

## EM BUSCA DE IDENTIDADE: OS CICLOS DE CANÇÕES ORQUESTRAIS DE BENJAMIN BRITTEN

**Rodrigo Miranda de Queiroz**

Doutor em Artes Musicais pela University of Connecticut, onde estudou performance pianística com o Dr. Neal Larrabee, com ênfase também em teoria musical (*minor*). Mestre em Música pela University of Hartford, onde obteve também um GPD – Graduate Performance Diploma. Rodrigo é bacharel em Piano pela UFMG. Atua como concertista e camerista.

E-mail: rodrigomq@hotmail.com

### **Resumo**

Benjamin Britten escreveu quatro importantes ciclos de canções orquestrais em sua maturidade: *Our hunting fathers*, *Les illuminations*, *Serenade* e *Nocturne*. O primeiro objetivo deste artigo é trazer uma revisão bibliográfica expondo as principais características composicionais e fatos contextuais ligados à gênese de cada uma dessas obras, dada a escassez de literatura sobre o assunto em Português. Além disso, será feita uma relação entre a composição das obras, as singularidades da personalidade do compositor, sua constante luta pela busca de identidade e a composição de outras obras, notadamente operísticas.

**Palavras-chave:** Ciclos de canções; música vocal; música orquestral; Benjamin Britten; identidade.

### ***Introdução***

Benjamin Britten escreveu um total de cinco ciclos de canções orquestrais, em um período de 31 anos. O primeiro deles, *Quatre chansons françaises*, escrito em 1928,

aos 14 anos de idade, não chegou a ser publicado ou executado em vida. Por se tratar de uma obra de juventude, esse ciclo não será tratado nesse artigo. O QUADRO 1 destaca alguns dos fatos importantes acerca dos quatro ciclos de canções orquestrais da maturidade do compositor.

QUADRO 1  
Principais fatos sobre os ciclos de canções orquestrais de Britten

Opus	Ciclo de canções	Instrumentação	Data de composição
8	<i>Our hunting fathers</i>	Voz aguda e orquestra	1936
18	<i>Les illuminations</i>	Voz aguda e orquestra de cordas	1939
31	<i>Serenade</i>	Tenor, trompa e orquestra de cordas	1943
60	<i>Nocturne</i>	Tenor, 7 instrumentos <i>obbligato</i> e orquestra de cordas	1958

A proposta deste artigo é descrever os principais aspectos de cada ciclo, com base na extensa literatura publicada sobre as obras, e relacioná-los a aspectos da alteridade de Britten e à sua busca de identidade artística através da música.

### ***Os ciclos de canções orquestrais britânicos***

Os ciclos de canções apresentados no QUADRO 1 são todos orquestrais e para voz solo. Na Europa continental, ciclos de canções orquestrais para voz solo se tornaram comuns a partir do Romantismo tardio, destacando-se obras de Mahler, Mussorgsky, Szymanowski, Schoenberg e Ravel. Exemplos anteriores, apesar de raros, podem ser encontrados, tal como o ciclo *Nuits d'Été*, de Berlioz (que em verdade foi composto originalmente para voz e piano e nunca teve uma performance como ciclo completo pelo próprio compositor).

É interessante notar – e importante para o entendimento da obra de Britten – que o gênero não alcançou tanta popularidade na Inglaterra. Os mestres da chamada escola da “renascença musical inglesa”, Charles Stanford e Hubert Parry, não compuseram nenhum ciclo de canções orquestral. Edward Elgar produziu uma obra-prima, o ciclo *Sea pictures*, op. 37 (1899), para contralto e orquestra. Elgar também deixou inacabado seu op. 59, o *Song cycle* para voz e orquestra baseado em seis poemas de Gilbert Parker. A primeira, segunda e quarta canções foram deixadas incompletas. Frederick Delius orquestrou o ciclo *Seven songs from the Norwegian* (1897). Ralph Vaughan Williams contribuiu para o gênero com uma orquestração do seu ciclo *On Wenlock Edge*,

original para tenor e quinteto com piano (1908-9, orquestrada em 1923), versão que terminou entrando para o repertório. Gustav Holst, Rebecca Clarke e Frank Bridge, o professor de composição de Britten, não tiveram nenhuma incursão no gênero. Desde a orquestração de *On Wenlock Edge* até 1959, os únicos ciclos de canções orquestrais de importância na Inglaterra foram aqueles escritos por Britten.

Os compositores contemporâneos a Britten tampouco deram atenção ao gênero até depois da composição de *Nocturne*, o último ciclo orquestral de Britten. William Walton orquestrou dois de seus ciclos de canções, *Anon in love* (1959), originalmente para tenor e violão, e *A song for the Lord Mayor's table* (1962), um ciclo com seis canções de vários autores, original para soprano e piano. Michal Tippett compôs apenas um ciclo de canções orquestral, a obra original *Songs for Dov* para tenor e pequena orquestra, em 1969-70. Com um total de composições tão pequeno – quase mínimo se considerados apenas ciclos de canções originalmente orquestrais –, pode-se afirmar que o gênero não fazia parte da tradição britânica antes da contribuição de Britten para ele.

### ***Britten e alteridade***

Um traço notável da personalidade de Britten, muitas vezes refletido na sua produção artística, é um sentido de “alteridade” e não pertencimento. Vários aspectos dessa alteridade são analisados por Paul Kildea (1999) em *Britten, Auden and 'otherness'* e por Donald Mitchell (1981) em *Britten and Auden in the thirties*. A estreita relação entre o compositor e o poeta W. H. Auden foi fundamental para estabelecer e dar forma a esse elemento de não enquadramento do caráter de Britten. Auden era de fato o líder de um grupo de artistas, a maior parte deles membros do Group Theatre, uma trupe de teatro experimental, ou do grupo de cinema General Post Office Film Unit. Esse grupo de artistas ofereceu a Britten um “modelo esquerdista, pacifista, agnóstico e simpatizante da causa gay [...], um nicho de identidade em perfeita sintonia com suas preocupações pessoais” (BRETT, 2001, p. 367), mas bastante diverso da norma social da primeira metade do século XX.

Kildea (1999) analisa as origens da alteridade de Britten sob a perspectiva de sua origem e educação. Britten nasceu em uma família de trabalhadores de classe média, em uma época marcada pela séria ameaça de hiperinflação. A classe média tendia naturalmente ao Partido Conservador, devido à sua plataforma deflacionária, e os pais de Britten não foram exceção. Mas os Conservadores também propunham censura de imprensa e interferência artística, atacando assim instituições sagradas para a esquerda – e para Britten. Naquela época, apoiar o Partido Conservador era tão natural que os que não o faziam eram considerados desencaminhados.

Britten frequentou Gresham's, uma escola pública na parte norte de Norfolk. Era uma instituição de excelência acadêmica, mas com um ambiente conservador e socialmente repressor. Auden, que também frequentou Gresham's, descreveu-a como um sistema social de estrutura fascista. Mais tarde, Britten estudou no Royal Conservatory of Music, uma instituição conhecida na época pela sua perspectiva conservadora e anti-intelectual. O resultado de ambas as instituições para Britten foi desconforto e depressão. Não obstante, a idade escolar sempre fascinou Britten como uma inesgotável fonte de inocência.

Ainda mais intrigante é a inerente contradição entre a agradável visão das salas de escola como um paraíso – um tabernáculo onde os mitos, memórias e o potencial sexual da escola preparatória e pública são zelosamente guardados e perpetuados – e a leitura mais severa da sala de aula como uma metáfora específica para fascismo ou em geral para uma pífida conformidade social. A contradição entre essas duas visões nunca foi inteiramente resolvida nem por Auden nem por Britten. (KILDEA, 1999, p. 44)<sup>1</sup>

Talvez o mais importante fator para o entendimento da alteridade de Britten seja a sua homossexualidade. Naquela época, homossexualismo era, além de ilegal, um problema sociopolítico. A recusa em se enquadrar num sistema social baseado na concepção de comportamento natural era visto como uma negação do *status quo*. Britten lutou com dificuldade para aceitar a si mesmo como um homem gay durante toda a sua vida, mas, a partir do final da década de 1930, passou a manter relacionamentos afetivos com homens. Seu parceiro de longa duração, o tenor Peter Pears, teve um papel importante na gênese de dois dos quatro ciclos aqui discutidos. Pears foi de fato quem estreou *Serenade and Nocturne*.

O posicionamento político de Britten também contribuiu bastante para seu não enquadramento. Através da literatura – novamente, Auden foi sua maior influência –, Britten se voltou para as ideias de aniquilação antecipada da civilização, guerra de classes e para uma ideologia de esquerda.

A crescente sofisticação literária de Britten não estava apenas relacionada a estilo, já que desde 1935 a política e literatura de Auden estavam completamente interligadas. Arte fazia parte do discurso político, e a ideologia política de esquerda foi a arma escolhida, já que esta confrontava a pervasiva uniformidade dos valores conservadores da classe média. (KILDEA, 1999, p. 46)

---

<sup>1</sup> Todas as citações foram traduzidas pelo autor.

Seu posicionamento enquanto pacifista – que terminou levando-o a enfrentar o tribunal como opositor convicto –, num momento especialmente crítico em que o inimigo era a ameaça do Nazismo, indica a extensão de seu radicalismo político.

No entanto, tamanho não enquadramento trazia também conflitos internos para o compositor. Dois deles foram sagazmente apontados por Kildea (1999, p. 46):

Primeiramente, como poderiam artistas e compositores dar nova vestimenta à natureza tendenciosa e pequeno-burguesa da alta arte de maneira que esta fosse atrativa às classes trabalhadoras, e por estas pudesse ser entendida, mas que ainda respeitasse as expectativas formais genéricas da arte? Em segundo lugar, como poderiam artistas agirem como poetas de corte [...] para uma sociedade e uma classe que eles tanto desprezavam?

Tais conflitos jamais foram resolvidos por completo por Britten, mas deixaram uma marca indelével em algumas das obras do compositor, juntamente com todos os outros aspectos de sua alteridade social.

### ***Os ciclos de canções orquestrais***

#### ***1 Our hunting fathers, op. 8***

*Our hunting fathers* é o único ciclo escrito para orquestra completa. Por algum tempo considerado por Britten seu verdadeiro opus 1, foi escrito em 1936, meses depois do início da longa amizade com o poeta W. H. Auden. Auden sugeriu três poemas e escreveu um prólogo e um epílogo. A temática aqui é a de relações entre homens e animais, abrangendo desde o exemplo concreto da tradição britânica de caça à raposa até a velada metáfora da expansão nazista no continente representada pelos ratos da segunda canção, a notável “Rats away!”. Parte da importância desse ciclo reside no fato de que ele

é a primeira obra importante de Britten a encapsular uma questão social ou política de uma maneira calculada a desafiar a opinião pública pela combinação não-usual de um alto teor dramático com uma mordaz ironia em uma partitura moderna, original e brilhantemente orquestrada. (BRETT, 2001, p. 367)

Diversos exemplos de suas obras posteriores, especialmente do gênero operístico, carregam uma mensagem política, frequentemente afiada e desconfortante.

*Our hunting fathers* é composto de cinco canções: “Prologue” (Auden), “Rats away!” (anônimo), “Messalina” (anônimo), “Dance of death” (T. Ravenscroft), “Epilogue and funeral march” (Auden). Os centros tonais são dó ou ré, mas ainda mais importante que uma dicotomia entre diferentes tonalidades é uma antítese interna entre passagens claramente tonais e outras sem tonalidade definida ou com superposição de tonalidades.

A obra também representa um novo paradigma em termos da textura na escrita de Britten. Há uma perceptível mudança entre a equilibrada polifonia que antes dominava sua obra e as novas texturas criadas para acompanhar a voz solista. Esse tipo de escrita irá predominar no estilo de Britten, o que condiz com sua extensa produção vocal. Em relação à estrutura motivica, Britten não mais irradia texturas inteiras de uma simples célula, mas ainda deriva uma considerável parte do material da obra de um motivo de cinco notas primeiramente apresentado no “Prologue”.

De acordo com a análise de Rupprecht (2001), *Our hunting fathers* apresenta uma grande riqueza de tipos de expressão vocal, especialmente em “Rats away!” (cantochoão, canções folclóricas, sussurro, o melisma quase instrumental da primeira palavra, *rats*) e “Messalina” (o lamento soluçante sobre as palavras “*fie, fie, fie*”).

## **2 *Les illuminations*, op. 18**

*Les illuminations* foi completada em 1939, o primeiro ano de Britten nos Estados Unidos. Britten tomou conhecimento da obra de Rimbaud através de Auden, e foi imediatamente compelido a musicá-la. Os textos escolhidos apontam para um tema favorito do compositor, a noite. Essa temática se tornará completamente explícita nos dois próximos ciclos, *Serenade* e *Nocturne*.

O homoerotismo é evidente na obra. A escolha de Rimbaud sugere uma identificação de Britten com o jovem poeta homossexual francês. As dedicações de “Antique” a Wulff Scherchen, um jovem com quem Britten teve um *affair*, e de “Being Beateous” e sua direta imagética sexual a Peter Pears são também indicativos da temática.

A expressão musical extremamente direta foi ao mesmo tempo louvada por alguns de seus contemporâneos (Palmer, Whittal) e severamente criticada por outros (Copland, Pears). Louvores ou críticas à parte, essa agudez expressiva tornou-se uma das marcas do estilo de Britten.

É difícil evitar a conclusão de que a peça como um todo encapsula uma vitória a duras penas sobre o efeito distanciador

do puramente corpóreo para um ato físico, imediato. É irônico que a década de grande luta pelo aperfeiçoamento técnico em direção ao profissionalismo tenha levado ao momento no final de ‘Phrase’, depois da transfigurada exclamação ‘*et je danse*’ num si bemol agudo, quando a orquestra de cordas se transforma em um violão gigante para acompanhar uma delirante melodia diatônica suportada por acordes maiores em estado fundamental. (BRETT, 2001, p. 368-9)

A obra é escrita para voz e orquestra de cordas, e essa instrumentação aparentemente limitante em verdade dá vazão a um estilo colorístico extremamente criativo, o qual Palmer (1984) compara com a maior riqueza de expressão da fotografia em preto e branco em relação à fotografia em cores. Como exemplo, é notável o efeito dos violinos imitando trompetes no início de “Fanfare”.

Para *Les illuminations*, Britten propôs um esquema tonal unificador, uma ambígua tensão dialética entre um si bemol e um mi apresentada já na primeira canção, “Parade”. Essa ambiguidade permeia todas as dez canções do ciclo, em diferentes realizações (especialmente se esse trítone é visto como uma consequência da existência de dois pares de resolução tônica-dominante, si bemol para mi bemol e mi para lá), e espelha perfeitamente as ambiguidades do texto de Rimbaud. Outro fator unificador da obra, não apenas musical, mas também poeticamente, é a reiteração do verso de “Fanfare” (“J’ai seul la clef de cette parade, de cette parade sauvage.”) em “Interlude” e “Parade”.

### ***3 Serenade, op. 31***

Britten retornou à Inglaterra em 1942, depois de três anos nos Estados Unidos, país que terminou não sendo o ambiente ideal para sua carreira. O compositor dizia em cartas para amigos que os Estados Unidos tinham os mesmos problemas da Europa, mas nenhum dos seus atrativos. O retorno do já maduro compositor para a Inglaterra teve para ele um significado mais profundo: ele pretendia ocupar a posição de figura líder na música britânica. Nos seus últimos tempos na América, Britten teve oportunidade de visitar algumas das mais importantes tradições da música inglesa, o cancionero folclórico e a música de Henry Purcell, e passou a incorporar esses elementos à sua música, numa contínua busca de uma identidade nacional. Foi nesse contexto que surgiu a obra *Serenade*, composta em 1943.

A obra começa e termina com um solo de trompa sem acompanhamento (“Prologue” and “Epilogue”), que deve ser tocado inteiramente com harmônicos naturais, o que faz com que o instrumento soe estranhamente desafinado. Palmer (1984, p. 317) afirma que, dessa maneira, Britten tentou “evocar um crepúsculo numa paisagem em

um passado distante, e para tanto lançou mão de sonoridades antiquadas.” Entre o “Prologue” e o “Epilogue”, há seis canções sobre poemas britânicos com a temática da noite, incluindo o anônimo medieval “Lyke-Wake Dirge”, uma canção fúnebre tradicional. A trompa não participa da última canção, já que o trompista deve sair do palco para tocar o “Epilogue” em *off*. Há um tom quase pastoral em alguns dos poemas, mas esse traço está lucidamente destituído do tradicional modelo pastoral de idílio idealizado e da visão nostálgica dos campos do interior inglês.

O anúncio dos textos que Britten pretendia musicar para *Serenade* provavelmente surpreendeu seus contemporâneos que seguiam a carreira do compositor até sua partida para os Estados Unidos: desde que conheceu Auden, ele tinha uma espécie de compromisso com textos estrangeiros ou ‘socialmente relevantes’, e alguns dos ternos poemas ingleses escolhidos para seu novo ciclo de canções orquestral pode ter sugerido uma reaproximação com a tradição pastoral inglesa. Entretanto, nem todos os textos são inteiramente reconfortantes, e não há nenhum sinal de semelhança estilística com a escola pastoral [liderada por Vaughan Williams]. (MARK, 1995, p. 257)

Mark (1995, p. 259) considera “o novo grau de flexibilidade métrica e rítmica como o mais impressionante avanço técnico da *Serenade*.” Ele demonstra como ambiguidades rítmicas têm fins poéticos em “Pastoral” e “Nocturne”. Mas “Dirge” é a peça mais dramática e talvez a mais notável de todo o ciclo. É um interessante híbrido entre uma passacaglia invertida (com o ostinato na melodia e não no baixo) e uma fuga, realizada pelos instrumentos no plano de fundo. A linha vocal e a textura fugal parecem estar estranhamente desconectadas, mas ao mesmo tempo, como afirma Palmer (1984, p. 320),

a voz é em um certo sentido impassivelmente independente da orquestra, que representa o elemento humano, o homem indo para sua morada eterna. Uma procissão funeral impelida fugalmente se torna visível a distância, se aproxima o suficiente para instigar um terror mortal em nossos corações (a histeria da trompa) e depois segue seu rumo, deixando a última palavra para os gemidos e prantos do cantor, ‘perdido com todas as almas no mar infinito’ e permeado pela mesma instabilidade tonal do Capitão Vere [de *Billy Budd*].

Britten evita o uso de acordes em estado fundamental na maioria dos movimentos da *Serenade* (com exceção de “Elegy” e “Hymn”), mas todos terminam no mesmo centro tonal que foi definido em cada início. Um esquema unificador é menos



evidente em *Serenade* que em qualquer outro ciclo orquestral, não obstante algumas conexões temáticas reconhecíveis entre movimentos sucessivos.

#### 4 *Nocturne*, op. 60

O último ciclo de canções orquestral de Britten, *Nocturne*, foi composto em 1958. A obra foi escrita como uma contínua sucessão de poemas ingleses (inteiros ou fragmentos). Sua orquestração é a mais particular de todos os ciclos: além de uma orquestra de cordas, cada “canção” (ou mais precisamente seção) é acompanhada de um (ou dois, no caso da sétima “canção”) instrumentos obbligato. A primeira “canção” não apresenta um instrumento obbligato, enquanto na última todos os sete tocam em conjunto. O QUADRO 2 apresenta o esquema de instrumentação de *Nocturne*.

QUADRO 2  
Alguns dados sobre os movimentos de *Nocturne*

Número da canção	Título	Autor do poema	Instrumentação
1	<i>Prometheus Unbound</i>	Shelley	Cordas
2	<i>The Kraken</i>	Tennyson	Cordas, fagote
3	<i>The Wanderings of Cain</i>	Coleridge	Cordas, harpa
4	<i>Blurt, Master Constable</i>	Middleton	Cordas, trompa
5	<i>The Prelude</i>	Wordsworth	Cordas, tímpanos
6	<i>The Kind Ghosts</i>	Owen	Cordas, corne inglês
7	<i>Sleep and Poetry</i>	Keats	Cordas, flauta e clarineta Cordas, flauta, corne
8	<i>Sonnet 43</i>	Shakespeare	inglês, clarineta, fagote, trompa, harpa e tímpano

Uma vez mais, a temática é noturna, mais precisamente o sono.

Se a *Serenade* é como uma coleção de quadros em uma galeria, cada um completo em si mesmo apesar de relacionados através de um tema comum, já o *Nocturne*, obra altamente unificada, tem a natureza de uma paisagem onírica. (PALMER, 1984, p. 322)

Além da ausência de interrupções entre as canções, Britten usa outros recursos para atingir uma sensação de continuidade: algumas das transições são magistralmente

compostas (como é o caso do fagote que desaparece gradualmente até se confundir com a textura aguda das violas no final do poema de Tennyson); e, mais importante, o compositor usa como elemento estrutural unificador um motivo textural e rítmico que serve como “tecido conectivo”, além de iniciar e terminar a obra. Whittall chama esse motivo de “motivo balançante”, enquanto Palmer o chama de “motivo da respiração”. Considerar esse motivo como a respiração de uma pessoa adormecida é particularmente interessante se observamos, como Palmer ressalta, que ele permeia todo o poema de Middleton, que é uma representação de uma pessoa dormindo rodeada por sons da noite, e que esse motivo é totalmente ausente antes, durante e depois da representação de um insone em “The Prelude” (PALMER, 1984). Finalmente, um traço harmônico confere ainda mais unidade ao ciclo: o ríspido encontro entre os mundos de dó e ré bemol na primeira canção cria um enredo tonal para o resto do ciclo, de acordo com a descrição de Whittall, que também alerta que

no *Nocturne*, entretanto, a polaridade dó/ré bemol é apenas um fator no progressivo distanciamento da prática baseada em tríades e cadências tradicionais: distanciamento, de fato, até mesmo de ‘progressões’ em si. Tal desdobramento, ainda que ‘inevitável’, seria sem embargo profundamente desinteressante não fosse pela cada vez maior expressividade a que ele conduz. (WHITTALL, 1990, p. 175)

A obra é dedicada à viúva de Gustav Mahler, Alma, como reconhecimento da influência do compositor austríaco nas técnicas de orquestração do *Nocturne*.

### ***Britten, ciclos de canções orquestrais e identidade***

Apesar de Britten haver sempre lidado com um sentimento de não pertencimento, ele aspirou a ser reconhecido como um compositor britânico. Sentimentos patrióticos se tornaram mais evidentes durante sua insatisfatória estadia nos Estados Unidos, e seu posicionamento político sempre demonstrou uma dedicada preocupação por seu país. Entretanto, os modelos nacionalistas em voga não eram compatíveis com seus valores, talvez devido a uma aguda percepção de que o Reino Unido ideal, louvado e almejado por esses modelos, era demasiado distante – e refletia as aspirações – do Reino Unido real, que fazia de Britten uma figura tão marginal. Musicalmente, o modelo nacionalista a ser evitado era representado pela Escola Pastoral de Vaughan Williams.

A espantosa facilidade técnica de Britten não foi suficiente para angariar para si a simpatia da crítica infamemente insular do período entre-guerras britânico, principalmente porque ele rejeitou resolutamente a linguagem de

compositores anteriores mais tradicionais como Vaughan Williams e alinhou-se quase exclusivamente a influências do Continente. [...] Britten sentia que a música de Vaughan Williams era arruinada por sua ‘incompetência técnica’, e declarou (com uma vantajosa perspectiva de várias décadas passadas) que sua busca de ‘desenvolver uma técnica profissional conscientemente controlada [...] foi uma luta para se desvencilhar de tudo que Vaughan Williams parecia representar’. (COOKE, 1999, p. 2)

Mais tarde, Britten se voltou para a temática pastoral de uma maneira bastante diferente e realista:

A utilização por Britten desse tema não foi de maneira alguma brincadeira infantil: suas obras *Spring Symphony*, *Serenade* e *Nocturne*, bastante mais tardias, todas celebram imagética e poesia pastorais. Mas, como Whitall propõe, essas duas últimas obras brincam com associações genéricas do tema pastoral, talvez numa tentativa de arrancá-lo de um possessivo Vaughan Williams. (KILDEA, 1999, p. 39)

Britten terminou encontrando uma maneira de conciliar o compromisso com seu senso patriótico Britânico com o sempre presente senso de “alteridade”.

Qualquer aspiração a preeminência, como Britten deve ter se dado conta quando da sua chegada de volta à Inglaterra em abril de 1942, não era apenas uma questão de equiparar-se às conquistas de Vaughan Williams, mas de contribuir com algo novo e expressivo para a vida musical britânica. A escolha foi ópera. Vaughan Williams não obteve sucesso nesse gênero e, mais que isso, nenhuma ópera inglesa jamais havia entrado no repertório standard. (BRETT, 2001, p. 370)

Enquanto esteve nos Estados Unidos, Britten voltou-se para a música folclórica britânica e para a música de Purcell (a música da era Tudor já havia sido “requisitada” pela Escola Pastoral), e essa última foi uma influência definitiva na sua decisão de se tornar um compositor operístico. Britten

já tinha adotado um estilo retórico bastante além dos parâmetros dos cancionistas ingleses com sua devoção à rítmica da fala, e, mais tarde, no folheto que acompanhava *Peter Grimes*, veio a fazer uma afirmação em tom de manifesto sobre restaurar “à manifestação musical da língua inglesa um

brilho, liberdade e vitalidade que tem sido curiosamente raros desde a morte de Purcell'. (BRETT, 2001, p. 370)

Britten teve que construir para si mesmo um nicho de identidade enquanto compositor, e esse nicho foi a ópera. Essa tarefa foi bastante mais trabalhosa que juntar-se, nos anos 30, ao grupo de Auden e seu já existente nicho “esquerdista, pacifista e gay” que lhe foi tão importante em termos de pontos de vista artísticos, políticos e filosóficos. Mas, munido de uma grande originalidade e aguda percepção, Britten não só resolveu seu problema de identidade musical como encontrou uma página em branco para externar seus valores e perspectivas: suas óperas com frequência manifestam um forte teor de crítica social.

Existem fortes conexões entre as óperas e os ciclos de canções de Britten. Estilisticamente, *Serenade* pode ser considerada uma obra preparatória para *Peter Grimes* (1944-45), enquanto *Nocturne* é estreitamente relacionado a *Midsummer night's dream* (1959-60) (BRETT, 2001). Eric Roseberry (1963<sup>2</sup> *apud* PALMER, 1984) aponta similaridades harmônicas também entre *Serenade* e *Midsummer night's dream*. A crítica sociopolítica da colaboração com Auden, *Our hunting fathers*, parece ser quase profética do tom das óperas bem mais tardias. As óperas tiveram um tempo de gestação bastante longo, e escrever para o mesmo tipo de formação (voz solo e orquestra) pode ter sido um proveitoso exercício. Além disso, assim como óperas, ciclos de canções não foram visitados com frequência ou grande sucesso por outros compositores britânicos seus contemporâneos. Se Britten pode ser considerado responsável pelo renascimento da ópera britânica no século XX, ele também deve ser louvado por estabelecer o ciclo de canções orquestral em seu país. Assim, as obras desse gênero podem ser colocadas juntamente com suas óperas enquanto importantes elementos na gênese de sua distinta identidade musical e da consequente identidade musical nacional britânica.



---

2 ROSEBERRY, Eric. Britten's Cantata misericordium and Psalm. 150. In: *Tempo (New Series)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963. p. 40-47.

**REFERÊNCIAS**

BRETT, Philip. Britten, Benjamin. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. Oxford: Macmillan Publishers Limited, 2001. Vol. 4, p. 364-402.

COOKE, Mervyn. Introduction. In: COOKE Mervyn (Ed). *The Cambridge companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 1-10

KILDEA, Paul. Britten, Auden and “otherness”. In: COOKE Mervyn (Ed). *The Cambridge companion to Benjamin Britten*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. p. 36-53.

MARK, Christopher. *Early Benjamin Britten: a study of stylistic and technical evolution*. New York and London: Garland, 1995.

MITCHELL, Donald. *Britten and Auden in the thirties*. London: Faber and Faber, 1981.

PALMER, Christopher. Embalmer of the midnight: the orchestral song-cycles. In: PALMER, Christopher (Ed). *The Britten companion*. London: Faber and Faber, 1984. p. 308-328.

RUPPRECHT, Philip. *Britten's musical language*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

WHITTALL, Arnold. *The music of Britten and Tippett: studies in themes and techniques*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

## **An identity quest: the orchestral song cycles by Benjamin Britten**

### **Abstract**

Benjamin Britten composed four important orchestral song cycles in his maturity: *Our hunting fathers*, *Les illuminations*, *Serenade* and *Nocturne*. The first goal of this article is to provide a bibliographic review presenting the main compositional characteristics and contextual facts concerning the genesis of each of these works, given the shortage of literature in Portuguese. Moreover, the article will establish a relationship between the composition of these works, the singularities of the composer's personality, his constant struggle with an identity quest and the composition of other works, particularly operas.

**Keywords:** Song cycles; vocal music; orchestral music; Benjamin Britten; identity.