

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

Willian Gomes Pedrozo

**MÚSICA CORAL DA GRANDE GUERRA (1914-1918):
influência do contexto de produção em obras dedicadas
Inglesas (1913-1936)**

São Paulo
2025

WILLIAN GOMES PEDROZO

**MÚSICA CORAL DA GRANDE GUERRA (1914-1918):
influência do contexto de produção em obras dedicadas
inglesas (1913-1936)**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: “Música, Epistemologia e Cultura”. Especialidade “Musicologia Histórica”.

Orientador:
Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

Coorientadora:
Profª Drª Danieli Verônica Longo Benedetti

São Paulo
2025

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

P372m Pedrozo, Willian Gomes (Willian Pedrozo), 1989-

Música coral da Grande Guerra (1914-1918) : influência do contexto de produção em obras dedicadas inglesas (1913-1936) / Willian Gomes Pedrozo. -- São Paulo, 2025.
200 f. : il. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna.

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Danieli Verônica Longo Benedetti.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Música coral - Inglaterra - Séc. XX. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Nacionalismo na música. 4. Simbolismo na Música. 5. Música - Séc. XX - História e crítica. 6. Compositores - Inglaterra - Séc. XX. 7. Guerra Mundial - 1914-1918. I. Castagna, Paulo (Paulo Augusto Castagna). II. Benedetti, Danieli Verônica Longo. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 780.942

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

Willian Gomes Pedrozo

**MÚSICA CORAL DA GRANDE GUERRA (1914-1918):
influência do contexto de produção em obras dedicadas
inglesas (1913-1936)**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: “Música, Epistemologia e Cultura”. Especialidade “Musicologia Histórica”.

BANCA EXAMINADORA

Presidente e Orientador:

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna

Instituto de Artes da UNESP

2º Examinador:

Prof. Dr. Rafael Garbuio

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

3º Examinador:

Profa. Dra. Maria Cecília de Oliveira

Pesquisadora Independente

Tese Aprovada no Instituto de Artes da Unesp em 31 de Março de 2025

Ao meu mestre Fábio Miguel [*in memoriam*], que, mesmo na saudade, tornou esse trabalho possível. Por ter acreditado em mim e por ter me oferecido sua sabedoria e musicalidade tanto quanto foi possível. De suas palavras me recordo todos os dias: quando canto, quando ensino e quando aprendo.

Em minha mente ainda são vívidas as memórias do som da sua voz forte, doce, brilhante e corajosa.

E das suas gargalhadas.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP cuja colaboração continuada na administração e organização dos espaços me possibilitou amadurecer artisticamente desde o período da graduação.

A todos bibliotecários e bibliotecárias da BIA – Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp – que com sua boa vontade e amor pelo ofício facilitaram todas as etapas da pesquisa.

Aos meus coralistas e suas vozes cheias de destemor, com quem eu aprendo todos os dias.

A todos que foram meus colegas do GEPPEVOZIA - Grupo de Estudo, Prática e Pesquisa em Voz do Instituto de Artes da UNESP - pela colaboração que nos proporcionou valioso amadurecimento.

A Giulia Mayumi Nakata pelo seu olhar cuidadoso durante a revisão do trabalho.

Aos amigos Maria Elisa e Bruno por dividirem as dificuldades de uma “trincheira” em Diadema durante os tempos de pandemia e por seu apoio constante.

Ao professor Paulo Castagna que tão generosamente aceitou me orientar diante da adversidade e que com sua dedicação pela música brasileira me disponibilizou esperança renovada no nosso ofício.

À professora Danieli Verônica Longo Benedetti por sua orientação, leitura interessada e por sua habilidade de conciliar performance e musicologia de alto nível que continuamente me inspiram.

À Maria Cecília de Oliveira por dividir sua experiência e conselho, por sua escuta atenta e por sua voz generosa.

À Camila Vailatti que com companheirismo dividiu o fardo desse trabalho, tornando leve o peso do insuportável.

RESUMO

Trata dos legados artísticos, políticos e educacionais construídos em torno e por meio do contexto de produção da Música Coral em Obras Dedicadas (1913-1936) à Grande Guerra (1914-1918). A partir da Análise de Conteúdo (Bardin) foram reunidas fontes primárias e secundárias em periódicos, obras musicais, tratados, cartas e material bibliográfico relevante, para viabilizar a Análise do Discurso que apontasse a compreensão dos próprios artistas quanto o seu papel na disputa nacionalista do conflito. Foram recolhidas e expostas informações sobre os eventos de estreia e a relação com a guerra das obras e compositores que realizaram os cenotáfios sonoros *Dirge for two Veterans* (1914) da cantata *Dona Nobis Pacem* (1936) de Ralph Vaughan Williams (1872-1958), *For the Fallen Op. 51* (1915) de Cyril Rootham (1875-1938), *Requiem* (1913-1916) de Frederick Delius (1862-1934), *The Spirit of England Op. 80* (1916) de Edward Elgar (1857-1934), *Ode to Death* (1919) de Gustav Holst (1874-1934), *A World Requiem* (1919-1921) de John Foulds (1880-1939), *Morning Heroes* (1930) de Arthur Bliss (1891-1975). As elocuções desses compositores acerca de temas como nacionalismo, *folksongs*, estética musical, herança cultural e outros temas foram discutidas. Uma análise temática com partitura ilustrada da obra *For the Fallen* foi fornecida. Observou-se que o repertório musical dedicado a eventos politicamente relevantes, capazes de mobilizar esforços coletivos, serve como fonte para analisar manobras sociais e a seleção de narrativas que estabelecem princípios de aquisição de prestígio que auxilia a justificar a identidade de uma comunidade estudada. Essas expressões artísticas refletem um modo de acúmulo de prestígio por meio de escolha de versões narrativas que os próprios agentes culturais consideram dignas de consolidação, constituindo um dos elementos presentes em dinâmicas de dependência cultural a partir da seleção, assimilação e reinterpretação de tradições pertinentes aos interesses de indivíduos e nações envolvidos no conflito.

Palavras-chave: primeira guerra mundial; música coral; teoria da dependência; *folksong*.

ABSTRACT

It addresses the artistic, political, and educational legacies constructed around and through the context of Choral Music in Dedicated Works (1913–1936) for the Great War (1914–1918). Using Content Analysis (Bardin), primary and secondary sources were gathered—including periodicals, musical works, treatises, letters, and relevant bibliographic material—to enable a Discourse Analysis that would reveal the artists' own understanding of their role in the nationalist struggle of the conflict. Information was collected and presented on the premiere events and the wartime connections of the works and composers who created the sonic cenotaphs: *Dirge for Two Veterans* (1914) from the cantata *Dona Nobis Pacem* (1936) by Ralph Vaughan Williams (1872–1958); *For the Fallen*, Op. 51 (1915) by Cyril Rootham (1875–1938); *Requiem* (1913–1916) by Frederick Delius (1862–1934); *The Spirit of England*, Op. 80 (1916) by Edward Elgar (1857–1934); *Ode to Death* (1919) by Gustav Holst (1874–1934); *A World Requiem* (1919–1921) by John Foulds (1880–1939); *Morning Heroes* (1930) by Arthur Bliss (1891–1975). The composers' statements on themes such as nationalism, folksongs, musical aesthetics, cultural heritage, and others were discussed. A thematic analysis with a notated score of *For the Fallen* was provided. It was observed that musical repertoire dedicated to politically significant events—capable of mobilizing collective efforts—serves as a source for analyzing social maneuvers and the selection of narratives that establish principles of prestige acquisition, aiding in justifying the identity of the studied community. These artistic expressions reflect a mode of prestige accumulation through the choice of narrative versions that cultural agents themselves deem worthy of consolidation, constituting one of the elements present in cultural dependency dynamics. This process arises from the selection, assimilation, and reinterpretation of traditions relevant to the interests of individuals and nations involved in the conflict.

Keywords: first world war; choral music; dependency theory; folksong.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Lista de Quadros

Quadro 1 - Síntese de elementos na Categorização de Obras da Grande Guerra...	13
Quadro 2 - Número de canções e bandas levantadas por país.....	34
Quadro 3 - Busca sistemática de compositores e obras em base de dados.....	43
Quadro 4 - Busca sistemática dos periódicos especializados em base de dados....	44
Quadro 5 - Poema original de Walt Whitman (1819-1892) e Tradução nossa.....	47
Quadro 6: For The Fallen, Poema original de Laurence Binyon (1869-1943).....	57
Quadro 7: Poema original de Frederick Delius.....	65
Quadro 8: Poema original de Laurence Binyon (1869-1943).....	72
Quadro 9: Poema original de Walt Whitman (1819-1892).....	77
Quadro 10: Texto do Requiem traduzido para o inglês e traduzido do inglês para o português brasileiro	80
Quadro 11: Poemas originais de Homero (~900 a.c.), Li Tai Po (701-162), Walt Whitman (1819-1892), Wilfred Owen (1893-1918) e Robert Nichols (1893-1944)....	90
Quadro 12: Resumo das correspondências em The Chesterian.....	100
Quadro 13: Materiais utilizados nesta seção.....	105
Quadro 14: Panorama musical da obra For the Fallen.....	136
Quadro 15: Auditus Praesul Sanctus.....	141
Quadro 16: Dixit mater Jesu.....	142

Lista de Figuras

Figura 1: Fluxograma da Análise de Conteúdo.....	22
Figura 2: Retrato de Ralph Vaughan Williams aos 50 anos de idade	53
Figura 3: Frederick Delius em uma cadeira de rodas, acompanhado por duas pessoas.....	70
Figura 4: Modos Eclesiásticos.....	135
Figura 5: For the Fallen, cp. 117-122.....	140
Figura 6: Auditis Praesul Sanctus.....	141
Figura 7: Dixit mater Jesu.....	142

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Tema	11
1.2 Hipótese	18
1.3 Objetivos	19
1.4 Método	20
1.5 Fundamentação Teórica e Justificativa	24
2 O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DAS OBRAS DEDICADAS: ANÁLISE DE CONTEÚDO EM PERIÓDICOS DE 1913-1936	41
2.1 Compositores, obras, banco de dados e periódicos	42
2.2 Dirge for two Veterans (1914) da cantata Dona Nobis Pacem (1936) e Ralph Vaughan Williams (1872-1958)	45
2.2.1 Ralph Vaughan Williams e a Grande Guerra	48
2.3 For the Fallen Op. 51 (1915) e Cyril Rootham (1875-1938)	54
2.3.1 Cyril Rootham e a Grande Guerra	58
2.4 Requiem (1913-1916) e Frederick Delius (1862-1934)	63
2.4.1 Frederick Delius e a Grande Guerra	68
2.5 The Spirit of England Op. 80 (1916) e Edward Elgar (1857-1934)	70
2.5.1 Edward Elgar e a Grande Guerra	74
2.6 Ode to Death (1919) e Gustav Holst (1874-1934)	75
2.6.1 Gustav Holst e a Grande Guerra	78
2.7 A World Requiem (1919-1921) e John Foulds (1880-1939)	79
2.7.1 John Foulds e a Grande Guerra	87
2.8 Morning Heroes (1930) e Arthur Bliss (1891-1975)	87
2.8.1 Arthur Bliss e a Grande Guerra	98
2.9 The Chesterian (1915-1940)	99
3 ELOCUÇÃO DE NACIONALISMO EM COMPOSITORES RELEVANTES ÀS OBRAS DEDICADAS	102
3.1 Componentes ideológicos: Nacionalismo, educação e estética musical	103
3.2 Educação, apreciação musical e herança cultural	107
3.2 Nacionalismo, Identidade Nacional e Folksong	114
3.3 Guerra e Heroísmo	126
3.4 Síntese das Discussões	130
4 FOR THE FALLEN: ELES NÃO ENVELHECERÃO	132
4.1 <i>For the Fallen</i> (1915) de Cyril Bradley Rootham (1875-1938): uma obra da Grande Guerra	133
4.2 Panorama descritivo de modos, textura e uso do poema	134
4.3 Índice temático	140
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	149
ANEXO A - <i>For the Fallen</i> : partitura ilustrada	166

1 INTRODUÇÃO

1.1 Tema

Os legados políticos, artísticos e estéticos dos nacionalismos que se desdobraram durante o início do século XX na Europa – sobretudo os aspectos culturais consolidados pela disputa imperialista e pela corrida de partilha colonial que se deram entre as forças interessadas da Primeira Guerra Mundial – acabaram por influenciar diversas dimensões das produções que seguiram até a contemporaneidade. O objeto desta tese é o repertório musical produzido neste período e que foi concebido para integrar as questões sociais complexas dadas pelo conflito, indicando sua relação com o seu período de produção e as demandas pedagógicas e políticas nele contidas, identificando a direção do discurso de seus produtores, suas contradições e seu espaço simbólico na relação entre centro e periferia na conjuntura imperialista.

Devo ressaltar que esse trabalho é o desenvolvimento das inquietações que estão contidas nos temas que tratam das relações e manifestações da crise política na produção artística de compositores da primeira metade do século XX e que dedicaram obras ao repertório de Música Coral voltada para a Grande Guerra (1914-1918) na Inglaterra. Essas questões levantadas anteriormente tomaram corpo em pesquisas pregressas realizadas, durante a Iniciação Científica e Mestrado, cuja continuidade está contida neste texto em busca de aprofundamento.

Levanta-se aqui a questão de como as escolas e sociedades musicais envolvidas no esforço de guerra da Grã-Bretanha organizaram a expressão artística de seu nacionalismo no período proposto. Também interessa saber como isso foi recebido, elaborado e declarado pelos compositores, tanto em suas cartas e documentos, quanto a tradução destes ideais nas obras dedicadas ao período.

Portanto, considera-se a expansão durante a competição territorial trazida pela Primeira Guerra Mundial sendo estendida para o âmbito das atividades artísticas e intelectuais da época. Inspirados por um profundo sentimento e compromisso nacionalista, compositores de diversas nações dedicaram-se a descobrir e expressar o que entendiam por ser a essência musical e elementos que consideravam indispensáveis da cultura de seus países. Assim também se desenrolava, no cenário cultural, uma batalha semelhante pela descoberta e aplicação de filtros que revelassem valores nacionalistas alinhados com os esforços

de guerra de cada nação envolvida no conflito, considerando cada contexto nacional de maneira única.

Do ponto de vista da técnica composicional, esses esforços de guerra presentes nos repertórios se manifestaram de forma singular em cada país componente dos blocos da Tríplice Entente (França, Reino Unido e Império Russo) e da Tríplice Aliança (Alemanha, Áustria-Hungria e Itália). Contudo, alguns fatores se alinham em decorrência do uso nacionalista desse repertório. A adoção de compositores ícones, bem como de predileções e indicações estéticas para balizar estratégias composicionais, justifica o uso de determinadas abordagens para esses compositores. Ao evocar tais figuras históricas como fundamentação, direcionam suas escolas composicionais, e esse é um dos fatores que coincidem.

Num período onde a distinção entre esses atores se fazia primordial, para consolidar no âmbito cultural as oposições nacionalistas dadas no conflito, as potências imperialistas se voltam ao passado buscando seus referenciais: 1) a França se volta-se para sua tradição medieval e para os compositores Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e François Couperin (1668-1733) - esse contexto é bem descrito pela pesquisa de Benedetti (2013). 2) a recém formada Alemanha apoia-se na tradição da chamada Primeira Escola de Viena de Joseph Haydn (1732-1808), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1820), bem como Johann Sebastian Bach (1685-1750) que teve sua obra resgatada justamente durante o movimento nacionalista do século XIX e 3) na Inglaterra a figura citada seria o barroco Henry Purcell (1659-1695). Essa última linha genealógica, relevante ao repertório inglês, será mais detalhada abaixo.

A escolha do período da Grande Guerra de 1914-18 se deu pela presença do forte choque geracional desdobrado pelo evento. Esse atrito de um conflito mundial, que não havia sido experienciado antes, demandou também que fossem buscadas novas formas dessa geração se relacionar. Walter Benjamin descreve:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1985, p. 115).

Essa fragilidade à qual a geração que testemunhou a Grande Guerra foi exposta não encontrou precedentes. Esse choque permeou o contexto de produção

do repertório ao qual os compositores estavam submetidos e é aqui que o período se torna relevante para que se possa observar como essas experiências se traduziram no meio cultural que encontrou, ao seu modo, enfrentamentos excepcionais alçados pelo esforço de guerra e, sobretudo, pelo pós-guerra nas definições dadas pela narrativa estabelecida pelo Tratado de Versalhes de 1919.

Tendo em vista as diversas finalidades do repertório que pode ser associado ao evento, durante a dissertação (Pedrozo, 2019) foi necessário propor uma categorização que ajudasse a apontar as composições de guerra levando em consideração seu uso social, para que seja possível distinguir o tipo de relação que os compositores aventam em suas obras a partir de seu objeto de representação, sendo esse um evento político. A partir do evento-fonte, nesse caso a Primeira Guerra Mundial, sugere-se arborizar o repertório nas seguintes categorias:

Quadro 1 - Síntese de elementos na Categorização de Obras da Grande Guerra

Categoria	Condições	Exemplos
Obras Imagéticas	1) Obras contendo metáforas em relação à Paisagem Sonora¹ ligada ao evento; 2) Obras com evidência de terem sido motivadas por meio do impressionismo abarcado pelo Pastoralismo² anteriormente descrito; 3) Obras cujos compositores tenham tal relação com a Grande Guerra que foram ligadas ao evento	<i>Symphony n. 3 "Pastoral"</i> (1922) - Ralph Vaughan Williams <i>Banks of Greenwillow</i> (1913) - George Butterworth

¹ Paisagem Sonora é um termo cunhado por Murray Schafer em seu livro "A Afinação do Mundo" (2011). Trata-se do ambiente sonoro e seus significados referenciais.

² Caráter impressionista ao qual uma parte do repertório inglês se debruça. Refere-se a adoção de estruturas neo-tonais, rapsódicas e com tendência à quietude (Saylor, p. 8, 2008).

	extra-musicalmente; 4) Obras com características marciais que, a despeito da intenção de seus compositores, estejam frequentemente associadas à Grande Guerra.	
Obras de Rememoração	1) Obras encomendadas em datas comemorativas, em honra à memória do evento e ao esforço de guerra; 2) Obras escritas tendo o evento como veículo, sem necessariamente estarem historicamente informadas, sendo produzidas a partir do viés de um indivíduo que não tenha experienciado o evento. 3) Obras que acompanham material vinculado à guerra, como trilhas sonoras, filmes, documentários etc, portanto vinculadas ao evento por referência extra-musical.	Johnny Johnson (1936) - Kurt Weill <i>War Requiem</i> (1962) - Benjamin Britten
Obras de Identificação Nacional	1) Tenham sido relacionadas, espontaneamente no uso social, ao viés nacionalista	Six Choral Folksongs (1916) - Gustav Holst Songs from a Shopshire

	imposto pelo esforço de guerra; 2) Tenham sido atreladas à Grande Guerra por necessidade publicitária, no sentido de se encontrarem estética e tematicamente alinhadas a temas de o nacionalismo.	Lad (1911) - George Butherworth
Obras de Propaganda Nacionalista	1) Obras cujos compositores se relacionam cronologicamente com o evento, tendo participado como membro social do esforço de guerra; 2) Possuam viés nacionalista com enfoque nas populações que delimitavam territorial e culturalmente o Reino Unido sob o estandarte do adjetivo Ingleses.	<i>Hearts of Oak</i> (1759) - William Boyce <i>It's A Long Way To Tipperary</i> (1912) - Jude Williams / Harry Williams <i>Keep The Home Fires Burning</i> (1914) - Ivor Novello
Obras Dedicadas	1) Dedicatória à Grande Guerra ou a memória dos indivíduos (especificados ou generalizados); 2) Reflexão direta ao evento construída por compositor que vivenciou o evento.	<i>War Elegy</i> (1919) - Ivor Gurney <i>Trois Chansons pour chœur mixte sans accompagnement</i> (1914-1915) - Maurice Ravel <i>Variations for Orchestra</i>

		(1928) - Arnold Schoenberg <i>Cello Concerto in E minor</i> , Op. 85 (1919) - Edward Elgar
--	--	---

Fonte: *A Grande Guerra e suas Obras Vocais Dedicadas: o repertório Inglês e seu contexto* (Pedrozo, 2019)

A última categoria do quadro acima, a de Obras Dedicadas da Grande Guerra, é a que será mais aprofundada no presente texto, pois é a partir de seu deliberado engajamento político que se pretende compreender como o nacionalismo organizou a expressão, a estética e a direção do discurso desse repertório no contexto de produção em questão. As peças e compositores são:

- 1) *Dirge for two Veterans* (1914) da cantata *Dona Nobis Pacem* (1936) de Ralph Vaughan Williams (1872-1958).
- 2) *For the Fallen Op. 51* (1915) de Cyril Rootham (1875-1938)
- 3) *Requiem* (1913-1916) de Frederick Delius (1862-1934);
- 4) *The Spirit of England Op. 80* (1916) de Edward Elgar (1857-1934)
- 5) *Ode to Death* (1919) de Gustav Holst (1874-1934);
- 6) *A World Requiem* (1919-1921) de John Foulds (1880-1939)
- 7) *Morning Heroes* (1930) de Arthur Bliss (1891-1975);

Os cinco primeiros compositores e obras dessa lista tiveram a dimensão poética dessas peças discutidas em uma pesquisa concluída. Elas foram selecionadas após a análise catalográfica e biográfica de mais de 100 compositores da Inglaterra, cuja data de morte ou nascimento compreendessem datas na janela dos anos de 1913-1919. Nessa nova busca sistemática, as obras "*For the Fallen Op. 51*", "*The Spirit of England*" e "*A World Requiem*" apareceram e foram incluídas para a atual fase desta pesquisa.

É possível observar rapidamente alguns padrões nos compositores acima. O primeiro e mais evidente é que todos esses indivíduos são do sexo masculino.

Apesar de as mulheres compositoras serem minoria, imaginava-se encontrar alguma compositora do período que tivesse se interessado em escrever uma obra inspirando-se num evento dessa magnitude. No entanto, esse também foi um momento histórico de grande importância para o movimento sufragista feminino, onde compositoras de grande projeção, como Ethel Smyth (1858-1944), encontraram alinhamento, por exemplo. Ina Boyle (1889-1967), compositora Irlandesa, possui em seu catálogo algumas obras que poderiam ser consideradas dedicadas, entre elas a peça *Soldier's Peace* (1916) para coro e orquestra. Esse é o caso similar ao do compositor escocês Cecil Coles (1888-1918) e sua obra *Behind the Lines* (1918). Esses dois últimos não terão suas obras discutidas aqui pelo motivo de o recorte contemplar apenas os compositores ingleses, mas acabam por surgir no corpo da discussão.

Em segundo lugar, temos o dado de que Holst, Vaughan Williams, Bliss e Rootham tiveram sua formação dada pela Royal College of Music. Apenas Foulds vinha de formação musical familiar e Delius possuía formação em outras instituições: London International College - Inglaterra - e no Conservatório de Música de Leipzig - Alemanha. Destes compositores, Arthur Bliss foi apto a servir o exército como soldado durante o conflito e Ralph Vaughan Williams serviu na divisão médica.

Por último, vale notar que esses compositores, que foram encontrados a partir de uma busca que compreendia os países do Reino Unido, são predominantemente de nacionalidade Inglesa, superando numericamente de forma considerável a produção similar em outros países. Portanto, esse repertório produzido pode ser um documento para descrever as relações culturais estabelecidas pelos atores que participaram do esforço de guerra.

Assim, a partir dessas obras, vejo relevância em levantar alguns questionamentos que pretendo usar como guia nas seções deste texto. Qual foi a influência das escolas, sociedades musicais e demais agentes presentes no contexto de produção ao organizarem estética e ideologicamente o nacionalismo e seus desdobramentos dentro desse repertório? Como esse contexto de produção foi recebido, percebido e elaborado pelos compositores em questão? A partir de análises musicais, quais são os elementos e padrões que podem ser apontados nessas obras e que são relevantes para a presente discussão?

Por fim, outras Obras Dedicadas ao evento foram escritas em gêneros que não o da música coral. Peças sinfônicas como *War Elegy* (1919) de Ivor Gurney

(1890-1937), *First Symphony* (1928-1929) de Gordon Jacob (1895-1984), *Elegiac Variations* (1919-1920) de Thomas Dunhill (1877-1946) e outras receberam dedicatórias a grupos ou indivíduos que participaram do esforço de guerra e foram escritas por compositores com esta vivência. Contudo, para fins de recorte e visando a possibilidade de uso dos textos das obras musicais não usaremos obras instrumentais. Utilizaremos aqui, para fins de recorte, apenas o repertório de Música Coral Dedicada à Grande Guerra produzido por Ingleses.

1.2 Hipótese

Ao analisar o período de crise, surge a oportunidade de examinar como o discurso dos compositores em questão foi direcionado para favorecer o imperialismo, especialmente em benefício da construção de uma versão do evento favorável aos interesses de memória propostos pela Inglaterra no contexto do Reino Unido. Este período representa o primeiro evento em que os conflitos se espalham por toda a Europa, o epicentro do capitalismo. Deste modo, os padrões identificados oferecem a perspectiva de utilizar essa análise para aprimorar a compreensão de fenômenos semelhantes em crises políticas nas regiões periféricas do sistema capitalista.

Neste contexto, o repertório é considerado um objeto artístico que visa indicar, como uma forma de literatura de advertência³, quais valores são esperados durante a reflexão resultante do luto diante do conflito. Essa literatura, escrita no âmbito do repertório musical, pode também abranger procedimentos estéticos que atendam a essa dimensão artística em paralelo ao discurso poético apresentado pelos textos selecionados pelos compositores. Sendo assim, esses elementos também fazem parte de uma construção coletiva de memória sobre o período.

A partir disso, o conteúdo que constitui o texto do Tratado de Versalhes⁴ de 1919 poderá apresentar alinhamentos e contrastes quanto ao conteúdo do texto das canções, reforçando ou contradizendo o papel percebido dos personagens - os povos em conflito - que firmaram o acordo. Também, espera-se encontrar evidências relacionadas aos sujeitos considerados ícones que podem ter sido adotados e

³ Considerando aqui um tipo de representação narrativa que busca advertir ou realizar denúncia dentro de um tema proposto, geralmente por meio de um conto ou romance. Nesse caso ela encontra veículo por meio do repertório musical.

⁴ Documento assinado em 1919 que acorda o fim do conflito entre os atores, atribuindo principalmente à Alemanha a culpa sobre o conflito e em consequência lançando uma série de demandas para reparações econômicas e territoriais.

entendidos como heranças nacionais, tendo como base para isso materiais como cartas e escritos dos compositores. A partir daqui, surgem linhas de discussões acerca de quais compositores históricos seriam adequados a serem destacados nesse contexto e por quê.

Em síntese, propõe-se que esse repertório pode ter sido uma ferramenta de reforço de discursos contra revolucionários, visando compor e fortalecer a hegemonia discursos que visavam amenizar pontos de vista concorrentes aos interesses ingleses no cenário de suas disputas imediatas - com os países componentes do Reino Unido - de suas disputas por oposição nacionalista e de sua disputa com movimentos de componentes de suas colônias. A oportunidade para a constituição desse tipo de repertório pode ter se dado justamente utilizando como ponto de partida um evento com significativa mobilização social. Ou seja, a utilização do núcleo de um acontecimento para a intensificação de produção de material artístico para fomento ideológico e de promoção de uma identidade nacional, neste caso usando como ponto de partida os acontecimentos da Primeira Guerra Mundial.

1.3 Objetivos

A principal finalidade dessa pesquisa é a compreensão do repertório proposto levando em conta o seu contexto de produção, portanto como essas obras se relacionam com o público pretendido e com seus produtores. Essa informação passa por aspectos sociais da organização política, poética e estética de elementos das obras artísticas dedicadas ao evento e escritas por testemunhas do esforço de guerra.

Com isso, espera-se fornecer uma visão contextual do repertório para intérpretes e demais interessados, compreendendo o mecanismo de adoção de gêneros, direção de discurso e adequações estéticas da Música Coral Dedicada à Grande Guerra. Quanto aos objetivos específicos, serão divididos em três escopos:

- I. Levantamento de periódicos que trazem dados acerca das obras e suas estreias, portanto de sua recepção na sociedade e imprensa, levando em consideração a relação com os intérpretes. Aqui será trazida a discussão, amparada por fontes secundárias acerca do período, para colocar em perspectiva os objetos tratados.

- II. Realizar o levantamento de fontes dos escritos disponíveis dos compositores das obras - cartas, tratados e materiais pedagógicos - que possam auxiliar na compreensão de suas relações com as direções estéticas e discursos adotados nos textos das obras.
- III. Fornecer, por meio de análise, *incipits* dos temas musicais presentes nas obras para possibilitar a comparação entre esses materiais e demais conteúdos presentes em outras obras, estabelecendo uma relação - ou ausência de - similaridade com peças historicamente relevantes ao nacionalismo ou mesmo a outros movimentos.
- IV. Confrontar as informações acima dando uma visão ampla dos alinhamentos e contradições presentes no repertório e viés de seus produtores e apreciadores.

Em suma, busca-se compreender as ferramentas de expressão coletiva do nacionalismo convencionadas diante de crises políticas.

1.4 Método

O procedimento adotado é a Análise de Conteúdo (Bardin, 2016). Este conjunto de técnicas visa reunir, comparar e inferir sobre documentação agrupada por suas características, descrevendo-os e discorrendo acerca de seu contexto de produção e recepção da comunicação pretendida pelo objeto. Essa técnica divide-se em três estágios, os quais abordarei a seguir.

No primeiro está a **pré-análise** dos materiais onde os materiais são recolhidos, compilados e apresentam um corpo de evidências inicial. Esta fase “possui três missões: a escolha dos documentos a serem submetidos a análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos” (Bardin, 2016, p. 125). É indicado, ainda, que essas três missões podem estar em ordem cronologicamente diversa. Aqui iremos seguir a “Regra da Pertinência” (Bardin, 2016, p. 128), onde os documentos recolhidos são os relevantes aos objetivos da análise.

Durante a **exploração dos materiais**, os documentos encontrados em periódicos têm seus conteúdos possivelmente confrontados com documentos de

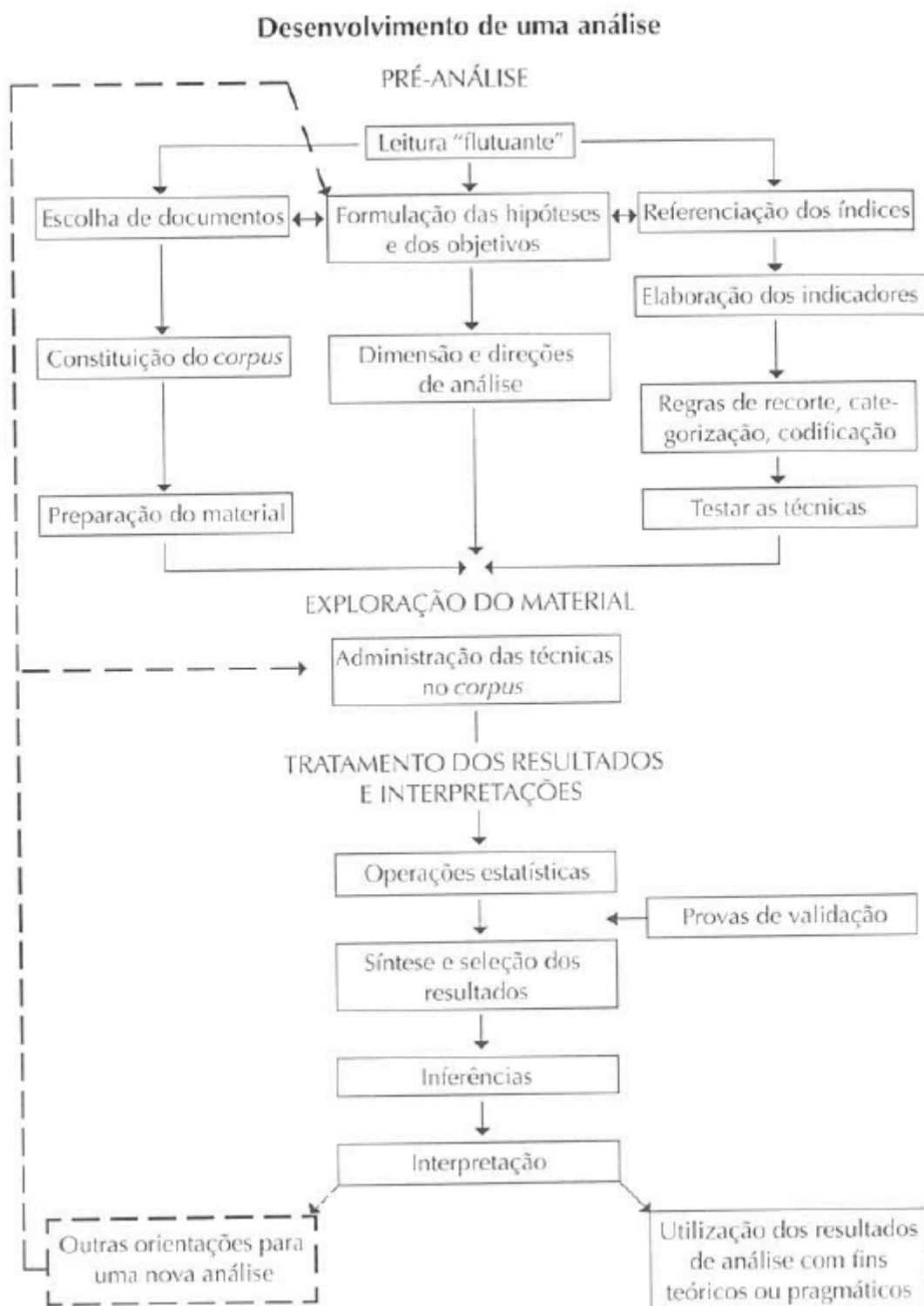
segunda mão, já que nesse caso a unidade de registro dos materiais é temática. Sobre isso, Laurence Bardin indica:

O tema é geralmente utilizado como unidade de registro para estudar motivações de opiniões, atitudes, valores, crenças, tendências, etc. As respostas a questões abertas, as entrevistas (não direcionadas ou mais estruturadas) individuais ou de grupo, de inquérito ou de psicoterapia, os protocolos de testes, as reuniões de psicodramas, as comunicações de massa podem ser e são frequentemente analisados tendo o tema como base (Bardin, 2016, p. 135).

Por fim, ao **tratamento dos resultados** cabe realizar as inferências ao material proposto. O empregado aqui é a Análise de Discurso para inferir sobre a estrutura organizadora e o processo de produção por meio de análise (Bardin, 2016, p. 275 – 276). Dessa forma é possível relacionar uma grande quantidade de materiais para discutir essas obras em sua relação com o contexto de produção, sua significação e ressignificação observada na imprensa e em seus compositores, bem como as tendências predominantes na escrita poética e musical e como esta pode representar socialmente, no campo da música de concerto, uma linha de pensamento nicho interessado.

Esses estágios da Análise de Conteúdo se subdividem em alguns outros momentos de apreciação dos documentos reunidos. Bardin descreve da seguinte forma:

Figura 1: Fluxograma da Análise de Conteúdo



Fonte: Análise de Conteúdo (Bardin, 2016, p. 132)

Portanto, para essa Análise de Conteúdo foi realizada uma busca sistemática em bancos de dados para que fosse viável se debruçar sobre o contexto de

produção do presente recorte. Alguns bancos de dados foram consultados para encontrar os periódicos que trataremos por meio de busca sistemática, utilizando o nome dos compositores e suas obras em seus termos exatos, compreendendo o período de 1913 a 1936, janela de tempo na qual as obras foram compostas e estreadas. Tais bases de dados foram: 1) *The British Newspaper Archive*⁵ (O Arquivo Britânico de Jornais), banco de dados que compreende o Reino Unido e a Irlanda, ramo deste gênero da *British Library* e 2) *Répertoire international de la presse musicale*⁶ - RIPM (Repositório Internacional de Periódicos Musicais de 1760-1966), repositório em que é possível consultar os nomes de periódicos do Reino Unido. Entretanto é possível encontrar uma parte deles em busca no repositório do *The British Newspaper Archive*.

Além disso, foram consultados os repositórios disponíveis de bibliotecas nacionais dos países do Reino Unido e revistas especializadas em estudos sobre a Grande Guerra para procurar fontes secundárias que pudessem elucidar sobre os eventos do conflito. Foram elas: 1) *British Library*⁷ - a Biblioteca Britânica, que apresenta fontes e documentos, sobretudo da Inglaterra, 2) *Llyfrgell Genedlaethol Cymru*⁸ - a Biblioteca Nacional do País de Gales, 3) *National Library of Ireland*⁹ - a Biblioteca Nacional da Irlanda, 4) *National Library of Scotland*¹⁰ - a Biblioteca Nacional da Escócia, 5) *The Library of Trinity College Dublin*¹¹ - Biblioteca que compreende um arquivo com uma série de periódicos, manuscritos e documentos autógrafos, 6) *Library of the Royal Academy of Music*¹² - a Biblioteca da *Royal Academy of Music*, 7) *Library of the College Academy of Music*¹³ - a Biblioteca da *Royal College of Music* e 8) *Journal of First World War Studies*¹⁴ - a Revista de Estudos da Primeira Guerra Mundial. Os índices musicais foram consultados no banco de dados *Répertoire International des Sources Musicales*¹⁵ - RISM - o Repositório Internacional de Fontes Musicais.

⁵Disponível em <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

⁶Disponível em <https://ripm.org/>

⁷Disponível em <https://www.bl.uk>

⁸Disponível em <https://www.library.wales/>

⁹Disponível em <https://www.nli.ie/>

¹⁰Disponível em <https://www.nls.uk/>

¹¹Disponível em <https://www.tcd.ie/library/>

¹²Disponível em <https://www.ram.ac.uk/library>

¹³Disponível em <https://www.rcm.ac.uk/about/news/?tag=Library>

¹⁴Disponível em <https://www.tandfonline.com/>

¹⁵Disponível em <https://rism.info/>

Aqui vale ressaltar que, apesar dos documentos online desses repositórios terem sido consultados, foi apenas a partir de compositores da Inglaterra que encontramos, durante a pré-análise, número significativo de obras dentro do recorte proposto. Essa busca já teve sua importância para a verificação, portanto, de que existe, possivelmente, uma razão social pela qual esses eram os principais agentes interessados na construção de um repertório do universo da música de concerto que reivindica a memória da Grande Guerra.

Como é possível deduzir pela indicação e pelo fluxograma acima, dentro da Análise de Conteúdo a pesquisa pode adquirir um caráter circular, de retroalimentação, onde após uma inferência realizada através da pré-análise na reunião de documentos pode propiciar, mesmo pela ausência desses documentos - no caso as obras musicais - o surgimento de uma hipótese nova. Esse ciclo finda quando na utilização desse corpo de documentação o corpo de evidências oferece soluções teóricas ou práticas para as discussões levantadas. Esses materiais serão dispostos em um formato discursivo no decorrer das seções desta tese.

1.5 Fundamentação Teórica e Justificativa

A escolha do gênero coral se deu pela possibilidade de haver a presença de uma abertura polissêmica em razão do texto somado às estéticas cantadas no conteúdo das obras, pois parto de um pressuposto de que “as canções não são um híbrido de palavra e música. Elas são um tipo de música - um tipo que inclui palavras” (Ridley, 2008, p. 132). Essa afirmação é dada por Aaron Ridley em seu livro *Filosofia da Música* ao discutir o uso do texto para corroborar ideias, timbres, signos e símbolos presentes no material musical - e vice-versa. Extrapolando essa ideia sobre canção para a prática do canto coletivo podemos lançar um olhar para como, apesar da natureza polissêmica das obras, podemos perceber quais as direções proeminentes dos elementos agrupados para viabilizar a composição musical.

Ou seja, há uma deliberada ação dos compositores ao selecionarem, nesse repertório, textos que fossem capazes de direcionar o imaginário na escuta do público. Esses poemas constituintes das obras corais prestam, portanto, um papel na construção da memória da Grande Guerra ao mesmo tempo que os procedimentos harmônicos, melódicos ou de orquestração. Essas características podem ser

dissecadas para a análise separada de cada elemento, porém somadas - como idealizadas pelos seus produtores - cumprem o papel de manutenção da reminiscência dos valores artísticos caros aos que estiveram envolvidos na mobilização do conflito.

Esse conjunto de símbolos combinados para uma finalidade específica são aqui balizados pelo conceito das Representações Sociais cunhado por Serge Moscovici. Essa é uma abordagem que se originou em investigações de psicologia social e busca descrever informações que se organizam em redes “de ideias, metáforas e imagens, mais ou menos interligadas livremente e, por isso, mais móveis e fluidas que teorias” (Moscovici, 2007, p. 210). A demarcação de uso dessas crenças e comportamentos simbólicos convencionados recebem uma possibilidade de descrição a partir de suas representações. Moscovici indica esses conjuntos de ideias que se associam para gerar corpo de coerência que contente argumentos e justifiquem convenções sociais por sua convergência dentro de alguma temática, desde que exista uma correspondência lógica própria dentro de um determinado sistema de juízos.

Por meio das representações sociais visa-se a possibilidade de categorizar convenções complexas durante o uso de linguagens diversas, mesmo que essas estejam ligadas ao dito ‘senso comum’, ou seja, um aglomerado de ideias que podem ou não representar a realidade material, mas que encontram sentido na rede de ideias dos grupos aos quais pertencem essas representações.

Representar significa, a uma vez e ao mesmo tempo, trazer presentes as coisas ausentes e apresentar coisas de tal modo que satisfaçam as condições de uma coerência argumentativa, de uma racionalidade e da integridade normativa do grupo. É, portanto, muito importante que isso se dê de forma comunicativa e difusa, pois não há outros meios, com exceção do discurso e dos sentidos que ele contém, pelos quais as pessoas e os grupos sejam capazes de se orientar e se adaptar a tais coisas. Consequentemente, o *status* dos fenômenos da representação social é o de um *status* simbólico: estabelecendo um vínculo, construindo uma imagem, evocando, dizendo e fazendo com que se fale, partilhando significado através de algumas proposições transmissíveis e, no melhor dos casos, sintetizando em um clichê que se torna um emblema. No seu limite, é o caso de fenômenos que afetam todas aquelas relações simbólicas que uma sociedade cria e mantém e que se relacionam com tudo o que produz efeitos em matérias de economia ou poder (Moscovici, 2007, p. 216).

Com conceito é possível discutir as convenções presentes no objeto desta pesquisa, bem como sua recepção e percepção. Um outro fundamento, que levou à escolha desse recorte que lança foco na música vocal e que acredito dialogar com as concepções de representação social de Moscovici e do uso de uma resultante simbólica no fenômeno da canção descrito por Ridley, é a observação de que:

A voz humana constitui em toda cultura um fenômeno central de modo que ao penetrar o interior desse fenômeno pode-se ver a totalidade do que está na base dessas culturas, na fonte de energia que as anima irradiando todos os aspectos de sua realidade (Zumthor, 2000, p. 13).

Esse fenômeno – onde as redes de ideias internas à constituição de um repertório vocal que colabora para consolidar, corroborar e legitimar um determinado discurso em um certo nicho social, representando-o – me parece significativo.

Em seu texto “A Produção em Massa de Tradições: Europa, 1870 a 1914” (1997, p. 271 – 316), Eric Hobsbawm avalia diversos campos de atividades na consolidação do que ele chama de “Tradições Inventadas”. Ao discutir o surgimento, consolidação e massificação de gostos por certas atividades artísticas, esportivas e rituais sociais no Reino Unido, França e Alemanha, o autor propõe que determinados costumes surgem e são firmados, de modo mais ou menos intencional por um determinado grupo, a fim de cumprir funções políticas. Esses elementos podem surgir a partir de necessidades sentidas - e não necessariamente racionalizadas - oriundas de qualquer classe social, sejam das classes trabalhadoras, da burguesia ou da aristocracia. Isso se dá pela dificuldade de controlar intencionalmente o nacionalismo, possibilitando que gostos surjam espontaneamente ou sejam criados nos meios culturais. Em sociedades em transformação, essas demandas históricas que deram lugar a proposições artísticas podem ser observadas em um sentido retrospectivo.

A invenção dessas tradições é

[...] essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados. Ele é ainda em

grande parte relativamente desconhecido (Hobsbawm, 1997, p. 12).

Essas referências ao passado histórico são socialmente convencionadas à medida em que as mudanças impostas pelo mundo circundam os atores que respondem a essa necessidade (Hobsbawm, 1997, p. 10). É nesse lugar, o da tentativa dos compositores ingleses de estruturar e dar coesão aos discursos relativos ao luto da Grande Guerra nesse repertório, mesmo que por uma tradição inventada, que acredito estar nesse conjunto de obras.

Esse pensamento vai de encontro com o conceito de Comunidades Imaginadas (Anderson, 2001), do irlandês Benedict Anderson, onde o autor pontua características socialmente acordadas para a consolidação de um conceito de nação, que é socialmente construído e permite delimitação entre grupos de diferentes nacionalidades. Por meio de elementos de identificação, essas comunidades forjam uma soberania em busca da horizontalização dos indivíduos, ao menos nessa dinâmica específica. Por mais diferentes e desiguais que sejamos enquanto brasileiros, por exemplo, há uma legitimidade compartilhada e internamente decidida que nos coloca num mesmo patamar enquanto membros de uma nação. Aqui, os fatores culturais expressados e disseminados mostram-se determinantes ao possibilitar identificação interna.

Já Ernest Gellner, em seu texto *Nações e Nacionalismo* (1993), também identifica essas fronteiras como artificial e socialmente criadas. Atribui o reconhecimento nacional viabilizado por isso, entretanto, a uma ligação desta constituição com o processo de industrialização e sua ascensão seria atribuída ao Estado. Nessa visão, as comunidades seriam mais fabricadas do que imaginadas, como proposto por Anderson.

Essas tradições não são escritas a partir de uma folha em branco, mas são recompostas a partir de memórias e ritos já existentes, em processos de transfiguradores.

Do passado, ninguém faz tábula rasa, em tempo algum. Ele está sempre presente, sempre ativo. Tudo forma memória em nosso entorno e em nós, não só nos conservatórios que são os diversos patrimônios. Memória múltipla, difusa, mascarada também, não raro mutilada, que as circunstâncias levam a utilizar, a “programar” à maneira de uma memória informática. Nenhum povo, nenhuma sociedade, nenhum indivíduo poderia

existir e definir sua identidade em estado de amnésia; a memória encontra refúgios quando os poderes querem torná-la cativa ou aboli-la. Contudo, nos ensinam as ciências sociais e a história, a relação dos homens com a memória é sempre complexa, ambígua, afetada pelos cálculos e as emoções. Ela não acontece sem esquecimento, recalçamento, triagem seletiva. Ela se inscreve no espaço do imaginário e do simbólico, alimentando-os. Sobretudo, é constantemente uma questão política (Balandier, 2019, p. 310 – 311).

O repertório musical não irá ocupar apenas o espaço de seus signos na partitura. Irá promover eventos, mobilizar músicos e viabilizar diálogos sobre os temas ali colocados, alimentando o debate sobre quais seriam as memórias e paixões relevantes a serem retidas por seus eixos inspiradores. Para Georges Balandier, essas memórias coletivas são eleitas após lidar com os diversos agentes que atuam em seu apagamento, manipulação ou disputa (Balandier, 2019, p. 312 – 314). Aqui ainda há que se considerar que essas transformações ainda são afetadas pela vagarosidade decorrente da relação desse repertório, de cunho nacionalista, com seu vínculo alinhado a um caráter religioso e antirrevolucionário, setores onde a lentidão de mudanças sociais é mais fortemente observada (Balandier, 1976, p. 103).

Apesar de em sua maioria estarem em campos de saber diferentes, Ridley, Moscovici, Hobsbawm, Anderson, Gellner e Balandier oferecem pontos de vista que aqui podem ser complementares ao defrontar esse evento complexo. Se essas convenções e ritualísticas existem em algum nível e podem ser descritas e delimitadas em sua dimensão de Representação Social, passando pelo estudo dos fundamentos históricos onde essas tradições tiveram espaço para serem inventadas, acredito que a território no qual foram socialmente negociadas possa ser discutido através da Economia de Trocas Simbólicas, proposta por Pierre Bourdieu (2015). Dessa forma, pode-se recolher dados referentes ao contexto de produção e discutir como o sistema de produção se relacionou com esses desdobramentos.

Aqui vale ressaltar que, no conceito de guerra total, as forças produtivas e econômicas dos países são colocadas em embate de blocos junto ao seu poderio militar. Assim, são participantes dos esforços de guerra os conjuntos sociais que se colocam em oposição. Sendo o trabalho artístico, por definição, também uma parte constituinte dessa produção (Marx, 2010, p. 151 – 156), os agentes atuantes nesse setor se tornam também, à sua medida, participantes deste esforço de guerra com suas produções. Entende-se que essas representações sociais passíveis de

distinção, dentro dessa produção, são estruturadas, sendo socialmente constituídas e constituintes, em um sistema de economia de trocas simbólicas onde essas ideias podem concorrer, prevalecer ou cair em desuso.

Ao descrever a lógica interna do gênero da produção erudita, Pierre Bourdieu aponta que há um mecanismo no qual

quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como uma arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural, ou seja, pela consagração propriamente cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-las, tanto mais os princípios segundo os quais realizam as demarcações internas aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos de divisão, por exemplo os fatores de diferenciação econômica, social ou política, [...] bem como às tomadas de posição política (Bourdieu, 2015, p. 106).

Devemos lembrar que no território desse tipo de repertório os produtores são também consumidores. Assim, segundo Bourdieu, essa produção erudita deve propor algum tipo de relevância social - em alguma medida conservadora ou contestatária -, em seu corpo de trabalho, para esse nicho especializado de apreciadores. Esse capital simbólico, portanto, é concedido na sua maior parte pelos pares em contraste com o que acontece na indústria cultural massificada. São espécies de sociedades de admiração mútua com regramentos estéticos internos e que permitem distinções, em um certo grau, dentro da produção desses indivíduos que têm como alvo seus pares, que ao mesmo tempo são concorrentes. Tendo o acesso desses signos delimitado, esta estrutura das relações de força simbólica adquire legitimidade. Nisso também está prevista a competição pela consagração desses agentes e ideias (Bourdieu, 2015, p. 117 –119).

No presente repertório, essa consagração parece se dar pela escolha dos textos poéticos para referência ao evento e pela adoção de uma estética entendida por seus produtores como fidedignamente nacional. Como pretende-se mostrar mais adiante, esses compositores viam-se como sucessores numa linha genealógica de grandes ícones da tradição inglesa. Nem em seu discurso poético, nem no estético apresentam elementos que pudessem ser considerados contestatários dessa tradição, portanto o controle dos signos nela presente parece ser o fator de consagração buscado pelos pares desse repertório.

Os indivíduos que participam dessa economia de trocas simbólicas, que por fim poderiam ter ao menos tentado estabelecer representações sociais relevantes ao evento por meio de suas obras, foram aqui escolhidos levando em consideração a importância da proximidade da experiência do esforço de guerra da geração que viveu 1914-18. Estes, acredito, buscaram a citada consagração em seu meio para de certa forma poder estabelecer uma relação de transferência de experiência para as próximas gerações.

Em seu texto “Experiência e Pobreza” (1985, p. 114 – 119), Walter Benjamin levanta a questão da importância da transferência de experiência de uma geração para a próxima em forma de contos, parábolas, autoridades e outros recursos, afirmando que essa habilidade de transmissão pode ter sido comprometida justamente pela sacralidade e brutalidade da Grande Guerra. No entanto, aqui, eu proponho que aquela geração – ao menos seus compositores – encontraram meios de transmitir esses contos caucionados por meio de suas obras. Composições que pretendem ensinar sobre a aceitação da morte e aquietação do luto, sobre o heroísmo e herança histórica de um povo, sobre rogar a paz em meio à desilusão e sobretudo como essas parábolas podem estar hibridizadas em uma música que tem sua ancestralidade demarcada - ao menos é essa experiência que os produtores aparentavam se interessar em transmitir. Essa transferência de experiência se dá de inúmeras maneiras e é possível encontrar exemplos em gêneros literários ou científicos que adotam, como ponto de partida, a entrevista de testemunhas ou o relato de experiência.

Ao entrevistar mulheres combatentes da Segunda Guerra Mundial, a pesquisadora Svetlana Aleksievitch confirma essa impressão de Walter Benjamin: a dificuldade dessas testemunhas relatarem e articular em palavras sua experiência. Quando são capazes de engajar em conversas, observou que ao recolher o relato daquela testemunha única “pelo menos três pessoas fazem parte da conversa: a que está contando agora, a pessoa que ela era na época e eu” (Aleksievitch, 2016, p. 17). Essa memória transformada com o decorrer do tempo é um fator presente nesse tipo de material, seja pelo viés da testemunha, pela falibilidade ou ruído disponível em sua memória ou mesmo pelo viés do entrevistador em sua busca por priorizar certos tipos de conteúdo que pensa ser mais relevante - encontrar e registrar possíveis atos de heroísmo, por exemplo.

Para indivíduos com vivência nesses conflitos, portanto com experiência a relatar, o historiador Jay Winter usa o termo de Testemunha Moral¹⁶. Ao analisar o testemunho de veteranos em livros, um da Primeira e um da Segunda Guerra Mundial, o autor percebe a tendência da transmissão dessa experiência ser de certo modo sanitizada. A finalidade vista por ele é utilitarista e conduz a um certo tipo de representação do conflito: um que seja paliativo e não só tolerável das atrocidades narradas, mas que se apresenta como atrativo e politicamente útil em algum sentido (Winter, 2007, p. 467).

Esses relatos deixados por essas testemunhas morais foram populares na efervescência cultural da memória que se estabelece na década de 1920. Compilados como “Homens Em Guerra” (1917) de Andreas Latzko e “Nada de Novo no Front” (1929) de Erich Remarque lançados em formato de livros chegam a se manter populares até os dias de hoje, ganhando reimpressões e adaptações para outras mídias. Mesmo na literatura fantástica de “O Senhor dos Anéis” (1968) de J.R.R. Tolkien - que teve participação no serviço militar da Grande Guerra - é possível observar traços desses relatos, mas transformados em metáforas: atos heroicos elevados ao patamar de divindade em lições sobre camaradagem, sons de morteiros transformados em gritos de criaturas míticas etc. Os dois primeiros exemplos são de um tipo de literatura com alguma crueza de tratamento, onde o viés de seus narradores está colocado, mas o romance literário não faz uso da fantasia - pelo menos não intencionalmente - como no terceiro caso, que é de fato um romance e um produto artístico elaborado a partir de alegorias deste evento e de outros.

Uma outra abordagem interessante pode ser observada no romance de 1916, “Soldados Rasos” (2019), onde o autor australiano Frederic Manning narra o cotidiano da guerra do ponto de vista dos recrutas, descrevendo seu linguajar e relação com o conflito. Essa narração tem a forma de um romance, portanto uma obra ficcional. Apesar de ter sido escrito sob a perspectiva de soldado do próprio autor, ele publicou o texto anonimamente num primeiro momento. Cada capítulo é antecedido de uma epígrafe shakespeariana e em alguns pode-se apreciar o texto de canções entoadas pelos soldados.

Essa busca por um tipo específico de memória do evento gerou, certamente, uma demanda nas décadas seguintes, e até após a segunda metade do século XX, por produtos que abordassem o tema. A esses categorizamos anteriormente como

¹⁶Tradução nossa do original “Moral Witness”.

obras de rememoração, onde a experiência de seu produtor se encontra num estágio de segunda mão. É o caso de inúmeras obras que atendem à filmografia ou catálogos de jogos eletrônicos do gênero de guerra ou de peças produzidas ou encomendadas para fortalecer um viés que vai relacionar seus consumidores/ouvintes com um novo paradigma acerca do evento que seja relevante ao seu próprio tempo. É o caso do musical “Johnny Johnson” (1936) de Kurt Weill e do romance “Johnny vai à guerra” (1971) de Dalton Trumbo. Nessas obras, há um discurso em favor de um “cessar-fogo” que não se encontra em obras artísticas de testemunhas morais da Grande Guerra. Elas são produtos de um ponto de vista político pacifista que ganhou capilaridade nas décadas de 1930 e 1940, ou seja, nos anos que circundam o conflito da Segunda Guerra Mundial, portanto trazendo uma transfiguração da memória da Grande Guerra com um tipo de novo filtro que era relevante aos momentos pré e pós Segunda Guerra. Nas obras da Primeira Guerra Mundial, o discurso predominante é o de resiliência e do lugar de heroísmo e inexorabilidade do fardo da guerra.

Na obra da historiadora Emma Hanna, da Universidade de Kent – Inglaterra –, encontramos vasta produção dedicada à história do militarismo britânico. Um robusto estudo, por ela realizado em seu livro *Sounds of War: Music in the British Armed Forces during the Great War*¹⁷ (2020), descreve a cultura musical entre os soldados no contexto da Grande Guerra. Através de fontes primárias, ela traz uma rica descrição do fazer musical, desde o uso para entretenimento quanto para o trabalho em diversos contextos, elaborando acerca de músicas desse tipo de comportamento de comunidade mediado pela música, nos campos de batalha, trincheiras, hospitais e momentos de lazer.

Em seu artigo *Say it With Music: Combat, Courage and Identity in the Songs of the RFC/RAF, 1914-1918*¹⁸ (Hanna, 2018) a autora transita pelos poemas de 37 canções cantadas pelos soldados da *Royal Flying Corps* e *Royal Air Forces*, intercalando com registros de primeira mão de soldados relatando o efeito desse repertório informal em seu cotidiano ao lhes conceder um tipo de efeito terapêutico, coesão moral e senso de identidade e pertencimento.

¹⁷Em tradução nossa: “Sons da Guerra: música nas Forças Armadas Britânicas durante a Grande Guerra”.

¹⁸Em tradução nossa: “Diga com música: Combate, Coragem e Identidade nas canções da RFC/RAF, 1914-1918”

A mesma autora publicou, em 2014 – no centenário da Grande Guerra, um artigo acerca da memória contemporânea do conflito, avaliando o simbolismo da ação britânica no período configurado como uma vitória esquecida, dada a comparação com a memória popular nutrida no pós Segunda Guerra Mundial, que alterou o ponto de vista que era dado ao período. A autora advoga pela hipótese de que o segundo conflito, por se dar no contexto da derrota do nazismo, teria se colocado num patamar moralmente superior no imaginário popular, dando a ele uma leitura de vitória do bem contra o mal, abrindo espaço para olhares de direcionamento menos heroico sobre a Primeira Guerra Mundial, que passou a ter espaço para o apontamento do amadorismo e defeitos de seus soldados e generais (Hanna, 2014).

Peter Grant, pesquisador da área da música popular que observou os textos de 1566 canções de 1958-2015 em seu livro *National Myth and the First World War in Modern Popular Music*¹⁹ (2007) sugere uma série de possibilidades de temas mitológicos que foram codificados no evento, entre eles: mito territorial, da redenção e sofrimento, do tratamento injusto contra a Irlanda, do valor militar, de fundação e etnogênese. O autor aponta que, nas nacionalidades colocadas na pesquisa, nenhuma coloca a guerra como sendo uma “coisa boa”, mas o quão negativas ou positivas essas características variam de país a país (Grant, 2007, p. 37).

¹⁹ Em tradução nossa: “Mito Nacional e a Primeira Guerra Mundial na Música Popular Moderna”

Quadro 2 - Número de canções e bandas levantadas por país

<i>Country</i>	<i>Number of songs</i>	<i>Number of bands</i>
England	454	180
France	280	111
USA	251	96
Australia	102	40
Germany	80	37
Netherlands	67	21
Canada	37	23
Belgium	34	14
Italy	30	21
Scotland	30	13
Ireland	24	16
New Zealand	21	6
Turkey	12	10
All other countries (29)	144	81
Total	1566	669

Fonte: National Myth and the First World War in Modern Popular Music (Grant, 2007, p. 69)

Os gêneros abordados por Grant são muitos: *Country, Folk, Jazz, Metal, Punk* e outros. Sua análise contempla a recorrência de palavras nos textos poéticos. Palavras como *death, home, verdun, trenche, blood* e *temps* têm alta recorrência e são separadas por países e aplicadas em recurso de nuvens de palavras para dar um panorama, ao leitor, do teor dessas canções (Grant, 2007, p.74 – 76).

Todos esses conjuntos de obras artísticas, na literatura e na música, com narrativas mais próximas ou distantes de elementos factuais disponíveis documentação, dão suporte para uma estrutura que consolida um viés de interesse de indivíduos sobretudo da Inglaterra, mas também serve para a popularização deste viés nos demais países do Reino Unido e a imposição desses interesses em países do conjunto colonial dominado pela Grã-Bretanha. Esse mecanismo de dominação cultural, onde essas obras têm potencial similar ao de documentos históricos, se sobrepõe transfigurando a memória de culturas que estejam participando nessa troca simbólica desigual. A versão colonizadora tende a prevalecer, orientando-se para o passado do povo oprimido pelo império, anulando-o (Fanon, 2022, p. 211).

Para dar um exemplo de até onde poderia chegar esse tipo de imposição cultural, os povos africanos escravizados eram obrigados a cantar o hino *Rule Britannia* desde o início do século XVIII. O material artístico, que para os britânicos representava soberania nacional, também tinha serventia de impor a própria

soberania contra povos escravizados (Rodney, 2022, p. 126). Esse hino de exaltação à geografia e ao heroísmo do povo britânico tem em seu refrão os seguintes versos:

*Rule Britannia, Britannia rule the waves
Britons never never never shall be slaves*²⁰

Esses elementos de dominação cultural são historicamente mais violentos e pungentes ao serem aplicados contra as colônias geograficamente mais distantes do império, que cujo lema era o de um território em que o sol não se punha, ainda colocando como versão relevante e disponível de representação do horror do evento e que a população europeia passou. No entanto, essa busca por dominação de versões também se dá dentro do Reino Unido, visto que no caso específico desse recorte podemos notar, mesmo numericamente, que os compositores ingleses se preocuparam em constituir um corpo de obras superior ao de outros países do Reino Unido.

Esse material representacional selecionado pelos que participaram do esforço de guerra, que tem essa característica de reflexão e evocação de uma herança do passado, foi descrita e avaliada pelo pesquisador Delmo de Oliveira Arguelhes em seu livro “Sob o Céu das Valquírias: as concepções de heroísmo e honra dos pilotos de caça na Grande Guerra (1914-18)” (2013), em que ele faz um levantamento das principais fábulas que inspiraram contos de cavalaria e duelo, sendo essas as bases que os soldados em questão utilizaram para expressar seus próprios ideais enquanto aviadores. Com base em heróis épicos como Aquiles e Beowulf, ou figuras históricas como Joana D’Arc, foram capazes de estabelecer seus ideais como os guerreiros e heróis de uma quadra histórica, com seus ideais de honra balizando o que foi para eles, por um período, um modo de vida similar aos códigos estabelecidos em cavalarias.

Isso está alinhado com a poética adotada por Arthur Bliss em sua obra para narrador, coro e orquestra *Morning Heroes*. Ali os soldados da Grande Guerra são equiparados aos feitos nos poemas de outros heróis já consagrado: da ilíada na despedida de Heitor ao aceitar seu fardo de combate; os soldados da Guerra de Secessão descritos por Walt Whitman em sua poesia *Drum-taps*; as esposas em

²⁰Em tradução nossa: “Reine Britânia, Britânia domina as ondas. Bretões nunca nunca nunca serão escravizados”

contemplação dos eventos e no aguardo do retorno de seus filhos e esposos no poema de Li Tai Po; e finalmente a culminação, amarrando esses textos e relacionando-os com textos que culminam nos poemas soldados ingleses da Grande Guerra: Wilfred Owen (1893-1918) e Robert Nichols (1893-1944).

Para Arguelhes, ao menos na mentalidade cavaleiresca dos aviadores, que parece encontrar eco aqui no repertório, a construção de atitude diante da guerra

[...] calçou-se, em larga medida, no pensamento cristão e na idealizada Idade Média romântica. O exercício da masculinidade na guerra, entre os soldados, oscilava entre as três mencionadas respostas sacrificiais. Nos pôsteres propagandísticos as imagens de cavaleiros medievais eram uma constante, evocando a grandeza, o sacrifício, o senso de dever e o companheirismo (Arguelhes, 2013, p. 143).

Arguelhes não é o único a citar esses valores sacrificiais. Modris Eksteins indica em sua tese, durante o livro “A Sagração da Primavera: A Primeira Guerra Mundial e o Nascimento da Modernidade” (2021), que o espírito do tempo daquele período apresentava características culturais de culto ao sacrifício. Para a Grande Guerra, isso se traduz na ideia com significativa penetrabilidade social da inevitabilidade da morte de soldados durante o conflito. O autor propõe que a música moderna antecipou esse espírito do tempo, utilizando como exemplo a Sagração da Primavera (1913) de Igor Stravinsky (1882-1971), onde a proposta artística propõe em sua gênese a arte total, combinação de música, dança e elementos cênicos, bem como o tema do sacrifício das virgens, de representações de imaculadas, para a chegada da primavera.

Há duas pesquisadoras da música da Grande Guerra que apresentam abordagens distintas em suas atuações, porém a presente tese parece se encontrar num meio do caminho no recorte dessas autoras. A primeira é a pianista brasileira Danieli Verônica Longo Benedetti e a segunda é a violoncelista inglesa Kate Kennedy.

No trabalho de Benedetti, é desenvolvida a discussão das obras da Grande Guerra ligadas a compositores franceses e sua relação com o revanchismo²¹. Nesse

²¹O Revanchismo foi a reação da população parisiense, a partir de Janeiro de 1871, diante da rendição do governo Francês durante a guerra Franco-Prussiana. Este sentimento de vingança seria cultivado pelos franceses e influencia todo quadro político e cultural até a declaração da Primeira Guerra Mundial (Benedetti, p. 29, 2013)

quadro de análise da conjuntura política, estética e performática a autora levanta dados sobre a adoção de ícones no contexto da música francesa para a consolidação e legitimação de sua técnica composicional. Entre artigos diversos, apresenta dois livros publicados que demonstram a direção de sua pesquisa:

Em “Obras de Guerra: a produção musical francesa durante os anos da primeira guerra mundial” (2013) são apresentados os contextos históricos levando em consideração a particularidade daquela população e sua relação com o movimento revanchista em decorrência da derrota na guerra Franco-Prussiana de 1870-71. A pesquisadora apresenta a redescoberta dos compositores ao lançar olhar a um passado que contemplasse seu esforço nacional e preceitos patrióticos, sobretudo baseando-se nos compositores barrocos Rameau e Couperin. Ela avalia a relação entre os compositores Claude Debussy (1862-1918), Lili Boulanger (1893-1918), Erik Satie (1866-1925) e Maurice Ravel (1875-1937) e a guerra. A obra *Le Tombeau de Couperin*²² (1917) para piano solo de Ravel é colocada em perspectiva e tem seus elementos estilísticos avaliados.

Em “As Sociedades Musicais Francesas do Início do Século XX: ideologias e consequências”, Benedetti (2020) reúne periódicos com a atuação de sociedades musicais francesas que visavam a promoção de estreias de músicas de compositores vivos. Entre elas a *Société Nationale de Musique* (SNM) e a *Société Musicale Indépendante* (SMI) que apresentavam linhas ideológicas distintas ao adotar repertório. A SNM possuía restrições quanto à adoção de repertório de compositores de outros países, enquanto a SMI era aberta para tal. Com base na documentação, são apresentadas as atuações desses grupos em ordem cronológica e levantada a discussão acerca de seus alinhamentos, preferências e estratégias para agregar público.

A abordagem de Kate Kennedy se dá no âmbito dos compositores ingleses e é sobretudo biográfica. Seu enfoque de maior relevância é a biografia *“Dweller in Shadows: A Life of Ivor Gurney”*²³ (2021) do compositor e poeta de abundante produção artística, poética e musical. A autora trata de sua formação na *Royal College of Music*, sua atuação na Grande Guerra, sua produção artística e seu confinamento num manicômio.

²²Em tradução literal: “O Túmulo de Couperin”. *Tombeau* também é um gênero musical que rende homenagem a um indivíduo notável falecido.

²³Em tradução nossa: “Habitante das Sombras: Uma Vida de Ivor Gurney”.

Dentre os diversos artigos de Kennedy, há um em que a pesquisadora realiza uma interessante linha do tempo: em “*Silence recalled in sound: British classical music and the Armistice*”, um dos textos compilados por ela e por Trudi Tate no livro “*The Silent Morning: culture a memory after the armistice*”²⁴ (2013) ela cita panoramicamente obras de diversos gêneros - coral, orquestral e outros - dedicadas à Grande Guerra por Edward Elgar (1857-1934), Frederick Kelly 1881-1916), Frank Bridge (1879-1941), Gustav Holst (1874-1934), Ivor Gurney (1890-1937), Charles Villiers Stanford (1852-1924), Lilian Elkington (1900-1969) , John Foulds (1880-1939), Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Gerald Finzi (1901-1956) e Gordon Jacob (1895-1964). Ela oferece ainda uma análise poética da obra *Morning Heroes* de Arthur Bliss.

Olhando para a produção de Kennedy é possível ver algumas lacunas: a mais evidente é a contradição entre o título do artigo acima e a realidade do recorte oferecido. Os compositores por ela apresentados são todos ingleses - talvez havendo aqui algum espaço para debate sobre Frederick Kelly, nascido na Austrália. Deste modo, é uma forte extrapolação indicar que seriam representantes da música clássica britânica, a não ser que essa seja sinônimo de música clássica inglesa. Em segundo lugar, ela oferece algumas afirmações sem demonstrar musicalmente o que essas significam de fato. Por exemplo, ao citar a *Ode to Death* de Gustav Holst é indicado que suas raízes estão na forma do Requiem (Kennedy, 2013, p. 277), mas não oferece explicação de quais seriam as estruturas musicais para balizar essa informação.

Em termos de oposição nacionalista, os compositores franceses se entendiam, em partes, como sendo portadores de uma estética que era uma espécie de antídoto musical para o que alguns consideravam a barbárie representada pela escola germânica (Debussy *apud* Benedetti, 2013, p. 35 – 36). Isso se expressou com intensidade no movimento revanchista.

A autodeterminação dos ingleses operou por uma via na qual eles se compreendiam como inventores das técnicas composicionais utilizadas amplamente nas escolas germânicas, portanto seriam detentores *a priori* dessa tradição. Isso é relatado por um estudante de Gustav Holst em um relatório de aula e publicado em um periódico, onde teria recebido orientação acerca da inventividade de Henry

²⁴Em tradução nossa: A Manhã Silenciosa: cultura e memória depois do armistício”.

Purcell (C, 1922, p. 355). Isso é plausível, e mesmo Vaughan Williams registrou que seu professor de composição e história da música na *Royal College of Music*, Hubert

Parry uma vez me disse: 'Escreva música coral que convenha a um Inglês e um democrata.' Nós, pupilos de Parry temos, se tivermos sido sábios, herdamos dele a grande tradição coral Inglesa, que Tallis passou a Byrd, Byrd a Gibbons, Gibbons a Purcell, Purcell a Battishill e Greene, que em suas vezes transmitiram através de Wesleys, a Parry. Ele nos passou a tocha e é nosso dever mantê-la acesa (Foreman, 1998, p. 38).

Portanto, esse grupo de compositores aparenta ter a tendência de acreditar nessa força de sua “árvore genealógica”, justificando sua tradição desde os tempos que sejam tão remotos quanto possível. Esse tipo de oposição dos ingleses contra nações da Europa – por uma posição de defesa de um certo *status quo* em favor da Grã-Bretanha – também foi percebido, ainda durante o período de guerra, pelo filósofo inglês, professor de Cambridge e anti-imperialista, Bertrand Russell (1872-1970) em seus ciclos de palestra que ficaram famosos por serem uma voz dissonante e isolada entre os pares, defensora do pacifismo. Segundo o acadêmico, "os alemães queriam fazer a guerra para alterar o status quo; nós queríamos fazer a guerra para impedir que esse fosse alterado em favor da Alemanha" (Russell, 2013, p. 68).

Essa defesa da tradição e da continuidade da música entendida como ancestral a esses compositores, durante o esforço de guerra parecem aderir em seus discursos a continuidade de uma dita *Pax Britannica*²⁵. Esses ideais de paz, entretanto, geram contradições e conflitos em outros países, justamente pela disputa entre representações e hierarquizações simbólicas geradas no choque entre repertórios e seus signos.

Ao analisar as contradições de cinco grandes momentos de conflito, a Revolução Francesa até a Guerra Fria - obviamente passando pelas tensões da Grande Guerra - Domenico Losurdo afirma que “a história grande e terrível do período contemporâneo é também a história de choques entre diferentes projetos de paz perpétua” (Losurdo, 2018, p. 13). É na intenção de estudar criticamente a parte do repertório musical inglês na colaboração com um destes projetos de paz,

²⁵Um termo que se refere ao período de paz estabelecido em todo o território do império. Faz referência a Pax Romana. Na prática representa um período de poder quase indiscutível da coroa britânica e dos interesses ingleses diante dos componentes coloniais e territórios de ação.

intentando preencher as lacunas dessa área de conhecimento e sobretudo descrever o contexto, sistema de produção e relação dessa música composta no centro de uma força imperial com a do repertório produzido na periferia, que essas inquietações podem ser úteis.

**2 O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DAS OBRAS
DEDICADAS: ANÁLISE DE CONTEÚDO EM
PERIÓDICOS DE 1913-1936**

2.1 Compositores, obras, banco de dados e periódicos

Essa seção reúne e analisa os artigos encontrados em periódicos presentes no arquivo britânico de jornais - *British Newspaper Archive*. Esse acervo compreende inúmeros periódicos de diversos países em posse da Biblioteca Britânica - *British Library* - mas sobretudo exemplares da Inglaterra. A pesquisa se deu remotamente no acervo digitalizado e a busca sistemática, após testes que apontassem uma estratégia para diminuir o número de correspondências descartadas, se deu através da combinação de termos exatos:

[Título da Obra]
[Nome e Sobrenome do Compositor] + [Título da Obra]
[Nome e Sobrenome do Compositor] + [War] ou [Great War]

Na ordem acima, portanto, foram apreciados, transcritos e traduzidos²⁶ artigos na janela de tempo dos anos de 1913-1936, período de composição das peças. Durante a busca, foram desprezados os textos que, após leitura, representavam falsos cognatos. Os artigos que aparecem em mais de um dos termos foram contabilizados, porém referenciados uma única vez. Para a obra *Requiem*, de Frederick Delius, não foi viável realizar triagem a partir do critério de Título da Obra, por razão de ser uma palavra em latim que, em suas 69.932 respostas, não traria nenhuma informação para o recorte. Em *For The Fallen* esse desafio persistiu. Para *Dona Nobis Pacem* encontrou-se a mesma problemática, então foi feita a pesquisa com o título da cantata e o título do movimento somado ao nome do compositor que cabe no recorte - *Dirge For Two Veterans*. Este último, pesquisado como termo exato encontra inúmeros descartes por ser homônimo do popular poema de Walt Whitman. Quando um mesmo texto foi encontrado reproduzido em diversos periódicos, a primeira correspondência foi dada como positiva e as demais descartadas. Usar o termo *Great War*, somado aos outros, reduz grandemente o número de correspondências e falsas correspondências, viabilizando a continuidade do levantamento.

A partir dos artigos na fonte original, foram transcritos integralmente os títulos e textos, considerando apenas as partes relevantes para a investigação, omitindo o que foi considerado impertinente, de acordo com o critério de relevância do pesquisador - por exemplo, parágrafos integrantes do texto e que se referem a assuntos diversos. Artigos com textos que aparecem duplicados, por razão de republicação em outro periódico ou outras, tiveram considerados o exemplar mais antigo, descartando os seguintes. As transcrições estão dispostas em ordem cronológica dentro de suas categorias. A síntese ficou disposta da seguinte forma:

²⁶Todos os artigos receberam tradução nossa, do inglês para o português brasileiro, para o tratamento de dados.

Quadro 3 - Busca sistemática de compositores e obras em base de dados

Termos Exatos	Correspondências	Positivos	Descartes
Ralph Vaughan Williams - Dona Nobis Pacem	5	3	2
Ralph Vaughan William - Dirge for two veterans	37	5	32
Ralph Vaughan Williams + War	64	9	55
Cyril Rootham + For the Fallen	16	7	9
Cyril Rootham + War	69	15	54
Frederick Delius + Requiem	35	14	21
Frederick Delius + Great War	34	5	29
Edward Elgar + Spirit of England	184	25	159
Edward Elgar + Great War	171	14	157
Gustav Holst + Ode to Death	12	10	2
Gustav Holst + Great War	43	4	39
John Foulds + A World Requiem	39	17	22
John Foulds + Great War	24	6	18
Arthur Bliss + Morning Heroes	242	21	221
Arthur Bliss + Great War	56	3	53

Fonte: *The British Newspaper Archive*, elaboração própria]

É possível fazer algumas considerações preliminares sobre o material positivo antes de apresentar o conteúdo. Utilizarei, abaixo, exemplos onde os tipos de ocorrências foram mais proeminentes, mas elas ocorrem quase que na totalidade das correspondências.

Uma boa parte do material de Ralph Vaughan Williams e de Gustav Holst apresenta programas que tiveram uma relação tangencial às composições. Os materiais que tratam da imagem social percebida e relatada pela imprensa, por esses compositores, foram considerados. Eventualmente serão relatados materiais que não têm relação direta com as peças que estavam sendo buscadas, mas que servem para analisar mecanismos de ação nacionalista, por exemplo.

John Foulds tinha um homônimo natural da cidade de Lancashire, que serviu na guerra. Essa busca acabou por esbarrar em notícias de partida e correspondência

desse cidadão (Rev. and gogh's farewell. Burnley Express, Lancashire, p.6, 17 de Novembro de 1915).

Spirit of England de Elgar é a obra mais executada. Todos os anos, com mais de um concerto por ano e muitos deles foram em ocasião do Dia do Armistício. A partir de 1921 ela é dita como uma “obra famosa” (The armistice concert, 1924, p. 2) e com isso não aparecem novas discussões acerca dela, estando já estabelecida nas temporadas de concerto. Dado o enorme prestígio de Edward Elgar e Arthur Bliss, suas presenças na imprensa também são vastas e geram eventuais redundâncias.

Pelo formato aqui escolhido para o desenvolvimento do texto, os principais artigos de periódicos serão relatados dando prioridade aos que sejam viáveis de ser amalgamados em razão de sua opinião em uma mesma direção, utilizando fontes eleitas e considerando serem aqui as mais significativas. Além disso, foi realizada a busca a partir de termos referentes a periódicos especializados e que se encontram no acervo do RIPM, sendo possível encontrar alguns exemplares ou republicações de matérias desses periódicos. Os termos de busca, no que se refere aos anos de 1917-1936, seguiram o formato [Nome do Periódico] + [War].

Os periódicos em questão são *The Chesterian* (1915-1940, 1947-1961), *The Musician* (1919-1921), *The Scottish Musical Magazine* (1919-1934), *The Sackbut* (1920-1934), *Fanfare: a musical causarie* (1921-1922), *The Dominant* (1927-1929).

Quadro 4 - Busca sistemática dos periódicos especializados em base de dados

Termos Exatos + [War]	Correspondências	Positivos	Descartes
The Chesterian	58	12	46
The Musician	~100.000	-	-
The Scottish Musical Magazine	22	0	22
The Sackbut	129	0	129
Fanfare: a musical causarie (Fanfare musical)	1	0	1
The Dominant + [Oxford]	~200.000	-	-

Fonte: The British Newspaper Archive, elaboração própria.

O periódico *The Musician* ficou inviável para coleta de dados, vista a enorme recorrência do termo em outros contextos. No periódico *The Dominant* se fez necessário adicionar o termo Oxford - em referência à universidade que editou o jornal - para estabelecer correspondência que fossem coerentes com a demanda.

Nas correspondências relativas ao *Chesterian* é possível encontrar resumos e títulos de matérias escritas dessa revista especializada mensal especializada em música. Foram recolhidos os artigos que apontam textos sobre a música e compositores Ingleses, ignorando temas da música de outros países.

The Scottish Musical Magazine é realmente escocesa, possui muitos artigos sobre canções tradicionais e discussões específicas de sua música, e não chega a tocar temas importantes ao recorte. Isso também é, de certa forma, demonstração do contrastante interesse temático da música desses países .

A busca por vestígios da revista *The Sackabut* encontrou apenas artigos relacionados ao instrumento musical que dá nome ao periódico. Nas correspondências, o termo aparece em notas de programa, poemas e em uma diversidade de outros contextos, mas em nenhum deles é o do periódico em si. Assim sendo, o periódico que pode ser comentado e no qual aqui é possível verificar possibilidade de aprofundamento é *The Chesterian* (1915-1940).

2.2 Dirge for two Veterans (1914) da cantata Dona Nobis Pacem (1936) e Ralph Vaughan Williams (1872-1958)

A obra de Vaughan Williams se trata do quarto movimento, escrito em 1914, logo após o início da Grande Guerra, e foi incorporado em sua cantata *Dona Nobis Pacem*²⁷, que foi consolidada em 1936. *Dirge for Two Veterans*²⁸ é um poema de Walt Whitman que faz a reflexão sobre um pai e filho que perdem a vida em um conflito e têm seus corpos cortejados por sua comunidade e pela própria cidade que, em uma metáfora construída pelo poeta, observa e é grata a duas gerações unidas em um propósito e agora destinadas a uma cova única. A peça é escrita para coro misto, orquestra, soprano e barítono solistas.

A estreia se deu na 11ª edição do BBC Concerts of Contemporary Music e foi regida pelo próprio compositor (What's on the radio, 1936, p. 11) no dia 13 de

²⁷Dê-nos a Paz, em tradução nossa.

²⁸"Endecha para dois Veteranos", em tradução nossa. Ver anexos para a tradução completa do poema.

novembro, portanto em data próxima ao Dia do Armistício²⁹. Os músicos dessa performance foram: a soprano Rence Flynn (1905-1999), o barítono Roy Henderson (1899-2000), o Coro A da BBC - *Huddersfield Choral Society* - tendo como maestro Leslie Woodgate (1900-1961), seção D da orquestra da BBC e regência de Ralph Vaughan Williams e Adrian Boult (1889-1963). Esse concerto foi transmitido via rádio e dividiu a programação com explicações do almirante Samuel Hoare acerca das responsabilidades da marinha britânica em mares estrangeiros (First performance of new work, 1936, p.10).

Não há críticas posteriores para essa performance. Quem deveria ter regido esse concerto era Albert Coates (1882-1953), que adoeceu e foi substituído por Williams em um ensaio no mês de setembro daquele ano. Durante o ensaio, ele teria estagnado em um momento que a imprensa que acompanhava achou encantador e se explicado após o coro terminar a peça:

Foi um daqueles magníficos Dó graves que me fizeram parar [...]. Este é um momento esplêndido [...]. É esplêndido poder ouvir esta música ser cantada dessa forma. Vejam bem. Eu diria que é assim que o Sr. Coates fará [...]. Sr. Coates terá suas próprias ideias. Vocês sabem como são os regentes! Mas eu gosto mais assim (Dr. R. Vaughan Williams visit, 1936, p. 18)³⁰.

Ao contrário do que Vaughan Williams acreditava que aconteceria em setembro, foi ele que regeu o concerto e não Albert Coates.

O movimento não é citado em separado da cantada. As ocorrências que citam se dão em razão de uma obra homônima de Gustav Holst no *Wasall Observer* (Grew, 1922, p. 6) e em dois obituários de Charles Woods (1866-1926), professor da Universidade de Cambridge, onde o *Sheffield Daily Telegraph* (Charles Woods, 1926, p. 3) e o *Liverpool Daily Post* (Noted musician dead, 1926, p. 16) relatam em seus artigos que Vaughan Williams ou Holst seriam possíveis sucessores, dada sua proximidade com o gênero *folksong* e sua formação na *Royal College of Music*. Eles eram compositores de uma mesma geração frequentemente comparados, por

²⁹Dia 11 de Novembro, comemorado anualmente a partir de 1919.

³⁰Tradução nossa para o texto "It was those magnificent low C's which made me stop [...]. This is a splendid moment [...]. It's splendid to be able to hear this music sung like this. Mind you. I don't say this is how Mr. Coates will take it [...] Mr. Coates will have his own ideas. You know what conductors are! But I may like it better." (Dr. R. Vaughan Williams Visit, 1936, p. 18)

exemplo:

Holst e Vaughan Williams são os principais compositores da escola nacional inglesa: homens que mergulharam com prazer na música inglesa do passado e nos pouco estimados tesouros da canção folclórica inglesa. (A lead in british opera tomorrow, 1923, p. 2)³¹

Com isso é possível notar a tendência consolidada, na década de 1920, desses compositores como reconhecidas referências da música nacional. Ali já havia uma opinião pública favorável a esses compositores - Holst e Vaughan Williams - no sentido de serem consagrados como espécies de guardiões não só da música contemporânea, mas da relação dessa música com o passado mítico dos Ingleses, evocado pelo uso do termo *folksong* como um recurso de síntese que legitima essa consagração. O poema do movimento em questão é o seguinte:

Quadro 5 - Poema original de Walt Whitman (1819-1892) e Tradução nossa

Original	Tradução nossa
DIRGE FOR TWO VETERANS THE last sunbeam Lightly falls from the finish'd Sabbath, On the pavement here, and there beyond it is looking, Down a new-made double grave. LO, the moon ascending, Up from the east the silvery round moon, Beautiful over the house-tops, ghastly, phantom moon, Immense and silent moon. I see a sad procession, And I hear the sound of coming full-key'd bugles, All the channels of the city streets they're flooding, As with voices and with tears. I hear the great drums pounding, And the small drums steady whirring, And every blow of the great convulsive drums, Strikes me through and through.	ENDECHA PARA DOIS VETERANOS O último raio de sol Levemente cai do Sabbath terminado No pavimento aqui, e lá além de onde ele vê, Se aprofunda a recém-feita dupla cova Ó, a lua ascendente, Do alto do leste a redonda e prateada lua, Linda sobre os telhados, fantasmagórica, lua espectral, Imensa e silenciosa lua Eu vejo uma triste procissão, E eu ouço o sonoras cornetas acercando, Em todos os canais das ruas da cidade elas inundam, Tal com vozes como com lágrimas. Eu ouço os grandes tambores batendo, E os pequenos tambores zunindo constantes E cada golpe dos grandes e convulsivos tambores,

³¹Tradução nossa para "Holst and Vaughan Williams are the principal composers of the English national school: men who have dived with delight into the English music of the past and into the too little steamed treasures of English folksong." (A lead in british opera tomorrow, 1923, p. 2)

For the son is brought with the father, (In the foremost ranks of the fierce assault they fell, Two veterans son and father dropt together, And the double grave awaits them.) Now nearer blow the bugles, And the drums strike more convulsive, And the daylight o'er the pavement quite has faded, And the strong dead-march enwraps me. In the eastern sky up-buoying, The sorrowful vast phantom moves illumin'd, (Tis some mother's large transparent face, In heaven brighter growing.) O strong dead-march you please me! O moon immense with your silvery face you soothe me! O my soldiers twain! O my veterans passing to burial! What I have I also give you. The moon gives you light, And the bugles and the drums give you music, And my heart, O my soldiers, my veterans, My heart gives you love.	Batem através e através de mim. Pois o filho é trazido com o pai, (Nas vanguardas linhas do feroz ataque eles caíram, Dois veteranos pai e filho tombaram juntos, E a dupla cova os aguarda.) Agora mais próximas soam as cornetas E os golpes dos tambores são mais convulsivos, E a luz do dia sob a rua quase desvaneceu, E a poderosa marcha-morta me estrangula. No céu leste alto e sustentado, O tristonho vasto fantasma se move iluminado (Este um grande rosto transparente materno, Resplandecente no firmamento.) Oh poderosa marcha-morta você me delícia! Oh imensa lua com tua face prateada você me acalma! Oh meus par de soldados! Oh meus veteranos indo ao enterro! O que tenho também lhes dou! A lua lhes dá luz, E as cornetas e tambores dão-lhes música, E meu coração, Oh meus soldados, meus veteranos, Meu coração dá-lhes amor.
---	--

Fonte: Williams, 1964. *DONA NOBIS PACEM: IV. Dirge for Two Veterans*. Oxford Press.

2.2.1 Ralph Vaughan Williams e a Grande Guerra

Logo no início do esforço de guerra, houve articulação de indivíduos, representando seus corpos artísticos, para a organização de caridade, doação de cigarros e concertos beneficentes. Em outubro de 1914, o periódico *The Queen* dedica algumas colunas na seção *MUSIC AND MUSICIANS* a esses assuntos, sobretudo quanto à questão dos trabalhadores em atividade no país, a problemática que vinha com isso:

Aos poucos, a verdadeira situação que se vive no mundo musical vai sendo revelada. Durante anos, foi do conhecimento geral que os músicos de orquestra estrangeiros gozavam de muitos privilégios negados aos nossos músicos nativos. O costume absurdo de descrever as bandas como "húngaras", "vienenses" e assim por diante provocou pouco mais do que

risos cínicos e protestos moderados daqueles que conheciam os truques da prática. Mas a declaração de Sir Homewood Crawford feita em uma reunião de músicos britânicos realizada no *Queen's Hall* no dia 13 foi uma surpresa para muitos que acompanhavam de perto os assuntos musicais. Sir Homewood disse que nada poderia ser mais ridículo do que que um homem fosse obrigado a vestir um uniforme de uma determinada cor para ser considerado um bom músico. Ele conhecia casos em que uma parte essencial do contrato era a proibição do uso da língua inglesa durante o tempo de execução. “Tal contrato foi uma vergonha”, comentou Sir Homewood Crawford. É uma vergonha, e também vergonhosa. Talvez, em primeiro lugar, o público fosse o culpado por aderir à velha ideia de que todos bons músicos vieram do exterior. Um pequeno engano inofensivo em termos de nomes e uniformes pode ter sido permitido, embora certamente não aconselhável; mas a submissão à abstinência compulsória do uso da língua inglesa é mais do que um Britão que se preze deveria ser obrigado a suportar. Os homens são compelidos a suportar muito, por uma questão de ganhar a vida, e por mais que os sofrendores instrumentistas britânicos possam ter sofrido com a indignidade, eles devem ser desculpados com o argumento: “*Il faut rir*”³². O público preferia ouvir músicos estrangeiros, reais ou supostos, por isso os apresentadores de concertos e os agentes de entretenimento proporcionam às pessoas o que elas queriam, ou melhor, o que elas imaginavam que queriam. Um uniforme azul adornado com cordões grossos era evidentemente mais impressionante do que o vestido de noite simples. Felizmente, o véu foi agora levantado e a tirania injustificável do passado está agora exposta. Músicos britânicos que nada menos do que uma guerra poderia libertar das suas injustiças estão determinados a encontrar reparação para suas queixas de longa data. (Strange contrats: effort in war time, 1914, p. 44)³³

³²A gramática empregada pelo jornalista foi mantida. Em tradução nossa “*Il faut rir*” do francês pode ter o sentido da expressão “resta rir” em português.

³³Tradução nossa para “Little by little the true state of affairs that has obtained in the musical world becomes revealed. For years it has been common knowledge that foreign orchestral players enjoyed many privileges denied to our native musicians, The absurd custom of describing bands as “Hungarian”, “Viennese,” and so forth provoked little more than cynical laughter and mild protests from those who knew the trickery of the practice. But the statement of Sir Homewood Crawford made at a meeting of British musicians held at the Queen’s Hall on the 13th inst. came as a surprise to many who had followed musical matters closely. Sir Homewood said that nothing could be more ridiculous than that a man should be compelled to don a uniform of a particular hue in order to be considered a good musician. He had known cases where an essential part of the contract was a prohibition of the use of the English language during the time of performance. “Such a contract was a disgrace,” commented Sir Homewood Crawford. A disgrace it is, and a shameful one too. Perhaps, in the first place, the public were to blame for adhering to the old idea that all good musicians came from abroad. A little harmless deception in the way of names and uniforms may have been permissible though certainly not advisable; but submission to compulsory abstinence from the use of the English language is more than a self-respecting Briton should be called upon to bear. Men are compelled to endure much at time for the sake of earning a livelihood, and much as the long-suffering British instrumentalists may have smarted under the indignity, they are to be excused on the plea, “*Il faut rir*.” Audiences preferred to listen to foreign players, real or supposed, therefore concert-givers and entertainment agents provided the people with what they wanted, or rather with what they imagined they wanted. A blue uniform adorned with thick cords was evidently more impressive than the plain evening dress. Fortunately the veil has now been lifted, and the unjustifiable tyranny of the past now

O artigo segue para defender a manutenção das condições de trabalho de músicos de países aliados, mas usa o conflito internacional como justificativa e oportunidade para reimaginar a situação de músicos de outros países, alinhando-se ao esforço de guerra. A reunião se tratava do encontro “*Music in War-time*” e o comitê tratou esse assunto e a viabilidade da produção musical enquanto durasse o conflito. Contou com o apoio nomes notáveis em atuação no período como Alexander Mackenzie - diretor da *Royal Academy of Music* -, Hubert Parry - professor e coordenador da *Royal College of Music* -, Landon Ronald - diretor da *Guildhall School of Music* -, Granville Bantock - diretor de *Birmingham and Midland Institute School of Music* -, e Frederick Bridge - do conselho do Trinity College. Esse comitê estabeleceu um fundo para dar suporte a músicos que encontrassem dificuldades nesse período.

A carta contendo a reação de Ralph Vaughan Williams a essa reunião, a qual estava presente, foi veiculada na imprensa:

Entendo que um comitê será formado para defender os interesses Britânicos na música. Espero que esta comissão considere com empatia o caso daqueles músicos estrangeiros que, há muito, aqui estabeleceram a sua casa e que desempenharam as suas funções com honradez e competência. Pode ter sido um erro ter, em qualquer momento, acusado estes músicos estrangeiros que não podem regressar ao seu país, não podem exercer nenhuma outra profissão, as bolsas das instituições de caridade provavelmente estarão disponíveis para eles e, acima de tudo, a grande maioria deles são apenas no sentido puramente técnico nossos “inimigos”. Demitir estes músicos de cargos ocupados há muito tempo apenas com base na nacionalidade favoreceria de forma desagradável o hábito não-Britânico de bater num homem quando ele está caído. (Strange contrats: effort in war time,

stands exposed. British musicians whom nothing less than a war could release from their injustices are determined to find redress from their long standing grievances.” (Strange contrats: effort in war time, 1914, p. 44).

1914, p. 44)³⁴

O comitê tenta proteger os interesses de músicos em um problema doméstico utilizando como pivô argumentos que atendem a um interesse internacional. Vaughan Williams argumenta apelando para costumes domésticos, para proteger a atividade de seus colegas de outros países. Vale lembrar, aqui, a atuação internacional do compositor naquele período, sendo ele bem recebido para estreitar suas obras em espaços oferecidos pela *Société Musicale Indépendante* na França, por exemplo, dada sua proximidade com Maurice Ravel.

Não houve na Inglaterra vetos significativos ou institucionais no que se refere a programar peças de compositores estrangeiros. As páginas que discutiam entretenimento e arte dividiram espaço das críticas de concerto com noticiários de guerra, mensagens de líderes religiosos e outros apelos de cunho nacionalista. A estreia da *London Symphony* de Vaughan Williams dividiu programa com a abertura *Carnival* de Antonín Dvořák (1841-1904). Na mesma página de jornal relata-se um concerto para piano de Mozart, a atuação de cães no front, casamentos entre soldados e outras histórias. Na coluna, Vaughan Williams tem sua formação acadêmica e linhagem educacional exaltadas extensamente (The winter gardens bournemouth, 1915, p. 5)

Programas exclusivamente de compositores Ingleses chegaram a acontecer, como o concerto com massiva presença da aristocracia - Rei George V, Rainha Maria, Rainha Alessandra e outros componentes do principado - no *Royal Albert Hall* para o concerto intitulado *Choral Commemoration of the First Seven Divisions*³⁵. Esse evento de comemoração, da atuação das forças do exército, possuía forte e óbvio fervor nacionalista, e o programa foi composto sobretudo de obras corais: Abertura 'Cockaigne' de Edward Elgar; *Song for Chorus and Orchestra: 'Towards the Unknown Region'* de Ralph Vaughan-Williams; *Elegy for Strings* de Herbert Howells, *Ode for*

³⁴Tradução nossa para "I understand that a committee is to be formed to uphold British interests in music. I hope that this committee will consider sympathetically the case of those foreign musicians who have long made their home here and have made honorably and in a competent manner performed their duties. It may have been a mistake ever to have appointed these foreign musicians that cannot return to their own country, they cannot enter any other profession, the purses of the charitable will probably be close to them, and, above all, the large majority of them are only in purely technical sense our "enemies". To dismiss these musicians from long-occupied posts merely on the ground of nationality would favour unpleasantly of the very un-British habit of hitting a man when he is down. (Strange contrats: effort in war time, 1914, p. 44)"

³⁵"Comemoração Coral das Sete Primeiras Divisões", em tradução nossa.

Soprano Solo, Chorus and Orchestra: 'To the Vanguard, 1914' de Arthur Somervell; *Motet for unaccompanied voices: 'There Is An Old Belief'* de Hubert Parry; *Song for Bass Solo, Chorus and Orchestra: 'Farewell'* de Charles Villiers Stanford, fanfarras militares e '*God Save the King*', o hino nacional. Esse evento aconteceu em 15 de dezembro de 1917, momento em que haviam uma série de revoltas em curso na Europa e no exato dia em que a União Soviética assinou seu armistício, que viria a ser conhecido como o Tratado de Brest (Sondhaus, 2017, p. 275). A celebração tornou-se solene e ficou registrada nos dias seguintes pelo expressivo público que ali esteve:

Cáqui e preto foram praticamente as únicas cores presentes na plateia que lotou o *Albert Hall* na tarde de sábado para a comemoração coral das Primeiras Sete Divisões. O caqui dos 700 oficiais, suboficiais e homens que representavam os sobreviventes daquele heróico exército podiam ser vistos nos camarotes e nas galerias acima, em massas ou grupeto até alturas vertiginosas. O preto estava por toda parte, pois embora esta fosse uma cerimônia de comemoração orgulhosa, não de luto, a audiência civil consistia quase inteiramente de parentes daqueles homens valentes, e deles poucos não estão enlutados. Ao redor das fileiras estavam pendurados - com gala, não alegremente - os estandartes do regimento e outros, feitos para a ocasião, bordados em muitos casos por mulheres que haviam viajado dos confins do reino pela honra de fazer alguns pontos. Se o sentimento fosse intenso, se em uma parte da cerimônia o prédio vibrasse com gritos, vivas e palmas de bandas, o tom geral era moderado, grave e sério (The first seven divisions, 1917, p. 8)³⁶.

Já havia, portanto, uma disputa pela direção narrativa do conflito, onde eram crescentes os amotinamentos no front, em ambos os lados, e um retorno a trocas de amenidades entre os soldados na terra de ninguém (Sondhaus, 2017, p. 288). Esse evento, e, conseqüentemente os compositores programados, engendraram, nesse

³⁶Tradução nossa para o original: "Khaki and black were almost the only colours to be seen in the audience that crowded the Albert Hall on Saturday afternoon for the choral commemoration of the First Seven Divisions. The khaki of the 700 officers, N.C.O.'s [Non-commissioned officer], and men who represented the survivors of that heroic army could be seen in the boxes and in the galleries above, in masses or patches up to the dizzy heights. Black was everywhere ; for although this a ceremony of proud commemoration, not of mourning, the civilian audience consisted almost entirely of the relatives of those gallant men, and of them few are not bereaved. Round the tiers hung—richly, not gaily—the regimental and other banners, made for the occasion, embroidered in many instances by women who had traveled from the ends of the kingdom for the honor of putting in a few stitches. If feeling ran high, if at one portion of the ceremony the building rang with shouts and cheers and clapping of bands, the general tone waz subdued, , grave, and earnest." (The first seven divisions, 1917, p. 8)

contexto do inverno de 1917, uma ferramenta para fornecer coesão narrativa no núcleo duro da força política Inglesa. O luto é representado em tom de orgulho e de forma celebrativa.

No pós-guerra e poucos dias antes do Tratado de Versalhes ser assinado em junho de 1919, Vaughan Williams recebeu o título de Doutor em Música por meio de *honoris causa*, concedido pela Trinity College e sendo congratulado na imprensa (Honorary degree for dr. vaughan williams, 1919, p. 16).

Figura 2: retrato de Ralph Vaughan Williams aos 50 anos de idade



Fonte: England 's charm in music, 1922, p. 2

Na década de 1920, Vaughan Williams era considerado “o compositor mais inglês que já viveu, e não é apenas porque usou com tanta frequência *folksongs* de fato em sua obra que nenhum compositor sugere mais claramente a cena da terra inglesa³⁷” (England’s charm in music, 1922, p. 2). Isso indica que ele estava estabelecido na opinião pública como um sujeito que dominava a escrita musical entendida como devidamente nacional. Esse comentário é especialmente interessante ao avaliarmos que o uso e tratamento das *folksongs* na abordagem do compositor abarcavam materiais musicais de nacionalidades diversas - Irlanda e

³⁷Tradução nossa para: “[Vaughan Williams] is as English a composer as ever lived, and it is not merely because so often used actual folk song in his work that no composer more clearly suggests the english country scene.(England’s charm in music, 1922, p. 2).

País de Gales, como pode ser observado em seu catálogo de canções e arranjos -, mas isso não é visto como contradição, nem coloca Vaughan Williams num rótulo, por exemplo, de compositor que segue tendências internacionais.

2.3 *For the Fallen* Op. 51 (1915) e Cyril Rootham (1875-1938)

O próprio título, *For the Fallen*³⁸, do poema de Laurence Binyon (1869-1943) anuncia sua dedicatória. Esse texto tornou-se bastante popular nas décadas que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, sendo inscrito em memoriais, epitáfios e mesmo sendo musicado, pouco tempo depois, por Edward Elgar na obra que será tratada a seguir.

Trata-se de uma obra para coro e orquestra. Em seu idiomatismo musical, que valoriza o uso e manipulação das características natas da língua inglesa, o compositor faz questão de avisar na página que antecede a partitura: “descobriu-se impossível indicar todas as pequenas variações de tempo, as quais acontecerão naturalmente a qualquer regente que seguir tanto o significado das palavras quanto o ritmo da música” (Rootham, 1915, p. 2)³⁹. O compositor parte da premissa que a descrição desses elementos musicais seria apenas uma instrução óbvia e um tanto preciosista caso fornecida, entendendo que esse tipo de indicação requer o domínio do conteúdo musical e idiomático desta obra que deve passar obrigatoriamente pelo domínio total da língua nela contida.

A obra é concebida para coro misto e orquestra e foi composta em 1915 e estreada em 14 de março de 1919 (C.U.M.S. memorial concert, 1919, p. 3) no teatro do *Guildhall* em Londres. A performance, do coro e orquestra, ficou a cargo do grupo *University Musical Society* e o programa foi o seguinte:

1. Sinfonia em Dó menor - Ludwig van Beethoven (1770-1827)
2. *For the Fallen* - Cyril Bradley Rootham (1875-1938)
3. *Rhapsody “A Shropshire Lad”* - George Butterworth (1885-1916)
4. *Ode: “Blest pair of sirens”* - Hubert Parry (1848-1918)

³⁸“Aos Caídos”, em tradução nossa.

³⁹Tradução nossa para “It has been found impossible to denote all the little variations of time which will naturally occur to any conductor who follows the meaning of the words as well as the rhythm of the music” (Rootham, 1915, p. 2)

O próprio Rootham atuou como regente desse concerto nas obras com participação de coros e, excluindo a quinta sinfonia de Beethoven, as demais peças programadas têm forte significância para o contexto desse concerto memorial. A *For the Fallen* é uma Obra Dedicada e ocupa esse espaço. O conjunto de canções de *A Shropshire Lad*, de Butterworth, data de 1912 e faz parte do Pastoralismo inglês, ocupando um espaço especial neste, já que o compositor serviu durante a Grande Guerra e foi morto na batalha do Somme e teve suas obras e a estética nelas adotadas como, aqui foi argumentado em pesquisa anterior a essa, Obras de Identificação Nacional. Hubert Parry era considerado a referência da escrita coral entre seus contemporâneos - foi um dos professores da *Royal College of Music* - e faleceu um mês antes do armistício e esse concerto, ao fechar com uma de suas obras, também deve, considerando o contexto de concerto memorial, ter servido como algum tipo de reverência à sua memória. Esse concerto foi elogiado de modo geral, *For the Fallen* recebeu bastante atenção da crítica:

Dr. Rootham apresentou um novo trabalho de sua própria caneta ontem à noite, na forma de uma composição com um poema de Laurence Binyon, intitulado "*For the Fallen*". É, como o próprio nome indica, uma obra escrita em memória daqueles que entregaram suas vidas durante a grande guerra, e está planejada para coro e orquestra completa. Abriu com uma introdução solene em que notas persistentes de bateria criaram uma atmosfera impressionante, que se manteve no decorrer da obra. As vozes entraram no encerramento desta primeira seção com um tema nobre e expressivo, bem colocando as palavras: "Com orgulhosa ação de graças, uma mãe por seus filhos, a Inglaterra chora pelos mortos do outro lado do mar".

Aqui devemos fazer uma pausa para dizer o quanto o Dr. Rootham está de parabéns pelo esplêndido entendimento que existe entre o regente e suas bastante hábeis forças. O canto do refrão foi marcado pela clareza do tom e, sobretudo, pela capacidade de lidar com os intrincados ritmos revelados posteriormente na música. Seu canto flexível foi de fato digno de nota, e nas partes mais complicadas da obra, onde podem ser encontrados exemplos de escrita de partes vocais de natureza não totalmente graciosa, esse fácil domínio do ritmo manteve o refrão em boa colocação. O compositor foi calorosamente lembrado no final da obra por um público entusiasmado (C.U.M.S. memorial concert, 1919, p.3) ⁴⁰.

⁴⁰Tradução nossa para "“Dr. Rootham presented a new work from his own pen last night, in the shape of a setting of a poem of Laurence Binyon, entitled “For the Fallen”. It is, as it’s name implies, a work written in memory of those who laid down their lives during the great war, and is planned for chorus and full orchestra. It opened with a solemn introduction in wich persistent notes of drums created an

Essa obra ajudou Cyril Rootham a ganhar relevância para o mercado simbólico da música de concerto Inglesa. Isso pode ser observado em artigos de opinião que discutem a originalidade e qualidade da música Britânica. Ao longo do artigo, o autor indica a predileção do público por compositores estrangeiros, segundo o entendimento de que estão alheios aos compositores contemporâneos.

Aqui, neste breve resumo, está uma lista de alguns compositores Britânicos que estão trabalhando pela causa da música séria - música, isto é, de um tipo que está na alta tradição da arte musical, música que tenta dizer algo que vale a pena, e que, embora permaneça em níveis inferiores aos da grande música dos grandes homens do passado, é, apesar de tudo, música cuja intenção, cuja realização técnica, cujo poder de imaginação pretende às vezes alcançar, de emoção e pensamento, conferem ao seu compositor o direito ao reconhecimento e ao respeito (Mason, 1924, p. 7)⁴¹

Ele segue para as indicações dos nomes de Edward Elgar, Frederick Delius, Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, Arnold Bax, Eugene Goossens, Rutland Boughton, Joseph Holbrooke, Ethel Smyth, Hamilton Harty, Arthur Bliss, E. J. Moeran, Armstrong Gibbs, Peter Warlock, Martin Shaw, Cyril Rootham e W. G. Whittaker. Todos os citados são ingleses, com exceção do irlandês Hamilton Harty. Além disso, o texto é propositivo de um passado mítico inalcançável, mas desejável, e com alguma característica do que seria em um ideal estético nacional que possa superar o de outros países.

impressive atmosphere, which was retained throughout the length of the work. The voices entered at the close of this first section with a noble and expressive theme well befitting the words: "With proud thanksgiving, a mother for her children, England mourns for dead across the sea". Here one must pause to say how much Dr. Rootham is to be congratulated on the splendid understanding that exists between the conductor and his very able forcers. The singing of the chorus was marked by their purity of tone, and above all by the ability to cope with the intricate rhythms revealed later on in the music. Their flexible singing was indeed noteworthy, and in the more complicated parts of the work, wherein were to be found instances of vocal part writing of a not altogether grateful nature, this easy mastery of rhythm stood the chorus in good stead. The composer was warmly recalled at the close of the work by an enthusiastic audience. "(C.U.M.S. memorial concert, 1919, p.3)

⁴¹Tradução nossa para "Here, in this brief epitome, is a list of some of British composers who are at work in the cause of serious music - music, that is to say, of a type which is in the high tradition of musical art, music which tries to say something worth while, and which, though it remain on lower levels than the great music of the great men of the past, is, for all that, music whose intention, whose technical accomplishment, whose attempted and sometimes achieved power of imagination, of emotion, and of thought, entitle its composer to recognition and to respect." (Mason, 1924, p.7)

Apesar da citação no texto acima, *For the Fallen* parece ter sido pouco programada, aparecendo novamente na imprensa apenas em um registro da *Bedford Musical Society*, quando em 1930 ela foi programada junto à Missa em Si menor de Johann Sebastian Bach e regida pelo próprio Cyril Rootham (Bedford musical society, 1930, p. 10). Abaixo, o texto completo da obra:

Quadro 6: *For The Fallen*, Poema original de Laurence Binyon (1869-1943).

Original	Tradução nossa
With proud thanksgiving, a mother for her children, England mourns for her dead across the sea. Flesh of her flesh they were, spirit of her spirit, Fallen in the cause of the free. Solemn the drums thrill: Death august and royal Sings sorrow up into immortal spheres. There is music in the midst of desolation And a glory that shines upon our tears. They went with songs to the battle, they were young, Straight of limb, true of eye, steady and aglow. They were staunch to the end against odds uncounted, They fell with their faces to the foe. They shall grow not old, as we that are left grow old: Age shall not weary them, nor the years condemn. At the going down of the sun and in the morning We will remember them. They mingle not with their laughing comrades again; They sit no more at familiar tables of home; They have no lot in our labour of the day-time; They sleep beyond England's foam. But where our desires are and our hopes profound, Felt as a well-spring that is hidden from sight, To the innermost heart of their own land they are known As the stars are known to the Night; As the stars that shall be bright when we are dust, Moving in marches upon the heavenly plain, As the stars that are starry in the time of our darkness, To the end, to the end, they remain.	Com orgulhosa ação de graças, uma mãe por seus filhos, A Inglaterra chora por seus mortos do outro lado do mar. Eles eram carne da carne dela, espírito do espírito dela, Caído pela causa da liberdade. Emoção solene da batalha: Morte em agosto e real Canta tristeza nas esferas imortais. Há música no meio da desolação E uma glória que brilha sobre nossas lágrimas. Eles foram para a batalha com canções, eram jovens, Membros retos, olhos verdadeiros, firmes e brilhantes. Eles foram firmes até o fim contra probabilidades incontáveis, Eles caíram de cara para o inimigo. Eles não envelhecerão, como nós, os que sobramos, envelhecemos: A idade não os cansará, nem os anos os condenarão. Ao pôr do sol e pela manhã Nós vamos lembrar-nos deles. Eles não se misturam novamente com seus camaradas risonhos; Eles não se sentam mais em mesas familiares de casa; Eles não têm muito em nosso trabalho diário; Eles dormem além da espuma da Inglaterra. Mas onde estão nossos desejos e nossas esperanças profundas, Sentido como uma fonte escondida da vista, No mais íntimo de sua própria terra eles são conhecidos Como as estrelas são conhecidas pela Noite; Como as estrelas que brilharão quando formos pó, Movendo-se em marchas pela planície celestial, Como as estrelas que brilham no tempo da nossa escuridão, Até o fim, até o fim, eles permanecem.

Fonte: Rootham, 1915. *For the Fallen*. Royal School of Church Music Editions.

2.3.1 Cyril Rootham e a Grande Guerra

Foi professor de Cambridge e no momento inicial de mobilização para o esforço de guerra mantinha intensa atuação como regente em coros e madrigais, com variado repertório coral e operístico, dando concertos considerados de excelência com obras de Willibald Gluck, Mozart, Offenbach e outros (Carl rosa opera co, 1914, p. 5). Era considerado um regente produtivo e detalhista, tendo seu trabalho desenvolvido na Cambridge University sendo considerado como um frescor para uma instituição antiga e bem estabelecida (Rootham, 1913, p. 16). Rapidamente se tornou referência para a área de regência coral, devido ao livro que lançou no ano de 1912 - *Voice Training for Choirs*⁴² - e que seria adotado por diferentes instituições nos anos seguintes (Books to read and books to use, 1913, p. 4).

Durante os anos de guerra, continuou a lecionar e preparar coros, realizando repertório em noites de concertos predominantemente para as mulheres, inclusive cantando versões em inglês de obras de Giovanni Palestrina, tendo alguns presentes afirmando que o encontro de alguns músicos ali reunidos só acontecia em questão de se encontrarem em um evento de exceção em razão da guerra (Bristol madrigal society, 1915, p. 5)

Essa se tornou uma série de concertos batizada como *LADIES NIGHT*⁴³ na sala Victoria Rooms na Universidade de Bristol e que em 1917 já contava com um repertório de música do período Elizabetano e Contemporâneo, visando em partes financiar a sociedade artística produtora desses concertos e em partes realizar doações para hospitais da emergência:

Esta é a octogésima primeira destas reuniões, e uma boa audiência já está garantida, apesar das dificuldades especiais devidas à guerra, o programa segue novamente linhas um pouco diferentes daquelas anteriores, mas será considerado muito atraente e variado. A primeira parte compreende obras do período elisabetano de compositores conhecidos como Wilbye, Weelber, Morley, Dowland, Byrd e Ford, e de dois cujas obras não são tão conhecidas, Giles Farnaby e George Kirbye. Todos foram publicados nos últimos dez anos do século XVI e nos primeiros dez anos do século XVII. A segunda parte é, em muitos aspectos, única, pois todas as obras são de

⁴²“Treinamento Vocal para Coros”, em tradução nossa.

⁴³*Noite das Damas*, em tradução nossa.

compositores nascidos ou associados a Gloucestershire, Samuel Wesley, R. L. Pearsall, Sir Hubert Parry. Dr. Basil (o Presidente), Dr. Charles Harford Lloyd.. Dr. Herbert Brewer e Sr. P. Napier Miles. O concelho tem motivos para se orgulhar destes homens notáveis e, felizmente, seis deles são compositores vivos e continuam a dar ao mundo da música o benefício do seu génio. Além do prazer que os patronos da Sociedade terão com a interpretação da música, eles estarão ajudando uma boa causa, já que uma parte dos lucros será doada ao *Bristol and Clifton War Hospital Supply Depot* (Bristol madrigal society, 1917, p. 8)⁴⁴

Em um evento intitulado *War Concert* em 8 de Julho, no Steinway Hall, participou com a estreia de um quarteto de cordas em dó maior que foi bastante bem recebido pela crítica do dia seguinte. Esse evento contou com uma palestra, oferecida por um outro participante presente e cujo nome está ilegível no periódico, com o tema “*The Rôle of [ilegível]ism in Music*”, possivelmente a frase original seja “*The Role of Patriotism in Music*”, considerando os fragmentos de caracteres (War concert, 1915, p. 11). Em outro periódico esse concerto é relatado como sendo uma estreia Britânica e indica os intérpretes sendo o grupo *Philharmonic String Quartet* e a qualidade da música “é como muitas outras produções modernas, mais marcantes pela escrita inteligente do que pela inspiração divina” (Musical doings, 1915, p. 46).

Esses tipos de concertos eram tão comuns e bem incorporados à rotina em um dado momento da guerra, e representavam o suficiente no cotidiano dos correspondentes de guerra que não estavam no front, que há correspondências, publicadas na mídia, onde são relatados ataques, perdas humanas, moral das tropas em determinados lugares e fazem aparente questão de relatar também quais foram seus dispositivos de lazer. Em um desses registros há a informação da destruição accidental de um barco pesqueiro na proteção da costa, relações entre generais, almirantes e conselhos de guerra e abaixo, na mesma coluna, do mesmo colunista,

⁴⁴Tradução nossa para: “This is the eighty-first of these gatherings, and good audience is already assured, 'notwithstanding the special difficulties due the war, The programme is again on somewhat different lines from those formerly hut it will be found very attractive and varied. The first part comprises works of the Elizabethan period such well-known composers as Wilbye, Weelber, Alorley, Dowland, Byrd, and Ford, and by two whose works are not so weil known, Giles Farnaby and George Kirbve. All were published within the last ten years of the sixteenth, and the first ten years of the seventeenth century. The second part is, in many respects, unique, as all the works are by composers born in or associated with Gloucestershire, Samuel Wesley, R. L. Pearsall, Sir Hubert Parry. Dr. Basil (the President), Dr. Charles Harford Lloyd. Dr. Cyril Rootham. Dr. Herbert Brewer, and Mr P. Napier Miles. The county has reason to be proud of these notable men, and, fortunately, six of them are living composers, and are continuing to give the world of music the benefit of their genius. Besides the pleasure the patrons of the Society will derive from the rendering of the music, they will be affording help to a good cause as a share of the proceeds will be given to the Bristol and Clifton War Hospital Supply Depot.” (Bristol madrigal society, 1917, p. 8)

um parágrafo com as impressões da estreia do Quinteto em Ré Maior de Rootham no *Æolian Hall* (From private correspondence, 1918, p. 7)

Logo após o fim da Grande Guerra, Cyril Rootham era capaz de realizar concertos especiais inteiros apenas com a própria música programada (Music of a Bristol composer, 1918, p. 4). Outro momento que pode ser considerado como um tipo de validação dele em meio aos seus pares mais consagrados é sua participação no 25º aniversário de instalação da *Royal College of Music*:

Para comemorar o 25º aniversário da abertura da *R.C.M.* [Royal College of Music] nos edifícios, três concertos foram organizados para 1º, 2 e 4 de julho. Os programas são compostos a partir de composições de músicos que foram alunos da faculdade, incluindo Villiers Stanford e Hurbert Parry, um deles professor de muitos anos, o outro diretor de 1894 a 1918. Entre os nomes estão Charles Wood, Edgar Bainton, Frank Bridge, George Butterworth, Ernest Paver, Purcell Warren (ambos mortos na guerra), Herbert Howell, Cyril Rootham, Harold Duke, H. Lay (organista Christ Church, Oxford), Eugene Goossens, W. Y. Hurlstone, e Coleridge-Taylor. (To celebrate, 1919, p. 2)⁴⁵

No pós-guerra produziu, em fevereiro de 1920, no *New Theater* em Cambridge uma montagem da ópera *Fairy Queen* de Henry Purcell (1659-1695) com bastante cobertura midiática, sendo considerada uma redescoberta - pelo menos para a década de 1920 - da obra deste que seria o “maior compositor operístico de seu tempo” (Purcells’s fairy queen, 1920, p. 9) Essa montagem estava programada para 1914, mas foi adiada até que a guerra acabasse. Em uma palestra de divulgação do evento, Cyril Rootham deu seu ponto de vista sobre esse compositor histórico e teve seu discurso reverberado na imprensa e que vale a leitura quase integral:

Henry Purcell, o maior compositor inglês do século XVII, a cujo crédito estão 29 Odes, a música para 54 peças teatrais, mais de 100 hinos, mais de 200 canções seculares, duetos, trios e

⁴⁵Tradução nossa para: ““To celebrate the 25th anniversary of the opening of the . R.C.M. [Royal College of Music] buildings, three concerts are arranged for July 1st, 2nd, and 4th. The programmes are made up from the compositions of musicians who have been students at the college, with Villiers Stanford and Hurbert Parry thrown in, the one • professor of many years standing, the other director from 1894 to 1918. Among the names are Charles Wood, Edgar Bainton, Frank Bridge, George Butterworth, Ernest Paver, Purcell Warren (both killed in the war), Herbert Howell, Cyril Rootham, Harold Duke, H. Lay (organist Christ Church, Oxford), Eugene Goossens, W. Y. Hurlstone, and Coleridge-Taylor.” (To celebrate, 1919, p. 2)

catches, e uma grande quantidade de música instrumental, incluindo sonatas, fantasias e peças de órgão, quase todas adormecidas e ignoradas por mais de 200 anos, serão revividas em Cambridge.[...]

Palestrando sobre a ópera no *New Examination Hall* na tarde de sexta-feira, o Dr. Rootham disse que Purcell nunca recebeu uma fração do reconhecimento e apreciação a que tem direito. Em sua época, ele sofreu muito nas mãos de administradores teatrais tacanhos, poetas invejosos e outros caluniadores do século XVII. Mais tarde, seu gênio foi enterrado sob uma onda de famosos estrangeiros. Muito pouco de sua massa de composições foi publicado durante sua vida, e mesmo agora uma parte considerável dela estava faltando, embora a *Purcell Society* espere em breve dar aos seus assinantes uma grande e monumental edição das obras do grande compositor que irá de alguma forma remover o estigma que recai sobre os músicos Britânicos por negligenciarem o seu gênio.

Purcell, disse que o Dr. Rootham se embrenhou em praticamente todos os ramos da composição musical conhecidos em sua época e desenvolveu alguns que dificilmente eram conhecidos até que ele os aperfeiçoou. Ele era um mestre da harmonia, da melodia e do ritmo – os três grandes pontos da composição musical. Ele tinha um padrão muito alto, abaixo do qual nunca desceu. Acima de tudo, ele foi “O” poderoso compositor Inglês. Sua compreensão do poder e do significado da dicção inglesa foi talvez a coisa mais notável nele. Nunca, pensou ele, houve um compositor, exceto talvez Bach, com uma visão tão grande das possibilidades de colocar sua própria linguagem na música. Ele ilustrou e intensificou o significado interior das palavras que musicou com surpreendente originalidade e com total convicção para aqueles que tinham ouvidos para ouvir e podem apreciar as belezas da língua inglesa quando verdadeiramente apegados à boa música. Pessoas estúpidas, disse o palestrante, muitas vezes pensavam que a língua inglesa era ruim para o canto. Isso não é verdade, quando tratado adequadamente.

As possíveis causas que poderiam explicar a extraordinária negligência de um grande compositor por parte de seus próprios compatriotas foram: (a) Purcell era uma personalidade musical isolada; ninguém parecia segui-lo; seu estilo era tão individual, tão novo. (b) Suas experiências em técnica musical; suas ousadas excursões pelas regiões dos recursos harmônicos e contrapontísticos; e (c) A predominância de Handel na Inglaterra apenas 15 anos após a morte de Purcell. Era bastante óbvio que Handel havia, aliás, copiado Purcell em muitas coisas. (Dr. Rootham on the forthcoming production this in cambridge, 1920, p. 4)⁴⁶

⁴⁶Tradução nossa para: “Henry Purcell, the greatest English composer of the 17th century, to whose credit stand 29 Odes, the music for 54 stage plays, over 100 anthems, more than 200 secular songs, duets, trios and catches, and a large amount of instrumental music, including sonatas, fantasies and organ pieces, nearly all of which has lain dormant and unheeded for over 200 years, is to be revived in Cambridge.[...]”

Lecturing on the opera at the New Examination Hall on Friday afternoon, Dr. Rootham said that Purcell had never received a tithe of the recognition and appreciation to which he is entitled. In his own day he had suffered much at the hands of narrow-minded theatrical managers, envious poets, and other 17th

Essa defesa de um ícone nacional alinhando-o com seus próprios valores de domínio musical e intimidade com a língua inglesa, de certa forma, justifica a própria prática dos compositores ingleses do início do século XX. Mesmo o apontamento de um tipo de ameaça estrangeira, na figura de Friedrich Händel (1685-1759) que não era naturalmente britânico, é bastante coerente, como vimos, com discursos existentes no período vivido pelo próprio Rootham. Esses discursos e práticas encontram espaço para serem balizados e validados na figura quase mítica de Henry Purcell, até mesmo no nível biográfico.

Em outro desses momentos de afirmação nacionalista num outro concerto do pós-guerra, somente com compositores Ingleses e dentre eles Rootham:

É agora um fato que a música Britânica, durante tanto tempo considerada como definitivamente inferior, finalmente ganhou força própria. Os compositores e instrumentistas Britânicos não deixam a desejar aos de qualquer outra nação. [...] Estas não são apenas obras de compositores ingleses, mas possuem características que não se encontram nas óperas alemãs, italianas ou francesas. Foi sugerido que é o momento certo para uma temporada de repertório de verdadeira Ópera Britânica (British opera, 1923, p. 7)⁴⁷

century back-slanderers. Later his genius had been buried under an inrush of foreign fame. Very little of his mass of composition had been published during his life-time, and even now a considerable portion of it was missing, although the Purcell Society hope ere long to give to their subscribers a large and monumental edition of the great composer's works which will go some way to remove the stigma which rests on British musicians for their neglect of his genius.

Purcell, said Dr. Rootham attempted practically every branch of musical composition known in his time and developed some which were hardly known until he perfected them. He was a master of harmony, melody and rhythm - the three great factors of musical composition. He had a very high standard below which he had never descended. Above all he was The power English composer. His grasp of the power and meaning of English diction was perhaps the most remarkable thing about him. Never, he thought, had there been a composer, except perhaps Bach, with so great an insight into the possibilities of setting his own language to music. He illustrated and intensified the inner meaning of the words he set to music with astonishing originality, and with complete conviction for those who had ears to hear and can appreciate the beauties of the English language when truly wedded to fine music. Stupid people, said the lecturer, often thought that the English language was a poor one for singing. It was nothing of the sort when properly treated.

Possible causes which might account for the extraordinary neglect of a great composer by his own countrymen were: (a) Purcell was an isolated musical personality; no one seemed to follow him; his style was so individual, so new. (b) His experiments in musical technique; his daring excursions into the regions of harmonic and contrapuntal resource; and (c) The predominance of Handel in England only 15 years after Purcell's death. It was fairly obvious tha Handel had, incidentally, copied Purcell in a good many things (Dr. Rootham on the forthcoming production this in cambridge, 1920, p. 4)

⁴⁷Tradução nossa para: "It now a fact that British music, so long regarded even this as definitely inferior, has at last come into its own. British composers, and instrumentalists need not take place to those of any other nation. [...] These are not merely the work of English composers, but they possess characteristics not to be found in German, Italian or French operas. It has been suggested that the time is ripe for a repertoire season of genuine British Opera (British opera, 1923, p. 7)

A contribuição de Cyril Rootham para a música Inglesa o levou a ser eleito como *Fellow of the Royal Music of College*, um tipo de indicação de “prata da casa” que era concedida a poucos ex-alunos da instituição (The council, 1933, p. 7).

2.4 Requiem (1913-1916) e Frederick Delius (1862-1934)

O *Requiem*, para Soprano e Barítono solistas, Coro Duplo e Orquestra tem dedicatória deixada por Frederick Delius com os dizeres “*To the memory of all young artists fallen in the war*”⁴⁸ (Delius, 1916, p. 3). Durante o período da Primeira Guerra Mundial, ele já era um compositor veterano e na imprensa já afirmava, na antecipação da temporada de concertos de 1918, que “é bom saber que Frederick Delius tem diversas e importantes novas composições prontas para produção. Uma destas é um *Requiem* baseado na guerra.” E a seguir, ainda no desejo de que haja repertório nacional na temporada, o jornalista argumenta que “se a música Britânica for amplamente ensinada a estudantes, sobretudo a crianças, eles se encherão de gosto por ela” (Music and drama, 1918, p. 4).

Em outubro, outro periódico indica que está em vias de ser produzida muita música que foi composta entre o som das armas e entre elas o novo “*Requiem Pagão*” (Delius, 1918, p. 2) do compositor. Esse é, aparentemente, o nome provisório da obra que tem texto atribuído ao próprio compositor e, com isso, fora do texto da tradição sacra.

Talvez fosse intenção do compositor estreá-la antes mesmo que o conflito terminasse, mas a obra só teve seu título retificado no anúncio do concerto da estreia que aconteceu em 23 de março de 1922. Nesse anúncio do jornal *Weekly Dispatch*, há um artigo indicando o grupo *Kennedy Scott's Choir* que interpretou a peça no *Queen's Hall*. O texto da obra é classificado de teor “Nietzschiano”. Dada a ascendência germânica do compositor, tida por seus contemporâneos como problemática, é feita a ressalva de que “não que a música do Sr. Delius seja de algum modo germânica. Mas certamente há um germe fugaz disso nela, (;;;) Ele utilizou temas Ingleses vez ou outra, (;;;) mas não pode ser encarado como uma voz Inglesa na música (Elusive delius reappears, 1922, p. 2).

⁴⁸ “À memória de todos jovens artistas mortos na guerra”, em tradução nossa.

Um dia após a estreia, a crítica apontou o *Requiem* da seguinte forma:

O novo requiem do Sr. Frederick Delius foi a novidade no concerto da *Philharmonic Society* no *Queen's Hall* esta noite. A obra foi dedicada à memória de todos os jovens artistas que sacrificaram suas vidas na Grande Guerra. Há alguma escrita eficaz para coro e a orquestração é particularmente impressionante. Uma primeira escuta da obra deixa a impressão de que o compositor é além de músico um vidente. Apesar de sua filosofia, contém muitas belezas de pensamento e expressão musical. O Sr. Albert Coates regeu (New work by Delius, 1922, p. 5)⁴⁹

É interessante notar o ruído entre a mensagem dedicatória do compositor e a leitura da imprensa. Para fins de comparação, ambos traduzidos:

Delius: À memória de todos os jovens artistas mortos na guerra

Jornal: À memória de todos os jovens artistas que sacrificaram suas vidas na Grande Guerra

Há uma leve distorção do sentido do discurso ao adicionar o termo “sacrificar” na matéria do jornal, pois ele impõe ao sujeito da frase um propósito que não estava na mensagem original. Em outra crítica o trabalho foi chamado de “inteligente e controverso” ao ser comparado com a polêmica envolvendo os textos do Requiem de Johannes Brahms (1833-1897), tendo sua musicalidade altamente elogiada e colocada no mais alto patamar dentre os compositores do país. Ainda que “a propaganda nele contida conta pouco, mas o tributo eloquente e comovente aos falecidos é o que importa. A obra certamente gerará muita polêmica, mas Delius terá ao seu lado todos os que amam o original e o belo” (Clever but controversial work by Mr. F. Delius, 1922, p. 5)

A aparente controvérsia em torno da obra pode ter prejudicado sua reusabilidade, já que ela não parece mais ter sido programada durante a década de 1920 e as próximas correspondências em periódicos na qual ela é lembrada são de

⁴⁹Tradução nossa para “Mr. Frederick Delius’s new requiem was the novelty at the Philharmonic Society’s concert at Queen’s Hall tonight. The work was dedicated to the memory of all the young artists who sacrificed their lives in the Great War. There is some effective writing for the chorus, and the orchestration is particularly impressive. A first hearing of the work leaves the impression that the composer is a seer as well as a musician. Apart from its philosophy, it contains many beauties of thought and musical expression. Mr. Albert Coates conducted.” (New work by Delius, 1922, p. 5)

obituários e retrospectivas biográficas do compositor (Another loss to music, 1934, p. 7)

O texto cantado é o que segue:

Quadro 7: Poema original de Frederick Delius.

Original	Tradução nossa
Our days here are as one day For all our days are rounded in a sleep They die and ne'er come back again	Nossos dias aqui são como um único dia Pois todos nossos dias são circundados de sono Eles morrem para nunca voltar
We are e'en as the day That's young at morning And old at eventide Departs and nevermore returns	Somos como o dia Que é jovem pela manhã e velho pela tarde Parte e nunca retorna
Young at morning and old and old at eventide and come again no more	Jovem pela manhã e velho e velho pela tarde e não volta mais
We are e'en as the day That's young at morning And old at eventide Departs and nevermore returns	Somos como o dia Que é jovem pela manhã e velho pela tarde Parte e nunca retorna
Young at morning and old and old at eventide and come again no more	Jovem pela manhã e velho e velho pela tarde e não volta mais
At this regard the weaklings waxed sore afraid And dragged themselves with dreams and golden visions and build themselves homes of lies to live in	A partir disso os fracos embutiram-se da dor do medo E arrastaram-se em sonhos e visões douradas E construíram para si casas de mentiras para viver
They dragged themselves with dreams and golden visions	Arrastaram-se em sonhos e visões douradas
Then rose a storm with mighty winds and laid it low	Então emergiu a tempestade de vento forte e fez ruir
And laid it low	E fez ruir
And out of the storm the voice of truth resounded in trumpet tones "Man, thou art mortal and needs must thou die"	E em meio a tempestade a voz da verdade ressoou como um clarim "Homem, és mortal e deves morrer"
"Man, thou art mortal and needs must thou die Must die"	Homem, és mortal e deves morrer Deves morrer
Our days here are as one day For all our days are rounded in a sleep, They die, and ne'er come back again And ne'er come back again	Nossos dias aqui são como um único dia Pois todos nossos dias são circundados de sono Eles morrem e nunca voltam E nunca voltam E nunca Voltam

And ne'er come back again come back again Hallelujah Lā ilāha illā allāh And the Highways of earth are full of cries The ways of the earth bring forth Gods and Idols Who so awhile regards them turn from them and keeps apart from all men for fame and its glories seem but idle nothings For all who are living know that Death is coming but at the touch of Death lose knowledge of all things nor can they have any part in the ways and doings of men on the earth where they were For all who are living know that Death is coming but at the touch of Death lose knowledge of all things nor can they have any part in the ways and doings of men on the earth where they were Therefore eat thy bread in gladness and lift up thy heart and rejoice in the wine and take to thyself some woman who thou lovest and enjoy life What task so e'er be thine work with a will For none of these things shalt thou know when thou comest to journey's end For all who are living know that Death is coming but at the touch of Death lose knowledge of all things For all who are living know that Death is coming but at the touch of Death lose knowledge of all things My beloved whom I cherished was like a flower like a flower whose fair buds were folded lightly opened her heart at the call of Love Among her fragrant blossoms Love dwelling and to all who longed her	Não voltam Hallelujah Lā ilāha illā allāh E as Estradas da terra estão cheias de cânticos Os caminhos da terra trazem Deuses e Ídolos Quem os tem em consideração Toma seu lado e afasta-os de todos homens pois fama e suas glórias parecem ser mas nada são Pois saibam os que vivem que a Morte se aproxima mas ao toque da Morte perde-se o conhecimento sobretudo e não tomam qualquer parte nos caminhos e feitos de homens na terra onde estão Pois saibam os que vivem que a Morte se aproxima mas ao toque da Morte perde-se o conhecimento sobretudo e não tomam qualquer parte nos caminhos e feitos de homens na terra onde estão Portanto coma teu pão com gratidão e ergue teu coração e regozija-se com vinho e tome para ti alguma mulher que ames e aproveite a vida Qualquer tarefa que for tua trabalhe com querer Pois nada disso saberá quando tua jornada ao fim chegar Pois saibam os que vivem que a Morte se aproxima mas ao toque da Morte perde-se o conhecimento sobretudo Pois saibam os que vivem que a Morte se aproxima mas ao toque da Morte perde-se o conhecimento sobretudo Minha amada a quem eu acalentei era como uma flor como uma flor cujas pétalas sobrepunham-se levemente abriu seu coração ao chamado do Amor Entre suas perfumadas flores Habitava amor e para todos que a desejavam amor ela dava
--	---

love she gave Among her fragrant blossoms Love dwelling I praise her above all other women who are poor in their being and so are poor giving too Were not the world the abode of sblers and were not men's hearts so impure then all the world would join me in praising my beloved She gave to mary and yet was chaste and pure as a flower My beloved whom I cherished was like a flower I honour the man who can love life yet without base fear can die He has attained the heights and won the crown of life The crown! Man who dies alone and makes no lamentation His soul has ascended to the mountain top That is like a throne which towers above the great plains That roll far away into the distance The sun goes down and the evening spreads its hands in blessing o'er the world bestowing peace and so creeps on the night that whelms and quenches all the night that binds our eyes with cloths of darkness binds them in long and dreamless sleep dreamless sleep thou that art death's twin brother Long dreamless sleep And the passing spirit sings but this only "Farewell, I loved you all" And voices of nature answer him "Thou art our brother!" Whence it had risen The snow lingers yet on the mountains But yonder in the valleys the buds are breaking on the trees and hedges Golden the willow branches and red the almond blossoms The little full-throated	Entre suas perfumadas flores Habitava amor Eu a louvo acima de todas outras mulheres que são pobres em seu ser e portanto pouco dão Não fosse o mundo casa de semelhantes e não fosse o coração dos homens tão impuro então o mundo todo estaria comigo em meu louvor por minha amada She gave to mary and yet was chaste and pure as a flower My beloved whom I cherished was like a flower Eu honro o homem que ama a vida e ainda assim não teme a morte Ele alcançou as alturas e ganhou a coroa da vida A coroa! O homem que morre sozinho sem lamentar-se Sua alma ascendeu ao cume da montanha Que é como um trono elevado sobre as planícies Que desdobra-se para longe O sol se põe e a noite espalha suas mão com bênçãos sobre o mundo Concedendo paz e assim arrastando a noite que sobrepuja tudo a noite que aprisiona nossos olhos com véus de escuridão aprisiona-os em um longo sono sem sonho Sonho sem sono tu és gêmeo da Morte Longo sono sem sonho E o espírito que passa canta apenas isso: "Adeus, Eu amei a todos" E a voz da natureza o respondeu És nosso irmão Daí levantou-se A neve ainda paira sob a montanha Mas nos vales os brotos afloram nas árvores Dourados os ramos do salgueiro e vermelhas as amêndoas que afloram O pequenino brada
---	--

Birds have already begun their singing But hearken they cannot cease for very joy from singing a song Whose name is springtime	Pássaros já começaram sua cantoria Mas ouçam, eles são incessantes por júbilo de cantar uma canção Cujo nome é primavera
Springtime, springtime!	Primavera, Primavera
The woods and forests are full of coolness and silence And the silv'ry brooklets prattle round their borders	Os bosques e florestas estão cheios de frio e silêncio E os córregos prateados brincam em suas bordas
The woods and forests are full of coolness and silence	Os bosques e florestas estão cheios de frio e silêncio
The golden corn awaits the hand of the reaper for ripeness bids death come	O milho dourado espera a mão do segador para o que pode ser ceifado vem a morte
ripeness bids death come, death come	Maturidade requer a chegada da morte, a morte vem
Eternal renewing everything on earth will return again	Eterno renovar Tudo na terra retornará novamente
everything on earth will return again everything on earth will return again	Tudo na terra retornará novamente Tudo na terra retornará novamente
Springtime, summer Fall and Winter and then comes	Primavera, verão Outono e Inverno e então vem
SPRINGTIME, SPRINGTIME SPRINGTIME, SPRINGTIME	PRIMAVERA, PRIMAVERA PRIMAVERA, PRIMAVERA

Fonte: Delius, 1916. Boosey & Hawkes.

2.4.1 Frederick Delius e a Grande Guerra

Já nos primeiros meses da Grande Guerra, Frederick Delius teve obras que estavam prestes a estrear adiadas devido ao conflito (The festival choral society, 1914, p. 4). No *Bournemouth Guardian* de abril de 1915, há um artigo exaltado em defesa da arte e artistas Britânicos. O texto chamado “*THE PROBLEM OF ALIEN COMPOSERS*⁵⁰” advoga pela valorização dos artistas Ingleses em detrimento dos estrangeiros, especialmente os germânicos. Na longa matéria onde o autor se queixa de colegas que estão insatisfeitos por terem pouco Beethoven para ouvir como se isso fosse comparável a escassez de comida, há um parágrafo especialmente representativo:

⁵⁰Em tradução nossa “O Problema dos Compositores Alienígenas”

Toda a arte alemã parece estar doente. Foi uma nobre oração para que o fogo devastador da guerra pudesse purificá-lo de todas essas coisas feias e prejudiciais, e que pudesse recuperar o seu esplendor perdido. (R.J.C., 1915, p. 6)⁵¹

Esse autor defende Delius como um dos compositores que deve ser fomentado até que a música germânica possa voltar a ser adotada. Entretanto, não foi a falta de demanda que deixou com que o compositor pudesse levar suas obras ao público Inglês. O grande impeditivo de trabalho para Delius, nos anos da Grande Guerra, e ao que alguns atribuíram seus futuros problemas de saúde e que o levaram à cadeira de rodas e à cegueira, foi o fato de sua residência na França ter sido prejudicada quando os Alemães chegaram à costa do Marne (*Tragedy of composer*, 1927, p. 10). Antes de a enfermidade impedi-lo, foi capaz de trabalhar compondo para peças teatrais até o ano de 1926 (*Hassan and chamber music*, 1926, p. 10).

Possuía considerável prestígio, sendo indicado como sujeito “tão conhecido na Inglaterra que há pouco que se possa dizer sobre ele, mas sempre faz maravilhoso apelo” (*Mourning heroes*, 1930, p. 2).

⁵¹Tradução nossa para: “The whole of German art seems to be diseased. It were a noble prayer that the ravaging fires of war might purify it of all this ugly, unhealthy things, and that might recover its lost splendor. (R.J.C., 1915, p. 6)”

Figura 3: Frederick Delius em uma cadeira de rodas, acompanhado por duas pessoas



Fonte: ROMANCE AND GENIUS OF DELIUS, 1934, p. 12.

Já diante desse estado de cegueira e limitação física, recebeu o título de *Fellow of the Royal Music of College*, e, assim como Rootham citado anteriormente, logrou-se “prata da casa” na instituição (The council, 1933, p. 7). Um ano após o falecimento, sua irmã, Clara Delius, lançou um livro de memórias com detalhes da carreira e questões de ordem pessoal (Delius by his sister, 1935, p. 7).

2.5 The Spirit of England Op. 80 (1916) e Edward Elgar (1857-1934)

A obra *Spirit of England* é composta para soprano e tenor solistas, coro e orquestra e dividida em três movimentos: I. *The Fourth of August*; II. *To Women* e III. *For the Fallen*, todos com poema de Laurence Binyon (1869-1943). A dedicatória é o texto que precede a primeira página de partitura “*My portion of this work I dedicate to the memory of our glorious men, with a special thought for the WORCESTERS*”⁵²

⁵²“Minha parte deste trabalho eu dedico à memória de nossos gloriosos homens, em especial ao povo de Worcester.”, em tradução nossa.

(Elgar, 1916, p. 8).

A estreia se deu em partes. Os movimentos II. e III. foram performados pela primeira vez no *Leeds Festival* em 3 de Maio de 1916, pela *Halle Orchestra*, *Leeds Choral Union* e tendo a soprano Agnes Nicholls (1877-1959) e o tenor John Booth (datas de nascimento e morte não encontradas) como solistas, bem como o próprio Edward Elgar como regente (St George's hall, 1916, p. 1). A peça adjetivada como sendo tão esplêndida como o heroísmo e tão doce quanto a tristeza:

Corre o sangue nas veias por sua imponência quase misteriosa. É uma peça de escrita notável. Aqui, na verdade, está a própria voz da Inglaterra, movida para o centro do seu ser nesta guerra como nunca antes foi movida em toda a sua história. Foram necessários grandes homens para escrever esta música, e arrisca-se a dizer que Elgar nunca antes atingiu tal elevação emocional (The spirit of england, 1916, p. 3)⁵³

Essa visão positiva da obra foi corroborada por outros periódicos que descreviam tanto o movimento, *To Woman*, com texto de vigília do ponto de vista dos que aguardam, quando o texto *For the Fallen*, do viés dos que agradecem os “que não envelhecerão”, quanto ápices da elaboração emocional que aquela música e conjunto de poemas poderia proporcionar (Elgar's new work, 1916, p. 4).

A primeira performance completa, com os três movimentos, aconteceu em 4 de outubro de 1917 no *Birmingham Town Hall*. Os grupos e solistas envolvidos não foram publicizados pela imprensa, além da soprano solista Rosina Buckman (1881-1948), mas alguns comentários foram tecidos na semana após a apresentação apontando que “naturalmente, grande parte da música é declamatória, embora o compositor tenha evitado habilmente qualquer coisa de natureza bombástica ou banal” (The spirit of england, 1917, p. 2). A obra ganhou extrema popularidade, sendo executada em diversos concertos e várias vezes ao ano, por muitos grupos diferentes em toda Inglaterra, a partir de 1917. É a única das obras desse compilado que foi escrita e estreada durante a guerra e permaneceu no cotidiano das temporadas de concerto inglesas. Tornou-se recorrente também em eventos do Dia

⁵³Tradução nossa para: “Thrills the blood by its almost uncanny impressiveness. It's a piece of remarkable writing. Here, in truth, is the very voice of England, moved to the center of her being in this war as she never before been moved in all her history. It needed great men to write this music, and one venture to say that Elgar has never before reached such emotional height. (The spirit of england, 1916, p. 3)”

do Armistício ⁵⁴(Armistice day, 1920, p. 22).

O texto dessa obra se consagrou como um dos poemas mais simbólicos da experiência da Primeira Guerra Mundial. Ele está no quadro a seguir:

Quadro 8: Poema original de Laurence Binyon (1869-1943)

Original	Tradução nossa
The Fourth Of August Now in thy splendor go before us, Spirit of England, ardent eyed, Enkindle this dear earth that bore us, In the hour of peril purified The cares we hugged drop out of vision, Our hearts with deeper thoughts dilate. We step from days of sour division Into grandeur of our fate. For us the glorious dead have striven, They battled that we might be free. We to their living cause are given; We arm for men that are to be. Among the nations noblest chartered, England recalls her heritage, In her is that which is not bartered, Which force can neither quell nor cage. For her immortal star are burning; With her, the hope that's never done, The seed that's in the Spring's returning, The very flower that seeks the sun. She fights the fraud that feeds desire on Lies, in lust to enslave or kill, The barren creed of blood and iron, Vampire of Europe's wasted will.... Endure, O Earth! and thou, awaken, Purged by this dreadful winnowing-fan, O wronged, untameable, unshaken Soul of divinely suffering man. To Women Your hearts are lifted up, your hearts That have foreknown the utter price. Your hearts burn upward like a flame Of splendor and of sacrifice. For you, you too, to a battle go, Not with the marching drums and cheers But in the watch of solitude And through the boundless night of fears. Swifter, swifter than those hawks of war, Those threatening wings that pulse the air, Far as the vanward ranks are set, You are gone before them, you are there.	O Quatro de Agosto Agora em teu esplendor vá diante de nós, Espírito da Inglaterra, olhos ardentes, Acenda esta querida terra que nos deu à luz, Na hora do perigo purificado As preocupações que abraçamos desaparecem de vista, Nossos corações com pensamentos mais profundos se dilatam. Saímos de dias de divisão azeda Na grandeza do nosso destino. Por nós, os gloriosos mortos se esforçaram, Eles lutaram para que pudéssemos ser livres. Nós somos entregues à sua causa viva; Nós nos armamos para os homens que virão. Entre as nações mais nobres, A Inglaterra recorda a sua herança, Nela está aquilo que não é trocado, Qual força não pode reprimir nem prender. Pois sua estrela imortal está queimando; Com ela, a esperança que nunca acaba, A semente que está na primavera está voltando, A própria flor que busca o sol. Ela luta contra a fraude que alimenta o desejo Mentiras, na luxúria de escravizar ou matar, O credo estéril de sangue e ferro, Vampiro da vontade desperdiçada da Europa.... Suporta, ó Terra! e tu, desperta, Expurgado por este terrível leque joeirador, Ó injustiçado, indomável, inabalável Alma do homem divinamente sofredor. Às Mulheres Seus corações estão elevados, seus corações Que previram o preço total. Seus corações queimam como uma chama De esplendor e de sacrifício. Para você, você também, vá para a batalha, Não com os tambores marchando e aplausos Mas na vigília da solidão E através da noite sem limites de medos. Mais rápido, mais rápido que aqueles falcões de guerra, Essas asas ameaçadoras que pulsam no ar,

⁵⁴Aqui estou considerando a relevância de escrever um quadro tabulando as performances.

And not a shot comes blind with death,
 And not a stab of steel is pressed
 Home, but invisibly tore
 And entered first a woman's breast
 Amid the thunder of the guns,
 The lightning's of the lance and sword
 Your hope, your dread, your throbbing pride
 Your infinite passion is outpoured.
 From hearts that are as one high heart,
 Withholding naughty from doom and bale
 Burningly offering up to bleed
 To bear, to break, but not to fail

For the Fallen

With proud thanksgiving, a mother for her children,
 England mourns for her dead across the sea.
 Flesh of her flesh they were, spirit of her spirit,
 Fallen in the cause of the free.
 Solemn the drums thrill: Death august and royal
 Sings sorrow up into immortal spheres.
 There is music in the midst of desolation
 And a glory that shines upon our tears.
 They went with songs to the battle, they were young,
 Straight of limb, true of eye, steady and aglow.
 They were staunch to the end against odds uncounted,
 They fell with their faces to the foe.
 They shall grow not old, as we that are left grow old:
 Age shall not weary them, nor the years condemn.
 At the going down of the sun and in the morning
 We will remember them.
 They mingle not with their laughing comrades again;
 They sit no more at familiar tables of home;
 They have no lot in our labour of the day-time;
 They sleep beyond England's foam.
 But where our desires are and our hopes profound,
 Felt as a well-spring that is hidden from sight,
 To the innermost heart of their own land they are known
 As the stars are known to the Night;
 As the stars that shall be bright when we are dust,
 Moving in marches upon the heavenly plain,
 As the stars that are starry in the time of our darkness,

Na medida em que as fileiras da vanguarda estão definidas,
 Você se foi antes deles, você está lá.
 E nem um tiro cega com a morte,
 E nem uma facada de aço é pressionada
 Casa, mas rasgou invisivelmente
 E entrou primeiro no seio de uma mulher
 Em meio ao trovão das armas,
 Os relâmpagos da lança e da espada
 Sua esperança, seu pavor, seu orgulho latejante
 Sua paixão infinita é derramada.
 De corações que são como um coração elevado,
 Retendo o malvado da desgraça e do fardo
 Oferecendo-se ardentemente para sangrar
 Suportar, quebrar, mas não falhar

Aos Decaídos

Com orgulhosa ação de graças, uma mãe por seus filhos,
 A Inglaterra chora por seus mortos do outro lado do mar.
 Eles eram carne da carne dela, espírito do espírito dela,
 Caído pela causa da liberdade.
 Emoção solene da bateria: Morte em agosto e real
 Canta tristeza nas esferas imortais.
 Há música no meio da desolação
 E uma glória que brilha sobre nossas lágrimas.
 Eles foram para a batalha com canções, eram jovens,
 Membros retos, olhos verdadeiros, firmes e brilhantes.
 Eles foram firmes até o fim contra probabilidades incontáveis,
 Eles caíram de cara para o inimigo.
 Eles não envelhecerão, como nós, os que sobramos, envelhecemos:
 A idade não os cansará, nem os anos os condenarão.
 Ao pôr do sol e pela manhã
 Nós vamos lembrar-nos deles.
 Eles não se misturam novamente com seus camaradas risonhos;
 Eles não se sentam mais em mesas familiares de casa;
 Eles não têm muito em nosso trabalho diário;
 Eles dormem além da espuma da Inglaterra.
 Mas onde estão nossos desejos e nossas esperanças profundas,
 Sentido como uma fonte escondida da vista,
 No mais íntimo de sua própria terra eles são conhecidos
 Como as estrelas são conhecidas pela Noite;
 Como as estrelas que brilharão quando formos pó,
 Movendo-se em marchas pela planície celestial,

To the end, to the end, they remain.	Como as estrelas que brilham no tempo da nossa escuridão, Até o fim, até o fim, eles permanecem.
--------------------------------------	---

Fonte: Elgar, 1916. Novello.

2.5.1 Edward Elgar e a Grande Guerra

Edward Elgar já não estava em idade útil para o serviço militar em hipótese alguma durante os anos de 1914-18, mas é o compositor mais ativo artisticamente desse grupo. Em partes por seu prestígio, já muito estabelecido no período da Grande Guerra, sendo um compositor consagrado para o público, crítica e os pares.

Um artigo relevante, de jornal, discute questões comerciais dos ingleses para com os alemães e, ao entrar na vereda da música, cita Elgar como um tipo de patrimônio nacional. O autor advoga pelo protecionismo material, em vendas e uso de instrumentos musicais, até a defesa e celebração do patrimônio nacional em detrimento de produções artísticas germânicas, acusando a *Royal Academy of Music*, a *Classical Concert Society* e a *Royal College of Music*, de participarem nesse ataque interno ao dificultarem a programação de compositores nacionais. Segundo o autor, somente naquela temporada 30 compositores alemães foram programados no *Queen's Hall*, contra 6 britânicos (How we help the germans, 1914, p. 2).

Esses tipos de artigos e debates foram muito abundantes durante o primeiro ano da Grande Guerra de 1914-18. Uma discussão de uma outra natureza, e na qual Elgar se envolveu diretamente, foi uma de crise participação que tomou a discussão pública nos jornais, onde alguns grupos sociais se colocaram em posição crítica ao governo da Inglaterra, realizando acusações quanto à boa fé durante o adequado engajamento e paridade de esforço de guerra com os outros agentes aliados. Essa gerou uma enxurrada de respostas de políticos conservadores que saíram em pronta defesa do governo (What Britain has done, 1915, p. 3). Nesse contexto, Edward Elgar assina uma carta coletiva que roga para que a opinião pública se alinhe ao governo:

APELO. O manifesto está redigido nos seguintes termos: Acreditamos que a necessidade é, agora, extremamente urgente de um esforço completo e organizado para a continuidade da guerra. Somos de opinião que todo homem apto, qualquer que seja a sua posição na vida, deve se disponibilizar, como e quando o seu país o exigir, para a linha de combate ou, se for especialmente qualificado, para o serviço

nacional no seu país. Estamos convencidos de que o povo está apenas à espera de uma oportunidade para afirmar a sua vontade de servir. Sugerimos que em todo o país sejam realizadas reuniões públicas em todas as cidades e aldeias, e sejam apresentadas resoluções apelando ao Governo para colocar a nação sob ordens. Apelamos sinceramente a todos os que partilham a nossa opinião, tanto homens como mulheres, para formarem comités locais e organizarem reuniões públicas e manifestações. Deverão, ao mesmo tempo, comunicar a sua disponibilidade para ajudar o Exmo. Secretários, Serviço Nacional, Hare-court, Temple, Londres, E.C. (National service, 1915, p. 3)⁵⁵

Um dos que assina a carta acima, pedindo a manutenção e abastecimento de recursos humanos para o esforço e continuidade da Grande Guerra é justamente o compositor Edward Elgar.

2.6 Ode to Death (1919) e Gustav Holst (1874-1934)

Gustav Holst escreve a dedicatória de sua obra para coro e orquestra utilizando as iniciais de um amigo que faleceu na batalha do Somme: “*To C. G. C. and the others*”⁵⁶ (Holst, 1973, p. 3). Esse trabalho já havia sido anunciado como parte do programa do *Leeds Musical Festival* e era aguardado pela crítica especializada que, num exemplo, após um artigo panorâmico acerca da obra do compositor, um mês antes do concerto de estreia, um colunista diz que precisará “completar este trabalho sobre a obra de Holst quando chegar o momento de escrever sobre sua composição sobre Ode to Death de Whitman” (Grew, 1922, p. 6). O título da obra, na verdade, é um nome fantasia para o poema sem título de Walt Whitman.

Em decorrência da guerra, o Leeds *Leeds Musical Festival* ficou nove anos consecutivos sem realizar suas edições. Para retomar o propósito do festival de

⁵⁵Tradução nossa para “The appeal. The manifesto is couched in the following terms: We believe that the need is now extremely urgent for a complete and organized effort to carry on the war. We are of opinion that every fit man, whatever his position in life, must be made available, as and when his country calls for him, for the fighting line, or, if specially qualified, for national service at home. We are convinced that the people are only waiting an opportunity to affirm their willingness to serve. We suggest that throughout the whole country there should be held public meeting in every town and village, and resolutions submitted calling upon the Government to place the nation under orders. We earnestly appeal to all who share our view, both men and women, to form local committees and arrange for public meetings and demonstrations. They should, at the same time, communicate their readiness to help to the Hon. Secretaries, National Service, Hare-court, Temple, London, E.C”.(National service, 1915, p. 3).”

⁵⁶“À C. G. C [Cecil Frederick Gottlieb Coles (1888-1918)] e os outros!, em tradução nossa.

incentivar jovens artistas a peça foi adotada:

Assim, o encontro da próxima semana nos permitirá conhecer melhor o trabalho de Gustav Holst, que, apesar do nome sueco, é nascido e criado na Inglaterra. Será ouvida a sua bela obra "*The Planets*", e também uma nova produção coral baseada na "*Ode to Death*" de Walt Whitman. (What music owes to festival, 1922, p. 6)⁵⁷

Essa performance foi organizada pelo próprio compositor (MUSIC IN THE NORTH, 1922, p. 7), mas regida por Albert Coates.

A casa estava cheia à noite, quando o programa incluiu uma série de atrações especiais, entre elas "*Ode to Death*" de Gustav Holst. [...] o compositor tratou-o para coro e orquestra de forma a enfatizar o seu significado místico. [...] COMPOSITOR OVACIONADO. O compositor exige um grande órgão orquestral, mas estes são usados como auxiliares para colorir o som e não como agentes na produção de uma vasta gama de tons. Na verdade, o principal efeito da Ode é evocar, por meios harmônicos sutis, uma atmosfera mística na qual a vida, a alegria e a morte são uma só. [...] A performance dirigida pelo Sr. Coates fez jus à obra, e no final o compositor foi levado adiante para receber as calorosas felicitações do público e dos executantes. (The evening concert, 1922, p. 9)⁵⁸

Outro periódico narra a cena do compositor sendo ovacionado por minutos e, ao retornar ao seu lugar, ser rodeado de pedidos de autógrafos em notas de programa. Esse concerto contou com obras de Richard Wagner (1813-1893), Ethel Smyth, Alexander Scriabin (1872-1915), e Edward Elgar, sendo considerado variado em sonoridades e texturas (The Leeds Music Festival, 1922, p. 13). Em um outro dia desse mesmo festival, foram incluídas obras de George Butterworth que tinham sido executadas na edição de 1913 desse evento e que foram descritas como "imbuídas

⁵⁷Tradução nossa para "Thus next week's gathering will make us better acquaintance with the work of Gustav Holst, who, despite his Swedish name, is English born and bred. His fine work "*The Planets*" will be heard, and also a new choral production based upon Walt Whitman's "*Ode to Death*". (What music owes to festival, 1922, p. 6)

⁵⁸Tradução nossa para: "There was a full house in the evening when the programme embraced a number of special attractions, including Gustav Holst's *Ode to Death*. [...] the composer has treated it for chorus and orchestra in a way to emphasise its mystic significance. [...] OVATION FOR COMPOSER. The composer demands a big orchestral organ, but these are used as aids to colouring rather than as agents in the production of a vast volume of tone. Indeed, the main effect of the *Ode* is in the conjuring up by subtle harmonic means of a mystic atmosphere in which life and joy and death are as one. [...] The performance conducted by Mr. Coates, did justice to the work, and at the close the composer was induced to come forward to receive the hearty congratulations of both audience and executants. (The evening concert, 1922, p. 9)

com o espírito da *folksong* inglesa, melodias de fato que são usadas na peça, e toda a deliciosa simplicidade e ausência de afetação” (Great triumph of native composers, 1922, p. 2).

Essa performance foi marcante o suficiente para ser continuamente citada por jornais em função de seu êxito. Mesmo dois anos após o evento, havia periódicos com colunas citando a estreia, como por exemplo o Leeds Mercury de 22 de Setembro de 1924 (Notable birthdays, p. 4) ou no Gloucestershire Chronicle (The musician’s corner, 1924, p. 9).

Na ocasião do falecimento de Holst, um concerto memorial foi organizado e a obra escolhida para encerrar a cerimônia foi a *Ode to Death*, apontada como o mais alto ponto de sua carreira (Concert in commemoration of Gustav Holst, 1934, p. 7)

O texto da obra está transcrito e traduzido no quadro abaixo:

Quadro 9: Poema original de Walt Whitman (1819-1892)

Original	Tradução nossa
Come lovely and soothing death, Undulate round the world, serenely arriving, arriving, In the day, in the night, to all, to each, Sooner or later delicate death.	Venha amável e calmante morte, Ondula ao redor do mundo, chegando serenamente, chegando, No dia, na noite, para todos, para cada, Cedo ou tarde morte delicada.
Prais'd be the fathomless universe, For life and joy, and for objects and knowledge curious, And for love, sweet love— but praise! praise! praise! For the sure-enwinding arms of cool-enfolding death.	Louvado seja o universo sem fantasmas, Por vida e júbilo, e por objetos e conhecimento curioso, E por amor, doce amor - mas clame! clame! clame! Pelos certos braços gelados do frio descobrimento da morte.
Dark mother always gliding near with soft feet, Have none chanted for thee a chant of fullest welcome? Then I chant it for thee, I glorify thee above all, I bring thee a song that when thou must indeed come, come unfalteringly.	Mãe das trevas sempre pairando perto com pés leves, Ninguém teria cantado para ti um canto das maiores boas-vindas? Então eu canto a ti, Eu a glorifico acima de tudo, Eu trago a ti a canção para que quando tu realmente venhas, venha sem vacilar
Approach strong deliveress, When it is so, when thou hast taken them I joyously sing the dead, Lost in the loving floating ocean of thee, Laved in the flood of thy bliss O death.	Se aproxime robusta entrega, Quando acontecer, quando tu velozmente levá-los então eu jubilosamente cantarei aos mortos, Perdidos no amável flutuante oceano teu, Banhados na enchente da benção Ó morte
From me to thee glad serenades, Dances for thee I propose saluting thee, adornments and feastings for thee, And the sights of the open landscape and the high-spread sky are fitting,	De mim para eles gratas serenatas, Danças a ti proporei saudando-te, adornos e banquetes para ti, E as visões das paisagens abertas e o esparramado céu estão se encaixando,

And life and the fields, and the huge and thoughtful night. The night in silence under many a star, The ocean shore and the husky whispering wave whose voice I know, And the soul turning to thee O vast and well-veil'd death, And the body gratefully nestling close to thee. Over the tree-tops I float thee a song, Over the rising and sinking waves, over the myriad fields and the prairies wide, Over the dense-pack'd cities all and the teeming wharves and ways, I float this carol with joy, with joy to thee O death.	E a vida e os campos, e a enorme e contemplativa noite. A noite em silêncio sob tantas outras, A costa do oceano e a voz rouca susurrante da onda que eu conheço E as almas se voltando a ti Ó vasta bem-encoberta morte, E o corpo gratamente se aninha perto de ti. Sobre as copas das árvores eu te sopro uma canção, Sobre as ondas que sobrem e descem, sobre a miríade de campos e as pradarias selvagens, Sobre as cidades abarrotadas e o cais cheios e caminhos, Eu sopro essa cantiga com alegria, com alegria para ti Ó morte
---	--

Fonte: Holst, 1919. Novello

2.6.1 Gustav Holst e a Grande Guerra

Um dos movimentos do compositor diante do conflito foi remover legalmente o prefixo 'von' de seu nome. O antes "Gustav von Holst" se incomodava e causava incomodo com esse prefixo germânico que, por agravo das oposições nacionalistas que se desdobravam, lhe gerava inconveniências, mesmo sendo considerado um dos compositores jovens mais promissores daquele momento. Então no ano de 1918 ele foi capaz de remover legalmente esse elemento de seu nome (Holst, 1918, p. 2). Não foram encontrados periódicos que relataram sua atuação durante o período da Grande Guerra, mas no início da década de 1920 se consolidou como um "compositor de valores ingleses" (Tonbridge school, 1924, p. 12) diante da opinião pública, marcando presença em três festivais importantes do país - excluindo aqui a estreia de *Ode to Death* tratada anteriormente.

No *South Staffordshire Festival* em 1921 com uma obra baseada em *folksong* (Grew, 1921, p.6). No *Three Choirs Festival*, um evento cujo foco, para compositores, eram estreias de obras com textos sacros. A peça apresentada foi "TWO PSALMS" e ele é apresentado como ex-aluno de Hubert Parry e Charles Villers Stanford (Three choir festival, 1922, p. 6). Além de no *Leeds Musical Festival* de 1925, onde uma obra utilizando poemas de Charles Kent (1823-1902) foi a atração principal do programa (Leeds Music Festival, 1924, p. 10). O *The Proms* do ano de 1934

homenageou os compositores que morreram naquele ano, tocando suas obras e entre elas estava a suíte “The Planets” de Gustav Holst, bem como obras de Elgar e Delius (The proms, 1934, p. 5)

2.7 A World Requiem (1919-1921) e John Foulds (1880-1939)

A peça é composta para coro, coro infantil, orquestra, soprano, contralto tenor e barítono solistas e tem seu texto traduzido do Latim para o Inglês, tendo como fonte o *Requiem* tradicional. Antes do texto da partitura, consta a dedicatória “*A tribute to the memory of the Dead - a message of consolation to be bereaved to all countries*”⁵⁹ (Foulds, 1921, p. 6). Antes do título há, ainda, uma segunda dedicatória à “M.M.C.”⁶⁰. Esta composição foi estreada no Dia do Armistício de 1923 no *Royal Albert Hall* e foi bastante aguardada tanto devido ao compositor ser um jovem promissor, quanto pelo público esperado de mais de mil ex-combatentes na plateia. Foi apelidada de “Cenotáfio”⁶¹ Sonoro” no artigo que afirma:

O Sr. Foulds tem todo o distanciamento artístico do ponto de vista puramente nacionalista. Ele partilha com os grandes escritores e os grandes poetas a dificuldade de ignorar o apelo de uma humanidade comum e de um heroísmo comum. Ele não pode deixar de reconhecer a camaradagem essencial dos heróicos entre todos os países que lutaram na Grande Guerra. (Tribute in music to the heroic dead, 1923, p. 5)⁶²

É interessante notar, tanto pela dedicatória de Foulds quanto pela opinião do jornal, a adesão a um discurso de um tipo de luto exportado. Não somente o de resiliência para os ingleses, mas a expansão dessa ideia para a pretensão de que outras nacionalidades lhe fossem síncronas no tipo de enlutamento, que passa pela fé professada e por uma suposta neutralidade nacionalista de Foulds. Há aqui, nesse sentido, um movimento pela manutenção dessa memória.

A soprano que realizou o solo da estreia foi a cantora Ida Cooper (An

⁵⁹Em tradução nossa: “Um tributo à memória dos mortos - uma mensagem de consolação para o luto de todos países”.

⁶⁰Maud MacCarthy (1882-1967), cónjuge do compositor.

⁶¹Cenotáfio é um monumento memorial fúnebre.

⁶²Tradução nossa para: “Mr. Foulds has all the aloofness of the artist from the purely nationalist point of view. He shares with the great writers and the great poets the difficulty of ignoring the appeal of a common humanity and a common heroism. He cannot help recognising the essential camaraderie of the heroic amid of all the countries that fought in the Great War (Tribute in music to the heroic dead, 1923, p. 5).”

armistice singer, 1923, p, 36). Não houve informações sobre os demais executantes e tampouco críticas após o concerto.

No Dia do Armistício de 1924 a peça voltou a ser programada, novamente no *Albert Hall*, e agora a imprensa noticiou mais precisamente a presença do rei e da rainha, do ducado de Yorque e de ex-combatente, bem como dos componentes que performaram: John Foulds (regente), Ida Cooper (soprano), Olga Haley (contralto), Frank Mullings (tenor), Herbert Heyner (barítono) e o Coro do Cenotáfio de Londres (aproximadamente mil vozes incluindo crianças), acompanhados pela *Royal Philharmonic Orchestra*. Também relata que o retorno da obra se deu pela boa crítica dada a ele no meio musical durante o ano anterior (*A world requiem*, 1924, p. 5).

Como apontado, o texto tradicional do Requiem é conduzido pela finalidade e dedicatória da obra. Ele pode ser entendido como ressignificado. O texto está transcrito abaixo:

Quadro 10: texto do Requiem traduzido para o inglês e traduzido do inglês para o português brasileiro.

Original	Tradução nossa
I. REQUIEM. Requiem æternam, Lord, grant them rest eternal, All those who have fallen in battle Grant them rest All who have perished by pestilence famine Lord, grant them rest. and Men of all countries who died for their cause Lord, grant them Thy rest eternal, and Thy light perpetual shine down upon them. Yea, though I walk through the valley of the shadow Of death, Will fear no evil; for Thou art With me, Requiem æternam. Lord, grant them rest eternal, Amen. II. PRONUNTIATIO The heathen raged; 'the kingdoms were moved: He uttered His voice - the earth melted. He maketh wars to cease unto the ends of the earth; He breaketh the bow and cutteth spear in sunder; He burneth the chariot With fire God is our refuge and strength. He saith: "Be still and that God" The earth mourneth; the world languisheth:	I. REQUIEM Requiem Aeternam, Senhor, conceda-lhes descanso eterno, Todos aqueles que caíram em batalha Conceda-lhes descanso Todos os que morreram de pestilência fome Senhor, conceda-lhes descanso. e Homens de todos os países que morreram pela sua causa Senhor, conceda-lhes Teu descanso eterno, e Tua luz perpétua brilhe sobre eles. Sim, embora eu caminhe pelo vale do sombra Da morte, Não temerá nenhum mal; para você arte comigo, Requiem Aeternam. Senhor, conceda-lhes descanso eterno, Amém. II. PRONUNTIATIO Os pagãos se enfureceram; 'os reinos foram movidos: Ele pronunciou Sua voz - a terra derreteu. Ele faz cessar as guerras até os confins do a Terra; Ele quebra o arco e corta lança em pedaços; Ele queima a carruagem com fogo Deus é nosso refúgio e força. Ele diz: "Fique quieto e que Deus" A terra chora; o mundo definha:

but the Lord will destroy the face of the covering cast over all people and the veil that is spread over all nations. He will swallow up death in victory.

He Be still and know that I am God.

He has scattered the nations that delight in war. Nation shall not lift up sword against nation, neither Shall they learn war any more. Violence Shall no more be heard in thy land: wasting nor destruction within thy borders. But thou shalt call thy walls Salvation, and thy gates, Praise.

He saith: "Be still and that I am God."

III. CONFESSIO

Lo! this is God! This is the Lord God!

Omnipotent, immutable, omniscient, eternal, Alpha and Omega, creator, almighty!

He is knowledge and wisdom and power:

He is justice and truth; He is faithfulness and mercy.

God is Light,

He is gracious and gentle: the Comforter:

He is vision and magic and beauty.

God is Love.

We have waited for Him. We have come out of great tribulation, and have endured grievous distress.

Many have been led away captive; many have fallen. For these things, I weep -

Yet the Lord delivered yea, the Lord delivered us. He will wipe away tears from all faces. We will be glad and rejoice in His salvation.

IV. JUBILATIO.

Blessed art Thou, O Lord the God of our fathers! Blessed is the holy name of Thy glory! Blessed art Thou on the throne of Thy kingdom and exceedingly to be praised, and exceedingly glorious forever!

Thou that beholdest the depths! Thou that sittest upon the Cherubim!

Blessed forever!

Praise Him

Blessed art Thou in the firmament of heaven! Blessed is the holy name Of Thy glory!

Blessed art Thou on the throne Of thy kingdom, and exceedingly glorious forever!

Thou that sittest upon the Cherubim!

Blessed forever!

Praise Him

Praise and exalt Him above forever!

O ye stars Of heaven! O ye spirits! O ye powers! O ye angels! O ye sun and moon! Every shower and dew! Fire and heat! Ice and cold!

Mas o Senhor destruirá a face da cobertura lançada sobre todos os povos e o véu que está estendido sobre todas as nações. Ele engolirá a morte na vitória.

Ele fique quieto e saiba que eu sou Deus.

Ele dispersou as nações que se deleitam na guerra. Uma nação não levantará a espada contra outra nação, nem aprenderão mais a guerra. Não se ouvirá mais violência na tua terra; nem devastação nem destruição dentro das tuas fronteiras. Mas aos teus muros chamarás Salvação, e às tuas portas, Louvor.

Ele diz: "Fique quieto e que eu sou Deus".

III. CONFESSIO

Veja! isso é Deus! Este é o Senhor Deus!

Onipotente, imutável, onisciente, eterno, Alfa e Ômega, criador, todo-poderoso!

Ele é conhecimento, sabedoria e poder:

Ele é justiça e verdade; Ele é fidelidade e misericórdia.

Deus é luz,

Ele é gracioso e gentil: o Consolador:

Ele é visão, magia e beleza.

Deus é amor.

Nós esperamos por Ele. Saímos de uma grande tribulação e suportamos graves aflições.

Muitos foram levados cativos; muitos têm caído. Por essas coisas, eu choro -

No entanto, o Senhor livrou, sim, o Senhor nos livrou. Ele enxugará as lágrimas de todos os rostos. Ficaremos felizes e nos regozijarmos em Sua salvação.

IV. JUBILATIO

Bendito és Tu, ó Senhor Deus de nossos pais! Bendito seja o santo nome da Tua glória!

Bendito és Tu no trono do Teu reino e extremamente louvado e extremamente glorioso para sempre!

Tu que contemplas as profundezas! Tu que estás sentado sobre os Querubins!

Abençoado para sempre!

Elogie-o

Bendito és Tu no firmamento do céu!

baguncei o santo nome Da Tua glória!

Bendito és Tu no trono Do teu reino,

e extremamente glorioso para sempre!

Tu que estás sentado sobre os Querubins!

Abençoado para sempre!

Elogie-o

Louve e exalte-O acima para sempre!

Ó estrelas do céu! Ó espíritos! Ó vocês poderes! Ó vocês, anjos! Ai, sol e lua! Todo chuva e orvalho! Fogo e calor! Gelo e frio! Luz e escuridão! Noite e dias!

Louve e exalte-O acima e para sempre.

Light and darkness! Night and days!
 Praise and exalt Him above and forever.
 O ye mountains! O ye rivers! O ye fountains
 O ye priests! O servants Of the Lord!—
 Praise Him
 Praise and exalt above forever and ever
 Now proclaim ye His words, Cry aloud unto
 The God of glory thundereth: hear His words
 and obey, Make proclamation unto all His
 peoples.
 Hear ye His words, and do them.

V. AUDITE.

Give ear, all ye nations Of the world! Give ear,
 all ye peoples of the earth!
 Ye people of North
 You Greenlander, Kamchatkan, Laplander
 you Norwegian, Russian, Icelander
 Let the peace of God rest in your hearts,
 Ye people of South
 You Australian, New Zealander, Tasmanian
 you African, Roman, Abyssinian, Greek
 Have peace with one another, Follow peace
 with all men.
 Ye people of West
 You Californian, Brazilian, Missourian, Texan,
 Kentuckian, Mexican
 Be of one mind; live in peace, and the God
 of love and peace shall be with you.
 Ye people of East
 You Hindut Buddhist, Parsi, Mohammedan,
 you Chinaman, Tartar, Armenian, Japanese
 Live peaceably with Keep the unity
 Of the Spirit in the bond Of peace,
 You men of all continents!
 Be at peace among yourselves. follow peace
 with all men; for the Prince of Peace cometh,
 and He will speak peace to His people. He Till
 give light to them that sit in darkness and in the
 shadow of death: He will guide our feet into the
 way of peace.

VI. PAX.

Peace I leave with you. My peace I give unto
 you. Let not your hearts be troubled.
 Love one another as I have loved you.
 And the peace of God which passeth all
 understanding shall keep your hearts and
 minds
 through Christ Jesus

VII. CONSOLATIO

The Lord is nigh unto them that are of a
 broken heart, and none of them that trust in
 Him shall be desolate,
 Blessed are the dead which die in the Lord,

Ó vocês, montanhas! Ó vós, rios! Ó vocês fontes
 Ó sacerdotes! Ó servos do Senhor!
 Elogie-o
 Louvado e exaltado acima para todo o sempre
 Agora proclamai Suas palavras, Clamai em voz
 alta
 O Deus da glória troveja: ouça Suas palavras e
 obedeça, Faça proclamação a todos os Seus
 povos.
 Ouça Suas palavras e pratique-as.

V. AUDITE

Ouçam a todas as nações do mundo! Ouçam todos
 vocês, povos da terra!
 Vós, povo do Norte
 Você Groenlandês, Kamchatkan, Lapônia
 você norueguês, russo, islandês
 Deixe a paz de Deus descansar em seus corações,
 Vocês, povo do Sul
 Você australiano, neozelandês, tasmaniano
 você africano, romano, abissínio, grego
 Tenham paz uns com os outros, sigam a paz
 com todos os homens.
 Vocês, povo do Ocidente
 Você é californiano, brasileiro, missouriano, texano,
 kentuckiano, mexicano
 Tenha a mesma opinião; viva em paz, e o Deus
 de amor e paz estará com você.
 Vós, povo do Oriente
 Você, budista hindu, parsi, muçulmano, você,
 chinês, tártaro, armênio, japonês
 Viva pacificamente com Mantenha a unidade
 Do Espírito no vínculo Da paz,
 Vocês, homens de todos os continentes!
 Estejam em paz entre vocês. siga a paz
 com todos os homens; pois o Príncipe da Paz vem,
 e Ele falará de paz ao Seu povo. Ele até
 dá luz aos que estão sentados nas trevas e no
 sombra da morte: Ele guiará os nossos pés para o
 caminho da paz.

VI. PAX

Paz deixo com você. Minha paz eu dou
 você. Não deixem seus corações ficarem
 perturbados.
 Amem-se uns aos outros como eu os amei.
 E a paz de Deus, que excede todo o entendimento,
 guardará seus corações e mentes
 por meio de Cristo Jesus,

VII. CONSOLATIO

O Senhor está perto daqueles que são de uma
 coração quebrantado, e nenhum daqueles que
 confiam em
 Ele ficará desolado,

for they rest from their labours.
 The Lord gave the Lord taketh away. Blessed
 be the name of the Lord!
 Weeping may endure for a night, but joy
 cometh in the morning.
 Weep ye not for the dead, neither bemoan
 him. Sorrow not concerning them which are
 asleep; for the hour is coming, and now is,
 when the dead shall hear the voice of the
 Son Of God, and they that hear shall live,
 He saith: "I will not leave you comfortless: I will
 come to you; Lo! I am with you alway"
 Yes, the Lord is nigh unto them. O why
 mourn ye? Weep ye not for the dead; sorrow
 not concerning them.
 Weep not! Sorrow not! Lo! He is with
 them alway, even unto the end of the world

VIII. REFUTATIO

O Death! is thy sting? O Grave! Wheere
 is thy victory?
 Awake! Thou that sleepest; and arise from
 the dead! And Christ Shall give thee light.

IX. LUX VERITATIS

I am the Light of the world: the Light that
 lighteth every man that cometh into the world:
 "the Resurrection and the Life."
 He that believeth in Me, though he were dead,
 yet shall he live.
 Blessed are the dead which die in the Lord,
 for Christ shall give them light. Though they
 were dead, yet shall they live. They rest from
 their labours.
 I am the Light of the world, I will come
 to you.

X. REQUIEM

Lord, Thy light perpetual shine down upon
 them.
 They rest from their labours.
 Requiem æternam.
 Lord, grant them rest eternal.
 Amen.

XI. LAUDAMUS

Compass me about with songs of deliverance:
 praise the Lord with a loud noise.
 Blow upon the trumpet!
 Let the sea make a noise!
 Let the floods clap their hands!

Bem-aventurados os mortos que morrem no
 Senhor,
 pois eles descansam de seus trabalhos.
 O Senhor deu, o Senhor tira. Bendito seja o nome
 do Senhor!
 O choro pode durar uma noite, mas a alegria
 vem pela manhã.
 Não choreis pelos mortos, nem lamenteis
 ele. Tristeza não concerne aos que são
 dormindo; pois a hora está chegando, e agora é,
 quando os mortos ouvirão a voz do
 Filho de Deus, e os que ouvirem viverão,
 Ele diz: "Não vos deixarei órfãos: irei até vós; Veja!
 Estou com você sempre"
 Sim, o Senhor está perto deles. Ah, por que
 lamentar você? Não choreis pelos mortos; tristeza
 não lhes diz respeito.
 Não chore! Não lamento! Veja! Ele está com
 eles sempre, até o fim do mundo

VIII. REFUTATIO

Ó Morte! é o seu aguilhão? Ó Sepultura! Onde
 é a tua vitória?
 Acordado! Tu que dormes; e surgem de
 o morto! E Cristo te dará luz.

IX. LUX VERITATIS

Eu sou a Luz do mundo: a Luz que ilumina todo
 homem que vem ao mundo: "a Ressurreição e a
 Vida".
 Quem crê em Mim, ainda que esteja morto,
 ainda assim ele viverá.
 Bem-aventurados os mortos que morrem no
 Senhor,
 pois Cristo lhes dará luz. Embora estivessem
 mortos, eles viverão. Eles descansam de seus
 trabalhos.
 Eu sou a Luz do mundo, eu irei

X. REQUIEM

Senhor, Tua luz brilha perpétua sobre eles.
 Eles descansam de seus trabalhos.
 Requiem Aeternam.
 Senhor, conceda-lhes o descanso eterno.
 Amém.

XI. LAUDAMUS

Cerque-me com canções de libertação:
 louve ao Senhor com grande barulho.
 Toque a trombeta!
 Deixe o mar fazer barulho!
 Que as enchentes batam palmas!

O! let the hills be joyful!
 Praise the Lord with harp and shawm: with
 tabret and lute.
 Alleluia! The Lord God reigneth!
 Let us be glad and rejoice!
 He healeth the broken heart; He hath delivered
 our souls from death and our feet from
 falling.
 Great is the Lord our God alike in earth
 and heaven.
 Soprano
 (It is like the of a great multitude: it is
 like the sound of many waters, and, as if were,
 a great thunder,)
 Praise Him upon the strings and pipes!
 Praise Him upon the loud cymbals!
 Sing a new song before the Throne!
 Shout unto God
 Chorus
 Praise ye Him, an ye angels!
 Praise ye Him, all His hosts!
 Shout unto God With voice Of triumph, for He
 is King of Kings.

XII. ELYSIUM

Holy! Holy! Holy! Elysium!
 There is a land where no sorrow nor doubt
 have
 rule, where the terror of death is no more.
 Holy! Holy! Holy!
 There the woods are abloom, and fragrant
 scent
 is borne on the wind.
 All the gardens and groves and bowers are
 abounding in blossom.
 Sorrow is no more.
 The terror of death is no more.
 The sea of blue spreads in the sky: the air
 breaks forth into ripples of joy: a million suns
 are ablaze with light.
 Holy! Holy! Holy! Elysium!
 The fever Of life is stilled: stains are washed
 away.
 Holy! Holy! Holy! Elysium!
 It is the land of Beulah beyond the Detectable
 Mountains: the abode of the blessed - Elysium.
 Holy! Holy! Holy! Holy!

XIII. IN PACE.

I hear the voice of the dead speaking from
 before the Throne of God.
 Their ears are deaf to sounds of earthly
 sorrow: from their eyes the tears are wiped
 away.
 They 100 upon the Throne of God.
 They have stepped into the sea of glass like
 unto crystal and behold the radiance of a million

Ó! deixe as colinas serem alegres!
 Louvem ao Senhor com harpa e clarineta: com
 tamborim e alaúde.
 Aleluia! O Senhor Deus reina!
 Alegremo-nos e regozijemo-nos!
 Ele cura o coração quebrantado; Ele libertou as
 nossas almas da morte e os nossos pés da
 caindo.
 Grande é o Senhor nosso Deus tanto na terra
 e o céu.
 Soprano
 (É como o de uma grande multidão: é
 como o som de muitas águas, e, como se fosse,
 um grande trovão,)
 Louve-o nas cordas e nas flautas!
 Louve-o com os címbalos altos!
 Cante uma nova canção diante do Trono!
 Grite a Deus
 Coro
 Louvai-O, vós, anjos!
 Louvai-O, todos os Seus exércitos!
 Grite a Deus com voz de triunfo, pois Ele é o Rei
 dos Reis

XII. ELYSIUM

Sagrado! Sagrado! Sagrado! Elísio!
 Há uma terra onde não há tristeza nem dúvida
 regra, onde o terror da morte não existe mais.
 Sagrado! Sagrado! Sagrado!
 Lá a floresta está florida e com perfume perfumado
 é levado pelo vento.
 Todos os jardins, bosques e caramanchões são
 abundante em flor.
 A tristeza não existe mais.
 O terror da morte não existe mais.
 O mar de azul se espalha no céu: o ar
 irrompe em ondas de alegria: um milhão de sóis
 estão em chamas com luz.
 Sagrado! Sagrado! Sagrado! Elísio!
 A febre da vida se acalma: as manchas são
 lavadas.
 Sagrado! Sagrado! Sagrado! Elísio!
 É a terra de Beulah além das Montanhas
 Detectáveis: a morada dos abençoados - Elysium.
 Sagrado! Sagrado! Sagrado! Sagrado!

XIII. IN PACE

Ouçõ a voz dos mortos falando diante do Trono de
 Deus.
 Seus ouvidos estão surdos aos sons da tristeza
 terrena: de seus olhos as lágrimas são enxugadas.
 Eles estão 100 no Trono de Deus.
 Eles entraram no mar de vidro semelhante ao
 cristal e contemplaram o brilho de milhões de asas.
 Eles ouvem a música eterna de um milhão de sóis,
 Ausentes do corpo, eles estão presentes com o

wings.
They hear the eternal music of a million suns,
Absent from the body, they are present with the
Lord; for underneath are the Everlasting Arms.
These are they which came out of great tribulation, They have washed their robes and made
them white in the Blood of the Lamb.
Therefore are they before the Throne Of God
and serve him day and night in the Temple.
(Hymn of the Redeemed)
The Father redeemed He hath delivered us
from the power of darkness, and hath
translated us into the kingdom of His dear Son.
Jesus our Saviour hath ransomed we take our
rest.
Be not afraid"; fear not, He giveth His beloved
rest; and underneath are the Arms.

XIV. ANGELI

Behold! Under the firmament are the Cherubim
and the Seraphim.
And the noise of their wings is as the noise
of great waters.
And hear the voice of angels round about
the Throne,
And the number of them is ten thousand times
ten
thousand.
And thousands of thousands.
They are the angels of the Lord; His elect
angels: stewards of the Mysteries of God: His
angels that do His commandments.
And He giveth His angels charge over thee, to
keep thee in all thy

XV. VOX DEI

And behold! Above the firmament is the
likeness of a throne
A brightness as the colour of amber and as the
a appearance of a rainbow of fire;
And a cloud of glory shineth round about with-
in it.
This is the appearance of the likeness Of the
glory of the Lord, before Whom the Seraphim
ever veil their faces.
And behold! Out of the fiery cloud a voice,
saying:r
This My beloved Son, in whom I am well
pleased, Hear ye Him.
Hear, O heavens! And give ear, O earth! For
the Lord hath spoken.

XVI. ADVENTUS.

Senhor; pois embaixo estão os Braços Eternos.
Estes são os que vieram da grande tribulação;
lavaram as suas vestes e fizeram
eles brancos no Sangue do Cordeiro.
Por isso estão diante do Trono de Deus e servem
dia e noite no Templo.
(Hino dos Redimidos)
O Pai redimiu-nos, libertou-nos do poder das
trevas e transportou-nos para o reino de Seu
querido Filho.
Jesus, nosso Salvador, nos resgatou,
descansamos.
Não temas"; não temas, Ele dá descanso ao Seu
amado; e por baixo estão os exércitos

XIV. ANGELI

Contemplar! Debaixo do firmamento estão os
Querubins
e os Serafins.
E o barulho das suas asas é como o barulho
de grandes águas.
E ouça a voz dos anjos ao redor
o trono,
E o número deles é dez mil vezes dez
mil.
E milhares de milhares.
Eles são os anjos do Senhor; Seus eleitos
anjos: administradores dos mistérios de Deus: Seu
anjos que cumprem Seus mandamentos.
E Ele dá ordens aos Seus anjos sobre ti, para te
guardarem em todas as tuas

XV. VOX DEI

E eis! Acima do firmamento é a semelhança de
um trono
Um brilho como a cor do âmbar e como o
a aparição de um arco-íris de fogo;
E uma nuvem de glória brilha ao redor de todos:
iniciar.
Esta é a aparência da glória do Senhor, diante de
quem os Serafins sempre velam seus rostos.
E eis! Da nuvem de fogo uma voz disse:r
Este meu amado Filho, em quem me comparo,
ouvi-o.
Ouça, ó céus! E dê ouvidos, ó terra! Pois o Senhor
falou.

XVI. ADVENTUS

And behold! Hereafter ye shall see heaven open, and the angels Of God ascending and descending upon the Son of Man, And there shall be signs in the sun and in the moon and in the Stars, and Upon earth distress of nations with perplexity and great tribulation, and the sea and the waves roaring. And the powers Of heaven shall be shaken. Then shalt thou see the Son of Man coming in the clouds of the heavens with power and great glory and all the holy arGels with Him; His holy angels that excel in strength, that do His commandments. Every eye shall see Him. yea, thine eyes shall see the King in His beauty. Be ye patient, for the coming of the Lord draweth nigh.

XVII. VIGILATE

Watch ye therefore, lest coming suddenly He find you sleeping. Watch! For the Son Of Man cometh at an hour when ye think not. Be ye therefore ready: be ye patient. Watch! For blessed are those servants whc:m the Lord Then He cometh shall find watching. Yea, Blessed are they! Watch ye therefore, for the Lord hath said

XVIII. PROMISSIO ET INVOCATIO

Surely I come quickly and Thou shall know I the Lord and thy saviour am the bright and morning Star. Behold! I make all things I come to you and your hearts shall rejoice. Your sorrow shall be turned into joy. I will receive you. Our Saviour Christ will receive us. And if be lifted dram men Me. I will ransom them. I •will redeem them. O grave! I will be thy destruction. Our Saviour hath abolished death. Yea! Because I live ye shall also. Ye shall have eternal life, for I have overcome the world. I am the Light of the world

Through Him we have eternal life Out of Zion God hath shined. Praise the Lord! Praise His holy Name! He is the Way, the Truth and the Lifæ He is the Light of the World. From out the holy chalice of His heart wells

E eis! Doravante vereis o céu aberto e os anjos de Deus subindo e descendo sobre o Filho do Homem, E haverá sinais no sol e no lua e nas estrelas, e na terra angústia das nações com perplexidade e grande tribulação, e o mar e as ondas rugindo. E os poderes do céu serão abalados. Então verás o Filho do Homem entrar as nuvens dos céus com poder e grande glória e todos os santos arGéis com Ele; Seu santo anjos que primam pela força, que cumprem os Seus mandamentos. Todo olho O verá. sim, teus olhos verão o Rei em Sua beleza. Sede pacientes, pois a vinda do Senhor se aproxima.

XVII. VIGILATE

Vigiai, portanto, para que, vindo de repente, Ele não vos encontre dormindo. Assistir! Pois o Filho do Homem vem numa hora em que vocês não imaginam. Estejam, portanto, prontos: sejam pacientes. Assistir! Pois bem-aventurados os servos que são o Senhor Então Ele vem e encontrará vigilância. Sim, abençoados sejam eles! Vigiai, pois, porque o Senhor disse

XVIII. PROMISSIO ET INVOCATIO

Certamente venho rapidamente e Tu saberás que eu, o Senhor e teu salvador, sou a Estrela resplandecente da manhã. Contemplar! Eu faço todas as coisas Eu venho até vocês e seus corações se alegrarão. Sua tristeza se transformará em alegria. Eu vou receber você. Nosso Salvador Cristo nos receberá. E se for levantado, homens dramáticos Meu. Eu vou resgatá-los. Eu os resgatarei. Ó sepultura! Eu serei a tua destruição. Nosso Salvador aboliu a morte. Sim! Porque eu vivo, vocês também viverão. Tereis a vida eterna, pois eu venci o mundo. Eu sou a luz do mundo

Através dele temos vida eterna Fora de Sião, Deus brilhou. Louve o Senhor! Louvado seja o Seu santo Nome! Ele é o Caminho, a Verdade e a Vida Ele é a Luz do Mundo. Do santo cálice do Seu coração brota o amor divino. Pois esta é a promessa que Ele nos prometeu desde a fundação do mundo

forth love divine. For this is the promise He hath promised us from the foundation of the world I will pour out of my spirit upon all flesh, Amen! This is the promise he hath promised us, Blessed be the King Praise Him. Praise His Holy Name! For He hath said “Yen, surely I will come to you” Amen! Even so, come Lord Christ! XIX. BENEDICTIO. - Orchestra - XX. CONSUMMATUS He hath blessed us from Whom all blessing flows: the living loving Father, in Whom, with Christ and the Holy Spirit, we are at peace for evermore. Alleluia! He hath poured out His Spirit upon us, He hath blessed us, Amen. Alleluia! Amen! Alleluia!	Derramarei do meu espírito sobre toda a carne, Amém! Esta é a promessa que ele nos prometeu, Bendito seja o Rei. Louve-O. Louve o Seu Santo Nome! Pois Ele disse “Yen, certamente irei até você” Amém! Mesmo assim, vem Senhor Cristo! XIX. BENEDICTIO - Orquestral - XX. CONSUMMATUS Ele nos abençoou de quem fluem todas as bênçãos: o Pai vivo e amoroso, em quem, com Cristo e o Espírito Santo, estamos em paz para sempre. Aleluia! Ele derramou Seu Espírito sobre nós, Ele nos abençoou, Amém. Aleluia! Amém! Aleluia!
--	--

Fonte: Foulds, 1921. Editora Paxton.

2.7.1 John Foulds e a Grande Guerra

Não houve correspondências que pudessem dar conta da atividade musical de John Foulds durante os anos de guerra. Ele era um músico atuante na cidade de Todmorden (*A world requiem*, 1924, p. 5), mas não há registros de suas demais atividades em periódicos, além de não ter sido um compositor muito celebrado pela imprensa para além dos concertos grandiosos de Dia do Armistício que performou.

2.8 Morning Heroes (1930) e Arthur Bliss (1891-1975)

Morning Heroes é uma Sinfonia composta em 5 movimentos para narrador, coro misto e orquestra com a dedicatória “*To the memory of my brother Francis Kennard Bliss and all other comrades killed in battle*”⁶³ (Bliss, 1930, p. 1). Dada a possibilidade cacofônica do título, sua primeira veiculação na imprensa lhe atribuiu erroneamente o nome “*Mourning Heroes*”⁶⁴ (*Mourning Heroes*, 1930, p. 10). O anúncio da primeira performance foi feito no *Yorkshire Post* de 15 de Julho de 1930,

⁶³Em tradução nossa: “À memória de meu irmão Francis Kennard Bliss e todos outros camaradas mortos em batalha” (Bliss, 1930, p. 1).

⁶⁴“Heróis Enlutados”, em tradução nossa.

listando obras de compositores estrangeiros programados e reforçando a vasta presença de compositores ingleses para o *Norwich Festival* (Works of british and foreign composers, 1930, p. 4). Nos próximos meses o mesmo jornal voltou a noticiar a estreia - em outubro - e corrigiu o título da obra (Dr. Boult's debut, 1930, p. 8).

A obra era aguardada com cautela, dado o entendimento da imprensa de que Arthur Bliss tendia ao experimentalismo:

Arthur Bliss não é um revolucionário da música, mas seu trabalho tem uma originalidade marcante que nem sempre é apreciada. Ouvi dizer que seu novo trabalho para o Festival de Norwich é uma composição sincera e eficaz com a guerra como tema. Tem a forma de uma sinfonia coral e, como o "Athelar" de Mendelssohn, tem uma parte falada. O narrador nesta ocasião será Basil Maine, conhecido pelos críticos ferrenhos e - através da BBC - como anotador do programa. A sinfonia se chama "Morning Heroes", e as palavras são de Whitman, Homer, Owen e dos épicos chineses (New Bliss and Elgar works, 1930, p. 15)⁶⁵.

Segundo o *Daily Herald* havia um tom de preocupação, pois "houve uma demonstração feroz de hostilidade no *Queen's Hall* recentemente quando uma das peças ultra-modernas de Arthur Bliss estreou" (Symphony of war, 1930, p. 8). Foi, mesmo antes da estreia, apelidada como "*Symphony of War*", como acima, ou de "*War Symphony*" (A war symphony, 1930, p. 6) e teve sua análise realizada no Musical Times (The musical times, 1930, p. 10), levando a crer que era uma obra bastante antecipada pelo público e pelos pares. As primeiras impressões da obra se consolidaram assim:

Finalmente música de batalha! Estilo Moderno: excelente trabalho possivelmente além do corriqueiro, certamente exigindo uma profundidade incomum de compreensão nos mais cultos. Quanto ao estilo, tudo é moderno, e está muito distante de Bach e Beethoven, mas descobrindo um mestre-músico em cada página. Moderno, não louco. Ar livre mas com respeito pelas propriedades fundamentais. Uma sinfonia, uma sinfonia coral, com acréscimos interessantes, cuja novidade será considerada duvidosa em alguns setores, mas que é saudada

⁶⁵Tradução nossa para: "Arthur Bliss is not a revolutionary of music, but his work has a striking originality which is not always appreciated. His new work for the Norwich Festival, I hear, is a sincere and effective composition with war as its theme. It is in the form of a choral symphony, and, like Mendelssohn's Athelar," has a speaking part. The narrator on this occasion will be Basil Maine, known to outspoken critics and - through the B.B.C. - as a program annotator. The symphony is called Morning Heroes," and the words are from Whitman, Homer, Owen, and the Chinese epics" (New Bliss and Elgar works, 1930, p. 15).

com três vivas. As porções corais geralmente não são fáceis, mas há muitos acordes sólidos que tanto os cantores quanto o público irão apreciar de coração. A orquestra hoje em dia está apta a reconhecer as características mais importantes do trabalho nominalmente coral, é manejada de forma grandiosa, os instrumentos da orquestra clássica ocasionalmente unidos pelos quais habilmente usados neste caso, falam de forma impressionante. [...] e os assuntos, as palavras, a história? Pois bem, estes são considerados lindos: na nobreza heróica, de modo que apenas ler enobrece o espírito receptivo (Buckley, 1930, p. 6)⁶⁶

Ou seja, a música não era tão disruptiva quanto temiam os primeiros críticos, mas era moderna. “Moderna, não louca”, mas ainda assim com idiomatismo novo o suficiente para confundir alguns componentes da plateia, fazendo com que uma parte da crítica se furtasse a comentar após o concerto (Elgar oratorio at norwich, 1930, p. 5). Em um dos comentários na mídia foi apontado que “a forma moderna da sinfonia coral pode ser quase que reivindicada como uma invenção Britânica” (A new choral symphony, 1930, p. 6). O autor argumenta que *A Sea Symphony* e *First Choral Symphony*, de Vaughan William e Holst respectivamente, se unem a *Morning Heroes* para consolidar esse gênero musical. Ele segue para afirmar que

Arthur Bliss não é mais o “criança ousada e intragável” da música Britânica. Ele cresceu; o pensamento é maduro e fluido. E com a fluidez de pensamento vem a fluidez de estilo. Há amargores, é verdade, em passagens da Sinfonia, mas amargores não-intencionalmente feiosos, e a música tende a alcançar a qualidade universal de seu objeto (A new choral symphony, 1930, p. 6)⁶⁷.

A sinfonia passou a ser comentada como um dos acontecimentos musicais importantes daquele ano, tendo ido pelo caminho da trajetória da dúvida sobre o bom

⁶⁶Tradução nossa para: “Battle Music At Last! Modern Style: great work possibly beyond the rank and file, certainly exacting unusual depth of understanding in the more cultured. As the style, all is modern, and is far removed from Bach and Beethoven yet discovering the master-musician on every page. Modern, not mad. Free air but with respect for fundamental properties. A symphony, a choral symphony, with interesting addition, whose novelty will be regarded doubtfully in some quarters, but which hail with three cheers The choral portions are not generally easy, but there is much solid chording which both singers and audience will heartily enjoy. The orchestra nowadays is apt to reckon the most important features of nominally choral work, is grandly handled, the instruments of the classic orchestra occasionally joined by which skillfully used as this case, speaks impressively. [...] and the subjects, the words, the story? Well, these are regard as gorgeous: in heroic nobility, so that barely to read is ennobling to the receptive spirit. (Buckley, 1930, p. 6)

⁶⁷Tradução nossa para: ““Arthur Bliss is no longer the “bold unbiddable child” British music. He has grown up; the thought is mature and mellow. And with the mellowing thought has come a mellowing of style. There are, true, bitter passages in the Symphony, but bitterness is not wilful ugliness, and the music tends to achieve the universal quality of its object. (A new choral symphony, 1930, p. 6)”

gosto de seu compositor, até receber uma série de validações pelos pares. Em poucos meses, foi programada para ser transmitida via rádio junto a obras de outros compositores ingleses já consolidados naquela altura, como Delius (Notable work for the symphony concert, 1931, p. 10). O texto completo retratando um caminho heróico, começando por guerreiros míticos da antiguidade e encontrando seu ponto culminante na história dos combatentes ingleses da Grande Guerra é o seguinte:

Quadro 11: Poemas originais de Homero (~900 a.c.), Li Tai Po (701-162), Walt Whitman (1819-1892), Wilfred Owen (1893-1918) e Robert Nichols (1893-1944)

Original	Tradução nossa
Hector's Farewell to Andromache So Andromache met Hector now, and with her went the handmaid bearing in her bosom the tender boy, the little child, Hector's loved son, like unto a beautiful star. And he smiled and gazed at his boy silently, and Andromache stood by his side weeping, and clasped her hand in his, and spake and called upon his name. 'Dear my lord, this thy hardihood will undo thee, neither hast thou any pity for thine infant boy, nor for me forlorn that soon shall be thy widow; for soon will the Achaïans all set upon thee and slay thee. But it were better for me to go down to the grave if I lose thee; for never more will any comfort be mine, when once thou, even thou, hast met thy fate, but only sorrow. Moreover, I have no father nor lady mother, and the seven brothers that were mine within our halls, all these on the selfsame day went within the house of Hades. Nay, Hector, thou art to me father and lady mother, yea and brother, even as thou art my goodly husband. Come now, have pity and abide here upon the tower, lest thou make thy child an orphan, and thy wife a widow.' Then great Hector of the glancing helm answered her: 'Surely I take thought of all these things, my wife; but I have very sore shame of the Trojans and Trojan dames with trailing robes, if like a coward I shrink away from battle. Moreover, mine own soul forbiddeth me, seeing I have learnt ever to be valiant and fight in the forefront of the Trojans, winning my father's great glory and mine own. Yea, of a surety I know this in heart and soul; the day shall come for holy Ilios to be laid low, and Priam and the folk of Priam of the good ashen spear. Yet doth the anguish of the Trojans hereafter not so much trouble me, neither Hekabe's own, neither King Priam's, neither my brethren's, the many and brave that shall fall in the dust before their foemen, as	Despedida de Heitor e Andrômaca Então Andrômaca se encontrou com Heitor agora, e com ela foi a serva trazendo em seu peito o menino terno, a criancinha, o filho amado de Heitor, como uma linda estrela. E ele sorriu e olhou para o garoto em silêncio, e Andrômaca ficou ao lado chorando, apertou a mão dela na sua e falou e chamou seu nome. "Querida, meu senhor, esta tua dureza te desapontará, nem tens dó pelo teu menino, nem a mim abandonada, que em breve será tua viúva; pois logo todos os aqueus irão contra ti e te matarão. Mas era melhor eu descer à sepultura a te perder; porque nunca mais terei consolo, uma vez tu, tu encontraste teu destino, mas sendo somente tristeza. Além disso, eu não tenho pai nem mãe, e os sete irmãos que eram meus, todos eles no mesmo dia, foram para a casa do Hades. Não, Heitor, tu és para mim pai e mãe, sim e irmão, assim como tu és meu bom marido. Venha agora, tenha piedade e permaneça aqui no Torre, para que não te tornes órfão de teu filho, e tua esposa uma viúva. Então o grande Heitor pelo elmo olhou-a: "Certamente, penso em todas estas coisas, minha esposa; mas teria muita vergonha dos troianos e das mulheres troianas, se como um covarde me afasta da batalha. Além disso, minha própria alma me impede, visto que aprendi a ser valente e lutar na linha de frente dos troianos, conquistando a grande glória de meu pai e a minha própria. Sim, com certeza eu sei disso em coração e alma; chegará o dia em que o santo Ílios será abatido, e Príamo e o povo de Príamo da boa lança cinzenta. Todavia a angústia dos troianos não me incomoda tanto, nem os de Hekate, nem os do rei Príamo, nem os meus irmãos, os muitos e valentes que cairão no pó diante dos seus inimigos, como a tua angústia no dia em que algum correio. O sacerdote Acaiano te conduzirá chorando e roubando a luz da liberdade. E então alguém dirá que te vê chorar: "Esta é a esposa de Heitor, que foi o principal na batalha de Tróia quando os homens lutaram por

doth thine anguish in the day when some mail-clad Achaian shall lead thee weeping and rob thee of the light of freedom. And then shall one say that beholdeth thee weep: "This is the wife of Hector, that was foremost in battle of the horse-taming Trojans when men fought about Ilios." Thus shall one say hereafter, and fresh grief will be thine for lack of such an husband as thou hadst to ward off the day of thralldom. But me in death may the heaped-up earth be covering, ere I hear thy crying and thy carrying into captivity.' So spake glorious Hector, and stretched out his arm to his boy. But the child shrunk crying to the bosom of his fair-girdled nurse, dismayed at his dear father's aspect, and in dread at the bronze and horse-hair crest that he beheld nodding fiercely from the helmet's top. Then his dear father laughed aloud, and his lady mother; forthwith glorious Hector took the helmet from his head, and laid it, all gleaming, upon the earth; then kissed he his dear son and dandled him in his arms, and spake in prayer to Zeus and all the gods: 'O Zeus and all ye gods, vouchsafe ye that this my son may likewise prove even as I, pre-eminent amid the Trojans, and as valiant in might, and be a great king of Ilios. Then men may say of him, "Far greater is he than his father", as he returneth home from battle; and may he bring with him blood-stained spoils from the foeman he hath slain, and may his mother's heart be glad.' So spake he, and laid his son in his dear wife's arms; and she took him to her fragrant bosom, smiling tearfully. And her husband had pity to see her, and caressed her with his hand, and spake and called upon her name: 'Dear one, I pray thee be not of over-sorrowful heart; no man against my fate shall hurl me to Hades; only destiny, I ween, no man hath escaped, be he coward, or be he valiant, when once he hath been born. But go thou to thine house and see to thine own tasks, the loom and distaff, and bid thine handmaidens ply their work; but for war shall men provide and I in chief of all men that dwell in Ilios.' So spake glorious Hector, and took up his horse-hair crested helmet; and his dear wife departed to her home, oft looking back, and letting fall big tears.

The City Arming

First, O songs, for a prelude,

Lightly strike on the stretch'd tympanum,
pride and joy in my city,
How she led the rest to arms – how she
gave the cue,

Ílios." Assim se dirá a seguir, e a dor nova será por falta de tal marido como tu precisaste afastar o dia de escravidão. Mas eu, na morte, que a terra amontoada esteja me cobrindo, antes que eu ouça o seu choro e o seu cativoiro". Então falou o glorioso Heitor e estendeu o braço para o menino. Mas a criança encolheu-se chorando até o peito de sua ama, desanimado com o aspecto de seu querido pai, e com medo da crista de bronze e pêlo de cavalo que ele viu balançando ferozmente o topo do elmo. Então seu querido pai riu em voz alta, e sua mãe tirou o capacete da cabeça de Heitor e colocou-o, todo resplandecente, sobre a terra; então beijou seu querido filho e o abraçou, e falou em oração a Zeus e a todos os deuses: "Ó Zeus e todos os seus deuses, concedei que este meu filho também se prove como eu, preeminente no meio do Troianos, e valente em poder, e seja um grande rei de Ilios. Então os homens poderão dizer dele: "Muito maior é ele em comparação a seu pai" quando ele volta para casa, da batalha; e que ele traga com ele os espólios manchados de sangue do inimigo que ele matou, e que o coração de sua mãe seja feliz". Então ele falou e colocou seu filho nos braços de sua querida esposa; e ela levou-o ao seu peito perfumado, sorrindo em prantos. E seu marido teve pena de vê-la e acariciou-a com a mão, e falou e chamou seu nome: "Querida, peço-te que não fique de coração excessivamente triste; nenhum homem contra mim me lançará ao Hades, apenas meu destino. De mim nenhum homem escapou, seja ele covarde ou valente, uma vez que tenha nascido. Mas vai à tua casa e vê as tuas próprias tarefas, o tear e a roca, e pede que as tuas servas que executem o seu trabalho; mas, para a guerra, os homens proverão e eu liderarei todos os homens que moram em Ilios." Assim falou o glorioso Heitor, e ergueu o elmo de crista de pêlo de cavalo; e sua querida esposa partiu para sua casa, olhando para trás e deixando cair grandes lágrimas.

Ilíada, Livro 6

De Homero com tradução de Walter Leaf (1852–1927)

A Cidade Armada

Primeiro, Ó canções, para um prelúdio

Batida leve no tímpano esticado,
orgulho e júbilo em minha cidade
Como ela conduziu a seus braços - como ela
deu a deixa

How at once with lithe limbs, unwaiting a moment, she sprang; (O superb! O Manhattan, my own, my peerless! O strongest you in the hour of danger, in crisis! O truer than steel!) How you sprang – how you threw off the costumes of peace with indifferent hand; How your soft opera-music changed, and the drum and fife were heard in their stead; How you led to the war (that shall serve for our prelude, songs of soldier), How Manhattan drum-taps led. Forty years had I in my city seen soldiers parading; Forty years as a pageant – till unawares, the lady of this teeming and turbulent city, Sleepless amid her ships, her houses, her incalculable wealth, With her million children around her – suddenly, At dead of night, at news from the south, Incens'd, struck with clench'd hand the pavement. A shock electric – the night sustain'd it, Till with ominous hum our hive at day-break, pour'd out its myriads From the houses then, and the workshops, and through all the doorways, Leapt they tumultuous. To the drum-taps prompt, The young men falling in and arming; The mechanics arming (the trowel, the jack-plane, the blacksmith's hammer, tost aside with precipitation), The lawyer leaving his office, and arming – the judge leaving the court; The driver deserting his wagon in the street, The salesman leaving the store, the boss, book-keeper, porter, all leaving; Squads gather everywhere by common consent, and arm; The new recruits, even boys – the old men show them how to wear their accoutrements, Outdoors arming – indoors arming – the flash of the musket-barrels; The white tents cluster in camps – the arm'd sentries around – the sunrise cannon, and again at sunset; Arm'd regiments arrive every day, pass through the city, and embark from the wharves;	Como de uma vez com membros ágeis, sem pestanejar, ela saltou; (Ó soberba! Ó Manhattan, minha própria, minha incomparável! Ó empoderada na hora do apuro, na crise! Mais verdadeira que o aço!) Como saltaste - como jogou fora as vestes da paz com mão indiferente; Como sua música operística leve mudou, e o tambor e o píforo foram ouvidos em seu lugar; Como conduziu à guerra (que deverá servir como nosso prelúdio, canções de soldados Como os tambores de Manhattan conduziram. Quarenta anos vi soldados em minha cidade desfilando; Quarenta anos como num espetáculo - até que desavisadas, a senhora dessa cheia e turbulenta cidade, Incansavelmente entre seus navios, casas, sua incalculável fatura, Com seu milhão de crianças ao seu redor - de repente, No calar da noite, com notícias do sul, De punho cerrado golpeou o chão. Um choque elétrico - a noite o sustenta, Até que nossa sinistra colmeia ao amanhecer, despeja suas miríades Das casas então , e das oficinas, e por todas portas, Pularam tumultuosos ao incite dos tambores Os jovens indo e ficando a postos; Os mecânicos estão a postos (a espátula, a plaina, o martelo do ferreiro, jogados de canto com precipitação). O advogado deixando o escritório - e ficando a postos o juiz deixando a cômte O guia abandonando sua carruagem na rua, o vendedor deixando a loja, o chefe, o livreiro, porteiro, todos indo; Esquadrões reúnem-se de comum acordo e ficam a postos Os novatos, mesmo garotos - os mais velhos mostram a eles como usar seus trajes, Nas ruas a postos - nas casas a postos- o lampejo dos barris de mosquete; As barracas brancas se aglomeram acampadas - os sentinelas a postos por todo lado - o nascer do sol canhão, e de novo o pôr do sol; Regimentos a postos chegam todos os dias,
--	--

(How good they look as they tramp down to the river, sweaty, with their guns on their shoulders!
How I love them! how I could hug them, with their brown faces, and their clothes and knapsacks cover'd with dust!)

The blood of the city up – arm'd! arm'd! the cry everywhere; – arm'd!

The flags flung out from the steeples of churches, and all the public buildings and stores;

The tumultuous escort, the ranks of policemen preceding, clearing the way;

The unpent enthusiasm, the wild cheers of the crowd for their favourites;

The artillery, the silent cannon, bright as gold, drawn along, rumble lightly over the stones;

(Silent cannons, soon to cease your silence! Soon, unlimber'd, to begin the red business);

The tearful parting – the mother kisses her son – the son kisses his mother;

(Loth is the mother to part – yet not a word does she speak to detain him)

War! an arm'd race is advancing! – the welcome for battle – no turning away;

War! be it weeks, months, or years – an arm'd race is advancing to welcome it.

(Pass, pass, ye proud brigades, with your tramping, sinewy legs,

With your shoulders young and strong, with your knapsacks and your muskets;

How elate I stood and watch'd you, where starting off you march'd.)

Vigil

The warrior's wife is sitting by her window. With a heavy heart she embroiders a white rose on a cushion of silk. She pricks her finger! The blood falls upon the white rose and turns it red.

Swiftly her thoughts fly to her beloved one, who is at war, and whose blood perhaps reddens the snow.

passam pela cidade, e embarcam no cais;

(Como são belos quando eles para o rio, suado, com suas armas seus ombros!

Como eu amo eles! como eu poderia abraçá-los, com seus rostos marrons e suas roupas e Mochilas cobertas com poeira!)

O sangue da cidade ferve - a postos! a postos! brados em toda parte; - a postos!

As bandeiras trepidam dos campanários das igrejas, e todos prédios públicos e lojas;

A tumultuada escolta, os batalhões de policiamento precedente, limpando o caminho, O imenso entusiasmo, os enérgico incitamento da multidão para seus favoritos;

A artilharia, o canhão silencioso, brilhante como ouro, trazido junto, burburando sobre as pedras;

(canhões silenciosos, logo cessaram seu silêncio" logo inflexivelmente hão de começar o trabalho vermelho);

A chorosa despedida - a mão beija seu filho - o filho beija sua mãe;

(Relutante é a mãe no adeus - porém não diz uma palavra sequer para detê-lo)

Guerra! Uma corrida armada avança! - a acolhida da batalha - sem volta;

Guerra! Sejam semanas, meses, ou anos - uma corrida armada avança para acolhê-la.

(Vão, vão, orgulhosos combatentes, com suas pernas musculosas

Com seus ombros jovens e fortes, com suas mochilas e seus mosquetes;

Como fiquei exultante ao vê-los, onde começaram sua marcha.)

de 'Drum-Taps',

Leaves of Grass, Walt Whitman (1819– 1882)

Vigília

A esposa do guerreiro está sentada em sua janela De coração pesaroso ela borda uma branca rosa numa almofada de seda. Ela fura seu dedo! O sangue cai sobre a rosa branca e a torna rubra.

Seus pensamentos rapidamente tornam-se para seu amado, que está em guerra, e cujo sangue possa

She hears the gallop of a horse. Has her beloved come at last? It is only the tumultuous beating of the heart in her breast.
Lower she bends over the cushion, and with a silver thread embroiders the tears that have fallen about the reddened rose.

The Bivouac's Flame

By the bivouac's fitful flame,
A procession winding around me, solemn
and sweet and slow; but first I note
The tents of the sleeping army, the fields'
and woods' dim outline,
The darkness, lit by spots of kindled fire –
the silence;
Like a phantom far or near an occasional
figure moving;
The shrubs and trees (as I lift my eyes they
seem to be stealthily watching me),
While wind in procession thoughts,
O tender and wond'rous thoughts,
Of life and death – of home and the past and
loved, and of those that are far away
A solemn and slow procession there as I sit
on the ground,
By the bivouac's fitful flame.

Achilles Goes Forth to Battle

The host set forth, and pour'd his steel waves
far out of the fleet.
And as from air the frosty north-wind blows a
cold thick sleet,
That dazzles eyes, flakes after flakes
incessantly descending;
So thick helms, curets, ashen darts, and round
shields, never ending,
Flow'd from the navy's hollow womb. Their
splendours gave heav'n's eye
His beams again. Earth laugh'd to see her face
so like the sky;
Arms shin'd so hot, and she such clouds made
with the dust she cast,
She thunder'd, feet of men and horse
importun'd her so fast. In midst of all, divine
Achilles his fair person arm'd,
His teeth gnash'd as he stood, his eyes so full

avermelhar a neve.
Ela ouve o galopar de um cavalo. Teria
seu amado voltado finalmente? É somente
o tempestuoso batimento de seu coração em seu
peito.
Ela se debruça sobre a almofada, e com
uma trança prateada borda as lágrimas que
caíram sobre a rosa rubra.

Li Tai Po (701–762)

A Chama do Bivaque

Pela chama incerta do bivaque,
Uma procissão ao meu redor, solene
e doce e lenta; mas primeiro eu vejo
As tendas do exército adormecido, os campos
e o contorno escuro das madeiras,
A escuridão, iluminada por manchas de fogo
aceso -
o silêncio;
Como um fantasma distante ou perto de um
ocasional
vulto;
Os arbustos e árvores (enquanto eu levanto meus
olhos eles
parecem estar me observando furtivamente),
Enquanto vão em pensamentos procissão,
O tenros e maravilhados pensamentos,
De vida e morte - de casa e do passado e
amado, e daqueles que estão longe
Uma procissão solene e lenta lá enquanto eu me
sento
no chão,
Pela chama incerta do bivaque.

de 'Drum-Taps',
Leaves of Grass, Walt Whitman

Aquiles Vai para a Batalha

A tropa se estabeleceu e despejou suas ondas de
aço para longe da frota.
E, pelo ar, o vento gelado do norte sopra um
granizo frio e
Isso ofusca os olhos, floco depois de floco caindo
incessantemente;
Então, elmos espessos, curetas, dardos cinzentos
e escudos redondos, sem fim,
Saídos do útero oco da frota. Seus esplendores
devolveram o lampejo dos olhos do céu. A terra
riu ao ver seu rosto tão parecido com o céu;
Braços brilhando tão quentes, e tamanhas foram
as nuvens que fez com o pó que ela lançou,
Ela trovejou, pés de homens e cavalo pisoteavam
nela tão rápido. No meio de tudo, Aquiles divino a
postos,
Seus dentes rangeram enquanto ele estava de pé,
seus olhos tão cheios de fogo, que aqueceram,

of fire, they warm'd, Unsummer'd grief and anger at the Trojans so combin'd. His greaves first us'd, his goodly curets on his bosom shin'd, His sword, his shield that cast a brightness from it like the moon. His crested helmet, grave and high, had next triumphant place On his curl'd head, and like a star it cast a spurry ray, About which a bright thicken'd bush of golden hair did play, Great Son of Peleus! Mighty Achilles! Which Vulcan forg'd him for his plume. Thus complete arm'd, he tried How fit they were, and if his motion could with ease abide Their brave instruction... Then from his armoury he drew his lance, his father's spear, Huge, weighty, firm, that not a Greek but he himself alone Knew how to shake... Then from the stable their bright horse, Automedon withdraws And Alcymus put poitrils on, and cast upon their jaws Their bridles, hurling back the reins, and hung them on the seat. The fair scourge then Automedon takes up, and up doth get To guide the horse. The fight's seat last Achilles took behind; Who look'd so arm'd as if the sun, there fall'n from heav'n, had shin'd... The Heroes Aeneas, Prince of Trojans! Divine Sarpedon! Ulysses! Great-souled Archilochus! Brave Ajax Telamon! God-like Laomedon! Unconquer'd Diomedes! Young Alastor! Young Phyleides! Young Patroclus! Young Deiphobus! Gay Alastor! Proud Laomedon! Best-beloved Patroclus! Agamemnon, King of Men! Prince Ulysses! Hector, like man-killing Mars, Hector, fierce and grim as any stormy night, Hector, brave Hector! Now, Trumpeter, for thy Close	A falta de luto e a raiva dos troianos combinavam-se. Suas botas novas, as placas de seu peitoral brilhavam, Sua espada, seu escudo que emitia um brilho como a lua. Seu elmo, imponente e alto, tinha triunfante morada Seus cabelos cacheados, como uma estrela, lançam um raio Quando um tufo de cabelos dourados e espessos e brilhantes aparece Grande Filho de Peleus! Poderoso Aquiles! Qual Vulcano lhe forjou. Então completamente armado, ele estava Como estavam prontos, com que facilidade se moviam Sua brava instrução ... Então do seu arsenal ele puxou sua lança, a lança de seu pai, Enorme, pesada, firme, que nenhum grego que não ele Poderia empunhar ... Então sai do estábulo seu brilhantes cavalo, Automedon e Alcymus coloca-lhe sela e rédia nas mandíbulas. O flagelo Automedon o apanha. Quem o via armado em seu esplendor pensaria que o próprio sol brilhante caiu do firmamento.. Ilíada, Livro 19 Homero traduzido por George Chapman (1559– 1634) Os Heróis Enéias, Príncipe dos Troianos! Sarpedão Divino! Ulisses! Arquíloco de grande espírito! Valente Ajax Telamon! Divi Laomedonte! Inconquistável Diomedes! Jovem Alastor! Jovem Phyleides! Jovem Pátroclo! Jovem Deífobo! Feliz Alastor! Laomedon orgulhoso! Pátroclo o mais querido! Agamenon, rei dos homens! Príncipe Ulisses! Heitor, algoz de Marte, Hector, feroz e sombrio como a noite tempestuosa Heitor, valente Heitor! Agora, Clarim, para o Fim
--	--

Spring Offensive

Halted against the shade of a last hill,
They fed, and lying easy, were at ease
And, finding comfortable chests and knees,
Carelessly slept. But many there stood still
To face the stark, blank sky beyond the
ridge,

Knowing their feet had come to the end of
the world.

Marvelling they stood, and watched the
long grass swirled
By the May breeze, murmurous with wasp
and midge,
For though the summer oozed into their
veins

Like the injected drug for their bones' pains,
Sharp on their souls hung the imminent line
of grass,
Fearfully flashed the sky's mysterious glass.
Hour after hour they ponder the warm field –
And the far valley behind, where the
buttercups
Had blessed with gold their slow boots
coming up,

Where even the little brambles would not
yield,
But clutched and clung to them like
sorrowing hands;
They breathe like trees unstirred.

Till like a cold gust thrilled the little word
At which each body and its soul begird
And tighten them for battle. No alarms
Of bugles, no high flags, no clamorous
haste –

Only a lift and flare of eyes that faced
The sun, like a friend with whom their love
is done.
O larger shone that smile against the sun, –
Mightier than his whose bounty these have
spurned.

So, soon they topped the hill, and raced
together
Over an open stretch of herb and heather
Exposed. And instantly the whole sky
burned
With fury against them; and soft sudden
cups

Opened in thousands for their blood; and
the green slopes
Chasmed and steepened sheer to infinite
space.

Ofensiva da Primavera

Parado ante a sombra da última colina,
Se alimentaram, e deitados, estavam a descansar
E, achando peitos e joelhos confortáveis,
Dormiram descuidadamente. Mas muitos lá
mantiveram-se a postos
Para vigiar o horizonte branco além do cume

Sabendo que seus pés tinham ido ao fim do
mundo.

Maravilhados ficaram, e contemplaram a longa
grama ocilante
Pela brisa de maio, murmurante com suas vespas
e mosquitos
Pois o verão corria por suas veias

Como a droga injetada para a dor em seus ossos
Afiada em suas almas se agarrava a iminente
linha de grama,
Temerosos vislumbravam o misterioso vidro do
céu
Hora após hora eles ponderam sobre o campo
quente -
E o grande vale atrás deles, onde botões-de-ouro
Haviam abençoado de dourado suas lentas botas
na subida

Onde nem mesmo pequeninos arbustos se
rederiam
Mas a eles se agarravam como mãos tristes
Eles respiravam como árvores sem vento

Até que uma rajada de vento frio moveu uma
palavra
Na qual cada corpo e alma começava
E os unia para a batalha. Sem alarmes
De clarins, sem bandeiras, sem grito clamoroso

Somente uma levantada de olhos e vislumbre
voltado ao l
Sol, como um amigo cujo amor se esgotou
Ó brilhada vasta que sorri contra o sol, -
Mais poderosa que ele cuja recompensa fora
rejeitada

Então, logo eles subiram a colina e correram
juntos
Sobre um campo aberto de ervas e urzes
Expostos. E instantaneamente o céu todo ficou
em chamas
Com fúria contra eles; e leve e repentinamente

Of them who running on that last high place
Leapt to swift unseen bullets, or went up

On the hot blast and fury of hell's upsurge,
Or plunged and fell away past this world's
verge,
Some say God caught them even before
they fell.

But what say such as from existence' brink
Ventured but drave too swift to sink,
The few who rushed in the body to enter
hell,
And there out-fiending all its fiends and
flames

With superhuman inhumanities,
Long-famous glories, immemorial shames –
And crawling slowly back, have by degrees
Regained cool peaceful air in wonder –
Why speak they not of comrades that went
under?

Dawn on the Somme

Last night rain fell over the scarred plateau,
And now from the dark horizon, dazzling,
flies

Arrow on fire-plumed arrow to the skies,
Shot from the bright arc of Apollo's bow;
And from the wild and written waste below,
From flashing pools and mounds lit one
by one,

Oh, is it mist, or are these companies
Of morning heroes who arise, arise
[With thrusting arms, with limbs and hair
aglow,]
Toward the risen god, upon whose brow
Burns the gold laurel of all victories,
Hero and heroes' god, th' invincible Sun?

Abriu em mil por seu sangue; e sua encosta verde
Gritos de persuasão ao íngreme espaço infinito
Deles que corriam ao último local alto
Saltavam contra velozes balas invisíveis, ou
subiam

No calor e na fúria do inferno explosivo,
Ou mergulhavam e caíam para além do limite
desse mundo
Alguns diziam que Deus os apanhava mesmo
antes de caírem

Mas o que dizer sobre o limiar da existencia
Arriscou-se mas foi rápido demais ao afundar
Os poucos que correram no corpo para entrar no
inferno,
E lá sobrepujaram todos os seus demônios e
chamas

Com super humanas inumanidades
Glórias de grande fama, vergonhas imemoriais
E rastejando de volta aos poucos, degrau a
degrau
Reganham calmos ares de paz na maravilha -
Por que não falam dos camaradas que foram para
baixo?

Wilfred Owen (1893– 1918)

Amanhecer no Somme

Noite passada caiu chuva sobre o planalto
cicatrizado

E agora no horizonte escuro, deslumbrantes,
moscas

Flecha com plumas atirada aos céus
Atirada pelo grande arco brilhante de Apolo;
E do selvagem e desenhado deserto abaixo,
De pontos brilhantes acendidos um a um,

Ora, é névoa ou são as companhias
De Heróis da Manhã que erguem-se, erguem-se
[Com punhos em riste, e membros e cabelos
brilhantes.]
Em direção ao deus ressuscitado, sob cuja
sobrancelha
Queima o louro de ouro de todas as vitórias,
Herói e deus dos heróis, o invencível Sol?

	Robert Nichols (1893– 1944)
--	-----------------------------

Fonte: Bliss, 1930. Novello

2.8.1 Arthur Bliss e a Grande Guerra

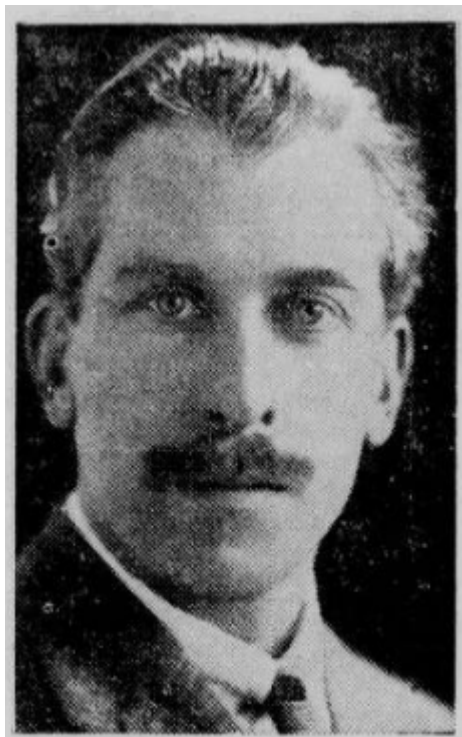
Arthur Bliss serviu no campo de batalha durante a Primeira Guerra Mundial, portanto não há registro em periódicos de nenhuma atuação artística durante os anos do conflito. A partir de 1922 são encontradas algumas correspondências, iniciando com a performance de sua *Colour Symphony* no Three Choirs Festival (Three choirs festival, 1922, p. 6). Em 1925, numa outra performance desta mesma sinfonia dada pela *City Orchestra*, em Birmingham, a imprensa recorda a atuação do compositor enquanto soldado para tentar aliviar a crítica quanto à amargura de sua música, que foi apreciada na seção acima.

Depois veio o grande trabalho de Arthur Bliss, um dos que se colocaram entre nós e o inimigo na Grande Guerra, foi ferido no Somme, mencionado e dispensa por bravura, foi gaseado dois anos depois quando estava entre os Grenadier Guards, e agora submete ao mundo sua *Color Symphony*, que já ouvimos no Festival de Gloucester de 1922. Nós creditamos a ele musicalidade, coragem e sinceridade. Ele escreve como sente e de acordo com a fé que tem nele. Ele certamente está “avante”; a questão permanece: ele ascenderá? Ele não é afetado pela melancolia musical predominante, não é dado a meditações misteriosas, é governado por suas luzes e não por seu fígado. Sua hora ainda não chegou, mas pode chegar. As gerações que iniciam a data dos seus séculos com o número dois podem deliciar-se com ele. Mas o caminho do inovador, tal como o caminho do transgressor, é difícil. O pioneiro musical tem que lidar com gostos já formados, a mente musical é conservadora e difícil de mudar. O tempo, que prova todas as coisas, provará a *Colour Symphony*. Só o tempo pode trazer um veredito assertivo, e em Tempo nós abrimos mão dele com nossos cumprimentos e votos de felicidades. Atualmente não estamos conciliados com a sua arte; são necessárias muitas mais escutas para uma declaração bastante descritiva, que, além disso, ocuparia muito espaço. Entretanto, saudamo-lo com sincero respeito e desejamos-lhe boa sorte. (Mr. Bliss colour symphony, 1925, p. 4)⁶⁸

⁶⁸Tradução nossa para: “Then came the big work of Arthur Bliss, one of those who stood between us and the foe in the Great War, was wounded on the Somme, mentioned in despatches for gallantry, was gassed two years later when with the Grenadier Guards, and now submits to the world his Colour Symphony, which we heard at the Gloucester Festival of 1922. We credit him with musicianship, courage and sincerity. He writes as he feels, and according to the faith that is in him. He is certainly Onward; the question remains, is he Upward? He is not afflicted with the prevailing musical melancholia, is not given to mysterious inbrooding, is governed by his lights, and not by his liver. His time is not yet, but it may come. The generations who begin the date of their centuries with the figure two may delight in him. But the way of the innovator, like the way of the transgressor, is hard. The

Como vimos anteriormente, as desconfianças sobre a obra de Arthur Bliss só foram mitigadas a partir da década de 1930 com a estreia de seu épico *Morning Heroes*, que o colocou no patamar, segundo a crítica musical do período, dos seus contemporâneos mais célebres.

Figura: retrato de Arthur Bliss em 1931



Fonte: Newcastle Evening Chronicle, 4 de Fevereiro de 1931, p. 12

2.9 The Chesterian (1915-1940)

O lastro dos anúncios do *The Chesterian* (1915-1940, 1947-1961) no restante da imprensa pode gerar algum interesse pelas matérias, colunas e discussões propostas pelo periódico especializado. Abaixo foram listadas as correspondências que encontraram matérias anunciadas pelo *Chesterian*.

musical pioneer has to deal with tastes already formed, the musical mind is conservative and hard to change. Time, which proves all things, will prove the *Colour Symphony*. Time only can bring in a true verdict, and to Time we leave it with our compliments and best wishes. At present, we are not reconciled to his art; many more hearings are needed for a fairly descriptive statement, which moreover would take much space. Meanwhile we salute him with sincere respect, and wish him the best of luck (Mr. Bliss colour symphony, 1925, p. 4).

Quadro 12: resumo das correspondências em *The Chesterian*

Ano	Resumo de Temas da Edição	Título	Fonte
1915	A visita de Otto Kling à Noruega, Suécia e Rússia, descrevendo músicos que encontrou e que ouvira de Alexander Scriabin que “gostaria de morrer como um Inglês” - no sentido de receber um cerimonial com cantos em seu funeral.	A MUSICAL VISIT TO RUSSIA.	Sheffield Daily Telegraph. Sheffield, Inglaterra, p. 9, 24 de Dezembro de 1915.
1919	Albert Roussel informa sobre os compositores franceses da nova geração. Entre eles Francis Poulenc, Darius Milhaud Roland Manuel, Germaine Tailleferre e outros.	COMING FRENCH COMPOSERS.	Westminster Gazette. Londres, Inglaterra, p. 11, 1 de Novembro de 1919.
1921	Leigh Henry escreve sobre 2 obras de Arthur Bliss executadas pela <i>Portsmouth Philharmonic Society</i> .	BY THE WAY.	Portsmouth Evening News. Hampshire, Inglaterra, p. 4, 20 de Janeiro de 1921.
1924	Cecil Gray escreve sobre o compositor Peter Warlock. O editor critica a música francesa disponível na temporada e ausência de música espanhola.	CHESTERIAN.	Aberdeen Press and Journal. Aberdeenshire, Escócia, p. 4, 1 de Julho de 1924.
1926	Rollo Myers publica o artigo intitulado “Boa e Má Música”. Ainda há um artigo sobre Richard Strauss.	THE CHESTERIAN.	Liverpool Daily Post. Lancashire, Inglaterra, p. 4, 30 de Setembro de 1926.
1928	A publicação de respostas de compositores sobre o tema “Inspiração”. Contém textos de Frank Bridge, Vincent D’Indy, Arnold Bax, Malipiero, Medtner, Cyril Scott, aJrnach e Turins.	THE INTERNATIONAL FESTIVAL.	Liverpool Daily Post. Lancashire, Inglaterra, p. 4, 25 de Outubro de 1928
1932	A “revista cosmopolitana atinge 100 edições” com um artigos sobre Vaughan Williams, opereta, Mahler e outros.	BUYING BRITISH.	Liverpool Daily Post. Lancashire, Inglaterra, p. 4, 4 de Fevereiro de 1932.
1932	Artigos sobre Scriabin, o Festival Internacional e tendências da música orquestral..	BEECHAM IN HANDEL.	Liverpool Daily Post. Lancashire, Inglaterra, p. 4, 28 de Julho de 1932.
1932	Discussão acerca do artigo indicando o conhecimento acumulado do canto gregoriano e música renascentista presentes na música de Scriabin.	THE ROYAL LINES OF MUSIC MAKERS.	Nottingham Journal. Nottinghamshire, Inglaterra, p. 4, 2 de Agosto de 1932.

1934	Um artigo sobre Gustav Holst escrito por seu aluno Edmund Rubbra.	END OF THE OPERA SCHEME.	Daily Post. Lancashire, Inglaterra, p. 5, 2 de Agosto de 1934.
------	---	--------------------------	--

Fonte: *British Newspaper Archive*

O acesso a esses artigos em periódicos não está disponível por meio de bancos de dados digitalizados. No entanto, a análise dos títulos permite inferir que os autores estabelecem uma série de discussões que, ao que parece, oferecem, no mínimo, uma compreensão do clima dos debates daquele período, a partir da perspectiva de seus contemporâneos. Reforço que o quadro acima se baseia em propagandas do periódicos em acervos de outros periódicos já digitalizados.

3 ELOCUÇÃO DE NACIONALISMO EM COMPOSITORES RELEVANTES ÀS OBRAS DEDICADAS

3.1 Componentes ideológicos: nacionalismo, educação e estética musical

Anteriormente, foi possível observar a proximidade relativa entre esses compositores, considerando suas formações e atuações no Royal College of Music. Para nos introduzirmos e compreendermos a dimensão desse vínculo e as estratégias ali adotadas, podemos recorrer ao breve depoimento de Ralph Vaughan Williams sobre seu professor, Hubert Parry, e à genealogia que ele traça para fundamentar a escola inglesa de música.

[Hubert] Parry uma vez me disse: ‘Escreva música coral que convenha a um Inglês e um democrata.’ Nós, pupilos de Parry, se tivermos sido sábios, herdamos dele a grande tradição coral Inglesa, que Tallis passou a Byrd, Byrd a Gibbons, Gibbons a Purcell, Purcell a Battishill e Greene, que em suas vezes transmitiram através dos Wesley’s a Parry. Ele nos passou a tocha e é nosso dever mantê-la acesa (Foreman, 1998, p. 38).

Se colocarmos os compositores de referência em uma ordem, numa linha do tempo, observando seus anos de nascimento e morte, é realmente possível ver a passagem de tocha citada por Williams: Thomas Tallis (1505–1585), William Byrd (1543–1623), Orlando Gibbons (1583–1625), Henry Purcell (1659–1695), Jonathan Battishill (1738–1801), Maurice Greene (1696–1755), Samuel Wesley (1766–1837), Charles Wesley (1757–1834), Hubert Parry (1848–1918). Em seu tratado de composição musical, Charles Villiers Stanford faz uma afirmação similar ao advertir jovens compositores quanto ao perigo de realizar uma ruptura abrupta com linhas estéticas estabelecidas na tentativa de se provar original:

Não há nada mais perigoso para um jovem compositor que criticá-lo por falta de originalidade. A originalidade verdadeira é, e sempre será, de crescimento gradual e não um fenômeno repentino. O Bach inicial é dificilmente distinguível de Buxtehude, Mozart inicial de Haydn, Beethoven de Mozart. Wagner precede Weber, Brahms a Beethoven e Schubert. Sua originalidade manifestou quando seus cérebros desenvolveram o poder de se expressar num sentido que fosse pessoal e individual (Stanford, 1911, p. 188).

Essa premissa incentivava que os jovens compositores se posicionassem em um lugar próprio nessa linha do tempo ao imitar uma tradição imediata a eles, que

também já passou por esse processo de amadurecimento. Portanto, havia o incentivo pela inventividade, desde que ela se justificasse no cânone já consagrado. De certa forma, essa crítica à inventividade disruptiva era o que dificultava a penetrabilidade de Arthur Bliss como compositor na sociedade inglesa até a estreia de *Morning Heroes* e sua repercussão positiva.⁶⁹ Esse esforço de reconstruir o cenário no qual eles conseguissem defender e se posicionar em suas convicções ideológicas será o fio condutor desta seção.

Essa habilidade de compor música e de produzir dentro de um determinado senso estético pode ter sido influenciada pela compreensão de que esses elementos artísticos pavimentavam um caminho entendido como ideológica e esteticamente justificável e correto – no caso em questão, uma afirmação em defesa de valores democráticos. Nas palavras do próprio Parry sobre o tema:

E dedicarem-se às vossas artes e ao se preparar para fazer com que os seus exemplos mais elevados sejam compreendidos e apreciados pela multidão, poderão ajudar o mundo a escapar das orgias de brutalidade como as que estão agora a acontecer, bem como da estupidez e cegueira indescritíveis que são a pena inevitável que os homens pagam por adorar falsos deuses (Parry in R.J.C., 1915, p. 6).⁷⁰

Portanto, acreditamos ser viável lançar um olhar e realizar uma análise de conteúdo, utilizando como fontes cartas, métodos, materiais educacionais e tratados que elucidem o entendimento desses compositores sobre seus ideais nacionalistas, como esses ideais se manifestaram artisticamente e como se relacionam com o período da Grande Guerra, considerando suas predileções e contraindicações estéticas. Vale ressaltar que, para esses compositores ingleses, essa estética era sinônimo de uma estética britânica. Ao analisar essa produção artística, entendemos que há uma intenção de hegemonia da música inglesa como representante da música dos outros países que compunham o Reino Unido.

A busca bibliográfica está organizada com base no posicionamento desses autores em relação aos temas educação musical, nacionalismo, composição, estética musical e guerra. Também são relevantes a questão do uso e manipulação

⁶⁹Ver seção 2.8

⁷⁰Tradução nossa para “And in devoting ourselves to your arts and fitting yourselves to make its highest examples understood and appreciated by the multitude you may help the world escape from orgies of brutality such as are now going on, as well as from the unutterable stupidity and blindness which is the inevitable penalty men pay for worshiping false gods. (Parry in R.J.C., 1915, p. 6)

dos materiais musicais das *folksongs* e a valorização da língua inglesa. Considerando os materiais analisados durante a pesquisa, julgamos pertinente ao recorte dos itens listados no quadro abaixo. Com isso, não pretendemos esgotar todas as linhas ideológicas concorrentes, mas compreender a posição expressa por esses indivíduos relevantes ao nosso recorte, diante dessas temáticas e sua relação com o contexto de produção.

Quadro 13 - Materiais utilizados nesta seção

Autor	Material Consultado	Tipo de Produção
Cecil Sharp	English Folksongs: Some Conclusions	Educacional/Artística
Hubert Parry	Johann Sebastian Bach	Educacional
	The evolution of the art of music	Educacional
	Characteristic Popular Tunes of the British Isles - coletânea de canções	Artística
Charles Villiers Stanford	Pages from an Unwritten Diary	Autobiográfico/Educacional
	Studies and Memories	Autobiográfico
	Musical Composition	Educacional
	Interludes	Educacional
Reginald Owen Morris	Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century	Educacional
Cyril Rootham	Voice Training for Choirs and Schools	Educacional
	Anthems	Educacional
Ralph Vaughan Williams	The Making of Music	Educacional
	National Music	Educacional

Gustav Holst	Six Choral Folksonfs Opus 36	Artística
--------------	------------------------------	-----------

Fonte: Materiais selecionados para essa seção, elaboração própria.

O interesse aqui, portanto, é compreender o que os autores consideravam como discussões relevantes dentro dos seguintes temas: educação musical, nacionalismo e identidade nacional, *folksong*, luto, heroísmo e guerra.

Outros autores foram considerados para ampliar a perspectiva sobre as discussões desses compositores, apesar de não aparecerem citados diretamente nessa seção. Por exemplo, o filósofo Bertrand Russell, contemporâneo a esses compositores, será incluído para dialogar com as linhas de pensamento apresentadas nos materiais, ampliando o debate. Essa escolha se justifica por duas razões: sua proximidade cronológica com os autores e sua dedicação ao pensamento sobre a interseccionalidade desses temas, especialmente como abordado em seu texto “Educação e Ordem Social” (Russell, 2018). Além disso, outros pensadores da área do Canto Coral, como Stephen Town (2012), que discute o legado desses compositores ingleses em um contexto cronológico mais próximo ao nosso.

As ideias apresentadas por esses compositores têm o potencial de reunir informações sobre os critérios que eles estabeleciam e valorizavam ao escolher materiais musicais que compuseram o conjunto de obras ligadas ao nacionalismo do período. Com isso, é possível aproximar-se de um caminho pelo qual o repertório pode, simultaneamente, exercer pressão contra elementos estrangeiros, resistir a eles ou absorvê-los. Esses elementos podem ter atuado como uma força que, ao participar do esforço de guerra – mesmo durante seus desdobramentos –, não se manifestou como uma ameaça bélica, mas sim como um meio de consolidar o prestígio gerado pelo repertório baseado nesses elementos.

3.2 Educação, apreciação musical e herança cultural

As opiniões expressas acerca do tema da educação musical - portanto do tipo de estética que seria deixada como herança para a geração seguinte -, seu acesso e utilidade varia um pouco entre os autores, mas encontra um caminho comum: o da necessidade de oferecer um ensino técnico com um certo tipo de direcionamento

estético. Outros pontos importantes são o da relação entre produtores e apreciadores da produção artística.

Os valores transmitidos, por exemplo por Hubert Parry, encontram a explicação de seu fazer artístico em um argumento mais direcionado a um tipo de positivismo ou desenvolvimentismo musical que apresenta algum tipo de linearidade. Em seus escritos há uma forte tendência de adjetivação de técnicas que são mais ou menos intelectuais que outras, que por consequência possuem um valor maior ou menor. Esse desenvolvimento técnico, para ele, encontra seu ponto alto no desenvolvimento de aspectos ligados à harmonia.

É muito notável como, logo após o primeiro aparecimento definido da música da Igreja Cristã como um fato histórico, os homens começaram a se mover em direção à harmonia. A fase harmônica da música foi exatamente contemporânea ao desenvolvimento daquele tipo particular de disposição intelectual que continuou a se manifestar cada vez mais à medida que a Europa moderna emergia lentamente do caos que se seguiu ao colapso do Império Romano. É como se a harmonia — o fator intelectual superior na música — tivesse começado com os primeiros lampejos do desenvolvimento mental moderno, e tivesse se tornado cada vez mais elaborada e abrangente, e mais adaptada a altos graus de expressão e concepção, simultaneamente ao crescimento das capacidades intelectuais dos homens. Enquanto a Igreja reinou suprema, a harmonia permaneceu mais ou menos em segundo plano, e aparecia principalmente como resultado da combinação das melodias separadas que várias vozes cantavam ao mesmo tempo. Mas, no final do século XVI, ela começou a se afirmar como a base de certos novos princípios de concepção, e, no século seguinte, à medida que a vida secular se tornava cada vez mais independente das influências eclesiásticas, ela se tornou cada vez mais o centro e a base sobre a qual todo o sistema de concepção musical artística foi fundado; e, por fim, ela se tornou não apenas a essência da estrutura, mas um meio mais elevado e rico de expressão imediata do que era possível com o tratamento que fosse o mais sutil ou perfeito de qualquer outro tipo de recurso musical (Parry, 1912, p. 84).

Os textos de Parry são permeados fortemente por essa ideia de que o desenvolvimento atingido por seus contemporâneos estava fortemente entrelaçado com as ferramentas dispostas institucionalmente pela igreja e pelos estados europeus que influenciaram setores seculares. Há, portanto, uma predileção por esses elementos. Durante o mesmo livro, num momento anterior, afirma sobre o

fazer musical de povos não europeus, ou anteriores ao uso estruturado de procedimentos harmônicos:

Nossa escala teve que ser completamente transformada em relação aos modos antigos para tornar possível o esquema harmônico da arte musical; e, nesse processo, a atitude dos cultivadores de outros sistemas em relação às suas escalas foi esquecida, e a percepção delas se tornou quase um sentido perdido. Todos os outros sistemas no mundo são puramente melódicos. Eles apresentam uma única parte como todo o material da música, e seu esquema estético é totalmente alheio a um desenvolvimento tão altamente artificial e intelectual como o da música européia moderna. Nos sistemas melódicos, a influência da música vocal é infinitamente predominante; na arte européia moderna, o elemento instrumental é o mais forte (Parry, 1912, p. 18).

Parry tinha enorme influência da escola germânica e sobretudo de Johann Sebastian Bach, personalidade sobre a qual escreveu uma extensa biografia que é, ao mesmo tempo, um tipo de defesa técnica da expressão musical do biografado. Trata-se do livro “Johann Sebastian Bach: *the story of the development of a great personality*”⁷¹ (Parry, 1909). Para esse compositor, há um ranqueamento possível entre uma combinação de elementos musicais que ele entende como sendo objetivo e observável.

Vaughan Williams também defende um ensino técnico direcionado, embora seja menos incisivo que o autor anterior. Para ele, é essencial compreender “os meios pelos quais produzimos os sons necessários” (Williams, 1955, p. 24). Essa compreensão possibilita a continuidade, a adequação e a apreciação da produção musical. Assim como no autor anterior, esses contextos de fazer musical recebem justificativas que se baseiam na referência a um passado tão distante quanto possível, desde que ainda mantenha alguma identificação. Essa herança, já mencionada por Williams, é explorada de forma ainda mais remota em seu texto “Quando Fazemos Música?”.

A música sempre foi de cerimônias, especialmente cerimônias religiosas. Ambas, Canção e Dança, fizeram parte do ritual religioso desde tempos primitivos, que aponta pelo desejo pela música, especialmente a canção, a fim de melhorar a empolgação e exaltação espiritual dos fiéis. As cerimônias mais

⁷¹Em tradução livre: “Johann Sebastian Bach: a história do desenvolvimento de uma grande personalidade”.

importantes dos últimos dois mil anos têm sido as da igreja Romana. No início, os sacerdotes tiveram que afastar os seguidores de festivais pagãos que eles amavam; então eles construíram igrejas cristãs nos locais de templos pagãos e converteram os deuses gregos e romanos do panteão em santos. Além disso, é mais que provável que adaptaram as canções que o povo já cantava em uso de seus próprios serviços (Williams, 1955, p. 35).

Ele apresenta, portanto, uma visão um tanto menos determinista e mais conciliadora entre os saberes dos povos, lidando com essa questão como sendo um acúmulo e um tipo de negociação entre diversos conhecimentos, alguns dos quais se perpetuam rebatizados. Também se posiciona a partir da premissa de que os compositores de renome estão no ponto final de uma inventiva do fazer musical, onde argumenta que o mérito central das criações está nas pessoas comuns e compositores menores, sendo os compositores organizadores dessa inventividade prévia.

Nós não devemos supor que os compositores inventam sua música do nada, sem precursores ou entorno. Os inovadores são os pequenos homens que colocam a bola para rolar. Os grandes homens vêm ao fim de um período e realizam uma soma. Assim foi com Bach. O período de Haydn e Mozart, sem falar de pessoas menores como Cherubini e Hummel, abriu caminho para o mestre supremo, Beethoven (Williams, 1955, p. 45).

Outro aspecto destacado por ele é a possibilidade de compositores não encontrarem um ambiente propício para florescer - no sentido de receberem o prestígio julgado adequado - por estarem à frente de seu tempo, como foi o caso de Purcell (Williams, 1955, p. 45-46). Essa perspectiva, que pressupõe um observador capaz de identificar pontos de chegada e trajetórias claramente delineadas, reforça-se também na interpretação que Williams faz dos argumentos de Parry. Para Williams, os escritos de seu professor evidenciam que essa habilidade organizacional filtra um conhecimento musical prévio originário do povo, elevando-o, de certa forma.

Hubert Parry, em seu livro *A Evolução da Arte da Música*, demonstrou que uma sinfonia de Beethoven, por exemplo, não é um fenômeno singular, mas toda sua estrutura pode ser lastreada, ponto a ponto, à arte do cantor folclórico primitivo. O

começo do século XIX iniciou um movimento que levou compositores a contornarem todo o processo evolutivo intermediário e retornarem diretamente às origens das coisas. Esses compositores nacionalistas encontraram seu estilo na canção folclórica de seus países (Williams, 1955, p. 49).

Ainda assim, após descrever essa rede de fatores coletivos que conduzem um compositor ao seu ponto culminante, Williams ressalta que a “música é, antes de tudo, expressão individual” (1955, p. 55). Dessa forma, ele reforça a importância daqueles ícones no fim da trajetória delineada, figuras capazes de sintetizar e organizar os elementos provenientes tanto da sabedoria popular quanto de organizadores menos proeminentes, não sem que neles haja algum tipo de hierarquia.

A continuidade é um elemento necessário de um organismo vivo. Na hierarquia, todos têm o seu lugar, o maior especialista e o mais humilde amador; todos compartilham a construção do edifício. Na comunidade de bens comuns da música, os líderes serão, não aqueles que vieram de fora, mas aqueles que começaram nas fileiras com o bastão de marechal de campo em sua mochila de soldado. E esses líderes terão o seu dever — falar ao povo na linguagem que ele entende (Williams, 2012, p. 43).

A expressão individual e a posição hierárquica, mencionadas anteriormente, precisam ser validadas por meio de um relacionamento material com o ambiente ao qual almejam pertencer e representar. Essa validação é concedida pelo pertencimento prévio a esse grupo social.

A vida é muito emocionante para o jovem compositor nos dias de hoje; ele está livre de todas as regras, os meios à sua disposição para criar novos efeitos são quase ilimitados; ele está participando de uma corrida alucinante para produzir o que é cada vez mais inédito. As tentações para superar todos os concorrentes nessa corrida são grandes. Talvez ele seja como o jovem romancista que é tentado a exibir tudo o que sabe sobre a "Vida" e a encher suas páginas com boates e os amores de magnatas financeiros, sobre os quais ele só conhece de segunda mão. Tudo isso é muito sedutor, mas é apenas a experiência em primeira mão que conta: o sentimento simulado só pode resultar em fracasso (Williams, 2012, 42).

Cyril Rootham é um tanto mais sintético quanto a esses assuntos, já que seus escritos têm um caráter mais próximo ao de manuais, resumindo-se a incentivar a prática de canto em ambiente escolar para que por meio dele se promova bem-estar físico e mental, criando espaço para um treinamento de ouvinte para apreciação (Rootham, 1912, p. 12). Essa educação citada é a adequação a certas predileções estéticas que também fossem capazes de proporcionar pertencimento social em meios religiosos. Em seu livro acerca de hinos, ao discutir a complexidade musical e propósito desse repertório, Rootham escreve:

Eleva o ouvinte do cotidiano para um plano superior? Se não, certamente não valeu a pena. Um sentimento próximo ao desespero é produzido na mente de um ouvinte inteligente e devoto ao ouvir a recitação pública por um coro de alguma passagem do Antigo ou Novo Testamento, repleta de pensamentos profundos e dicção refinada, mas associada a melodias comuns ou triviais, que carregam a marca de uma mente iletrada e inartística em cada compasso. O resultado é chamado de hino; e o ouvinte inteligente (e há muitos) percebe o tempo todo que o hino deveria ser, musicalmente pelo menos, um dos grandes momentos do Serviço da Igreja.

Portanto, é necessária educação tanto do ouvinte quanto do compositor. Se a música deve ter seu lugar no Serviço da Igreja, claramente deve ser a melhor que pode ser encontrada; e o ouvinte deve aprender a entendê-la e apreciá-la. Não devemos nos satisfazer até que a congregação na igreja, assim como o público na sala de concertos, esteja contente apenas com música que seja racional, sincera e, de alguma forma, inspirada (Rootham, 1915, p. 11).

O letramento desejado tanto para ouvintes quanto para artistas pode ser identificado em diversos exemplos de repertório, como as obras de Henry Purcell, Christopher Tye, Thomas Tallis, Orlando Gibbons, Richard Farrant e William Byrd. Além disso, é recomendável conhecer o contexto histórico e o uso dos modos por meio das *folksongs*, uma vez que os sistemas estrangeiros não conseguem se adaptar completamente a esses elementos (Rootham, 1915, p. 12). Assim, em mais um exemplo de compositor, é possível perceber um esforço em harmonizar e relacionar, de alguma forma, o conjunto de produções artísticas que lhes eram significativas. A complexidade de um hinário ou de um repertório que mereça ser ouvido ou estudado pode ter seu acesso à apreciação facilitado, ou até mesmo

viabilizado, pelo estudo de um repertório popular, considerado mais rudimentar, porém indispensável.

Esses argumentos e compositores são os mesmos indicados por Reginald Morris (1886-1948) em seu livro *Contrapunctual Technique in the Sixteenth Century* (1922). Lá, Morris também indica que essa observação também deve se estender ao estudo do ritmo.

[...] para o compositor, pelo menos, o estudo do século XVI tem um interesse prático muito real, além do histórico. Acima de tudo, a lição que ele tem a aprender é a da liberdade e sutileza rítmica. Por cerca de trezentos anos, fomos escravos da barra de compasso, e nossa concepção de ritmo tornou-se puramente métrica. Aprendemos, provavelmente, a distinguir entre o ritmo 'secundário', que coloca um acento forte no início de cada compasso e admite uma certa variedade de figuras entre esses acentos, e o ritmo 'primário', que mede os próprios compassos em grupos regulares e ordenados, geralmente de dois, quatro e oito. Tendo chegado até aqui, paramos. Quanto às implicações mais amplas do termo 'ritmo' e de sua verdadeira natureza, permitimo-nos permanecer em uma ignorância complacente. Agora, finalmente, os compositores estão começando a se cansar desse canto monótono e mecânico e a buscar uma forma de escapar dele. Para o século XVI, eles podem se voltar; não em vão, para orientação. Nesse período, não há confusão entre ritmo e métrica. A acentuação rítmica de cada parte é livre, mas, independentemente dos acentos rítmicos reais, há uma acentuação métrica imaginária que impõe uma alternância regular de batidas fortes e fracas às quais a harmonia da composição deve se conformar, embora a melodia de cada voz siga seu próprio caminho sem restrições. Assim que um estudante começa o estudo da música do século XVI, esse é o primeiro fato que se impõe à sua atenção; ele descobre que, para escrever no idioma de Morley ou Orlando Lasso ou Vittoria, ele tem que abandonar todas as suas velhas pré-concepções e se perguntar, talvez pela primeira vez, o que o ritmo realmente é. Isso, como foi dito, é de longe a lição mais valiosa que um compositor tem a aprender, no momento, com o estudo desse período. Pode-se acrescentar, também, que é possível pesquisar diligentemente todos os livros didáticos, ingleses e estrangeiros, dos últimos trezentos anos, e nunca encontrar sequer uma dica disso, para colocar o estudante no caminho certo em que a harmonia da composição tem que se conformar, embora a melodia de cada voz siga seu próprio caminho sem restrições. Assim que um estudante começa o estudo da música do século XVI, esse é o primeiro fato que se impõe à sua atenção; ele descobre que, para escrever no idioma de Morley ou Orlando Lasso ou Vittoria, ele tem que abandonar todas as suas velhas pré-concepções e se perguntar, talvez pela primeira vez, o que o ritmo realmente é. Isso, como foi dito, é de longe a lição mais valiosa que um

compositor tem a aprender, no momento, com o estudo desse período. Pode-se acrescentar, também, que é possível pesquisar diligentemente todos os livros didáticos, ingleses e estrangeiros, dos últimos trezentos anos, e nunca encontrar sequer uma dica disso, para colocar o estudante no caminho certo (Morris, 1922, p. 4-5).

É interessante observar como esses compositores/autores constroem justificativas para os elementos musicais pelos quais têm predileção ou que prescrevem a seus alunos como diretrizes corretas para compor ou apreciar música. Um dos argumentos recorrentes nessas justificativas é a referência a compositores nacionais, especialmente aqueles do período de maior produção de ícones no contexto da arte nacional.

Anteriormente, por exemplo, quando Vaughan Williams cita Purcell, ele o apresenta como um compositor que não encontrou um terreno fértil para florescer em sua época. Embora Purcell seja considerado um ícone nacional, o período em que viveu carecia de outros exemplos significativos que pudessem sustentar uma tradição robusta. Por isso, é necessário retroceder no tempo o suficiente para identificar um conjunto de produtores artísticos que possam legitimar as escolhas estéticas feitas por seus contemporâneos, sejam eles compositores ou ouvintes.

Esse esforço pela defesa desse bem imaterial, apontando a necessidade de se treinar os apreciadores para valorizarem determinados elementos, pode também residir no fato de que nem sempre esses eram elementos que encontravam ressonância imediata no público. Charles Villiers Stanford observa que

Se a música britânica não tem recebido, nos últimos anos [...], a consideração que as sociedades e organizações britânicas deveriam dar a ela, a culpa está em grande parte no fato de que é produzida de forma intermitente, raramente é repetida o suficiente para se tornar familiar e, com demasiada frequência, não é aliviada por exemplos contrastantes da música de outras nações (Stanford, 1914, p. 312).

Isso pode indicar que havia simultaneamente a necessidade de argumentar em favor das escolhas estéticas e encontrar explicações para a demanda tímida do repertório inglês ao ser programado no período.

Stanford aponta que a educação para a aquisição desse ferramental artístico é a que se encontra na via acadêmica. Isso é um apontamento geral entre os compositores, mas que é colocado de forma bastante direta por ele:

A verdadeira arte deve ter uma educação abrangente para sustentá-la. Ela deve suportar acusações de "academicismo" (a palavra da moda mais recente para as obras de todos os homens que aprendem seu ofício antes de praticá-lo) e outros epítetos sem hesitar em seus princípios fundamentais, se quiser superar as dificuldades e deixar sua marca. O trabalho daqueles que forçam seu caminho por trilhas repletas de obstáculos e dificuldades é o que tem mais chances de perdurar (Stanford, 1914, p. 105).

Essa mediação acadêmica é uma forma de garantir, no mínimo, que os valores e tradições apontados como corretos sejam preservados, **assim** como é apontado que o ensino do canto em coros deve se dar necessariamente pelo uso da partitura, e não o ouvido (Rootham, 1912, p. 22). O mero uso da partitura requer formação que reforça toda essa cadeia pela qual é possível permear essas ideias estéticas e consolidá-las.

3.2 Nacionalismo, Identidade Nacional e *Folksong*

A expressão do nacionalismo⁷² por parte dos compositores ligados às obras dedicadas revela um direcionamento discursivo que estabelece uma relação entre a música de tradição clássica e a continuidade das tradições das *folksongs* e dos repertórios locais. Essa perspectiva conciliatória consolida premissas como a de que a *folksong* exerce, na linguagem musical, uma força equivalente à da língua materna. A partir das estruturas presentes nas *folksongs*, a música clássica do país se apresentaria como uma complexificação e, de certa forma, uma defesa desse repertório. Ralph Vaughan Williams, em seu livro *The Making of Music*, expõe o seguinte ponto:

Acabei de usar a palavra "clássico"; críticos musicais antinacionalistas têm o hábito de declarar que o chamado estilo clássico é o único caminho verdadeiro, e que a música nacionalista dos russos, de Dvořák e de Grieg é mera afetação ou sectarismo. Mas o que é o estilo clássico? Não é nada mais nem menos do que o estilo teutônico. Aconteceu que, por quase cem anos, nos séculos XVIII e início do XIX, os grandes compositores, com a possível exceção de Haydn, eram todos

⁷²Aqui explora-se o conceito de Identidade Nacional como a construção social e como essa é percebida pelos compositores abordados e o Nacionalismo como o direcionamento ideológico dado a essa série de convenções percebidas, portanto em alinhamento com o entendimento de Anderson (2011).

alemães ou austríacos. Assim, o estilo teutônico tornou-se aceito como o modelo clássico. Mas o que é o estilo teutônico? Quando as pessoas ouvem uma canção folclórica alemã ou austríaca, dizem: "Isso é como Mozart ou Beethoven em seus momentos mais simples; não é uma canção folclórica, mas provavelmente foi composta por Michael Haydn ou Leopold Mozart". Nunca ocorre a essas boas pessoas que Mozart, Beethoven e Schubert vieram das classes mais humildes e foram, sem dúvida, imbuídos desde a infância com a música popular de seu país. A verdade, acredito, não é que as canções folclóricas teutônicas sejam como as melodias dos compositores clássicos, mas que as melodias mais simples dos compositores clássicos são como as canções folclóricas teutônicas, e que podemos reivindicar Mozart e Beethoven como nacionalistas tanto quanto Dvořák e Grieg.

A música, como a linguagem, deriva, em última análise, de seus começos básicos. Posso dar um exemplo de meu próprio país? Cerca de cinquenta anos atrás, Cecil Sharp fez sua descoberta marcante da canção folclórica inglesa. Nós, jovens músicos, ficamos intoxicados por essas melodias. Dissemos a nós mesmos: "Aqui estão belas melodias das quais, até recentemente, não sabíamos nada. Devemos emular Grieg e Smetana e construir, com base nessas melodias, um corpus de composições que surjam de nosso próprio país e caráter". E passamos a produzir Aberturas, Rapsódias, Óperas e Baladas para mostrar ao mundo que não éramos mais uma terra sem música. Tivemos nossos críticos, que tomaram a curiosa posição de que, embora fosse perfeitamente correto e apropriado para um russo ou um norueguês construir seu estilo sobre suas próprias melodias nacionais, se um inglês tentasse fazer o mesmo, ele estaria sendo o que eles descreviam com aquela palavra horrível e inventada: "folclórico" (Williams, 1955, p. 50-51).

Aqui fica reconhecido que a prática musical originária dos países germânicos e sua influência na estruturação de padrões musicais nas composições desses países, ao mesmo tempo em que situa a música clássica como um possível caminho para uma produção intrinsecamente ligada à expressão nacionalista da própria Inglaterra, ainda que posicionada em uma linha evolutiva.

Esse viés, pelo qual os autores conseguem conciliar diferentes tradições que despertam seu interesse, mantendo-se em uma postura de prontidão patriótica, é bastante evidente. Vaughan Williams, por exemplo, consegue traçar uma hipótese genealógica para a origem do melisma, estabelecendo, de certa forma, uma continuidade entre o fazer artístico secular e o religioso.

O Padre Chambers, bastante citado por padres antigos, argumenta que o melisma, tão característica do rito romano, era

uma adaptação de jubilações de canções folclóricas primitivas (Williams, 1955, p. 35-36).

Esse ponto é extensamente reforçado na opinião de Vaughan Williams sobre a influência das canções folclóricas no rito da igreja francesa e luterana, com exemplos específicos de seus respectivos países (Williams, 2012, p. 45-49). Também corrobora com uma frase atribuída ao poeta Gilbert Murray (1866-1957) que afirma: “o gênio original é ao mesmo tempo um filho da tradição e um rebelde contra ela”. Essa citação é usada por Vaughan Williams para justificar a ideia de que é impossível que novos compositores ingleses não tenham suas bases construídas sob a influência da *folksong*, ao mesmo tempo em que são capazes de modificá-la.

Esses argumentos também apontam para um tipo de juízo em que o próprio movimento das canções folclóricas encontra certa homogeneidade interna dentro de um país, mas heterogeneidade entre nações. No entanto, em uma carta, observa-se que Vaughan Williams era capaz de identificar similaridades na forma como algumas *folksongs* se estruturam, sendo, em essência, variações umas das outras. Seus exemplos, porém, estão todos focados em canções de países do Reino Unido. Em uma carta a Charles Meyers, ele descreve como um sermão de um pregador gaélico se transformou em melodia. Essa melodia, segundo ele, estruturou diversas canções britânicas, que ele lista como exemplos de variações melódicas daquela estrutura original. As canções *Bush in the Briars*, *Down in yon forest*, *Holy Well*, *This is the fruit* e *Searching for Lambs* são transcritas, junto à fonte alegada pela hipótese (Cobbe, 2008, p. 217-218). Além disso, há também uma expressão de preocupação quanto à manipulação adequada dessas fontes musicais, de modo que sua apreciação complete um ciclo ideal de consumo e que esses materiais musicais retornem, de certa forma, ao povo que os criou, agora enriquecidos por uma perspectiva aprimorada de seus aspectos.

Mas você pode me dizer que nossos compositores mais jovens estão fazendo exatamente o que você lhes diz para fazer — eles estão garimpando canções folclóricas de todos os cantos concebíveis do mundo e incorporando trechos delas em suas composições. Sim, mas o que eles estão fazendo com elas depois que as obtêm? Não adianta disfarçá-las de tal forma que sua fragrância seja completamente perdida ou transformá-las em veículos para mera habilidade técnica, como fizeram os

compositores medievais com seu *l'homme armé*⁷³. Não basta que a música venha do povo, ela também deve ser para o povo. Não se deve escrever para o povo de forma condescendente, mas sim escrever para elevá-lo. A trivialidade que está na moda entre intelectuais da nossa política musical moderna é a pior das afetações. Mas o homem comum espera de um compositor sério uma música séria e não ficará nem um pouco assustado diante de um pouco de "elevação" (Williams, 2012, p. 41).

Por fim, há argumentos em Vaughan Williams que apresentam o uso de escalas e formas musicais como elementos presentes na natureza, numa perspectiva em que esses são descobertos e descritos, e não desenvolvidos ou convencionados. Essa lógica é estendida à produção da *folksong* e à razão de sua beleza inerente (Williams, 2012, p. 13). Essa visão está em sintonia com os pontos defendidos por Cecil Sharp, que, na introdução de seu livro sobre *folksongs*, afirma: “a educação não pode criar nada; ela só pode desenvolver as faculdades naturais e instintivas que já existem de forma rudimentar” (Sharp, 1907, p. 8).

Essas convicções aglutinam ideais de interesse nacionalista em torno de um gênero musical considerado de criação coletiva. A própria tese inicial de Cecil Sharp, em seu livro “*Folksongs: some conclusions*” (1907) afirma:

A tese principal deste livro é a origem evolutiva da canção folclórica. Agora, essa não é uma questão de interesse meramente acadêmico, mas uma da qual dependem muitas considerações práticas. As reivindicações, por exemplo, feitas por aqueles que defendem a reintrodução das canções folclóricas em nossa vida nacional, todas giram em torno dessa questão da origem. Elas se baseiam na suposição de que a música folclórica é genericamente distinta da música comum; que a primeira não é a composição do indivíduo e, como tal, limitada em perspectiva e apelo, mas um produto comunitário e racial, a expressão, em idioma musical, de objetivos e ideais que são primordialmente nacionais em caráter. Uma vez estabelecido o fato de que a canção folclórica não foi feita por um, mas evoluída por muitos, seu caráter nacional e sua aptidão para servir a um propósito nacional seguem-se como uma consequência natural (Sharp, 1907, p. 10).

O princípio alegadamente científico que sustenta essas convicções estéticas é claramente enunciado por Cecil Sharp. O autor se posiciona, mais uma vez, em um

⁷³*L'homme armé* uma canção francesa secular que serviu de base para diversos *cantus firmus* que tiveram uso em repertório sacro.

viés tanto naturalista quanto evolucionista em diversos momentos, como ilustrado no exemplo a seguir.

A música folclórica, justamente por ser produzida de maneira inconsciente, é, em sua essência, boa música. Ela também é música científica. Isso quer dizer que é construída sobre princípios bem definidos e inteligíveis. A música folclórica é a expressão genuína e sem distorções da mente humana e, por isso, deve refletir as qualidades essenciais e básicas dessa mente. A linguagem surgiu antes da gramática, e a música existia antes que as ciências da harmonia e do contraponto fossem concebidas. As leis da gramática não são invenções dos gramáticos. Sua função é registrar fielmente o que é de uso comum e sistematizar os resultados de suas investigações. A música e a literatura são corretas ou incorretas na medida em que se conformam ou não à prática de escritores e músicos de reputação reconhecida. O gramático simplesmente nos informa qual é essa prática. As leis e princípios fundamentais da música, que hoje são conhecidos por todo músico habilidoso e são usados conscientemente por ele em seu ofício, foram primeiramente enunciados na música do povo comum. [...] Uma análise comparativa das crenças mitológicas e superstições das várias nações do mundo prova que as mentes dos homens, em níveis iguais de desenvolvimento, são substancialmente as mesmas em todos os lugares; o que se deve à raça específica é o desenvolvimento particular da crença ou superstição. E isso é indubitavelmente verdadeiro para a música folclórica. Pois, embora as melodias folclóricas de diferentes nações difiram umas das outras, e todas difiram em certos aspectos das melodias artísticas, ainda assim todas são construídas sobre os mesmos princípios fundamentais e científicos (Sharp, 1907, p. 34-35).

Então, a *folksong* é para esses autores, além de uma herança cultural, um tipo de crença epifânica. Esse idiomatismo, capaz de emergir desse repertório para representar um povo, é até mesmo descrito como sendo inato ao indivíduo pertencente a uma nação.

Madame Lineff, a eminente coletora de canções folclóricas russas, nos contou que Tchaikovsky está "cheio de melodias populares, embora, por sua própria confissão, ele tivesse pouco conhecimento das canções folclóricas". Isso é altamente significativo. Pois mostra que, quando algum músico de gênio demonstra como a música do povo pode ser traduzida em termos de música artística, o idioma musical da nação é estabelecido de uma vez por todas e pode ser utilizado e desenvolvido por compositores da mesma nacionalidade, mesmo quando, como no caso de Tchaikovsky, eles próprios

desconhecem a música folclórica de seu país (Sharp, 1907, p. 131).

Essas afirmações ganham maior profundidade ao considerarmos que Sharp admitia que mesmo o repertório de *folksongs* inglesas poderia ter, em parte, origens escocesas, desde que houvesse evidências que sustentassem tal hipótese (Sharp, 1907, p. 91). Esse reconhecimento da sobreposição de estilos e temas, assim como a contradição implícita, limita-se a países próximos.

Hubert Parry, por sua vez, retoma discursos semelhantes, porém de forma mais incisiva, ao abordar essas questões. Ele se sente mais à vontade para qualificar a suposta linearidade evolutiva que poderia ser observada na prática musical. Sob essa perspectiva, a música folclórica representa um estágio intermediário do desenvolvimento cognitivo.

A base de toda música e os primeiros passos na longa história do desenvolvimento musical podem ser encontrados nas expressões musicais dos tipos mais primitivos e inconscientes, como selvagens não adulterados e habitantes de distritos isolados e solitários, bem distantes de qualquer influência da educação e da cultura. Tais selvagens estão na mesma posição em relação à música que os ancestrais remotos da raça humana antes do início da história do desenvolvimento artístico da música; e, através do estudo das maneiras pelas quais eles criam seus fragmentos primitivos de melodia e ritmo, e dos princípios pelos quais os unem, os primeiros passos do desenvolvimento musical podem ser traçados. A verdadeira música folclórica começa um degrau acima, quando esses fragmentos de melodia, como núcleos, são unidos por quaisquer princípios que dão uma aparência de ordem e completude; mas a capacidade de organizar materiais dessa maneira não surge nos seres humanos até muito além do estágio selvagem. Nessas coisas, um selvagem carece da capacidade de pensar de forma consecutiva ou de manter as relações de diferentes fatores em sua mente ao mesmo tempo. Suas frases são necessariamente muito curtas, e a ordem em que são apresentadas é desorganizada. Seria um grande feito para o cérebro aborígene controlar fatores suficientes ao mesmo tempo para equilibrar até mesmo duas frases de maneira ordenada. O padrão de completude no design depende do padrão de inteligência dos criadores do produto; e, portanto, não se pode esperar que seja definido ou sistemático quando representa o padrão intelectual dos selvagens. No entanto, os esforços mais rudimentares dos selvagens lançam luz sobre a verdadeira natureza do design musical e sobre a maneira como os seres humanos se esforçaram para lidar com ele. A própria futilidade do arranjo das figuras musicais nas melodias dos selvagens é altamente instrutiva, e o desenvolvimento gradual

da capacidade de organizá-las em uma ordem inteligível é claramente visto como paralelo ao desenvolvimento geral das capacidades de todos os tipos na raça humana (Parry, 1912, p. 47-48).

Anteriormente, foi possível explorar as opiniões de Parry sobre a hierarquização dos elementos musicais, posicionando a harmonia como um aspecto que demonstra maior refinamento intelectual. Em diálogo com essa perspectiva, a partir da colocação abaixo, podemos refletir que, para esse autor, a presença de uma hierarquização inerente à cultura de diferentes nações não é um aspecto insignificante.

Na música folclórica alemã mais moderna, a influência da harmonia torna-se fortemente aparente. A harmonia representa o padrão mais elevado de intelectualidade na humanidade, e os alemães sempre tiveram mais sensibilidade para ela do que as raças do sul (Parry, 1912, p. 74).

Além disso, Hubert Parry também defende a ideia de que há uma musicalidade superior presente da religiosidade cristã. Em uma passagem de sua biografia de Bach, ele comenta que a habilidade do compositor estaria ligada a uma combinação de fatores nacionais e religiosos.

É preciso ter em mente que, embora influências hereditárias e nacionais tenham convergido para impeli-lo a concentrar suas energias na música sacra e na música relacionada à igreja, ele foi inevitavelmente influenciado pelo fato de que a maior parte do método artístico desde o início do século XVII havia sido desenvolvida em ramos seculares da arte. O próprio Bach já havia adaptado métodos e formas seculares para usos sacros. E, por maiores que fossem suas aptidões musicais naturais, dificilmente há dúvida de que um cultivo franco e intransigente da música secular por si só foi um preliminar necessário para a plena expansão e realização de sua personalidade artística. Quando os homens cultivam qualquer ramo da atividade intelectual meramente como um acessório secundário, enquanto as principais energias de suas mentes estão ocupadas com outras linhas de pensamento, eles nunca conseguem compreender completamente os elementos essenciais. Se Bach tivesse continuado a concentrar sua atenção na música sacra ao longo da vida, e tivesse dado não mais consideração à música secular do que sua rápida percepção precisava para discernir os métodos que eram igualmente aplicáveis à arte séria, o mundo não apenas teria sido mais pobre pela falta de um grande número de obras

seculares que estão entre os deleites mais permanentes para pessoas de mente artística, mas as obras sacras que ele produziu nos anos posteriores, que são a coroa de uma vida inconscientemente dedicada ao autodesenvolvimento, teriam sido privadas de uma grande parte de sua completude (Parry, 1909, p. 106-107).

Se, para esses autores, é possível identificar evidências de uma complexificação musical resultante de avanços cognitivos, há também uma clara predisposição em favor da estética de determinados repertórios em detrimento de outros. Essa ideia reforça ainda a noção de que a evolução musical não se limita ao aspecto técnico, mas também abrange a dimensão emocional, uma vez que melodias mais complexas seriam capazes de expressar uma gama mais ampla e gradativa de emoções.

Nos padrões mais baixos de melodias de padrão, há poucos princípios de coesão; nos altamente organizados (como a melodia escocesa na página 67), há muitos interligados. Da mesma forma, nas melodias emocionais de grau mais baixo, há apenas um clímax; nas mais altamente organizadas, há muitos, e nas melhores, há uma gradação constante de climaxes; de modo que os pontos mais altos se sucedem de maneira a tornar a expressão emocional da melodia mais forte em momentos sucessivos (Parry, 1912, p. 77).

Portanto, nos escritos de Parry, é possível identificar posições bastante enfáticas que estabelecem uma hierarquia entre repertórios, baseada em seu suposto valor intelectual e emocional. Essa perspectiva deságua em suas convicções sobre as relações entre os intelectos e as competências intelectuais das nações e dos povos que as constituem. Ele também se posiciona a partir de princípios de pureza estética, ao colocar a linha evolutiva do repertório inglês em perspectiva com outros repertórios.

A escola inglesa atingiu seus melhores dias tão tarde em comparação com as escolas estrangeiras que não é de surpreender que suas obras apresentem muitas características de uma ordem posterior da arte musical do que os exemplos mais puros da Itália. No entanto, as mesmas premonições de uma grande mudança também são abundantemente evidentes nas obras dos compositores aventureiros de Veneza, especialmente nas do grande Giovanni Gabrieli; que, além de produzir muitos exemplos magníficos do verdadeiro estilo coral antigo, esforçou-se para introduzir o elemento de expressão

direta tanto pela harmonia quanto pela figuração, e experimentou efeitos de acompanhamento instrumental que pertencem a uma ordem diferente de arte daquela da era coral pura, e fez muitas experiências que estavam entre os precursores da grande mudança que pôs fim ao período da música coral pura (Parry, 1912, p. 121).

Morris também tende a apresentar essas estéticas como evoluções naturais umas das outras, mas, em vez de colocá-las como uma linha reta ou uma espécie de competição entre inventores musicais, sugere que elas surgem a partir de um tipo de consenso entre os estilos europeus ao invés de uma possível imposição (Morris, 1922, p. 74).

Outras defesas de cunho nacionalista podem se mostrar mais brandas, ao mesmo tempo que corroboram pontos já elaborados por Vaughan Williams e Cecil Sharp. Cyril Rootham faz um tipo de defesa do uso da língua inglesa e sua adequação para o uso em aulas de canto, certamente tomando parte em disputas que se arrastam até atualmente dentro da temática, mesmo aqui no Brasil.

A língua inglesa é frequentemente tratada de forma tão inadequada por falantes e cantores que talvez não seja surpreendente que pessoas que não estudaram a questão de forma mais profunda possam pensar que o problema está na língua, e não nos intérpretes. O inglês, como qualquer outra língua, é impossível de ser cantado a menos que o cantor consiga primeiro falá-lo corretamente e também compreender o significado das palavras que serão cantadas. (Isso pode ser, por vezes, uma tarefa difícil, já que as palavras de um grande número de supostas canções em inglês parecem não ter nenhum significado.)

A língua inglesa é complexa, pois possui uma grande variedade de sons, tanto de vogais quanto de consoantes, que precisam ser cuidadosamente diferenciados. Já se disse que o italiano é especialmente adequado para o canto, pois seus sons vocálicos são, em sua maioria, amplos e sonoros. Sem dúvida, há alguma verdade nessa observação, mas ela implica que línguas que possuem sons vocálicos menos sonoros são menos adequadas para o canto. Essa visão é, certamente, falaciosa. A língua que pode produzir a maior variedade de sons tem o domínio da mais ampla gama de expressão. Além disso, a sonoridade, seja no canto, na execução orquestral ou em qualquer outro ramo da arte musical, tende a se tornar monótona: efeitos "finos" ou "fechados" oferecem contrastes bem-vindos à amplitude e à sonoridade, seja em situações dramáticas ou puramente líricas.

Analogias a essa visão podem ser encontradas em outras artes. É pelo menos provável que uma língua que serviu a Shakespeare e aos tradutores ingleses da Bíblia como veículo

de expressão continuará a servir poetas e músicos no futuro. Se os professores de canto conseguirem impressionar seus alunos com a necessidade de cantar as palavras exatamente como um bom falante as pronunciaria, dando a devida expressão a cada palavra tanto com a mente quanto com a voz; e se todos os cantores se determinarem a cantar apenas músicas que sejam compostas por bons poetas e bons compositores; então todos perceberemos que a língua inglesa não só é tão boa quanto qualquer outra para o canto, mas também que possui uma gama de expressão igualada por poucas (Rootham, 1912, p. 31).

Do ponto de vista da educação escolar, o autor se limita a indicar repertório sem muita distinção de fonte, tentando se ater a elementos que ele considera meramente técnicos para desenvolvimento de aspectos do canto. Indica o uso de folksong e música sacra sem fazer distinções ou adjetivações de seus conteúdos, indicando apenas as formas mais adequadas, sem mérito de temas.

Tudo o que foi escrito sobre a música durante os serviços religiosos aplica-se com igual força à seleção de música secular para fins escolares. Canções em uníssono devem ser a regra, tanto para meninos quanto para meninas. Quando canções a duas vozes são utilizadas, a segunda voz não deve estar em um tom mais baixo do que a primeira voz durante toda a peça. Ambas as partes devem ter aproximadamente a mesma extensão; caso contrário, um grupo de vozes estará constantemente cantando em seu registro mais grave e provavelmente forçará o tom. Além disso, o registro mais agudo e belo, pelo menos no caso das vozes masculinas, será negligenciado. Cânones, catches e rounds são as melhores formas de música em partes para fins escolares.

No que diz respeito às canções em uníssono, o professor pode facilmente encontrar material adequado nos excelentes livros de canções nacionais agora editados especialmente para escolas, tanto em notação tônica sol-fa quanto em partitura tradicional. Aqui, ele está em terreno sólido: as palavras e a música já passaram pelo teste do tempo — o crítico mais seguro. Todo professor deve se preocupar, em primeiro lugar, em garantir que apenas as melhores formas de arte (por mais simples que sejam) sejam estudadas pelas classes sob sua responsabilidade, tanto em relação às palavras quanto à música. Canções de caráter variado devem ser escolhidas, e os alunos devem ser incentivados a destacar em seu canto as características mais marcantes (ritmo, expressão, etc.) tanto da música quanto das palavras (Rootham, 1912, p. 42).

Ou seja, nesse autor encontramos uma posição menos incisiva, mas que ainda assim não deixa de apontar para o repertório característico inglês, já selecionado por seus contemporâneos, com os mesmos propósitos que aqui já foram

discutidos. Essa observação de que havia uma baixa valorização interna a elementos caracteristicamente ingleses traz também a conclusão comum de que a isso se devia também a baixa penetrabilidade e reconhecimento do repertório inglês diante do resto da Europa.

A esta política britânica de visão curta devemos a principal razão para o nosso isolamento musical. Permanecemos e parece que continuaremos a ser a única nação europeia sem uma Ópera Nacional. Sem tal instituição à frente e no topo da arte, não pode haver incentivo, nem carreira, exceto para algumas pessoas de talento excepcional. A nata sempre pode encontrar um mercado, mas a menos que seja feita uma provisão para um fornecimento adequado de leite, não haverá nata. A massa dos músicos de orquestra, do coro e dos cantores subordinados são o leite, e para eles não há uma subsistência certa neste país como existe no resto do mundo civilizado (Stanford, 1914, p. 139).

A preocupação com o subsídio artístico de Charles Villiers Stanford era grande e o que é possível aferir de sua compreensão é que, não havendo políticas institucionais consistentes e nacionalmente centrada, ocorria uma série de estranhezas no ambiente educacional e de performance. Ele faz críticas, por exemplo e de forma a corroborar o que já vimos de Rootham, ao uso de algumas línguas estrangeiras no cotidiano da produção musical, já que, segundo ele:

As dificuldades que os ingleses experimentam quando se deparam com termos alemães como "nicht schleppend," "noch rascher," "innig" podem ser apreciadas imaginando o que um músico alemão faria com frases como "keep the lilt," "without slackening," "with marked emphasis," e semelhantes. O único resultado prático de tal imbecilidade é que os músicos, não tendo um dicionário nos seus bolsos, ignoram completamente as instruções (Stanford, 1914, p. 118-119).

Durante a Grande Guerra, Villiers Stanford foi uma das pessoas a se mobilizar em prol das instituições educacionais, a fim de manter seu funcionamento durante o período de esforço de guerra. Naquele momento seu apelo chega a ser noticiado no periódico *Sheffield Daily Telegraph* com o intuito de manter uma linha de financiamento para a formação de músicos na Inglaterra e Irlanda.

ECONOMIZANDO NA MÚSICA. Sir Charles Stanford, o campeão da música e dos músicos britânicos, está lutando

valentemente contra a proposta do Tesouro de abolir os subsídios às instituições de ensino musical britânicas. A Royal Academy of Music e a Royal College of Music recebem cada uma £500 anualmente, e a Royal Irish Academy of Music recebe £500. Provavelmente, as outras poderiam sobreviver à privação, mas a escola irlandesa, uma instituição menor, seria seriamente prejudicada. Sir C. Stanford chama a proposta de “uma multa adicional a uma profissão que já foi a mais atingida pela guerra.” Se não for intencionada como uma retirada permanente do apoio governamental à música, não haveria muito mal causado pela cessação proposta do subsídio. A música estará pronta para se alinhar em termos de uma economia nacional geral. Mas uma paralisação permanente seria lamentável. Os subsídios são insignificantes em comparação com o que outros governos fazem pela música; eles representam uma das raras indicações de que o governo britânico reconhece a existência da música (Saving on music, 1915, p. 5).

Stanford é mais um desses autores que defende, reiteradamente, a importância do uso das *folksongs* e, ao mesmo tempo, a aplicação dos avanços e do aprofundamento estético permitido — e esperado — durante a formação de novos compositores.

A melhor prática na arte de escrever acompanhamentos para ambos os tipos é arranjar canções folclóricas. A cor e o sentido de cada verso devem ser compreendidos, e quaisquer variações recomendáveis tanto nas harmonias quanto nas figuras devem se conformar a eles; e, ao defini-las, a simplicidade é a principal consideração, e a complexidade só é tolerável quando é imperiosamente exigida pela poesia. Dessa forma, o princípio da economia de material será mais profundamente assimilado.

Por outro lado, não há necessidade de ser irritantemente antiquário ao lidar com canções folclóricas. Um arranjador não precisa seguir mais o século XVI ou XVII do que o XVIII ou XIX em suas fórmulas. O músico dos tempos antigos as definia no espírito de sua própria época, da forma que melhor se adequava e mais facilmente apelava aos seus contemporâneos. Um compositor moderno pode expressar o espírito de seu próprio tempo sem estragar o sabor de seu tema. As melodias de tais canções são atemporais, mas seus arranjos devem variar com as modas de uma fração do tempo. Vestir-lhes roupas de imitação antiga só pode torná-las chamativas e bizarras.

Levando esse argumento um passo adiante, as melodias de muitas canções folclóricas são inerentemente das mais fortes e exigem um tratamento proporcionalmente vigoroso se o equilíbrio adequado for mantido. Não há motivo para negligenciar os resultados do avanço que a música alcançou com a experiência de séculos, especialmente quando sua

utilização pode realçar suas qualidades inerentes. Um compositor do século XVI não teria usado o estilo de Dunstable para tais propósitos; nem Stevenson, com suas inclinações haydnianas, serviria como modelo para um arranjador de melodias irlandesas hoje.

Há apenas uma regra de ouro: arranje-as como você as sente, sem forçar efeitos ou cortar fórmulas modernas, se você as considera naturais e apropriadas (Stanford, 1911, p. 141-142).

Essa afirmação final também aponta para uma direção de discurso que acaba por corroborar os compositores e autores já mencionados, uma vez que fundamenta sua argumentação na confiança da qualidade estrutural da *folksong* e no senso comum construído — ou, para eles, inato aos compositores — de sua própria época.

Entre todos esses compositores há um discurso significativamente compatível com a ideia de que a *folksong* deve ser defendida como uma expressão cultural intrínseca à nação é comparável à língua materna. Argumentam que a música clássica pode complexificar e preservar esse repertório, estabelecendo uma continuidade entre tradições populares e clássicas. A origem evolutiva e coletiva da *folksong* é enfatizada, sendo considerada um produto comunitário que reflete valores nacionais. Fica exposta, também, a influência das canções folclóricas na música religiosa e a importância de conciliar tradições locais com avanços técnicos, sem perder a essência popular. A hierarquização de repertórios baseada em critérios intelectuais e emocionais também se mostra relevante, assim como a necessidade de políticas que valorizem a música nacional. Por fim, ressaltam a importância de retornar à população as composições enriquecidas por uma perspectiva aprimorada, mantendo a conexão entre a música e suas raízes culturais.

3.3 Guerra e Heroísmo

Nesta seção, daremos atenção a escritos que tenham sido deixados com o intuito de estabelecer quais eram os conceitos de heroísmo e as opiniões sobre conflitos entre povos, reunidos a partir da apreciação da bibliografia selecionada. Com isso, é possível compreender, ao menos parcialmente, os ideais que esses compositores e autores valorizavam enquanto buscavam consolidar o prestígio de seu repertório no contexto do esforço de guerra ao qual foram submetidos durante o período de 1914-1918.

Em dezembro de 1914, Frederick Delius trocou cartas com seu editor, relatando que os concertos ainda não mostravam qualquer reação aos conflitos e que esperava que as coisas se normalizassem em breve (Delius *apud* Carley, 1988, p. 143). O conflito não passou e, em julho de 1915, Delius e a esposa se encontravam na Noruega, onde relatam a Philip Heseltine (1894-1930) ⁷⁴ que se encontravam seguros (Delius *apud* Carley, 1988, p. 152). Os anos de guerra, para Frederick, se resumiram a essa espera. Em dezembro de 1918, ao fim do conflito ele relatava que

Muitas das minhas novas obras serão tocadas aqui nos próximos 6 meses — também comecei a organizar alguns concertos realmente bons (orquestrais). Estou tentando reunir ao meu redor tudo o que é promissor em Londres — os mais jovens são os mais agradáveis — aqueles que estiveram na guerra e sofreram, e aqueles que se recusaram a ir para a guerra e também sofreram (Delius *apud* Carley, 1988, p. 203).

Portanto, Delius foi um compositor que se afastou o máximo possível do conflito, mas não deixou de acolher, da melhor forma que pôde, aqueles que retornaram da guerra ou que nunca foram para o campo, facilitando seu retorno ao trabalho.

Ao biografar Johann Sebastian Bach, Hubert Parry fornece um contexto histórico onde realiza afirmações acerca de conflitos vividos por germânicos e os valores culturais que esses conflitos acabaram somando para os artistas do período, sobretudo no que diz respeito ao biografado. Em certo trecho, por exemplo, ele faz uma colocação que resume esses pensamentos:

É quase inegável que o século XVII foi uma época em que os homens eram profundamente sinceros e estavam dispostos a sacrificar suas vidas e seu bem-estar por aquilo em que acreditavam. No entanto, as circunstâncias conspiraram para impedir que eles se expressassem plenamente na música. Por um tempo, a necessidade de ações era mais urgente do que a de palavras. E quando as terríveis guerras, nas quais a antiga Igreja tentou suprimir o impulso de romper com sua dominação, se esgotaram e a turbulência diminuiu, grandes manifestações

⁷⁴Nome de batismo do compositor que escreveu sob o pseudônimo de Peter Warlock.

de arte surgiram. Essas manifestações não apareceram nos países ou entre povos que haviam se submetido ou foram coagidos a aceitar a antiga ordem das coisas, mas entre aqueles que haviam estabelecido seu direito à liberdade de pensamento e ao exercício de formas de religião mais alinhadas com o progresso do esclarecimento e da completa sinceridade espiritual. Outras nações podem ter sofrido mais cruelmente nas guerras religiosas e talvez tenham sacrificado mais, mas a Alemanha não apenas sofreu e derramou seu sangue generosamente, como também foi a mais destacada no dispêndio de energia intelectual e a mais eficaz de todas as nações na guerra argumentativa, na insistência pela liberdade de convicção e no apelo ao julgamento e ao senso de justiça dos homens (Parry, 1909, p. 5).

Esses valores de liberdade e de apelo a um passado onde o coletivo buscou por um bem comum - e no caso do exemplo acima logrou êxito - são bastante abundantes nos materiais de Parry. Ao mesmo tempo, ele admite que esses conflitos atrasam o que seria o desenvolvimento musical da nação, mesmo que ao mesmo tempo reforcem certos valores.

A Guerra dos Trinta Anos e as misérias que a acompanharam esmagaram toda a energia musical da Alemanha, e a Guerra Civil na Inglaterra atrasou o cultivo dos novos métodos por lá, enquanto na França a astuta habilidade de Lully obteve um monopólio tão exclusivo das performances musicais que ele extinguiu os próprios compositores do país durante sua vida e deixou o impulso musical nativo paralisado após sua morte (Parry, 1909, p. 138).

Para Ralph Vaughan Williams, o nacionalismo na música surgiu como uma resposta a conflitos de ordem geográfica e podia ser de um tipo consciente, de sujeitos afetados por atritos diversos, ou um nacionalismo, segundo ele, inconsciente como o de Johann Sebastian Bach.

Nos tempos primitivos, quando cada pequena comunidade era autossuficiente e qualquer estrangeiro era visto como um inimigo, o nacionalismo, ou melhor, o paroquialismo, não era

tanto um ideal, mas uma necessidade. No entanto, com o crescimento da mobilidade e suas consequências — como o comércio exterior, as guerras estrangeiras e a dissolução das fronteiras naturais pela ação puramente artificial de tratados internacionais —, as pessoas começaram a sentir que sua âncora estava arrastando, que algo que amavam e que lhes pertencia de maneira única estava escapando de suas mãos. Foi somente quando foram ameaçadas que perceberam, pela primeira vez, o quanto seus costumes, sua língua e sua arte significavam para elas.

Assim, surgiram, de um lado, os cosmopolitas autoconscientes e, de outro, os nacionalistas autoconscientes, com suas contrapartes negativas: os chauvinistas truculentos e os amantes de todos os países, exceto o seu próprio. Receio que seja verdade que o nacionalismo apareça inicialmente como ódio e medo dos inimigos ou, pelo menos, como o medo de perder o sustento. O nacionalismo inglês, curiosamente, surgiu como resultado da Conquista Normanda. Nos primeiros dias dos Plantagenetas, o francês, a língua dos conquistadores, tornou-se a fala da corte e das classes educadas, enquanto o inglês foi relegado à condição de língua dos camponeses (Williams, 2012, p. 36-37).

De maneira geral, Vaughan Williams acredita que essas respostas abrem espaço para uma invenção verdadeiramente nacional e que há um tipo de heroísmo em ícones que, embora não estejam próximos cronologicamente desses contextos propícios à invenção, são os compositores capazes de sintetizar o acúmulo de material artístico e organizá-lo, como Bach, Beethoven, Chopin e outros teriam feito (Williams, 2012, p. 35-39).

No que diz respeito ao conceito de heroísmo presente no material gerado pelo povo, nas *folksongs*, observa-se que esses heróis e heroínas são personagens comuns, da plebe, e não grandes ícones históricos. São figuras como uma donzela que se disfarça para encontrar um soldado, marinheiros, pastores, ferreiros e outros trabalhadores. Essa concepção de heroísmo, no entanto, não se alinha com áreas do conhecimento como a História ou a Ciência Política (Sharp, 1907, p. 97).

Por fim, em seu livro, Cecil Sharp (1907) aponta inúmeras similaridades entre as *folksongs* da Irlanda e da Escócia, equiparando-as e, de certa forma, destacando sobreposições e contrastes entre elas. Ele aborda os temas, elementos musicais e outros tipos de recorrências presentes nessas canções. Por fim, em conjunto, esses autores dão em seus materiais suas hipóteses de como conflitos e valores culturais podem moldar a produção musical, destacando a relação entre arte, história e identidade nacional.

3.4 Síntese das Discussões

A análise dos textos de Hubert Parry, Ralph Vaughan Williams, Cyril Bradley Rootham, Cecil Sharp, Charles Villiers Stanford, Reginald Owen Morris, mostra uma convergência em torno da importância do ensino técnico e da formação acadêmica como bases para a produção e apreciação musical. As opiniões de Gustav Holst, nos materiais apreciados, são sempre citadas por terceiros, como Vaughn Williams, que era muito próximo. Isso não significa que ele não se ocupava desses debates, mas que a documentação para suas aulas e palestras não foi registrada, apesar de ser possível saber, por meio de suas correspondências, que ele pautava temas similares em palestras (Short, 1974, p. 68), apesar disso não ter sido fartamente documentado.

Esses autores defendem que o desenvolvimento musical está intrinsecamente ligado a uma tradição que valoriza a harmonia, a estrutura e a continuidade histórica, frequentemente associada a contextos institucionais como a Igreja e o Estado. A referência a compositores nacionais e a elementos históricos serve como justificativa para a legitimação de escolhas estéticas, ao mesmo tempo em que se reconhece a necessidade de educar tanto compositores quanto ouvintes para a valorização desses elementos. A mediação acadêmica é apontada como fundamental para a preservação e transmissão desses valores, garantindo a perpetuação de uma tradição musical que se sustenta na técnica, na história e na hierarquia de conhecimentos.

Os dados apresentados evidenciam a profunda interconexão entre nacionalismo, educação e estética musical no contexto dos compositores ingleses do final do século XIX e início do XX. A análise dos materiais consultados revela uma clara intenção de consolidar uma identidade musical britânica, fundamentada na

valorização das tradições folclóricas e na continuidade histórica da música coral inglesa.

A defesa de uma estética nacionalista, alicerçada nas *folksongs* e na música sacra, reflete não apenas uma busca por legitimidade cultural, mas também uma resposta ao cenário político e social da época, marcado pela Primeira Guerra Mundial. A educação musical desempenhou um papel central nesse processo, sendo vista como um meio de preservar e transmitir valores estéticos e ideológicos. Compositores como Hubert Parry, Ralph Vaughan Williams e Charles Villiers Stanford enfatizaram a importância de um ensino técnico direcionado, que valorizasse tanto a tradição quanto a inovação, desde que esta estivesse alinhada com o cânone estabelecido. A *folksong*, em particular, foi elevada ao status de expressão cultural intrínseca à nação, comparável à língua materna, e sua incorporação na música clássica foi defendida como uma forma de complexificar e preservar esse repertório.

Além disso, a análise dos escritos desses compositores revela uma hierarquização de repertórios baseada em critérios intelectuais e emocionais, com uma clara predileção por elementos harmônicos e melódicos considerados mais avançados e refinados. Essa perspectiva evolucionista da música, que posiciona a harmonia como o ápice do desenvolvimento intelectual, reflete uma visão de mundo que valoriza a linearidade histórica e a superioridade cultural de determinadas tradições.

Por fim, o contexto da Grande Guerra influenciou significativamente a produção e a recepção da música desses compositores. A necessidade de consolidar o prestígio da música britânica em um momento de crise nacional reforçou a importância de uma estética que pudesse ser compreendida e apreciada pelo público, ao mesmo tempo em que servia como um meio de resistência e afirmação cultural. Assim, a música desses compositores não apenas refletiu os valores e ideais de sua época, mas também contribuiu para a construção de uma identidade nacional que buscava se afirmar tanto no cenário interno quanto no internacional. Esse prestígio acumulado pelas reflexões desses compositores sobre seu próprio repertório pode ter apresentado uma forma de consolidar os seus meios viáveis para participar das pressões de disputas internacionais que estavam estabelecidas e que foram intensificadas durante os anos da Grande Guerra.

4 *FOR THE FALLEN*: ELES NÃO ENVELHECERÃO

4.1 For the Fallen (1915) de Cyril Bradley Rootham (1875-1938): uma obra da Grande Guerra

Aqui será realizado um estudo de caso lançando olhar para o conteúdo musical de *For the Fallen* op. 54 de Cyril Bradley Rootham, que, como já pudemos ver durante a segunda seção, é um poema icônico de Laurence Binyon musicado para coro e orquestra. Assim, podemos utilizar o material musical em nossa Análise de Conteúdo (Bardin, 2016) para as inferências pertinentes.

A escolha dessa obra se deu após algumas considerações: seu compositor foi um importante professor, tendo tido relacionamento de pupilo ou mestre com quase todos os compositores contemporâneos - a ele - que foram citados durante esse texto. Ele era um regente coral e organista, portanto um 'herdeiro' do treinamento considerado legado de compositores e organistas históricos ingleses ⁷⁵. Outro ponto relevante é que, em pesquisa anterior, outras obras dedicadas já puderam receber tratamento de análise de seu material musical. Na monografia "*Ode to Death: reflexões acerca da música vocal de Holst da Grande Guerra*" (Pedrozo, 2016) a obra que intitula o trabalho é contemplada, bem como *Dirge for Two Veterans* de Ralph Vaughan Williams. Assim como o *Requiem* de Frederick Delius também possui um artigo com esse viés (Payne, 1966). Dentre as opções disponíveis, portanto, optou-se por discutir a obra com a menor disponibilidade de materiais publicados, mesmo a disponibilidade da partitura dessa peça sendo a menor/mais dificultosa disponível dentre as citadas durante o trabalho.

For the Fallen possui uma análise descritiva de seus acordes e da referência de alguns materiais melódicos na dissertação "*Music In The Midst Of Desolation: A Conductor's Analysis Of Cyril Bradley Rootham's For The Fallen, Opus 51*" (Weatherford, 2018) que busca um caminho para a compreensão da peça visando a performance da obra e pode fornecer bom meio para compreender esses elementos. Aqui buscaremos um caminho diverso ao apresentado por esse autor, sobretudo dando atenção aos materiais melódicos utilizados nos temas e a estratégia utilizada pelo compositor para conferir variação à peça.

Esse é um poema sinfônico que utiliza a diversidade de procedimentos da tradição coral inglesa, como já pudemos observar nas canções corais de Gustav Holst na terceira seção: texturas homofônicas, polifônicas e processos imitativos. No

⁷⁵ver seção 3.1.

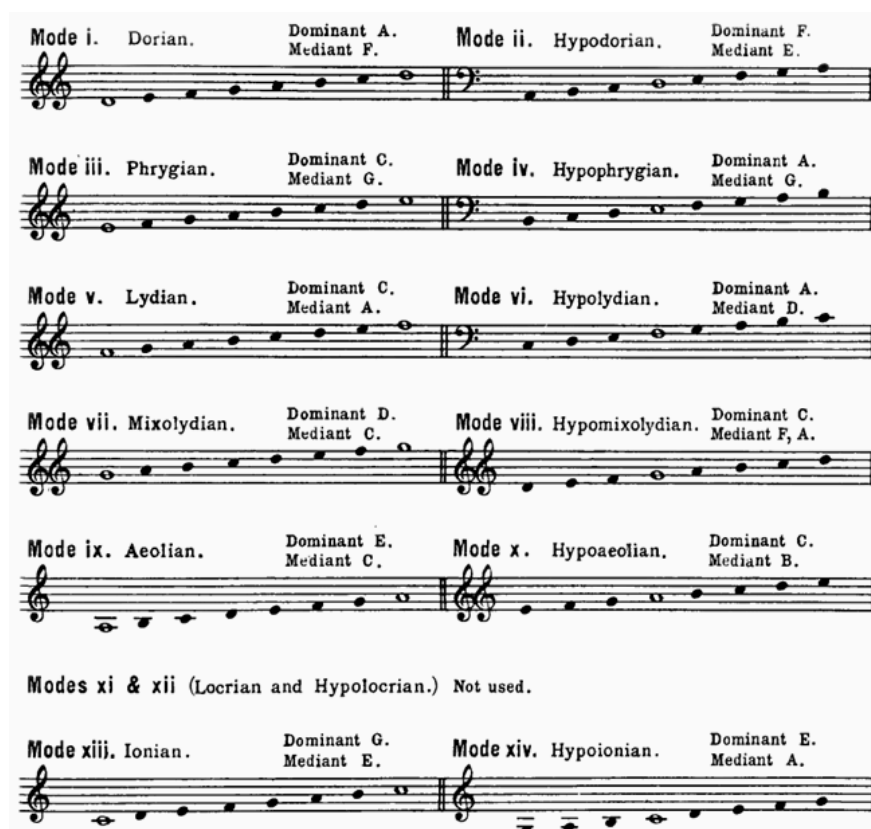
entanto, a sua dimensão permite um uso mais elaborado do modalismo. Por último, essa peça foi a que primeiro musicou a mensagem que perdurou para os nossos tempos sobre o caminho narrativo de aceitação do fardo do destino que predominou no imaginário dos combatentes e dos envolvidos no esforço de guerra: Eles Não Envelhecerão⁷⁶.

4.2 Panorama descritivo de modos, textura e uso do poema

A obra é dividida em oito seções - uma para a introdução instrumental e outras sete para cada uma das estrofes -, divididas em sua maioria por trechos instrumentais que servem como introdução para a próxima estrofe ou transição entre estrofes. As regras internas do uso do modalismo obedecem, de maneira geral, as direções como colocadas por Morris em seu livro *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century* (1922) e que também podem ser observadas em *folksongs* diversas. A variedade de movimentos entre os modos auxilia a criar um vocabulário harmônico diverso que é compatível com o idiomatismo musical do século XX, ao mesmo tempo que o tratamento do material melódico faz referência a música informal de identidade nacional inglesa. Portanto, utiliza-se aqui os parâmetros fornecidos na figura abaixo:

⁷⁶Expressão *They shall grow not old*, traduzida livremente.

Figura 4: Modos Eclesiásticos



Fonte: Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century (Morris, 1922, p. 77)

Morris também tem definições de fuga e cânone que serão as utilizadas para essa análise. Em suma, para essa linha de pensamento, o cânone não pressupõe a descontinuidade do tema após sua apresentação pelas vozes, como a fuga, que entra em um movimento cadencial para resolução das vozes responsáveis pelo tema (Morris, 1911, p. 45-52). Após apreciação da obra em questão, foi possível observar que essas texturas, como descritas por Morris, apresentavam ocorrências relevantes.

Começaremos olhando a utilização de modos para em cada uma das seções, bem como em suas estruturas internas, nos guiando sobretudo pela posição desses centros modais e tonais e suas texturas tendo o poema como, com o tratamento dado pelo compositor - suas repetições e reorganizações de versos -, como referência. No quadro 14 abaixo, as adições de texto, realizadas pelo compositor estão em **negrito** e os segmentos instrumentais em *itálico*. Essas repetições podem servir de reforço para os trechos onde há um simbolismo poético a ser intensificado, bem como as texturas que abrem vozes trazendo variedade dentro desse reforço.

Quadro 14: Panorama musical da obra *For the Fallen*⁷⁷

Seção	cp.	Tratamento textual dado pelo compositor	Modo ou centro tonal predominante	Textura	Tema ⁷⁸
Introdução	1-19	<i>Instrumental</i>	Ré Eólio	M.A.	1 e 2
	20-39		Ré hipodórico e hipofrígio		2
A	40-43	<i>Introdução do A</i>	Ré eólio		
	44-46	With proud thanksgiving, a mother for her children,	Ré hipoeólio	M.A.	2 (i) e 1 (v)
	47-49	England mourns for her dead across the sea.	Dó frígio	Homofonia	
	50-52	Flesh of her flesh they were, spirit of her spirit, fallen	Mi frígio	Cânone	
	53-55	Fallen in the cause of the free.	Sequência de cadências plagais até V de Ré	Homofonia	
	56-59	<i>codetta</i>	Ré dórico / Ré mixolídio (V de Sol)	M.A.	2 (i)
B	60-61	<i>introdução do B</i>	Sol Maior		1 (i)
	62-63	Solemn the drums thrill:		Homofonia	
	64-67	Death august and royal Sings sorrow up into immortal spheres.	Sol menor / Sib	Fuga	

⁷⁷Legenda: “cp.” - Número de Compasso. “M.A.” - Melodia Acompanhada.⁷⁸O tema 1 se refere ao canto gregoriano *Auditus Praesul Sanctus* e o Tema 2 ao *Dixit mater Jesu*. Ver seção 4.3. Esses temas aparecem em Instrumentos (i) ou Vozes (v)

			Frígio		
	68-74	Death august and royal Sings sorrow up into immortal spheres. Sings sorrow up into immortal spheres.	Lá Eólio		
			Mi menor/M i maior (mediant e)		
	75-76	Solemn the drums thrill:	Sol Maior	M.A.	
77-81	<i>codetta</i>				
C	82-89	There is music in the midst of desolation And a glory that shines upon our tears.	Mi maior	Cânone	
	90-92	And a glory that shines upon our tears.	Fá# menor	Heterofonia	
	93-101	There is music in the midst of desolation And a glory that shines upon our tears. And a glory that shines upon our tears.	Fá Maior / menor / Maior		
	102-113	<i>interlúdio</i>	Ré Mixolidio	M.A.	1
	114-120	They went with songs to the battle, they were young,	Sol Maior	Cânone	1 (i) e (v)
	121-124	Straight of limb, true of eye, steady and aglow, aglow			
	125-136	They were staunch to the end against odds uncounted, They fell with their faces to the foe.	Sol menor	Homofonia	
	137-138	<i>codetta</i>	Sol Maior	M.A.	
D	139-152	They shall grow not old, as we that are left grow old: Age shall not weary them, nor the years condemn. They shall grow not old, as we	Dó Maior /menor	Cânone	

		that are left grow old, Age shall not weary them, nor the years condemn.			
	153-154	<i>codetta</i>	Mi maior (V de Lá)	M.A.	1 (i)
	155-180	At the going down of the sun and in the morning We will remember them. They shall grow not old, as we that are left grow old, Age shall not weary them. Age shall not weary them. They shall grow not old, as we that are left grow old, We will remember them. We will remember them. We will remember them. At the going down of the sun and in the morning We will remember them. remember them. remember them. We will remember them.	Lá Maior	Fuga	
	181-185	<i>codetta</i>	Lá mixolidio	M.A.	1 (i)
E	186-194	They mingle not with their laughing comrades again; They sit no more at familiar tables of home; They have no lot in our labour of the day-time;	Mib Maior/ Sib menor/ Si Maior	M.A.	1 (i) e 2 (v)
	195-207	They sleep, They sleep, They sleep beyond England's foam.	Dó# menor	Homofonia	2 (i)
F	208-211	<i>introdução do F</i>		M.A.	
	212-238	But where our desires are and our hopes profound, Felt as a well-spring that is hidden from sight, To the innermost heart of their own land they are known	Ré Maior	Homofonia	

		Known As the stars are known to the Night;			
	239-240	<i>codetta</i>		M.A.	
G	241-256	As the stars that shall be bright when we are dust, Moving in marches upon the heavenly plain, As the stars that are starry in the time of our darkness, To the end, to the end, they remain.	Mi dórico	M.A.	2 (i)
	257-287	As the stars that shall be bright when we are dust, Moving in marches upon the heavenly plain, Moving in marches upon the heavenly plain, As the stars that shall be bright when we are dust, Moving in marches upon the heavenly plain, As the stars that are starry in the time of our darkness, To the end, to the end, they remain. To the end, they remain. To the end, to the end, they remain.		Heterofonia	
	288-291	To the end, they remain. To the end, they remain.	Dó menor (c/ picardia)	Homofonia	1 (i)
	292-293			Uníssonos <i>a cappella</i>	
	294-300			Homofonia	1 (i) e 2 (i)
	301-302	<i>codetta</i>	Dó Maior	M.A.	
	303-304	<i>interlúdio</i>	Mib (Domina nte de Ré)		
	305-309	To the end, they remain.	Ré Maior	Fuga	

Coda	310-314	instrumental		M.A.	
------	---------	--------------	--	------	--

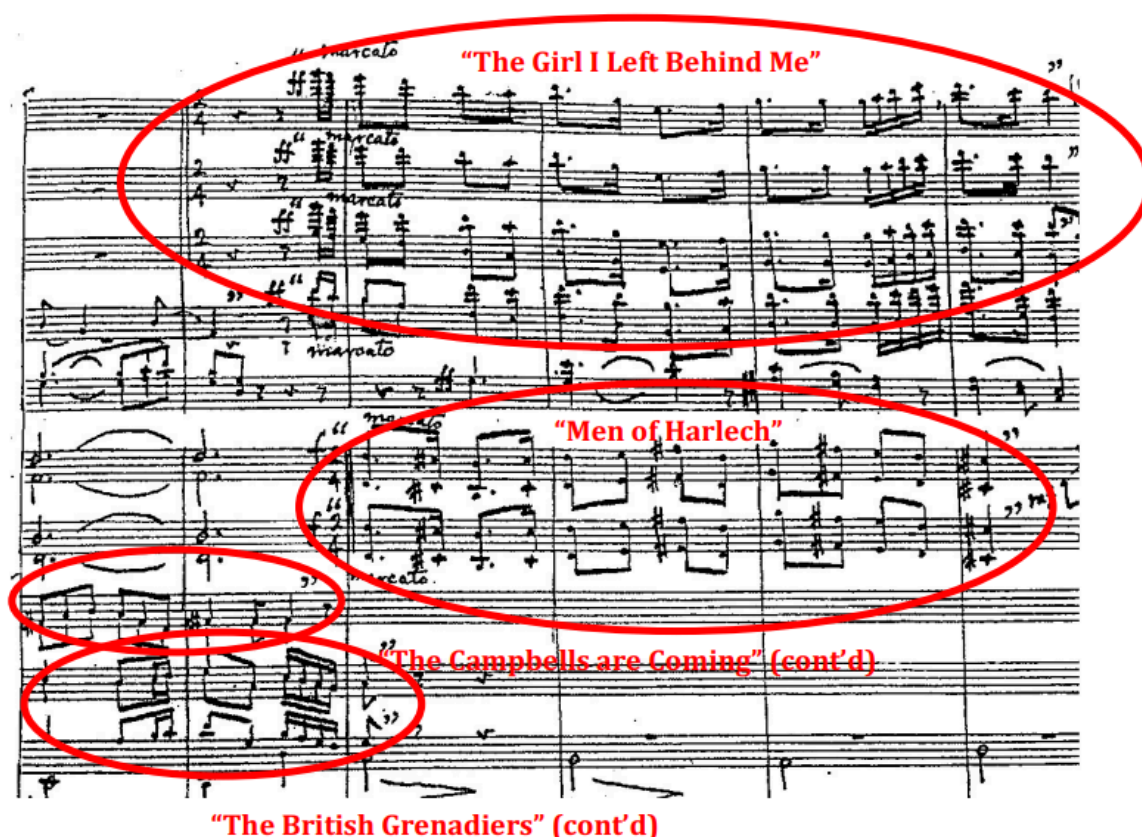
Fonte: elaboração própria a partir da partitura de *For the Fallen*, Rootham (1915)

A partir disso, é possível ter uma noção de quais tipos de harmonia estão incorporadas na obra, bem como os usos das texturas corais e manipulação das repetições textuais.

4.3 Índice temático

No trabalho acima citado sobre essa obra, apresenta-se uma visão de que os temas de introdução da peça não têm seu material melódico desdobrado durante o desenvolvimento das estrofes. Fornece valiosas informações quanto a referências musicais inseridas por Rootham. Por exemplo, no trecho abaixo, onde ele demarca *folksongs* referenciadas pelo compositor no decorrer do uso do material melódico:

Figura 5: *For the Fallen*, cp. 117-122



Fonte: Weatherford, 2018, p. 40.

Aqui propõe-se uma visão complementar, de que a peça é desenvolvida a partir de dois temas que se apresentam em sua introdução e se desenvolvem por meio de manipulação intervalar e variações diversas durante o restante das seções. Ambos os temas partem de cantos gregorianos. O Tema 1 é exposto parcialmente nos compassos de abertura da obra representado a partir dos intervalos de quarta. Passa a aparecer completamente no compasso 44. É baseado no canto *Auditus Praesul Sanctus*:

Figura 6: *Auditus Praesul Sanctus*



Figura 7: Dixit mater Jesu



Fonte: Global Chant Database⁸⁰

No texto completo desse canto lê-se:

Quadro 16: Dixit mater Jesu

Latim	Português
<i>Dixit mater Jesu ministris quodcumque dixerit vobis servate et facite</i>	A mãe de Jesus disse aos servos que tudo o que ela vos disser, observem e façam

Fonte: Fonte: Global Chant Database, tradução própria

Esse texto sugere o depósito da confiança do leitor em uma autoridade que lhes concede um caminho tido como correto.

Posto isso, espera-se ter aprofundado a possibilidade de análise de *For the Fallen* de Cyril Bradley Rootham, organizada em oito seções que exploram modos e texturas variados, alinhados ao poema de Laurence Binyon. A obra utiliza procedimentos corais tradicionais, como homofonia, polifonia e imitação, com influências modais e referências a cantos gregorianos. Dois temas principais, derivados de *Auditus Praesul Sanctus* e *Dixit mater Jesu*, permeiam a peça, que também conta com o uso de referências a *folksongs*, sofrendo variações intervalares e desenvolvimentos ao longo das estrofes. A manipulação textual e a diversidade harmônica reforçam a narrativa musical. Em anexo, a análise ilustrada separa a obra relevando suas texturas e a permeabilidade de ambos os temas, que são propostos nessa hipótese, no decorrer da peça.

⁸⁰<https://globalchant.org/text-details.php?text=Dixit-mater-Jesu>

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1945, J. R. R. Tolkien diferencia a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, descrevendo a segunda como um conflito entre máquinas e a primeira como um embate da força humana contra as máquinas, do velho contra o novo (Garth, 2022, p. 217). Essa distinção ressalta a transformação na natureza dos conflitos e como eles são percebidos e representados culturalmente.

Aqui, dentro do contexto do Canto Coral, o luto e a memória histórica, vivenciados, expressos, apreciados e disputados, refletem o papel social que essa arte desempenha no meio em que é produzida. O canto coral, portanto, não é apenas uma forma de expressão artística, mas também um possível espaço de disputa e construção de narrativas históricas.

Em seu livro “Vozes da Tirania: Templo de Silêncio” (2019), Murray Schafer escreve um capítulo final em forma de poema que fecha sua reflexão acerca de mitologias sonoras diversas ao redor do mundo. Um trecho desse poema, transcrevo:

A repetição

A repetição é o meio para a memória do som.

A repetição é o meio pelo qual os sons são retidos e explicados.

A repetição é o meio pelo qual a história do mundo é afirmada.

A repetição nunca analisa; meramente insiste.

A repetição faz o ouvinte participar da afirmação, não por compreendê-la, mas por conhecê-la

Após observar os cenotáfios, que são as Obras Dedicadas da Grande Guerra, não se pode deixar de notar que há, na repetição de padrões, uma busca que vai além do som. Esses padrões visam consolidar as características das comunidades imaginadas, de modo que a música possa participar não apenas da pressão por avanços e consolidações tecnológicas no contexto de disputas internacionais, mas também alcançar a dimensão da produção artística dos países. Através das Obras Dedicadas, o poder simbólico e de memória do cenotáfio do Soldado Anônimo (Anderson, 2011, p. 9), como um dos personagens anônimos das inúmeras *folksongs*, ganha uma versão sonora. Essa sonorização do luto e da memória

histórica reflete a importância da música como um veículo de expressão coletiva, capaz de transcender fronteiras e temporalidades. Os repertórios que eram construídos em torno de heróis passam a ter os poemas valorizados a partir de vieses onde a providência divina é confiada ao cidadão comum, que nessa poética sobe ao patamar de herói.

Se considerarmos as muitas camadas do contexto de produção - a formação dos compositores, suas relações ideológicas, os ambientes em que essas peças se materializaram, seus apreciadores e intérpretes, bem como a cobertura da imprensa - são elementos que, quando considerados, enriquecem as montagens contemporâneas dessas obras. Ignorar esses aspectos significa perder de vista as nuances que tornam cada obra única e profundamente conectada ao seu tempo e espaço. Ou seja, a compreensão desses contextos permite uma interpretação mais fiel e significativa, tanto para os artistas quanto para o público.

Portanto, dentro da lógica da *Pax Britannica* e da conformação do luto, a paz no território britânico é representada não apenas como uma ausência de conflito, mas como uma construção simbólica que reforça a identidade nacional. A antropofagia inconsciente de si, ou seja, a assimilação de elementos culturais externos sem plena consciência desse processo, é um fenômeno que se manifesta na música e na cultura de modo geral. Por consequência, essa dinâmica reflete a complexidade das trocas culturais e como elas são internalizadas e reinterpretadas.

Há uma tendência a descrever a *folksong* como um objeto homogêneo dentro de cada nação e heterogêneo entre nações. No entanto, essa visão simplifica a riqueza e a diversidade das tradições musicais. Dentro da lógica das trocas desiguais, o repertório de referência é uma produção de origens nacionais múltiplas, mas o uso desse material não é apenas rotulado: ele serve como matéria-prima para a construção da identidade nacional e da memória de um povo. Ao mesmo tempo em que dialoga com o presente e sua preocupação com o nacionalismo do século XX, baseado no povo, também constrói um repertório de literatura apocalíptica, no sentido de revelação do funcionamento do mundo e do seu destino. São dois apelos ao passado simultaneamente conciliados. Esse processo não contradiz hierarquias estabelecidas, mas reconhece o conhecimento popular, traçando um paralelo com o tipo de uso que se faz do material musical.

A Teoria da Dependência, aplicada ao setor cultural, pode ser um caminho para compreender mecanismos de dominância através do prestígio consolidado por

um grupo de artistas, pressionados por eventos políticos a encontrar explicações que justifiquem seu fazer artístico e consolidem a realização de suas obras. Essa disputa por prestígio evita o confronto bélico, mas é capaz de participar de embates entre atores políticos ao estabelecer o reconhecimento coletivo por meio da demonstração da habilidade, em alguns casos de conciliação de repertórios que apresentam pouca troca óbvia entre si - como no caso das citadas sobreposições entre *folksong* e tradição sacra cristã ou romana - e podem ser aglutinados enquanto identidades de uma comunidade interessada para reforçar a força artística das forças produtivas interessadas. Esse mecanismo de poder simbólico opera tanto no campo político quanto no cultural, onde a música desempenha um papel crucial na construção e manutenção de identidades nacionais. Nesse sentido, é possível reunir capacidade de produção que pode se juntar ao esforço de guerra - ou a outros eventos políticos.

Pudemos ver a proposição de uma linha de evolução do conceito de "compositor inglês" - desde Thomas Tallis a Purcell até os compositores do século XX - que apresentam, em comum, a valorização da canção e seu desenvolvimento em texturas que podem ser incorporadas pelo canto coral. A capacidade de observar essa herança cultural direta como um tipo de passagem de tocha ajuda os compositores a justificar sua crença na existência de uma relação pessoal de si com um passado mítico.

Outro ponto musical, é que estruturas pós-tonais, modais e com tendência à quietude são características do **p**astoralismo **i**nglês e, portanto, da expressão de seu nacionalismo. A aquietação do luto reforça um destino imutável de um povo, equiparando esse destino a uma força da natureza e até mesmo da espiritualidade. Contudo, esse destino é moldado por complexas relações de interesses internacionais. A inteligibilidade do texto e dos elementos musicais é essencial para que essa mensagem seja transmitida de forma clara e impactante.

Notou-se que há uma percepção de nacionalismo inconsciente e o nacionalismo consciente coexistem na música, refletindo diferentes níveis de engajamento com a identidade nacional. Como afirma Williams (2012):

O músico criativo não pode produzir música do nada, e se tentasse fazer isso, apenas se colocaria de volta na posição do selvagem primitivo. Tudo o que ele pode fazer, e de fato faz, é utilizar o material que lhe foi legado por seus predecessores, moldá-lo de novo e de tal maneira que possa, através dele e por meio dele, expressar a si mesmo (Williams, 2012, p. 39).

A música, portanto, cresce da língua materna (Williams, 2012, p. 40), refletindo as raízes culturais e históricas de seu criador. Essas descrições parecem apontar para um processo antropofágico, de consumo e conciliação de elementos externos, tanto quanto de consumo e re-digestão de elementos internos.

Retomando para as entrevistas com soldadas realizadas por Aleksiévitich (2016, p. 17), que propõe os pontos de vista de interlocutores, sugere-se que, na música, a polissemia permite ainda mais interlocutores e subjetividades. Dentro das pressões que as comunidades imaginadas, descritas por Benedict Anderson, exercem umas sobre as outras, estão também os corpos artísticos que lhes pertencem e que elaboram suas **sonoridades imaginadas**, com seu conjunto de pressões características que lhes confere identidade. Nesse sentido, o repertório musical dedicado a certos eventos politicamente relevantes, particularmente aqueles capazes de mobilizar grandes esforços coletivos em diversas frentes, pode ser uma fonte para a investigação e observação do funcionamento dessas manobras sociais, artisticamente expressas, de acúmulo de prestígio e de seleção de versões narrativas para os desdobramentos que os próprios agentes produtores observaram e consideraram importantes para registro.

Se os projetos de paz perpétua⁸¹ adotam pressões políticas, na direção dessa paz almejada, isso também recebe suporte estético dessas sonoridades imaginadas, que ao se convencionarem em torno de um ideal e de suas justificativas. E, como sabemos, esses projetos de paz acabam em disputas bélicas, nas quais os repertórios musicais contribuem, dentro do que lhe é cabido contribuir, entoando ou destoando ao expressar valores culturais que estabelecem o imaginário desses objetos de disputa.

Por fim, os elementos que se tornam característicos dessas identidades imaginadas baseiam-se em fontes variadas: preservação e proteção da cultura corrente, resgate de elementos culturais do passado, pesquisa e descoberta de culturas populares. O prestígio valorizado nesse corpo de elementos reside no entendimento de que essa identidade imaginada remete a um passado mítico coeso - mesmo que essa coesão seja, de fato, uma série de aglutinações e repulsas convencionadas pelos pares. Além disso, os textos são ao mesmo tempo técnicos e

⁸¹Sugeridos por Losurdo (2018, p. 13) e citados durante a introdução desta tese.

ensaísticos, no sentido de que apresentam um modo de fazer e as justificativas para aquele fazer artístico. Essa dualidade entre técnica e reflexão teórica enriquece a produção musical, tornando-a não apenas uma expressão artística, mas também um documento histórico e cultural.

REFERÊNCIAS

- A lead in british opera TOMORROW. **Weekly Dispatch**. Londres, p. 2, 13 de Maio de 1923.
- A MUSICAL visit to russia. **Sheffield Daily Telegraph**. Sheffield, Inglaterra, p. 9, 24 de Dezembro de 1915.
- A NEW choral symphony. **Sheffield Daily Telegraph**. Sheffield, Inglaterra, p. 6, 3 de Novembro de 1930.
- A WAR symphony. **Kensington News and West London Times**. Kensington, Inglaterra, p. 6, 3 de Outubro de 1930.
- A WORLD requiem. **Todmorden & District News**. Yorkshire, Inglaterra, p. 5, 31 de Outubro de 1924.
- ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A Guerra não tem rosto de mulher**. Companhia da Letras. São Paulo, 2016.
- ALWES, Chester. **A History of Western Choral Music**: from medieval foundations to the romantic age, Volume 1. Nova Iorque. Oxford Press, 2015.
- ALWES, Chester. **A History of Western Choral Music**: from romanticism through avant-garde, Volume 2. Nova Iorque. Oxford Press, 2015.
- AN ARMISTICE singer. **The Graphic**. Londres, Inglaterra, p. 36, 10 de Novembro de 1923
- ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**: Reflections on the origin and spread of nationalism. Londres. Verso, 2006.
- ANDERSON, Robert; PAYNE, Anthony; CARLEY, Lionel.. Delius, Frederick [Fritz](Theodore Albert). **GROVE MUSIC ONLINE**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.49095> Acesso em Fevereiro de 2019.
- ANDREWS, Paul. Howells, Herbert (Norman). **GROVE MUSIC ONLINE**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13436> Acesso em Fevereiro de 2019.
- ANÔNIMO. **Soldier's songs of the Great War**. Disponível em: <http://www.westernfrontassociation.com/great-war-people/48-brothers-arms/372-sons-war.html>>. Acesso em 09 de Abril de 2015.
- ANOTHER loss to music. **Western Morning News**. Londres, Inglaterra, p. 7, 11 de Junho de 1934.
- ARGUELHES, Delmo de Oliveira. **Sob o céu das valquírias**: as concepções de heroísmo e honra dos pilotos de caça da Grande Guerra (1914-1918). Curitiba. Edições Curitiba, 2013.

ARMISTICE day. **Bath Chronicle and Weekly Gazette**. Londres, Inglaterra, p. 22, 13 de Novembro de 1920.

ARTHUR, Max. **Forgotten Voices of the Great War**: A New History of WWI in the Words of the Men and Women Who Were There. Reino Unido. Ebury Press, 2003.

BALANDIER, Georges. **Antropologia Política**. Difusão europeia do livro. São Paulo, 1969.

BALANDIER, Georges. **As Dinâmicas Sociais**: Sentido e Poder. Difel. São Paulo, 1976

BALANDIER, Georges. **O Social em Tempos de Incerteza**. Edições SESC. São Paulo, 2019.

BANFIELD, Stephan. Bax as a Song Composer. **The Musical Times**, Vol. 124, No. 1689, English Music (Nov., 1983), pp. 666-669. Musical Times Publications Ltd. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/961417>>. Acesso em 07 abr. 2021.

BANFIELD, Stephen; Farrar, Ernest Bristow. **GROVE MUSIC ONLINE**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09333> Acesso em Fevereiro de 2019.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Edições 70, 2016.

BATAILLE, George. **A estrutura psicológica do fascismo**. n-1 edições. São Paulo, 2022.

BEDFORD musical society. **Bedfordshire Times and Independent**. Bedford, Inglaterra, p. 10, 4 de Julho de 1930.

BEECHAM in handel. **Liverpool Daily Post**. Lancashire, Inglaterra, p. 4, 28 de Julho de 1932.

BEIDLER, Philip D. **Beautiful War**: Studies in a Dreadful Fascination. The University of Alabama Press, 2016.

BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. A música vocal francesa no contexto da Primeira Guerra Mundial. **OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM**, [s.l.], v. 13, n. 1, p. 24-39, Mai. 2015. ISSN 1517-7017. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/291/269>>. Acesso em: 05 set. 2016.

BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. **As Sociedades Musicais Francesas do Início do Século XX**: Ideologias e Consequências. São Paulo. Alameda. 2020.

BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. **Obras de Guerra**: A Produção Musical Francesa Durante os Anos da Primeira Guerra Mundial. São Paulo. Annablume, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Estética e Sociologia da Arte**. Belo Horizonte e São Paulo. Autêntica, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo. Editora Brasiliense, 3ª edição. 1987.

BENJAMIN, Walter. **O Anjo Esquerdo da História**. Belo Horizonte e São Paulo. Autêntica, 2021.

BIJSTERVELD, Karin. The Diabolical Symphony of the Mechanical Age: Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns, 1900-40. **Social Studies of Science**, Vol. 31, No. 1 (Feb., 2001), pp. 37-70. Sage Publications, Ltd.Stable. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/285817>>. Acesso: 03 out. 2012.

BINDMAN, David. **The History of British Art: 600-1600**. New Haven. Yale University, 2008

BLISS, Arthur. **MORNING HEROES**. Novello and company. Londres, 1930

BOOKS to read and books to use. **Newspaper: Yorkshire Post and Leeds Intelligencer**. Yorkshire, Inglaterra, p.16, 16 de Abril de 1913.

BOOMGARDEN, Donald. **Musical thought in Britain and Germany during the early eighteenth century**. Nova Iorque. American University Studies, 1987.

BORDIEU, Pierre. **A Economia de Trocas Simbólicas**. Editora Perspectiva. São Paulo, 2015.

BOTSTEIN, Leon. Music in Time of War. **Conjunctions**, 1991, No. 16, **The Music Issue (1991)**, p. 122-128 Disponível em <https://www.jstor.org/stable/24515192> . Acesso em maio de 2021.

BRISTOL madrigal society. **Western Daily Press**. Bristol, Inglaterra, p. 5, 15 de Janeiro de 1915.

BRISTOL madrigal society. **Western Daily Press**. Bristol, Inglaterra, p. 8, 6 de Janeiro de 1917.

BRITISH opera. **Gloucester Journal**. Gloucester, Inglaterra, p. 7, 10 de Março de 1923.

BUCKLEY, Robert J. BATTLE MUSIC AT LAST. **Birmingham Weekly Mercury**. Warwickshire, Inglaterra, p. 6, 19 de Outubro de 1930.

BUTTERWORTH, Stephen. Butterworth, George (Sainton Kaye). **GROVE MUSIC ONLINE**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04467> Acesso em Fevereiro de 2021.

BUYING british. **Liverpool Daily Post**. Lancashire, Inglaterra, p. 4, 4 de Fevereiro de 1932.

BY the way. **Portsmouth Evening News**. Hampshire, Inglaterra, p. 4, 20 de Janeiro de 1921.

C.U.M.S. memorial concert. **Cambridge Daily News**. Cambridge, Inglaterra, p. 3, 15 de Março de 1919.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANFORA, Luciano. **1914: Mil Novecentos e Catorze**. São Paulo, EDUSP, 2014.

CARL rosa opera co. **Bristol Times and Mirror**. Bristol, Inglaterra, p.5, 22 de Outubro de 1914.

CARLEY, Lionel. **Delius: a life in letters**. Aldershot. Gower Publishing Company, 1988.

CHARLES woods. **Sheffield Daily Telegraph**. Yorkshire, Inglaterra, p.3, 20 de setembro de 1926.

CHESTERIAN. **Aberdeen Press and Journal**. Aberdeenshire, Escócia, p. 4, 1 de Julho de 1924.

CLARK, Leonard. Ivor Gurney. **The Musical Times, Vol. 116**, No. 1590 (Aug., 1975), p. 708. Musical Times Publications Ltd. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/960035>>. Acesso: 07 fev. 2019.

CLEVER but controversial work by mr. f. delius, **Sheffield Daily Telegraph**. Yorkshire, Inglaterra, p. 5, 24 de Março de 1922.

COBBE, Hugh. **Letters of Ralph Vaughan Williams 1895-1958**. Londres. Oxford University Press, 2008.

COLE, Hugo. BURN, Andrew. Bliss, Sir Arthur (Drummond). **GROVE MUSIC ONLINE**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03281> Acesso em Fevereiro de 2023.

COLE, Hugo. Havergal Brian. **The Musical Times**, Vol. 114, No. 1559 (Jan., 1973), pp. 64-65. Musical Times Publications Ltd. site: <https://www.jstor.org/stable/956993> Acesso: 07 fev. 2019.

COLE, Sarah. Enchantment, Disenchantment, War, Literature. **PMLA**, Vol. 124, No. 5, Special Topic: War (Oct., 2009), pp. 1632-1647. Modern Language Association site: <https://www.jstor.org/stable/25614389> Acesso: 07 fev. 2019.

COMING french composers. **Westminster Gazette**. Londres, Inglaterra, p. 11, 1 de Novembro de 1919.

CONCERT in commemoration of gustav holst. **Huddersfield Daily Examiner**. Yorkshire, Inglaterra, p. 7, 22 de junho de 1934.

COOK, Nicholas; POPLE, Anthony. **The Cambridge history of Twentieth Century Music**. Cambridge. Cambridge University Press, 2004.

COOKE, Deryck. Havergal Brian and His Gothic Symphony. **The Musical Times**, Vol. 107, No. 1484 (Oct., 1966), pp. 859-861+863. Musical Times Publications Ltd. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/953316>>. Acesso: 07 fev. 2019.

COOKE, Mervyn. **Britten, War Requiem**. Grã Bretanha. University Press, 1996.

DAVIS, Belinda. Experience, Identity, and Memory: The Legacy of World War I. **The Journal of Modern History**, Vol. 75, No. 1 (March 2003), pp. 111-131). University of Chicago Press. Chicago, 2003; Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.1086/377750>>. Acesso: 07 fev. 2019.

DAWNEY, Michael. George Butterworth's Folk Music Manuscripts. **Folk Music Journal**, Vol. 3, No. 2 (1976), pp. 99-113. English Folk Dance + Song Society. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4521983>>. Acesso: 07 fev. 2019.

DELIUS by his sister. **Liverpool Daily Post**. Liverpool, Inglaterra, p. 7, 5 de Dezembro de 1935.

DELIUS, Frederick. **REQUIEM - VOCAL SCORE**. Inglaterra. Boosey & Hawkes, 1985.

DELIUS, Frederick. **REQUIEM**. Inglaterra. Boosey & Hawkes, 1985.

DOUGHAN, David. **J.R.R. Tolkien: A Biographical Sketch**. Disponível em: <<https://www.tolkiensociety.org/author/biography/>>. Acesso em janeiro de 2021.

DR. Boul't's debut. **Yorkshire Post and Leeds Intelligencer**. Yorkshire, Inglaterra, p. 8, 19 de Setembro de 1930.

DR. Cyril rootham, Bristol Times and Mirror. **Bristol Times and Mirror**. Bristol, Inglaterra, p. 16, 22 de Fevereiro de 1913.

DR. r vaughan williams visit. **Huddersfield and Holmfirth Examiner**. Yorkshire, Inglaterra, p. 18, 5 de Setembro de 1936.

DR. rootham on forthcoming production this in cambridge. **Cambridge Daily News**. Cambridge, Inglaterra, p. 4, 31 de Janeiro de 1920.

DRUESEDOW, John. Popular Songs of the Great War: Background and Audio Resources. **Notes, Second Series**, Vol. 65, No. 2 (Dec., 2008), pp. 364-378. Acesso em Julho de 2016.

EKSTEINS, Modris. **A Sagração da Primavera: a primeira guerra mundial e o nascimento da modernidade**. Campinas. Vide Editorial, 2021.

ELGAR ORATORIO AT NORWICH. **Yorkshire Post and Leeds Intelligencer**. Yorkshire, Inglaterra, p. 5, 23 de Outubro de 1930.

ELGAR, EDWARD. **Spirit of England, Opus 80 - Vocal Score**. Novello. Londres, 1916;

ELGAR, EDWARD. **Spirit of England, Opus 80**. Novello. Londres, 1916;

ELGAR'S NEW WORK. **Sheffield Daily Telegraph**. Yorkshire, Inglaterra, p. 4, 4 de Maio de 1916.

ELUSIVE delius reappears. **Weekly Dispatch** (London). Londres, Inglaterra, p. 2, 19 de março de 1922.

END of the opera scheme. **Daily Post**. Lancashire, Inglaterra, p. 5, 2 de Agosto de 1934.

ENGLAND'S charm in music. **Weekly Dispatch** (London). Londres, Inglaterra, p. 2, 30 de Julho de 1922

EVANS, Edwin. Arnold Bax. **The Musical Quarterly**, Vol. 9, No. 2 (Apr., 1923), pp. 167-180. Oxford University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/738314>>. Acesso: 07 fev. 2019.

EVANS, Edwin. Arthur Bliss. **The Musical Times**, Vol. 64, No. 959 (Jan. 1, 1923), pp. 20-23. Musical Times Publications Ltd. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/913374>>. Acesso: 07 fev. 2019.

EVANS, Edwin. Modern British Composers. VI. Gustav Holst. **The Musical Times**, Vol. 60, No. 920 (Oct. 1, 1919), pp. 524-528. Acesso em Julho de 2016.

F. H. Ernest John Moeran Dec. 31st, 1894-Dec. 2nd, 1950. **Journal of the English Folk Dance and Song Society**, Vol. 6, No. 3 (Dec., 1951), p. 103. English Folk Dance + Song Society. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4521366>>. Acesso: 08 fev. 2019.

FANON, Franz. **Os Condenados da Terra**. Zahar. Rio de Janeiro, 2022.

FIRST performance of new work. **Western Morning News**, Devon, Inglaterra, p.10, 13 de Novembro de 1936.

FOREMAN, Lewis. Bax, Sir Arnold (Edward Trevor). **GROVE MUSIC ONLINE**, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02380>>. Acesso em Fevereiro de 2017.

FOREMAN, Lewis. **Vaughan Williams in Perspective: Studies of an English Composer**. Ilminster, Albion Press, 1998.

FOREMAN, R. L. E. The Musical Development of Arnold Bax. **Music & Letters**, Vol. 52, No. 1 (Jan., 1971), pp. 59-68. Oxford University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/731834>>. Acesso: 07 fev. 2019.

FOSS, Hubert.. Ernest John Moeran (1894-1950). **The Musical Times**, Vol. 92, No. 1295 (Jan., 1951), pp. 20-22. Musical Times Publications Ltd. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/935285>>. Acesso: 08 fev. 2019.

FOULDS, John. **A WORLD REQUIEM op. 60**. Editora PAXTON. Londres, 1921.

FREDERICK DELIUS. **Sheffield Daily Telegraph**. Yorkshire, Inglaterra, p. 2, 8 de Outubro de 1918.

FROM PRIVATE correspondence. **The Scotsman**. Midlothian, Escócia, p. 7, 16 de Fevereiro de 1918.

FUSSELL, Paul. **The Great War and Modern Memory**. Oxford University Press, 2013.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre. L&PM, 2021.

GARTH, John. **Tolkien e a Grande Guerra: o limiar da Terra-média**. Rio de Janeiro. Harper-Colins, 2022.

GELLNER, Ernst. **Nações e Nacionalismo**. Lisboa. Gradiva, 1993.

GIBBS, Alan. New Light on Holst and Friends: Manuscript Discoveries at St Paul's Girls' School. **Tempo**, Vol. 60, No. 237 (Jul., 2006), pp. 44-58. Acesso em Julho de 2016.

GILBERT, Martin. **A Primeira Guerra Mundial: 1590 dias que transformaram o mundo**. São Paulo. Casa da Palavra, 2017.

GILBERT, Martin. **The First World War: A Complete History**. Inglaterra. RosettaBooks, 2014

GODFREY, Dan. **Memories and music - Thirty-five years of conducting**. Londres. Hutchinson & Co., 1924

GRACE, Harvey. Holst's Choral Symphony. **The Musical Times**, Vol. 66, No. 992 (Oct. 1, 1925), pp. 892-896. Acesso em Julho de 2016.

GRANT, Peter. **National Myth and the First World War in Modern Popular Music**. Palgrave Macmillan. Londres, 2007.

GREAT triumph of native composers. **London Daily Chronicle**. Londres, Inglaterra, p. 2, 9 de Outubro de 1922.

GREENE, Richard. A Musico-Rhetorical Outline of Holst's 'Egdon Heath'. Oxford Journals. **Music & Letters**, Vol. 73, No. 2 (Maio, 1992), pp. 244-267. Acesso em Julho de 2016.

GREW, Sidney. THE WORLD OF MUSIC. **The Wall Observer**. Londres, Inglaterra, p. 6, 13 de Agosto de 1921

GREW, Sidney. The World of Music. **Wasall Observer**. Staffordshire, Inglaterra, p. 6, 26 de agosto de 1922.

GUSTAV Holst on Purcell. **The Musical Times**, Vol. 63. No. 951 (Maio 1, 1922), p. 354 - 355. Sítio: <http://www.jstor.org/stable/910195>. Acesso em Julho de 2016.

GUSTAV holst. **Cheltenham Chronicle**. Gloucestershire, Inglaterra, p. 2, 21 de Dezembro de 1918.

HANNA, Ema. **British Contemporary Memory of the First World War: Matériaux pour l'histoire de notre temps**. Kent University Repository, 2014. Disponível em: <<https://kar.kent.ac.uk/92210/>>. Acesso: 07 fev. 2019.

HANNA, Ema. Say it With Music: Combat, Courage and Identity in the Songs of the RFC/RAF, 1914-1918. **British Journal of Military History**, 2018. Disponível em: <<https://kar.kent.ac.uk/92208/>>. Acesso: 07 fev. 2019.

HANNA, Ema. **Sounds of War: Music in the British Armed Forces during the Great War**. Cambridge. Cambridge University Press, 2020.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 1988.

HASSAN and chamber music. **Belfast News-Letter**. Belfast, Inglaterra, p. 10, 20 de Novembro de 1926.

HEAD, Raymond. Holst - Astrology and Modernism in 'The Planets'. **Tempo, New Series**, No. 187 (Dec., 1993), pp. 15-22. Acesso em Julho de 2016.

HEAD, Raymond. Holst and India: 'Maya' to 'Sita'. **Tempo, New Series**, No. 158 (Sep., 1986), pp. 2-7. Acesso em Julho de 2016.

HERENDEEN, David Warren. Lanes of Severn: Ivor Gurney, as illustrated by his war songs, 1915-1918. Dissertação (Doutorado em Música) – Universidade do Arizona. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10150/186264>>. Acesso em Fevereiro de 2019.

HOBSBAWM, Eric. **O Novo Século**. São Paulo. Companhia de Bolso, 1999.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)**. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWM, Eric. Language, Culture, and National Identity. **Social Research**, Vol. 63, No. 4 (WINTER 1996), pp. 1065-1080. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40971324>>. Acesso: 07 fev. 2019.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e Nacionalismos desde 1780**. Rio de Janeiro. Terra e Paz, 1990.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1997.

HOLD, Trevor. Ivor Gurney: Poet and Composer. **The Musical Times**, Vol. 131, No. 1770 (Aug., 1990), pp. 414-417. Musical Times Publications Ltd. site: Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/966620>>. Acesso: 07 fev. 2019.

HOLST, Gustav. **Ode to Death**. Inglaterra. Novello & Co, 1973.

HOLST, Gustav. **Ode to Death. Manuscrito**, The British Library. 1919. Disponível em: <http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_57887_f001r>. Acesso: 08 fev. 2019.

HOLST, Imogen. **A Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music**. Londres. G & I HOLST LTD, 1974.

HOLST, Imogen. JACKSON, Peter. A New Look at Holst. **The Musical Times**, Vol. 104, No. 1442 (Apr., 1963), pp. 262-263. Acesso em Julho de 2016.

HONORARY degree for dr. vaughan williams, **Oxford Chronicle and Reading Gazette**. Oxfordshire, Inglaterra, p. 16, 20 de junho de 1919

HOOD, Errik M. **Teaching the Songs of Ivor Gurney: An Applied Studio Guide to the Utilization of Fourteen Songs**. Tese (Doutorado em Música) – School of The Ohio State University, 2015. Acesso em Fevereiro de 2019.

HOW we help the germans. **Evening News** (London). Londres, Inglaterra, p. 2, 9 de Outubro de 1914.

HULL Robin. Three British Composers: Elgar, Delius and Holst. **The Musical Times**, Vol. 100, No. 1397 (Jul., 1959), pp. 380-382. Acesso em Julho de 2016.

HURD, Michael. Gurney, Ivor (Bertie). **GROVE MUSIC ONLINE**, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12046>>. Acesso em Fevereiro de 2019.

HUSS, Fabian Gregor. The Construction of Nature in the Music of E. J. Moeran. **Tempo**, Vol. 63, No. 248 (Apr., 2009), pp. 35-44. Cambridge University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/40496057>>. Acesso: 08 fev. 2019.

HUSS, Fabian. MOERAN, E.J. EJ Moeran: letters to Hubert Foss and Benjamin Britten. **The Musical Times**, Vol. 152, No. 1916 (AUTUMN 2011), pp. 33-42. Musical Times Publications Ltd. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/23037972>>. Acesso: 08 fev. 2019.

JESUÍNO, Jorge; MENDES, Felismina; LOPES, Manuel. **Representações Sociais nas Sociedades em Mudança**. Petrópolis. Editora Vozes, 2015

KENNEDY, Kate. A music of grief: classical music and the First World War. International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-), **The Great War**, Vol. 90, N. 2. 2014. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24538561>>. Acesso: 08 fev. 2019.

KENNEDY, Kate. **MUSIC AND THE FIRST WORLD WAR**. The British Library, Londres. Disponível em: <<https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/music-and-the-first-world-war>>. Acesso: 25 maio 2021.

KENNEDY, Kate. **The silent morning: Culture and memory after the Armistice (Cultural History of Modern War)**. Manchester University Press, 2016.

KENNEDY, Kate; TATE, Trude. Literature and music of the First World War. **First World War Studies**, Volume 2, 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/19475020.2011.555467>>. Acesso: 08 fev. 2019.

KENNEDY, Paul. **THE WAR PLANS OF THE GREAT POWERS 1880–1914**. Londres e Nova Iorque. Routledge, 1979.

KING, A. Hyatt. **Four Hundred Years of printing music** Londres. The British Museum, 1968.

KINGTON, Beryl. Dunhill, Thomas (Frederick). **GROVE MUSIC ONLINE**, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08322>>. Acesso em Fevereiro de 2019.

LEEDS music festival. **Leeds Mercury**. Yorkshire, Inglaterra, p. 10, 28 de Junho de 1924.

LOSURDO, Domenico. **A Não Violência: uma história fora do mito**. Rio de Janeiro. Editora Revan, 2012.

LOSURDO, Domenico. **Guerra e Revolução: o mundo um século após outubro de 1917**. São Paulo. Boi tempo, 2015.

LOSURDO, Domenico. **Um mundo Sem Guerras**. São Paulo. Editora UNESP, 2018.

MACDONALD, Malcolm. Brian, Havergal (opera). **GROVE MUSIC ONLINE**, 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009250>>. Acesso em Fevereiro de 2021.

MACDONALD, Malcolm. Tigers, The. **GROVE MUSIC ONLINE**, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O002511>>. Acesso em Fevereiro de 2019.

MACMILLAN, Margaret A Primeira Guerra Mundial... que acabaria com as guerras. São Paulo : Globo Livros, 2014.

MACMILLIAN, Margareth; HOLBROOKE, Richard; HAMPTON, Casey. **Paris 1919: Six Months that changed the world**. Londres. Random House Trade, 2003.

MALONE, Gareth. **How did Pack Up Your Troubles become the viral hit of WW1?**. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/guides/z3ypr82>>. Acesso em Fevereiro de 2021.

MANNING, Frederic. **Soldados Rasos**. São Paulo. Carambaia, 2019.

MARX, Karl; ENGELS, Frederick. **Cultura, arte e Literatura: textos escolhidos**. São Paulo. Editora Popular, 2012.

MASON, Arthur. MAKERS OF MODERN BRITISH MUSIC. **Westerham Herald**. Kent, Inglaterra, p. 7, 29 de Novembro de 1924.

MAXWELL, Ian. M Moeran, E(rnest) J(ohn) S(meed). **GROVE MUSIC ONLINE**, 2015. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48243>>. Acesso em Fevereiro de 2019.

MCNEILL, Rhoderick. Moeran's Unfinished Symphony. **The Musical Times**, Vol. 121, No. 1654 (Dec., 1980), pp. 771-773+775-777. Musical Times Publications Ltd. Sítio <<https://www.jstor.org/stable/962517>>. Acesso: 08 fev. 2019.

MICHTELL, Donald. Delius: The Choral Music. **Tempo**, No. 26, Delius Number (Winter, 1952-1953), pp. 8-17. Cambridge University Press. Acesso: <<https://www.jstor.org/stable/943984>>. Acesso: 07 fev. 2019.

MIGUEL, Fábio. **Paisagem Sonora: Um Estudo da Voz Humana Como Símbolo Sonoro**. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da UNESP, 2012.

MORRIS, Reinald Owen. **Contrapunctual Technique in the Sixteenth Century**. Nova Iorque. Oxford Press, 1922.

MOSCOVICI, Serge. **Representações Sociais: investigações em psicologia social**; Editado em inglês por Gerard Duveen; traduzido do inglês por Pedrinho A. Quareschi. 5a. ed. Vozes, Petrópolis, Rio de Janeiro, 2007.

MOSCOVICI, Sergei. **Representações Sociais: investigações em psicologia social**. Petrópolis. Editora Vozes, 2015.

MOSCOVICI, Sergei. **THE INVENTION OF SOCIETY: Psychological Explanations for Social Phenomena**. Cambridge. Polity Press, 2005.

MOURNING heroes. **Daily News** (London). Londres, Inglaterra, p. 10, 23 de Outubro de 1930.

MR. BLISS colour symphony. **Birmingham Daily Gazette**. Warwickshire, Inglaterra, p. 4, 11 de Março de 1925.

MUSIC and drama. **The People**. Londres, Inglaterra, p. 4, 20 de Janeiro de 1918.

MUSIC in the north. **North Star** (Darlington). Durham, Inglaterra, p. 7, 30 de Setembro de 1922.

MUSIC of a bristol composer. **Western Daily Press**. Bristol, Inglaterra, p. 4, 23 de Novembro de 1918.

MUSICAL doings. **The Queen**. Londres, Inglaterra, p. 46, 17 de Julho de 1915

NATIONAL service. **Westminster Gazette**. Londres, Inglaterra, p. 3, 16 de Agosto de 1915.

NEW bliss and elgar works. **Burnley News**. Lancashire, Inglaterra, p. 15, 27 de Setembro de 1930.

NEW work by delius. **The Scotsman**. Midlothian, Escócia, p. 5, 24 de Março de 1922.

NOTABLE birthdays. **Leeds Mercury**. Yorkshire, Inglaterra, p. 4, 22 de Setembro de 1924.

NOTABLE work for the symphony concert. **Portsmouth Evening News**. Portsmouth, Inglaterra, p. 10, 4 de Fevereiro de 1930.

NOTED musician dead. **Liverpool Daily Post Lancashire**, Inglaterra, p. 16, 13 de julho de 1926

PALMER, Christopher. Aspects of Bliss. **The Musical Times**, Vol. 112, No. 1542 (Aug., 1971), pp. 743-745. Musical Times Publications Ltd. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/954592>>. Acesso: 07 fev. 2019.

PALMER, Roy. Neglected Pioneer: E.J. Moeran (1894-1950). **Folk Music Journal**, Vol. 8, No. 3 (2003), pp. 345-361. English Folk Dance + Song Society. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4522691>>. Acesso: 08 fev. 2019.

PARRY, Charles Hubert Hastings. **The Evolution of the Art of Music**. Londres. D. Appleton and Company, 1912.

PARRY, Charles Hubert. **50 Modern English Songs**. Boosey & Co. Londres, 1910.

PARRY, Charles Hubert. **Characteristic Popular Tunes of the British Isles Book I**. Stanley Lucas Weber Co, Londres, 1910.

PARRY, Charles Hubert. **Characteristic Popular Tunes of the British Isles Book II**. Stanley Lucas Weber Co, Londres, 1910.

PARRY, Charles Hubert. **Johann Sebastian Bach**. Putnam and Sons, Londres, 1909.

PAYNE, Anthony. Delius's Requiem. **Tempo**, No. 76 (Spring, 1966), pp. 12-17. Cambridge University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/942940>>. Acesso: 07 fev. 2019.

PEDROZO, Willian Gomes. **A Grande Guerra e suas Obras Vocais Dedicadas: o repertório Inglês e seu contexto**. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da UNESP, 2019.

PIRIE, Peter J. The Odd Case of Arnold Bax. **The Musical Times**, Vol. 102, No. 1423 (Sep., 1961), pp. 559-560. Musical Times Publications Ltd. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/951136>>. Acesso: 07 fev. 2019.

PURCELL'S fairy queen. **The Sphere**. Londres, Inglaterra, p. 9, 21 de Fevereiro de 1920.

R.J.C. the problem of alien composers. **Bournemouth Guardian**. Hampshire, Inglaterra, p. 6, 3 de Abril de 1915.

REV. and gogh's farewell. **Burnley Express**, Lancashire, p.6, 17 de Novembro de 1915

RIDLEY, Aaron. **A Filosofia da Música: Tema e Variações**. São Paulo Edição Loyola., 2008.

RODNEY, Walter. **Como a Europa Subdesenvolveu a África**. São Paulo. Boitempo, 2022.

RODRIGUES, Luiz Cesar B. **A Primeira Guerra Mundial**. São Paulo. Atual Editora, 1994.

ROMANCE and genius of delius. **Western Daily Press**. Londres, Inglaterra, p. 12, 11 de Junho de 1934.

ROOTHAM, Cyril Bradley. **For the Fallen**. Royal School of Church Music. Wiltshire, Londres, 1915.

ROOTHAM, Cyril Bradley. **Voice training for choirs and schools**. Cambridge. Cambridge University Press, 1912.

ROOTHAM, Cyril. **Anthems**. Londres, Church Music Society, 1915.

RUSSEL, Bertrand. **Por que os homens vão à guerra**. São Paulo. Editora Unesp, 2014.

SADIE, Stanley; CHEW, Geoffrey. **Dicionário Grove de Música: Edição Concisa**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda, 1994.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo. EDUC, 2008.

SAMMUT, Gordon et al. **The Cambridge Handbook of Social Representations**. Cambridge. Cambridge University Press, 2015.

SAVING on music. **Sheffield Daily Telegraph**. Sheffield, Inglaterra, p. 5, 24 de Dezembro de 1915.

SAYLOR, Eric. "It's Not Lambkins Frisking at All": English Pastoral Music and the Great War **The Musical Quarterly**, Vol. 91, No. 1/2, British Modernism (Spring - Summer, 2008), p. 39-59 Oxford University Press. Disponível: <https://www.jstor.org/stable/20534523>>. Acesso em Fevereiro de 2019.

SAYLOR, Eric. **Folksong Revival in the 20th century**. BRITISH LIBRARY, 2018. Disponível: <https://www.bl.uk/20th-century-music/articles/folksong-revival-in-the-early-20th-century>>. Acesso em dezembro de 2018.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo**. São Paulo. Editora Unesp, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo. EDUSP, 2008.

SHARP, Cecil. **English Folksongs: Some Conclusions**. Londres. Simpkin & Co, 1907.

SHORT, Michael. **Gustav Holst Letters to W. G. Whittaker**. Reino Unido. University of Glasgow Press, 1974.

SHROCK, Dennis. **Choral Repertoire**. Nova Iorque. Oxford University Press, 2009.

SMITH, Mike. 'The Tigers'. **Tempo**, New Series, No. 146 (Sep., 1983), pp. 57-60. Cambridge University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/944980>>. Acesso: 07 fev. 2019.

SONDHAUS, Lawrence. **A primeira guerra mundial: História Completa**. São Paulo. Contexto, 2017.

SPIRIT of England. **Bradford Daily Telegraph**. Yorkshire, Inglaterra, p. 3, 5 de Maio de 1916.

ST George's hall. **Bradford Daily Telegraph**. Yorkshire, Inglaterra, p. 1, 27 de Abril de 1916.

STANFORD, Charles Villiers. **Interludes**. John Murray. Londres, 1922.

STANFORD, Charles Villiers. **Musical Composition**. The Macmillan. Nova Iorque, 1911.

STANFORD, Charles Villiers. **Pages from an unwritten diary**. Longmans Green. Nova Iorque, 1914.

STANFORD, Charles Villiers. **Studies and Memories**. Constable. Londres, 1908.

STRANGE contrasts: effort in war time. **The Queen**. Londres, Inglaterra, p. 44, 24 de Outubro de 1914.

SYMPHONY concert broadcast. **Newcastle Evening Chronicle**. Londres, Inglaterra, p. 12, 4 de Fevereiro de 1931.

SYMPHONY of war. **Daily Herald Todmorden & District New**. Yorkshire, Inglaterra, p. 8, 3 de Outubro de 1930.

TARUSKIN, Richard. **Oxford History of Western Music**. Nova Iorque. Oxford University Press, 2010.

THE ARMISTICE day. **Coventry Evening Telegraph**. Warwickshire, Inglaterra, p. 2, 3 de Novembro de 1924.

THE CHESTERIAN. **Liverpool Daily Post**. Lancashire, Inglaterra, p. 4, 30 de Setembro de 1926.

THE COUNCIL. **Evening Despatch**. Londres, Inglaterra, p. 7, 21 de Dezembro de 1933.

THE EVENING concert. **Leeds Mercury**. Yorkshire, Inglaterra, p. 9, 7 de Outubro de 1922.

THE FESTIVAL choral society. **Bradford Daily Telegraph**. Yorkshire, Inglaterra, p. 4, 1 de Outubro de 1914.

THE FIRST seven divisions. **Cheltenham Chronicle: The Evening Mail**.

Gloucestershire, Inglaterra, p.8, 17 de Dezembro de 1917.

THE HEROIC dead. **Daily News** (London). Londres, Inglaterra, p. 5, 12 de Outubro de 1923.

THE INTERNATIONAL festival. **Liverpool Daily Post**. Lancashire, Inglaterra, p. 4, 25 de Outubro de 1928

THE LEEDS music festival. **Yorkshire Post and Leeds Intelligencer**. Yorkshire, Inglaterra, p. 13, 7 de Outubro de 1922.

THE MUSICAL times. **Lichfield Mercury**. Londres, Inglaterra, p. 10, 3 de Outubro de 1930.

THE MUSICIAN'S corner. **Gloucestershire Chronicle**. Gloucestershire, Inglaterra, p. 9, 12 de Janeiro de 1924.

THE PROMS. **Liverpool Daily Post**. Liverpool, Inglaterra, p. 5, 2 de Agosto de 1934.

THE ROYAL lines of music makers. **Nottingham Journal**. Nottinghamshire, Inglaterra, p. 4, 2 de Agosto de 1932.

THE SPIRIT of england. **Aberdeen Press and Journal**. Londres, Inglaterra, p. 2, 8 de Outubro de 1917.

THE WINTER gardens bournemouth. **Bournemouth Guardian**. Hampshire, Inglaterra, p. 5, 13 de Fevereiro de 1915.

THIRY-CHERQUEST, Hermano Roberto. Pierre Bourdieu: a teoria na prática. **Revista de Administração Pública** [online]. 2006, v. 40, n. 1.

THOMAS, Helen. A Memory of Ivor Gurney. **The Musical Times**, Vol. 101, No. 1414 (Dec., 1960), p. 754. Musical Times Publications Ltd. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/948902>>. Acesso: 07-02-2019

THREE choir festival. **Gloucester Citizen**. Gloucester, Inglaterra, p. 6 7 de Setembro de 1922.

THREE choirs festival. **Gloucester Citizen**. Gloucestershire, Inglaterra. p. 6, 7 de Setembro de 19

TO CELEBRATE. **Norwood News**. Londres, Inglaterra, p. 2, 27 de Junho de 1919.

TONBRIDGE school. **Kent & Sussex Courier**. Kent, Inglaterra, p. 12, 14 de Novembro de 1924.

TRAGEDY of composer. **Belfast Telegraph**. Antrim, Irlanda do Norte, p. 10, 28 de Fevereiro de 1927.

TRETHOWAN, W. .H. Ivor Gurney's Mental Illness. **Music & Letters**, Vol. 62, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1981), pp. 300-309. Oxford University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/736622>>. Acesso: 07 fev. 2019.

TUCHMAN, Barbara W. *The Guns of August: The Outbreak of World War I*. **Barbara W. Tuchman's Great War Series**. Random House, 2019.

UNGER, Melvin. **Historical Dictionary of Choral Music**. Toronto. Scarecrow Press, 2010.

WAR concert. **Westminster Gazette**. Londres, Inglaterra, p. 11, 9 de Julho de 1915.

WARRACK, John. A New Look at Gustav Holst. **The Musical Times**, Vol. 104, No. 1440 (Feb., 1963), pp. 100-103. Acesso em Julho de 2016.

WARRACK, John. Holst and the Linear Principle. **The Musical Times**, Vol. 115, No. 1579 (Sep., 1974), pp. 732-735. Acesso em Julho de 2016.

WEATHERFORD, Cameron Lee. **MUSIC IN THE MIDST OF DESOLATION: A CONDUCTOR'S ANALYSIS OF CYRIL BRADLEY ROO SIS OF CYRIL BRADLEY ROTHAM'S FOR THE FALLEN, OPUS 51**. Dissertation (Doutorado em Música) –University of Kentucky, 2018. Disponível em: <https://uknowledge.uky.edu/music_etds/121>. Acesso: 07 fev. 2023.

WEBER, William. History of the Musical Canon. In: **Rethinking Music**. Nova Iorque. Oxford University Press, 1999.

WELLS, Herbert George. **The War that will end War**. Londres. Frank & Cecil Palmer, 1914.

WETHEREL, Eric. Jacob, Gordon (Percival Septimus). **GROVE MUSIC ONLINE**, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.14035>>. Acesso em fevereiro de 2019.

WHAT music owes to festival. **The Leeds Mercury**. Londres, Inglaterra, p. 6, 27 de Setembro de 1922.

WHAT'S on the radio. **Dundee Evening Telegraph**, Angus, Escócia, p. 11, 13 de Novembro de 1936.

WHITMAN, Walt. **Leaves of Grass**. Nova York. Rosings Digital Publication, 1885.

WILLIAMS, Ralph Vaughan. **Dona Nobis Pacem**. Nova Iorque. Oxford University Press, 1964

WILLIAMS, Ralph Vaughan. **National Music**. Proofreading Canada Team, 2012.

WILLIAMS, Ralph Vaughn. **The Making of Music**. Ithaca. Cornell University Press, 1955

WILLIAMS, Vaughan R. **Music and Letters**, Vol. I, No. 4. Oxford university press. 1920.

WINTER, Jay. The "moral witness" and the two world wars. **Ethnologie française**, 2007, Volume. 37, No. 3, MÉMOIRES PLURIELLES, MÉMOIRES EN CONFLIT p.

467-474. Presses Universitaires de France, 2007. Disponível em:
<<https://www.jstor.org/stable/40991431>>. Acesso em abril de 2021.

WOOD, Elizabeth. **Performing Rights: A Sonography of Women's Suffrage**. The Musical Quarterly, Vol. 79, No. 4 (1995). Oxford University Press. Disponível em:
<<https://www.jstor.org/stable/742378>>. Acesso: 08 fev. 2019.

WORKS of british and foreign composers. **Yorkshire Post and Leeds Intelligencer**. Yorkshire, Inglaterra, p. 4, 15 de Julho de 1930.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz : A “ literatura” medieval**. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo. Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo. Educ, 2000.

ANEXO A - *For the Fallen*: partitura ilustrada

FOR THE FALLEN.

[Introdução]

Laurence Binyon.

Cyril Bradley Rootham.

Adagio molto. (♩. = about 40.)

PIANO.

pp

in free (plainsong) rhythm: the melody should stand out.

R.H. L.H.

6

10

15

rit. *a tempo*

20

1 **Maestoso.**

25

30

35

[A]

40

Soprano.**Alto.****Tenor.****Bass.**

Melodia Acompanhada

With proud thanks

Tema 1 - Transposto 1 tom abaixo

espress. *p*

- giv - ing, a mo-ther for her children, Eng - land mourns for her

p Eng - land mourns for her

p Eng - land mourns for her

p Eng - land mourns for her

pp

tema1 - 1 tom acima, intervalos invertidos

f

dead a-cross the sea. Flesh of her flesh they were,

dead a-cross the sea.

f Flesh of her

dead a-cross the sea.

dead a-cross the sea.

mf

musical score for voice and piano, measures 51-54. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "spi-rit of her spi-rit, Fall - en, Fall-en in the cause of the flesh they were, spi-rit of her spi-rit, Fall - en, Fall-en in the cause of the". The piano part features a prominent melody in the right hand, with a *p* (piano) dynamic marking. The vocal parts enter in measure 51 and continue through measure 54. The piano part includes a *pp* (pianissimo) marking in measure 53.

codetta

musical score for voice and piano, measures 55-58. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "free.". The piano part features a prominent melody in the right hand, with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The vocal parts enter in measure 55 and continue through measure 58. The piano part includes a *dim.* (diminuendo) marking in measure 56 and a *p* (piano) marking in measure 57.

introdução do B

// Homofonia

3

p Sol-emn the drums thrill;—

p Sol-emn the drums thrill;—

p Sol-emn the drums thrill;—

p Sol-emn the drums thrill;—

3 *L'istesso tempo.*

pp

p

63

Fuga

mf molto espress.

mf molto espress.

Death au-gust and roy - - al Sings

poco cresc.

sor - row up in-to im - mor - - tal spheres.

Death august and_ roy - - al Sings sor - row up in-to im-

Death august and_ roy - - al Sings_

roy - - al Sings sor - row up in-to im - mor - - tal spheres.

- mor - - tal spheres. sings sor - - row, sings

Musical score for measures 72-75. The score is written for four staves. The first two staves are vocal parts, and the last two are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *p* (piano). The lyrics are: "Sol-enn the drums thrill... sor - row up in-to im - mor - - tal spheres. Sol-enn the". The piano part features a prominent bass line with a green highlight.

75

codetta

Musical score for measures 76-77. The score is written for four staves. The first two staves are vocal parts, and the last two are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *p* (piano). The lyrics are: "drums thrill... drums thrill...". The piano part features a prominent bass line with a green highlight. The word "dim. sempre" is written above the piano part in measure 77.

78

Musical score for measures 78-81. The score is written for four staves. The first two staves are vocal parts, and the last two are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *pp* (pianissimo). The piano part features a prominent bass line with a green highlight.

4 Più mosso. *p*

There is mu - sic in the midst of de - so -

4 Più mosso. $\text{♩} = 80$. *p*

Ped.

84

- la - - tion And a glo - - - ry, a

p

There is mu - sic in the midst of de - so -

cresc.

glo - - ry that shines up - on our
- la - - tion And a glo - - ry that

88

un poco rit. *a tempo*
tears.
un poco rit. *a tempo*
shines up-on our tears.
un poco rit. *a tempo* *p*
un poco rit. *a tempo* *p* And a
And a
un poco rit. *p a tempo*

rit. a tempo

rit. a tempo

rit. a tempo

glo - - ry that shines upon our tears.

glo - - ry that shines upon our tears.

rit. a tempo

rit. p a tempo

93

mf 5 *cresc.*

There is mu-sic in the midst of de-so - la - tion And a

mf

There is mu - sic in the midst of de - - so -

mf

There is

mf

There is mu-sic in the midst of de-so-la - tion

5

glo - - ry, a glo - - ry that
 - la - - tion And a glo - - - - - ry that
 mu - sic in the midst of de - so - la - - tion And a
 And a glo - - - - - ry

cresc.

shines up - on our tears. shines, shines up - on our
 glo - - - ry that shines up - on our
 that shines, shines up - on our

ff *rit.*

p *a tempo*

p *a tempo*

tears. *p* *a tempo*

tears. *p* *a tempo*

tears. *p* *a tempo*

p *pp a tempo* *poco accel.*

105

6 Allegro moderato e
risoluto. ♩ = 96.

110

// C#none

f

They went with songs to the

f

They went with songs to the

cresc. *f* *

* The themes at this point should be distinctly marked.

battle, they were young,— straight of limb, true of eye,
 battle, they were young,— straight of limb, true of eye,
 They went with songs— to the battle, they were young,—
 They went with songs— to the battle, they were young,—

steady and a - glow,— a - glow.— They were
 steady and a - glow,— a - glow.— They were
 straight of limb, true of eye, steady and a - glow.— They were
 straight of limb, true of eye, steady and a - glow.— They were

stanch to the end a-against odds un-count-ed; They

stanch to the end a-against odds un-count-ed; They

stanch to the end a-against odds un-count-ed; They

stanch to the end a-against odds un-count-ed; They

fell with their fa-ces to the foe. allargando

fell with their fa-ces to the foe. allargando

fell with their fa-ces to the foe. allargando

fell with their fa-ces to the foe. allargando

7 *a tempo* *f* *dim.*

They shall grow not old, as

a tempo *dim.*

They shall grow not old, as we that are

7 *f a tempo* *dim.* R.H.

we that are left grow old: Age shall not

f

They shall grow not

left grow old. —

f *dim.*

They shall grow not old as

L.H.

wea - ry them, nor the years con - demn.

dim. old, as we that are left grow old. *f* Age shall not

f They shall grow not

we that are left grow old. *f* They shall grow not

L.H. *R.H.* *mf*

Age shall not wea - ry them, nor the years con -

wea - ry them, nor the years, the years con -

dim. old, as we that are left grow old.

dim. old, as we that are left grow old.

mf

8 *Meno mosso.*

- demn.

- demn.

mf

At the go-ing down_ of the

rit. 8 *Meno mosso.* ♩ = 66.

p *mf*

156

f

They shall

mf

At the go-ing down_ of the

sun and in the morn - ing We will re - mem - - ber them.

grow not old, Age shall not weary them.

mf At the going

sun and in the morning We will remember them.

They shall grow not old, Age shall not weary them.

162

down of the sun and in the morning We will remember them.

Age shall not weary them, They shall grow not

At the go - ing down — of the sun and in the morn - . - ing

- ber them, we will re -

old, Age shall not wea - - - ry —

We will re - mem - - - ber

167

We will re - mem - - ber them, we - - will re -
 - mem - - ber them, we will re - mem - -
 them, we will re - mem - - ber them,
 them, we will re - mem - ber them, will re - mem - -
 them, we will re - mem - ber them, will re - mem - -

- mem - ber them.

- ber them. At the go-ing down of the

will re-mem-ber them. At the go-ing down of the sun and in the

- berthem. At the go-ing down of the sun and in the morn - ing

cresc.

At the go - ing down of the sun and in the morn-ing We will re -

sun and in the morn - ing We will re - mem - ber them,

morn - ing We will re -

We will re - mem - ber them, re -

9

- mem - - - ber them, re - mem - - - ber

we will re - mem - - - ber them, will re - mem - ber

- mem - - - - - ber them, will re - mem - ber them, re -

- mem - - - - - ber them, re - mem - - - - - ber

9

ff

178

molto allargando *a tempo*

them, will re - mem - ber them. _____

molto allargando *a tempo*

them, will re - mem - ber them. _____

molto allargando *a tempo*

them, will re - mem - ber them. _____

molto allargando *a tempo*

them, will re - mem - ber them. _____

molto allargando *ff a tempo*

dim. - L.H. - R.H. - p rit.

R.H.

Melodia Acompanhada

[E] Soprano Solo or Semi-Chorus.
186 10 *sotto voce: in free rhythm.*

pp

They min-gle not with their laugh-ing com-rades a-gain;

Meno mosso.

pp

189 Contralto Solo or Semi-Chorus.

pp

They sit no more at fa-mil-lar ta-bles of home;

pp

192 Bass Solo or Semi-Chorus.

pp

poco rit.

They have no lot in our la-bour of the day-time;

pp

ppp

11 Tempo I^o
Soprano. *pp*
They sleep, they

Alto. *pp*
They sleep, they

Tenor. *pp*
They sleep, they

Bass. *pp*
They sleep, they

11 Tempo I^o $\text{♩} = \text{about } 40.$
pp

200

sempre pp
sleep, they sleep be-yond

sempre pp
sleep, they sleep be-yond

sempre pp
sleep, they sleep be-yond

sempre pp
sleep, they sleep be-yond

rit. 12

Eng - land's foam.

Eng - land's foam.

Eng - land's foam.

Eng - land's foam.

rit. 12

pp a tempo

211



Homofonia

Allegro.

f

But where our de-sires are — and our hopes pro-

f

But where our de-sires are — and our hopes pro-

f

But where our de-sires are — and our hopes pro-

f

But where our de-sires are — and our hopes pro-

Allegro. $\text{♩} = 120.$

- found, Felt as a well - spring — that is hid - den from sight,

- found, Felt as a well - spring — that is hid - den from sight,

- found, Felt as a well - spring — that is hid - den from sight,

- found, Felt as a well - spring — that is hid - den from sight,

223

13 *allargando* *rit.*

p To the in-ner-most heart of their own land — they are known —

allargando *rit.*

p To the in-ner-most heart of their own land — they are known —

allargando *rit.*

p To the in-ner-most heart of their own land — they are known —

allargando *rit.*

p To the in-ner-most heart of their own land — they are known —

13 *allargando* *rit.*

pp

ff a tempo

known As the stars are known to the

ff a tempo

known As the stars are known to the

ff a tempo

known As the stars are known to the

ff a tempo

known As the stars are known to the

ff a tempo

known As the stars are known to the

ff a tempo

235

codetta

Night; _____

Night; _____

Night; _____

Night; _____

Night; _____

14 Sopranos.

As the stars that shall be bright when we are dust,

This block contains the first system of music, measures 245 to 248. It features a Soprano line and a Piano accompaniment. The Soprano line begins with a rest, followed by the lyrics 'As the stars that shall be bright when we are dust,'. The piano accompaniment starts with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The piano part consists of chords and single notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes.

245

Mov-ing in march - es up - on the heav'n - ly plain;

This block contains the second system of music, measures 249 to 252. The Soprano line continues with the lyrics 'Mov-ing in march - es up - on the heav'n - ly plain;'. The piano accompaniment continues with similar chordal textures and triplets. The key signature remains two sharps.

249

As the stars that are star - ry in the time of our

This block contains the third system of music, measures 253 to 256. The Soprano line begins with a rest, followed by the lyrics 'As the stars that are star - ry in the time of our'. The piano accompaniment continues with the same musical style, featuring chords and triplets.

253

darkness, To the end, to the end they re - main,

This block contains the fourth system of music, measures 257 to 260. The Soprano line continues with the lyrics 'darkness, To the end, to the end they re - main,'. The piano accompaniment concludes the phrase with a final chord. The key signature remains two sharps.

10

CHORUS.

As the stars that shall be bright when we are dust, Mov-ing in

mf As the stars that shall be bright when we are

mf As the stars that shall be bright when we are dust,

15

march - es up - on the heavenly plain; mov - - ing in

dust, Mov-ing up - on the heaven - ly plain;

Mov-ing in march - es up - on the heaven - ly plain;

f As the

musical score for page 265, measures 265-267. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal melody and a piano accompaniment. The lyrics are: "march - es up - on the heaven-ly plain; As the stars that shall be bright when we are stars that shall be bright when we are dust,". The piano part has a yellow highlight across measures 265-267. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo).

march - es up - on the heaven-ly plain; ———

mf As the stars that shall be bright ——— when we are

stars that shall be bright ——— when we are dust, ———

268

musical score for page 268, measures 268-270. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal melody and a piano accompaniment. The lyrics are: "As the stars that shall be bright when we are dust, Mov-ing in march - As the stars that shall be". The piano part has a yellow highlight across measures 268-270. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo).

mf As the stars that shall be bright ——— when we are

dust, ——— *cresc.* Mov-ing in march - ———

mf As the stars that shall be

271

16

dust, ——— Mov-ing in march - es up - on the heavenly

- es, moving in march - - - es up - on the heavenly

bright ——— when we are dust, up - on — the

mf Mov-ing in march - es up - on the heaven-ly plain;

16

275

f plain; As the stars that are star - ry in the time of our

f plain; As the stars — that are star - ry in the time — of our

heaven-ly plain; ——— As the stars that are star - ry in the

f Mov-ing in march - es up - on the heaven-ly plain; ———

dark - ness, To the end, to the end they re - main,

dark - - - ness, To the end, to the end they re -

time of our dark - ness, To the end they re -

To the end they re - main, to the

283

Homofonia

To the end they re - main, To the

- main, they re - main, they re - main, To the

- main, To the end, to the end, to the end they re - main, To the

end they re - main, to the end they re -

end, — to the end, — to the end they re - main, To the

end, — to the end, — to the end they re - main, To the

end, — to the end, — to the end they re - main, To the

- main, — to the end, to the end they re - main, To the

292 Unissono

end they re - main. *allargando*

end they re - main. *allargando*

end they re - main. *allargando*

end they re - main. *allargando*

end they re - main. *ff allargando*

único trecho a cappella

codetta

ff molto rit. **18 Adagio. Tempo Iº**

To the end they re - main.

ff molto rit.

To the end they re - main.

ff molto rit.

To the end they re - main.

ff molto rit.

To the end they re - main.

18 Adagio. Tempo Iº *♩ = about 50.*

molto rit. **ff** *R.H. & L.H.* *dim.*

302

interlúdio

//

Bass I. *sempre cresc. p*

To the

Bass II. *p*

To the end,

pp

Soprano I. *rit. f ff*
To the end they re - main.

Soprano II. *rit. f ff*
To the end they re - main.

Alto I. *f rit. ff*
To the end they re - main.

Alto II. *mf rit. ff*
To the end, to the end they re - main.

Tenor I. *mf rit. ff*
To the end, to the end they re - main.

Tenor II. *mf rit. ff*
To the end, to the end they re - main.

Bass I. *rit. ff*
end, to the end they re - main.

Bass II. *rit. ff*
to the end they re - main.

CODA 310

p a tempo *rit.* *ppp*