

CAMILA LUCIANA HAGEN LOHMANN

BENJAMIN BRITTEN:

Análise musical de A Ceremony of Carols, Op. 28

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2022

CAMILA LUCIANA HAGEN LOHMANN

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 composicionais 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 cânones, 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 A <i>CEREMONY OF CAROLS</i> | p. 14 |
| 1.1 Britten como compositor de obras corais | p. 15 |
| 1.2 Contextualização da obra coral A <i>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

Compositor 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 composicionais, 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, recorreremos 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 aventureiros 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 detalhes |
|-------------------------|--|---------------------|
| 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>Einladung 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 tímpanos |
| 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).

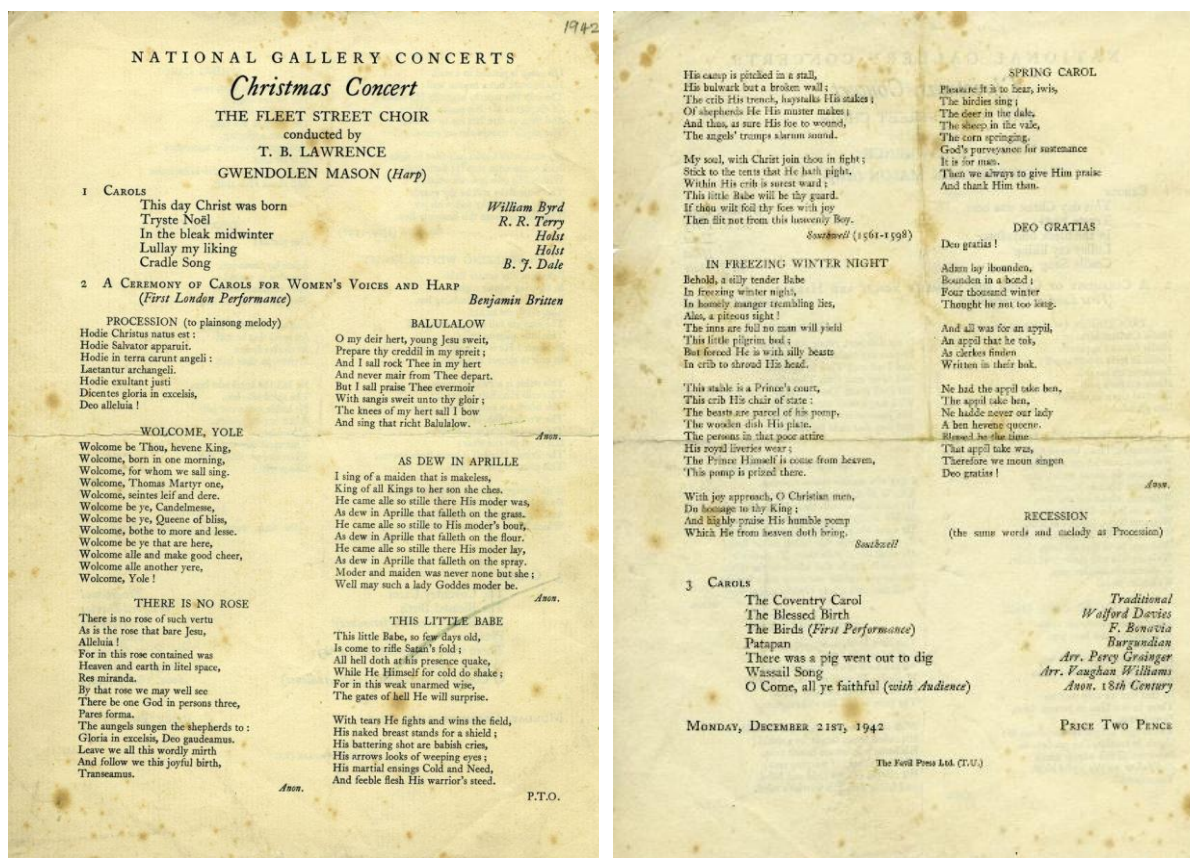
³ 1. *Procession*, 2. *Wolcum Yole*, 3. *There is no Rose*, 4a. *That youngë child*, 4b. *Balulalow*, 5. *As dew in Aprille*, 6. *This Litle Baby*, 7. *Interlude* (Harpa Solo), 8. *In Freezing Winter Night*, 9. *Spring Carol*, 10. *Deo Gracias* e 11. *Recession*.

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



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.



Fonte: THE BRITTEN 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 arcanjos
Hoje os justos se alegram, dizendo:
Glória a Deus nas alturas.
Aleluia!

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).

The image displays two systems of musical notation for Benjamin Britten's *A Ceremony of Carols*. The first system (measures 1-10) features Soprano and Piano parts. The Soprano part is in G major (one sharp) and begins with a forte (*f*) dynamic and the instruction *sempre*. The Piano part is in G major and begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lyrics are: "Ho-di - e Chris - tus na - tus est : lae - tan - tur arch-an - ge - li :". Below the Piano part, Roman numeral chord symbols are provided: I, I V I₆ ii₄ vi, IV I, I, VII, IV vi. The second system (measures 11-18) also features Soprano and Piano parts. The Soprano part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Piano part begins with a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction *piu*. The lyrics are: "ho - di - e ex - sul - tant jus - ti Al - le - lu - ia !". Below the Piano part, Roman numeral chord symbols are provided: I (pedal), I, iii I. The key signature for both systems is G major (one sharp).

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

Britten escreve o cantochão 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).

The image displays two pages of a musical score for Benjamin Britten's *A Ceremony of Carols*. The left page, titled 'Cantochão', features a Soprano part with the lyrics 'Ho-di - e Chris - tus na - tus est :'. The piano accompaniment is marked *ff*. Below the piano part, Roman numerals indicate the harmonic structure: I, I V I₆ ii₄ vi, IV, I. The right page, titled 'Cantochão duplicado oitava abaixo', features a Soprano part with the lyrics 'ho - di - e ex - sul - tant jus - ti di - cen - tes :'. The piano accompaniment is marked *ff* and *con moto*. Below the piano part, the Roman numeral I (pedal) is indicated.

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!

Candelmesse, 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!

Missa 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 remanescente 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).

Allegro con brio (♩.=126)

Motivo

Sopranos *f* *sempre f*

Mezzos *f* *sempre f*

Altos *f* *sempre f*

Primeiro ostinato *f* *pesante ed arpeggiando* *sempre f*

Wol-cum, Wol-cum, Wol-cum be thou heve - nè king,

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).

Motivo

Novo ostinato *f* *ma sempre marcato* *sf*

S. *f*

M. *f*

A. *f*

Wol - cum, Tho - mas mar - ter one, Wol - cum, In - no-cen - tes e - ver-y one, Wol - cum, be - ye, Ste - vene and Jon, Wol - cum be - ye

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 medianes.

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 for 'Wolcum Yole!' features four staves: Soprano (S.), Mezzo (M.), Alto (A.), and Piano (P.). The vocal parts enter at measure 32 with a forte (*ff*) dynamic, singing 'Wol - cum Yole, Wol - cum Yole, Wol - - cum !'. The piano part provides harmonic support with chords labeled **Dó#M**, **Do#M**, **RébM**, **LábM**, and **FáM**. The dynamics for the vocal parts transition from *ff* to *molto dim.* and finally to *pp*. The piano part includes a *ff* dynamic and a *p ma distinto* marking towards the end of the passage.

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

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 trítone – e não por quinta. Essa troca da resolução por quinta pela resolução por trítone 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).

70 *f sempre cresc.*

S. Wol - cum alle an -

M. Wol - cum alle an -

A. Wol - cum alle an -

P. *f sempre cresc.*

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 trítonos. 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 containèd 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 worldly 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 às 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).

7 Vozes em uníssono *p*

Sopranos
su
Al-le-lu-ia, Al-le-lu-ia, For in this rose con-tei-nèd was Hea-ven andearth in li-tel spac

Mezzos
su
Al-le-lu-ia, Al-le-lu-ia, For in this rose con-tei-nèd was Hea-ven andearth in li-tel spac

Altos
su
Al-le-lu-ia, Al-le-lu-ia, For in this rose con-tei-nèd was Hea-ven andearth in li-tel spac

Melodia da harpa

Piano
poco marcato
Ostinato

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 I_2-IV_7 . 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 (♩=60) *pp legato*

Sopranos
Mezzos
Altos

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

p sonoro *poco marcato*

Ostinato na camada inferior harmonicamente independente

I ii₂ I IV iii V₃⁴ vi⁶ ii₃⁴ vi₂ I₂ IV₇

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 is presented in four staves. The top three staves are for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.) voices, and the bottom staff is for Piano (P.). The score is divided into three sections: 'Final de A₂' (measures 21-26), 'B₂' (measures 27-32), and 'Início de A₃' (measures 33-38). The key signature changes from B-flat major to B major (Réb) in section B₂. The lyrics are: 'There be one God in per - sons three, Pa - res for - ma, pa - res for - ma. The aun - gels'. The piano accompaniment features a prominent triplet in the right hand during the B₂ section.

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 *Gaudeamus*, 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 ! Gau-de - a - mus, Gau-de - a - mus,

M. glo-ri - a in ex - cel - sis De - - o ! Gau-de - a - mus, Gau-de - a - mus,

A. glo-ri - a in ex - cel - sis De - - o ! Gau-de - a - mus, Gau-de - a - mus,

P. *fz* **Modo lídio em Lá** *ff* **Retorno do modo jônio em Fá** *dim.*

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).

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 yongë child e Balulalow*

A quarta canção é dividida em duas partes (4a. *That yongë 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 yongë child

*That yongë 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 semitonal, 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).

Melodia da voz

**Triáde de Dó maior
ornamentada cromaticamente**

Modo frígio de Dó

M.

P. **Ostinato**

Acordes cordais e arpejados Harpa duplicando melodia da voz

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 sweit,
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 sweit 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 makêles:
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
Goddess 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/Opiz8qiv4xg>. 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 medianta 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

The image shows a musical score for three vocal parts (Soprano, Alto, Tenor) and harp accompaniment. The vocal parts are in three staves, and the harp is in two staves. The score includes lyrics and musical markings such as 'p legato' and 'mf bisbigliando e legato'. The harp part is labeled 'Primeira figuração da harpa'.

Primeira figuração da harpa

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).

The musical score for 'As dew in Aprille' from *A Ceremony of Carols*, n. 5, is presented in B-flat major and 4/4 time. The vocal parts are Soprano (S.), Alto (M.), and Tenor (A.), and the Harp (P.). The Soprano part begins with a piano (pp) dynamic and the lyrics 'He came al so stille As dew in Ap -'. The Alto part continues with 'ame al so stille To his mo - der's bour, As dew in Ap - rille That'. The Tenor part enters with a piano (pp) dynamic and the lyrics 'To his mo - der's bour,'. The Harp part is shown in a separate system at the bottom, marked with a piano (p) dynamic, and consists of a continuous pattern of chords in the right hand and a single note (Mib) in the left hand.

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;
Atenha-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 Lá 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** (♩=180)

Sopranos *f* This lit-tle Babe so few days old, Is come to ri-fle

Mezzos *f* This lit-tle Babe so few days old, Is come to ri-fle

Altos *f* This lit-tle Babe so few days old, Is come to ri-fle

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 clareza. 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).

The musical score is for the Interlude of 'A Ceremony of Carols' n. 7 by Benjamin Britten. It is in 12/8 time and marked 'Andante pastorale' with a tempo of quarter note = 44. The score consists of two staves. The upper staff, labeled 'Melodia do cantochão em acordes', contains a melody in chords. The lower staff, labeled 'Motivo da mão esquerda', contains a motif. The score is divided into three sections: 'Andante pastorale (♩.=44)' for the first two measures, 'Motivo da mão esquerda' for the next two measures, and 'Transição' for the final measure. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'marc.' (marcato).

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 fórmula 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

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.

*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.*

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 clerkës 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).

Vozes no modo mixolídio em Lá

Acordes de quartas e quintas sobre o modo jônio em Lá

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

Harpa no modo jônio em Lá

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 mediantes, 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 interpretes, 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 cantochão 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 interpretes 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 *Im 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 youngè 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/Opiz8qiv4xg>. 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