



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de
Lisboa

**MÚSICA CORAL A *CAPPELLA* DE BENJAMIN
BRITTEN: *STANDARDS* E RARIDADES**

Sérgio de Oliveira Fontão

Mestrado em Música – Direcção Coral

Agosto de 2014

Professor Orientador: Paulo Lourenço

Agradecimentos

Ao Professor Paulo Lourenço, pela orientação, pelo encorajamento e pela amizade.

Aos meus Pais e à Joana, pelo apoio incondicional.

Aos membros do coro, pela amizade e disponibilidade.

Resumo

Benjamin Britten (1913-1976) é uma figura de referência na música do século XX. Pianista, maestro e, sobretudo, compositor versátil, Britten encontrou na voz humana uma fonte de inspiração privilegiada, o que resultou num notável *corpus* de obras vocais que inclui óperas, ciclos de canções e música coral.

No âmbito da música coral, a produção do compositor britânico é bastante vasta – cerca de 60 obras. Tal como outros compositores que escreveram um vasto leque de obras dentro de um determinado género, Britten é conhecido, na área da música coral, por um número reduzido de peças, que têm deixado na sombra outras obras de mérito, mas ignoradas pelo grande público. O programa musical do Projecto Artístico que o presente Relatório reflecte integra alguns *standards* (obras *a cappella* gravadas pelo menos vinte vezes), bem como algumas raridades (obras gravadas menos de vinte vezes). Objectivo: um conhecimento mais alargado da música coral *a cappella* de Britten.

A abordagem das obras a interpretar seguirá de perto as indicações de tempo, dinâmica, fraseado e articulação deixadas pelo compositor, sem excluir a possibilidade de pontuais opções que permitam dar resposta a questões não esclarecidas pelas partituras ou que visem tornar a interpretação mais natural. Será dada particular atenção aos textos – por um lado, à forma como o compositor os trata; por outro lado, à respectiva pronúncia, aspecto particularmente delicado quando se trabalha com um grupo de vinte cantores dos quais nenhum tem o Inglês como língua materna. Nesse sentido, antes do início dos ensaios, serão distribuídos aos cantores, além das partituras, os textos originais e as respectivas traduções em Português, assim como uma transcrição fonética dos textos a cantar.

Palavras-chave

Benjamin Britten, música coral *a cappella*, *standards*, raridades

Abstract

Benjamin Britten (1913-1976) is a reference personality in twentieth century music. A pianist, a conductor and, above all, a versatile composer, Britten found a privileged source of inspiration in the human voice, which resulted in a remarkable *corpus* of vocal works including operas, song cycles and choral music.

Within choral music, the production of the British composer is quite wide – about 60 works. Like other composers who wrote a great number of works within a specific genre, Britten is known in this field for a limited number of works, which have systematically left in the shade other meritorious works, unfortunately unknown to the general public. The music programme of this Artistic Project includes some standards (*a cappella* works recorded at least twenty times), as well as some rarities (works recorded less than twenty times), aiming to achieve a broader understanding of Britten's *a cappella* choral music.

The approach to the works to be performed will closely follow the indications of time, dynamics, phrasing and articulation, without excluding the possibility of specific options to address issues not resolved by the scores or to provide the most natural interpretation. Particular attention will be given to texts – firstly, the way the composer sets them; on the other hand, their pronunciation, a particularly delicate issue when working with a group of twenty singers, none of whom have English as their mother tongue. Taking this into account, before the rehearsals start, all the singers will receive, in addition to the music scores, the original texts and their translations in Portuguese, as well as a phonetic transcription of the texts to be sung.

Keywords

Benjamin Britten, *a cappella* choral music, standards, rarities

Índice

Agradecimentos	ii
Resumo	iii
Abstract	iv
Introdução	1
I. Nota biográfica	1
II. A música coral de Britten	5
II.1. A música	6
II.2. Os textos	7
III. O concerto	9
III.1. Notas sobre as obras a interpretar	9
III.2. Escolha das vozes	17
III.3. Ferramentas de trabalho	17
III.4. Organização e planeamento dos ensaios	17
Conclusão	18
Bibliografia	19
Anexo 1 – Programa do concerto	21
Anexo 2 – Textos cantados e respectivas traduções em Português	25
Anexo 3 – Transcrição fonética dos textos cantados	47

Introdução

O presente Relatório de Projecto Artístico espelha a preparação do concerto *Música Coral A Cappella de Benjamin Britten: Standards e Raridades*. À semelhança de outros compositores que escreveram um grande número de obras dentro de um género específico, Britten é conhecido, no domínio da música coral, por um número restrito de peças, que têm deixado sistematicamente na sombra outras obras meritórias, mas desconhecidas do grande público. O programa musical do presente Projecto Artístico (ver anexo 1) inclui algumas das obras *a cappella* mais conhecidas (os *standards* do título desta proposta, definidos como tal pela existência de um mínimo de duas dezenas de gravações comerciais), a par de outras raramente interpretadas (as raridades do mesmo título, assim definidas após verificada a inexistência de vinte gravações comerciais), tendo como objectivo um conhecimento mais alargado da música coral de Britten. Deste modo, a apresentação pública do repertório menos conhecido poderá contribuir para um conhecimento mais aprofundado do estilo interpretativo e de aspectos únicos da música de Benjamin Britten, sendo também este um dos objectivos deste projecto. O concerto será realizado por um coro constituído por vinte cantores, aos quais serão entregues, antes de mais, as partituras das obras a interpretar (ver Bibliografia), os respectivos textos e traduções em Português (ver anexo 2) e uma transcrição fonética dos textos a cantar (ver anexo 3). Posteriormente, realizar-se-ão seis ensaios, onde serão trabalhadas em conjunto as obras a apresentar, e o concerto.

I. Nota biográfica

Se olharmos em retrospectiva para o século XX, cedo nos aperceberemos de que as figuras de maior relevo do panorama artístico ocidental se digladiam num mundo de contradições, enredam-se em *nós górdios* estéticos, num ecletismo *engagé* raramente visto. Cada nota musical nascida do furor criativo da grande maioria dos compositores ganha uma nova dimensão: a complexidade do seu impacto artístico, social e económico.

Deste modo, ao invocarmos um compositor do século XX, convém, antes de tudo o mais, conhecer o seu contexto, o “mundo exterior” que o rodeia, o “mundo interior” que nele habita, e só depois a sua música. Muitas das vezes, o *background* familiar, as relações de amizade, profissionais e amorosas, os ideais políticos e convicções religiosas (ou a sua ausência) assumem-se como instrumentos fundamentais para traçar, com bastante fidedignidade, o

perfil do compositor e, esteticamente falando, a acepção, ou *significatio*, da sua produção artística.

Num caso em particular, este contexto é revelador das lutas existencialistas, do desacerto estético, do incómodo social e político, da suprema sensibilidade musical de um homem que é por muitos considerado como o maior compositor inglês do século XX: Lord Edward Benjamin Britten, Barão Britten de Aldeburgh (1913 - 1976), de quem no ano transacto se comemorou o centenário do nascimento.

Não é por acaso que, passados quase quarenta anos após o seu desaparecimento, a sua complexa existência continua a ser motivo permanente de reflexão. Raramente um compositor lidou com personalidades de carácter tão vincado, que o influenciaram decisivamente, ou com as profundas alterações de paradigma que presenciou. Viveu o crepúsculo da falsamente pudica moral vitoriana (sendo ele próprio estigmatizado, enquanto neto de um filho *bastardo*), duas Guerras Mundiais, com todas as consequências daí advindas nos planos político, social e económico, e os anos libertadores da década de sessenta. Abraçou a causa Socialista e Pacifista (era membro da Peace Pledge Union [PPU]), no momento crucial da reinvenção do Reino Unido já não como superpotência imperialista, mas como país moderno de uma Europa renascida. Apesar das suas convicções sociais e políticas, teve amigos dos mais diversos quadrantes, relacionou-se com o *establishment* e não recusou as condecorações e o título nobiliárquico que lhe foram concedidos.

Nascido na cidade portuária de Lowestoft, no condado de Suffolk, a 22 de Novembro de 1913, Britten iniciou os estudos musicais com a sua mãe, Edith Hockley (1874 - 1937), que proclamava que o filho seria o “4.º B”, depois de Bach, Beethoven e Brahms! Aos 13 anos foi apresentado a Frank Bridge (1879 - 1941), discípulo de Charles Villiers Stanford (1852 - 1924), que o aceitou como aluno de composição, desenvolvendo uma profunda amizade com o jovem Britten. Muitíssimo considerado no panorama musical inglês, Bridge incutiu no seu discípulo dois princípios profissionais valiosos: uma técnica musical irrepreensível e a procura incessante da individualidade.

Em 1930, Britten obteve uma bolsa de estudo para frequentar o Royal College of Music, em Londres, onde foi aluno de John Ireland (1879 - 1962), um dos poucos compositores ingleses a incorporar os princípios estéticos do Impressionismo na sua obra musical. Foram anos fundamentais na formação da personalidade de Britten, flutuando entre estilos tão díspares

quanto os de Mahler (1860 - 1911), Stravinsky (1882 - 1971) ou Alban Berg (1885 - 1935). Goradas as expectativas de continuar os seus estudos de composição em Viena com este último, Britten iniciou a sua carreira musical de forma auspiciosa: obteve contratos com a BBC (British Broadcast Corporation) e com a editora musical Boosey & Hawkes (responsável pela edição de compositores como Bartók, Copland, Kodály, Mahler, Prokofiev, Rachmaninoff, Strauss, Stravinsky, Shostakovich, etc.), pela mão do próprio Ralph Hawkes (1898 - 1950), um dos fundadores da empresa, que reconheceu em Britten um talento em ascensão.

Em 1934 conheceu Wystan Hugh Auden (1907 - 1973) e Christopher Isherwood (1904 - 1986), nomes maiores da literatura britânica, com quem manteve ligações de amizade (demasiado complexas para serem resumidamente descritas), e o tenor Sir Peter Pears (1910 - 1986), que viria a tornar-se catalisador fundamental da criatividade de Britten e seu companheiro sentimental. Em Abril deste mesmo ano, reviu a partitura de *A Hymn to the Virgin*, obra de juventude incluída no programa do presente Projecto Artístico, para publicação pela Boosey & Hawkes (Carpenter, 1993, p. 57).

Em Abril de 1939, perante a crítica negativa às composições de Britten, a correspondência com Auden e Isherwood (exilados nos Estados Unidos da América desde o início desse ano) e o iminente eclodir de uma guerra contra a Alemanha (o que os colocava, enquanto membros da PPU, numa situação deveras difícil), Britten e Pears decidiram mudar-se para o continente americano, estabelecendo-se primeiro no Canadá e depois em Nova Iorque. Contudo, a crítica musical americana revelou-se arrasadora ao longo dos três anos ali passados, o que, somado às dúvidas existenciais de Britten, levou à decisão de regressar à Grã-Bretanha, em Abril de 1942. A viagem marítima intercontinental foi especialmente proveitosa, já que permitiu a Britten compor dois marcos fundamentais da sua obra coral: *Hymn to St. Cecilia* e *A Ceremony of Carols*.

Enquanto objectores de consciência, e por influência de importantes amigos, Britten e Pears foram excluídos a título permanente do serviço militar. Em 1944, ano de composição de *Chorale after an Old French Carol* e *A Shepherd's Carol*, associaram-se à Sadler's Wells Opera Company, que estreou, no ano seguinte, a ópera que seria o ponto de viragem na carreira de Britten, *Peter Grimes* (com Pears no papel titular). Na sequência do estrondoso sucesso entre o público e a crítica musical, secundado pela obra *The Young Person's Guide to the Orchestra*, escrita nesse mesmo ano de 1945 para um filme documental (*Instruments of*

the Orchestra), Britten foi aclamado como “o maior compositor inglês desde Purcell!”. Em 1946, estreou nova ópera, *The Rape of Lucretia*, no Festival de Glyndebourne. As dificuldades encontradas na produção desta ópera levaram Britten e Pears a fundar, em 1947, o English Opera Group, em conjunto com o famoso encenador Eric Crozier (1914 - 1994) e o pintor John Piper (1903 - 1992), amigos do compositor e, também eles, colaboradores da Sadler’s Wells Opera Company. Esta associação criativa foi repetida no ano seguinte, com o primeiro Festival de Música e Artes de Aldeburgh, ainda hoje em actividade, por onde passaram muitos dos maiores compositores e intérpretes da música erudita ocidental.

Foi no início da década de cinquenta que surgiu uma figura ímpar na vida de Britten, Imogen Holst (1907 - 1984), filha única do compositor inglês Gustav Holst (1874 - 1934). Admiradora do compositor, intérprete por excelência da sua música (enquanto fundadora e maestra do coro Purcell Singers), secretária e assistente pessoal, directora do Festival de Aldeburgh entre 1956 e 1977, compartilhava com Britten duas paixões: a poesia e o gosto por compositores anteriores ao século XVIII. Seria pela sua mão que Britten dedicaria especial atenção à obra de Edith Sitwell (1887-1964), musicando diversos poemas desta autora tão particular e incontornável da literatura inglesa do século XX. *We are the darkness in the heat of the day*, peça inaugural do presente Projecto Artístico, é disso exemplo. Foi, ainda, na década de cinquenta que Britten escreveu as óperas *Gloriana* (1953) – de onde foram retiradas as *Choral Dances* que integram o programa deste projecto – e *The Turn of the Screw* (1954) e *The Prince of the Pagodas* (1957), encomenda do The Royal Ballet. As *Five Flower Songs*, incluídas neste programa, foram as primeiras obras escritas por Britten no ano de 1950.

A década de sessenta foi repleta de grande actividade e sucessos. Aldeburgh afirmava-se como um dos mais importantes festivais da Europa, consumindo grande parte do tempo disponível do compositor. Em 1962 estreou o *War Requiem*, uma das obras mais marcantes da música do século XX, que projectou definitivamente Britten a nível internacional. Edith Sitwell referiu-se-lhe nos seguintes termos: “A maior obra que emergiu da dor, do horror, e contudo do orgulho e da fé, do nosso tempo. Que obra maravilhosa!”¹ (Bridcut, 2012, p. 21).

¹ No original: “The greatest work that has emerged from the grief, the horror, and yet the pride and faith, of our time. What a wonderful work it is!”

Em 1963 foi apresentada pela primeira vez a *Sinfonia para Violoncelo e Orquestra*, dedicada a Mstislav Rostropovich (1927 - 2007), outra obra maior da sua vasta produção.

A insuficiência cardíaca de Britten agravou-se em meados da década de 1970, o que lhe afectou consideravelmente as capacidades. A sua última ópera, *Death in Venice*, baseada no romance homónimo de Thomas Mann (1875 - 1955), estreou em 1973. A sua última composição foi *Phædra* (1975), escrita para o *mezzo-soprano* Janet Baker.

Em Julho de 1976 foi elevado a Par do Reino de Inglaterra, sendo-lhe outorgado o título nobiliárquico de Barão Britten de Aldeburgh. Benjamin Britten morreu a 4 de Dezembro de 1976, deixando claro que abdicava de ser sepultado na Abadia de Westminster, repousando, para a eternidade, no cemitério de Aldeburgh com o companheiro de uma vida, Peter Pears, a seu lado.

II. A música coral de Britten

Benjamin Britten revelou, desde a mais tenra idade, aptidões excepcionais para a música e para o teatro – os dois polos complementares da sua futura existência de artista. Como já foi referido, aos 13 anos iniciou os seus estudos de composição com Frank Bridge, a quem ficou a dever o seu impecável domínio da técnica, bem como a sua abertura relativamente à música contemporânea da Europa continental, em particular à da chamada Segunda Escola de Viena. Mais tarde, foi aluno de John Ireland no Royal College of Music. A predilecção de Ireland pela música coral foi decisiva na orientação de Britten na direcção deste género de composição. A estreia das suas primeiras obras, entre 1931 e 1935, foi para o público e para a crítica a revelação de uma personalidade forte – tão forte que foi capaz de provar que a originalidade não passa forçosamente pela procura sistemática de uma linguagem vanguardista. A sua linguagem, com efeito, é a da simplicidade, a da adaptação mais natural dos meios ao assunto tratado e ao público em questão. Britten encontra de forma instintiva a expressão certa e directa, de uma forma económica que reduz ao essencial a cor harmónica ou o efectivo instrumental. Britten é, para muitos, o maior expoente da escola inglesa desde Purcell. A modernidade de Britten está mais relacionada com a originalidade com que o compositor se serve da linguagem tonal do que com a concepção de sistemas harmónicos inovadores. Isto não exclui, no entanto, complexidade e sofisticação, quando a necessidade se faz sentir, como, por exemplo, na ópera *A Midsummer Night's Dream* (1960). À semelhança

de Purcell, Britten é um mestre da arte vocal: a rápida afirmação do seu génio data, de resto, do seu encontro com a voz humana. A *Simple Symphony* (1934) revela uma afinidade com as crianças que será confirmada por obras como *A Ceremony of Carols* (1942) ou *The Young Person's Guide to the Orchestra* (1945).

II.1. A música

Com o ciclo de canções *Les Illuminations* (1939), sobre textos de Arthur Rimbaud (1854 - 1891), Britten afirma pela primeira vez o seu enorme talento para o tratamento musical da voz. Esta predisposição será, pouco depois, reforçada pela colaboração com o tenor Peter Pears, companheiro de toda a vida e intérprete privilegiado da sua obra: os *Seven Sonnets of Michelangelo* (1940) inauguram uma série de obras concebidas para este cantor, aos quais se seguiu a *Serenade for tenor, horn and string orchestra* (1943). Estas primeiras obras-primas no domínio vocal marcam uma fase de crescimento da arte de Britten que desembocará na sua primeira ópera, *Peter Grimes*, que foi apresentada em todo o mundo, desde a sua estreia, em 1945. Apesar de uma dívida inegável a Alban Berg (1885 - 1935) e a Modest Mussorgsky (1839 - 1881), Britten afirma-se, nesta ópera, como um renovador do género lírico moderno. Este sentido da atmosfera dramática está também presente nas óperas seguintes: *Billy Budd* (1951) é ainda uma obra de temática marítima, enquanto *The Turn of the Screw* (1954) reflecte a atmosfera sobrenatural de Henry James.

No âmbito da considerável produção de Britten, apenas as óperas superam em importância a música coral. Cerca de 60 obras escritas ao longo da sua carreira associam coros a vozes solistas, com acompanhamento orquestral, instrumental ou *a cappella*. Esta extensa obra está situada, em geral, sob o signo de uma concisão e de uma economia de meios que são características do compositor. Com efeito, a música coral de Britten comporta apenas três obras de grande envergadura: a *Spring Symphony* (1949), o *War Requiem* (1962) e o ciclo de variações intitulado *A boy was born* (1933, revisto em 1955). Em contrapartida, são abundantes as peças de uma relativa brevidade, muitas vezes escritas em resposta a uma encomenda, por ocasião de um aniversário ou de uma festa religiosa. Encontramos na música coral de Britten a preocupação permanente do compositor em relação aos intérpretes: Britten sabe perfeitamente como valorizar as vozes utilizando meios simples, que estejam ao alcance de coros amadores. Muitas obras lhes são, de resto, explicitamente destinadas, enquanto determinadas peças (o *War Requiem*, por exemplo) se destinam a especialistas ou, pelo menos, requerem uma colaboração entre profissionais e amadores. O interesse do compositor

pelas vozes infantis e o seu sucesso neste domínio devem muito a esta preocupação de escrever música que seja fácil de cantar. O interesse e o sucesso referidos explicam-se, também, por um fascínio pelos temas da inocência e das forças obscuras que trabalham em prol da sua perda. As preocupações religiosas de Britten são profundamente sinceras, e as sonoridades raiosas das vozes infantis pairam sobre as suas composições religiosas como o símbolo de um fervor puro e alegre. A voz é frequentemente utilizada de forma instrumental, como um timbre em estado puro, e as vozes agudas, coloridas pelas dissonâncias, adquirem então um brilho assinalável. Na esteira de Gustav Holst, Britten utiliza com muita frequência, na sua música coral, os recursos do cantochão, e esta atmosfera modal contribui para acentuar o ambiente intemporal e místico de determinadas passagens.

Britten foi um compositor com elevado sentido prático. Por um lado, sabia que a música que compunha era exequível porque ele próprio era um excelente executante. Por outro lado, porque deixou aos seus intérpretes quase toda a informação de que necessitam para chegar a uma *performance* convincente e “autêntica” – as suas partituras contêm indicações de interpretação muito claras e precisas. No entanto, há questões a que a escrita de Britten não dá resposta imediata: nas frases que terminam com uma colcheia ligada à figura que a precede, como devem ser feitos os cortes? Onde devem ser colocadas as consoantes finais (sobre ou após a colcheia)? Analisadas todas as passagens em que situações desta natureza ocorrem, optou-se por considerar que a ligação de uma colcheia à figura precedente revela o desejo do compositor de que os intérpretes respeitem integralmente a duração da figura situada antes da colcheia e de que o corte seja feito sobre a colcheia. Nos casos em que a palavra em questão termina com uma consoante (*fruit*, por exemplo) ou com uma segunda vogal (*here*, por exemplo), essa letra deverá ser articulada sobre a colcheia.

II.2. Os textos

A voz está no centro, no coração de qualquer obra de Britten, o que já acontecia mesmo antes de o compositor ter conhecido o seu companheiro e intérprete privilegiado, o tenor Peter Pears. Das *Quatre Chansons Françaises* (1928), compostas aos catorze anos de idade, até *Phaedra*, em 1975, é a voz humana que, mais do que qualquer outro instrumento, fascina e inspira Britten. Através das suas quinze óperas e de mais de trinta e cinco ciclos de canções ou cantatas sacras, é sempre à voz que Britten regressa. É, no entanto, impossível relegar para

segundo plano a sua música orquestral ou instrumental. Mas a voz continua a ser perfeitamente essencial, porque é ela que veicula a poesia.

Além disso, quando se observa a lista dos poetas e romancistas que Britten pôs em música, só se pode ficar deslumbrado pela qualidade das suas escolhas literárias, o que nem sempre é apanágio dos grandes compositores. Além dos numerosos anônimos da Idade Média e do conjunto de poemas tradicionais que encontramos nas suas *Folk Songs*, deparamo-nos com, entre outros, Wystan Hugh Auden, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Victor Hugo, Christopher Smart, Charles Cotton, Francis Quarles, Thomas Hardy, Friedrich Hölderlin, Alexander Pushkin, William Soutar, Alfred Tennyson, Thomas Stearns Eliot, John Donne, William Wordsworth, Wilfred Owen, John Keats, William Blake e William Shakespeare, sendo os quatro últimos os seus preferidos. Ao adaptá-los, Britten teve sempre a grande preocupação de servir a palavra e a sua cor, o verso e a ideia. Os seus modelos, neste domínio, foram Henry Purcell, Franz Schubert, Robert Schumann e Gustav Mahler, que tinham, na sua opinião, sabido fundir a sua música no verbo e celebrá-lo colocando-se ao seu serviço (Gaulle, 2013, p. 33).

Aos nomes prestigiados destes poetas, há que juntar, para que o retrato fique completo, os dos romancistas cujas obras estiveram na origem dos libretos das grandes óperas de Britten: novamente Auden e Shakespeare, mas também George Crabbe, Guy de Maupassant, Henry James, Hermann Melville e Thomas Mann. Por outro lado, os seus libretistas, longe de serem figuras de segundo plano no panorama da literatura inglesa, foram Montagu Slater, Ronald Duncan, Eric Crozier, Edward Morgan Forster, Myfanwy Piper (por três vezes) e William Plomer.

A música coral de Britten não deslustra o panorama traçado. Além de ter utilizado textos de vários dos escritores já mencionados, o compositor pôs em música, neste âmbito, as palavras de mais de quatro dezenas de homens e mulheres de letras², cujos textos Britten trata,

² Randall Swingler, Gerard Manley Hopkins, Christina Rossetti, Thomas Tusser, Henry Vaughan, Robert Southwell, Robert Herrick, John Clare, Mary e Charles Lamb, Edith Sitwell, George Herbert, Christopher Smart, George Wither, Robert Graves, Ronald Duncan, James, John e Robert Wedderburn, William Cornish, Berthold Brecht, William Makepeace Thackeray, Jane Taylor, Nicholas Udall, Izaak Walton, Eleanor Farjeon, Irene McLeod, Colin Graham, Thomas Hardy, Walter de la Mare, Ford Madox Ford, R. Ellis Roberts, Edmund Spenser, Thomas Nashe, George Peele, John Milton, Richard Barnfield, Francis Beaumont, John Fletcher, Thomas Dekker, John Ford, Henry Fielding e Joseph Addison.

sobretudo a partir do início da década de 1940, de uma forma directa e com uma aparente simplicidade que resultam de vários factores: a influência da poesia de Wystan Hugh Auden, a descoberta da música de Purcell e o cada vez maior virtuosismo que o seu estilo musical exigia, até então, dos seus intérpretes. A partir desse momento, a escrita coral de Britten aproxima-se da de Purcell em vigor, força e delicadeza, na maneira como o ritmo das palavras e o peso das sílabas influenciam decisivamente a forma das linhas melódicas, bem como a do ritmo musical (Palmer, 1984, p. 331).

III. O concerto

O programa do concerto que integra o presente Projecto Artístico (ver anexo 1) é constituído por dezasseis obras para coro *a cappella* da autoria de Benjamin Britten, que serão interpretadas por um coro constituído por vinte cantores.

III.1. Notas sobre as obras a interpretar

We are the darkness in the heat of the day

Canção para coro a cinco vozes (SMezATB) *a cappella*

Texto: Edith Sitwell (1887 - 1964)

Ano de composição: 1956

Duração aproximada: 1'30"

A edição de 1956 do Festival de Aldeburgh incluiu um programa intitulado *The Heart of the Matter*, que alternava leitura de poemas e música composta sobre textos da escritora Edith Sitwell. A componente musical deste programa era formada pela obra *Canticle III* (que Britten escreveu em 1954) e por um conjunto de três canções compostas por Britten para esta ocasião: *Where are the seeds of the Universal Fire* (para tenor, trompa e piano), *We are the darkness in the heat of the day* (para tenor e piano) e *So, out of the dark* (para tenor, trompa e piano). Após o concerto, Imogen Holst sugeriu a Britten que pensasse na possibilidade de fazer de *We are the darkness in the heat of the day* uma peça autónoma. Pouco tempo depois,

Britten fez o arranjo para os Purcell Singers, que Holst dirigia, mas a peça não chegou a ser interpretada durante a vida do compositor (Banks, 1999, p. 111).

Esta curta canção tem um carácter quase madrigalístico, é inteiramente homofónica e destaca-se por uma bela secção final de grande delicadeza. Esta é uma das raridades de Britten incluídas no presente Projecto Artístico, uma peça esquecida mas suficientemente interessante para ser inserida num concerto dedicado à música coral *a cappella* do compositor inglês.

Choral Dances from Gloriana

Para coro *a cappella*

Texto: William Plomer (1903 - 1973)

Ano de composição: 1953

Duração aproximada: 8'

Por ocasião da coroação da rainha Isabel II, em 1953, Lord Harewood (1923 - 2011), director da Royal Opera House, encomendou uma nova ópera a Britten, para ser incluída no programa oficial dos festejos. *Gloriana* estreou a 8 de Junho de 1953 e narra de forma concisa a relação amorosa de Isabel I (a Gloriana do título) com Robert Devereux, conde de Essex (Kennedy, 1981, p. 64). Na primeira cena do segundo acto, a rainha, acompanhada por Essex, visita Norwich, onde lhe é oferecida uma *masque* (o divertimento teatro-musical por excelência do Renascimento Inglês). As seis *Choral Dances* são uma adaptação para coro *a cappella* desse momento. Cada curta cena representa personagens diferentes: o deus Tempo (*Time*), a sua esposa Concórdia (*Concord*), o casal divino (*Time and Concord*), jovens camponesas (*Country Girls*), camponeses e pescadores (*Rustics and Fishermen*). No final, todos prestam homenagem à sua rainha (*Final Dance of Homage*).

As *Choral Dances* funcionam muito bem como peças de concerto e não apresentam grandes dificuldades. No entanto, necessitam de sopranos e contraltos razoavelmente ágeis para o andamento *Country Girls* e de quatro naipes masculinos equilibrados (tenores I e II e baixos I e II) para a peça *Rustics and Fishermen*. Tal como acontece em muitas das obras corais de Britten, há aqui um bom equilíbrio de estados de espírito entre as diversas peças, que ajuda a

formar um conjunto satisfatório. A última peça do ciclo, *Final Dance of Homage*, é particularmente comovente, com as suas linhas imitativas movendo-se entre as diversas vozes, construindo um clímax apaixonado, antes da acalmia em direcção a um final tranquilo.

Five Flower Songs

Para coro (SATB) *a cappella*

Textos:

1. *To Daffodils* - Robert Herrick (1591 - 1674)
2. *The Succession of the Four Sweet Months* - Robert Herrick (1591 - 1674)
3. *Marsh Flowers* - George Crabbe (1754 - 1832)
4. *The Evening Primrose* - John Clare (1793 - 1864)
5. *Ballad of Green Broom* - Anónimo

Ano de composição: 1950

Duração aproximada: 10'30"

Estas canções foram escritas como um presente por ocasião do 25.º aniversário de casamento de Dorothy e Leonard Elmhirst, importantes filantropos britânicos (haviam contribuído com uma soma considerável de dinheiro para a fundação do English Opera Group, em 1947). Numa carta dirigida a John Lowe, que dirigiu a primeira transmissão radiofónica do ciclo, Britten explicou ter escolhido este assunto porque ambos eram apaixonados pela botânica (Banks, 1999, p. 93). Qualquer que tenha sido a razão da escolha, foi uma escolha feliz e fez com que Britten produzisse um conjunto de peças que, embora sendo herdeiras das canções a vozes de Elgar, Stanford e Parry, são inteiramente originais.

As *Five Flower Songs* foram concebidas como um conjunto. A paleta de estados de espírito demonstra que Britten estava perfeitamente consciente da variedade necessária para satisfazer tanto os intérpretes como o público. A originalidade de *To Daffodils*, com a sua indicação de andamento (*Allegro impetuoso*) alusiva ao rápido murchar da flor, que é, obviamente, uma

metáfora da passagem da vida; a inteligente divisão pelas quatro vozes dos quatro meses em *The Succession of the Four Sweet Months* e o maravilhosamente simples artifício, no final, em que cada mês é mencionado por uma das vozes, formando uma belíssima cadência; a agridoce *Marsh Flowers*, sobre um poema de George Crabbe, e a forma como Britten constrói uma atmosfera algo ameaçadora aliviada apenas pela descrição de plantas mais suaves; a sentimental *The Evening Primrose*, o “andamento lento” do conjunto; e, finalmente, *Ballad of Green Broom*, uma peça cheia de humor que é coroada, no seu cerne, pelos expressivos contraltos de Britten que cantam *Go fetch me the boy!* (Vai buscar-me o rapaz!). O gradual *accelerando* ao longo de toda esta peça que leva ao gesto floreado final transforma-a numa excelente conclusão de um ciclo de canções que se encontra, compreensivelmente, no repertório de inúmeros coros, em Inglaterra e não só.

Aspectos a ter em conta na preparação deste ciclo incluem, antes de mais, o andamento da peça *To Daffodils*. A chave reside na indicação [*Allegro*] *impetuoso*. O andamento deve situar-se por volta da semínima = 108. Dentro deste andamento, há que usar o texto para colorir a interpretação. Importante, também, é prestar atenção à articulação cuidadosamente marcada de Britten e ter cuidado com os grandes contrastes dinâmicos e as cores. Nos n.ºs 2 e 3, o aspecto mais delicado é o da afinação. No início de *Marsh Flowers*, há que ter cuidado com a dimensão dos intervalos; no segundo compasso, ajuda usar as duas “âncoras” (fá e dó sustenido) para assegurar que a afinação não “escorregue”. O regresso a uma nota que já foi cantada deve sempre ser parcialmente mais alto (mascarado pela mudança de vogal) assegurando assim a manutenção da afinação sempre no lugar. Em *Ballad of Green Broom*, são as questões de conjunto, mais do que qualquer outro aspecto, que representam o maior desafio. Além, claro, das mudanças de andamento (que vai ficando cada vez mais rápido), as quais têm de ser bem medidas, para que o final não fique perigosamente fora de controlo.

A Hymn to the Virgin

Hino para vozes mistas (coro duplo SATB) *a cappella*

Texto: Anónimo (*circa* 1300)

Ano de composição: 1930. Revisão: 1934

Duração aproximada: 3'30”

Quando tinha apenas 16 anos, Britten escreveu esta canção de Natal, considerada por muitos como uma pequena obra-prima. Esta é uma das mais conhecidas e amadas das suas obras corais, não sendo difícil perceber porquê: tem todos os ingredientes necessários para uma experiência coral realmente satisfatória. A utilização de um quarteto de solistas ou de um pequeno coro, de preferência colocado à distância, acrescenta um elemento dramático à simplicidade da peça. A utilização do Latim nas respostas do quarteto de solistas (opção tomada no presente Projecto Artístico) ao texto em Inglês medieval do coro principal confere a estas respostas um elemento acrescido de mistério, que adiciona uma outra camada de drama espiritual. O aumento da intensidade dramática, na secção final, através da mudança de andamento, com os contraltos, tenores e baixos do coro principal cantando frases ascendentes contínuas e com os sopranos cantando uma curta frase à qual responde o quarteto de solistas, leva a peça ao seu clímax. A última página (*tranquillo*) conduz o *carol* à sua conclusão numa hipnotizante frase final cantada pelo quarteto de solistas.

Nesta peça, haverá que prestar especial atenção ao andamento, à colocação do quarteto de solistas e à criação de uma atmosfera que prenda a atenção do ouvinte. No que diz respeito ao andamento, repare-se na indicação metronómica de Britten para a secção inicial: colcheia = 69-72. Ou seja, um andamento muito lento. Na preparação do presente concerto, considera-se que a dimensão do coro disponível impõe um andamento mais rápido. Optar-se-á, por esse motivo, por um andamento próximo da semínima = 50.

No que diz respeito à colocação do quarteto de solistas, há diversas hipóteses a considerar: colocar o quarteto nas costas do público ou num local mais elevado, produzindo assim um efeito dramático. Há que ter em conta, no entanto, que enquanto esta solução pode funcionar nas duas primeiras secções da obra, em que os dois grupos cantam alternadamente, na última secção os dois grupos cantam juntos, o que implica encontrar um bom equilíbrio entre ambos. Também não se pode esquecer o facto de que se o quarteto estiver atrás do público, as pessoas sentadas nas últimas filas ouvi-lo-ão melhor do que ao coro principal. O melhor será colocar o quarteto atrás do coro, mas não demasiado longe, e num local onde consiga ver o maestro.

Hymn to St. Cecilia

Para coro a cinco vozes (SSATB) com solos, *a cappella*

Texto: Wystan Hugh Auden (1907 - 1973)

Ano de composição: 1942. Revisão: 1966

Duração aproximada: 12'

Tendo nascido no dia de Santa Cecília (22 de Novembro), padroeira dos músicos, Benjamin Britten acalentou, desde 1935, o projecto de escrever uma obra de ocasião, seguindo a tradição inglesa de Purcell (1659-1695), Handel (1685-1759) e Parry (1848-1918). A pedido de Britten, Auden escreveu uma ode a Santa Cecília, enviando o poema em parcelas, entre 1940 e 1942, intitulado *Three Songs for St. Cecilia's Day*. Os primeiros esboços foram realizados ainda em Nova Iorque, mas foram apreendidos na alfândega, bem como todos os manuscritos de Britten, por suspeita de conterem informações secretas. Assim, ao longo da travessia atlântica, no navio mercante sueco MS Axel Johnson, Britten dedicou a quase totalidade do seu tempo e esforço à reescrita e conclusão da sua ode (terminada a 2 de Abril de 1942), e à composição de uma outra peça, de cariz natalício, *A Ceremony of Carols*.

Britten responde às imagens de Auden com uma extraordinária vitalidade (Evans, 1996, p. 84). A divisão do poema em três “andamentos” dá a Britten a sua estrutura musical, e a existência de um refrão (*Blessed Cecilia, appear in visions to all musicians, appear and inspire [...]*) proporciona um ponto de referência que marca o fim de cada secção e da obra. Os três “andamentos” são completamente diferentes entre si. O primeiro tem uma espécie de baixo *ostinato* que se move através dele, iniciado pelos tenores, no primeiro compasso, e passando entre esta voz e os baixos. Sobre este baixo, as vozes femininas cantam frases em compasso 6/4 que soam quase como um hino. O refrão no final desta secção é uma versão em uníssono da melodia cantada no início pelos sopranos.

A segunda secção é um *scherzo* que proporciona a Britten o contraste típico do “andamento intermédio”. A respectiva indicação de andamento é extremamente veloz: semínima com ponto = 152-160. Há que trabalhar muito para manter a dinâmica indicada (*pianissimo*) e conseguir dizer o texto com clareza. Uma reminiscência do baixo *ostinato* da primeira secção regressa como motivo de ligação ao longo desta secção, em valores longos. O refrão tem uma forma diferente da do refrão da primeira parte: os primeiros sopranos e os tenores mantêm o uníssono, mas as restantes vozes cantam apenas fragmentos do texto, em notas mais longas.

A parte final é mais longa e começa com um baixo *ostinato* de carácter algo ameaçador. Sobre este baixo, Britten constrói frases contrapontísticas nas vozes superiores, com notas mais longas. Quatro vozes solistas são utilizadas na secção seguinte, cantando em estilo recitativo frases sobre acordes sustentados pelo coro. O refrão final usa a já familiar melodia do início e conduz a obra a uma conclusão calma através de algumas notas muito graves para os segundos baixos.

Esta é uma obra que coloca diversos desafios de monta, pelo que não pode ser encarada com ligeireza. Necessita de uma preparação consciente e cuidadosa, uma boa compreensão do texto, abertura para aceitar as questões levantadas pelo andamento do *scherzo* e capacidade para manter a afinação durante os cerca de 12 minutos da peça, para que as notas muito graves do final não se tornem ainda mais graves graças à queda geral da afinação. As intervenções solísticas necessitam também de atenção. Embora sejam curtas (com excepção do solo do primeiro soprano, que é mais longo e diferente dos que se lhe seguem), apresentam questões que têm de ser resolvidas pelos cantores.

Chorale after an Old French Carol

Para coro *a cappella* (SSAATTBB)

Texto: Wystan Hugh Auden (1907 - 1973)

Ano de composição: 1944

Duração aproximada: 4'

Durante o período em que Britten e Auden viveram nos Estados Unidos, Auden escreveu o texto para um *Christmas Oratorio*, título que mais tarde viria a alterar para *For the Time Being*. Desde o início, esteve sempre previsto que Britten poria o poema em música. No entanto, Britten regressou ao Reino Unido e apenas musicou duas breves passagens do texto, quando lhe foi pedido que contribuísse para um programa de rádio da BBC intitulado *Poet's Christmas*. Britten escreveu então *Chorale after an Old French Carol* e *A Shepherd's Carol*. A partitura de *Chorale after an Old French Carol* está escrita para coro a oito vozes, com cada naipe dividido. O termo 'chorale' refere-se ao estilo de escrita (a melodia coral é apresentada como coral tradicional, nas secções inicial e final, e como prelúdio-coral, na

secção intermédia) e também ao facto de ser baseada na antiga canção de Natal francesa *Romancero*, mais conhecida no Reino Unido como *Picardy*.

As secções inicial e final são ao mesmo tempo ricas e simples. Os acordes inicial e final sem terceiras conferem à atmosfera sonora um carácter de despojamento. No entanto, a segunda frase rapidamente dissipa esta imagem, dado que Britten escreve acordes extremamente ricos e amplamente espaçados para o coro cantar. O texto de Auden parece uma paródia do Pai Nosso, e a escrita homofónica de Britten soa totalmente adequada. A segunda estrofe desmembra-se em contraponto (*Though written by thy children with a smudged and crooked line [...]*). Britten utiliza uma abordagem canónica que inclui a melodia invertida, como se a *smudged and crooked line* (linha manchada e torcida) estivesse a ser colocada na música. Um intenso clímax é atingido com os primeiros sopranos num Si natural agudo. A terceira e última estrofe regressa ao estilo coral da primeira estrofe e termina com uma quinta sem terceira.

Após a estreia, Britten decidiu não voltar a apresentar a obra, que só seria apresentada em concerto em 1961. Hoje em dia, continua a ser pouco habitual ouvi-la, pelo que entra no capítulo das raridades do presente concerto.

A Shepherd's Carol

Para coro (SATB) com solos, *a cappella*

Texto: Wystan Hugh Auden (1907 - 1973)

Ano de composição: 1944

Duração aproximada: 3'

O pano de fundo desta peça é o mesmo de *Chorale after an Old French Carol*, mas a música dificilmente poderia ser mais diversa. A forma desta simples canção de Natal é um refrão repetido cantado pelo coro (*O lift your little pinkie, and touch the winter sky. Love's all over the mountains where the beautiful go to die.*) alternado com uma quadra cantada por cada um dos quatro solistas.

À semelhança do que aconteceu com *Chorale after an Old French Carol*, Britten não encorajou a publicação de *A Shepherd's Carol* durante a sua vida. Esta peça foi, no entanto, estreada em concerto a par de *Chorale after an Old French Carol*, em 14 de Dezembro de 1961. O programa do presente concerto encerra, assim, com duas peças que continuam, hoje em dia, a ser desconhecidas do grande público.

III.2. Escolha das vozes

Para interpretar o programa referido, serão convidados vinte cantores, com a seguinte distribuição por vozes: cinco sopranos, cinco altos, cinco tenores e cinco baixos. Trata-se de um número de cantores suficientemente versátil para fazer face aos desafios colocados pelas páginas mais densas e, ao mesmo tempo, pelas passagens mais transparentes do repertório. Para além disso, permite responder com relativo à-vontade às necessidades das peças onde surgem *divisi*.

Dentro de cada naipe, serão convidados cantores possuidores de vozes com características diferentes e que se complementem, a fim de possibilitar que o som de cada um dos naves e, conseqüentemente, o som do coro possua uma grande riqueza tímbrica, qualquer que seja a tessitura em que cada naipe canta, em cada momento.

III.3. Ferramentas de trabalho

A fim de que os cantores possam preparar-se convenientemente, ser-lhes-ão distribuídos, antes do início dos ensaios, as partituras (ver Bibliografia) e dois documentos preparados pelo autor deste Relatório: os textos originais e as respectivas traduções em Português (ver anexo 2) e uma transcrição fonética dos textos que serão cantados (ver anexo 3), uma ferramenta de grande utilidade quando se prepara um programa inteiramente cantado em Inglês (com a única excepção das intervenções em Latim do quarteto de solistas, na peça *A Hymn to the Virgin*), uma língua que nenhum dos intervenientes possui como língua materna.

III.4. Organização e planeamento dos ensaios

No início de Maio de 2014, dezassete dos cantores que participarão neste concerto integraram um grupo de vinte cantores que realizou seis ensaios e dois concertos com o mesmo programa musical, sob a direcção do autor do presente Relatório de Projecto Artístico. Tendo em conta o tempo entretanto decorrido (o concerto a que se refere este Relatório terá lugar em finais de Novembro de 2014) e o facto de três dos cantores nunca terem cantado este programa, serão realizados, para a preparação deste concerto, seis ensaios:

- no primeiro, será feita a (re)leitura da primeira metade do programa (*We are the darkness in the heat of the day*, *Choral Dances from Gloriana* e *Five Flower Songs*);
- para o segundo, está prevista a (re)leitura da segunda metade do programa (*A Hymn to the Virgin*, *Hymn to St. Cecilia*, *Chorale after an Old French Carol* e *A Shepherd's Carol*);
- no terceiro, trabalhar-se-ão as peças a cinco vozes (*We are the darkness in the heat of the day* e *Hymn to St. Cecilia*);
- no quarto, serão trabalhadas as obras a oito vozes (*A Hymn to the Virgin* e *Chorale after an Old French Carol*), juntamente com as *Choral Dances from Gloriana*;
- no quinto, ensaiar-se-ão as *Five Flower Songs*, bem como *A Shepherd's Carol*;
- o sexto será o ensaio geral.

Conclusão

Embora as partituras de Britten contenham indicações de interpretação bastante precisas e claras, há questões às quais a escrita do compositor não dá resposta imediata. Assim sendo, foi necessário tomar opções: nas frases que terminam com uma colcheia ligada à figura precedente, optou-se por considerar que essa ligação significa que o compositor pretendia que os cantores respeitassem integralmente a duração da figura situada antes da colcheia e que o corte fosse efectuado sobre a colcheia. No que diz respeito ao andamento da obra *A Hymn to the Virgin*, considerou-se que o andamento da secção inicial (colcheia = 69-72) é demasiado lento para a dimensão do coro disponível (constituído por vinte cantores). Optou-se, por essa razão, por um andamento perto da semínima = 50.

Bibliografia

Banks, Paul (ed.), *Benjamin Britten: A Catalogue of the Published Works*, Aldeburgh, The Britten Estate Limited, 1999

Bridcut, John, *Essential Britten*, Londres, Faber and Faber, 2012

Britten, Benjamin, *A Hymn to the Virgin*, Londres, Boosey & Hawkes, 1935

Britten, Benjamin, *A Shepherd's Carol*, Londres, Novello, 2012

Britten, Benjamin, *Choral Dances from Gloriana*, Londres, Boosey & Hawkes, 1954

Britten, Benjamin, *Chorale after an old French Carol*, Harlow, Faber Music, 1992

Britten, Benjamin, *Five Flower Songs*, Londres, Boosey & Hawkes, 1951

Britten, Benjamin, *Hymn to St. Cecilia*, Londres, Boosey & Hawkes, 1967

Britten, Benjamin, *We are the darkness in the heat of the day*, Londres, Boosey & Hawkes, 1997

Carpenter, Humphrey, *Benjamin Britten: A Biography*, Londres, Faber and Faber, 1993

Evans, Peter, *The Music of Benjamin Britten*, Oxford, Oxford University Press, 1996

Gaule, Xavier, *Benjamin Britten ou l'Impossible Quiétude*, Arles, Actes Sud, 2013

Kennedy, Michael, *Britten*, London, Dent, 1981

Palmer, Christopher (ed.), *The Britten Companion*, Londres, Faber and Faber, 1984

Anexo 1

Programa do concerto

We are the darkness in the heat of the day

Choral Dances from Gloriana

1. Time

2. Concord

3. Time and Concord

4. Country Girls

5. Rustics and Fishermen

6. Final Dance of Homage

Five Flower Songs

1. To Daffodils

2. The Succession of the Four Sweet Months

3. Marsh Flowers

4. The Evening Primrose

5. Ballad of Green Broom

A Hymn to the Virgin

Hymn to Saint Cecilia

Chorale after an Old French Carol

A Shepherd's Carol

Anexo 2

Textos cantados e respectivas traduções em Português

We are the darkness in the heat of the day

Edith Sitwell (1887-1964)

*We are the darkness in the heat of the day,
The rootless flowers in the air, the coolness: we are the water
Lying upon the leaves before Death, our sun,
And its vast heat has drunken us... Beauty's daughter,
The heart of the rose, and we are one.*

*We are the summer's children, the breath of evening, the days
When all may be hoped for - we are the unreturning
Smile of the lost one, seen through the summer leaves -
That sun and its false light scorning.*

Somos a escuridão no pico do calor,
As flores sem raiz no ar, a frescura: somos a água
Repousando sobre as folhas perante a Morte, o nosso sol,
E o seu vasto calor bebeu-nos... Filha da Beleza,
O coração da rosa, e nós somos um.

Somos as crianças do Verão, o sopro da noite, os dias
Em que tudo pode ser almejado – somos o sorriso
Que não volta daquele que perdemos, visto através das folhas do Verão –
Esse sol e a sua falsa luz desdenhosa.

Choral Dances from Gloriana

William Plomer (1903-1973)

1. Time

*Yes, he is Time,
Lusty and blithe!
Time is at his apogee
Although you thought to see
A bearded ancient with a scythe.
No reaper he
That cries 'Take heed!'*

*Time is at his apogee!
Young and strong in his prime!
Behold the sower of the seed!*

Sim, ele é o Tempo,
Vigoroso e jovial!
O Tempo está no seu apogeu
Embora pensásseis ver
Um ancião barbudo com uma foice.
Não é o ceifeiro
Gritando ‘Tenham cuidado!’
O Tempo está no seu apogeu!
Jovem e forte no seu auge!
Vede o que lança a semente!

2. Concord

*Concord is here
Our days to bless
And this our land to endue
With plenty, peace and happiness.
Concord and Time
Each needeth each:
The ripest fruit hangs where
Not one, but only two, only two can reach.*

Eis a Concórdia
Para abençoar os nossos dias
E esta nossa terra dotar
De abundância, paz e felicidade.
A Concórdia e o Tempo precisam um do outro:
O fruto mais maduro encontra-se onde
Não um, mas apenas dois alcançam.

3. Time and Concord

From springs of bounty

*Through this county
Streams abundant
Of thanks shall flow.
Where life was scanty,
Fruits of plenty
Swell resplendent
From earth below!
No Greek nor Roman
Queenly woman
Knew such favour
From Heav'n above
As she whose presence
Is our pleasance...
Gloriana
Hath all our love!*

Das generosas fontes
Por este condado
Rios abundantes
De agradecimento correrão.
Onde a vida era difícil,
Uma miríade de frutos
Brotará resplandecente
Das entranhas da terra!
Nem Grego nem Romano
Rainha alguma
Conheceram do céu
Tal favor
Como ela cuja presença
É o nosso conforto...
Gloriana
Tem todo o nosso amor!

4. Country Girls

*Sweet flag and cuckoo flower
Cowslip and columbine
Kingcups and sops-in-wine,
Flower deluce and calaminth,
Harebell and hyacinth,
Myrtle and bay and rosemary between,
Norfolk's own garlands for her Queen.*

Cálamo e cardamina
Prímula e colombina
Malmequeres-dos-brejos e macieiras,
Flor de lis e nêveda,
Campainha e jacinto,
Murta e louro e alecrim pelo meio,
As grinaldas de Norfolk para a sua Rainha.

5. Rustics and Fishermen

*From fen and meadow
In rushy baskets
They bring ensamples of all they grow.
In earthen dishes
Their deep-sea fishes;
Yearly fleeces,
Woven blankets;
New cream and junkets
And rustic trinkets,
On wicker flaskets,
Their country largess
The best they know.*

Dos pântanos e dos prados
Em cestos de junco
Trazem amostras de tudo o que cultivam.
Em pratos de barro
Peixes do fundo do mar;

Das tosquias anuais,
Cobertores tecidos;
Doces e guloseimas
E rústicos ornamentos,
Em cestinhos de verga,
A generosidade da sua terra
O melhor que sabem.

6. Final Dance of Homage

*These tokens of our love receiving
O take them, Princess great and dear.
From Norwich city you are leaving,
That you afar may feel us near.*

Recebendo estas provas do nosso amor
Levai-as, Princesa grandiosa e querida.
Da cidade de Norwich estais partindo,
Que ao longe nos sintais por perto.

Five Flower Songs

1. To Daffodils

Robert Herrick (1591-1674)

*Fair Daffodils, we weep to see
You haste away so soon;
As yet the early-rising sun
Has not attain'd his noon.
Stay, stay,
Until the hasting day
Has run
But to even-song;
And, having prayed together, we
Will go with you along.

We have short time to stay, as you,*

*We have as short a Spring;
As quick a growth to meet decay,
As you, or anything.
We die
As your hours do, and dry
Away,
Like to the summer's rain;
Or as the pearls of morning's dew,
Ne'er to be found again.*

Belos narcisos, choramos por vos ver partir tão cedo
Ainda o sol não atingiu o meio-dia.
Ficai até que o dia fugaz alcance as vésperas,
E, tendo rezado juntos, partiremos convosco.

Tal como vós temos pouco tempo,
Tão curto como a Primavera;
Um crescimento rápido até ao apodrecimento,
Como vós, ou qualquer outra coisa.
Morremos
Como as vossas horas,
E secamos
Como depois de uma chuva de Verão;
Ou como as pérolas do orvalho da manhã,
Jamais reencontradas.

2. The Succession of the Four Sweet Months

Robert Herrick (1591-1674)

*First, April, she with mellow showers
Opens the way for early flowers;
Then after her comes smiling May,
In a more rich and sweet array;
Next enters June, and brings us more
Gems than those two that went before;
Then, lastly, July comes, and she*

More wealth brings in than all those three.

Primeiro, Abril, quem com doces chuvas
Abre caminho para as primeiras flores;
Atrás dele vem o sorridente Maio,
Com mais rico e doce adorno;
A seguir entra Junho,
e traz-nos mais jóias do que os dois anteriores;
Por fim chega Julho
E mais riqueza traz do que todos os outros três.

3. Marsh Flowers

George Crabbe (1754-1832)

*Here the strong mallow strikes her slimy root,
Here the dull night-shade hangs her deadly fruit;
On hills of dust the henbane's faded green,
And pencill'd flower of sickly scent is seen;
Here on its wiry stem, in rigid bloom,
Grows the lavender that lacks perfume.
At the wall's base the fiery nettle springs,
With fruit globose and fierce with poison'd stings;
In every chink delights the fern to grow,
With glossy leaf and tawny bloom below:
The few dull flowers that o'er the place are spread
Partake the nature of their fenny bed.
These, with our sea-weeds, rolling up and down,
Form the contracted Flora of our town.*

Aqui a robusta malva crava a sua raiz viscosa,
Aqui da triste beladona pende o seu fruto mortal.
Nas colinas secas encontramos o verde desbotado
e a flor raiada de odor enjoativo do meimendo.
Aqui cresce na sua haste hirsuta, em rígidas flores,
a inodora lavanda da areia.
Na base do muro cresce a ardente e cruel urtiga,

com frutos globosos e picos venenosos.
Em cada fissura delicia-se o feto
com folhas brilhantes sobre os esporos ruivos.
As raras flores mortiças espalhadas por este lugar
Compartilham a natureza pantanosa do seu leito.
Estas, com as nossas algas trazidas pelas marés,
formam a restrita Flora da nossa cidade.

4. The Evening Primrose

John Clare (1793-1864)

*When once the sun sinks in the west,
And dewdrops pearl the evening's breast;
Almost as pale as moonbeams are,
Or its companionable star,
The evening primrose opes anew
Its delicate blossoms to the dew;
And, hermit-like, shunning the light,
Wastes its fair bloom upon the night,
Who, blindfold to its fond caresses,
Knows not the beauty he possesses;
Thus it blooms on while night is by;
When day looks out with open eye,
Bashed at the gaze it cannot shun,
It faints and withers and is gone.*

Quando o sol se põe a ocidente
E as pérolas de orvalho adornam o sopro da noite;
Quase tão pálida quanto os raios de lua,
Ou a sua estrela companheira,
a onagra abre de novo
As suas delicadas flores ao orvalho;
E, como eremita, evitando a luz,
Desperdiça o seu brilho na noite,
Que, cega às suas ternas carícias,

Ignora a beleza que possui;
Assim floresce durante a noite;
Quando o dia surge de olhos abertos,
Esmagada pelo olhar que não consegue evitar,
Esvai-se, murcha e morre.

5. *Ballad of Green Broom*

Anónimo

*There was an old man lived out in the wood,
And his trade was a-cutting of broom, green broom,
He had but one son without thought without good
Who lay in his bed till t'was noon, bright noon.*

*The old man awoke one morning and spoke,
He swore he would fire the room, that room,
If his John would not rise and open his eyes,
And away to the wood to cut broom, green broom.*

*So Johnny arose and slipp'd on his clothes
And away to the wood to cut broom, green broom,
He sharpen'd his knives, and for once he contrives
To cut a great bundle of broom, green broom.*

*When Johnny pass'd under a Lady's fine house,
Pass'd under a Lady's fine room, fine room,
She call'd to her maid: "Go fetch me," she said,
"Go fetch me the boy that sells broom, green broom!"*

*When Johnny came into the Lady's fine house,
And stood in the Lady's fine room, fine room,
"Young Johnny" she said, "Will you give up your trade
And marry a lady in bloom, full bloom?"*

*Johnny gave his consent, and to church they both went,
And he wedded the Lady in bloom, full bloom;
At market and fair, all folks do declare,*

There's none like the Boy that sold broom, green broom.

Era uma vez um homem que vivia na floresta,
E o seu negócio era cortar giesta, a verde giesta
Ele só tinha um filho sem juízo, que não fazia nada de jeito
E que ficava na cama até tarde, muito tarde.

Uma manhã o homem acordou e falou,
Jurou que lançaria fogo ao quarto, aquele quarto,
Se o seu John não se levantasse e abrisse os olhos,
E fosse para a floresta cortar a giesta, a verde giesta.

Então Johnny levantou-se e enfiou as suas roupas
E partiu para a floresta para cortar a giesta, a verde giesta,
Afiou as suas facas e por uma vez conseguiu
Cortar um grande feixe de giesta, de verde giesta.

Quando Johnny passou por uma bela casa,
Debaixo das janelas de uma senhora,
Ela chamou a sua criada: “Vai buscar-me”, disse ela,
“Vai buscar-me o rapaz que vende a giesta, a verde giesta!”

Quando Johnny entrou na bela casa da senhora,
E ficou na sua sala, na sua bela sala,
“Jovem Johnny” disse ela, “Queres deixar o teu negócio
E casar com uma senhora em flor, toda em flor?”

Johnny aceitou, e foram ambos para a igreja,
E ele casou-se com a senhora em flor, toda em flor;
No mercado e na feira, todos vos dirão,
Não há ninguém como o rapaz que vendia giesta, verde giesta.

A Hymn to the Virgin

Anónimo (circa 1300)

Of one that is so fair and bright

Velut maris stella,

Brighter than the day is light,

Parens et puella:

I cry to thee, thou see to me,

Lady, pray thy Son for me

Tam pia,

That I may come to thee.

Maria!

All this world was forlorn

Eva peccatrice,

Till our Lord was yborn

De te genetrice.

With ave it went away

Darkest night, and comes the day

Salutis

The well springeth out of thee.

Virtutis.

Lady, flow'r of ev'rything,

Rosa sine spina,

Thou bare Jesu, Heaven's King,

Gratia divina:

Of all thou bear'st the prize,

Lady, queen of paradise

Electa:

Maid mild, mother es Effecta.

Effecta.

Ó bela e luminosa

Como a estrela-do-mar

Mais brilhante do que o dia

Mãe virginal:

Eu clamo por ti, tu olhas por mim,

Senhora, reza por mim ao teu filho,

Tão terna

Que eu vá ter contigo,

Maria!

O mundo estava desamparado

Por causa do pecado de Eva

Até Nosso Senhor nascer,

De ti, sua mãe.

Com Ave desapareceu a escura noite,

E veio a luz do dia

Da salvação;

A fonte brotou de Ti.

Da virtude.

Senhora, flor entre as flores,

Rosa sem espinhos,

Tu carregaste Jesus, Rei dos Céus,

Por divina graça.

Por todos nós carregaste o tesouro,

Senhora, rainha do paraíso

A eleita

Virgem e Mãe

Consumada.

Hymn to St. Cecilia

Wystan Hugh Auden (1907-1973)

In a garden shady this holy lady

With reverent cadence and subtle psalm,

Like a black swan as death came on

Poured forth her song in perfect calm:

And by ocean's margin this innocent virgin

Constructed an organ to enlarge her prayer,

And notes tremendous from her great engine

Thundered out on the Roman air.

Blonde Aphrodite rose up excited,

Moved to delight by the melody,

*White as an orchid she rode quite naked
In an oyster shell on top of the sea;
At sounds so entrancing the angels dancing
Came out of their trance into time again,
And around the wicked in Hell's abysses
The huge flame flickered and eased their pain.
Blessed Cecilia, appear in visions
To all musicians, appear and inspire:
Translated Daughter, come down and startle
Composing mortals with immortal fire.*

*I cannot grow;
I have no shadow
To run away from,
I only play.
I cannot err;
There is no creature
Whom I belong to,
Whom I could wrong.
I am defeat
When it knows it
Can now do nothing
By suffering.
All you lived through,
Dancing because you
No longer need it
For any deed.
I shall never be
Different. Love me.
Blessed Cecilia, appear in visions
To all musicians, appear and inspire:
Translated Daughter, come down and startle
Composing mortals with immortal fire.*

*O ear whose creatures cannot wish to fall,
O calm of spaces unafraid of weight,
Where Sorrow is herself, forgetting all
The gaucheness of her adolescent state,
Where Hope within the altogether strange
From every outworn image is released,
And Dread born whole and normal like a beast
Into a world of truths that never change:
Restore our fallen day; O re-arrange.
O dear white children casual as birds,
Playing among the ruined languages,
So small beside their large confusing words,
So gay against the greater silences
Of dreadful things you did: O hang the head,
Impetuous child with the tremendous brain,
O weep, child, weep, O weep away the stain,
Lost innocence who wished your lover dead,
Weep for the lives your wishes never led.
O cry created as the bow of sin
Is drawn across our trembling violin.
O weep, child, weep, O weep away the stain.
O law drummed out by hearts against the still
Long winter of our intellectual will.
That what has been may never be again.
O flute that throbs with the thanksgiving breath
Of convalescents on the shores of death.
O bless the freedom that you never chose.
O trumpets that unguarded children blow
About the fortress of their inner foe.
O wear your tribulation like a rose.
Blessed Cecilia, appear in visions
To all musicians, appear and inspire:
Translated Daughter, come down and startle
Composing mortals with immortal fire.*

Num jardim sombrio esta santa senhora
Com reverente cadência e delicado salmo,
Como um cisne negro na hora da morte
Derramou a sua canção em perfeita calma:
E na margem do oceano esta inocente virgem
Construiu um órgão para ampliar a sua oração,
E do seu enorme engenho poderosas notas
Retumbaram no ar romano.
A loira Afrodite levantou-se agitada,
Levada ao êxtase pela melodia,
Branca como uma orquídea flutuou completamente nua
Numa concha de ostra sobre o mar;
Com sons tão encantatórios os anjos que dançavam
Saíram do seu transe de novo para o tempo,
E à volta dos iníquos nas profundezas do Inferno
A enorme chama tremeluziu e acalmou a sua dor.
Abençoada Cecília, aparece em visões
A todos os músicos, aparece e inspira:
Trasladada filha, desce e surpreende
Os compositores mortais com fogo eterno.

Não posso crescer;
Não tenho sombra
Da qual fugir,
Apenas toco.
Não posso errar;
Não existe criatura
À qual eu pertença,
A quem eu possa defraudar.
Eu sou a derrota
Quando se compreende
Que nada mais se consegue
Pelo sofrimento.

Tudo o que viveste
Dançando porque
Já não necessitas
Para o que quer que seja.
Eu nunca serei
Diferente. Ama-me.

Abençoada Cecília, aparece em visões
A todos os músicos, aparece e inspira:
Trasladada filha, desce e surpreende
Os compositores mortais com fogo eterno.

Ó ouvido do qual as criaturas não querem separar-se,
Ó calma dos espaços sem medo do peso,
Onde a tristeza é ela própria, esquecendo toda
A estranheza do seu estado adolescente,
Onde a Esperança de tudo o que é estranho
É libertada de todas as imagens obsoletas,
E o medo nascido inteiro e normal como um animal
Para um mundo de verdades imutáveis:
Devolve os nossos dias perdidos: Ó recompõe.
Ó queridas crianças brancas despreocupadas como pássaros
Brincando entre as línguas arruinadas,
Tão pequenas perante as suas enormes e confusas palavras,
Tão felizes face ao enorme silêncio
Das coisas terríveis que fizeste: Ó inclina a cabeça,
Impetuosa criança com o cérebro enorme,
Ó chora, criança, chora, lava com o choro a tua mancha,
Inocência perdida que desejaste o teu amante morto,
Chora pelas vidas que os teus desejos nunca conduziram.
Ó choro criado como o arco do pecado
É arrastado sobre o nosso trémulo violino.
Ó chora, criança, chora, lava com o choro a tua mancha.
Ó lei afastada pelos corações perante o tranquilo
Longo Inverno da nossa vontade intelectual.

Que aquilo que foi não volte a ser.
Ó flauta que vibra com o sopro agradecido
De convalescentes à beira da morte.
Ó abençoa a liberdade que nunca escolheste.
Ó trompetes que incautas crianças sopram
Em torno da fortaleza do seu inimigo interior.
Ó exibe as tuas tribulações como uma rosa.
Abençoada Cecília, aparece em visões
A todos os músicos, aparece e inspira:
Trasladada filha, desce e surpreende
Os compositores mortais com fogo eterno.

Chorale after an Old French Carol

Wystan Hugh Auden (1907-1973)

*Our Father, whose creative Will
Asked being for us all,
Confirm it that Thy Primal Love
May weave in us the freedom of
The actually deficient on
The justly actual.
Though written by Thy children with
A smudged and crooked line,
Thy Word is ever legible,
Thy Meaning unequivocal,
And for Thy Goodness even sin
Is valid as a sign.
Inflict Thy promises with each
Occasion of distress,
That from our incoherence we
May learn to put our trust in Thee,
And brutal fact persuade us to
Adventure, Art, and Peace.*

Pai Nosso, cuja Vontade criativa

É pedida a todos nós,
Confirma que o Teu Amor Primordial
Possa urdir em nós a liberdade
Da nossa imperfeição pelo pecado original.
Ainda que escrita pelas Tuas crianças com
Uma linha manchada e torcida,
A Tua Palavra é sempre legível,
O Teu Sentido inequívoco,
E para a Tua Bondade até o pecado
É válido como sinal.
Inflige as Tuas promessas em cada
Ocasão de angústia,
Para que com a nossa incoerência
Possamos aprender a depositar a nossa confiança em Ti,
E o facto brutal nos persuada a
Aventura, Arte e Paz.

A Shepherd's Carol

Wystan Hugh Auden (1907-1973)

*O lift your little pinkie,
and touch the winter sky.*

*Love's all over the mountains
where the beautiful go to die.*

*If Time were the wicked sheriff,
in a horse opera,
I'd pay for riding lessons
and take his gun away.*

O lift (...)

*If I were a Valentino,
and Fortune were a broad,
I'd hypnotize that iceberg
till she kissed me of her own accord.*

O lift (...)

*If I'd stacked up the velvet
and my crooked rib were dead,
I'd be breeding white canaries
and eating crackers in bed.*

O lift (...)

*But my cuffs are soiled and fraying.
The kitchen clock is slow,
and over the Blue Waters
the grass grew long ago.*

O lift (...)

Levanta o teu dedo mindinho
E toca o céu de Inverno.
O amor está em toda a parte nas montanhas
Onde os belos vão morrer.

Se o Tempo fosse o xerife malvado,
Num *western*,
Eu pagaria aulas de equitação
E tirar-lhe-ia a arma.

Levanta (...)

Se eu fosse um Valentino
E a Fortuna uma mulher,
Eu hipnotizaria esse iceberg
Até ela me beijar de livre vontade.

Levanta (...)

Se eu empilhasse o veludo
E as minhas deformadas costelas estivessem mortas,
Criaria canários brancos

E comeria *crackers* na cama.

Levanta (...)

Mas os meus punhos estão manchados e puídos.

O relógio da cozinha está atrasado,

E sobre as Águas Azuis

A erva cresceu há muito tempo.

Levanta (...)

Anexo 3

Transcrição fonética dos textos cantados

We are the darkness in the heat of the day

We are the darkness in the heat of the day,

wi a: ðə 'da:knəs in ðə hi:t əv ðə dei,

The rootless flowers in the air, the coolness: we are the water

ðə 'ru:tləs 'flaʊəz in ði eə, ðə 'ku:lnəs: wi a: ðə 'wɔ:tə

Lying upon the leaves before Death, our sun,

'laɪŋ ə'pɒn ðə li:vz bi'fɔ: deθ, 'aʊə sʌn,

And its vast heat has drunken us... Beauty's daughter,

ənd its vɑ:st hi:t həz 'drʌŋkən əz... 'bjʊ:tɪz 'dɔ:tə,

The heart of the rose, and we are one.

ðə hɑ:t əv ðə rəʊz, ənd wi a: wʌn.

We are the summer's children, the breath of evening, the days

wi a: ðə 'səmərz 'tʃɪldrən, ðə breθ əv 'i:vnɪŋ, ðə deɪz

When all may be hoped for - we are the unreturning

wen ɔ:l meɪ bi həʊpt fɔ: – wi a: ði: 'ʌnrɪ'tɜ:nɪŋ

Smile of the lost one, seen through the summer leaves -

smaɪl əv ðə lɒst wʌn, 'si:n θru: ðə 'sʌmə li:vz –

That sun and its false light scorning.

ðət sʌn ənd its 'fɔ:ls laɪt 'skɔ:nɪŋ.

Choral Dances from Gloriana

1. Time

Yes, he is Time,

jɛs, hi ɪz 'taɪm,

Lusty and blithe!

'lʌsti ənd blaɪð!

Time is at his apogee

'taɪm ɪz ət hɪz 'æpəʊdʒi:

Although you thought to see

ɔ:l ðəʊ ju 'θɔ:t tu 'si:

A bearded ancient with a scythe.

ə 'biədɪd 'eɪnʃənt wɪð ə saɪð.

No reaper he

nəʊ 'ri:pə hi

That cries 'Take heed!'

ðət kraɪz teɪk hi:d!

Time is at his apogee!

'taɪm ɪz ət hɪz 'æpəʊdʒi:!

Young and strong in his prime!

jʌŋ ənd strɒŋ ɪn hɪz praɪm!

Behold the sower of the seed!

bɪ'həʊld ðə 'səʊər ɒv ðə si:d!

2. Concord

Concord is here

'kɒŋkɔ:d ɪz hɪə

Our days to bless

'aʊə deɪz tu bles

And this our land to endue

ənd ðɪs 'aʊə lænd tu ɪn'dju:

With plenty, peace and happiness.

wɪð 'plenti, pi:s ənd 'hæpɪnəs.

Concord and Time

'kɒŋkɔ:d ənd 'taɪm

Each needeth each:

i:tʃ ni:deθ i:tʃ:

The ripest fruit hangs where

ðə 'raɪpɪst fru:t hæŋz weə

Not one, but only two, only two can reach.

nɒt wʌn, bət 'əʊnli 'tu:, 'əʊnli 'tu: kən ri:tʃ.

3. Time and Concord

From springs of bounty

fɹɒm sprɪŋz ɒv 'baʊnti

Through this county

θru: ðɪs 'kaʊntɪ
Streams abundant
 stri:mz ə'bʌndənt
Of thanks shall flow.
 ɔv θæŋks ʃæl fləʊ.
Where life was scanty,
 weə laɪf wəz 'skæntɪ,
Fruits of plenty
 fru:ts ɔv 'plenti
Swell resplendent
 swel rɪ'splendənt
From earth below!
 frəm ɜ:θ bɪ'ləʊ!
No Greek nor Roman
 nəʊ 'ɡri:k nə: 'rəʊmən
Queenly woman
 'kwi:nli 'wʊmən
Knew such favour
 nju: sʌtʃ 'feɪvə
From Heav'n above
 frəm 'hevŋ ə'bʌv
As she whose presence
 əz ʃi hu:z 'prezns
Is our pleasance...
 ɪz 'aʊə 'plezns...
Gloriana
 ,glɔ:i'ænə
Hath all our love!
 hæθ ɔ:l 'aʊə 'lʌv!

4. Country Girls

Sweet flag and cuckoo flower
 swi:t flæg ənd 'kʊku: 'flaʊə

Cowslip and columbine

'kaʊslɪp ənd 'kɒləmbaɪn

Kingcups and sops-in-wine,

'kɪŋkʌps ənd sɒps-ɪn-waɪn,

Flower deluce and calaminth,

'flaʊə di' lʊs ənd 'kæləməɪnθ,

Harebell and hyacinth,

'heəbel ənd 'haɪəsɪnθ,

Myrtle and bay and rosemary between,

'mɜ:təl ənd beɪ ənd 'rəʊzməri brɪ'twi:n,

Norfolk's own garlands for her Queen.

'nɔ:fəks əʊn 'gɑ:ləndz fɔ: hə kwi:n.

5. Rustics and Fishermen

From fen and meadow

fɹɒm fen ənd 'medəʊ

In rushy baskets

ɪn 'rʌʃɪ 'bɑ:skɪts

They bring ensamples of all they grow.

'ðeɪ brɪŋ en'sɑ:mplz ɒv ɔ:l 'ðeɪ grəʊ.

In earthen dishes

ɪn 'ɜ:θŋ 'dɪʃɪz

Their deep-sea fishes;

ðeə 'di:p si: 'fɪʃɪz;

Yearly fleeces,

'jɪəli 'fli:sɪz,

Woven blankets;

'wəʊvən 'blæŋkɪts;

New cream and junkets

nju: kri:m ənd 'dʒʌŋkɪts

And rustic trinkets,

ənd 'rʌstɪk 'trɪŋkɪts,

On wicker flaskets,

ən 'wɪkə fl ɑ:skɪts,
Their country largess
ðeə 'kʌntri 'lɑ:dʒəs
The best they know.
ðə best 'ðeɪ nəʊ.

6. Final Dance of Homage

These tokens of our love receiving
ði:z 'təʊkənz ɔv 'aʊə 'lʌv rɪ'si:vɪŋ
O take them, Princess great and dear.
əʊ teɪk ðəm, prɪn'ses 'ɡreɪt ənd dɪə.
From Norwich city you are leaving,
frəm 'nɔrɪtʃ 'sɪti ju ɑ: 'li:vɪŋ,
That you afar may feel us near.
ðət ju ə'fɑ: meɪ fi:l əz nɪə.

Five Flower Songs

1. To Daffodils

Fair Daffodils, we weep to see
feə 'dæfədɪlz, wi wi:p tu 'si:
You haste away so soon;
ju heɪst ə'weɪ 'səʊ su:n;
As yet the early-rising sun
əz jət ði 'ɜ:lɪ 'raɪzɪŋ sʌn
Has not attain'd his noon.
həz nɒt ə'teɪnd hɪz nu:n.
Stay, stay,
steɪ, steɪ,
Until the hasting day
ʌn'tɪl ðə 'heɪstɪŋ deɪ
Has run
həz rʌn
But to even-song;

bət tu 'i:vŋ sɔŋ;

And, having prayed together, we

ænd, 'hævŋ preɪd tə'geðə, wi

Will go with you along.

wɪ ɡəʊ wɪð ju ə'lɔŋ.

We have short time to stay, as you,

wi hæv ʃɔ:t 'taɪm tu steɪ, əz ju,

We have as short a Spring;

wi hæv əz ʃɔ:t ə sprɪŋ;

As quick a growth to meet decay,

əz kwɪk ə ɡrəʊθ tu mi:t dɪ'keɪ,

As you, or anything.

əz ju, ɔ:r 'eniθɪŋ.

We die

wi daɪ

As your hours do, and dry

əz jə 'aʊəz du:, ənd draɪ

Away,

ə'weɪ,

Like to the summer's rain;

'laɪk tu ðə 'səmərz reɪn;

Or as the pearls of morning's dew,

ɔ:r əz ðə pɜ:lz ɔv 'mɔ:nɪŋz dju:,

Ne'er to be found again.

neə tu bi faʊnd ə'gen.

2. The Succession of the Four Sweet Months

First, April, she with mellow showers

'fɜ:st, 'eɪprəl, ʃi wɪð 'meləʊ 'ʃaʊəz

Opens the way for early flowers;

'əʊpənz ðə 'weɪ fɔ: 'ɜ:li 'flaʊəz;

Then after her comes smiling May,

ðen 'ɑ:ftə hɜ kʌmz 'smaɪlɪŋ meɪ,

In a more rich and sweet array;
 ɪn ə mɔ: rɪtʃ ənd swi:t ə'reɪ;
Next enters June, and brings us more
 nekst 'entəz dʒu:n, ənd brɪŋz əz mɔ:
Gems than those two that went before;
 dʒemz ðən ðəʊz 'tu: ðæt 'went bɪ'fɔ:;
Then, lastly, July comes, and she
 ðen, 'lɑ:stli, dʒu:'laɪ kʌmz, ənd ʃi
More wealth brings in than all those three.
 mɔ: welθ brɪŋz ɪn ðən ɔ:l ðəʊz θri:.

3. Marsh Flowers

Here the strong mallow strikes her slimy root,
 hɪə ðə strɒŋ 'mæləʊ straɪks hə 'slɪmi ru:t,
Here the dull night-shade hangs her deadly fruit;
 hɪə ðə dʌl 'naɪtʃeɪd hæŋz hə 'dedli fru:t;
On hills of dust the henbane's faded green,
 ɔn hɪlz ɔv dʌst ðə 'henbeɪnz 'feɪdɪd 'ɡri:n,
And pencill'd flower of sickly scent is seen;
 ənd 'penslɪd 'flaʊə ɔv 'sɪkli sent ɪs 'si:n;
Here on its wiry stem, in rigid bloom,
 hɪər ɔn ɪts 'waɪəri stem, ɪn 'rɪdʒɪd blu:m,
Grows the lavender that lacks perfume.
 ɡrəʊz ðə 'lævəndə ðæt læks pə'fju:m.
At the wall's base the fiery nettle springs,
 ət ðə 'wɔ:lz beɪs ðə 'faɪəri 'netl sprɪŋz,
With fruit globose and fierce with poison'd stings;
 wɪð fru:t 'ɡləʊbəʊs ənd fɪəs wɪð 'pɔɪznd stɪŋz;
In every chink delights the fern to grow,
 ɪn 'evri tʃɪŋk dɪ'laɪts ðə fɜ:n tu ɡrəʊ,
With glossy leaf and tawny bloom below:
 wɪð 'ɡləsi li:f ənd 'tɔ:ni blu:m bɪ'ləʊ:
The few dull flowers that o'er the place are spread

ðə fju: dʌl 'flaʊəz ðət ɔ: ðə 'pleɪs ə spred
Partake the nature of their fenny bed.
 pɑ: 'teɪk ðə 'neɪtʃər ɔv ðeə 'fenɪ bed.
These, with our sea-weeds, rolling up and down,
 ði:z, wɪð 'aʊə 'si:wi:dz, 'rəʊlɪŋ ʌp ənd daʊn,
Form the contracted Flora of our town.
 'fɔ:m ðə kən'træktɪd 'flɔ:rə ɔv 'aʊə taʊn.

4. The Evening Primrose

When once the sun sinks in the west,
 wen wʌns ðə sʌn sɪŋks ɪn ðə west,
And dewdrops pearl the evening's breast;
 ənd 'dju:drɒpz pɜ:l ði 'i:vnɪŋz brest;
Almost as pale as moonbeams are,
 'ɔ:lməʊst əz peɪl əz 'mu:nbi:mz ɑ:,
Or its companionable star,
 ɔ:r ɪts kəm'pæniənəbl stɑ:,
The evening primrose opes anew
 ði 'i:vnɪŋ 'prɪmrəʊz əʊpz ə'nju:
Its delicate blossoms to the dew;
 ɪts 'delɪkət 'blɒsəmz tu ðə dju:;
And, hermit-like, shunning the light,
 ənd, 'hɜ:mɪt 'laɪk, 'ʃʌnɪŋ ðə laɪt,
Wastes its fair bloom upon the night,
 weɪsts ɪts feə blu:m ə'pɒn ðə naɪt,
Who, blindfold to its fond caresses,
 hu:, 'blaɪndfəʊld tu ɪts fɒnd kə'resɪz,
Knows not the beauty he possesses;
 nəʊz nɒt ðə 'bju:ti hi pə'zesɪz;
Thus it blooms on while night is by;
 ðʌs ɪt blu:mz ɔn waɪl naɪt ɪs baɪ;
When day looks out with open eye,
 wen deɪ lʊks 'aʊt wɪð 'əʊpən aɪ,

Bashed at the gaze it cannot shun,

bæʃt ət ðə geɪz ɪt 'kænət ʃʌn,

It faints and withers and is gone.

ɪt feɪnts ənd 'wɪðəz ənd ɪs ɡɒn.

5. *Ballad of Green Broom*

There was an old man lived out in the wood,

ðə wəz ən əʊld mæn lɪvd 'aʊt ɪn ðə wʊd,

And his trade was a-cutting of broom, green broom,

ənd hɪz treɪd wəz ə-'kʌtɪŋ əv bru:m, 'ɡri:n bru:m,

He had but one son without thought without good

hi həd bət wʌn sʌn wɪð 'aʊt 'θɔ:t wɪð 'aʊt ɡʊd

Who lay in his bed till t'was noon, bright noon.

hu: leɪ ɪn hɪz bed tɪl 'twɔz nu:n, braɪt nu:n.

The old man awoke one morning and spoke,

ði əʊld mæn ə'wəʊk wʌn 'mɔ:nɪŋ ənd spəʊk,

He swore he would fire the room, that room,

hi swɔ: hi wʊd 'faɪə ðə ru:m, ðæt ru:m,

If his John would not rise and open his eyes,

ɪf hɪz dʒɒn wʊd nɒt raɪz ənd 'əʊpən hɪz aɪz,

And away to the wood to cut broom, green broom.

ənd ə'weɪ tu ðə wʊd tu kʌt bru:m, 'ɡri:n bru:m.

So Johnny arose and slipp'd on his clothes

'səʊ 'dʒɒni ə'rəʊz ənd slipt ɒn hɪz kləʊðz

And away to the wood to cut broom, green broom,

ənd ə'weɪ tu ðə wʊd tu kʌt bru:m, 'ɡri:n bru:m,

He sharpen'd his knives, and for once he contrives

hi 'ʃɑ:pənd hɪz naɪvz, ənd fɔ: wʌns hi kən'traɪvz

To cut a great bundle of broom, green broom.

tu kʌt ə 'ɡreɪt 'bʌndl əv bru:m, 'ɡri:n bru:m.

When Johnny pass'd under a Lady's fine house,

wen 'dʒɒni pa:st 'ʌndər ə 'leɪdɪz faɪn 'haʊs,

Pass'd under a Lady's fine room, fine room,
pɑ:st 'ʌndər ə 'leɪdɪz faɪn ru:m, faɪn ru:m,
She call'd to her maid: "Go fetch me," she said,
ʃi kɔ:ld tu hə meɪd: gəʊ fetʃ mi:, ʃi 'sed,
"Go fetch me the boy that sells broom, green broom!"
gəʊ fetʃ mi: ðə ,bɔɪ ðət selz bru:m, 'gri:n bru:m!

When Johnny came into the Lady's fine house,
wen 'dʒɔni keɪm 'ɪntu ðə 'leɪdɪz faɪn 'haʊs,
And stood in the Lady's fine room, fine room,
ənd stʊd ɪn ðə 'leɪdɪz faɪn ru:m, faɪn ru:m,
"Young Johnny" she said, "Will you give up your trade
jʌŋ 'dʒɔni ʃi 'sed, wɪ ju ɡɪv ʌp jə treɪd
And marry a lady in bloom, full bloom?"
ənd 'mæri ə 'leɪdi ɪn blu:m, fʊl blu:m?

Johnny gave his consent, and to church they both went,
'dʒɔni ɡeɪv hɪz kən'sent, ənd tu tʃɜ:ʃ 'ðeɪ bæʊθ 'went,
And he wedded the Lady in bloom, full bloom;
ənd hi 'wedɪd ðə 'leɪdi ɪn blu:m, fʊl blu:m;
At market and fair, all folks do declare,
ət 'mɑ:kɪt ənd feə, ɔ:l fəʊks du: dɪ'kleə,
There's none like the Boy that sold broom, green broom.
ðeəz nʌn 'laɪk ðə ,bɔɪ ðət səʊld bru:m, 'gri:n bru:m.

A Hymn to the Virgin

Of one that is so fair and bright
ɔv wʌn ðət ɪz 'səʊ feər ənd braɪt
[Velut maris stella,]
Brighter than the day is light,
'braɪtə ðən ðə deɪ ɪz laɪt,
[Parens et puella:]
I cry to thee, thou see to me,
'aɪ kraɪ tu ði:, ðəʊ 'si: tu mi:,

Lady, pray thy Son for me

'leɪdi, preɪ 'ðai sʌn fə: mi:

[Tam pia,]

That I may come to thee.

ðət 'aɪ meɪ kʌm tu ði:.

[Maria!]

All this world was forlorn

ɔ:l ðɪs wɜ:ld wəz fə'lɔ:n

[Eva peccatrice,]

Till our Lord was yborn

tɪl 'aʊə lɔ:d wəz ɪbɔ:n

[De te genetrice.]

With ave it went away

wɪð ave ɪt 'went ə'weɪ

Darkest night, and comes the day

'dɑ:kɪst naɪt, ənd kʌmz ðə deɪ

[Salutis]

The well springeth out of thee.

ðə wel sprɪŋəθ 'aʊt ɔv ði:.

[Virtutis.]

Lady, flow'r of ev'rything,

'leɪdi, 'flaʊə ɔv 'evrɪθɪŋ,

[Rosa sine spina,]

Thou bare Jesu, Heaven's King,

ðəʊ beə jesu, 'hevnz kɪŋ,

[Gratia divina:]

Of all thou bear'st the prize,

ɔv ɔ:l ðəʊ beəst ðə praɪz,

Lady, queen of paradise

'leɪdi, kwi:n ɔv 'pærədəɪs

[Electa:]

Maid mild, mother es Effecta.

meɪd maɪld, 'mɪldər es effecta.

[Effecta.]

Hymn to St. Cecilia

In a garden shady this holy lady

ɪn ə 'gɑ:dən 'ʃeɪdi ðɪs 'həʊli 'leɪdi

With reverent cadence and subtle psalm,

wɪð 'revərənt 'keɪdəns ənd 'sʌtl̩ sɑ:m,

Like a black swan as death came on

'laɪk ə blæk swɒn əz deθ keɪm ɒn

Poured forth her song in perfect calm:

pɔ:d fɔ:θ hə sɔŋ ɪn pə'fekt kɑ:m:

And by ocean's margin this innocent virgin

ənd baɪ 'oʃənz 'mɑ:dʒɪn ðɪs 'ɪnəsnt 'vɜ:dʒɪn

Constructed an organ to enlarge her prayer,

kən'strʌktɪd ən 'ɔ:gən tu ɪn'la:dʒ hə preə,

And notes tremendous from her great engine

ənd nəʊts trɪ'mendəs frɒm hə 'gret 'endʒɪn

Thundered out on the Roman air.

'θʌndəd 'aʊt ɒn ðə 'rəʊmən eə.

Blonde Aphrodite rose up excited,

blɒnd ,æfrə'daɪti rəʊz ʌp ɪk'saɪtɪd,

Moved to delight by the melody,

mu:vɪd tu dɪ'laɪt baɪ ðə 'melədi,

White as an orchid she rode quite naked

waɪt əz ən 'ɔ:kɪd ʃɪ rəʊd kwɑɪt 'neɪkɪd

In an oyster shell on top of the sea;

ɪn ən 'ɔɪstə ʃel ɒn tɒp ɒv ðə si:;

At sounds so entrancing the angels dancing

ət 'saʊndz 'səʊ ɪn'trɑ:nsɪŋ ðɪ 'eɪndʒəlz 'dɑ:nsɪŋ

Came out of their trance into time again,

keɪm 'aʊt ɒv ðeə trɑ:ns 'ɪntu 'taɪm ə'gen,

And around the wicked in Hell's abysses

ənd ə'raʊnd ðə 'wɪkɪd ɪn 'helz ə'bɪsɪz

The huge flame flickered and eased their pain.

ðə hju:dʒ fleɪm 'flɪkəd ənd i:zd ðeə peɪn.

Blessed Cecilia, appear in visions

blest sɪ'si:lɪə, ə'pɪər ɪn 'vɪʒnz

To all musicians, appear and inspire:

tu ɔ:l mju:'zɪʃnz, ə'pɪər ənd ɪn'spaɪə:

Translated Daughter, come down and startle

trænz'leɪtɪd 'dɔ:tə, kʌm daʊn ənd 'stɑ:təl

Composing mortals with immortal fire.

kəm'pəʊzɪŋ 'mɔ:təlz wɪð ɪ'mɔ:təl 'faɪə.

I cannot grow;

'aɪ 'kænət grəʊ;

I have no shadow

'aɪ hæv nəʊ 'ʃædəʊ

To run away from,

tu rʌn ə'weɪ frɒm,

I only play.

'aɪ 'əʊnli 'pleɪ.

I cannot err;

'aɪ 'kænət ɜː;

There is no creature

ðə ɪz nəʊ 'kri:tʃə

Whom I belong to,

hu:m 'aɪ bɪ'lɒŋ tuː,

Whom I could wrong.

hu:m 'aɪ kəd rɒŋ.

I am defeat

'aɪ əm dɪ'fi:t

When it knows it

wen ɪt nəʊz ɪt

Can now do nothing

kən naʊ du: 'nʌθɪŋ

By suffering.

baɪ 'sʌfərɪŋ.

All you lived through,

ɔ:l ju lɪvd θruː,

Dancing because you

'da:nsɪŋ bɪ'kɔz ju

No longer need it

nəʊ 'lɒŋgə ni:d ɪt

For any deed.

fər 'eni di:d.

I shall never be

'aɪ ʃæl 'nevə bi

Different. Love me.

'dɪfrənt. 'lʌv miː.

Blessed Cecilia, appear in visions

blest sɪ'si:lɪə, ə'pɪər ɪn 'vɪʒnz

To all musicians, appear and inspire:

tu ɔ:l mju:'zɪʃnz, ə'pɪər ənd ɪn'spaɪə:

Translated Daughter, come down and startle

trænz'leɪtɪd 'dɔ:tə, kʌm daʊn ənd 'stɑ:təl

Composing mortals with immortal fire.

kəm'pəʊzɪŋ 'mɔ:təlz wɪð ɪ'mɔ:təl 'faɪə.

O ear whose creatures cannot wish to fall,

əʊ ɪə hu:z 'kri:tʃəz 'kænɒt wɪʃ tu fɔ:l,

O calm of spaces unafraid of weight,

əʊ kɑ:m əv 'speɪsɪz ,ʌnə'freɪd əv weɪt,

Where Sorrow is herself, forgetting all

weə 'sɔ:rəʊ ɪz hɜ:'self, fə'getɪŋ ɔ:l

The gaucheness of her adolescent state,

ðə ɡəʊʃnəs əv hə ,ædə'lesnt steɪt,

Where Hope within the altogether strange

weə həʊp wɪð'ɪn ði ,ɔ:ltə'geðə streɪndʒ

From every outworn image is released,

frɒm 'evri ,aʊt'wɔ:n 'ɪmɪdʒ ɪz rɪ'li:st,
And Dread born whole and normal like a beast
 ənd dred bɔ:n həʊl ənd 'nɔ:məl 'laɪk ə bi:st
Into a world of truths that never change:
 'ɪntu ə wɜ:ld ɔv tru:ðz ðæt 'nevə tʃeɪndʒ:
Restore our fallen day; O re-arrange.
 rɪ'stɔ: 'aʊə 'fɔ:lən deɪ; əʊ ,ri:ə'reɪndʒ.
O dear white children casual as birds,
 əʊ dɪə waɪt 'tʃɪldrən 'kæʒʊəl əz bɜ:dz,
Playing among the ruined languages,
 'pleɪɪŋ ə'mʌŋ ðə 'ru:ɪnd 'læŋgwɪdʒɪz,
So small beside their large confusing words,
 'səʊ smɔ:l bɪ'saɪd ðeə lɑ:dʒ kən'fju:zɪŋ 'wɜ:dz,
So gay against the greater silences
 'səʊ geɪ ə'genst ðə 'greɪtə 'saɪlənsɪz
Of dreadful things you did: O hang the head,
 ɔv 'dredfəl 'θɪŋz ju dɪd: əʊ hæŋ ðə hed,
Impetuous child with the tremendous brain,
 ɪm'petʃʊəs tʃaɪld wɪð ðə trɪ'mendəs breɪn,
O weep, child, weep, O weep away the stain,
 əʊ wi:p, tʃaɪld, wi:p, əʊ wi:p ə'weɪ ðə steɪn,
Lost innocence who wished your lover dead,
 lɔst 'ɪnəsns hu: wɪʃt jə 'lʌvə ded,
Weep for the lives your wishes never led.
 wi:p fɔ: ðə laɪvz jə 'wɪʃɪz 'nevə led.
O cry created as the bow of sin
 əʊ kraɪ kri:'eɪtɪd əz ðə baʊ ɔv sɪn
Is drawn across our trembling violin.
 ɪz drɔ:n ə'krɔs 'aʊə 'treɪmblɪŋ ,vaɪə'lɪn.
O weep, child, weep, O weep away the stain.
 əʊ wi:p, tʃaɪld, wi:p, əʊ wi:p ə'weɪ ðə steɪn.
O law drummed out by hearts against the still
 əʊ lɔ: drʌmd 'aʊt baɪ hɑ:ts ə'genst ðə stɪl
Long winter of our intellectual will.

'lɔŋ 'wɪntə ɔv 'aʊə ,ɪntə'lektʃʊəl wɪl.

That what has been may never be again.

ðæt 'wɒt hæz bi:n meɪ 'nevə bi ə'gen.

O flute that throbs with the thanksgiving breath

əʊ flu:t ðæt θrɒbz wɪð ðə θæŋks'gɪvɪŋ breθ

Of convalescents on the shores of death.

ɔv ,kɒnvə'lesnts ɔn ðə ʃɔ:z ɔv deθ.

O bless the freedom that you never chose.

əʊ bles ðə 'fri:dəm ðæt ju 'nevə tʃəʊz.

O trumpets that unguarded children blow

əʊ 'trʌmpɪts ðæt ,ʌŋ'gɑ:dɪd 'tʃɪldrən bləʊ

About the fortress of their inner foe.

ə'baʊt ðə 'fɔ:trɪs ɔv ðeər 'ɪnə fəʊ.

O wear your tribulation like a rose.

əʊ weə jə ,trɪbjʊ'leɪʃn 'laɪk ə rəʊz.

Blessed Cecilia, appear in visions

blest sɪ'si:lɪə, ə'pɪər ɪn 'vɪʒnz

To all musicians, appear and inspire:

tu ɔ:l mju:'zɪʃnz, ə'pɪər ənd ɪn'spaɪə:

Translated Daughter, come down and startle

trænz'leɪtɪd 'dɔ:tə, kʌm daʊn ənd 'stɑ:təl

Composing mortals with immortal fire.

kəm'pəʊzɪŋ 'mɔ:təlz wɪð ɪ'mɔ:təl 'faɪə.

Chorale after an Old French Carol

Our Father, whose creative Will

'aʊə 'fa:ðə, hu:z kri:'eɪtɪv wɪl

Asked being for us all,

'ɑ:skt 'bi:ɪŋ fɔ:r əz ɔ:l,

Confirm it that Thy Primal Love

kən'fɜ:m ɪt ðæt 'ðai 'praɪml 'lʌv

May weave in us the freedom of

meɪ wi:v ɪn əz ðə 'fri:dəm ɔv

The actually deficient on

ði 'æktʃuəli di'fɪʃnt ɒn

The justly actual.

ðə 'dʒʌstli 'æktʃuəl.

Though written by Thy children with

ðəʊ 'riʃn baɪ 'ðɑɪ 'tʃɪldrən wɪð

A smudged and crooked line,

ə smʌdʒd ənd krʊkt laɪn,

Thy Word is ever legible,

'ðɑɪ 'wɜːd ɪz 'evə 'ledʒəbəl,

Thy Meaning unequivocal,

'ðɑɪ 'miːnɪŋ ,ʌni'kwɪvəkəl,

And for Thy Goodness even sin

ənd fɔː 'ðɑɪ 'gʊdnəs 'iːvən sɪn

Is valid as a sign.

ɪz 'vælɪd əz ə saɪn.

Inflict Thy promises with each

ɪn'flɪkt 'ðɑɪ 'prɒmɪsɪz wɪð iːtʃ

Occasion of distress,

ə'keɪʒən ɒv di'stres,

That from our incoherence we

ðæt frəm 'aʊər ,ɪnkəʊ'hɪərəns wɪ

May learn to put our trust in Thee,

meɪ lɜːn tu 'pʊt 'aʊə trʌst ɪn ðiː,

And brutal fact persuade us to

ənd 'bruːtəl fækt pə'sweɪd əz tuː

Adventure, Art, and Peace.

əd'ventʃə, ɑːt, ənd piːs.

A Shepherd's Carol

O lift your little pinkie,

əʊ lɪft jə 'lɪtl 'pɪŋki,

and touch the winter sky.

ənd tʌtʃ ðə 'wɪntə skaɪ.

Love's all over the mountains

'lʌvz ɔ:l 'əʊvə ðə 'maʊntɪnz

where the beautiful go to die.

wəð ðə 'bjʊ:təfl̩ gəʊ tu daɪ.

If Time were the wicked sheriff,

ɪf 'taɪm wə ðə 'wɪkɪd 'ʃerɪf,

in a horse opera,

ɪn ə hɔ:s 'ɔprə,

I'd pay for riding lessons

aɪd peɪ fɔ: 'raɪdɪŋ 'lesnz

and take his gun away.

ənd teɪk hɪz ɡʌn ə'weɪ.

O lift (...)

əʊ lɪft (...)

If I were a Valentino,

ɪf 'aɪ wəɪ ə ,vælən'ti:nəʊ,

and Fortune were a broad,

ənd 'fɔ:tʃu:n wəɪ ə brɔ:d,

I'd hypnotize that iceberg

aɪd 'hɪpnətaɪz ðət 'aɪsbɜ:g

till she kissed me of her own accord.

tɪl ʃi kɪst mi: ɔv hɜə əʊn ə'kɔ:d.

O lift (...)

əʊ lɪft (...)

If I'd stacked up the velvet

ɪf aɪd stækt ʌp ðə 'velvɪt

and my crooked rib were dead,

ənd maɪ krʊkt rɪb wə ded,

I'd be breeding white canaries

aɪd bi 'bri:dɪŋ waɪt kə'neərɪz

and eating crackers in bed.

ənd 'i:tɪŋ 'krækəz ɪn bed.

O lift (...)

əʊ lɪft (...)

But my cuffs are soiled and fraying.

bət maɪ kʌfs ə səɪld ənd 'freɪɪŋ.

The kitchen clock is slow,

ðə 'kɪtʃɪn 'klɒk ɪz sləʊ,

and over the Blue Waters

ənd 'əʊvə ðə blu: 'wɔ:təz

the grass grew long ago.

ðə grɑ:s gru: 'lɒŋ ə'gəʊ.

O lift (...)

əʊ lɪft (...)