006, p. 16-17). Segundo Elliott (2006, p. 16), apenas duas obras de caráter religioso para coro foram compostas por Britten entre 1934, quando deixou a Royal College, e 1942, quando compôs *A Ceremony of Carols*. A primeira, um *Te Deum em Dó Maior* (1934), não foi publicada durante a vida do compositor. A segunda, *Sinfonia da Requiem* para orquestra, foi encomendada pelo governo japonês e escrita em 1940, contando com três movimentos intitulados *Lacrymosa*, *Dies Irae* e *Requiem Aeternam*⁹.

A Ceremony of Carols marca o início da influência de Britten na cultura musical inglesa que buscava uma renovação no final e após a Segunda Guerra Mundial (Wiebe, 2012, p. 12). Por ter vários elementos que remetem à Idade Média, como melodias de cantochão, além de textos renascentistas dos séculos XIV, XV e XVI, Wiebe relaciona a escolha dessas temáticas a essa renovação cultural inglesa:

Ao empregar a canção medieval, Britten anunciou uma virada para a tradição musical inglesa e trouxe à tona um conjunto complexo de questões sobre a relação da arte, do sagrado e do cotidiano. Ele se baseou em modos utópicos de medievalismo na Grã-Bretanha em tempos de guerra, em que a música ligava passado e presente, celestial e terrena, e alta e baixa cultura. [...] Em conjunto, essas vertentes ajudam a revelar como Britten realocou a canção medieval em sua obra de 1942: como forma de injetar o sagrado e o passado em um presente brutal e de pensar uma cultura “planejada” na Grã-Bretanha do pós-guerra. (WIEBE, 2010, p. 12-13, tradução nossa)¹⁰

Desde sua estreia, *A Ceremony of Carols* passou a estar presente nas programações natalinas de coros pelo mundo todo, sendo uma das obras mais conhecidas e executadas de Britten. Portanto, esperamos que a análise apresentada no próximo capítulo possa constituir um material de esclarecimento para regentes, coralistas, ouvintes, compositores, musicólogos e educadores.

⁹ A Tabela 1 inclui as obras não publicadas *Jubilate Deo in E Flat* (1934) e *Ad Majorem Dei Gloria* (1939), que não invalidam a afirmativa de Elliott. *Ad Majorem Dei Gloria* foi estreada apenas em 1984 (CRAGGS, 2002, p. 49).

¹⁰ “By employing the medieval carol, Britten both announced a turn to the English musical tradition and brought into play a complex set of questions about the relationship of art, the sacred, and the everyday. He drew on utopian modes of medievalism in wartime Britain, wherein music bridged past and present, heavenly and earthly, and high and low culture. [...] Taken together, these strands help to reveal how Britten resituated the medieval carol in his 1942 work: as a way of injecting the sacred and the past into a brutal present, and of thinking about a “planned” culture in postwar Britain.” (WIEBE, 2010, p. 12-13).

CAPÍTULO 2: APONTAMENTOS ANALÍTICOS

2.1 *Procession e Recession*

Britten inicia *A Ceremony of Carols* com um cantochão intitulado *Hodie Christus natus est* para o qual compôs um acompanhamento para a harpa¹¹. Na partitura, intitulado *Procession* (Procissão de entrada), o trecho é idêntico ao último movimento da obra, *Recession* (Procissão de saída), pois o coro deve entrar no ambiente cantando, e da mesma forma, sair cantando, lembrando um “ritual” (WIEBE, 2012, p. 59). O trecho final, *Aleluia*, é escrito com *ritornello*, que deve ser repetido pelo coro até o final das procissões de entrada e saída. Por ser um cantochão, Britten dispensa o uso de uma fórmula de compasso, deixando o ritmo a cargo da acentuação das palavras do texto, que por sua vez, é em latim, diferentemente dos demais textos utilizados na música.

Procession / Recession

*Hodie Christus natus est
hodie Salvator apparuit
hodie in terra canunt angeli
laetantur archangeli
hodie exsultant iusti dicentes:
Gloria in excelsis Deo.
Alleluia!*

Procissão de entrada / Procissão de saída

Hoje Cristo nasceu
Hoje o Salvador apareceu
Hoje na terra cantam os anjos
Se alegram os arcangels
Hoje os justos se alegram, dizendo:
Glória a Deus nas alturas.
Alleluia!

Centralizada em Lá, a linha melódica harmonizada do cantochão desenvolve-se através dos modos jônio (comp. 1-8, 13-18, Fig. 4), havendo passagens em modo mixolídio (comp. 9-10) e lídio (comp. 11-12).

¹¹ Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço <https://youtu.be/Rs48J2Qe28E>. Acesso em: 21 nov. 2022.

Figura 4: Centralidade em Lá nos modos jônio, mixolídio e lídio. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 1 e 11, *Procession* e *Recession* (comp.1-3, 9-10, 11-12 e 18).

Modo jônio de Lá

Sopranos: f *sempre*
Piano: ff

Modo mixolídio de Lá

Modo lídio de Lá

S.: ff
P.: più ff

Modo jônio de Lá

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 2).

Britten escreve o canto em textura monofônica, majoritariamente em uníssono, com exceção de apenas um trecho (comp. 11 e 12, Fig. 5) onde a melodia é duplicada uma oitava abaixo, possivelmente por causa da tessitura que seria muito aguda para contraltos, caso fosse mantida em uníssono. Essa duplicação potencializa a presença do modo lídio na passagem. Embora a partitura traga a indicação de um suporte harmônico à melodia, executado pela harpa, tanto em *Recession* como em *Procession*, este é convencionalmente tocado apenas em *Recession*.

Figura 5: Recontextualização e harmonização do cantochão.
Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 1 e 11, *Procession e Recession* (comp. 1-3, 11-13).

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 2).

O cantochão na obra de Britten é uma temática recorrente, comentada por diversos autores. Stephen Allen (1999, p. 337) destaca a adoção da antífona de cantochão por Britten em *Hodie Christus natus est*, das Vésperas de Natal, e talvez mais notadamente vistas nas obras vinculadas às Três Parábolas da Igreja¹². Graham Elliott corrobora a afirmativa:

[...], há ampla evidência de que o cantochão formou um dos "temas" recorrentes ao longo de sua carreira. Juntamente com sua evocação de sinos e seu uso ocasional de hinos, forneceu um meio frutífero para evocar "coisas espirituais" e frequentemente forneceu material germinal para o desenvolvimento melódico. (ELLIOTT, 2006, p. 48, tradução nossa)¹³

Considerando *A Ceremony of Carols* como um todo, observamos que as linhas melódicas derivadas do cantochão nesta peça são utilizadas como material melódico para a composição de várias das peças que a sucedem, como destacaremos nos subcapítulos a seguir.

2.2 Wolcum Yole!

A segunda canção, *Wolcum Yole!*¹⁴ tem como letra um texto anônimo do século XIV escrito em inglês médio. É um texto de boas-vindas aos dias de Natal e às datas próximas a ele,

¹² *The Prodigal Son* (baseado na parábola bíblica sobre o filho pródigo), *The Burning Fiery Furnace* (a respeito da adoração de falsos deuses) e *Curlew River* (baseada em um argumento japonês).

¹³ “[...], there is ample evidence that plainsong formed one of the recurring ‘themes’ throughout his career. Coupled with his evocation of bells and his occasional use of hymn tunes, it supplied a fruitful means for evoking ‘things spiritual’, and frequently provided germinal material for melodic development.” (ELLIOTT 2006, p.48)

¹⁴ Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço <https://youtu.be/v7ZXZMXwr4g>. Acesso em: 21 nov. 2022.

como os dias dos santos Estevão e Tomás, ao dia dos Inocentes, ao dia de Ano Novo, ao dia da Epifania e por fim, ao dia da Missa Candelária¹⁵.

Wolcum Yole!

*Wolcum, Wolcum!
Wolcum be thou hevenè king,
Wolcum Yole!
Wolcum, born in one morning,
Wolcum for whom we sall sing!*

*Wolcum be ye Stevene and Jon,
Wolcum Innocentes every one,
Wolcum, Thomas marter one,
Wolcum, be ye, Good Newe Yere,
Wolcum Twelfthe Day both in fere,
Wolcum, seintes lefe and dare,
Wolcum Yole! Wolcum!*

*Candlemesse, Quene of bliss,
Wolcum bothe to more and lesse.
Wolcum be ye that are here.
Wolcum Yole!
Wolcum alle and make good cheer.
Wolcum alle another yere.
Wolcum Yole! Wolcum!*

Bem-vindo Natal!

Bem-vindo, Bem-vindo
Bem-vindo sejas Rei do Céu.
Bem-vindo, Natal!
Bem-vindo, nascido em uma manhã
Bem-vindo, a quem nós cantamos!

Bem-vindos sejam Stefan e John.
Bem-vindo, aos inocentes.
Bem-vindo, Thomas, o mártir,
Bem-vindo seja você, bom novo ano,
Bem-vindo o dia da Epifania ambos temerosos,
Bem-vindos santos caros e corajosos.
Bem-vindo Natal! Bem-vindo!

Missas Candelária, Rainha de bondade.
Bem-vindo a nós todos
Bem-vindo a vocês que estão aqui.
Bem-vindo Natal!
Bem-vindos todos, alegrem-se
Bem-vindo ao novo ano.
Bem-vindo Natal! Bem-vindo!

A segunda peça é escrita na forma ABA', havendo uma passagem de transição entre A e B (comp. 1-35, 36-39, 40-54, 55-81).

A **seção A** (comp. 1-35) faz uso do modo jônio. Na passagem musical que corresponde à primeira estrofe do texto, Britten escreveu para a harpa um ostinato (comp. 1-19, Fig. 6) que alterna acordes de Lá maior e Si menor com sétima menor na terceira inversão. Esses acordes são reforçados pela entrada das vozes, que formam a segunda camada da textura composta. Mais especificamente, a inter-relação entre as vozes forma uma textura homofônica, que por sua vez constitui uma camada da textura composta, sendo a outra camada formada pelo ostinato em textura homofônica acordal¹⁶. Um motivo reminiscente do cantochão da primeira peça (LAMB, 1963, p. 18) é mantido no compasso 9, garantido uma unidade entre as partes formativas da obra.

¹⁵ O dia de Santo Estevão é comemorado em 26 de dezembro pela Igreja Católica Romana e 27 de dezembro pela Igreja Católica Ortodoxa. O dia de São Tomás (São Tomás Becket) é comemorado em 28 de janeiro, o dia dos Santos Inocentes, em 28 de dezembro, o dia da Epifania, em 6 de janeiro, e o dia da Missa Candelária, em 2 de fevereiro.

¹⁶ A textura composta é formada por uma combinação de camadas sobrepostas e relativamente independentes. Cada camada possui sua própria configuração, podendo ser monofônica, homofônica, polifônica, heterofônica etc. Sobre classificações de texturas, cf. Kostka e Santa (2018, p. 231-235), e Souza (*in* Rehding e Rings (2019, p. 160-183)).

Figura 6: Primeiro ostinato e motivo da segunda peça.
Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 2, *Wolcum Yole!* (comp. 1-10).

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 3).

Mais adiante na seção A (comp. 20-31, Fig. 7), o acorde de Lá maior passa a ser alternado a Ré maior e o motivo torna-se protagonista. Nessa passagem, a textura composta é formada por uma camada polifônica imitativa nas vozes (comp. 20-31) e uma outra camada, em textura homofônica. As vozes cantam uma melodia derivada do motivo protagonista e o texto está distribuído entre as vozes – ou seja, cada uma canta um verso diferente, iniciando pelo contralto partindo de Lá, seguida de mezzo-soprano com Mi e por fim o soprano com Lá. A harpa também toca o motivo como um novo ostinato na mão direita, enquanto a esquerda alterna acordes de Lá maior e Ré maior.

Figura 7: Motivo como novo ostinato. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 2, *Wolcum Yole!* (comp. 21-27).

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 3).

Essa segunda textura composta da seção A é interrompida quando as vozes, em textura monofônica, cantam em uníssono a palavra *Wolcum*, ainda sob o motivo predominante (comp. 32-35, Fig. 8). Subitamente, um acorde de Dó# maior sustenta por duas vezes, homofonicamente, a palavra *Yole*. Esse terceiro grau do modo jônio, transformado em maior, estabelece uma relação cromática mediante com o acorde de Lá maior predominante, e essa escolha pode ser compreendida quando a peça atinge a passagem de transição sobre o acorde enarmônico de Réb maior (comp. 36-39, Fig. 8). Essa breve passagem combina o acorde e o texto final da seção A com a atmosfera e a textura da seção B. A sucessão harmônica Réb maior na primeira inversão, Láb maior e Fá maior reafirmam a opção pelas relações harmônicas por terças, ou seja, pelas relações cromáticas mediantes.

Figura 8: Enarmonia na transição da seção A para a seção B. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 2, *Wolcum Yole!* (comp. 32-38).

The musical score consists of four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Bass (B.), and Harp (P.). The key signature is G major (two sharps). Measure 32 starts with a forte dynamic (ff) in unison. The vocal parts sing "Wol - cum_ Yole," while the harp provides harmonic support. In measure 33, the vocal parts continue with "Wol - cum_ Yole," and the harp changes to a new harmonic setting, indicated by the label "Dó#M". In measure 34, the vocal parts sing "Wol - cum_ Yole," and the harp changes to "Do#M". In measure 35, the vocal parts sing "Wol - cum_ Yole," and the harp changes to "RébM". In measure 36, the vocal parts sing "Wol - cum_ Yole," and the harp changes to "LábM". In measure 37, the vocal parts sing "Wol - cum_ Yole," and the harp changes to "FáM". The harp part ends with a dynamic of "p ma distinto".

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 4).

A **seção B** (comp. 40-54, Fig. 9) corresponde à terceira estrofe do poema e ancora-se em uma justaposição de coleções e tem como centro sonoro a tríade de Fá maior. A harpa, tocando monofonicamente o motivo em figuração arpejada, forma uma camada da textura

composta. A outra camada mantém a homofonia acordal nas vozes, cuja sucessão – pelos acordes de Fá maior, Lá menor em primeira inversão, Sol maior e Dó maior com sétima – conduzem ao retorno de Lá maior.

Figura 9: Motivo e coleção com centro em Fá. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 2, *Wolcum Yole!* (comp. 42-47).

Justaposição de coleções com centro sonoro em Fá

Justaposição de coleções com centro sonoro em Fá

S. messe, _____ Quene of bliss,

M. messe, _____ Quene of bliss,

A. messe, _____ Quene of bliss,

P. Motivo em figuração arpejada

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 4).

A seção A' é formada por duas partes. Na primeira (comp. 55-69) são repetidas estratégias composicionais do início da seção A deste cântico. Na segunda parte (comp. 70-81, Fig. 10) novamente as vozes fazem uma sucessão de acordes enquanto a harpa toca uma melodia derivada do motivo protagonista. Para finalizar, as vozes realizam um acorde de Mi bemol maior na segunda inversão, enquanto a harpa executa um movimento que acrescenta appoggiaturas (Lá, Fá# e Fá) e uma sexta aumentada (Dó#) à tríade de Mib maior, fechando então com acordes de Lá maior. Sendo assim, a coda da peça é formada por uma sucessão harmônica por trítonto – e não por quinta. Essa troca da resolução por quinta pela resolução por trítonto contribui para a caracterização da obra como pós-tonal.

Figura 10: Segunda parte de A'. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 2, *Wolcum Yole!* (comp. 70-71).

The musical score consists of four staves. The top staff is for Soprano (S.), the second for Alto (A.), the third for Bass (B.), and the bottom for Piano (P.). The key signature is one sharp, indicating G major. Measure 70 begins with a forte dynamic (f) and a crescendo (sempre cresc.). The vocal parts sing the words "Wol - cum alle an -" three times in a repeating pattern. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords.

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 4).

A estrutura formada pela sucessão das tríades maiores Lá maior, Dó# maior/ Réb maior, Láb maior, Fá maior, Lá maior, Mib maior e Lá maior denota uma prevalência de relações cromáticas por terças e por trítulos. Esta condução não diatônica provoca os cromatismos estruturais perceptíveis auditivamente ao longo da peça.

2.3 *There is no rose*

A terceira canção¹⁷ também possui um texto anônimo do século XIV. Este, por sua vez, mistura os idiomas inglês e latim.

There is no rose

*There is no rose of such vertu
As is the rose that bare Jesu.
Alleluya.*

*For in this rose conteinèd was
Heaven and earth in litel space,
Res miranda.*

By that rose we may well see

Não há rosa

Não há rosa de tal virtude
Como a rosa que deu à luz a Jesus
Aleluia

Pois nessa rosa contidos estavam
Céus e terra em um pequeno espaço.
Coisa maravilhosa

Por aquela rosa podemos muito bem ver

¹⁷ Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço https://youtu.be/_KhugNmsKxI. Acesso em: 21 nov. 2022

*There be one God in persons three,
Pares forma.*

Que ele é Deus em três pessoas
Semelhante na forma.

*The aungels sungen the shepherds to:
Gloria in excelsis Deo!
Gaudeamus.*

Os anjos cantaram aos pastores:
“Glória a Deus nas alturas!”
Alegremo-nos

*Leave we all this werldly mirth,
And follow we this joyful birth.
Transeamus.*

Deixe-nos toda essa alegria mundana
E seguimos nós esse alegre nascimento
Passemos.

Escrita em um "micro" rondó, formado por Introdução (comp. 1-2), partes A (comp. 3-7.1, 11-15.1, 19-22, 26.2-33.1, 36.2-41.1) e partes B (comp. 7.2-10, 15.2-18, 23-26.1, 33.2-36.1, 41.2-50, 51-61). Em três passagens, harpa e coro se entrecruzam (comp. 22-23, 31.2-33.1, 36.2-37.1), obscurecendo as fronteiras formais e, no final, ambas as partes são alargadas (comp. 41.2-61).

Novamente Britten opta pela textura composta, desta vez em três camadas (Fig. 11). Nesse contexto textural, as vozes caminham em textura homofônica do início ao fim e a harpa mantém (quase integralmente) um ostinato monofônico na mão esquerda e acordes na mão direita formando uma textura homofônica. A camada vocal estabelece uma independência harmônica em relação à duas camadas inferiores, executadas pela harpa. E a camada inferior da harpa forma uma espécie de pedal, já que se mantém quase impassível às mudanças harmônicas a ele sobrepostas.

No ostinato, a harpa mantém as notas Dó e Fá na linha do baixo, mesmo quando há grandes mudanças de modos e centros sonoros. A harpa executa apenas o ostinato quando as vozes proferem as passagens textuais escritas em inglês. Contudo, quando as vozes cantam as palavras em latim¹⁸, sempre repetindo-as uma vez – nesse caso, em uníssono na nota Dó – a harpa toca também acordes na mão direita com melodia semelhante à que as vozes cantaram no trecho antecedente. Esse padrão textural percorre quase toda peça, com exceção aos compassos 47-50.

¹⁸ Com exceção a “Gloria in excelsis Deo!”.

Figura 11: Na camada inferior o ostinato da harpa, na intermediária a melodia da harpa e na superior as vozes em uníssono. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 3, *There is no rose* (comp. 7-14).

The musical score for Britten's 'A Ceremony of Carols' (n. 3, 'There is no rose') illustrates a three-layered texture. The top layer consists of three vocal parts (Sopranos, Mezzos, Altos) singing 'Alleluia' in unison. The middle layer is the 'Melodia da harpa' (Harp Melody), indicated by a bracket and dynamic marking 'poco marcato'. The bottom layer is the 'Piano' part, which provides an 'Ostinato' (repeating eighth-note pattern) throughout the section. The vocal parts are in treble clef, the piano in bass clef, and the harp melody in treble clef.

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 7).

Na seção A, a camada vocal do trecho que corresponde à primeira estrofe (comp. 3-10, Fig. 12) está escrita no modo jônio em Fá. A interação entre as vozes na camada textural superior forma uma sucessão harmônica na qual se destacam o quinto grau sem terça (comp. 5) e a cadência I₂-IV₇. Essa cadência é seguida por um uníssono vocal sobre a nota Dó, o que causa uma sensação de dominante. Contudo, a ausência de funcionalidade acórdica precedente caracteriza a pós-tonalidade, desconsiderando qualquer indicativo tonal.

Figura 12: Na camada inferior o ostinato harmonicamente independente e na superior a sucessão de acordes. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 3, *There is no rose* (comp. 1-7).

Allegretto ($\text{♩} = 60$)

Sopranos: *pp legato*

Mezzos: *pp legato*

Altos: *pp legato*

Piano: *p sonoro*, *poco marcato*

There is no rose of such ver - tu As is the rose that bare Je - su

I ii₂ I IV iii V₃⁴ vi⁶ ii₃⁴ vi₂ I₂ IV₇

Ostinato na camada inferior harmonicamente independente

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 7).

Na **seção B**, partindo do quarto grau do modo jônio em Fá, Britten apresenta a camada intermediária à harpa no modo lídio em Sib (comp. 7-11), enquanto a mão esquerda da harpa mantém o ostinato Dó-Fá e a camada vocal canta a nota Dó em uníssono.

Na **seção A₁**, o trecho correspondente à segunda estrofe do texto (comp. 11-18, Fig. 10), conta com o acréscimo da nota Mib, mudando o modo para mixolídio em Fá, tanto nas vozes como nos acordes tocados pela harpa nos compassos seguintes.

Algo semelhante ocorre na **seção A₂** (comp. 19-22) que, iniciada por jônio em Sib (comp. 19-20), passa gradativamente a jônio em Réb, o qual permeia as camadas superior da seção A₂ e intermediária da **seção B₂**, bem como o início da **seção A₃** (comp. 21-28.1, Fig. 13), correspondente à quarta estrofe do texto.

Figura 13: Mudança para modo jônio em Réb nas seções A₂, B₂ e A₃. Britten, *A Ceremony of Carols*: n.

3, *There is no rose* (comp. 21-26).

The musical score consists of three sections: **Final de A₂**, **B₂**, and **Inicio de A₃**. The vocal parts (Soprano, Mezzo-soprano, Alto) sing the lyrics "There be one God in per - sons three," while the Harp (P.) provides harmonic support. The section **B₂** includes dynamic markings *mf* and *mf cresc.*. The section **Inicio de A₃** also includes dynamic markings *mf cresc.*

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 8).

Nessa **seção A₃**, quando são cantadas as palavras *Gloria in excelsis Deo* (comp. 28.2-33.1), recobrando a maneira súbita da peça anterior, Britten introduz um acorde de Lá maior, que enarmonicamente é mediante cromática do acorde de Réb (Dó#) até então vigente. A camada superior nas vozes adota o modo jônio em Lá, transmutado para lídio em Lá pelo acréscimo da nota Ré# na camada intermediária à harpa. Logo em seguida, na **seção B₃**, com as vozes cantando a nota Dó em uníssono a palavra *Gaudeteamus*, há um retorno do modo jônio em Fá, com a harpa deixando de lado os sustenidos (com. 33.2-46, Fig. 14). Nesse trecho aparece apenas um acorde que foge desse modo: o de Réb maior na camada intermediária (comp. 35), um ornamento cromático que estabelece uma relação de mediante cromática, com o acorde de Fá maior que o precede e sucede.

Figura 14: Modos jônio em Lá em A₃, lídio em Lá em B₃ e retorno do modo jônio em Fá, ainda em B₃.

Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 3, *There is no rose* (comp. 30-35).

Modo jônio em Lá

S. glo - ri - a in ex - cel - sis De - o!

M. glo - ri - a in ex - cel - sis De - o!

A. glo - ri - a in ex - cel - sis De - o!

P. ff Modo lídio em Lá ff Retorno do modo jônio em Fá dim. Gau-de - a - mus,

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 9).

A seção A4 (comp. 36.2-41.1), correspondente à última estrofe do texto e recobra o modo jônio em Fá, sendo escrita com uma linha melódica muito semelhante à da seção A, estando apenas um pouco alargada no final.

O texto em latim *Transeamus* e a camada intermediária à harpa caracterizam a seção B4 (comp. 41.2-50). Contudo, ao invés de a linha melódica permanecer na nota Dó como nas estrofes anteriores, as vozes cantam uma melodia ascendente, que é duplicada à oitava. Essa melodia é cantada três vezes, sendo a segunda repetição exata da primeira, e a terceira uma variação. Nesta variação (Fig. 15), a harmonia muda e o ostinato da harpa é interrompido pela única vez nessa peça, sendo substituído por um longo acorde de Mib maior, enquanto a camada vocal, destituída do sexto grau, deixa dúvida o estabelecimento do modo, dórico em Dó ou eólio em Dó (comp. 46-49). Sob a sustentação da nota Dó pelas vozes, esse acorde de Mib da harpa é sucedido por um Sol menor com sétima, seguido de um Lá bemol maior com a nona (Sib) no baixo, e por fim um Sol bemol maior na segunda inversão, constituindo o modo dórico em Mib na voz intermediária. A formação do acorde de Mib com sétima menor pelos baixos da harpa reafirma a sétima menor presente nos modos dórico e eólio.

Figura 15: Interrupção do ostinato na camada inferior e dubiedade de modos na camada superior e. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 3, *There is no rose* (comp. 44-50).

The musical score consists of four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano accompaniment (P.) is also shown. The vocal parts sing the word "Trans-e-a" in unison. The piano part features sustained chords and some rhythmic patterns. The score is divided into two main sections: "Modo dórico ou eólio em Dó" (Dorian or Eolian mode in D) and "Modo dórico em Mib" (Dorian mode in C-sharp). The section in Dó is marked with a tempo of 44 and includes lyrics. The section in Mib is marked with a dynamic of "dim."

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 9-10).

O último acorde, Solb maior na segunda inversão, é sucedido por um acorde de Fá maior com as vozes da voz intermediária descendo paralelamente e levando ao retorno do modo jônio de Fá (comp. 51). O ostinato de Dó e Fá é retomado quando as vozes repetem, na nota Dó e em uníssono, todas as palavras latinas anteriormente apresentadas nas seções B, acompanhadas, além do ostinato, pela camada intermediária. Na cadência IV-I final, o ostinato é alargado, e o acorde de Sib maior com sétima maior encontra o acorde de Fá maior com a quinta no baixo. Sendo assim, o baixo e as vozes se encontram na nota Dó, a *confinalis*, o tom de recitação medieval.

Nessa peça, chama a atenção a maneira fluida e elegante através da qual Britten justapõe e sobrepõe modos distintos. Jônio em Fá é inicialmente apresentado nas três camadas da textura composta (comp. 1-6), com lídio em Sib sutilmente instalando-se na camada intermediária (comp. 7-11) e logo transmutando-se para mixolídio em Fá nas camadas intermediária e superior (comp. 11-18). Jônio em Sib (comp. 19-20) assume o domínio das camadas intermediária e superior, as quais gradativamente encontram jônio em Réb (comp. 21-28.1). A enarmonia entre os acordes de Réb e Dó# conduz ao modo jônio em Lá (comp. 28.2-33.1), transmutado para lídio em Lá, que por sua vez retorna ao modo jônio em Fá (comp. 33.2-46.1) por relação cromática mediante. A dubiedade dentre os modos dórico em Dó ou eólio em Dó (comp. 46-49) sobrepõe-se ao modo dórico em Mib e ambos encontram o modo jônio de Fá (comp. 51) finalizado pela ênfase na *confinalis* medieval. Sendo assim, as centricidades Fá-Sib-

Fá-Sib-Réb/Dó#-Lá-Dó/Mib-Fá que combinam relações predominantemente por quintas e por terças caracterizam estruturalmente a modernidade do modalismo dessa peça.

2.4 *That yongē child* e *Balulalow*

A quarta canção é dividida em duas partes (4a. *That yongē child* e 4b. *Balulalow*). A primeira parte da quarta canção corresponde a um solo de mezzo-soprano acompanhado da harpa¹⁹, e a segunda é escrita para o coro e para harpa, com intervenções de soprano solo. A primeira parte também se vale de um texto de autor anônimo do século XIV.

That yongē child

*That yongē child when it gan weep
With song she lullèd him asleep:
That was so sweet a melody
It passèd alle minstrelsy.*

*The nightingalë sang also:
Her song is hoarse and nought thereto:
Whose attendeth to her song
And leaveth the first then doth he wrong.*

Aquela pequena criança

Aquela pequena criança quando começou a chorar
Com uma canção ela o embalou para dormir
Tamanha foi a doçura da melodia
Que superou o menestral.

O rouxinol também cantou
Sua canção é rouca e nada como a dela.
Quem o ouve mais alto
E deixa a primeira comete um erro.

Aqui vemos novamente uma textura em três camadas independentes (Fig. 16). A camada superior é composta pela voz solo, por sua vez escrita num tom mais recitativo que lírico, além de a partitura trazer a indicação de *parlante*. Essa linha melódica da voz é por vezes dobrada e oitavas pela camada inferior da harpa, composta por arpejos, enquanto a camada intermediária, também tocada pela harpa, é formada por uma figura que percorre a canção toda, como um ostinato. Allem (1999, p. 338) relaciona o texto da canção a esse ostinato semitonial, de Ré bemol e Dó que, conjecturamos, pode simbolizar o empobrecimento do canto do rouxinol perante a cantiga de ninar de Maria.

Os sete primeiros compassos trazem appoggiaturas cromáticas junto aos fatores formativos da tríade de Dó maior, ou seja, Réb-Dó e Láb-Sol na camada superior, da voz solo. Nessa primeira parte da peça, que corresponde à primeira estrofe, a harpa além do ostinato, enfatiza o ponto culminante de cada semifrase com os seguintes acordes arpejados: para a primeira um acorde de Fá menor; para a segunda, Dó menor na primeira inversão e para a terceira, Ré bemol maior. O intervalo Réb-Dó é enfatizado pelo acorde de Réb maior (comp. 6) presente na camada inferior e projetado ao longo de toda a peça através do ostinato na voz

¹⁹ Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço <https://youtu.be/5ULb9J9zqz0>. Acesso em: 21 nov. 2022.

intermediária. A quarta semifrase é escrita sobre o modo frígio em Dó (comp. 7.2-8, Fig. 16), onde a harpa duplica em oitavas a melodia da voz.

Figura 16: Na camada inferior os acordes da harpa (que também duplica a melodia da voz em oitavas), na intermediária o ostinato da harpa e na superior a melodia da voz. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 4a, *That jongë child* (comp. 6-8).

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled "Melodia da voz", contains two measures of vocal melody. The middle staff, labeled "Acordes cordais e arpejados Harpa duplicando melodia da voz", shows the harp's role in the first measure and its ostinato pattern in the second. The bottom staff, labeled "Ostinato", shows the harp's continuous eighth-note pattern. The vocal line includes lyrics: "That was so sweet a mel - o - dy" and "It pass-ed al - le min-strel-sy.". Measure numbers 6 and 7 are indicated above the vocal line. Dynamic markings "più f" and "p" are also present.

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 11).

O trecho correspondente à segunda estrofe do texto (comp. 10-18), possui Lá como centro sonoro predominante na camada inferior, Dó na intermediária e Mi na camada vocal superior. O papel da camada inferior é migrar de Dó a Lá, através de arpejos sobre os acordes de Dó maior, Lá menor com sétima em terceira inversão e Lá maior (comp. 9-13). A camada superior da voz perpassa os modos frígio em Mi (comp. 10-11) e dórico em Mi (comp. 12-13) em duas semifrases. Uma terceira semifrase, sobre o modo jônio em Mi (comp. 14) transmuta-se no modo jônio em Dó# a partir da presença da nota Mi# (comp. 15). Duas características da passagem são dignas de nota: a presença da nota Lá natural, como um ornamento cromático da nota Sol, o que constitui uma característica composicional da peça, e a nossa opção pelo modo jônio a despeito de não haver o sétimo grau. Essa decisão se deve a um emparelhamento com o modo jônio imediatamente antecedente.

A segunda parte da quarta canção²⁰ (4b. *Balulalow*) tem como letra um texto do século XVI de James, John e Robert Wedderburn. Trata-se de uma canção de ninar para o bebê Jesus.

²⁰ Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço <https://youtu.be/bRuuvOYeSpg>. Acesso em: 21 nov. 2022.

Balulalow

*O my deare hert, young Jesu sweet,
Prepare thy creddil in my spreit,
And I sall rock thee to my hert
And never mair from thee depart.*

*But I sall praise thee evermoir
With sanges sweet unto thy gloir;
The knees of my hert sall I bow,
And sing that richt Balulalow!*

Canção de ninar

Ó meu querido coração, doce e pequeno Jesus
Prepara teu berço em minha alma
Eu vou te embalar em meu coração
E nunca me afastarei de ti.

Mas eu sempre te louvarei
Com doces canções para tua glória
Meu coração de joelhos se curva
E canta aquela rica canção de ninar.

Assim como o texto, aqui a escrita musical de Britten também sugere uma canção de ninar, por aspectos rítmicos e harmônicos, já que, como mencionado no Capítulo 1 (Fig. 1), alterna a terça dos acordes.

A opção pela métrica binária composta, enquanto a escrita das articulações da harpa sugere fortemente um compasso ternário gera hemíolas em profusão. Mesmo o solo de soprano que inicia a seção, escrito em métrica binária composta, encontra hemíolas nos compassos 27 e 28.

Esse padrão rítmico é repetido na estrofe seguinte, quando a mesma melodia é cantada agora pelo coro em uma textura homofônica que forma a camada superior da textura composta. A camada intermediária é formada por quintas e sextas heterofônicas. A camada inferior é formada majoritariamente por quintas heterofônicas (havendo algumas inserções de terças), ao final sobrepostas, com durações mais longas do que as da voz intermediária.

Quanto à forma, *Balulalow* é dividida em duas partes. A linha melódica da primeira parte corresponde à primeira estrofe e é cantada por soprano solo, enquanto a harpa faz o acompanhamento intercalando os acordes de Fá# maior e menor nas primeiras duas frases, com Dó# maior ao final da segunda (comp. 22-26). Quando a linha melódica encontra as hemíolas (comp. 27), a harmonia passeia por outros acordes, retornando para Fá# menor na última frase do solo (comp. 30).

A segunda parte de *Balulalow* é mais elaborada, e consiste em variações dos materiais apresentados na primeira parte. O coro inicia cantando em homofonia as três primeiras frases. As duas primeiras frases seguem o mesmo padrão harmônico da primeira parte, enquanto aqui o trecho que compõe as hemíolas é harmonizado de maneira diferente. Britten sai da centralidade de Fá# apenas nos compassos 38 e 39, quando introduz um acorde de Dó maior, seguido de Sib maior. Este é sucedido por Dó# maior, trazendo de volta a centralidade em Fá#. Para a última frase do texto Britten quebra a textura ao colocar as vozes de maneira

contrapontística e imitativa. Finaliza a canção com solo de soprano cantando a última frase do texto sustentando um Fá#, enquanto o coro canta acordes de Fá# alternando as terças, com a harpa finalmente articulando conforme o compasso binário composto.

2.5 As dew in Aprille

A quinta canção²¹ possui também texto anônimo do século XIV. Fala sobre a Virgem Maria e Jesus.

As dew in Aprille

*I sing of a maiden
That is makèles:
King of all kings
To her son she ches.*

*He came al so stille
There his moder was,
As dew in Aprille
That falleth on the grass.*

*He came al so stille
To his moder's bour,
As dew in Aprille
That falleth on the flour.*

*He came al so stille
There his moder lay,
As dew in Aprille
That falleth on the spray.*

*Moder and mayden
Was never none but she:
Well may such a lady
Goddes moder be.*

Como o orvalho em abril

Eu canto sobre uma virgem
Que é inigualável
Rei de todos os reis
Para seu filho ela escolhe.

Ele veio tão gentilmente
Para onde sua mãe estava
Como o orvalho em abril
Que cai sobre a grama.

Ele veio tão gentilmente,
Para a casa de sua mãe,
Como orvalho em abril
Que cai sobre a flor.

Ele veio tão gentilmente,
Onde sua mãe jazia,
Como orvalho em abril
Que cai no galho.

Mãe e virgem,
Nunca há mais ninguém além dela;
Tal senhora pode
Ser a mãe de Deus.

Aqui a música de Britten pode ser dividida em três seções, sendo elas **ABA'** (comp. 1-11, 11-39, 40-52). A textura é composta pela camada das vozes, que estão em homofonia nas seções A e em imitação na seção B, enquanto a camada da harpa compõe um acompanhamento cuja figuração varia ao longo da peça.

Na seção A, correspondente ao primeiro verso do texto, a camada das vozes caminha em textura homofônica. O modo é jônio em Mib, como sugere a linha melódica das vozes e o

²¹ Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço <https://youtu.be/Oviz8qiv4xg>. Acesso em: 21 nov. 2022.

acompanhamento da harpa, esse constituído por arpejos. A primeira frase termina com um acorde de Sib maior, que é seguido por sua mediante cromática Réb maior (comp. 6) na segunda frase, que após Sib menor, Dó menor e Sol menor na segunda inversão retorna ao Mib maior (comp. 11).

Para a **seção B**, correspondente aos três versos seguintes, Britten escreve para as vozes melodias imitativas como um efeito de eco. Essas melodias são construídas a partir das tríades de Mib maior e Dó maior (com eventuais appoggiaturas), intercalando a sonoridade dessas mediantes cromáticas. O acompanhamento da harpa passa a ter uma figuração diferente da seção A, variando a figuração dentro da seção B de acordo com as estrofes do texto. A primeira figuração (comp. 11-20) (Fig. 17), correspondente a segunda estrofe do texto, consiste na mão esquerda intercalando arpejos de Mib maior com Dó maior de acordo com a melodia das vozes. Já a mão direita toca um breve ostinato sobre as notas Mib, Sib e Dó em contraste com o Mi natural dos acordes de Dó maior da mão esquerda, bem como das vozes. Nessa figuração encontramos uma sensação de hemíolas, devido a escrita binária em compassos ternários.

Figura 17: Primeira figuração da harpa em B e melodia das vozes em imitação sobre as tríades de Mib maior e Dó maior. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 5, *As dew in Aprille* (comp. 11-16).

Melodia das vozes em imitação

Triade de Mib maior
p legato

Triade de Dó maior

Primeira figuração da harpa

mf bisbigliando e legato

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 15).

Na segunda figuração (comp. 22-29) (Fig. 18), correspondente a terceira estrofe do texto, a harpa intercala acordes de Mib maior e Dó maior com sétima, porém, tocando a nota Mib na mão esquerda mesmo nos trechos em que a mão direita está tocando Dó maior, como um pequeno ostinato para o trecho.

Figura 18: Segunda figuração da harpa em B. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 5. *As dew in Aprille* (comp. 22-27).

Segunda figuração da harpa em B

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 15).

Na terceira figuração (31-39) (Fig. 19), correspondente à quarta estrofe do texto, harmonicamente ocorre o mesmo dos trechos anteriores, mas com uma figuração diferente na harpa, sendo agora as colcheias agrupadas em grupos de quatro.

Figura 19: Terceira figuração da harpa em B. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 5, *As dew in Aprille* (comp. 31-37).

Terceira figuração da harpa em B

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 16).

Para finalizar com a **seção A'**, correspondente ao último verso do texto, as vozes voltam a caminhar de maneira homofônica (comp. 42). As linhas melódicas das vozes são uma variação da seção A, bem como o acompanhamento da harpa.

2.6 *This little babe*

A sexta canção²², com texto de Robert Soutwell (1561-1595) intitulada *This little Baby* fala sobre a batalha do menino Jesus contra as forças de Satanás relacionando características do bebe e da cena do presépio com elementos de uma guerra.

This little babe

*This little babe so few days old,
Is come to rifle Satan's fold;
All hell doth at his presence quake,
Though he himself for cold do shake;
For in this weak unarmèd wise
The gates of hell he will surprise.*

*With tears he fights and wins the field,
His naked breast stands for a shield;
His battering shot are babish cries,
His arrows looks of weeping eyes,
His martial ensigns Cold and Need,*

Esse bebezinho

Esse bebezinho com poucos dias de vida,
Veio para fuzilar o rebanho de Satanás;
O inferno todo treme em sua presença,
Embora ele mesmo por frio trema;
Pois neste sábio desarmado fraco
As portas do inferno ele surpreenderá.

Com lágrimas ele luta e ganha o campo,
Seu peito nu representa um escudo;
Seus tiros são choros de bebês,
Suas flechas parecem olhos lacrimejantes,
Seus emblemas marciais são Frio e Necessidade

²² Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço <https://youtu.be/Pxbn2sjvap0>. Acesso em: 21 nov. 2022.

And feeble Flesh his warrior's steed.

*His camp is pitchèd in a stall,
His bulwark but a broken wall;
The crib his trench, haystalks his stakes,
Of shepherds he his muster makes;
And thus, as sure his foe to wound,
The angels' trumps alarum sound.*

*My soul, with Christ join thou in fight;
Stick to the tents that he hath pight.
Within his crib his surest ward;
This little babe will be thy guard.
If thou wilt foil thy foes with joy,
Then flit not from this heavenly Boy.*

E a frágil carne sua montaria de guerra.

Seu acampamento está montado em um estábulo,
Sua muralha é uma parede quebrada:
A manjedoura sua trincheira, o feno suas estacas,
Dos pastores ele faz sua tropa:
E, assim, tão certo de ferir seu inimigo
Soa o alarme do trunfo dos anjos.

Minha alma, junta-te a Cristo na luta;
Atinha-se às tendas que ele armou.
Em sua manjedoura está a guarda mais segura,
Esse bebezinho será seu guardião.
Se quer seus inimigos frustrados
Então não se afaste desse Menino celestial.

A forma dessa peça é AB e Coda. A harpa sempre toca acordes em paralelo às vozes que cantam em uníssono no início e na Coda, e em imitação durante o cânone que corresponde a **seção A**.

Britten inicia a **seção A** com a harpa tocando uma figura rítmica marcada, alternando acordes de Mib menor com acordes formados por quartas (Fig. 20). As vozes cantam em uníssono a primeira parte do cânone, correspondente à primeira estrofe texto, com a linha melódica escrita no modo eólio em Mib. Mudanças ocorrem apenas no final do trecho (comp. 13-17), quando Britten adota um acorde de Mib maior na harpa, sucedido por um Láb maior na segunda inversão, que leva a um Fá maior com sétima (comp. 15), evocando o modo mixolídio em Fá, seguido onde um acorde de Mib com sétima maior e com quarta e sexta suspensas na harpa que resolve em Mib menor ao final do trecho.

Figura 20: Figura rítmica marcada na harpa e vozes em uníssono. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 6, *This Little Baby* (comp. 1-7).

1 **Presto con fuoco** ($\text{♩}=180$)

Sopranos
Mezzos
Altos

This little Babe so few days old, Is come to rifle

This little Babe so few days old, Is come to rifle

This little Babe so few days old, Is come to rifle

Piano

f *marcato* *f* *sempre*

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 17).

A primeira defasagem do cânone corresponde à segunda estrofe do texto. Ocorre quando contraltos entram um tempo depois das demais vozes, cantando a mesma melodia. Na terceira estrofe, mezzos-sopranos entram um tempo depois dos sopranos, e contraltos entram no tempo seguinte, sendo, portanto, a terceira defasagem do cânone, onde a harpa troca a figura rítmica marcada pelos mesmos acordes agora sempre em colcheias. Apesar das defasagens das vozes, ao final de cada estrofe Britten recoloca as vozes em homofonia.

Na seção B, correspondente a primeira parte da última estrofe do texto, a camada com as vozes passa a caminhar homofonicamente, enquanto o acompanhamento na harpa vai para uma região mais aguda, com figuração rítmica semelhante à da primeira estrofe. A melodia das vozes aqui é uma variação das estrofes anteriores, porém agora sob a escala de Mib menor harmônica, enquanto a harpa alterna entre acordes do primeiro e quinto grau dessa escala.

Na Coda, uma mudança contrastante ocorre a partir do trecho que corresponde aos dois últimos versos do texto (comp. 62-73), onde Britten adota a armadura de clave de Mib maior. As figuras rítmicas das vozes aqui incitam hemíolas em contraste com o ritmo da harpa. A melodia, aqui cantada em uníssono, pode ser considerada também uma variação das melodias anteriores. Os acordes da harpa são estabelecidos por relações de segundas e quintas: Saindo de Mib maior, faz um acorde de Ré maior que resolve em Sol maior, seguido de Fá maior que

resolve em Sib maior, depois La maior resolvendo em Ré maior, seguido de um Dó maior que vai para um Sib maior, que por sua vez resolve em Mib maior, terminando assim a canção com o acorde suspenso nas vozes e a harpa tocando figura rítmica semelhante à do início.

Figura 21: Hemíolas nas vozes e acordes com relações de segundas e quintas na harpa. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 6, *This Little Baby* (comp. 60-69).

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 20).

Essa Coda constituída por acordes maiores possui uma sonoridade contrastante com as seções anteriores, trazendo uma sensação de claridade. A mudança nas figuras rítmicas, que aqui possuem valores maiores também são um ponto contrastante, e para os últimos quatro compassos Britten escreve *Senza Rallentando*.

2.7 Interlude

A sétima peça²³ de *A Ceremony of Carols* intitulada *Interlude* é escrita para harpa solo. A melodia desse interlúdio é baseada em *Procession/Recession*, sendo praticamente uma variação da melodia deste cantochão, exceto pelo “Aleluia” final. A escrita aqui é claramente idiomática para a harpa por conta dos harmônicos, que aparecem logo no início, quando a mão esquerda toca um motivo construído a partir de uma segunda descendente e ascendente, sucedida por uma quinta descendente, iniciando em Mib (Fig. 22). No segundo compasso, a mão direita toca a melodia do cantochão em forma de acordes (Fig. 22). Estes estão deslocados da métrica, que aqui é um 12/8, cuja métrica quaternária é marcada pela mão esquerda da harpa. Ao final da primeira frase, a mão esquerda toca um compasso de transição (comp. 4) (Fig. 22)

²³ Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço <https://youtu.be/7-BuFSYDwXU>. Acesso em: 21 nov. 2022.

para a frase seguinte. Esta última, novamente com a mão direita fazendo a melodia em acordes e a esquerda, o motivo citado, porém iniciando agora em Réb. Seguindo o mesmo padrão nas frases seguintes, Britten novamente escreve esse motivo iniciado em outras notas, Dób (comp. 8) e Sib (comp. 9), respectivamente.

Figura 22: Melodia do cantochão em acordes, motivo da mão esquerda e compasso de transição. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 7, *Interlude* (comp. 1-4).

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 21).

A partir do comp. 12 ocorre uma importante mudança e uma nova camada é inserida: a mão esquerda passa a tocar também acordes juntamente com a mão direita, além do baixo que segue sendo o motivo citado anteriormente, agora sem os harmônicos, porém dobrado em oitava, este iniciando em Solb no comp. 12 e Sib no comp. 15. Outra mudança ocorre no comp. 19, quando antecedido de um 6/8 surge um 9/8 onde a colcheia pontuada torna-se equivalente à colcheia, dando uma sensação de redução do andamento, retornando ao 12/8 no comp. 22, quando a métrica anterior também retorna. Nesses compassos de 9/8 Britten agrupa as colcheias de maneiras diferentes, sendo 2+2+2+3, 4+3+2, 2+2+2+3, e o motivo da mão esquerda é variado.

Ao retornar com o 12/8 no comp. 22, o motivo da mão esquerda também retorna a sua forma original, com os harmônicos do início. Para fechar esse interlúdio, Britten segue com o motivo na mão esquerda enquanto aumenta o número de subdivisões das notas em uníssono tocadas pela mão direita até culminar em grandes glissandos.

2.8 *In freezing winter night*

A oitava peça²⁴ também possui texto de Robert Soutwell (1561-1595), que, assim como na sexta canção, fala sobre o bebê Jesus, compara elementos do presépio com os luxos de uma realeza, e lamenta a situação em que se encontra o pobre recém-nascido.

In freezing winter night

*Behold, a silly tender babe,
In freezing winter night,
In homely manger trembling lies –
Alas, a piteous sight!*

*The inns are full; no man will yield
This little pilgrim bed.
But forced he is with silly beasts
In crib to shroud his head.*

*This stable is a Prince's court,
This crib his chair of State;
The beasts are parcel of his pomp,
The wooden dish his plate.*

*The persons in that poor attire
His royal liveries wear;
The Prince himself is come from Heav'n;
This pomp is prizèd there.*

*With joy approach, O Christian wight,
Do homage to thy King.
And highly praise his humble pomp,
Which he from Heav'n doth bring.*

Na noite gelada de inverno

Eis que um inocente e terno bebê,
Na fria noite de inverno,
Deitado em uma manjedoura comum treme –
Ah, que cena triste!

As pousadas estão cheias; nenhum homem vai ceder
Esta pequena cama de peregrino.
Mas forçado a ficar com pobres animais
Em uma manjedoura para descansar a cabeça.

Este estábulo é a corte de um príncipe,
Esta manjedoura seu trono;
As feras são parte de sua pompa,
O prato de madeira sua louça.

As pessoas naquele traje pobre
Vestem suas librés reais;
O próprio Príncipe veio do Céu;
Onde sua pompa tem valor.

Com alegria se aproxime, ó criatura cristã,
Presta homenagem ao teu Rei.
E louvai muito a sua humilde pompa,
Que ele do céu traz.

A forma dessa peça é ABC. Essa canção do início ao fim tem uma textura composta pela camada vocal e outra pela harpa que toca acordes em *tremolos* e dobra grande parte das linhas melódicas do contralto. Possui uma formula de compasso assimétrica, de 5/4.

A seção A (comp. 1-25), correspondente às duas primeiras estrofes do texto, consiste em uma melodia escrita para sopranos, que é imitada em forma de cânone por mezzos-sopranos enquanto contraltos e harpa fazem um padrão de ostinato (Fig. 23), com uma pequena transição entre a primeira e segunda estrofes do texto. Esta seção está escrita no modo frígio em Sol.

²⁴ Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço <https://youtu.be/GhWLejGH60E>. Acesso em: 21 nov. 2022.

Figura 23:. Vozes de soprano e mezzo-soprano em imitação e ostinato na harpa e no contralto.
Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 8, *In Freezing Winter Night* (comp. 6-10).

Vozes em imitação

The musical score consists of five staves. The top three staves are for voices: Soprano (S.), Mezzo-Soprano (M.), and Alto (A.). The bottom two staves are for the Harp (P.). The vocal parts sing a melody of eighth and sixteenth notes, with lyrics appearing below the notes. The harp part provides an ostinato pattern of eighth-note chords. The score is set against a background of a freezing winter night.

Ostinato na harpa e no contralto

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 23).

A **seção B** (comp. 26-43) inicia com uma súbita alteração do modo para jônio em Sol. Mezzo-sopranos continuam cantando a mesma linha melódica das sopranos em imitação até o final da seção. Contraltos, por sua vez, passam a cantar uma linha melódica cada vez mais distante de um ostinato a partir do comp. 29. Depois deste, as vozes transitam por outros modos, até finalizar a seção no modo inicial da mesma.

Para a **seção C** (comp. 44-55), Britten retoma o modo frígio em Sol. O texto agora é cantado por soprano solo enquanto as demais vozes fazem um ostinato em *bocca chiusa*. No último compasso apenas, as vozes fazem um acorde de Sol maior, como uma picardia.

2.9 Spring Carol

A nona peça²⁵ de *A Ceremony of Carols* é um dueto para soprano e mezzo-soprano. O texto é de William Cornish (14? - 1523), que louva a Deus com gratidão.

Spring Carol

*Pleasure it is
To hear, iwis,
The Birdès sing.
The deer in the dale,*

Cântico de Primavera

Prazer é ouvir,
Verdadeiramente,
Os pássaros cantando.
O cervo no bosque,

²⁵ Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço <https://youtu.be/QleOLXg3kTU>. Acesso em: 21 nov. 2022.

<i>The sheep in the vale, The corn springing. God's purveyance For sustenance, It is for man. Then we always To give him praise, And thank him than, And thank him than.</i>	As ovelhas no vale, O milho brotando. Provisão de Deus Para sustento, É para o homem. Então sempre Vamos louvá-lo, E agradecê-lo assim. E agradecê-lo assim.
--	--

Aqui novamente Britten mantém uma camada em ostinato para a harpa, formando com a camada vocal uma textura composta. A forma dessa peça é ABA' e o modo utilizado é o lídio em Sol.

Na **seção A** (comp. 1-15), na camada textural formada pelas vozes, o soprano inicia cantando a melodia que termina com a nota Mi sustentada quando entra o mezzo-soprano cantando sua melodia sob a nota sustentada do soprano. Esse padrão se repete até o comp. 16, quando as duas vozes finalmente caminham homofonicamente na **seção B** (comp. 16-20).

Na **seção A'** (comp. 22-32), o soprano canta sua linha melódica seguida do mezzo-soprano, que entra em textura polifônica com sua melodia. Ainda em polifonia, as vozes repetem a última frase até o final da canção, quando, enquanto as vozes sustentam as notas Ré e Si, a harpa abandona o ostinato e finaliza a canção com uma variação deste.

2.10 *Deo gracias*

A décima peça²⁶ possui texto de autor anônimo do século XV. O texto inicia e termina com a frase *Deo Gracias!* em latim, agradecendo a Deus pelos acontecimentos bíblicos relatados no poema inglês.

Deo gracias

*Deo gracias!
Adam lay ybounden,
Bounden in a bond,
Four thousand winter
Thought he not too long;*

*Deo gracias!
And all was for an appil,
An appil that he tok.
As clerkēs finden
Written in their book.*

Deo gracias!

Graças a Deus

Graças a Deus!
Adão foi amarrado,
Preso por um vínculo,
Quatro mil invernos
Achando que não seria muito.

Graças a Deus!
E tudo foi por uma maçã,
Uma maçã que ele pegou,
Como os clérigos encontraram
Escrito em seus livros.

Graças a Deus!

²⁶ Para a escuta da obra, sugerimos a interpretação de Robert Shaw Chamber Singers, disponível no endereço <https://youtu.be/UIDYF4ET07U>. Acesso em: 21 nov. 2022.

*Ne had the appil takè ben,
The appil takè ben,
Ne hadde never our lady
A ben hevenè quene.*

*Blessèd be the time
That appil takè was.
Therefore we moun singen:
Deo gracias!*

Se a maçã não nunca fosse tomada,
Se a maçã não tivesse sido tirada,
Nossa Senhora nunca teria
Não seria Rainha dos céus.

Abençoe a hora
Onde esta maçã foi tomada,
Assim podemos cantar:
Graças a Deus!

Para essa canção com forma rondó ABABAB'A' (comp. 1-7.1, 7-16, 17-23.1, 23-32, 33-39.1, 39-61, 62-80), Britten novamente se vale da textura composta, no modo dórico em Lá.

As **seções A** trazem a frase em latim (“*Deo Gracias!*”) cantada em uníssono, sempre forte, apoiada por um acorde de Lá menor na harpa.

Nas **seções B**, com texto em inglês, Britten escreve em um caráter mais recitativo para a camada das vozes, que cantam acordes homofonicamente em uma região mais grave, com dinâmicas pianíssimo, acompanhadas pela harpa que toca sempre colcheias passeando pela escala. Esse padrão se repete na estrofe seguinte.

Na **seção B'**, correspondente à terceira estrofe do texto, algumas mudanças ocorrem: a harpa passa a tocar a escala duas oitavas acima e a melodia das vozes ascende e cresce ao final da estrofe, quando cantam um acorde de Mi maior. Este leva a uma mudança modal bastante perceptível (comp. 50-60) (Fig. 24), estendendo a seção. Acordes de quartas e quintas sobre o modo jônio em Lá são trazidos para a camada com a harpa, enquanto a camada com as vozes, que estão em uma região uma oitava acima das estrofes anteriores, agora com dinâmica forte, cantam dessa vez no modo mixolídio em Lá por terem a nota Sol natural, em contraste com o Sol sustenido presente na parte da harpa. Nesse trecho após cantarem as primeiras frases, repetem algumas vezes as últimas palavras da estrofe encaminhando para a seção seguinte.

Figura 24: Sobreposição dos modos mixolídio em Lá na camada vocal e jônio em Lá na harpa. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 10, *Deo Gracias* (comp. 50-55).

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 33)

A seção A' é cantada polifonicamente, com as vozes entrando em momentos diferentes adensando a textura. Como no início, aqui as vozes estão no modo dórico em Lá acompanhadas por acordes da harpa e glissandos, que por sua vez está no modo jônio em Lá, portanto contrastando com a melodia das vozes (Fig. 25), gerando um efeito bimodal.

Figura 25: Camada vocal em imitação e sobreposição dos modos jônio em Lá na harpa e dórico em Lá na camada vocal. Britten, *A Ceremony of Carols*: n. 10, *Deo Gracias* (comp. 62-71).

Vozes no modo dórico em Lá em imitação

The musical score consists of four staves. The top three staves are vocal parts: Soprano (S.), Mezzo-soprano (M.), and Alto (A.). The bottom staff is the Harp (P.). The vocal parts sing the phrase "De-o gra-ci-as!" in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The harp part provides harmonic support with sustained notes and arpeggiated chords. Measure numbers 62 and 63 are indicated at the beginning of each section. Dynamics such as ***ff*** (fortissimo) and ***sf*** (sforzando) are used throughout.

Fonte: Mathias Charton (1943, p. 34).

A canção termina quando as vozes sustentam um acorde de Lá maior acompanhadas do mesmo acorde arpejado pela harpa, trazendo a sensação otimista da terça de picardia.

CONCLUSÃO

Através da análise musical foram verificadas as técnicas composicionais modernas características do século XX utilizadas por Britten em *A Ceremony of Carols*. Encontramos a predominância do uso de modos alternados e sobrepostos, texturas distintas, relações de acordes por terças, bem como compassos assimétricos, dentre outros.

A continuidade na textura em camadas é garantida pela justaposição de modos, cuja linearidade é resultante da exploração de notas comuns entre eles, como por exemplo em *There is no Rose* e *Deo gracias*. Essa continuidade, por vezes, é entrecortada por surpresas decorrentes da forte presença de relações cromáticas mediante, como em *Wolcum Yole!*.

Relações cromáticas de mediantes fazem parte da essência da obra em questão. Aparecem de várias formas, desde subitamente como em *Wolcum Yole!*, *There is no Rose* e *As dew in Aprille*, como sobrepostas e intercaladas como em *As dew in Aprille*.

Ostinatos são outra característica marcante em *A Ceremony of Carols* e, por sua vez, ao constituírem uma importante camada textural, também elencam um dos elementos garantidores de uma singularidade em peças como *Wolcum Yole!*, *There is no Rose*, *That youngë child*, *As dew in Aprille*, *Im Freezing Winter Night* e *Spring Carol*.

As melodias imitativas em formas de cânones, como as presentes nas peças *As dew in Aprille*, *This little Baby*, *Im Freezing Winter Night* e *Deo gracias* trazem uma sensação de um contraponto rebuscado pois contam com a elegância e sofisticação com que Britten os escreve. Sua execução pode ser desafiadora aos intérpretes, principalmente no caso de *This little Baby*.

Além de todas essas características presentes nas peças que contribuem para a essência da obra como um todo, o cantoção de *Procession* e *Recession* enfatiza a unidade de *A Ceremony of Carols* ao servir como material para a construção do interlúdio da harpa, além de iniciar e finalizar a obra.

Os textos utilizados *A Ceremony of Carols* com temáticas claramente natalinas são muito bem tratados pela música de Britten, estando estes dois elementos fortemente relacionados. Uma sugestão para performance é que os intérpretes evidenciem as relações entre texto e música, como por exemplo em *Wolcum Yole!*, onde os acordes maiores da primeira seção incitam alegremente boas-vindas, em *That youngë child* onde seu tom recitativo e sua sonoridade oriental exótica devem soar como uma ameaça para o ouvinte, em *As dew in Aprille*, onde as vozes caminham em homofonia ao cantar sobre Maria, enquanto ao cantar sobre o quão gentilmente Jesus foi até sua mãe induzem uma sensação de movimento e fluidez, já que estão

em imitação. Outras relações também podem ser caracterizadas pela figuração rítmica da harpa, como em *Balulalow*, que onde lembra um balanço para esta que é uma canção de ninar, ou como em *This little Baby*, onde a figura rítmica marcada na harpa lembra músicas militares, com seu final triunfante com hemíolas e acordes maiores que contribuem para a imagem de uma batalha, e o *senza rall.* ao final desta canção, podendo significar que a batalha contra o mal não para. Também são destacáveis os *tremolos* da harpa em *In Freezing Winter Night*, que remetem a tremores de frio, podendo assim ambientar o ouvinte à cena narrada pelo texto.

A Ceremony of Carols é uma prova da grandiosidade das habilidades composicionais de Britten. Um bom exemplo disso nessa peça é o fato de Britten oferecer muito musicalmente através de materiais mínimos. Estes, trabalhados de modo a soarem estimulantes aos ouvintes e aos intérpretes, através de cânones e imitações, texturas em camadas, ostinatos, variações, mudanças de modos e seções contrastantes.

A partir dessa análise, tanto o ouvinte em sua escuta quanto o intérprete em sua performance podem buscar elencar prioridades em determinadas estruturas, como por exemplo, no caso das texturas compostas ou da sobreposição de modos. A compreensão do contexto histórico, musical e geral em que Britten situava-se também são fatores a se considerar ao interpretar a obra.

Compreender os materiais empregados por Britten em *A Ceremony of Carols* e como o compositor os desenvolve ao longo das peças pode auxiliar a leitura e montagem da peça, além de possibilitar a tomada de decisões interpretativas consistentes por parte do regente.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Stephen Arthur. Britten and the world of the child. In:

COOKE, Mervyn. *The Cambridge companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999

ARCHIVE, The Britten Pears. #OTD in 1942 the Fleet Street Choir gave the first London performance of A Ceremony of Carols at a National Gallery Christmas Concert. 21 dez. 2020. Twitter: @BrittenOfficial. Disponível em:

<https://mobile.twitter.com/brittenofficial/status/1340945176181796866>. Acesso em: 20 ago.2022

BRITTEN, Edward Benjamin. *A Ceremony of Carols*. Yvetot: Mathias Charton. [201?]. 1 partitura

CRAGGS, Stewart R. *Benjamin Britten: A bio-bibliography*. Westport: Greenwood Press, 2002

ELLIOTT, Graham. *Benjamin Britten: the spiritual dimension*. New York: Oxford University Press, 2006.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5 ed. Boston: Pearson, 2018.

LAMB, Gordon H. Benjamin Britten’s “A Ceremony of Carols”. *The Choral Journal*. Oklahoma: v. 4, n. 1, pp. 18-20, 1963. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23541845>. Acesso em: 24 nov. 2022.

MACHLIS, Joseph. *Introduction to contemporary music*. 2. ed. New York: W W Norton & Company, Inc., 1979.

ROSS, Alex. *O resto é ruído*: escutando o século XX. Trad. Claudio Carina, Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: Procession. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Rs48J2Qe28E>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: Wolcum Yole!. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/v7ZXZMXwr4g>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: There is no Rose. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: https://youtu.be/_KhugNmsKxI. Acesso em: 24 nov. 2022.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: That youngë child. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/5ULb9J9zqz0>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: Balulalow. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/bRuuvOYeSpg>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: As dew in Apille. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Opez8qiv4xg>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: This little Baby. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/Pxbn2sjvap0>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: Interlude. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/7-BuFSYDwXU>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: In Freezing Winter Night. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/GhWLejGH60E>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: Spring carol. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/QleOLXg3kTU>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SHAW, Robert. *Ceremony Of Carols*: Deo Gracias. YouTube, 3 nov. 2018. Disponível em: <https://youtu.be/UIDYF4ET07U>. Acesso em: 24 nov. 2022.

SOUZA, Jonathan de. *Texture*. In:

REHDING, Alexander; RINGS, Steven. *The Oxford handbook of critical concepts in music theory*. New York: Oxford University Press, 2019

WIEBE, Heather. *Britten's unquiet pasts*: sound and memory in postwar reconstruction. Cambridge, Cambridge University Press, 2012