



**UNIVERSIDADE DE ÉVORA**

**ESCOLA DE ARTES – DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**Mestrado em Música**

*Área de Interpretação*

**Trabalho Projeto**

**A problemática interpretativa do *Nocturnal* de Benjamin Britten**

Ricardo Casquinho Batista

**Orientador:**

Prof. Doutor Benoît Gibson

**Co-Orientador:**

Prof. Dejan Ivanovic



**Mestrado em Música**

*Área de Interpretação*

**Trabalho Projeto**

**A problemática interpretativa do *Nocturnal* de Benjamin Britten**

Ricardo Casquinho Batista

**Orientador:**

Prof. Doutor Benoît Gibson

**Co-Orientador:**

Prof. Dejan Ivanovic



## **RESUMO**

### **A problemática interpretativa do *Nocturnal* de Benjamin Britten**

O objeto de estudo deste trabalho é a peça para guitarra solo, *Nocturnal after John Dowland*, op. 70, de Benjamin Britten. O trabalho consistirá em dois tipos de análise: uma estrutural e outra interpretativa, no qual é baseada em quatro gravações da peça em questão.

O trabalho é constituído por quatro capítulos. Começando com uma breve introdução acerca do tema; depois no II capítulo vamos ter as biografias do Britten e do Dowland e as breves histórias de *Come Heavy Sleep* e de *Nocturnal after John Dowland*, op. 70. O III capítulo será exclusivamente dedicado à análise estrutural e à análise interpretativa do objeto de estudo, com base em quatro gravações da obra. A seguir, temos o IV capítulo onde será feita a conclusão do trabalho.

## **ABSTRACT**

### **The problematic interpretation of Benjamin Britten's *Nocturnal***

The object of study of this paper is a piece for solo guitar called *Nocturnal after John Dowland*, op. 70, by Benjamin Britten. This paper consists of two types of analysis: a structural one and an interpretative one, which is based in four recordings of the previously mentioned piece.

The paper is comprised of three chapters. It starts with a small introduction regarding the subject; the first chapter refers to the biographies of Britten and Dowland, as well as the small backstories of *Come, Heavy Sleep* and *Nocturnal after John Dowland*, op. 70. The second chapter is exclusively dedicated to the structural and interpretative analysis of the object of study, based on four recordings of the original piece. A decoding of each original melody is done structurally. A comparison is made, regarding the interpretation, showing the advantages and disadvantages of each recording. Finally, chapter three marks the conclusion of the paper.

## **Agradecimentos:**

Aos meus pais pelo apoio incondicional ao longo de toda a minha vida.

Ao António Alves Pereira, Paulo Segurado, André Segurado e Adélia Vaz pela grande ajuda que me deram.

## Índice:

- Introdução .....	pág. 1
- I – Biografia dos autores e as obras .....	pág. 3
- I.1 – Benjamin Britten .....	pág. 3
- I.2 – John Dowland .....	pág. 10
- I.2.1 - A canção <i>Come Heavy Sleep</i> de John Dowland .....	pág. 11
- II – <i>Nocturnal after John Dowland</i> , op. 70 .....	pág. 13
- II.1 – Análise estrutural do <i>Nocturnal</i> , op. 70 .....	pág. 17
- II.1.1 – <i>Musingly</i> .....	pág. 17
- II.1.2 – <i>Very agitated</i> .....	pág. 19
- II.1.3 – <i>Restless</i> .....	pág. 20
- II.1.4 – <i>Uneasy</i> .....	pág. 21
- II.1.5 – <i>March-like</i> .....	pág. 22
- II.1.6 – <i>Dreaming</i> .....	pág. 24
- II.1.7 – <i>Gently rocking</i> .....	pág. 27
- II.1.8 – <i>Passacaglia</i> .....	pág. 27
- II.1.9 – <i>Slow and quiet</i> .....	pág. 30
- II.2 – Análise interpretativa do <i>Nocturnal</i> , op. 70 .....	pág. 30
- Conclusão .....	pág. 38
- Bibliografia .....	pág. 40
- Referências discográficas .....	pág. 41
- Anexo A .....	pág. 42
- Anexo B .....	pág. 43
- Anexo C .....	pág. 57



## **Introdução**

Para muitos, *Nocturnal after John Dowland*, op. 70 escrita por Benjamin Britten, é a obra mais emblemática do século XX do repertório guitarrístico.

Nos períodos que antecederam o século XX - Clássico e Romântico - os compositores mais representativos dessas épocas, tais como, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, nunca chegaram a produzir literatura para guitarra. As obras que surgiam para este instrumento, durante estes dois períodos, eram apenas compostas pelos próprios guitarristas. Tal é o caso de Ferdinando Carulli, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Napoléon Coste, Johann Mertz, Francisco Tárrega, Miguel Llobet, para citar alguns. Teríamos de ver chegar o século XX, para assistir ao nascimento de peças guitarrísticas compostas por autores considerados mais proeminentes neste período. Nomes como o já referido Benjamin Britten, Luciano Berio, Manuel de Falla, Alberto Ginastera, William Walton, Jacques Hétu, Toru Takemitsu, Hans Werner Henze, entre outros, iriam contribuir, com obras para guitarra solo que hoje são consideradas de grande relevo. Uma vez que a guitarra é um instrumento bastante idiomático, muitas destas composições contaram com a colaboração dos próprios instrumentistas. É paradigmático o exemplo do *Nocturnal*, op. 70 de Britten que teve a participação de Julian Bream, a quem a peça foi dedicada. Este processo de colaboração entre o autor e o intérprete faz com que a escrita para guitarra evolua trazendo “a fresh and adventurous input of ideas concerning the guitar’s interpretative and technical possibilities (...) contributed significantly to its enrichment.”<sup>1</sup> (Alcaraz, 2001, p.6). Por outro lado, continuamos a ter no século XX compositores/guitarristas, como Leo Brouwer, Roland Dyens ou John Duarte, que escrevem peças baseadas em *clichés* ou “malhas” guitarrísticas.

Muito pouco se escreveu em específico sobre o *Nocturnal*, op. 70. No artigo de Michael Donley (1987) é feita uma análise às oito variações e como Britten tomou certas opções composicionais para ilustrar o conceito de sono. Essa mesma análise é feita também na tese de doutoramento de Roberto Alcaraz (2001) assim como o uso inortodoxo da forma tema e variações que seria para retratar as várias fases antecedentes ao estado de sono profundo, representado pelo tema original de John Dowland. Paul Svoboda (1989) também faz uma análise às variações do *Nocturnal*, op. 70 num artigo

---

<sup>1</sup> “uma nova e ousada entrada de ideias relativamente a possibilidades interpretativas e técnicas da guitarra” (...) contribuiu significativamente ao seu enriquecimento” (tradução livre).



exposto na internet. Já no artigo do guitarrista Tim Walker (1984) vamos ter uma abordagem mais focada na performance desta peça, onde é sugerido algumas soluções técnicas de momentos mais relevantes no entender do autor. Stephen Goss, no seu artigo *Come Heavy Sleep: Motive & Metaphor in Britten's Nocturnal, opus 70* (2001), pretende mostrar a melancolia patente na obra, comparando a primeira variação (*Musingly*) com o tema original de Dowland.

O objetivo principal deste trabalho consiste na análise de algumas interpretações da obra em apreço e, com base nessa análise, mostrar vantagens e desvantagens de determinadas opções interpretativas musicais de algumas secções da obra, podendo ou não transmitir aquilo que Britten queria das oito variações. Tal análise vai consistir numa comparação entre quatro gravações distintas da mesma obra, tendo em conta as componentes técnicas e musicais de cada guitarrista.

No primeiro capítulo damos a conhecer as biografias de Benjamin Britten e do compositor da canção original, John Dowland, na qual *Nocturnal*, op. 70 se baseia. Para além das biografias referidas, apresentamos uma breve história sobre a canção *Come Heavy Sleep*, fazendo uma análise da mesma. e uma outra sobre o *Nocturnal after John Dowland*, op. 70.

O segundo capítulo será dedicado exclusivamente à peça *Nocturnal after John Dowland*, op. 70. Princípios o capítulo com uma breve história sobre a mesma seguindo-se uma análise estrutural e uma análise interpretativa do *Nocturnal*, op. 70. A análise estrutural das oito variações não será muito aprofundada, sendo apenas uma visão global da obra. Já a análise interpretativa será baseada em quatro gravações da obra em questão, tendo em conta o carácter de cada variação focando pontos como a dinâmica, a agógica e a articulação.

Por fim, teremos a Conclusão onde reafirma-mos sempre a ideia de “pura sugestão interpretativa” que este trabalho pretende ser.

## **I – Biografia dos autores e as obras**

Neste capítulo apresentamos alguns aspetos relevantes da vida e obra do compositor de *Nocturnal after John Dowland*, op. 70, Benjamin Britten, bem como do compositor John Dowland, tendo em conta que esta peça musical tem por base a canção *Come, Heavy Sleep* de sua autoria.

### **I.1 – Benjamin Britten**

Edward Benjamin Britten nasce na cidade de Lowestoft, a 22 de novembro de 1913, no dia de Santa Cecília, padroeira da música. É o quarto filho do casal Robert Victor Britten e Edith Hockey. Desde muito novo, Britten tem problemas de saúde, tendo contraído uma pneumonia aos três meses, que quase não superou. Esses problemas foram sendo agravados ao longo da sua vida, devido ao excesso de trabalho a que frequentemente se submete.

As suas primeiras aulas de piano foram aos 7 anos de idade com a professora Ethel Astle. Aos 10 anos estuda viola de arco com Audrey Alston, mulher do sacerdote da cidade, da qual a mãe de Britten se tinha tornado amiga. A partir do momento em que começa a estudar piano, Britten submete-se a uma série de exames na *Royal College of Music* e na *Royal Academy of Music* tendo conseguido, aos 13 anos, o “Advanced Certificate in Piano”. Paralelamente às suas primeiras aulas de piano, começam a surgir as primeiras composições. *Do you No [sic] that my Daddy has gone to London Today*, para dueto vocal e piano, é uma das suas composições dessa época que sobreviveu até aos nossos tempos.

Em 1924, Britten assiste a uma interpretação da suite *The Sea* de Frank Bridge, dirigida pelo próprio, no Festival Triennial de Norwich. Três anos mais tarde, Britten tem a oportunidade de conhecer Bridge e a 12 de janeiro de 1928 torna-se seu pupilo. As aulas com Bridge são bastante rígidas ao ponto de Britten mais tarde afirmar: “Often I used to end these marathons in tears; not that he was beastly to me, but the concentrated strain was too much for me.”<sup>2</sup> (Carpenter, 1992, p.17).

---

<sup>2</sup> “muitas vezes acabava estas maratonas [as aulas] em lágrimas; não que ele fosse bruto para comigo, mas a pressão era excessiva.” (tradução livre).

Durante os anos que estuda com Bridge adquire grandes conhecimentos musicais e ganha grande interesse pela música contemporânea. Com apenas 14 anos, já domina a técnica de orquestração.

Em 1930, depois de ter concluído o “School Certificate”, Britten decide candidatar-se à bolsa de estudos da *Royal College of Music*, que consistia numa prova que se realizava todos os anos, em meados de junho. Essa decisão foi tomada à última da hora sem a dar a conhecer ao seu mentor, Frank Bridge. Embora a decisão tenha sido tomada precipitadamente e conseqüentemente, sem que tenha havido espaço para preparação, Britten revela bons conhecimentos das técnicas de composição e é aceite como bolsheiro. Já na *RCM (Royal College of Music)*, estuda piano com Arthur Benjamin e composição com John Ireland. Britten confessa que nesta escola os alunos não têm uma atitude profissional porque, muitas das vezes, apresentam as suas peças, ao público, mal preparadas. A este propósito, em 1959, afirma o seguinte:

“The attitude of most of the RCM students was amateurish and folksy. That made me highly intolerant.”<sup>3</sup> (Carpenter, 1992, p.35).

Britten conclui o seu primeiro exame no final do primeiro ano na *RCM* em julho de 1931 e obtêm um excelente resultado. O sucesso nessa prova valeu-lhe o prémio “Ernest Farrar Composition Prize” instituído pela própria escola. Dois anos mais tarde, volta a ser galardoado com o mesmo prémio. Estes não serão os únicos prémios que Britten alcança ao longo da sua vida.

Em fevereiro de 1933, é transmitida, pela primeira vez, na BBC, uma obra do autor. A obra em questão é a *Phantasy in F minor*, para quinteto de cordas. Nesse mesmo ano, em agosto, a mesma estação transmite a peça *Phantasy*, op.2 para oboé, violino, viola de arco e violoncelo. Por esta altura, as críticas feitas à sua obra são bastante positivas. Britten sente, as transmissões radiofónicas e as críticas positivas da sua obra, como um reconhecimento dessa obra.

Ainda no mês de fevereiro de 1933, Britten é apresentado, por Bridge, ao compositor austríaco Alban Berg, músico que, como sabemos, integra a Segunda Escola de Viena. Então decide estudar com Berg, na capital austríaca, mas seus pais, sobre influência de Sir Hugh Allen, da *RCM*, não permitiram que tal acontecesse. Nesse mesmo ano, numa das suas viagens pela Europa, chega a ir a Viena com o intuito de se

---

<sup>3</sup> “A atitude da maior parte dos alunos da *RCM* era amadora e despreocupada. Isso tornou-me bastante intolerante.” (tradução livre).

encontrar com o compositor austríaco. Esse encontro acaba por não se realizar, devido ao falecimento de seu pai, o que o obrigou a regressar a Inglaterra apressadamente.

A sua obra começa a ser editada pela *Oxford University Press*, mas em janeiro de 1935, por motivos financeiros, Britten abandona esta editora e opta pela *Boosey & Hawkes*, à qual ficaria ligado até 1964, altura em que volta mudar desta feita para a *Faber & Faber*.

A partir de 1935, o compositor começa a escrever música para documentários a convite de Alberto Cavalcanti, realizador da *GPO Film Unit*, departamento da *Uk General Post Office*. É com a música para o documentário *The King's Stamp*, que começa a ganhar um salário semanal. É nesta época, que o autor conhece Wystan Hugh Auden, poeta inglês. Auden irá ser o libretista da sua primeira ópera – *Paul Bunyan*, op.17 – e autor dos textos para os seus ciclos de canções. Esta nova amizade desperta em Britten ideologias de esquerda, que se podem encontrar em algumas das suas obras.

Em abril de 1936, a sua *Suite for violin and piano*, op. 6 é selecionada para fazer parte do programa do festival de música contemporânea, realizado em Barcelona pela *ISCM (International Society for Contemporary Music)*. Nesse festival, Britten é apresentado ao compositor inglês, Lennox Berkeley. Um ano depois, os dois compositores britânicos escrevem, em conjunto, uma obra baseada em danças catalãs intitulada *Mont Juic*, op. 12.

Em 1937, Britten conhece o tenor britânico, Peter Pears. Daqui nasce a mais importante colaboração musical do compositor, de tal modo, que a voz de tenor começa a ser bastante frequente nas suas composições. Muitas dessas obras são dedicadas a Pears. Tomemos como exemplo as seguintes peças: *On this Island*, op. 11, *Seven Sonnets of Michelangelo*, op. 22, *The Holy Sonnets of John Donne*, op. 35, *Winter Words*, op. 52. Os dois músicos dão um recital para voz e piano, em fevereiro de 1939, e esta colaboração tornou-se tão estreita que Pears era sempre escolhido para interpretar os papéis principais das óperas do compositor. É a partir desta época que Britten e Pears se tornam companheiros.

Pouco tempo antes de eclodir a Segunda Grande Guerra Mundial, Britten, influenciado pelo seu amigo Auden, decide emigrar para os Estados Unidos da América e Pears resolve acompanhá-lo. A viagem é feita a 29 de abril de 1939. A 3 de setembro de 1939, França e Inglaterra declaram guerra à Alemanha. Durante a sua estada nos EUA, Britten tem uma atividade composicional muito ativa, iniciando a sua produção

operática. A sua primeira obra deste género será uma opereta, *Paul Bunyan*, op. 17, com libreto de W. H. Auden, estreada em 1941, em Nova Iorque.

De todas as suas óperas destacamos as seguintes: *Peter Grimes*, op. 33 (1945), *Albert Herring*, op. 39 (1947), *Billy Budd*, op. 50 (1951), *The Turn of the Screw*, op. 54 (1954), *A Midsummer Night's Dream*, op. 64 (1960), entre outras. Britten trabalhou como uma série de libretistas nas suas óperas, tais como Montagu Slater, Ronald Duncan, Eric Crozier, Edward Morgan Forster, William Plomer, Myfanwy Piper e Peter Pears. Com *Peter Grimes*, op. 33, o compositor despoleta o interesse pela produção de ópera inglesa. Quando conclui *Peter Grimes*, o seu ritmo de trabalho é alucinante, ao ponto da sua produção musical ser comparada com a de Mozart. Em 1946, com *The Rape of Lucretia*, op. 37, iniciaria uma nova conceção de ópera: a *chamber opera*, idealizando uma ópera que não exige nem salas nem orquestras de grandes dimensões. Com esta conceção de produção operática, o autor conseguia uma logística mais leve e uma conseqüente contenção de despesas, o que permitiu criar uma pequena companhia de ópera. Entretanto, em 1942, Britten já regressara a Inglaterra e declarando-se Objeter de Consciência.

Em 1947, funda *English Opera Group* e no ano seguinte, a 5 de junho, é realizada a primeira edição do Festival Aldeburgh, contando com a colaboração de Peter Pears e Eric Crozier. A duquesa de Cranbrook, Fidelity Cranbrook, por convite de Britten, foi a presidente do festival. O concerto de abertura do festival realizou-se na Igreja Paroquial de Aldeburgh. Este festival, tinha sido criado com o propósito do compositor poder estrear as suas obras, sem depender de outros festivais ou de outras entidades. Para além da música, havia exposições de pintores britânicos da região *East Anglia* e algumas palestras. Estas atividades iriam dinamizar bastante esta região. É neste festival que se estreia a maioria das obras de Britten. O sucesso da primeira edição do festival é tão grande, que acabaria por se realizar anualmente. Uma vez que os festivais começaram a ter grande afluência, o autor tem a ideia de restaurar os celeiros de *Snape*, conhecidos como *Maltings*, a fim de criar uma maior sala de espetáculos. Esta nova sala virá a ser conhecida como *Snape Maltings Concert Hall*. Para além da realização de concertos nesse novo espaço, o compositor utilizava-o para fazer gravações das suas obras com a editora inglesa, Decca. Em 1969, a nova sala sofre um incêndio, ficando parcialmente destruída. Foi prontamente recuperada e reinaugurada no ano seguinte.

Em 1952, Britten convida Imogen Holst, filha do compositor Gustav Holst, para trabalhar com ele na ópera *Gloriana*, op. 53, que tinha sido encomendada para celebrar a coroação da Rainha Elizabeth II.

Depois de 1953, os colaboradores de Britten no festival e no *EOG (English Opera Group)* começam a sentir uma mudança no comportamento do compositor. Torna-se severo nas suas decisões e trata as pessoas como objetos descartáveis. Testemunhas dessa época afirmam que estas atitudes se devem a uma manipulação pela parte de Pears.

Em 1955, os dois músicos decidem fazer uma viagem até ao Extremo Oriente. Durante a viagem com Pears, Britten contacta com inúmeras culturas extraeuropeias, integrando novos elementos musicais nas suas obras. O contacto com um estilo de teatro japonês, o “Noh”, dá origem à ópera *Noyes Fludde*, op. 59. Nesta ópera, a orquestra é constituída por algumas crianças e o público é convidado a cantar durante o desenrolar da história.

Além da influência da cultura nipónica na sua obra, e à semelhança de Debussy, a música do Bali virá também a ter um papel bastante importante na sua composição. O único ballet que Britten compõe, *The Prince of the Pagodas*, op. 57 (1957), possui elementos da música balinesa, tais como o uso da escala pentatónica e a imitação das orquestras de gamelão. Britten dirigiu o ballet apenas três vezes, por ter sido obrigado a parar por problemas de saúde.

Britten, revela também um fascínio pelo período Renascentista, no geral, mas com particular incidência no do seu país. Henry Purcell e John Dowland são os seus compositores de eleição dessa época, tendo usado material temático das canções destes compositores como ponto de partida para algumas das suas obras. O compositor, para além da música renascentista, admira a literatura, em especial, a do dramaturgo mais famoso dessa época, William Shakespeare. Em 1959, interrompe a composição de *Curlew River*, op. 71 para se dedicar à ópera *Midsummer Night's Dream*, op. 64, composta para a inauguração do Jubile Hall. O libreto é baseado numa peça de teatro homónima de William Shakespeare. O inverno desse ano não é dos mais favoráveis para a sua saúde e a ópera é concluída no ano seguinte.

Também no ano de 1960, Britten recusa um convite para participar num programa de rádio com outro convidado especial, o compositor russo Dmitri Shostakovich. Este compositor encontrava-se por esta altura em Inglaterra, para assistir ao seu concerto para violoncelo e orquestra, que seria interpretado na capital inglesa

pelo seu conterrâneo, o violoncelista Mstislav Rostropovich. Britten assiste ao concerto e no final deste é apresentado a Rostropovich, que lhe pediu que escrevesse uma obra para violoncelo. O compositor inglês acaba por escrever um repertório extenso para este instrumento, destacando-se as três suites, dedicadas todas elas a Rostropovich.

Era recorrente Britten escrever obras para alguns instrumentistas em específico, a quem eram dedicadas, sendo estreadas pelos próprios no seu já referido Festival de Aldeburgh. Desses músicos destacamos os seguintes: Julian Bream (guitarra), Galina Vishnevskaya (soprano), Osian Ellis (harpa), entre outros.

Em 1958, a comissão de artes de *Conventry* contacta Benjamin Britten, para este compor uma obra para a reinauguração da sua Catedral. O monumento religioso tinha sido alvo de bombardeamentos durante a Segunda Grande Guerra Mundial e nesse ano estava a ser recuperado. A composição da obra só será iniciada três anos após a encomenda, sendo concluída em 1962. Esta é a *War Requiem*, op. 66, uma das obras mais importantes da sua produção musical. Constituída por solistas – soprano, barítono e tenor - uma orquestra principal, uma orquestra de câmara, um coro de adultos, um coro infantil e um órgão, a obra exige dois maestros a dirigi-la. Antes da estreia desta obra, Britten volta a ter problemas de saúde. E só a 30 de maio de 1962 é que se estreia *War Requiem*, na Catedral de *Conventry*, sendo transmitida pela BBC. Decca, mais tarde, lançaria *War Requiem* em duplo disco e pela primeira vez um disco de música contemporânea atinge a marca das duzentas mil cópias vendidas.

Por esta altura, o *EOG* encontra-se em crise financeira e Britten pede ajuda monetária à *Arts Council*. A resposta foi indeferida, tendo sido sugerido que o grupo passasse a ser gerido pela companhia *Saddler's Wells* ou pela *Convent Garden*. Britten opta pela última.

A relação entre este compositor e *Boosey & Hawkes* estava prestes a deteriorar-se, uma vez que, a editora dificultava constantemente as gravações da sua obra por parte da Decca. Britten decide abandonar *Boosey & Hawkes* e junta forças com a já conhecida editora *Faber & Faber*, que não tinha experiência na edição de partituras. No entanto, e tendo em conta tratar-se de editar música de um compositor tão importante, esta editora agarra a oportunidade de se estrear neste tipo de edição e cria a *Faber Music*. Em 1964, a nova editora de partituras musicais lança as primeiras publicações.

Em julho do mesmo ano, Britten é premiado com o prémio “Aspen Award”. Este prémio valeu-lhe um montante de trinta mil dólares, com o qual consegue criar um pequeno fundo para a encomenda de obras a jovens compositores britânicos. O fundo

vem a chamar-se “Benjamin Britten Aspen Fund” e Nicholas Maw é o primeiro compositor a ser premiado. No ano seguinte, Britten é condecorado com a “Order of Merit”, tornando-se “The Lord Britten”.

Para o vigésimo aniversário das Nações Unidas (data do 20º aniversário), Britten é convidado a compor uma obra que virá a intitular-se *Voices for Today*, op. 75, para coro de adultos, coro de crianças e órgão, sendo este último opcional. O texto é constituído por frases de quinze autores e tem como tema a Paz.

Em outubro de 1965, Britten inicia a composição de *The Burning Fiery Furnance*, op. 77, na mesma altura em que lhe é diagnosticada diverticulite, à qual foi operado. No entanto, o seu estado saúde continua a agravar-se pelo excesso de trabalho nas gravações de *Billy Budd*, para a editora Decca e pela endocardite, recentemente diagnosticada. Não obstante, e apesar de advertências médicas, continua a trabalhar compulsivamente, tendo concluído em abril de 1968 a sua terceira parábola *Prodigal Son*, op. 81.

*Death in Venice*, op. 88 será a sua última composição operática e data de 1972. O libreto da autoria de Myfanwy Piper, com quem já tinha colaborado, é baseado no livro do escritor alemão, Thomas Mann. Durante a composição da ópera o médico do compositor constata que o seu estado cardíaco piora, pedindo a Britten que não receba mais encomendas de obras. Aconselha-o ainda que, assim que acabe a composição de *Death in Venice*, seja operado. A operação não tem o sucesso esperado e Britten fica com uma descoordenação motora do lado direito. O estado pós-operatório não lhe permite assistir aos ensaios dessa ópera. Apesar do agravamento do seu estado saúde, continua a compor. A 4 de dezembro de 1976, o compositor Edward Benjamin Britten acabaria por falecer na sua casa, em Aldeburgh.



## I.2 – John Dowland

John Dowland, nasceu em Inglaterra em 1563 e é um dos maiores compositores do Renascimento. Ficou famoso pelas suas canções para alaúde, escrevendo imensa literatura para esse mesmo instrumento.

Relativamente aos seus primeiros anos de vida a única informação que temos, dada a falta de testemunhos, é que em criança estudou música e aos 17 anos parte para Paris, em 1580, para servir Sir Henry Cobham, embaixador do Rei de França.

Dowland acabaria por ficar em Paris até 1584, e quatro anos depois entra para o bacharel em Música na Igreja de Cristo em Oxford, Inglaterra. Em 1590, uma canção da sua autoria, seria cantada por Robert Hales, alaudista inglês, à Rainha Elizabeth. Dois anos depois, seria o compositor a cantar uma das suas canções perante sua majestade. Por esta altura já gozava de uma grande reputação como compositor e como alaudista. Em 1594, após o falecimento de John Johnson, um dos alaudistas da corte da Rainha, Dowland vê uma oportunidade de entrar para a corte como músico, o que acaba por não se concretizar.

Depois de não ter sido aceite na corte da Rainha, Dowland decide fazer uma viagem pela Europa, passando pela Alemanha e Itália. Antes de partir para Roma, onde iria ter aulas com Luca Marenzio, compositor madrigalista, o que não viria a acontecer porque, em Florença, contacta com um grupo de ingleses católicos, exilados em Itália, que planeavam o assassinato da Rainha de Inglaterra. Dowland decide escrever uma carta ao Sir Robert Cecil, sobre o regicídio, para que avisasse a corte inglesa.

Em 1597, seria publicada *The First Booke of Songes or Ayres* de Dowland, uma coleção de vinte e uma canções para alaúde e voz e uma invenção a duas vozes para o mesmo instrumento de sua autoria. O livro teve um grande sucesso que seria reimpresso quatro ou cinco vezes.

Dowland, em 1598, entra na corte de Christian IV, Rei da Dinamarca, como alaúdista e recebendo de salário “500 daler (more than £200 in contemporary English Money)”<sup>4</sup> (Holman, O’Dette, 2007-2010, tradução livre). Em 1600, publica o *The Second Booke of Songs or Ayres* e três anos mais tarde o *The Third and Last Booke of Songs*. No ano seguinte, publica *Lachrimae or Seaven Teares*, uma coleção de sete

---

<sup>4</sup> “500 daler (mais de 200 libras na atual moeda inglesa)” (tradução livre) Grove Music Online, Dowland, John, by Peter Holman (with Paul O’Dette), 2007-2010

pavanas, dedicada à nova Rainha de Inglaterra, Anne da Dinamarca, irmã de Christian IV. *Lachrimae Antiquae*, a primeira pavana desta coleção, ganhou imensa popularidade ao ponto de outros compositores fazerem arranjos dessa dança. Esta popularidade é sinal de reconhecimento como músico por toda a Europa. Dowland durante este período contrai muitas dívidas e em 1606 é dispensado da corte dinamarquesa.

Dos três anos que seguiram, após a sua dispensa da corte dinamarquesa, não existe quase nenhuma documentação sobre o que teria sucedido ao músico, apesar de alguns historiadores afirmarem que talvez tivesse sido empregado noutra corte europeia.

Em 1609, regressaria a Inglaterra, onde desempenhou funções como alaudista ao serviço de Theophilus Howard, Lord de Walden. Em 1612, ano em que Lord Walden dispensa Dowland como alaudista, este publica a sua última obra - *A Pilgrimes Solace*. Esta publicação tem imensa importância porque contém muitos registos biográficos do autor.

Ainda em 1612, Dowland acaba por ser aceite na corte real britânica como alaudista, num período caracterizado pela sua fraca criatividade e produção musical.

John Dowland acabaria por falecer em Londres no ano de 1626.

### **I.2.1 – A canção *Come Heavy Sleep***

A canção melancólica *Come Heavy Sleep* de John Dowland, é o tema que serve de base para a composição do *Nocturnal*, op.70 de Benjamin Britten. Originalmente escrita para voz e alaúde, esta canção pertence à primeira compilação de Dowland, intitulada de *The First Booke of Songes or Ayres*. Esta compilação é constituída por vinte e uma canções e uma invenção a duas vozes, sendo a *Come Heavy Sleep* a vigésima canção. A primeira publicação desta compilação data do ano de 1597, tendo sido posteriormente reeditada em 1600, 1603, 1606 e 1613.

O texto da canção, de autor anónimo, é constituído por duas estrofes, cada uma composta por seis versos. O tema do poema é sobre a vinda do sono, metáfora da morte. Esta metáfora era recorrente na literatura renascentista. O poema é o seguinte (Dowland, 1600, p.41):

I

Come, heavy Sleep the image of true Death;  
And close up these my weary weeping eyes:  
Whose spring of tears doth stop my vital breath,  
And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries:  
Come and possess my tired thought-worn soul,  
That living dies, till thou on me be stole

II

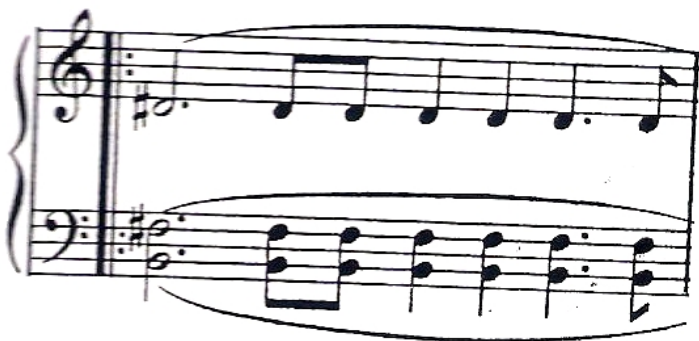
Come shadow of my end, and shape of rest,  
Allied to Death, child to his black-fac'd Night:  
Come thou and charm these rebels in my breast,  
Whose waking fancies do my mind affright.  
O come sweet Sleep; come or I die for ever:  
Come ere my last sleep comes, or come never.<sup>5</sup>

A canção é dividida em duas partes: parte A e B. A primeira parte é composta pelos quatro primeiros versos de cada estrofe. A segunda parte é constituída pelo quinto e sexto verso e começa com a repetição do acorde de si maior. A parte B repete-se duas vezes. Então a estrutura da canção é a seguinte: ABB (primeira estrofe) abb (segunda estrofe).

Durante o período renascentista a música era escrita com base nos modos, não existindo a noção de tonalidade. Mas relativamente a esta canção, *Come Heavy Sleep*, podemos dizer que está na tonalidade de sol maior. Ao longo da parte A, a harmonia é à base do I, II, IV, V e VI graus. Na segunda parte, começamos com a repetição do acorde de si maior, podendo dizer-se que momentaneamente estamos nessa tonalidade, vejamos o exemplo 1:

---

<sup>5</sup> John Dowland, *The First Book of Ayres*, edited by Edmund Fellowes, revised by Thurston Dart, pág. 41



Exemplo1: O primeiro compasso da parte B de “Come Heavy Sleep”, onde podemos ver o acorde de si maior.

Nos últimos compassos da parte B voltamos à tonalidade inicial e conclui com o acorde de sol maior. Este retorno à tonalidade inicial significa, nas palavras de Alcaraz o seguinte: “(...) calm, comforting manner which seems to evoke a state of reposed tranquility as suggested by the poem.”<sup>6</sup> (Alcaraz, 2001, p.63).

## **II – Nocturnal after John Dowland, op. 70**

*Nocturnal after John Dowland*, op. 70, escrita em 1963, é uma das obras mais representativas para a literatura guitarrística, composta por um dos mais importantes compositores do século XX, Benjamin Britten. Como afirmámos anteriormente o autor compõe propositadamente para um determinado músico. No caso do *Nocturnal*, op. 70, a peça é escrita e dedicada ao guitarrista Julian Bream, tendo sido estreada pelo mesmo em 1964, no Festival de Aldeburgh.

Julian Bream, nasceu em 1933 em Inglaterra, mais concretamente em Londres, sendo considerado um dos mais proeminentes guitarristas clássicos do século XX. O seu entusiasmo pela música Renascentista levou-o a colaborar com Peter Pears, formando assim um duo de guitarra e voz. Esta colaboração musical será umas das razões para a criação do *Nocturnal*, op. 70, pois o repertório deste duo consistia essencialmente em obras do período renascentista, mais concretamente do reinado de Elizabeth I. A participação de Bream e Pears nos Festivais de Aldeburgh seria inevitável. Este contacto regular com Bream durante os Festivais, faz com que Britten decida compor uma peça

---

<sup>6</sup> “ (...) maneira calma e reconfortante que aparenta evocar um estado de tranquilidade repousante sugerido pelo poema.” (tradução livre).

para alaúde. A ideia inicial seria compor para alaúde, só que Bream, sendo ele também um alaudista, aconselha-o a compor para guitarra, que viria a resultar na já referida peça, *Nocturnal*, op. 70.

Durante a composição desta peça, Bream colabora com Britten, no sentido de o aconselhar acerca de problemas técnicos específicos. Bream, sobre esta colaboração, diz:

“When the piece arrived, I found I didn’t have to change anything, not one note. It’s the only piece written for me of which that is true. Oh yes, except for one tiny blemish, where Britten had contrived to place two notes on the same string. When I pointed this out to him he was simply horrified!”<sup>7</sup> (Cantagrel, 2003, p.32 e 33)

Em *Nocturnal*, op. 70, Britten incorpora três particularidades, presentes em muitas das suas obras:

- 1) O gosto pela música renascentista;
- 2) O fascínio por temas melancólicos, tais como a noite, o sonho e a morte;
- 3) O interesse pela forma Tema e Variações.

Estes três parâmetros são claros no *Nocturnal*.

A canção original *Come Heavy Sleep*, do compositor renascentista John Dowland, serviu como material musical para a composição do *Nocturnal*, op.70. O uso da música renascentista já era visível em obras de Britten de anos anteriores. São exemplo disso *The Young Person’s Guide to Orchestra*, op.34 (também conhecida como *Variations and Fugue on a Theme of Purcell*) usando um tema de Henry Purcell, como o nome alternativo indica e a *Lachrymae for viola and piano*, op. 48, onde recorre a uma canção, bastante famosa, do já referido John Dowland.

A escolha destes autores não é totalmente alheia à sua preferência pela língua inglesa. Esta era, sempre que possível, eleita para as suas composições. Disso são prova,

---

<sup>7</sup> “Quando a peça chegou, descobri que não tinha que fazer qualquer alteração, nem uma nota. É a única peça escrita para mim em que isso é verdade. Exceto um pequeno defeito, onde Britten tinha escrito duas notas na mesma corda. Quando lhe mencionei isto, ficou simplesmente horrorizado!” (tradução livre).

o uso de poemas de John Donne em vários ciclos de canções que compôs, ou até de adaptações de peças de teatro de William Shakespeare para óperas de sua autoria.

A vertente mais melancólica da obra de Britten pode ser associada ao fato de este ter vivido durante a sua infância e adolescência períodos conturbados da história mundial, mormente as duas Grandes Guerras. Da mesma forma que Britten passa por esta vivência, também Dowland, à sua época, se vê a braços com uma sociedade inglesa em guerra com a Espanha, guerra que durou dezanove anos (1585-1604). Tais fatos terão algum peso na mudança sentimental dos compositores para o surgimento de obras de caráter mais melancólico. Na obra de Britten, a noite será um tema recorrente dentro dessa qualidade. No mesmo ano da composição de *Nocturnal*, op. 70, escreve uma peça para piano intitulada *Night Peace (Notturmo)* e cinco anos antes, 1958, compõe *Nocturne*, op. 60, onde os textos adotados falam da noite e dos sonhos.

A forma Tema e Variações é utilizada pelo autor que, todavia, lhe foge à ordem convencional. É o caso de *Nocturnal*, uma vez que o compositor apresenta primeiro as variações e só no final da obra é que nos faz ouvir o tema original, em que esta é baseada. Este fato leva Stephen Goss a apelidar essa obra de Britten de “reverse variation form”<sup>8</sup> (Goss, 2001, p.53). E não é só o caso de *Nocturnal*, também em *Lachrymae*, op. 48, Britten recorre a este processo.

O caráter melancólico de *Come Heavy Sleep* é bem captado pelo autor que o espelha ao longo das oito variações que compõem o *Nocturnal*: I. *Musingly*, II. *Very Agitated*, III. *Restless*, IV. *Uneasy*, V. *March-like*, VI. *Dreaming*, VII. *Gently rocking* e VIII. *Passacaglia*. Constata-se que as variações não são identificadas nem por numeração convencional. Ao invés, o autor utiliza vocábulos que transmitem estados de alma ou outros comumente utilizados nos textos musicais. A novidade aqui prende-se ao facto de que estes termos não são vistos para designar partes desta forma. Não temos dúvida de que estas locuções ajudam ao intérprete a melhor se aproximar do pensamento de Britten. Está bem patente no *Nocturnal*, op. 70, o conceito de música programática, ao que Roberto Alcaraz diz o seguinte:

“Britten’s programmatic Conception of the Nocturnal is clearly manifested in several ways. The structure of the work, the descriptive

---

<sup>8</sup> “forma de variação invertida” (tradução livre)

titles he uses for each variation, (...) all point toward this fact.”<sup>9</sup>  
(Alcaraz, 2001, p.98 e 99)

Cada variação é como que um estado de espírito que, de alguma forma, é dada pela tensão da atonalidade, bem como da bitonalidade. Pensamos que o ritmo utilizado por Britten não só nos padrões como na (ir) regularidade destes, contribuem para a transmissão desses estados de espírito a que nos referimos.

A estas tensões bem como a outras criadas, por exemplo pela simultaneidade de compassos simples e compostos, associamos os momentos que antecedem um sono que tarda em chegar (e aqui pensamos no sono como uma metáfora da morte). Ao chegar ao tema original de Dowland (Britten transcreveu para guitarra, transpondo em mi maior), no fim da obra, ficamos com a sensação “ (...) the repose of sleep (...)”<sup>10</sup> (Evans, 1979, p. 331), isto porque nesse momento, o discurso musical que o autor utiliza, finalmente, é o sistema tonal, neste caso, em mi maior.

De acordo com Graham Wade (2010, p.3), “The Nocturnal is an exploration of the many moods of sleep, passing through states of intense agitation and disquiet, leading towards the final statement of melancholy serenity which resolves all tensions”<sup>11</sup> (Wade, 2010, p.3).

---

<sup>9</sup> “A conceção programática do *Nocturnal* de Britten está claramente manifestada de várias formas. A estrutura da obra, os títulos descritivos que ele usa para cada variação, (...) tudo aponta para esse fato.” (tradução livre).

<sup>10</sup> “de um sono repousante” (tradução livre)

<sup>11</sup> “O *Nocturnal* é uma exploração dos vários estados do sono, passando por estados de intensa agitação e inquietação, levando-nos à declaração final de serenidade melancólica que resolve todas as tensões.” (tradução livre)

## II.1 – Análise estrutural do *Nocturnal*, op. 70

Nesta análise estrutural das oito variações da peça, *Nocturnal*, op. 70, pretendemos compreender nessas mesmas variações as frases originais do tema *Come, Heavy Sleep*.

### II.1.1 – *Musingly*

*Musingly* é a única variação que faz uma alegoria à melodia original de *Come Heavy Sleep* na íntegra e que se assemelha bastante a uma improvisação (o termo *very freely*, no início da variação sugere isso mesmo). Esta variação caracteriza-se essencialmente pela sua linha melódica, que contrasta em alguns momentos com a textura harmónica (compassos 16, 17, 18, 27, 28 e 29). O conceito de dualidade, neste caso, em termos de escrita vai ser uma constante ao longo da obra em questão. Se analisarmos os seis compassos em que ocorre a escrita harmónica, constatamos esse dualismo tonal. No exemplo 2 podemos ver a sobreposição do acorde de mi maior com o motivo melódico que desce de fá para dó (“rocking motif”, explicação do motivo na página seguinte):



Exemplo 2: Compassos 16 e 17 de *Musingly*, onde temos uma escrita harmónica.

Esta sobreposição dos acordes de mi maior com fá menor encontramos-la ao aceitar o sol sustenido que pode ser visto enarmonicamente como lá bemol, que é a terceira do acorde de fá menor. Roberto Alcaraz, acerca deste choque tonal, diz que “(...) the driving force behind the whole work is the tension created harmonically against E major.”<sup>12</sup> (Alcaraz, 2001, p.69).

---

<sup>12</sup> “(...) a força motriz da obra é a tensão criada harmonicamente contra mi maior.” (tradução livre)



Ainda sobre a mesma passagem, referente ao compasso 16, Stephen Goss diz que “in *Musingly*, bar 16, he fuses together two triads, E major and F minor. (...) in the vertical arrangement of the chord in bar 16, there is a perfect symmetry around the G#/Ab which acts a fulcrum between the two tonalities.”<sup>13</sup> (Goss, 2001, p.67).

O motivo de quarta descendente, aqui de fá para dó, é usado em quase toda a obra. Este intervalo de quarta perfeita, às vezes, é usado ascendente, espelhando o original e noutros casos é tocado simultaneamente. Este motivo, apelidado no *Nocturnal*, op. 70 como “rocking motif”, é a alternância entre duas notas, neste caso específico entre o fá e o dó, à distância duma quarta perfeita, com o intuito de imitar o movimento de embalar.

Britten para separar as frases usa vírgulas de respiração e no final de cada uma, a última nota é sempre uma mínima. O uso das vírgulas de respiração e a escrita melódica, que é predominante nesta variação, dão um caráter vocal à variação. As frases mantêm o contorno melódico original, apesar do uso de “ornamentos”, de alterações cromáticas e de alterações rítmicas. Tomemos a primeira frase do tema original e a sua respetiva da primeira variação que temos no exemplo 3:

Dowland (transcrição de Britten)

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'Britten', shows a melody in G major (one sharp) with a slur over two measures. The lower staff shows a variation of the same melody, featuring a triplet of eighth notes and a quarter note, with a fermata over the final note.

Exemplo 3: Em cima temos a primeira frase (compassos 1 e 2) da canção original transcrita para mi maior e em baixo temos a variação dessa mesma frase (compassos 1 e 2).

Considerando a tercina (si, lá e sol sustenido) e as duas colcheias seguintes (lá e si) como “ornamento”, temos a primeira frase do tema. Além dito “ornamento”, temos aqui uma alteração rítmica em todas as notas e uma alteração cromática na última nota, fazendo com que o intervalo de segunda maior na frase original, seja na variação, uma segunda menor:

<sup>13</sup> “em *Musingly*, compasso 16, Britten funde duas tríades, mi maior e fá menor. (...) no arranjo vertical do acorde no compasso 16, há uma simetria perfeita à volta do sol#/lá♭ que atua como um ponto em comum em ambas as tonalidades.” (tradução livre)

Dowland (transcrição de Britten): Sol# - Si – Fá# - Mi

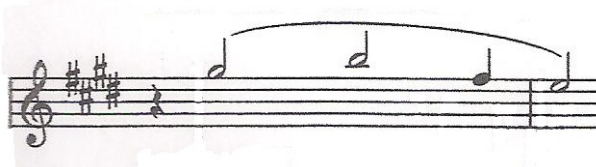
Britten : Lá - Dó – Sol – Fá#

## II.1.2 – *Very agitated*

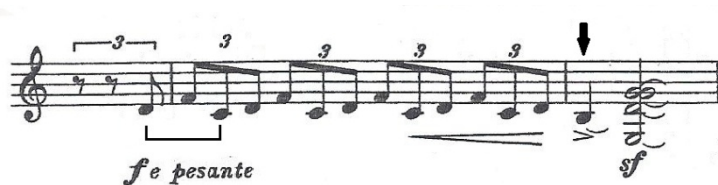
Em *Very agitated*, a escrita melódica é predominante, tal como na variação anterior. Mas existe um padrão ao longo da variação, que é o seguinte: a seguir a cada frase melódica em tercinas temos um acorde em mínima, composto pelas notas das cordas soltas. Aqui, mais uma vez, temos o conceito do prefixo *bi*, neste caso o conceito de dualidade de texturas – escrita melódica vs escrita harmónica.

As frases, ritmicamente escritas em tercinas, não têm um comprimento idêntico ao longo da variação. Cada frase da segunda variação usa a sua respetiva melodia original repetindo-a até chegar ao compasso seguinte. Tomemos a primeira frase e a sua respetiva variação no exemplo 4:

Dowland (transcrição de Britten):



Britten:



Exemplo 4: A primeira frase (compassos 1 e 2) de *Come Heavy Sleep* e a variação da mesma (compassos 1, 2 e 3) em “*Very agitated*”.

A bitonalidade referida na primeira variação, também está presente em “*Very agitated*”. E no exemplo 5 podemos constatar tal facto, onde vamos ter o arpejo ascendente de mi maior e logo a seguir temos o arpejo descendente de fá menor (compassos 12, 20 e 21) e noutro caso (compasso 18) vamos ter outra vez o arpejo ascendente de mi maior precedido da repetição da nota fá. Isto Vejamos o exemplo 5:

Compasso 12, 20 e 21



Compasso 18



Exemplo 5: Compassos 12, 18, 20 e 21 da segunda variação (*Very agitated*).

### II.1.3 – *Restless*

Esta é a primeira variação com a indicação de compasso (3/4). Em *Restless* para além da tensão criada pelo choque tonal tal como nas outras variações, vamos ter outra tensão "(...) by the simultaneous use of two time signatures: 3/4 as indicated, and 6/8 as implied."<sup>14</sup> (Donley, 1987, p.20), o polirítmo.

Durante a variação vamos ter um acompanhamento *obstinato*, composto por duas notas semínimas, exceto nos compassos 26, 27 e no primeiro tempo do 28 onde temos três notas. O acompanhamento, a partir do último tempo do compasso 54 até ao último tempo do 57 é interrompido, voltando no início do compasso 58.

O material melódico original usado em *Restless* é pouco perceptível. Por exemplo no compasso 2, quando começa a melodia no baixo temos aí a primeira frase de *Come Heavy Sleep*. Britten apenas respeita o seu contorno melódico, sem usar os intervalos originais. Ao contrário da melodia no baixo do compasso 8, em que temos a mesma curvatura e os mesmos intervalos que a segunda frase do tema original, tornando-se reconhecível. O material melódico desta variação, vai andar constantemente entre o baixo e o soprano, como que um jogo de pergunta e resposta. Este jogo torna-se mais evidente a partir do compasso 32 até ao 38, em que o baixo produz o “rocking motif” e logo de seguida o soprano imita, mas invertendo o intervalo (este momento repete-se no final da variação).

<sup>14</sup> “pelo uso simultâneo de dois compassos: o indicado 3/4 e o implícito 6/8” (tradução livre)

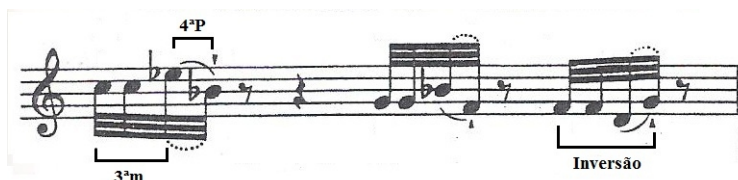
## II.1.4 – *Uneasy*

Na quarta variação, *Uneasy*, a escrita melódica volta a predominar, contrastando com alguns momentos de textura harmónica.

Roberto Alcaraz (2001, p.78) divide esta variação em três secções:

- 1) A primeira secção é constituída por grupos de fusas, culminando num acorde em *forzando* e de seguida a repetição duma nota até à sua “extinção” rítmica e dinâmica;
- 2) A segunda secção é apenas o compasso 5, consistindo numa longa frase com a indicação de *accelerando* e de *crescendo* para chegar na máxima força no compasso 6;
- 3) Por último, a terceira secção é composta pelos compassos 7 e 9, onde o intérprete tem que tocar *tremolos* com a distância de uma terceira, exceto o último, que tem uma distância de quarta perfeita.

Logo no primeiro compasso temos a variação da primeira frase do tema original. Os dois primeiros grupos têm o contorno original e o terceiro tem o contorno invertido, ver exemplo 6:



Exemplo 6: No compasso 1 vamos ter, mais uma vez, a variação da primeira frase de *Come Heavy Sleep* em *Uneasy*.

No compasso 3, vamos ter o uso de material melódico referente ao verso “(...) *the image of true (...)*” (lá, sol sustenido, fá sustenido, sol sustenido e lá sustenido). O fragmento é repetido quatro vezes, sendo o segundo grupo uma quinta diminuta abaixo do primeiro grupo e os dois últimos grupos são uma inversão do material usado, podemos ver no exemplo 7:



Exemplo 7: No compasso 3 temos a variação da 2ª melodia de *Come Heavy Sleep*.

Nos compassos 7 e 8 temos uma alegoria da melodia, referente ao verso “Whose spring of tears of doth stop my vital breath,”. No compasso 9 temos uma variante do verso “And tears my heart with Sorrow’s (...)”, em que os três primeiros *tremolos* e o quarto *tremolo* referem-se, respetivamente, à terceira e à quarta descendente do tema original de Dowland. Vejamos o exemplo 8, onde temos os respetivos compassos com a letra do poema:



Exemplo 8: Compassos 7, 8 e 9 com a letra das frases originais.

Os três últimos compassos usam o ritmo da repetição do acorde sol sustenido maior, referente ao verso “Come and possess my thought-worn soul”.

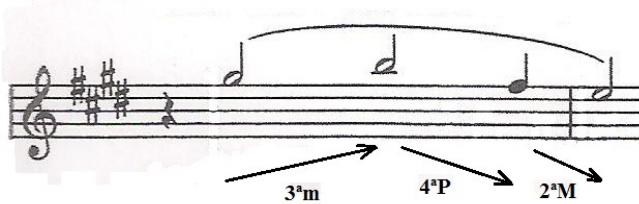
## II.1.5 – *March-like*

A quinta variação começa com o motivo rítmico com que a quarta variação termina. Esse motivo corresponde ao ritmo que está presente na canção original quando temos o acorde de sol sustenido maior repetido (compasso 11). Na quinta variação, esse motivo por vezes começa na parte forte do tempo e noutros momentos começa na parte fraca do tempo. Para além disso, alguma vez são acrescentadas colcheias. Este ritmo inicialmente começa com duas notas até ao primeiro tempo do compasso 14. A partir daí, Britten vai acrescentando mais notas ao motivo rítmico. Referente às notas que constituem o motivo rítmico, há uma exploração da afinação da guitarra ao usar a harmonia das cordas soltas. A partir do compasso 18 até ao 20, a harmonia muda, mas a

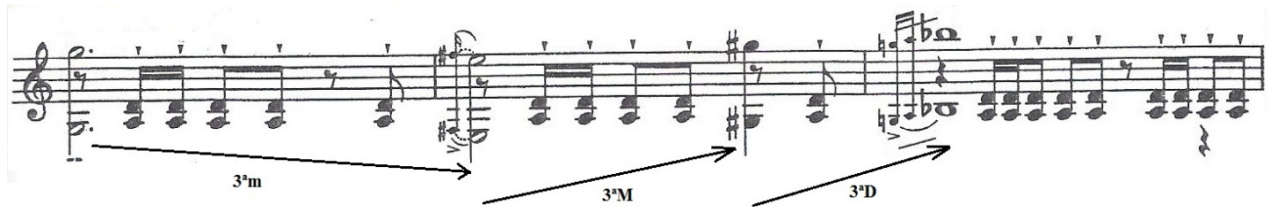
disposição do acorde é idêntico ao das cordas soltas. A partir do compasso 21 voltamos às cordas soltas.

Enquanto nas cordas intermédias vamos ter o motivo rítmico, a melodia vai ser tocada na primeira e sexta corda simultaneamente, estando à distância de duas oitavas. As frases originais de *Come Heavy Sleep* são usadas em *March-like* invertidas, havendo como já foi dito noutras variações, alterações cromáticas e rítmicas para criar a tal tensão tonal. Estas alterações cromáticas, no início da quinta variação, vão criar uma ambiguidade entre as tonalidades de mi maior e mi menor. Vejamos o exemplo 9:

Dowland (transcrição de Britten):



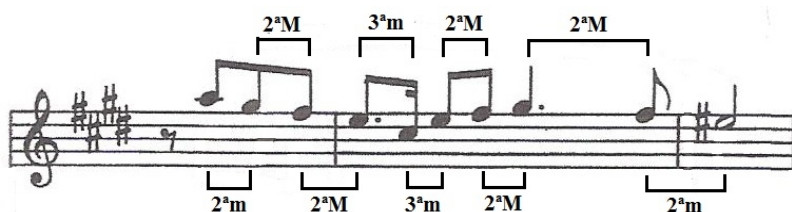
Britten:



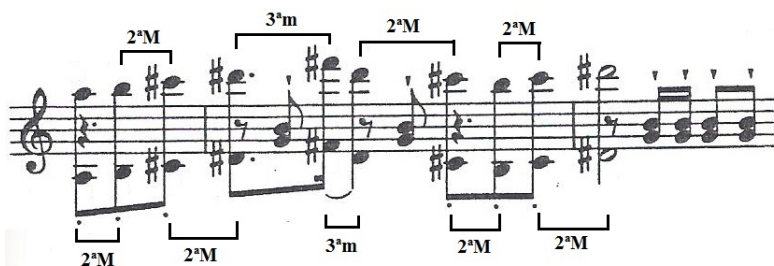
Exemplo 9: A variação da primeira frase (compassos 2, 3 e 4) de *Come Heavy Sleep* com o contorno invertido e com intervalos diferentes.

No exemplo 10, a variação é quase idêntica à frase original, mas invertida e com as alterações rítmica e cromática:

Dowland (transcrição de Britten):



Britten:



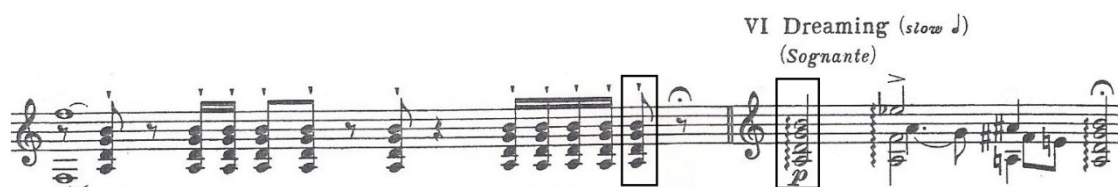
Exemplo 10: A variação da frase (compassos 10, 11 e 12) que corresponde ao terceiro verso (compassos 6, 7 e 8), onde o contorno vai estar invertido, mas os intervalos são os mesmos, exceto o último.

Aqui mais uma vez vamos ter o tal choque tonal entre o mi e o fá. No compasso 12 a melodia atinge o mi mais agudo e a partir daí temos uma descida melódica que vai culminar no fá. A partir desse momento vamos ter o “rocking motif” entre o fá e o si bemol. No compasso 18, temos mi e um salto de uma oitava, como reforço dessa nota. Por fim, voltamos a ter o mesmo “rocking motif” a partir do compasso 22 e irá finalizar com a nota fá.

## II.1.6 – *Dreaming*

Em *Dreaming* vamos ter de novo o conceito de dualidade – escrita harmónica vs escrita melódica. Estas duas texturas estão intercaladas da seguinte maneira: os compassos ímpares são referentes à textura harmónica e os compassos pares são referentes à textura melódica.

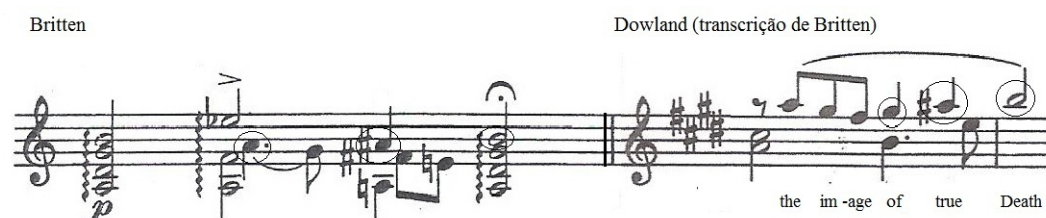
Começamos a sexta variação com o acorde com o qual concluímos a anterior, exemplo 11:



Exemplo 11: O final da quinta variação e início da sexta variação, partilhando o mesmo acorde.

Com base numa observação do guitarrista Raymond Burley sobre esse acorde, Michael Donley diz no seu artigo o seguinte: “If rearranged, the four notes that make up the chord also spell out (in the key of G major) the opening phrase: ‘Come Heavy Sleep’.”<sup>15</sup> (Donley, 1987, p.21). Stephen Goss (2001, p.64) faz a mesma análise. Esse mesmo acorde é usado no início e no final dos compassos ímpares, exceto no início do compasso 5, onde vamos ter um acorde baseado no já referido choque tonal, neste caso entre mi e fá sustenido maior. O uso recorrente do acorde vai dar ao ouvinte “(...) a sense of repose and stability”<sup>16</sup> (Alcaraz, 2001, p.85, tradução livre) à variação ao ponto de o considerarmos como um *leitmotif*.

O material melódico da canção original encontra-se tanto na secção harmónica e na secção dos harmónicos. Mas mais uma vez é complicado retirarmos as melodias referentes às originais. Vejamos o primeiro compasso da variação. Na perspetiva de Roberto Alcaraz as notas assinaladas no exemplo 12 correspondem à melodia do verso “ (...) of true Death”:



Exemplo 12: A voz interior (compasso 1) corresponde à melodia do verso “the image of true Death” (compassos 2 e 3).

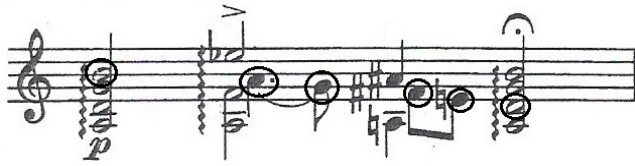
Mas Paul Svoboda (1989) tem uma outra perspetiva relativamente a esse mesmo compasso. Este afirma que as notas mais agudas desse compasso são uma variação da primeira frase de *Come Heavy Sleep*. Também defende que há uma linha melódica descendente intermédia que é uma referência à melodia do alto na canção original, exemplo 13:

<sup>15</sup> “se organizarmos as quatro notas [melodicamente] que compõem o acorde (na tonalidade de sol maior) temos a frase inicial: “Come Heavy Sleep”.” (tradução livre)

<sup>16</sup> “uma sensação de repouso e estabilidade” (tradução livre)



Britten:



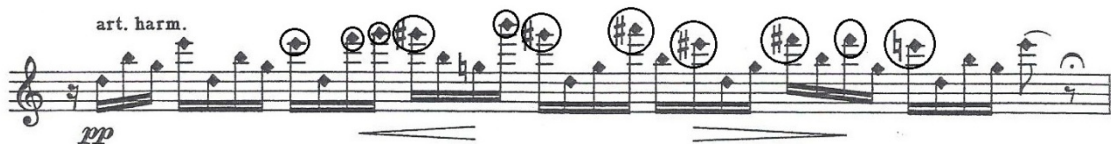
Dowland (transcrição de Britten):



Exemplo 13: Mais uma vez a voz intermédia (compasso 1) a ir buscar elementos melódicos à canção original (compasso 1) de John Dowland.

Nas secções dos harmónicos também vamos ter variações de algumas das frases da canção original. Vejamos no compasso 4 de *Dreaming*, onde temos uma variação da linha melódica do verso “And tears my heart with Sorrow’s sigh-swoll’n cries:”. Os harmónicos referentes à frase original estão assinalados no exemplo 14:

Britten



Dowland (transcrição de Britten)



Exemplo 14: Os harmónicos (compasso 4) assinalados correspondem à melodia (compassos 8, 9 e 10) de *Come Heavy Sleep*, que está por baixo.

### II.1.7 – *Gently rocking*

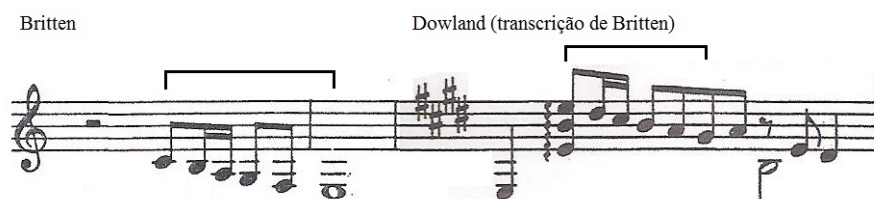
Na sétima variação vamos ter pela segunda vez uma indicação de compasso, 6/8 e pela primeira vez o uso de uma pauta dupla com armações de clave diferentes, tornando claro a noção de bitonalidade, bastante recorrente na obra.

Na pauta superior temos na armação de clave com cinco bemóis e no compasso 15 essa armação é destruída com cinco bequados. Aqui temos a melodia da variação que é tocada em *tremolo*. Inicialmente, a melodia começa no registo agudo até chegar ao grave, gradualmente. Alcaraz (2001, p. 88) defende que o compositor neste momento começa a distanciar-se do material melódico da canção original e que a única relação existente nesta variação com *Come Heavy Sleep* é a chegada gradual à tonalidade de mi. Mas podemos ver que Britten usa apenas a primeira frase do tema original ao longo de *Gently rocking*, das mais variadas formas e combinações (ver anexo A). A partir do compasso 9 temos outro motivo melódico usado exaustivamente, o intervalo de quarta.

Na pauta inferior não existem acidentes na armação de clave e o motivo melódico predominante é o “rocking motif”. Este é tocado nas cordas soltas que estão afinadas em quartas perfeitas, exceto entre a segunda e terceira corda onde temos uma terceira maior. Na última linha esse motivo passa a ser tocado em harmónicos naturais. Ao invés da pauta superior, o “rocking motif” começa no registo grave até chegar ao registo agudo, mais uma vez, gradualmente.

### II.1.8 – *Passacaglia*

Esta será a última variação da obra e a mais longa e complexa estruturalmente. É na forma *passacaglia*, uma técnica de variação bastante usada por Britten, tendo sido influenciado por Henry Purcell, um dos seus compositores favoritos do Renascimento. Mas não é tratada como tal, sendo apenas um diálogo entre tema e material melódico. O tema da *Passacaglia* é uma linha melódica descendente, retirada do primeiro compasso de *Come Heavy Sleep*, vejamos o exemplo 15:



Exemplo 15: O tema da *Passacaglia* retirado do primeiro compasso da canção *Come Heavy Sleep*.

*Passacaglia* divide-se em cinco partes:

- 1) A primeira parte vai desde o compasso 1 até ao 16 e as duas primeiras notas são as mesmas com que a variação anterior acaba - fá sustenido e si. O “rocking motif” vai ser o material melódico predominante e a melodia dos cinco primeiros compassos vai ser repetida em toda a primeira parte. Cada vez que é repetida Britten acrescenta uma voz. Dinamicamente, começamos com um *piano pianíssimo* e vamos ter um *crescendo* até ao compasso 16, onde chegamos ao *fortíssimo*.
- 2) A segunda parte começa no compasso 17 e acaba no 26. Nesta parte teremos uma textura melódica baseada no arpejo de acordes e o uso do “rocking motif”. Em termos rítmicos, passamos a ter semicolcheias, fazendo com que esta parte seja mais mexida que a anterior. A partir do compasso 26 o tema da “Passacaglia” começa a sofrer alterações rítmicas. Em termos de dinâmica é idêntica à primeira parte.
- 3) A terceira parte é composta pelos compassos 27, 28 e 29. Esta parte é caracterizada pelo uso do *pizzicato*. Esta técnica em guitarra consiste no abafar das cordas com a palma da mão direita e simultaneamente pulsar as cordas, criando um som abafado. Nos dois primeiros compassos temos o uso constante do intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta, trítono, e da quinta perfeita. O último compasso começa com os mesmos intervalos, mas no final da frase a melodia move-se por graus conjuntos, segundas maiores e menores. O *pianíssimo* e o *diminuendo* são as duas únicas indicações de dinâmica.
- 4) A quarta parte começa no compasso 30 e vai até ao 35. Esta parte é constituída por acordes consonantes e dissonantes agrupados em quintinas (exemplo 16):

The image shows a musical score for piano, specifically a passage from Benjamin Britten's Nocturnal. The score is written for two staves, treble and bass clef. The tempo/mood is indicated as "starting broadly (cominciando largamente)". The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of quintuplets (groups of five notes) in the right hand, with a "5" written above each group. The left hand has a bass clef and a key signature of one flat. The first few notes of the left hand are marked "nat." (naturale). The dynamic marking is "pp marc." (pianissimo marcato). The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

Exemplo 16: Os acordes agrupados em quintinas (compasso 30).

Ao longo da quarta parte os acordes, gradualmente, vão ficando mais densos. Para além do ritmo do tema da *Passacaglia* continuar a sofrer alterações, a partir do compasso 31, as suas notas começam a duplicar, chegando a triplicar no compasso 34. No plano da dinâmica vamos ter a mesma progressão que a primeira e a segunda parte.

- 5) A quinta parte tem início no compasso 36 até ao fim da oitava variação. Aqui vamos ter num movimento vigoroso e sucessivo do tema da *Passacaglia*, descendentemente e invertido, ascendentemente. Deixamos de ter a intercalação de material melódico e tema, existente nas outras partes. A preparação para a tonalidade de *Come Heavy Sleep* é feita com a introdução no início de alguns compassos do acorde mi maior. E nos dois últimos compassos temos um *ritardando* escrito ritmicamente. Neste caso a dinâmica começa no *fortíssimo* acabando no *pianíssimo*.

Paul Svoboda (1989) defende esta repartição, ao contrário de Roberto Alcaraz (2001, p.92 a 98) que divide a oitava variação em quatro partes. Esta divisão é quase idêntica à de Svoboda, exceto as duas últimas partes (a quarta e a quinta), que para Alcaraz são apenas uma só parte.

### II.1.9 – *Slow and quiet*

Benjamin Britten conclui o *Nocturnal*, op.70 com o tema de *Come Heavy Sleep* do compositor renascentista, John Dowland. A canção *Come Heavy Sleep*, escrita originalmente para voz e alaúde em sol maior, é transcrita para guitarra e transposta para a tonalidade de mi maior. Esta decisão de mudar a tonalidade tem a ver com a afinação do instrumento, uma vez que sol maior não é uma tonalidade tão exequível como a de mi maior. Estruturalmente, Britten não repete na íntegra a segunda parte da canção, que corresponde aos últimos dois versos,

## II.2 – Análise interpretativa do *Nocturnal*, op. 70

Neste capítulo, vamos analisar as interpretações de quatro gravações do *Nocturnal after John Dowland*, op. 70 de Benjamin Britten. Como a interpretação é uma matéria bastante subjetiva, não podemos dizer o que está certo ou errado, apenas iremos analisar as gravações e sugerir algumas opções técnicas e musicais. Apesar de não podermos afirmar o que é correto em termos de interpretação, podemos dizer o que para nós se aproxima mais daquilo que Britten pretendia para cada variação. E como? Em primeiro lugar, podemos ter em atenção os títulos de cada variação. Não é por acaso que Britten, em vez de os numerar, identifica-os com estados de espírito e não só (é o caso da quinta e oitava variação). Depois, devemos ter em conta as indicações de dinâmica, agógica, timbre e de articulação que estão na partitura.

Das onze gravações disponíveis, foram selecionadas quatro delas. As gravações escolhidas são as seguintes: duas do guitarrista Julian Bream, uma da guitarrista Dale Kavanagh e uma do alaúdista Edin Karamazov. As razões pelas quais foram selecionadas as duas gravações de Bream, prendem-se pelos seguintes factos: ele é um dos mais importantes guitarristas do século XX, a obra em análise é-lhe dedicada e, mais importante de tudo, foi quem colaborou com Britten durante a composição do *Nocturnal*, op. 70. Apesar de serem duas gravações do mesmo músico, são de anos diferentes, 1966 e 1992, podendo trazer ou não visões interpretativas distintas da obra. A terceira escolha recai sobre a gravação de Dale Kavanagh por ser uma das mais importantes guitarristas da sua geração e uma referência no mundo guitarrístico. A

quarta e última escolha é a gravação em alaúde do *Nocturnal*, op. 70, de Edin Karamazov, porque "(...) was originally conceived as a lute piece."<sup>17</sup> (Delpriora, 2004, p.2).

A análise interpretativa da peça assente na audição das referidas gravações levamos a perceber que, quando ouvimos *Musingly*, a primeira variação da peça, ficamos com a sensação de um momento de improvisação, apesar de estar escrita em partitura. Os elementos que nos dão essa impressão são: a escrita rítmica, a indicação de *very freely* no início da variação e as constantes alterações cromáticas da melodia. Relativamente à liberdade que o músico pode ou não empregar, dada à indicação no início da partitura, Tim Walker diz o seguinte:

“(...) I prefer to play this opening variation extremely precisely – taking my time at the ends of phrases (where there are commas). The reason for this is that there are so many rhythmic subtleties written in which will be lost if not played accurately (...)”<sup>18</sup> (Walker, 1984, p.30)

Posto isto, para Walker tem de haver uma pulsação fixa apesar da indicação de *very freely* no início de *Musingly*. Esta ideia é constatada em ambas as gravações de Bream. Apesar de haver pequenas diferenças entre as duas gravações, este toca a primeira variação bastante controlada em termos de pulsação. Na sua gravação de 1966 ainda faz pequenas agógicas, mas como são tão poucas e quase impercetíveis, aproxima-se muito da sua outra gravação de 1992, onde não faz nenhuma agógica. Já Karamazov é o que emprega mais liberdade rítmica a *Musingly*, chegando ao ponto de não respeitar, por vezes, valores de determinadas figuras rítmicas. A interpretação de Kavanagh está entre as gravações de Bream e a de Karamazov. A guitarrista emprega a tal liberdade sem descuidar a escrita rítmica da variação.

A vantagem em tocar esta variação bastante controlada em termos de pulsação, faz com que o ouvinte se aperceba de algumas subtilezas rítmicas que Britten escreveu. Como essas subtilezas são em pouco número, o caráter improvisatório da variação

---

<sup>17</sup> “(...) foi originalmente concebida como uma peça para alaúde” (tradução livre)

<sup>18</sup> “(...) Eu prefiro tocar esta primeira variação de uma forma extremamente precisa [rítmicamente] – levando o tempo necessário no final das frases (onde há suspensões). A razão para esta decisão deve-se ao fato de existirem muitas subtilezas rítmicas escritas que serão perdidas se não forem tocadas corretamente (...)” (tradução livre)

acaba-se por perder. Mas se o intérprete adotar uma pulsação, digamos, flutuante, à partida esse caráter será mais perceptível.

Em termos de articulação, *Musingly* é para ser tocada em *legato*, tirando um ou outro compasso em que temos a indicação de *staccato*. De todas as gravações analisadas apenas Kavanagh cumpre todas essas indicações. Nos compassos 16 e 27, referentes ao verso “Come and possess my tired thought-worn soul”, vamos ter a repetição do acorde mi maior enquanto, alternadamente, tocamos o “rocking motif” (ver exemplo 1). Há duas maneiras possíveis de tocar esta parte: uma delas é tocar ambos os elementos com o mesmo timbre, não havendo qualquer diferenciação entre estes; a outra maneira seria tocar o acorde *sul ponticello* (perto do cavalete), obtendo um som mais metálico e tocar o “rocking motif” com um timbre *dolce*. Ao contrário não seria lógico porque tocando o acorde *dolce*, estando este num registo grave, tornaria as notas pouco perceptíveis. O outro elemento a ter em conta nesta passagem será a articulação em *staccato* e o “rocking motif” em *legato* que Britten escreve na partitura. A reverberação do local onde as gravações foram feitas é um fator bastante determinante, mas o músico tem que ter isso sempre em conta e estar preparado para, em qualquer circunstância, conseguir executar como pretende.

Na segunda variação, para contrastar com a anterior (*Musingly*), a pulsação deve ser mais regular. Aqui, como o nome *Very agitated* indica, vamos ter um caráter agressivo. Essa agressividade é transmitida através da dinâmica usada e pela velocidade empregue pelo intérprete. Dinamicamente, Bream, na sua gravação de 1966, está sempre na mesma intensidade sem fazer qualquer tipo de oscilação, enquanto na sua segunda gravação, a de 1992, já temos *crescendos*. Ainda em ambas as gravações, notámos que nos compassos constituídos por uma semínima e um acorde em mínima, Bream não toca este último em *sforzando*, tirando aquele impacto agressivo que se pretende na altura de tocar o acorde. Nas gravações de Kavanagh e de Karamazov já temos maiores *crescendos* nas frases e os *sforzandos* dos acordes já são mais intensos, dando a agressividade pretendida para esta variação. Em termos de velocidade, a gravação de Karamazov é a mais rápida de todas, fazendo com que haja notas tocadas com pouca clareza. Mas essa rapidez aliada com o descuido da articulação das notas dá o tal caráter agitado que se pretende nesta variação. Bream, nas suas duas gravações, para ter alguma segurança a tocar usa uma velocidade moderada, o que acaba por ser, de alguma maneira, contraditória relativamente ao que pretende transmitir em *Very agitated*. Esta variação, como já foi dito, é bastante frenética tendo em conta o seu

caráter, sendo constituída por compassos rápidos (tercinas) e compassos mais lentos (semínima e mínima) que são tocados alternadamente. O que normalmente pode acontecer é que o guitarrista terá a tendência em acelerar nos compassos com ritmo de tercina. Para contrariar tal cenário, o intérprete pode tocar os compassos mais lentos com um *tenuto* em cada figura rítmica. Assim terá o controlo da velocidade e sempre que retoma o compasso em tercinas poderá começar com a velocidade com que iniciou esta variação. Esta agógica ajuda o intérprete e mostra que não está a precipitar-se. Karamazov usa esta agógica na sua gravação.

A tradução de *Restless* para português é de inquietação. Essa inquietação, que Britten pretende para a terceira variação, é transmitida através da sobreposição de dois tipos de compassos (3/4 que nos é indicado no início da variação e o 6/8 que é usado nas linhas melódicas) e do uso do *tempo rubato*, que nos é indicado no início. Bream, em ambas as gravações, não cumpre essa indicação inicial, usando um tempo fixo ou rigoroso. Para além disso, mais uma vez, a velocidade com que toca *Restless* é lenta, não transmitindo a ideia de inquietação, mas sim de tranquilidade. Já nas interpretações de Kavanagh e Karamazov notamos um uso do *tempo rubato*. Apesar de esta ser a nossa única indicação de agógica nos momentos em que temos mudança de harmonia, Bream faz sempre pequenos *ritardandos*, retomando o tempo inicial. Kavanagh, também salienta estas mudanças, mas usa um *tenuto* no primeiro acorde. Em termos de dinâmica, a guitarrista Kavanagh é a única que cumpre à risca todas as indicações da partitura. Já Karamazov, além de por vezes fazer o contrário do que está lá escrito, acrescenta alguns *crescendos* e *decrescendos*. Esta decisão por parte do músico, deve-se ao facto de querer transmitir uma inquietude e intranquilidade com constantes *crescendos* e *decrescendos*. Para destacarmos a melodia do acompanhamento temos que ter a preocupação de balancear dinamicamente ambas as partes. Para além desse balanceamento dinâmico, Tim Walker sugere outra opção musical que consiste no “(...) use of colour or timbre”<sup>19</sup> (Walker, 1984, p.31).

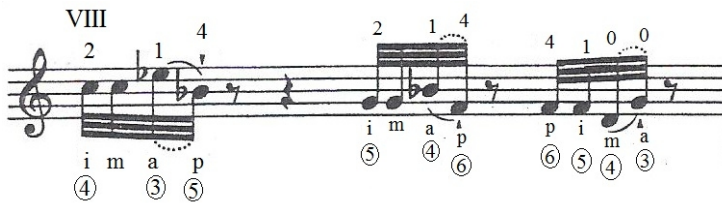
Ansiedade e precipitação são termos que caracterizam a quarta variação de *Nocturnal*, op. 70. Bream, em ambas as gravações, consegue transmitir tais noções nos momentos em que toca os grupos de fusas fugazmente, assim como Karamazov. Por outro lado, Kavanagh toca esses mesmos grupos mais lentos, transmitindo o oposto do que se pretende.

---

<sup>19</sup>“(...) uso de [diferentes] cores ou timbres.” (tradução livre)

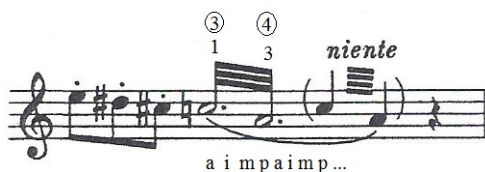


Nas quatro gravações dá para perceber que os intérpretes tocam cada grupo de fusas numa só corda. Outra opção técnica para atingir uma maior rapidez e melhor articulação das notas seria o uso de *campanelas*. Esta técnica consiste em tocar em cordas diferentes duas ou mais notas que podem numa só corda. Caso o guitarrista tenha uma mão direita bem desenvolvida conseguirá atingir rapidez nesses momentos. No exemplo 17 está exemplificado o primeiro grupo de fusas com o uso das *campanelas*:



Exemplo 17: A digitação da mão direita e esquerda para a técnica de *campanelas* (compasso 1 – *Uneasy*).

A partir do compasso 5 vamos ter uma grande frase com as indicações de *crescendo* e *accelerando*, que irá culminar num acorde em *forzando*. Karamazov é o único dos três intérpretes que faz um grande *crescendo* e um grande *accelerando*, atingindo grande velocidade dando a sensação de ansiedade. Os restantes intérpretes fazem o *crescendo* e o *accelerando*, mas não são tão explícitos como Karamazov. Nos momentos em que temos *tremolos*, temos sob estes a indicação de que devem ser tocados apenas com a mão esquerda, usando a técnica de ligados, técnica essa usada nas quatro gravações. Outra maneira de tocar estes *tremolos* seria usando uma técnica de mão direita que se costuma usar no ornamento conhecido como *trill*. O *trill* de mão direita consiste na alternância entre duas notas, cada uma em cordas diferentes, usando os dedos da mão direita pela seguinte ordem: anular (a), indicador (i), médio (m) e polegar (p). Os dedos a e m tocam na corda inferior e os dedos i e p na corda superior. O exemplo 18 mostra-nos o original e o *tremolo* escrito com a técnica de mão direita do *trill*:



Exemplo 18: Aqui temos a digitação da mão esquerda e direita para a segunda opção para efetuar o *tremolo*, usando a técnica que se costuma usar para fazer *trills* de mão direita (compasso 7 – *Uneasy*).

Tal como na terceira variação, em *March-like* vamos ter um acompanhamento e uma melodia (em oitavas) que tem que ser destacada, mas aqui a pulsação tem de ser mantida. O realçar da melodia pode ser feito de duas formas: a primeira consiste no equilíbrio das duas partes em termos de dinâmica, realçando a melodia em relação ao acompanhamento (exemplo: melodia em *forte* e o acompanhamento em *mezzoforte*); a segunda consiste no uso de dois timbres para cada parte, onde Tim Walker<sup>20</sup> (Walker, 1984, p.31) sugere ao guitarrista que toque a melodia com um som natural e o acompanhamento com um som estridente, *sul ponticello* (tocando junto do cavalete). Nas quatro gravações analisadas, apenas a primeira forma, que usa a dinâmica, é posta em prática. No entanto, Bream, a partir do final do compasso 10 até ao compasso 13, usa para as duas partes (melodia e acompanhamento) o timbre *sul ponticello*, repetindo o mesmo efeito no compasso 19 até ao 21. Nesta variação não temos qualquer indicação de agógica, isto porque o que se pretende é uma pulsação regular como uma marcha. Essa regularidade é cumprida por todos os intérpretes, mas Kavanagh nos compassos 11, 12 e 13 ao atingir as notas mais agudas da melodia aplica *tenutos*, para realçar o fá suspenso, o mi e o ré respetivamente.

Na sexta variação, *Dreaming*, a indicação de “slow” e de “freely”, nas secções compostas por harmónicos, vão fazer com que a pulsação seja bastante flutuante, sendo o oposto da variação anterior. Nas gravações de Bream temos um tempo lento, mas quando chega à secção dos harmónicos este toca tudo a tempo, ao contrário de Karamazov e Kavanagh que cumprem a indicação de *freely*. Mesmo as suspensões no final de cada compasso são como que inexistentes para Bream. Já em termos tímbricos, o uso do som *dolce* é unânime entre as quatro gravações. Apesar de Bream ter um som mais brilhante, vê-se que há um cuidado em tocar esta variação em *dolce*. No que concerne à dinâmica, Bream e Karamazov mantêm-se no registo do *piano*, enquanto Kavanagh chega por vezes a tocar *forte*. Por último, foi observado que no quarto acorde do compasso 3, Bream, em ambas as gravações, toca um dó natural, ao contrário de Karamazov e Kavanagh que tocam um dó suspenso.

Em *Gently rocking* vamos ter uma melodia em *tremolo*, o murmúrio que é indicado no início da variação, e ao mesmo tempo o “rocking motif”. Das quatro gravações, apenas a de 1992 de Bream tem a melodia tocada em semicolcheias, perdendo-se a ideia de um murmúrio. Um aspeto bastante importante desta variação,

---

<sup>20</sup> “All 8ves over soundhole and all accompaniment very pont.”

para além do *tremolo* e do “rocking motif”, é a dinâmica que se deve manter numa intensidade entre o *pianissimo* e o *piano*. Se estes três parâmetros forem postos em prática, então o ouvinte vai ficar com a impressão de que está a ouvir uma canção de embalar. Bream em ambas as gravações toca a sétima variação, do princípio ao fim, na mesma intensidade, *pianissimo*. No entanto, Karamazov e Kavanagh fazem constantes *crescendos* e *decrecendos*, apesar de não existir na partitura qualquer indicação desse tipo. O timbre também é importante, aconselhando o uso de um som *dolce*. Bream e Karamazov têm um som brilhante, Kavanagh é a que se aproxima mais do *dolce*, tocando com um som natural.

Como última variação vamos ter a *Passacaglia*, que como já foi dito, divide-se em cinco partes. A primeira, segunda e quarta partes têm um grande *crescendo*, começando no *pianissimo* acabando no *fortissimo*. Nas quatro gravações vamos ter esse *crescendo*. No final da segunda parte, quando começamos a ter *sforzando* nas notas que antecedem o início do tema da *Passacaglia*, Bream, na sua gravação de 1966, não toca esses momentos em *sforzando*, exceto o último. Nas outras três gravações os guitarristas reproduzem esse *sforzando*. Na quarta parte vamos ter o momento mais intenso da oitava variação, onde os acordes vão ficando gradualmente mais densos e a dinâmica vai se intensificando até chegarmos a um *forte fortissimo* no último acorde. Na interpretação de Karamazov, nos últimos dois compassos, este toca os acordes com movimentos rápidos da mão direita para baixo e para cima, para conseguir transmitir a intensidade da dinâmica. Bream, no entanto, em ambas as gravações toca, nos mesmos compassos, um acorde em *plaqué* e a repetição desse mesmo com um movimento rápido da mão direita somente para baixo. Já Kavanagh, no penúltimo compasso da quarta parte, toca como Bream e no último compasso já faz como Karamazov. Este *crescendo* até ao *forte fortissimo* vai culminar na última parte onde temos a indicação de “with force”. Das quatro interpretações, apenas a gravação de 1966 de Bream não transmite essa intensidade e frenesim que se pretende para esta última parte, tocando entre o *mezzoforte* e o *forte* e também por tocar numa velocidade algo controlada. No final desta variação, e nas quatro gravações, temos o *rallentando* e *decrecendo* escrito por Britten, preparando assim o culminar da obra, que é a chegada do sono profundo ou da morte, representada pela canção original de John Dowland, *Come Heavy Sleep*.

Por fim o tema chega e trazendo um centro tonal, algo que não tinha acontecido até ao aqui. Essa tonalidade é sinal de que o sono profundo (metáfora da morte) acabou por chegar. Bream, Karamazov e Kavanagh conseguem transmitir essa sensação de

repouso usando uma dinâmica de fraca intensidade, uma velocidade lenta e a melodia articulada em *legato* transmitindo assim a desejada tranquilidade. No tema, todos os guitarristas analisados são bastante expressivos. No último momento, os quatro intérpretes fazem um grande *rallentando* e *decrecendo* com base na indicação que Britten escreveu na partitura, “*slower and dying away*”. Esta execução do último momento do tema vai simbolizar a chegada da morte.

Em suma eis o que se pode dizer estilística e esteticamente das quatro interpretações:

- Na gravação de Bream, de 1966, notamos que o músico em termos de dinâmicas e algumas articulações não segue as indicações da partitura original optando por um registo mais equilibrado. Em termos de andamentos, nota-se que Bream prefere, nos momentos que de certa forma exigiam algo mais, uma velocidade moderada o que acaba por favorecer a articulação das frases musicais.
- Por sua vez, na sua gravação de 1992, assiste-se a algumas mudanças na interpretação da peça, nomeadamente no que diz respeito às dinâmicas e à agógica. Aqui a utilização de *crescendos* e *decrecendos* é mais substancial e a utilização de *rallentados* e *tenutos*, mesmo em pouca quantidade, acaba por dar um realce diferente à globalidade da peça. Já no que diz respeito ao andamento da obra, a opção pela mesma velocidade moderada em momentos que se pedia mais rapidez, mantêm-se. Assim, nesta interpretação, existe uma maior preocupação em seguir algumas indicações da partitura.
- Relativamente à interpretação levada a cabo por Dale Kavanagh, notamos diferenças substanciais em relação às gravações anteriormente referidas. Kavanagh dá mais atenção às indicações de dinâmica, agógica e articulação escritas na partitura pelo compositor. Para além disso, em determinados momentos da obra onde tal não é pedido, a intérprete dá o seu cunho pessoal. No geral da obra, Kavanagh é capaz de transmitir o carácter das variações e do tema, exceto na quarta variação (*Uneasy*), onde se pretende uma certa ansiedade e que não nos é transmitida, como por exemplo Karamazov consegue, o que nos leva à última análise interpretativa.
- Tendo em conta as anteriores gravações, Karamazov consegue fazer passar a mensagem da obra, ou seja, no que respeita ao carácter dos andamentos tudo é muito equilibrado, como, por exemplo, nos momentos mais frenéticos

transparece tal frenesim ou em momentos mais serenos essa serenidade. No que concerne às indicações de dinâmica, agógica e articulação o intérprete segue no geral as indicações, mas por vezes contraria-as dando de certa forma, e também, o seu cunho pessoal na interpretação da obra. Tal como Kavanagh o faz, Karamazov aplica as suas próprias dinâmicas, agógicas e articulações em secções da obra onde as mesmas não são pedidas.

## **Conclusão**

No mundo das artes, a interpretação é algo de pessoal, subjetivo. Seja a interpretação de um papel numa peça de teatro ou, neste caso em específico, a interpretação de uma peça musical. Esta subjetividade é sinónima de que não existe apenas uma maneira de interpretarmos uma obra musical. Porque relativamente à interpretação musical não existe uma verdade absoluta.

No presente trabalho apresentamos o leitor com uma análise interpretativa do *Nocturnal*, op. 70 de Benjamin Britten com base em quatro gravações. Transmitiu-se com essa análise maneiras de passarmos a mensagem extramusical que acompanha esta obra. O título da obra, assim como os títulos de cada variação, dão-nos a ideia do carácter que Britten pretendia. Mas como vimos nas gravações em que nos baseamos, existem várias opções técnicas e musicais de mostrar os vários estados de espírito do *Nocturnal*, op. 70. Há quem possa ver, numa maneira mais simplista, as várias variações como estados de espírito que antecedem o sono, representado pelo tema original. Outros podem entender o *Nocturnal*, op. 70 como uma metáfora à morte. E até na mensagem extramusical vamos ter a tal subjetividade da interpretação.

As abordagens a uma obra podem ser das mais variadas formas, desde a velocidade que o músico emprega, até à dinâmica que utiliza. O timbre por vezes também é bastante sugestivo, assim como a agógica e a articulação. O músico tem que saber aplicar estas componentes na peça musical, de maneira que consiga transmitir o tal conteúdo extramusical. Nunca é demais referir que o que aqui foi escrito não a única maneira de interpretar o *Nocturnal*, op. 70, mas sim uma sugestão com base nas análises.

Não foi só na análise interpretativa que tivemos vários pontos de vista, tendo constatado tal facto na divisão da oitava variação, *Passacaglia*. A análise estrutural também é uma grande ajuda para uma interpretação bem conseguida.

O trabalho pode servir como um ponto de partida para a interpretação da obra ou mesmo como um início de várias teorizações da interpretação do *Nocturnal*, op. 70.

## **Bibliografia:**

Alcaraz, Roberto, 2001, *Benjamin Britten's Nocturnal, op. 70 for Guitar: A Novel Approach to Program Music and Variation Structure*, The University of Arizona,

Brett, Phillip, 2007-2010, *Benjamin Britten*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46435>, acessado em 15/08/2011

Bridcut, John, 2010, *The Faber Pocket Guide to Britten*, Faber and Faber, pp. 59-81 307- 318

Britten, Benjamin, Bream, Julian (ed.), 1965, *Nocturnal after John Dowland for Guitar, op. 70*, Faber Music

Cantagrel, Gilles, 2003, *Britten – Bach: Come, Heavy Sleep*, CD Booklet, Alpha

Carpenter, Humphrey, 1992, *Benjamin Britten: A Biography*, Faber and Faber

Delpriora, Mark, 2004, *Laureate Series: Jérémy Jouve – Guitar Recital*, CD Booklet, Naxos

Donley, Michael, 1987, “*Britten's Nocturnal*”, *Classical Guitar*, vol. 5, nº 9

Dowland, John, Fellowes, Edmund (ed.), *The First Book of Ayres*, Stainer & Bell

Evans, Peter, 1979, *The Music of Benjamin Britten*, Oxford University Press, pp. 330-333

Goss, Stephen, 2001, *Come, Heavy Sleep: Motive & Metaphor in Britten's Nocturnal, opus 70*, *Guitar Forum*, vol. 1

Holman, Peter, O'dette, Paul, 2007-2010, *John Dowland*, Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08103>, acessado em 15/08/2011

Svoboda, Paul, 1989, *Benjamin Britten's Nocturnal Op. 70 for Guitar: An Analytical Study*, <http://www.guitarteacher.com.au/site/articles/i/40-articles/149-benjamin-britten-Nocturnal-op70-for-guitar.html>, acessado em 3/09/2011

Wade, Graham, 2010, *Laureate Series: András Csáki – Guitar Recital*, CD Booklet, Naxos

Walker, Tim, 1984, “*Aspects of performing: Analysis of Benjamin Britten's Nocturnal*”, *Guitar*, vol. 12, nº 7

### **Referências discográficas:**

Bream, Julian (1966) – Music for voice and guitar, Julian Bream edition, vol. 18, RCA

Bream, Julian (1992) – Nocturnal, Emi Classics

Kavanagh, Dave (1995) – 20<sup>th</sup> Century Variations, Hänssler Classic

Karamazov, Edin (2003) – BRITTEN – BACH: Come, Heavy Sleep, Alpha





Anexo B

For Julian Bream

# NOCTURNAL

Edited by Julian Bream

BENJAMIN BRITTEN

Op. 70

I Musingly (♩)  
(Meditativo)

GUITAR

*pp* very freely (*molto liberamente*)

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

*p* *i* *p* *i* *a* *m* *i* *m*

*a* *i* *p* *a* *i* *p* *a* *i* *p* *m* *i*

*pp*

PB I

16

17

18

19

*pp*

20

21

22

23

24

*m* *i* *poco cresc. ed accel.*

*rall.*

*pp*

25

26

27

28

29

*pp*

*dim. e rall.*

*attacca*

II Very agitated  
(Molto agitato)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

*fe pesante*  
*sf*  
*f*  
*sf*  
*sf*  
*mf*  
*p*  
*p*  
*f*  
*ff*  
*mf*  
*dim.*  
*p sempre dim.*  
*ppp*  
attacca

*m i m i m i m i*  
*p i m p i m a p i m p i*  
*m p i m i*  
*p i m a*  
*m i p p i*  
*BIV*  
*BV*  
*p i a*  
*p i m a i m*  
*p i m*  
*a p i m i m i*  
*m i p p*  
*m i m a*

4

III Restless (*rubato: d.*)  
(*Inquieto*)

Musical score for "III Restless" by Benjamin Britten, measures 1-36. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It features various dynamics and performance instructions:

- Measures 1-4: *pp* (pianissimo), *(Solo) espress.* (solo, expressive).
- Measure 5: *(Solo) espress.* (solo, expressive).
- Measures 13-14: *pp* (pianissimo).
- Measures 21-22: *cresc.* (crescendo).
- Measures 25-26: *f* (forte), *dim.* (diminuendo).
- Measures 29-30: *pp* (pianissimo), *PB I* (Pedal Board I).
- Measures 34-35: *marked* (marked).

The score includes numerous fingering numbers (0-4), slurs, and accents (*a*, *m*). It also contains performance markings such as *pp*, *f*, *dim.*, *cresc.*, and *marked*. The piece concludes with a *PB I* marking at measure 35.



6

IV Uneasy (slow  $\text{♩}$ )  
(Ansioso)

B VIII B VIII

1  $\text{mf}$  *cresc.* 2 (trem.) *fpz dim.*

3  $\text{mf}$  *cresc.* 4 *fpz dim.*

5  $\text{mp}$  *cresc.*

6 a tempo *fpz dim.* 7 hesitating PB II niente *p sf ppp* 8 *pp*

9 niente *p sf sf sf sf ppp* 10 BI *fpz p*

11 *fpz p* 12 *p pizzicato* attacca

V March-like (♩)  
(Quasi una Marcia)

1 *pp* staccato e pesante

2 *pp* *singing (cantabile)*

3

4

5

6

7

8

9

10 *mf*

11

12 *dim.*

13 *dim.*

14

15 (*pp*) (short) *pp*

16 *cresc.*

17 *cresc.*

18 *mf*

19 BVI *f*

20 BII *sf* *f marked*

21 BIII BII BI *dim.*

22

23

24

25 *pp*

26 *pp* sul ponticello

attacca

8

VI Dreaming (*slow d*)  
(Sognante)

1

2 artificial harmonics

*pp* freely (*liberamente*)

3

*p* *dim.*

4 art. harm.

*pp*

5

*p*

6 art. harm.

7

*pp*

8 art. harm.

9

10 art. harm.

*pp* *ppp* *ppp*

*attacca*

Detailed description: The image shows a page of musical notation for a piece titled 'VI Dreaming (slow d) (Sognante)'. The page is numbered '8' in the top left. The music is written on a single staff in treble clef with a 7/8 time signature. It consists of ten measures, each starting with a circled number. Measure 1 begins with a piano (*p*) dynamic and includes fingering numbers 1, 2, 3, and 4. Measure 2 is marked 'artificial harmonics' and *pp* freely (*liberamente*). Measure 3 starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 4 is marked 'art. harm.' and *pp*. Measure 5 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 6 is marked 'art. harm.' and *pp*. Measure 7 includes a circled '2' and a *pp* dynamic. Measure 8 is marked 'art. harm.' and *pp*. Measure 9 is marked 'art. harm.' and *ppp*. Measure 10 is marked 'art. harm.' and *ppp*, ending with the instruction *attacca*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.



VII Gently rocking  
(Cullante)

Ossia

1 *pp* etc.

*i m i m*  
*pp* murmuring; quasi tremolando

*simile*

*pp*

4

9 *pp* *ip* *m*

14 *ip* *im*

15 *ip* *im*

16 *sempre pp*

17 *B VII*

18 *a* *a*

19 *pp*

20 *pp*

21 *a*

22 *a*

23 *dying away (morendo)*

10

VIII Passacaglia (measured)  
(misurato)

The musical score consists of a treble and bass clef staff. It includes various musical notations such as dynamics (*ppp*, *marked*, *più marc.*, *cresc.*), articulation (accents), and fingerings (numbers 1-5). It also includes performance instructions like *B III*, *B V*, and *PB II III V IV VI VII V III II*. The score is divided into measures 1 through 12.

Measure 1: *ppp*, marked, 3, 4, 3, 2, 4. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 2: marked, 4, 3, 3, 4, 4. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 3: marked, 3, 2, 4, 4, 3, 1, 1, 3, 4. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 4: *ppp*, 4, 3, 3, 4, 4. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 5: *ppp*, 5, 4, 4, 3, 1, 1, 3, 4. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 6: *più marc.*, 4, 3, 1, 3, 1, 2. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 7: *ppp*, 7, 0, 0, 0, 4, 3, 1, 1, 0. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 8: *ppp*, 8, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 4, 2, 4, 3, 1, 2, 4, 2, 2, 4, 1, 4. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 9: *ppp*, 9, 4, 3, 4, 1, 0, 4, 3, 1, 1, 0. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 10: *marked*, 10, 1, 4, 4, 3, 1, 1, 3, 4. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 11: *ppp*, 11, 1, 4, 4, 3, 1, 1, 3, 4. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Measure 12: *cresc.*, 12, 4, 2, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 4, 2, 2, 4, 1, 4. Fingerings: 2, 1, 0, 2, 1.

Musical score for measures 13-15. Measure 13 starts with a forte (*f*) dynamic. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Measure 14 includes a circled 3 (③) above the staff. Measure 15 includes a circled 4 (④) above the staff. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Musical score for measures 16-18. Measure 16 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 17 includes a circled 5 (⑤) and circled 4 (④) above the staff, and a *p* dynamic marking. Measure 18 includes a circled 4 (④) above the staff. The piano accompaniment continues with eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Musical score for measure 19. The vocal line includes the lyrics "i m a m i a i m a m i m i a m a i m i a m i". The piano accompaniment includes a circled 2 (②), circled 4 (④), and circled 1 (①) above the staff. A *B IV* chord marking is present. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Musical score for measure 20. The vocal line includes the lyrics "i m a i m a i p i m i p i a i m i m i m a i m". The piano accompaniment includes a circled 2 (②), circled 4 (④), circled 3 (③), and circled 4 (④) above the staff. A *B VIII* chord marking is present. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

Musical score for measure 21. The vocal line includes the lyrics "i a m i p i a m a i m i m i m a i m". The piano accompaniment includes circled 3 (③), circled 2 (②), circled 5 (⑤), circled 4 (④), circled 1 (①), circled 3 (③), circled 3 (③), circled 4 (④), circled 2 (②), circled 3 (③), and circled 4 (④) above the staff. A *cresc.* dynamic marking is present. The piano accompaniment consists of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

12

22

Handwritten musical notation for measures 22-23. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. Measure 22 starts with a forte (*f*) dynamic and contains several slurs and fingering numbers (2, 1, 4, 3, 4, 0, 2, 1, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 0, 4, 0). Measure 23 continues with slurs and fingering numbers (2, 3, 1, 1, 1, 1, 2, 4, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 0, 3). The piece is in 3/4 time.

23

Handwritten musical notation for measures 23-24. Measure 23 includes a *cresc.* marking and a *B III* instruction. Measure 24 begins with a *sf* dynamic. The notation includes slurs, fingering numbers, and a *sf* dynamic marking.

24

25

26

Handwritten musical notation for measures 24-26. Measure 24 includes a *sf* dynamic. Measure 25 includes a *sf* dynamic and a *B VI* instruction. Measure 26 includes a *ff* dynamic. The notation includes slurs, fingering numbers, and dynamic markings.

lively (animato)

27

Handwritten musical notation for measures 27-28. Measure 27 starts with a *pp pizzicato* dynamic. Measure 28 includes a *pp naturale* dynamic. The notation includes slurs, fingering numbers, and dynamic markings.

28

Handwritten musical notation for measures 28-29. Measure 28 includes a *pp* dynamic. Measure 29 includes a *pizz.* dynamic. The notation includes slurs, fingering numbers, and dynamic markings.

29

*dim.*

*nat.*

30

starting broadly (*cominciando largamente*)

*pizz.*

*nat.*

*pp marc.*

*naturale*

31

32

*p*

*sim.*

*mp*

B III

33

34

*mf*

*f*

PB I

BV- BIV- BVIII

BVII-V- III- I

14

35

36 with force (*con forza*) *sf*

B I

37

*sf* *sempre ff*

38

B II *dim.*

39

40 *mf*

41 *mp* B IV

42 (rall.) *p* B II

10

Slow and quiet (*Molto tranquillo*)

1 2 3 4

*pp* marked

5 6 7 8

9 10 11 12

*ppp*

13 14 15

rall. -

- slower and dying away -  
(*più lento e morendo*)

16 17 18 19 20

*ppp*

as soft as possible  
(*quasi niente*)

5

(Cant.)

Anexo C

### 20. COME, HEAVY SLEEP

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Voice, Piano, and Lute. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Come, heavy Sleep the image of true Death; And close up these my weary weeping eyes: Whose spring of tears doth stop my vital breath, And tears my heart with Sor-row's sigh-swoll'n cries:"

**System 1:** Measures 1-3. The voice part begins with a half rest, followed by the lyrics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The lute part consists of arpeggiated chords.

**System 2:** Measures 4-6. The voice part continues with the lyrics. The piano accompaniment has a more melodic line. The lute part continues with arpeggiated chords.

**System 3:** Measures 7-8. The voice part concludes with the lyrics. The piano accompaniment has a more melodic line. The lute part continues with arpeggiated chords.



9 10 11 41

Come and pos-sess my tir - ed thought-worn — soul, That liv - ing dies, that liv - ing

12 13 14

dies, that liv - ing dies, till thou — on me be stole.

The musical score consists of three systems. The first system covers measures 9-11, the second system covers measures 12-14. Each system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with arpeggiated chords, and a figured bass line. The lyrics are: 'Come and possess my tired thought-worn soul, That living dies, that living dies, that living dies, till thou on me be stole.'

1

Come, heavy Sleep the image of true Death;  
 And close up these my weary weeping eyes:  
 Whose spring of tears doth stop my vital breath,  
 And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries:  
 Come and possess my tired thought-worn soul,  
 That living dies, till thou on me be stole.

2

Come shadow of my end, and shape of rest,  
 Allied to Death, child to his black-fac'd Night:  
 Come thou and charm these rebels in my breast,  
 Whose waking fancies do my mind affright.  
 O come sweet Sleep; come or I die for ever:  
 Come ere my last sleep comes, or come never.