

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes
Música

WILLIAN GOMES PEDROZO

A GRANDE GUERRA E SUAS OBRAS VOCAIS DEDICADAS:

O REPERTÓRIO INGLÊS E SEU CONTEXTO

São Paulo
2019

WILLIAN GOMES PEDROZO

A GRANDE GUERRA E SUAS OBRAS VOCAIS DEDICADAS: O
REPERTÓRIO INGLÊS E SEU CONTEXTO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, no campus São Paulo, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Miguel

São Paulo
2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

P372g Pedrozo, Willian Gomes, 1989-
A Grande Guerra e suas obras vocais dedicadas : o repertório inglês e seu contexto / Willian Gomes Pedrozo. - São Paulo, 2019.
114 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Miguel
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música vocal - Inglaterra. 2. Música - Séc. XX - História e crítica.
3. Guerra Mundial - 1914-1918. 4. Nacionalismo na música. I. Miguel, Fábio. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.94

A GRANDE GUERRA E SUAS OBRAS VOCAIS DEDICADAS: O
REPERTÓRIO INGLÊS E SEU CONTEXTO

WILLIAN GOMES PEDROZO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, no campus São Paulo, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Miguel

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Miguel (orientador)
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-UNESP)

Prof. Dra. Danieli Verônica Longo Benedetti
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (IA-UNESP)

Prof. Dra. Maria Cecília de Oliveira
Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS)

São Paulo, Agosto de 2019

Agradecimentos

À CAPES pelo apoio financeiro que se mostrou imprescindível para a realização desta pesquisa e de toda produção a ela associada. Processos 1770664 e 1687638.

À Fábio Miguel que com sua gigante parceria e comprometimento me ensina, a cada dia, extraordinária competência com especial olhar humano para com todos colegas a por meio de seu exemplo.

À Sendy que sempre esteve lá ouvindo e oferecendo apoio e encorajamento fundamental durante todo o processo.

E à Camila cuja incondicional e ininterrupta união por todos esses anos tem me fortalecido cada vez mais. Por ter sempre dialogado com todas as ideias desse trabalho. Sua presença transborda por cada página desta dissertação.

E a tropa toda riu e pranteou, e em meio a seu regozijo e lágrimas a limpa voz do menestrel se ergueu como prata e ouro, e todos homens foram aquietados. E ele cantou para eles, agora na língua élfica, agora na fala do Oeste, até que seus corações, feridos com doces palavras, transbordaram, e suas alegrias eram como espadas, e passaram por lugares onde dor e deleite fluem juntos e lágrimas são o próprio vinho de sagração.

J. R. R. TOLKIEN

RESUMO

Pesquisa de repertório da música, sobretudo vocal, que por meio de uso de ícones e símbolos nacionalistas, liga-se a Primeira Guerra Mundial, visando compreender a relação de sua estética e escolha de textos com os contextos dados. Partindo de ideias vinculadas a canção (RIDLEY) adota-se o método de Análise de Conteúdo (BARDIN) para reunir, selecionar e inferir a relação do material com a condição de produção do mesmo. Apontaram-se contrastes entre a situação de compositores Franceses e Ingleses, indicando o revanchismo como causa pivô destas diferenças mesmo em observação preliminar. Propõe-se uma ideia de Britanismo na música em paralelo ao Revanchismo francês. Com isso disponibiliza-se uma ferramenta de categorização de Repertório da Grande Guerra a partir de cinco categorias de obras: Imagéticas, de Propaganda Nacionalista, de Rememoração, de Identificação Nacional e Dedicadas. Discute-se por meio da Análise do Discurso (BARDIN) como o repertório vocal exposto se relaciona com o período. Fica exposto que o conteúdo ideológico em obras vocais voltasse para temas de resiliência diante do conflito, com predominante uso da Língua Inglesa.

Palavras-chave: Grande Guerra, Música Vocal, Música Inglesa, Música Coral

ABSTRACT

Research of repertoire of music, mainly vocal, that use icons and nationalistic symbols, connected to the First World War, aiming to understand the aesthetic and choice of texts relation with the given contexts. Based on ideas related to song composing (RIDLEY), the Content Analysis Method (BARDIN) is used to gather, select and infer relation with its production context. Contrasts between a series of French and British composers were observed, pointing to revanchism as a major cause of the difference between them. An idea of Britanism in music is proposed in parallel to French Revanchism. With this, a tool of categorization of the Repertory of the Great War is proposed: Imagetic, Nationalistic Propaganda, Rememoration, National Identification and Dedicated Works. Discourse Analysis (BARDIN) is then used to debate vocal repertoire exposed by this material. It is appointed that the ideological direction present in vocal works usually adopts themes of resilience in the face of conflict, with predominant use of English Language.

Keywords: Great War, Vocal Music, English Music, Choir Music

A Grande Guerra e suas Obras Vocais Dedicadas: o repertório Inglês e seu contexto

INTRODUÇÃO	10
1. Compositores e Corpos Sociais Civis: um panorama de seus alinhamentos políticos e contextos	20
2. Raízes e Arborizações do Nacionalismo na Música Inglesa relativa a Grande Guerra	30
2.1. A Grande Guerra e suas Obras Imagéticas	32
2.1.1 Algumas Obras Imagéticas	33
2.2. A Grande Guerra e suas Obras de Rememoração	35
2.2.1. Algumas Obras de Rememoração	36
2.3 A Grande Guerra e as Obras de Propaganda Nacionalista	37
2.3.1. Algumas Obras de Propaganda Nacionalista	38
2.4 A Grande Guerra e Obras de Identificação Nacional	38
2.4.1. Exemplos e Discussões: Identificação Nacional	41
2.5 A Grande Guerra e suas Obras Dedicadas	44
2.5.1. War Elegy (1919) - Ivor Gurney	45
2.5.2 First Symphony (1928-1929) - Gordon Jacob	45
2.5.3. Elegiac Variations (1919 - 1920) - Thomas Dunhill	45
3. Obras Vocais Inglesas Dedicadas da Grande Guerra	46
3.1.1. Requiem (1913 - 1916) - Frederick Delius (1862 - 1934)	46
3.1.2. O texto do Requiem	46
3.2. Margaritae Sorori (1915) - Ernest Farrar (1885-1918)	60
3.2.1. O texto de Margaritae Sorori	61
3.3. In Flanders (1917) - Ivor Gurney (1890 - 1937)	63
3.3.1. O texto de In Flanders	63
3.4. By a Bierside (1917) - Ivor Gurney (1890 - 1937)	64
3.4.1 O texto de By .a Bierside	64
3.5. Morning Heroes (1930) - Arthur Bliss (1891 - 1975)	65
3.5.1. O texto de Morning Heroes	65
3.6. Dirge for two Veterans (1914) , Hymn of Jesus (1917) e Ode to Death (1919) - Gustav Holst (1874 - 1934)	87
3.6.1 Os textos de Dirge for two Veterans, Hymn of Jesus e Ode to Death	87
3.7. Dirge for Two Veterans (1914) da cantata Dona Nobis Pacem (1935) - Ralph Vaughan Williams (1872 - 1958)	97
3.8. Aspectos comuns aos textos encontrados	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

Purcell é um da meia dúzia dos maiores compositores de toda música de concerto. E, sendo um verdadeiro Inglês, foi um grande inovador. Sr. Holst nos lançou sugestão de que os grandes marcos da inventividade musical foram marcos de Ingleses - a ferramenta do contraponto, a ferramenta da 'harmonia moderna' (antes entendidas como notas erradas), a ferramenta de efeitos atmosféricos e da caracterização dramática na música. Esses dois últimos foram invenções de Purcell. Ele não só inventou a caracterização dramática, mas foi o único mestre de tal por uma boa parte do século após sua morte. Gluck e Mozart, em seus contextos, e Wagner (e caracterização é, para o Sr. Holst, o dom maior de Wagner) exploraram um campo que Purcell havia encontrado. Handel e os contemporâneos da Ópera Italiana eram nulos para essa possibilidade de música. Suas árias e cenas eram impessoais.

(C, p. 355. 1922)

É possível observar, durante os primeiros anos do século XX, a crescente disputa de espaço territorial que era trazida pela Primeira Guerra Mundial se estender e estabelecer também em meio e por meio das atividades artísticas e intelectuais do período. Imbuídos de grande sentimento e convicção nacionalista, compositores de diversas nações debruçaram-se sobre a tarefa de descobrir e expressar o que seria a música de seus países.

No artigo (acima) que revela o relato de uma das aulas do inglês Gustav Holst (1874 - 1934) nota-se o esforço que, mesmo após os anos que findaram o conflito entre a Tríplice Entente (Reino Unido, França e Império Russo) e a Tríplice Aliança (Império Alemão, Império Austro-Húngaro e Reino da Itália), o compositor empenha ao reivindicar para si e para seus compatriotas o ícone que teria estabelecido os elementos caros à tradição musical que forjara o patrimônio imaterial que, ele acreditava, constituía a cultura de sua pátria.

O cenário que daria espaço para o combate que envolveria todo o globo já estava desenhado nos anos que antecederam o conflito e o sentimento de anti-germanismo havia se estabelecido na Inglaterra e na França dando imersão a busca de artistas por suas identidades nacionais próprias, procurando desligamento com a influência da tradição germânica construída no cenário musical. Esse Nacionalismo traduziu-se no desejo de opor-se, negar ou ao menos criar contraste relevante na criação musical dos compositores ativos, servindo de combustível para a busca que teria como alvo o resgate e relevo dos elementos musicais que

fossem julgados os mais preciosos para a representação da identidade nacional.

Assim, portanto, da mesma forma que havia disputa de espaço físico e embate por superioridade militar e controle de meios de produção e recursos, também havia no meio cultural um embate similar para o descobrimento e uso de filtros que revelassem valores nacionalistas que pudessem ser consonantes com o esforço de guerra de cada país do conflito tendo cada contexto nacional sendo considerado.

Por exemplo, na França esse fato se acentua devido a presença de movimentos de Revanchismo¹ que se faziam presentes pelo país desde a derrota na guerra Franco-Prussiana, em 1871, e que se esforçaram na empreitada de resgatar figuras nacionais do meio musical que representariam tal identidade nacional e constituiriam um aspecto musical puramente Francês:

Para Debussy, Rameau é antídoto da música alemã, sobre a égide patriótica, o compositor milita a favor de uma espécie de elitismo. Ele teme “que nossos ouvidos tenham perdido a faculdade de escutar com atenção delicada esta delicada música que proíbe a si mesma qualquer ruído desgracioso [termo usado por ele], mas reserva a acolhida de uma polidez encantadora aos que sabem ouvi-la..

(DEBUSSY apud BENEDETTI, p. 35 – 36. 2013)

Assim, apoiando-se na tradição herdada de Jean-Phillipe Rameau (1683-1764) e François Couperin (1668-1773), compositores como Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie e Lili Boulanger se mostraram ativos de maneira mais ou menos radical na exteriorização desses elementos por meio de sua música, de modo a debruçarem-se sobre a questão durante o início do século XX.

De maneira similar Gustav Holst encontra suas referências no cancionero e na música folclórica da Inglaterra, bem como na tradição de Henry Purcell (1659 - 1695). Se basearia, por exemplo, nos tratamentos prosódicos que Purcell adotava para a língua inglesa, julgando-os adequados, entre outros aspectos como os citados nesta introdução. Se afastaria de forma consciente da influência musical que Richard Wagner representava para sua geração

¹ O 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 influenciaria todo quadro político e cultural até a declaração da Primeira Guerra Mundial (BENEDETTI, p. 29 2013).

de compositores. Ainda assim, e apesar de ter suprimido, removendo o 'von', o nome Gustavus Theodore von Holst que lhe foi incubido no nascimento para maquiagem sua ancestralidade, a ausência de ambiente similar ao causado pelo Revanchismo Francês torna sua oposição nacionalista muito menos agressiva do que a que já vimos, em exemplo acima dado pela fala de Debussy, vinda de seus contemporâneos franceses.

Em 1911 Holst une esforços para a montagem e performance de *The Fairy Queen*² de Purcell, em sua primeira performance desde meados do século 17. Esse é só um exemplo de como se fortalecia a relação de Holst com a prática e estudo da tradição inglesa e do uso de sua língua.

Em aulas, como a do relato anteriormente transcrito, é possível observar o apreço destinado de Holst para com a música e músicos ingleses. A difusão da ideia de que os ingleses possuíam especial inventividade superior e estariam nas fronteiras do descobrir artístico é também uma forma da expressão de seu nacionalismo. Esse nacionalismo, como observado em pesquisa anterior³ por mim realizada, entretanto, manifesta-se de modo a reivindicar para si mérito da inventividade, ao contrário do que é visto nos franceses que entendem como elemento prioritário a negação da música que tenha relação com o inimigo que é seu opositor no conflito.

O assassinato de Franz Ferdinand, em 1914, arquiduque do então império austro-húngaro, teria sido apenas o estopim de um evento que já era possível de ser predito pela animosidade do período e que se evidenciava mesmo na produção artística que disputava espaço intelectual em trincheiras já perceptíveis por meio da rivalidade entre estéticas que supostamente representariam a música de cada país.

Tendo então conhecimento da relevância de Henry Purcell para Gustav Holst no contexto exibido acima, cabe investigação da produção musical de ambos compositores, de modo que se entendam os elementos emulados por Holst advindos da música de Purcell, bem como os contrastes que revestem-se nessa música por meio do modernismo do qual o compositor fez parte. Contempla-se também a descrição da situação em que as obras foram

² Até 1911 ainda era possível ver publicamente o "von" do nome de Holst, como no ANEXO 1 do programa da montagem de *Fairy Queen*, de Purcell.

³ A pesquisa em questão é a monografia "Ode to death: reflexões acerca da música vocal de Holst da Grande Guerra" de . 2016.

produzidas, de maneira que sua condição de produção e social presentes nesses contextos não sejam ignorados, garantindo assim visão ampla a respeito do assunto.

Vale ressaltar que dado o ineditismo desta pesquisa, visto que em revisão bibliográfica é pouco possível encontrar temas semelhantes que abordem o material de forma ampla, principalmente em língua portuguesa, salvo pelo da pesquisadora BENEDETTI que tem tratado do cenário musical francês referente ao período. Dito isso, notar-se-á durante o trabalho uma série de proposições que deverão estabelecer iniciativas que devem vincular estes materiais com seu contexto de produção de forma mais clara do que a atualmente encontrada em materiais atuais. Durante a revisão bibliográfica nota-se a carência de livros publicados que tratem diretamente da música da Primeira Guerra Mundial, ou mesmo de sua produção artística. Apesar disso, é possível encontrar diversos artigos que podem ajudar a traçar paralelos que estabeleçam a relação proposta e que tragam evidências para o proposto.

De qualquer forma sublinha-se que mesmo na maior parte do material disponível é possível notar, de modo geral que os conceitos por trás das proposições do que seria a Música da Grande Guerra acabam por suscitar mais perguntas acerca do que seria esse repertório. Música da Grande Guerra seria a que faz incitação a um conflito específico? Ou a que evoca temas de propaganda de guerra? Ou a escrita por compositores combatentes? Ou a escrita em qualquer período, mas que lembre-se do conflito ou ligue-se a ele por meio de seu texto ou estética?

Essas perguntas esperamos responder durante as discussões que proporemos.

A escolha do período se dá por entender-se que o choque trazido pela Primeira Guerra Mundial afetou profundamente a interação social devido às novas proporções de agressão física e psicológica presentes naquele período, como descreve Walter Benjamin:

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

(BENJAMIN, p. 115. 1985)

Em pesquisa anterior percebemos, por exemplo, que esse cenário motivou a escrita, por Gustav Holst, ao menos três obras que têm relação direta com a guerra: *A Dirge for Two Veterans*(1914), *Hymn of Jesus*(1917) e *Ode to Death* (1919). Foi possível observar cronologicamente o afastamento de elementos marciais em suas composições e a aproximação reforçada com a tradição inglesa por meio do nacionalismo, cujo ícone, nesse contexto, é a figura de Henry Purcell (PEDROZO, 2016).

Assim, espera-se avançar para observação de obras que tenham como temática direta a Grande Guerra e que, desse modo, sejam reveladoras de direção estética ou ideologicamente relevantes a oposições ou emparelhamentos nacionalistas vinculadas ao evento.

Pretendemos para isso analisar e descrever os elementos presentes na música que será apontada da Grande Guerra, sobretudo a vocal, com foco em repertório que apresente texto, e procurar evidências e paralelos da influência estética que arrebataria os compositores ingleses por meio do nacionalismo engatilhado pela Primeira Guerra Mundial.

Compararemos o repertório que foi escrito para o período com os elementos descritos, observando como seus elementos se relacionam com a técnicas correntes da música moderna do período;

Discutiremos acerca de diferenças na relação entre os eventos ocorridos na Inglaterra e outras nações, por meio de materiais musicais produzidos no período, assim propondo e testando formas de estender as descobertas feitas a partir do repertório de canções comparado ao restante do repertório coral de compositores ingleses do início do século XX que tem ligação direta declarada com os eventos da Grande Guerra.

Como já citado, devemos usar paralelos com nações que aqui não sejam centrais como forma de ajudar a criar balizas que possam estabelecer o contexto correto do repertório dado.

Pretende-se, assim, elucidar a respeito das características que forneçam subsídios adequados do ponto de vista da contextualização estética e histórica do repertório. Entendemos que, estando o objeto numa região de sombra dessa produção de conhecimento, faz-se necessário que contemple-se o estudo desse repertório de forma adequada e que esclareça eventuais questões interpretativas que devem surgir com o amadurecimento da investigação.

Foi executado um levantamento de partituras das obras de referência. Para isso foram investigados dados biográficos de compositores que se envolveram no esforço de guerra de forma ativa ou passiva, ou seja, sendo cidadãos constituintes da população em questão. Desse modo, levantaram-se indivíduos Ingleses cuja janela de morte ou nascimento estejam em anos adjacentes ao conflito 1913 - 1919 e que assim possuam vivência ou experiência do mesmo (BENJAMIN. 1985). Estes compositores tiveram investigados seus dados biográficos a fim de revelar como seu contexto de produção, atrelado a Grande Guerra e ao característico nacionalismo do período, pode ter enviesado de alguma forma suas obras e qual é a relação revelada de seu repertório com o evento a partir da exploração dessas informações.

Os compositores são:

Michael Maybrick (Stephen Adams) (1841-1913), Hubert Parry(1848-1918), Frederick Corder(1852-1932) Frederic Cowen (1852-1935), Charles Villiers Stanford (1852-1924) Bertram Luard-Selby(1853-1918), Maude Valerie White(1855-1937), Frederic Cliffe(1857-1931) Rosalind Ellicott (1857-1924), Edward Elgar (1857-1934), Isidore de Lara (1858-1935), Ethel Smyth (1858-1944), Basil Harwood (1859-1949), Frederick Delius (1862-1934), Edward German (1862-1936), Liza Lehmann (1862-1918), Arthur Somervell (1863-1937), Edwin Lemare (1868-1934), Granville Bantock (1868-1946) Haldane Stewart (1869-1948), Walford Davies (1872-1941), Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Ethel Barns (1874-1948), Gustav Holst(1874-1934), Samuel Coleridge-Taylor(1875-1912) Donald Tovey (1875-1940), Havergal Brian (William Brian) (1876-1972), William Hurlstone (1876-1906), Thomas Dunhill (1877-1946), Henry Balfour Gardiner (1877-1950), Roger Quilte (1877-1953), Rutland Boughton (1878-1960), Joseph Holbrooke (1878-1958) Theodore Holland (1878-1947), Frank Bridge (1879-1941), Cyril Scott (1879-1970) Hamilton Harty (1879-1941), John Ireland (1879-1972), Edgar Bainton (1880-1956) John Foulds (1880-1939), Lord Berners (1883-1950), Arnold Bax (1883-1953), George Dyson (1883-1964), William Henry Harris (1883-1973), York Bowen (1884-1961), George Butterworth (1885-1916), Ernest Farrar (1885-1918), Rebecca Clarke (1886-1979), Eric Coates (1886-1957), Armstrong Gibbs (1889-1960), Ivor Gurney (1890-1937), Arthur Bliss (1891-1975), Herbert Howells (1892-1983), Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892-1988), Eugene Goossens (1893-1962), Peter Warlock (1894-1930), Ernest John Moeran (1894-1950),

Gordon Jacob (1895-1984), George Thalben-Ball (1896-1987), Herbert Sumsion (1899-1995), Alan Bush (1900-1995), Victor Hely-Hutchinson (1901-1947), Gerald Finzi (1901-1956), Edmund Rubbra (1901-1986), William Walton (1902-1983), Lennox Berkeley (1903-1989), Leighton Lucas (1903-1982), Robin Milford (1903-1959), Thomas Pitfield (1903-1999), Avril Coleridge-Taylor (1903-1998), Percy Whitlock (1903-1946), Richard Addinsell (1904-1977), Constant Lambert (1905-1951), Walter Leigh (1905-1942), Alan Rawsthorne (1905-1971), William Alwyn (1905-1985), Michael Tippett (1905-1998), Arnold Cooke (1906-2005), Eric Fenby (1906-1977), Benjamin Frankel (1906-1973), Elisabeth Lutyens (1906-1983), Roy Douglas (1907-2015), Imogen Holst (1907-1984) Elizabeth Maconchy (1907-1994), Brian Easdale (1909-1995), Ronald Binge (1910-1979), Stanley Bate (1911-1959), Phyllis Tate (1911-1987), Benjamin Britten (1913-1976), George Lloyd (1913-1998), Harold Truscott (1914-1992), William Lloyd Webber (1914-1982) Humphrey Searle (1915-1982), Denis ApIvor (1916-2004), Bernard Stevens (1916-1983), Richard Arnell (1917-2009), John Gardner (1917-2011), John W. Duarte (1919-2004).

Para dar exemplo da profundidade, criada por essa grande gama de de compositores observados, da investigação citaremos agora três casos que revelaram, por meio da investigação biográfica desses autores, seu repertório relacionado ou não a guerra.

1. Notoriamente a obra de George Butterworth (1885-1916) em sua totalidade é vinculada ao conflito. Isso se deve ao compositor ter sido um herói de guerra com condecorações de bravura, em seu serviço no 13º Batalhão da Infantaria Leve. Foi baleado durante a Batalha do Somme perdendo a vida. Butterworth, por seu serviço militar, portanto, não estava em condições de produzir música durante o conflito. Sua dedicação ao nacionalismo e a música folclórica inglesa, entretanto, com frequência são lembradas quando abordado o repertório musical da primeira guerra mundial. Então, apesar de não haver obras desse compositor dedicadas especificamente ao período, suas canções são a ele associadas com grande frequência.

2. Peter Warlock (1894 – 1930), apesar de apta idade durante o período do conflito, escolheu não servir no esforço de guerra. Buscamos entender aqui, então, se ele poderia fornecer contraexemplos para a investigação que se seguirá.

3. Inusitadas descobertas como a da obra *The Tigers*, de primeira publicação em 1932, mas tendo sido escrita por Havergal Brian (1876-1972) em 1916 à 1919 que dificilmente são citadas como obras com qualquer associação com a Primeira Guerra Mundial.

Outros apontamentos que podem ser feitos são de 99 compositores levantados, 11 são mulheres. No repertório dessas compositoras Inglesas não foi possível recolher peças dedicadas ao conflito, mas vale lembrar que ideologicamente compositoras como Ethel Smyth (1858-1944) estavam engajadas no movimento sufragista, por exemplo, direcionando sua escrita para repertório nessa direção.

Considerando então que os compositores buscavam ativamente se engajar ideologicamente através de sua música levaremos em conta a ideia de RIDLEY a respeito de canção, onde considera-se a escolha das palavras dentro da canção com intenção de construir coerência, ampliando significado das palavras, entendendo que “As canções não são um híbrido de palavra e música. Elas são um tipo de música – um tipo que inclui palavras” (RIDLEY, p. 132, 2008).

Tomamos aqui a liberdade, portanto, de estender essa ideia que Ridley adota para lidar com textos em canções para o repertório coral que de forma similar se valia de uso do texto quando estes se mostrarem para nós relevantes.

Com isso não espera-se, pois, que a música perca qualquer relevância estética por possuir intervenção textual presente em seu discurso musical, já que parte-se da ideia de que o texto não está sobreposto à sua música de forma que a segunda seria independente do primeiro. O texto proposto imbrica-se em seus elementos musicais para reforçar suas características, tendo em vista que sua seleção não é aleatória e respeita os mesmos critérios, mais ou menos rigorosos, estabelecidos pelo compositor para a escolha de sua escritura musical. Assim, os compositores dispõem-se a valorizar e reforçar elementos musicais por meio do uso das ferramentas expressivas presentes na manifestação da voz (a palavra, a entonação, pronúncia, prosódia etc).

Para que esse fator textual seja contemplado e relacionado ao material musical de forma efetiva daremos atenção aos documentos por meio do método de Análise de Conteúdo descrito por BARDIN (1999), que tragam relatos acerca da produção de obras vocais durante o período em questão, tais como jornais, programações artísticas, relatos registrados pelos

próprios compositores por escrito ou depoimentos orais (quando devidamente registrados por meio de gravação de áudio) de contemporâneos. Isso auxiliará na indicação de direcionamento ideológico presente na escolha dos textos e estéticas presentes nas obras citadas a seguir.

Com o uso deste método, durante o trabalho, passa-se cronologicamente por três estágios que se entrelaçam durante a exposição textual. Inicia-se pela **pré-análise** de todo o material observado: aqui se fez a escolha e organização de materiais do recorte ao quais fossem possíveis agrupar para relevar reflexões abordadas. Aqui, por exemplo, é possível definir as obras que serão destacadas no decorrer do trabalho. A seguir, durante a **exploração do material**, busca-se colidir as obras e textos encontrados de modo que fosse possível enxergar suas ideologias, sistematizações ou temáticas que apresentassem paralelos ou contrastes, fossem esses descobertos pela escolha dos textos da música vocal ou pela adoção de estéticas musicais ali presentes. Durante a fase de **tratamento dos resultados obtidos e interpretação** por meio de inferência relacionou-se os elementos considerados reativos, e estando presentes nos objetos, descrevendo sua relação com o contexto social estabelecido, o evento e característica de ordem pessoal dos compositores propostos (BARDIN, p. 95 - 101, 1999.)

Para o fim deste trabalho e após estas três etapas, a Análise do Discurso (BARDIN, p. 213, 1999.) será aplicada para tratar os dados de modo qualitativo e que contemplasse sua condição de produção.

Para fins de fortalecer o entrelace do evento com o repertório, partimos do conceito de Símbolo Sonoro levantado por Schafer, que o define como:

Os sons do ambiente tem significados referenciais. Para o pesquisador da paisagem sonora, eles não são meramente abstratos, mas precisam ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos. Um signo é qualquer representação da realidade física (a nota dó de uma partitura musical, o botão de ligar e desligar do rádio etc.). Um signo não soa, apenas indica. Um sinal é um som que tem um significado específico e, frequentemente, estimula uma resposta direta (a campainha do telefone, uma sirene etc.). Um símbolo, todavia, tem conotações mais ricas. (...) Um evento sonoro é simbólico quando desperta em nós emoções ou pensamentos, além de suas sensações mecânicas ou funções sinalizadoras, quando possui numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique.

(SCHAFER, 2011, p. 239.)

Desse modo espera-se revelar como esse repertório é simbólico do ponto de vista sonoro, para seus compositores, e os elementos revelados em decorrência disso.

Buscamos, para fins de recorte, iniciar o levantamento de dados para descrever como poderiam os compositores se utilizarem da voz como símbolo sonoro em suas obras, como pode ser notado este uso ou mesmo se alguns compositores têm mais padrões para este uso que outros. Ainda neste sentido procuramos buscar evidências de como a voz poderia ser usada como símbolo sonoro ou, mesmo, como símbolos sonoros poderiam estar inseridos na voz.

Sinteticamente os capítulos destinam-se a esclarecer:

No capítulo 1 trataremos dos Compositores e Corpos Sociais Cívís: um panorama de seus alinhamentos políticos e contextos. O contexto de produção e as relações sociais produzidas pelo meio em que as obras foram compostas.

Durante o capítulo 2 discutiremos as Raízes e Arborizações do Nacionalismo na Música Inglesa relativa a Grande Guerra. Como se manifesta o nacionalismo ligado ao evento na música dos compositores, também ligados ao evento. Apresenta-se proposta de Técnica para avaliação e agrupamento das obras pela observação de suas características intrínsecas, mesmo que extra-musicais.

Finalmente, no capítulo 3 falaremos Obras Vocais Inglesas Dedicadas da Grande Guerra. Obras com característica de dedicatória (como proposto no capítulo 2) e que façam o uso de vocalidade. Essas são, até o momento, todas as obras que se tem conhecimento com o tema aqui proposto. Fazemos então a discussão dos textos escolhidos (RIDLEY, p. 132, 2008) aplica-se a Análise do Discurso (BARDIN, p. 213, 1999.) para indicar direcionamento ideológico do material.

1. Compositores e Corpos Sociais Civis: um panorama de seus alinhamentos políticos e contextos

Then I awoke; and lo, before me stood
The visioned ones, but pale and full of fear;
From Bruges they came, and Antwerp, and Ostend,

No carillons in their train. Foes of mad mood
Had shattered these to shards amid the gear
Of ravaged roof, and smouldering gable-end.

Thomas Hardy⁴ (1840 - 1928) escreveu, na manhã de 17 de outubro de 1914, esse poema para descrever a chegada dos refugiados Belgas durante a tomada de Oostende pelas tropas Alemãs que nesse momento ocupavam quase toda Bélgica. Com o crescente sentimento anti-germânico que se instalava na população inglesa (GILBERT, p. 93. 2014) o poeta desejava que os refugiados trouxessem consigo sua música para que fosse acolhida ao mesmo tempo que os abrigos passavam a negar estadia aos alemães e austriacos. O poema resume de forma eficiente o que os alemães passavam a entregar a percepção dos ingleses: cidadãos em cacos, desolados, necessitados de abrigo.

A resposta dos ingleses, em geral, durante todo o conflito mostrou-se passivo-agressiva, ou seja, apresentando uma postura de um povo que retalharia para cumprir sua missão de proteger, de solucionar o maior conflito de sua história e honrar suas alianças.

Desse modo, diferente do quadro dos franceses, não havia uma resposta vingativa atrelada ao imaginário popular diante do conflito.

⁴ Em tradução livre, nossa:

Então acordei; e lá, ante mim prostraram-se
Os pressagiados, porém pálidos e temerosos;
De Burges vieram, e Antwerp, e Ostend,

Sem carrilhões em seus trens, Inimigos da loucura
Com estilhaços e fragmentos dentre suas engrenagens
De telhados obliterados, e de rebarbas latentes.

Por esse crivo relativamente mais brando, diferenciado do Revanchismo pelo qual passaram Claude Debussy (1862-1918), eram guiados os produtores culturais ingleses.

Ficou levantado em pesquisa anterior a esse respeito a influência diferenciada do Revanchismo na moral francesa e como isso, por não ter ocorrido na Inglaterra, permitiu aceitação social da técnica e uso da música germânica entre os ingleses, o que era inviável no cenário francês. Os ingleses podiam romper apenas parcialmente com o que era lido como identidade germânica e propor que eram os inventores do que lhes fosse mais caro e tido como insubstituível. Como dito anteriormente, para os compositores franceses isso não era uma via a ser seguida dado elevado anti-germanismo como o qual eles estavam compromissados (PEDROZO, p. 45. 2016).

Em direção a esse tipo de afirmação podemos encontrar uma série de outros pensadores que se posicionaram diante da opinião pública enquanto o embate se acirrava, como é possível observar a partir de exemplos, depoimentos diversos de soldados durante o ano de 1914. Mesmo após a Batalha do Somme (1916) onde o atrito se encontrava em seu ápice no que tange a pressão social, os combatentes não sentiam-se otimistas ou motivados pelo simples discurso patriótico (GEREMIA et al. 2014), essa pressão partida da sociedade civil parecia forçar em uma busca de término das batalhas e mesmo o sentimento anti-germânico citado por tantas linhas de historiadores ainda são mais brandas que a de seus contemporâneos franceses e não devem ser confundidas com o antigermanismo distinto da Segunda Guerra Mundial.

Em uma carta de Ivor Gurney (1890-1937), poeta famoso por sua produção durante a Grande Guerra e compositor, fica claro o que era a oposição para os Ingleses:

Na mente de todos soldados Ingleses que encontrei não há absolutamente nenhum ódio pelos alemães, mas um tipo de irmandade através de uma desprezenciosa bondade... A coisa toda é aceita como um pesado Fardo do Destino

(GURNEY apud Cooke, p. 8. 1996)

Deste modo temos esse anti-germanismo, tomando aqui a liberdade de construir uma metáfora, que era encarado como um tipo de escudo contra as nações rivais, e não uma arma

ou mesmo um tipo de antídoto ao qual recorria abertamente Debussy (DEBUSSY apud BENEDETTI, p. 35 – 36. 2013).

Esse conformismo Inglês não era raro. H. G. Wells, famoso por seus romances e comentários políticos, em uma série de materiais jornalísticos escreveu⁵ que

Começamos (os ingleses) a lutar porque nossa honra e nosso compromisso nos obrigavam; mas tão logo nos envolvemos na luta, temos que nos perguntar qual é o fim em que nossos objetivos de luta. Não podemos simplesmente colocar os alemães de volta sobre a fronteira belga e dizer-lhes para não fazê-lo novamente. Nós nos encontramos em guerra com aquele imenso império militar com o qual temos feito o melhor que podemos para manter a paz desde que se ergueu sobre as ruínas do imperialismo francês em 1871. E a guerra é um conflito mortal. Agora temos que destruir ou ser destruídos. Nós não procuramos esse cálculo, fizemos o máximo para evitá-lo; mas agora que foi forçado sobre nós, é imperativo que seja uma avaliação completa. Esta é uma guerra que atinge todos os homens e todos os lares de cada um dos países combatentes. É uma guerra, como disse o Sr. Sidney Low, não de soldados, mas de povos inteiros. E é uma guerra que deve ser travada de tal maneira que todo homem em cada uma das nações engajadas entenda o que aconteceu.

(WELLS. 1914)

Mais tarde esses escritos seriam compilados em seu livro *War that will end War* (1914), “A guerra para acabar com todas as guerras”. Esse sentimento idealístico que diluía os indivíduos em uma vasta e amórfica homogênea cujo objetivo era a busca da consonância de todo um povo, de certa forma, acabaria por materializar-se de alguma forma na música. Assim, o anti-germanismo não parecia suficiente para motivar a rejeição da escola de música austríaca ou para estabelecer o banimento da programação desses compositores em salas de concertos, como com alguma frequência ocorreu na França, mas era suficiente para fazer com que os ingleses buscassem definir quem eram como corpo cultural.

⁵ Tradução nossa. No original lê-se: “*We began to fight because our honour and our pledge obliged us; but so soon as we are embarked upon the fighting we have to ask ourselves what is the end at which our fighting aims. We cannot simply put the Germans back over the Belgian border and tell them not to do it again. We find ourselves at war with that huge military empire with which we have been doing our best to keep the peace since first it rose upon the ruins of French Imperialism in 1871. And war is mortal conflict. We have now either to destroy or be destroyed. We have not sought this reckoning, we have done our utmost to avoid it; but now that it has been forced upon us it is imperative that it should be a thorough reckoning. This is a war that touches every man and every home in each of the combatant countries. It is a war, as Mr. Sidney Low has said, not of soldiers but of whole peoples. And it is a war that must be fought to such a finish that every man in each of the nations engaged understands what has happened*”

Sua música, como já citado, a partir de figuras como a de Henry Purcell (1659-1695) era produto genuíno, material primal daquela região, e não da escola Austríaca. Então para eles importava pouco como Beethoven ou Brahms usavam seus temas, escolhiam seus perfis melódicos ou construíam o contraponto, já que a alegação de que aquelas coisas eram, na verdade, genuinamente invenções inglesas lhes bastavam.

Esse era um consenso apresentado por significativa parte da população. Houve pesos mais ou menos a favor do combatimento identitário, dessa disputa de espaço e legitimidade discursiva e posse da técnica. Casos como o do pacifista, professor e filósofo Bertrand Russell (1872-1970), ficaram tão célebres quanto foram raros, passando por vetos e censuras:

Como professor tive o privilégio de entrar em contato com jovens de diversas Nações. Jovens em quem a esperança estava viva, em quem existia uma energia criativa que teria realizado no mundo pelo menos uma parte da beleza imaginária pela qual eles viviam. Eles foram arrastados para guerra uns de um lado, uns do outro. Alguns ainda estão guerreando, alguns estão mutilados para sempre, alguns estão mortos. Dos que sobreviveram é de se temer que muitos tenham perdido a vida do espírito - que a esperança tenha morrido, que a energia tenha sido desperdiçada e que os anos por vir sejam apenas uma jornada fatigante até o túmulo. A toda essa tragédia, não poucos os que ensinam parecem ser insensíveis: com uma lógica impiedosa provam que esses jovens se sacrificaram inevitavelmente por um objeto frio e abstrato; imperturbáveis, logo voltam ao conforto depois de qualquer assalto momentâneo de sentimento. Nesses homens a vida do Espírito está morta. Se estivesse viva iria ao encontro do Espírito dos jovens, com o amor tanto gente quanto amor de um pai ou de uma mãe, iria ignorar as barreiras do eu; a tragédia dos outros seria sua própria tragédia. Alguma coisa gritaria:

Não, isso não é certo; isso não é bom, não é uma causa sagrada essa que destrói e apaga o brilho da juventude. Fomos nós, os mais velhos, que pecamos; mandamos esses jovens para o campo de batalha por causa de nossas paixões perversas, de nossa morte espiritual, de nosso fracasso em viver generosamente, a partir do calor do coração e da revelação vivida pelo espírito. Vamos nos libertar desta morte, pois nós é que estamos mortos, não os jovens que morreram pelo nosso medo de viver. Seus fantasmas têm mais vida do que nós: eles nos mostrarão para sempre a vergonha e a infâmia de todas as eras por vir. De seus fantasmas deverá surgir a vida, e é a nós que devem vivificar.

(RUSSELL, p. 204 - 205. 2014)

Esse posicionamento inconformado era bastante próprio de pensadores que se encontravam em menor número, como o de Russell. Também incomum era o pensamento mais bélico e movimentação de ataque como propostos pelo compositor e crítico musical Joseph Holbrooke (1878-1958), em suas publicações em defesa da música inglesa que permearam não somente o período de guerra, mas também os anos adjacentes. Em sua visão

O reconhecimento pela música britânica foi ganho ao custo de milhares de vidas e milhões em dinheiro. [...] Verdade seja dita, nós nos tornamos bastante centrados em uma coisa e inclinados a pensar que havia apenas uma música, e que veio da Alemanha. Isso continuou até no início da guerra. Um protesto da parte de uma pequena seção da imprensa fez muito para chamar a atenção das pessoas para o fato de que estávamos honrando uma nação inimiga. O grito contrário foi levantado, é claro, que "a música não tem nacionalidade"; mas houve um pensamento de poucos que perceberam a injustiça. Duvido que o conhecimento de que no início da guerra os jornais alemães reproduzissem os programas de concertos de Londres, com sua rica preponderância da música alemã, com o comentário zombeteiro de que "não poderíamos viver sem isso" teve muito efeito. Pode ter sido que algumas pessoas de pensamento correto perceberam que sabíamos muito pouco sobre qualquer coisa exceto a música alemã [e] a ideia começou a germinar que possivelmente em algum lugar, de alguma forma, poderia haver algo diferente. Gradualmente, um pouco mais de música britânica foi ouvida, gradualmente o público se acostumou com a estranha visão de um nome britânico em um programa de concertos, e gradualmente se deu conta das pessoas de que havia algo nele.

(HOLBROOKE apud GODFREY, p.137-138. 1924.)

Com “Música Britânica” é difícil entender se Joseph Holbrooke se refere a algum tipo específico de estética ou simplesmente está a imaginar compositores cuja nacionalidade seja de países que formam o Reino Unido. A segunda opção parece ser o caso, já que nada programado ali fugia, de qualquer forma, dos arquétipos de formas clássicas presentes em estruturas tonais também encontradas em música dita alemã. Revela, entretanto, em seus textos como mostrado, esse isolamento ideológico do qual ele sentia fazer parte. Ou seja, como sujeito que procurava algum tipo de rompimento com a tradição musical alemã ele próprio se admitia exceção.

De qualquer forma o Pacifismo (RUSSELL) ou conformismo (WELLS e GURNEY) se contrastam significativamente com o Revanchismo francês, que 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 influenciaria todo quadro político e cultural até a declaração da Primeira Guerra Mundial (BENEDETTI, p. 29. 2013). Esse revanchismo só se manifestou em ressaltados sujeitos como HOLBROOKE.

E não é que não houvesse qualquer espaço para esse tipo de postura reacionária na sociedade inglesa, mas ao que tudo indica não era suficientemente motivador do sentimento

de revanche. Estava mais ancorado num tipo de cautela também para alguns Ingleses. Apesar de terem a percepção popular disseminada de que o perigo podia estar potencialmente na própria França ou Rússia (MCCMILLAN, p. 152. 2014) a iminência de atrito era vinda a tempos da Alemanha, de fato:

Em 1896, um panfleto que teve ampla circulação, “Fabricado na Alemanha,” de autoria do jornalista E.E. Williams, pintou um quadro sombrio: “Um estado com gigantesco poder comercial está crescendo e ameaçando nossa prosperidade, competindo conosco pelo comércio mundial”. “Passem a vista em suas casas,” insistia com os leitores. “Brinquedos, bonecas e livros infantis com que seus filhos se divertem em seus quartos foram fabricados na Alemanha. Mais ainda, a matéria-prima de seu jornal favorito (e patriótico) provavelmente vem do mesmo lugar.” De enfeites de porcelana ao atizador do fogo nas lareiras, a maior parte do que guarnece uma casa foi provavelmente feita na Alemanha. E foi mais longe: “À meia-noite sua esposa volta para casa depois de assistir a uma ópera composta na Alemanha, apresentada por atores, cantores e diretor alemães, com o ajuda de instrumentos musicais e partituras também feitos na Alemanha.

(MACMILLAN, p. 152. 2014)

Essa disputa de espaço identitário também tomou partido na Alemanha. Obviamente há que se ter prudência para que isso não seja equivalido aos movimentos fascistas que se seguiram nas décadas que estavam por vir. Mas, também naquele momento os alemães buscavam declarar a si próprios como os detentores do mérito da produção do conhecimento, da arte e da cultura e criadores da técnica apurada da qual os outros ocidentais apenas faziam uso.

Na Alemanha, em outubro, o governo imperial decidiu combater o sentimento hostil agitado entre os neutros e os beligerantes pela invasão da Bélgica. A forma escolhida foi um "Manifesto ao Mundo Civilizado", assinado por noventa e três artistas alemães, poetas, historiadores, filósofos, cientistas, músicos e clérigos. "Devemos levar esse direito até o fim como uma nação civilizada", declarou o manifesto, "uma nação que mantém o legado de Goethe, Beethoven e Kant não menos sagrado que lar e lar". Os signatários incluíam Wilhelm Roentgen, o descobridor do raio X e Max Reinhardt, um pioneiro do teatro moderno. No título do manifesto, a palavra alemã usada para "mundo civilizado" era "Kulturwelt". Isso foi imediatamente tomado com zelo pelos inimigos da Alemanha, que ridicularizavam a ideia de uma 'Kultur' alemã, atribuindo a ela todos os atos de violência e atrocidade, a todo bombardeio de uma cidade ou destruição de uma igreja e a todo ato individual de selvageria.

Um contra-manifesto, intitulado "Manifesto aos Europeus", foi imediatamente redigido por um pacifista alemão, Georg Friedrich Nicolai, professor de Fisiologia na Universidade de Berlim e um distinto cardiologista, em que apelou a uma

resposta intelectual europeia unida que pudesse levar, após a guerra, a uma Europa unida: "O primeiro passo nesta direção seria para todos aqueles que realmente estimam a cultura da Europa unir forças - todos aqueles que Goethe uma vez profeticamente chamou de "bons europeus". Não devemos abandonar a esperança de que sua voz falando em uníssono possa até hoje elevar-se acima do confronto de armas, particularmente se forem acompanhadas por aqueles que já gozam de renome e autoridade. (GILBERT, p. 101-102. 2014)⁶

Essas são, pois, tentativas da Inglaterra, França e Alemanha (para citar apenas os encabeçadores do conflito comentados) de construir uma falácia da exclusão do grupo para autorizar o discurso nacionalista necessário ao esforço de guerra. Ou seja, é necessária a afirmação de que existem coisas "verdadeiramente" primordiais a identidade popular. E é a partir desse argumento que os compositores acabam por se guiar para decidir qual seria a música própria de suas nações. E por estarem ligados a esse argumento falacioso, também são escorregadios os alegados elementos musicais reveladores de identidade nacional de alegação.

Os movimentos nacionalistas que buscavam transformar a música de seus países: um Pan Eslavismo, Pan germanismo, o Revanchismo e esse possível Britanismo em paralelo. Todos reforçados e compelidos a se posicionar em decorrência da Grande Guerra, não somente num campo de disputa na forma dos Campos de Batalha, mas de trincheiras sonoras invisíveis que passavam a ser ideal de disputa. O esforço de guerra se estendia para além do campo de batalha, portanto.

⁶ Tradução nossa do original "in Germany that October, the Imperial Government decided to counter the hostile sentiment stirred up among neutrals and belligerents by the invasion of Belgium. The form chosen was a 'Manifesto to the Civilised World' signed by ninety-three German artists, poets, historians, philosophers, scientists, musicians and clergymen. 'We shall wage this fight to the very end as a civilised nation,' the manifesto declared, 'a nation that holds the legacy of Goethe, Beethoven and Kant no less sacred than hearth and home.' The signatories included Wilhelm Roentgen, the discoverer of X-rays, and Max Reinhardt, a pioneer of modern theatre. In the title of the manifesto, the German word used for 'civilised world' was 'Kulturwelt'. This was immediately taken up with zeal by Germany's enemies, who mocked at the reality of German 'Kultur', ascribing it to every act of violence and atrocity, to every bombardment of a town or destruction of a church, and to every individual act of savagery. A counter manifesto, entitled 'Manifesto to Europeans', was immediately drafted by a leading German pacifist, Georg Friedrich Nicolai, Professor of Physiology at the University of Berlin and a distinguished cardiologist, in which he appealed for a united European intellectual response which might lead, after the war, to a united Europe: 'The first step in this direction would be for all those who truly cherish the culture of Europe to join forces—all those whom Goethe once prophetically called "good Europeans". We must not abandon hope that their voice speaking in unison may even today rise above the clash of arms, particularly if they are joined by those who already enjoy renown and authority.'

Vale lembrar, novamente, que estamos tratando de um momento histórico em que essa era a primeira guerra total. Esses conceitos e conflitos acabariam por ser amadurecidos e potencializados durante a Segunda Guerra Mundial.

E foi fato, também, que a maioria dos compositores em idade apta ou disposição para combate se alistaram, como era esperado dos cidadãos. E apesar de alguns terem sido considerados inaptos para o Serviço Militar (como Gustav Holst, que se uniria ao esforço de guerra compondo) foram vários os que vivenciaram o conflito e mesmo faleceram durante o mesmo, como veremos durante os próximos capítulos.

Ressalta-se, portanto, o baixíssimo grau de alienação dos compositores que faziam parte dos corpos sociais. Mesmo o compositor Peter Warlock (1894 - 1930), pseudônimo de Philip Heseltine, que evadiu-se para o interior do país para escapar do serviço militar manteve-se bastante ativo estudando, transcrevendo e arranjando canções inglesas do período Elizabetano e Vitoriano, contribuindo com parcela relevante da difusão e discussão desse repertório, sua performance e seus processos de editoração. Ao todo foram 500 peças transcritas desses períodos, número bastante expressivo. Também, ocupou-se em dar atenção a compositores de outros países contemporâneos a este período (HESELTINE. 1927).

A educação musical de Peter Warlock foi informal e baseou-se mais em experiência e contato com outros colegas músicos do que interação com instituições. Ainda assim, esse contato apresentou enorme diversidade, em sua nação (a Inglaterra) ou em outras (COLLINS. 2015, p. 13), imbuindo-o das características pelas quais sua música seria de difícil categorização, uma vez que não faz referência (senão indireta) a escolas ou movimentos comuns a seus contemporâneos como Raulph Vaughan Williams (1872 - 1958) ou Gustav Holst (1874 - 1934) e nem mesmo a seus mentores e figuras de inspiração mais próximas como Frederick Delius (1862 - 1934) ou Bernard Van Dieren (1887 - 1936).

Sua postura quanto ao uso de arranjo de obras historicamente estabelecidas é bastante mais conservador do que sugere o senso comum, que frequentemente o aponta como sujeito desapegado desse tipo de idealismo. Em geral esse conservadorismo reserva-se, à primeira vista, aos nacionalistas que viveram a Primeira Guerra Mundial e que não dela se esquivaram, como fez Heseltine a época ao fugir do alistamento militar. Enquanto Vaughan Williams, Holst e outros focavam-se em exaltar, divulgar e reforçar estética compositores ingleses (em

especial Henry Purcell e John Dowland) para fortalecer esse nacionalismo, vociferado e estabelecido pela Grande Guerra, Peter Warlock também dava atenção a restauração e reconhecimento público de compositores franceses renascentistas (HESELTINE. 1927).

Contudo é possível desmistificar isso bastante rapidamente ao ler publicações do próprio Peter Warlock ao opinar acerca de como editar música Elizabetana e em especial questões idiomáticas envolvidas.

Agora, chegamos à questão de organizar a música para se adequar ao "idioma do teclado". Esta é uma frase cansativa e sem sentido. Completamente, não existe tal coisa. Todo compositor significativo usa o teclado de uma maneira diferente, como todos sabem perfeitamente bem. Nós apreciamos as transcrições de Liszt das canções de Schubert como um comentário de um grande artista sobre o trabalho de outro; Mas tais comentários surgem do excesso de amor e apreciação do trabalho original em sua forma original, uma atitude tão distante das noções pedantes da inadequação do original para requisitos modernos, já que o pedante é removido do artista criativo.

(HESELTINE. 1922, p. 480)

Apesar de ser a peça mais difundida de Warlock ela não é típica do compositor, já que aparece em um momento de sua produção em que “apesar de ter trabalhado em transcrições de música antiga para viola da gamba e similares, além disso ocupava-se apenas por composições de música vocal e componentes verbais” (COLLINS. 2015, p. 304).

Somando isso a declarações de Peter Warlock:

Nós sentimos que um certo respeito é devido a todos os grandes artistas - mais especialmente quando eles são ao mesmo tempo técnicos consumados - por mais que seu idioma possa ser diferente do dos nossos compositores modernos favoritos.

(HESELTINE. 1922, p. 478)

Pode-se concluir que mesmo o inflamado patriotismo do esforço de guerra era apenas um dos fatores que estabeleciam alicerces do nacionalismo presente nos compositores e suas obras no contexto da Grande Guerra.

Mesmo nos anos que se seguiram a influência desse clima de guerra se faria presente:

O período do pós-guerra durou duas décadas, vinte anos precários de paz desde a Grande Guerra para a segunda guerra europeia. Durante essas duas décadas, a literatura da guerra refletiu todas as suas emoções, do entusiasmo patriótico e da autoconfiança nacional ao sofrimento individual e à desilusão. Histórias, romances, línguas, peças teatrais e poemas, música, pinturas e desenhos animados, até mesmo selos postais, manteve os quatro anos de guerra antes os olhos dos milhões que tinham servido nele, e os milhões que tinham assistido de suas casas, em jornais e em noticiários, e ouviu falar através das cartas dos participantes.

(GILBERT, p. 483 - 484. 2014)⁷

Com isso entendemos que diversas obras foram produzidas nesse contexto e, já que suas características e intenções, contextos de produção e finalidades, mostram-se as mais diversas, também entendemos que se faz necessário uma tipificação dessas obras para que elas sejam mais facilmente identificadas em suas tramas. Como também já apontado, esses espaços estavam em disputa e debate dinâmico e passavam por uma busca de assentamento.

Disso trataremos a seguir.

⁷ Tradução livre de: *The post-war period lasted two decades, twenty precarious years of peace from the Great War to the second European War. During those two decades the literature of the war rejected all its emotions, from patriotic enthusiasm and national self-assertiveness to individual suffering and disillusionment. Histories, novels, films, plays and poems, music, paintings and cartoons, even postage stamps, kept the four years of war before the eyes of the millions who had served in it, and the millions more who had watched it from their homes, in newspapers and on newsreels, and heard of it through the letters and home leaves of the participants.*

2. Raízes e Arborizações do Nacionalismo na Música Inglesa relativa a Grande Guerra

A influência direta dos eventos da Grande Guerra (1914 - 1918) pode ser amplamente apontada na produção artística de diversos meios: na literatura, poesia, música, artes plásticas e outros artistas mais que envolveram-se no maior confronto já vivenciado até então. A “Guerra para acabar com todas as Guerras (WELLS. 1914), seu impacto no imaginário popular, as complexas obrigações trazidas aos cidadãos se tornaram alvo de exploração artística, assim como é esperado de todo conflito social de maior ou menor tamanho. A geração que foi a escola a cavalo teve sua paisagem alterada em tudo, exceto nas nuvens do céu (BENJAMIM) dada a atualização bélico-tecnológica que eclodiu para fornecer poder de fogo sem precedente ao combate.

A instabilidade física imposta no conflito geográfico trazido pelo cenário de guerra total exigiria, em seu caminho para resolução, uma busca por estabilidade. Isso se materializou no fim do conflito com a demanda de autonomia para as porções dos impérios que se sentiram lesadas e compelidas a responder ao esforço de guerra sem ter relação geográfica tão direta a ele (MACMILLAN, p. 685. 2014). Assim nacionalismos próprios que eclodiram do que ainda era território Britânico se intensificaram como resposta à Grande Guerra.

Então, a pergunta aqui levantada é: quais seriam as consequências na música dessa sociedade, que ocorreram em paralelo a todos esses eventos? Aqui devemos buscar pela finalidade da música ligada ao conflito para sua categorização. Tão diversas são as necessidades geradas pelo contexto de produção dessas músicas que precisamos discriminar alguns pontos para entender, de fato, qual seria a música realmente *Dedicada* à Grande Guerra e quais suas características no contexto da Inglaterra.

Neste capítulo, então, nos ocuparemos da pré-análise do material com caráter descritivo executando uma proposição para agrupamento de obras tendo em vista o âmbito das composições como ferramentas com aspiração a se tornarem, cada uma a seu modo, articuladoras de seu meio artístico-social. Deste modo, como é grande a variedade de fatores e

circunstâncias em que os artistas influenciados e motivados a produzir obras laceadas a esses eventos, tão variados quanto serão os meios pelos quais esses artistas possuirão vias (e vieses) para expressar seu luto, nacionalismo, resiliência, memória, vínculo ideológico, preferência estético-musical, preferências estruturais poéticas, escolha de idiomas, entre outros parâmetros possíveis

Não é a intenção deste trabalho esgotar o repertório do século XX que tenha relação com a Grande Guerra, numa listagem exaustiva. Entretanto, aqui julgamos caber a proposição de como fazê-lo de modo a distinguir claramente o repertório julgando algumas de suas características. Tendo feito isso nos debruçaremos diante da *Música Vocal Inglesa Dedicada da Grande Guerra*.

A especificação proposta se dará por meio de cinco categorias que as julgamos evidentes após análise de uma porção grande de material apreciado, executando, assim, a exploração dos materiais obtidos nesta pesquisa (BARDIN. 1999)

Nesse texto veremos alguns exemplos de como essa guerra, e o contexto social por ela trazido, se relaciona com a música desse quadro. Vale ressaltar que na categorização a seguir não há pretensão de ser uma conclusão petrificada ou final de suas proposições, mas um ensaio que aceita a possibilidade de hibridação entre as categorias aqui colocadas entendendo que esse debate está atualmente em construção.

Descreveremos as cinco categorias a se fazer saber:

1. Obras Imagéticas;
2. Obras de Propaganda Nacionalista;
3. Obras de Rememoração;
4. Obras de Identificação Nacional;
5. Obras Dedicadas.

Apesar de não haver hierarquia intrínseca em cada um desses grupos, neste trabalho, como dito acima, se sobressairão os comentários quanto as denominadas *Obras Dedicadas* mais adiante neste capítulo. Das demais categorias ocupar-nos-emos da definição ilustrada por alguns exemplos breves, pois entendemos que elas apareceram no corpo deste de forma a

tangenciar o recorte originalmente proposto pelo trabalho. Julgamos ser relevante discutir os pontos de colisão destes repertórios, já que observou-se que despertariam certa confusão a respeito das razões de, algumas peças, não pertencerem ao recorte, quando algumas outras menos óbvias revelam ter relações, mesmo que distantes. Fornecer essas elucidações encorajam esse guia.

Há aqui, portanto, a consideração a respeito da representação simbólica gerada por esses repertórios.

2.1. A Grande Guerra e suas Obras Imagéticas

Obras que se propõe, por meio de técnicas e estéticas diversas, evocar imagens que estejam relacionadas a paisagens, aos indivíduos, objetos ou Paisagens Sonoras da Primeira Guerra Mundial. Costumam veicular metáforas (JAPIASSÚ, p. 129. 2001) que abrandam em maior ou menor grau a condição violenta com o objeto original da representação.

Para enquadrar-se nessa categoria deve-se haver qualquer tentativa de descrição metafórica do evento ou de seus elementos sem que isso seja declarado como uma obra de intenção memorial. Então, costuma ter forte relação com o evento sem que esta relação seja explícita, carecendo de dedicatória formal. Portanto costuma ser necessário que o autor revele, fora da obra que contém a metáfora, a intenção imagética que será objeto da evocação.

Na Inglaterra, sendo assim, é possível observar que certas obras que aqui proponho se relacionam ao conceito de Pastoralismo da música inglesa. Apesar de difícil delimitação em decorrência do caráter impressionista advindo da abordagem dos compositores que a ele se debruçaram (SAYLOR, 2008) e tendo, deste modo, variadas formas pelas quais pode ser abordado, é dito que em geral:

pastoralismo não é o “alto” modernismo no sentido estilístico geralmente aceito; a maioria das obras descritas como “pastorais” apresentam estrutura modal, ou neo-tonais tendendo à modalidade, temas rapsódicos, com frequência um âmbito dinâmico limitado (tendendo à quietude), texturas proeminentes em cordas e sopros, e ritmo suave e fluido, com frequência em compasso composto.

Este amplo conceito em que o compositor compõe, como sugerido por Saylor, movido em direção a esse modo de se relacionar por Arcadismo (sua relação com a natureza) e Utopia (sua relação com o idealizado) para se vincular com sua tradição nacionalista por meio de sua música.

Temos então previstas nesta abordagem *Imagética* as seguintes categorias, que devem obrigatoriamente se entrelaçar de algum modo com a Grande Guerra:

- 1) obras contendo metáforas em relação à Paisagem Sonora ligada ao evento;
- 2) obras com evidência de terem sido motivadas por meio do impressionismo abarcado pelo Pastoralismo anteriormente descrito;
- 3) obras cujos compositores tenham tal relação com a Grande Guerra que foram ligadas ao evento extra-musicalmente;
- 4) obras com características marciais que, a despeito da intenção de seus compositores, estejam frequentemente associadas à Grande Guerra.

2.1.1 Algumas Obras Imagéticas

Em literatura pode ser observada em trechos de romances, onde o terror causado pelo combate, pela presença do inimigo e do armamento encontram a possibilidade de se redefinirem como criaturas místicas, como no célebre exemplo de Paisagem Sonora presente em *O Retorno do Rei*, onde a descrição dos gritos do Nazgúl⁹ substituem os sons produzidos por artefatos explosivos. Segue-se a descrição do comportamento das testemunhas.

Os nazgúl vieram de novo, e, agora que o Senhor do Escuro crescia e exibia sua força, da mesma forma as vozes deles, que expressavam apenas a sua vontade e malícia, se encheram de maldade e horror. Faziam círculos acima da Cidade, como

⁸ Nossa tradução para: “*pastoralism is not "high" modernism in the generally accepted stylistic sense; most pieces described as "pastoral" feature modal or modally inflected neo-tonal harmonies, rhapsodic thematic material, an often limited dynamic range (tending toward the quiet), prominent string and woodwind textures, and smoothly flowing rhythms, often in triple or compound meters.*”

⁹ Nazgúl é uma figura de oposição aos protagonistas na obra *O Senhor dos Anéis* (TOLKIEN. 2000). É uma criatura descrita de forma espectral representante, no decorrer da obra, da iminência da morte.

abutres que aguardam sua parcela de carne humana destinada a morrer. Voavam fora do alcance da vista ou de algum tiro, e mesmo assim estavam sempre presentes, e suas vozes mortais rasgavam o ar. Ao invés de diminuírem, a cada grito iam ficando mais insuportáveis. Por fim até mesmo os mais corajosos se jogavam no chão quando a ameaça oculta passava sobre suas cabeças, ou então ficavam de pé, deixando cair as armas das mãos paralisadas, enquanto suas mentes eram invadidas por um negror total, e eles não pensavam mais na guerra, mas só em se esconder e rastejar, e morrer.

(TOLKIEN, 2000, p. 88.)

John Ronald Reul Tolkien (1892-1973) ganhou fama como romancista e professor no decorrer do século XX. Quando soldado no Exército Britânico participou da Batalha do Somme, tendo contraído uma febre de trincheira¹⁰ que o mandou de volta a Inglaterra por estar inapto a combater (DOUGHAN). Suas experiências militares são visíveis, porém, no decorrer de sua obra como pode ser visto no trecho acima.

Essas conclusões, a partir do que aqui chamo de *Obras Imagéticas* só podem ser confirmadas ou especuladas a partir do ponto em que requerem conhecimento extra-obra.

Isso é reforçado em obras que se ausentam de texto e que estão totalmente engajadas em música instrumental. Em sua Sinfonia Pastoral (1922) Ralph Vaughan Williams teria admitido em carta a sua esposa Ursula Vaughan Williams (1911 -2007), para surpresa de muitos que

É de fato música dos tempos da guerra - em grande parte incubada quando eu costumava subir, noite após noite, com a carroça da ambulância em Ecoivres e íamos sobre uma colina e lá estava uma maravilhosa paisagem *Corotiana*. Não é mesmo como que com cordeirinhos saltitantes como a maioria das pessoas toma por certo.

(WILLIAMS apud BEIDLER, p. 70. 2016)

Fazendo referência ao pintor realista francês Jean Batistte Camille Corot (1796 - 1875) Williams revela que o germe da ideia daquela música está numa paisagem que se relacionava com o cotidiano de seu serviço militar. Quando tornada pública a declaração a peça passou a ser associada ao período e tornou-se alvo de especulação nesse sentido.

Em outras situações, nessa categoria, é possível observar obras que são

¹⁰Doença comum contraída em decorrência da precariedade de condições nas trincheiras.

compulsoriamente associadas ao evento como se a ele fizessem referência direta diante da condição de falecimento do compositor durante o serviço militar na Grande Guerra. Casos célebres se estendem à George Butterworth (1885-1916), cuja obra é frequentemente programada como Obra de Guerra. *Banks of Greenwillow* (1913) para orquestra, deste compositor, é vastamente gravada e programada de modo que se encontre agrupada a obras relacionadas ao período. Esse fenômeno trata de um tipo de memorial póstumo em honra a um compositor.

Em Marte, o Mensageiro da Guerra (*Mars, the Bringer of War*) da suíte de Gustav Holst Planets Op. 32 (1914), temos o caso de uma música que por sua característica marcial, seu título e ano de composição em consonância com o ano de início do conflito, teve sua relação compulsória com a Grande Guerra construída no senso comum. Isso se contrapunha a intenção esotérica de referência astrológica de Holst, que pretendia apenas se colocar como um tipo de romancista explorando arquétipos.

2.2. A Grande Guerra e suas Obras de Rememoração

Há ainda obras que revisam o contexto da época por meio do viés de sua geração ou de um período posterior. Isso se dá em períodos pós-guerra onde a resolução do conflito já ocorreu. Em geral por autores que não o vivenciaram o evento diretamente, mas possuem uma experiência que lhes foi transmitida por contato social, mesmo que distante. Esses autores não foram da geração ou do grupo social que se mobilizou no esforço de guerra ou o contexto de produção das obras não faz referência real ao evento.

Essas obras geram, apesar de citar diretamente a guerra, de relação factualmente fraca com o evento, ou buscam construção de novo enquadramento ideológico do evento.

Assim, estando a temática da Grande Guerra presente, também encontram-se, para que sejam obras de *Rememoração* características tais:

- 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, a partir do viés de um indivíduo que não tenha vivido o evento.
- 3) Obras que acompanham material vinculado à guerra, como trilhas sonoras filmes, documentários etc, portanto vinculadas ao evento por referência extra-musical.

2.2.1. Algumas obras de Rememoração

Um caso emblemático é do próprio compositor Gustav Holst, que escreveu sob encomenda em 1922 o hino de cunho nacionalista, *I vow to thee my country* para rememoração da Grande Guerra. Para alívio de Holst a melodia de Júpiter de sua Suíte Planetas opus 32 teria se “encaixado” no poema escrito por Cecil Spring Rice (HOLST, p. 175, 1974.)

Ou seja, uma obra reaproveitada, encomendada para a memória do evento, mas não escrita exclusivamente sob circunstância de tal evento ou mesmo com intuito de a ele ser representativa.

De maneira similar encontra-se o célebre War Requiem (1962) de Benjamin Britten (1913-1976). O compositor, apesar de poder ter acesso a experiência de seus progenitores - já que ele próprio era infante no período da Grande Guerra - é motivado a escrever a obra, que provavelmente é a mais famosa a referenciar o evento, apenas para a ocasião da revitalização de uma catedral bombardeada durante a segunda guerra. Usando textos de cunho pacifistas do poeta Wilfred Owen (1893-1918), soldado da Grande Guerra (COOKE. 1994). Ao olharmos para os textos escolhidos para as obras do período veremos que o ponto de vista pacifista era preterido diante do conformista. Esse tipo de posicionamento que preferia o viés pacifista do conflito é um reenviesamento.

Isso acontece também na obra de Kurt Weill (1900 - 1950). Seu musical Jhonny Jhonson (1936) apresenta similar contexto revisionista, onde há questionamentos sobre a utilidade daquele esforço de guerra e das oposições nacionalistas.

Esses eram posicionamentos ideológicos raros aos soldados que mais frequentemente relatavam sua intenção de lutar e ser parte integrante do frenesi imposto pela guerra, como imensamente relatado pelos próprios soldados, por exemplo, no livro *Forgotten Voices of the Great War: A New History of WWI in the Words of the Men and Women Who Were There* (2003), onde Max Arthur compila declarações de indivíduos comuns integrantes da população no período.

Em uma ocasião de composição mais recente e de exemplo cronologicamente mais longínquo é possível apontar a trilha sonora do jogo de videogame *Valiant Hearts* (2014), da desenvolvedora UBISOFT, com objetivo didático visando acurácia histórica da Primeira Guerra Mundial. A música composta por Ian Livingstone (1949-) e Peter McConnell (1960-) acompanha o roteiro com características de romance histórico baseado em fatos do evento, sendo guiado inclusive por relatos e cartas de soldados para guiar seu roteiro.

De qualquer forma essas obras expressam releitura do evento em si, em maior ou menor medida

2.3 A Grande Guerra e as Obras de Propaganda Nacionalista

Obras produzidas ou veiculadas com intuito de reforçar propaganda pró-guerra ou militarista. Visa reforçar elementos nacionalistas e instigar os cidadãos ao esforço de guerra. Recrutamento ou manutenção de direcionamento do discurso político.

Em geral aponta para incitação patriótica e liga-se de forma institucional ao evento. De modo que:

- 1) Tenha sido relacionada, espontaneamente, ao viés nacionalista imposto pelo esforço de guerra;
- 2) Tenha sido atrelada a Grande Guerra por necessidade publicitária.

2.3.1. Algumas obras de Propaganda Nacionalista

Hearts of Oak, popular marcha da marinha, composta antes da guerra, era veiculada em cinemas o tempo todo. (Soldado Inglês apud ARTHUR, 2003).

Outras canções populares como *It's A Long Way To Tipperary*, *Keep The Home Fires Burning* e *Pack up Your Troubles* também espalharam-se e passaram a ser associadas ao evento, a última fruto de concurso que procurava uma canção elaborada para a finalidade de motivar as tropas (MALONE, 2014)

2.4 A Grande Guerra e Obras de Identificação Nacional

A Partir da iminência de encolhimento do império causado pela pressão dos nacionalismos próprios de países que eram dados como territórios do Reino Unido, mas que eram cultural e geograficamente distantes da Inglaterra, é possível notar que os compositores passam a se propor a realocada energia para fortalecer uma identidade da Grã Bretanha. Um tipo de *Britanismo*, com buscas culturais similares as do Revanchismo ou Germanismo, passa a ser reforçado.

Essas obras dedicadas a tentativa de definir a identidade nacional, mas de forma implícita. Adoção de variadas canções de minorias (folksongs) ou de países que orbitam a Inglaterra passam a ser incluídas no repertório como bem cultural e constitutivo da identidade Inglesa. Ou seja, os valores culturais de alguns países do Reino Unido são absorvidos e aglutinados aos da Inglaterra, como se primordialmente ingleses fossem. Como produto disso estende-se a selecionados países do Reino Unido o adjetivo de “Inglês”. Canções do País de Gales, Irlanda e Escócia com frequência são chamadas de Inglesas, quando canções Canadenses ou de colônias africanas não receberão o mesmo adjetivo. Essa música partia do seguinte entendimento:

Para muitos compositores ingleses ativos no início do século 20, a *folksong* exibia práticas estilísticas que não apenas forneciam alternativas ao modernismo continental, mas vinham de fontes que eram distintamente e inquestionavelmente inglesas.

Por exemplo, colecionadores de sua geração foram criticados por estudiosos posteriores por supostamente “idealizarem” as músicas que eles coletaram - isto é, envolver-se em práticas que deturpavam tanto a música quanto os cantores. Isso pode envolver a limitação de suas pesquisas aos locais rurais mais isolados; gravar a música, mas não detalhes sobre o artista ou cenário; descartando versos que ou derivavam de folhas de baladas impressas ou se desviavam dos padrões contemporâneos de decência moral; ou editar transcrições de modo a garantir a conformidade com modelos mais regulares.

Vaughan Williams foi tão inconsistente quanto muitos de seus contemporâneos em seus métodos de coleta; no entanto, podemos ver evidências de sua luta para equilibrar um registro fiel de performances individuais contra seu próprio gosto musical e experiência.

(SAYLOR, 2018)¹¹

Como pode ser notado por meio do comentário e fica evidente no repertório, essa produção de folksong, que era elemento importante para uma desejada identificação e valorização nacional, era mediada pela técnica da música erudita aprendida, ensinada e praticada pelos compositores. Essas folksongs eram, assim, filtradas. Canções tradicionais eram arranjadas para formações como Coro Misto, Orquestra ou formações diversas, usando técnicas de homofonia, imitação e processos tonais que não eram necessariamente parte integrante do material original. Acabava por representar um tipo de diálogo que aglutinava dois discursos de autoridade distintos: 1) a tradição e prática da *folksong* do povo, ancorada na imanente sabedoria popular e nos costumes; 2) A técnica acadêmica com seus signos próprios.

Com essa ascensão de inúmeras *Folksongs* pode ser observada em quase todos compositores Ingleses. Em Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams, George Butterworth e tantos outros, será observada a aparição de English Folksongs que na verdade são Irlandesas,

¹¹ Tradução nossa: “For many English composers active in the early 20th century, folk music displayed stylistic practices that not only provided alternatives to Continental modernism, but came from sources that were distinctively and unimpeachably English.”

“For example, collectors of his generation have been criticised by later scholars for allegedly “idealising” the songs that they collected – that is, engaging in practices that misrepresented both the music and the singers. This might involve limiting their surveys to the most isolated rural locales; recording the music but not details about the performer or setting; discarding verses that either derived from printed ballad-sheets or deviated from contemporary standards of moral decency; or editing transcriptions so as to ensure their conformity to more regular models.

Vaughan Williams was just as inconsistent as many of his contemporaries in his collecting methods; however, we can see evidence of his struggle to balance a faithful record of individual performances against his own musical taste and experience”.

Galesas, Escocesas e não raramente provenientes de minorias étnicas desses territórios (como em *The Song of the Blacksmith* do ciclo *Six Choral Folksongs* (1916) para coro misto de Gustav Holst, uma canção Cornish, uma minoria étnica do País de Gales, que por sua história de assentamento territorial, que deve ter tido origem em uma incursão e assentamento Nórdico séculos antes e passou a ser considerada Inglesa a partir do início do século).

Essas aglutinações são flexíveis e definidas por convenções sociais que, mais ou menos, atendem interesses de populações que por vezes precisam se fixar em marcos nacionais, nesse caso a Primeira Guerra Mundial, mesmo que temporariamente, em razão de conflitos ou disputas culturais.

Essas músicas intentam registrar, através de uma musicologia do início do século XX baseada no registro de signos através da notação musical ocidental, a tradição musical de povos em geral mais isolados dos centros urbanos. Acabam sendo indicações comportamentais e de costumes adjetivados como Ingleses.

Frequentemente priorizam textos de descrição de costumes e valorização do povo simples, trabalhador em contraste com grandes épicos heróicos. Ao mesmo tempo estabelece esses personagens trabalhadores, simples, advindos do povo, como heróis simbolicamente equivalentes aos heróis épicos.

Também relacionam-se esses personagens ao Arcadismo e Utopia (SAYLOR, 2008).

Assim, apesar de serem obras mais subjetivamente ligadas ao evento, elas podem estar relacionadas a Grande Guerra a medida que:

- 1) Sejam 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.

2.4.1. Exemplos e Discussões: Identificação Nacional

Five English Folksongs (1913) de Ralph Vaughan Williams é uma canção recolhida do país de gales. Baseia-se no Wassail de Gloucestershire e descreve uma tradição de festejo que é ao mesmo tempo de origem tradicional nórdica e medieval inglesa. Vem da tradição Danesa e deve ter chegado no País de Gales durante as invasões na Idade Média e lá se instalado com a população, sendo recolhida e arranjada por Vaughan Williams no início do século XX.

Wassail Song

Wassail, Wassail, all over the town,
Our bread it is white and ale it is brown;
Our bowl it is made of the green maple tree;
In the Wassail bowl we'll drink unto thee.

Here's a health to the ox and to his right eye,
Pray God send our master a good Christmas pie,
A good Christmas pie as e'er I did see.
In the Wassail bowl we'll drink unto thee.

Here's a health to the ox and to his right horn,
Pray God send our master a good crop of corn,
A good crop of corn as e'er I did see,
In the Wassail bowl we'll drink unto thee.

Here's a health to the ox and to his long tail,
Pray God send our master a good cask of ale,
A good cask of ale as e'er I did see,
In the Wassail bowl we'll drink unto thee.

Come, butler, come fill us a bowl of the best;
Then I pray that your soul in heaven may rest;
But if you do bring us a bowl of the small,
May the Devil take butler, bowl and all!

Canção de Wassail

Wassail, Wassail, por toda a cidade,
Nosso pão é branco e a cerveja é marrom;
Nossa tigela é feita da árvore de bordo verde;
Na tigela de Wassail nós vamos beber para ti.

Aqui saudamos o boi e seu olho direito,
Oremos a Deus para que mande ao nosso mestre
uma boa torta de Natal
Uma boa torta de Natal como eu nunca vi.
Na tigela de Wassail nós vamos beber para ti.

Aqui saudamos o boi e seu chifre direito,
Oremos a Deus para que mande ao nosso mestre
uma boa colheita de milho
Uma boa colheita de milho como eu nunca vi,
Na tigela de Wassail nós vamos beber para ti.

Aqui saudamos o boi e sua cauda longa,
Oremos a Deus para que mande ao nosso mestre
bom barril de cerveja,
Um bom barril de cerveja como eu nunca vi,
Na tigela de Wassail nós vamos beber para ti.

Venha, mordomo, venha nos encher uma tigela do
que há de melhor;
Então eu oro para que sua alma no céu possa
descansar;

Mas se você nos trazer uma tigela miúda,
Que o Diabo leve o mordomo, tigela e tudo!

Then here's to the maid in the lily white smock,
Who tripp'd to the door and slipp'd back the lock;
Who tripp'd to the door and pull'd back the pin,
For to let these jolly Wassailers walk in.

Este é para a donzela no avental branco lírio,
Que foi até a porta e abriu a fechadura;
Que foi até a porta e puxou o pino,
Para deixar esses Wassailers alegres entrar

Six Choral Folksongs (1916) de Gustav Holst é uma canção recolhida de Hampshire de características onomatopéicas, descritivas de labor e inter relacionamento social. Aqui preza-se pela valorização do trabalhador, e da tradição e prática da população comum, não de grandes descretivos e aspirações heróicas, similar ao exemplo anterior.

61086. CURWEN  EDITION

To C. K. S. and the ORIANA.

The Song of the Blacksmith.

HAMPSHIRE FOLKSONG
collected by G. B. GARDINER.

Arranged for Mixed Voices by
G. T. HOLST.

Moderato e maestoso.



SOPRANO.
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

CONTRALTO.
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

TENOR.
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

BASS.
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

figura 1: Compassos iniciais

The song of the blacksmith

Kang, kang, kang ki ki kang kang.
For the blacksmith courted me, nine months and better;
And first he won my heart, till he wrote to me a letter.
With his hammer in his hand, for he strikes so mighty and clever,

He makes the sparks to fly all around his middle.

A canção do ferreiro

Kang, kang, ki ki ki kang kang.

O ferreiro me cortejou nove meses e mais;

E primeiro conquistou meu coração, até que me escreveu uma carta.

Com o martelo na mão, porque ele é tão poderoso e inteligente,

Ele faz faíscas voarem em todo ambiente.

Canção descritiva de passagem de tempo e consequências de dever nas relações sociais e

Desse modo vemos a possibilidade desse repertório que tem alguma relação com o conflito no sentido de que aquele também foi um conflito de afirmação identitária e de busca de espaços de seus nacionalismos.

Mais um caso também no arranjo, nesse mesmo grupo de composições, de uma canção vinda de uma minoria étnica da Inglaterra, os cornish:

61087. CURWEN  EDITION

To C. K. S. and the ORIANA.

I love my love.

CORNISH FOLKSONG
collected by G. B. GARDINER.

Arranged for Mixed Voices by
G. T. HOLST.

Andante.

SOPRANO. *p* A - broad as I was walk - ing, one eve - ning in the spring, I

CONTRALTO. *p* A - broad as I was walk - ing, one eve - ning in the spring, I

TENOR. *p* A - broad as I was walk - ing, one eve - ning in the spring, I

BASS. *p*

figura 2: compassos iniciais de “*I Love my Love*”.

Para o caso desse proposto Britanismo na música há essa justaposição da tradição oral e musical do povo sendo valorizada mediante o uso de signos próprios estabelecidos na música erudita de tradição de corte. Assim os compositores passam a estabelecer diálogo entre esses repertórios, sob a égide do esforço patriótico

Six Songs from A Shropshire Lad (George Butterworth)

É um ciclo de canções costumeiramente programado como obra que faz referência a Grande Guerra, bem como a totalidade da obra de seu autor. Isso se deve ao fato de seu compositor, George Butterworth (1885 - 1916) ter falecido durante a Batalha do Somme tornando-se um tipo célebre de “soldado-compositor”.

2.5 A Grande Guerra e suas Obras Dedicadas

Há relações delineadas entre o conflito e as artes que podem ser facilmente reveladas por meio de dedicatórias ou alegação do autor. Em temas adotados pelo texto observam-se, em geral, referências a luto ou um tipo soturno de nostalgia. São obras imbuídas de grande pessoalidade por parte de seus autores que costumam estar diretamente relacionados com o período, mesmo que essa relação se dê por contato social com o esforço de guerra como um todo, sem combate necessariamente. Muitas vezes a ausência em campo de batalha se dava por constatada inaptidão física.

Costumam ser reveladoras do estado de senso comum que era apresentado pela necessidade de atender ao esforço de guerra encarando-o como um Fardo do Destino (GURNEY apud COOKE, p. 8. 1996) ou um chamado de honra (WELLS, 1914).

. Lembra-se, aqui, que as condições para produção cultural nas trincheiras eram precárias. Entretanto, alguns desses autores puderam estar afastados o suficiente para produzir ou não tiveram estiveram em combate.

Define-se essa seção pela característica de que as obras possuem dedicatórias evidentes quando na ausência de texto cantado. A Música Vocal, porém, é usualmente a que direciona com clareza, através de seus recursos poéticos, o entrelaçamento entre as obras e a Grande Guerra.

Desse modo, além da declarada relação com o esforço de guerra deve-se revelar pela obra:

- 1) Dedicatória a Grande Guerra, a memória dos indivíduos (especificados ou generalizados);
- 2) Reflexão direta citada textualmente no decorrer da obra.

Aqui levantamos todas as obras musicais escritas por compositores ingleses com tais características.

Neste capítulo nos posicionamos de modo a listar essas obras de compositores ingleses, que não sejam as vocais, sem entrar no mérito de obras de outras nações neste recorte. Salientamos, ainda, que nesse sentido os Ingleses e Franceses se mostraram os mais produtivos - tendo em vista o contexto de produção ao qual se inseriam como levantamos em capítulo anterior.

2.5.1. War Elegy (1919) - Ivor Gurney

Obra sinfônica escrita pelo também soldado Ivor Gurney, que foi especialmente produtivo e ficou conhecido como poeta da Grande Guerra. O título da obra faz alusão direta ao gênero poético de Elegia, ou seja, uma obra de caráter reflexivo sobretudo fúnebre.

A formação utilizada é de Orquestra Sinfônica.

2.5.2 First Symphony (1928-1929) - Gordon Jacob

Obra de formação orquestral composta 10 anos após o término do conflito do qual Gordon Jacob tomou parte como soldado, tendo sido inclusive capturado e preso em 1917. A obra é dedicada a Anstey Jacob, seu irmão, morto na Batalha do Somme em 1916.

A sinfonia tem quatro movimentos - I. *Allegro e molto risoluto* II. *Lento e mesto* III. *Scherzo. Allegro molto* IV. *Larghetto - allegro moderato - larghetto* V. *Allegro con fuoco* e usa formação de orquestra sinfônica.

2.5.3. Elegiac Variations (1919 - 1920) - Thomas Dunhill

Escrita em memória Hubert Parry (1848 - 1916), compositor morto em serviço militar durante a guerra. Thomas Dunhill usa formação instrumental de Orquestra Sinfônica.

3. Obras Vocais Inglesas Dedicadas da Grande Guerra

Neste capítulo focaremos na exposição do repertório da música Dedicada, como descrita anteriormente, que façam uso de voz: seus textos, estéticas-musicais e contexto de produção. Também devem ser apontados ao fim, através de Análise do Discurso (BARDIN, p. 213, 1999.), paralelos e contrastes do direcionamento político que emerge destas obras.

Todas traduções de textos são nossas, exceto as traduções usadas pelos próprios compositores para transferir o material original para o Inglês. Exibiremos cada caso ponto a ponto.

Assim investigaremos o viés expressado em cada um dos textos, bem como geraremos exposição do contexto de produção dos mesmos. Ao fim deste ficam, por consequência a discussão de todo acima exposto, todas obras vocais dedicadas da Grande Guerra produzida pelos compositores ingleses aqui investigados.

No início de cada item deste capítulo identificamos a dedicatória de obra dada pelo compositor em suas partituras.

3.1.1 Requiem (1913 - 1916) - Frederick Delius (1862 - 1934)

To memory of all young artists fallen in war

Não estando apto ao serviço militar devido a idade, Frederick Delius escreveu seu Requiem de texto próprio e considerado profano, dedicando-o aos artistas falecidos durante o conflito. A obra possui dois coros STAB acompanhados por orquestra sinfônica, soprano solista e barítono solista.

3.1.2 O texto do Requiem

Possui duas versões: em alemão e em inglês (da qual nos ocuparemos a seguir). O texto é distribuído em 4 seções, a resumir as temáticas:

- I. Inevitabilidade e naturalidade da morte.
- II. A presença de múltiplos ídolos e fés, todos permeados pela mesma morte
- III. Sentimentos terrenos de amor
- IV. Os ciclos sem fim da natureza sendo o humano testemunha deste:

I.

Coro

*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

Bar. Solo

*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

Coro

*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

Bar. solo

*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

Coro

They dragged themselves with dreams and golden visions

Visions

Arrastaram-se em sonhos e visões douradas

Bar. solo

Then rose a storm with mighty winds and laid it low

Então emergiu a tempestade de vento forte e fez ruir

Coro

And laid it low

E fez ruir

Bar. solo

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”

Coro

*“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
And ne'er come back again
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

Não voltam

II.

Coro

Hallelujah

Lā ilāha illā allāh

Bar. solo

*And the Highways of earth are full of cries
The ways of the earth bring forth
Gods and Idols*

E as Estradas da terra estão cheias de cânticos
Os caminhos da terra trazem
Deuses e Ídolos

*Who so awhile regards them
turn from them and keeps apart from all men
for fame and its glories seem but idle nothings*

Quem os tem em consideração
Toma seu lado e afasta-os de todos homens
pois fama e suas glórias parecem ser mas nada são

*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*

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

Coros

*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*

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

Bar. solo

*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*

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

*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*

Qualquer tarefa que for tua

trabalhe com querer
 Pois nada disso saberá
 quando tua jornada ao fim chegar

Coros

*For all who are living know that Death is coming
 but at the touch of Death lose knowledge of all things*

Pois saibam os que vivem que a Morte se aproxima
 mas ao toque da Morte perde-se o conhecimento sobretudo

*For all who are living know that Death is coming
 but at the touch of Death lose knowledge of all things*

Pois saibam os que vivem que a Morte se aproxima
 mas ao toque da Morte perde-se o conhecimento sobretudo

III.

Bar. Solo

*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*

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

Among her fragrant blossoms

*Love dwelling and to all who longed her
love she gave*

Entre suas perfumadas flores
Habitava amor e para todos que a desejavam
amor ela dava

Coro

*Among her fragrant blossoms
Love dwelling*

Entre suas perfumadas flores
Habitava amor

Bar. Solo

*I praise her above all other women
who are poor in their being
and so are poor giving too*

Eu a louvo acima de todas outras mulheres
que são pobres em seu ser
e portanto pouco dão

*Were not the world the abode of semblers
and were not men's hearts so impure
then all the world would join me in praising my beloved*

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*

Ela casou-se e ainda era casta
e pura como uma flor
Minha amada a quem eu acalentei era como uma flor

IV.

Sop. solo

*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*

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

Coro

The crown!
A coroa!

Sop. solo

*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*

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

*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*

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

Coro

Long dreamless sleep
 Longo sono sem sonho

Sop. solo

And the passing spirit sings but this only

“Farewell, I loved you all”

And voices of nature answer him

E o espírito que passa canta apenas isso:

“Adeus, Eu amei a todos”

E a voz da natureza o respondeu

Coro

“Thou art our brother!”

És nosso irmão

Sop. solo

Whence it had risen

Dáí levantou-se

Bar. solo

The snow lingers yet on the mountains

But yonder in the valleys the buds are breaking on the trees and hedges

A neve ainda paira sob a montanha

Mas nos vales os brotos afloram nas árvores

Sop. Solo

Golden the willow branches and red the almond blossoms

The little full-throated

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

Coro

Springtime, springtime!
 Primavera, Primavera

Bar. solo

*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

Coro

The woods and forests are full of coolness and silence

Os bosques e florestas estão cheios de frio e silêncio

Bar. solo

*The golden corn awaits the hand of the reaper
for ripeness bids death come*

O milho dourado espera a mão do segador

Coro

ripeness bids death come, death come

Maturidade requer a chegada da morte, a morte vem

Bar. solo

*Eternal renewing
everything on earth will return again*

Eterno renovar

Tudo na terra retornará novamente

Coro

*everything on earth will return again
everything on earth will return again*

Tudo na terra retornará novamente

Tudo na terra retornará novamente

TUTTI solos + coros

Springtime, summer

Fall and Winter

and then comes

Primavera, verão

Outono e Inverno

e então vem

SPRINGTIME, SPRINGTIME

SPRINGTIME, SPRINGTIME

PRIMAVERA, PRIMAVERA

PRIMAVERA, PRIMAVERA

3.2. Margaritae Sorori (1915) - Ernest Farrar (1885-1918)

To my Wife.

Foi soldado, falecendo em serviço. A peça, para coro STAB a capella foi escrita antes de sua convocatória para o esforço de guerra ser executada.

3.2.1. O texto de *Margaritae Sorori*

As palavras musicadas de W.E. Henley (1849-1903) fazem descrição de um observador inserido numa paisagem. Tanto o observador quanto a paisagem são descritos como tranquilos, triunfantes e plenos em seus propósitos:

A LATE lark twitters from the quiet skies:

And from the west,

Where the sun, his day's work ended,

Lingers as in content,

There falls on the old, gray city

An influence luminous and serene,

A shining peace.

Piam as cotovias tardias no quieto céu

E do oeste

Onde o sol, terminado seu dia de trabalho,

Paira como em contento

Então cai sob a velha cidade cinza

Uma influência luminosa e serena

uma paz reluzente

The smoke ascends

In a rosy-and-golden haze. The spires

Shine and are changed. In the valley

Shadows rise. The lark sings on. The sun,

Closing his benediction,

Sinks, and the darkening air

Thrills with a sense of the triumphing night—

*Night with her train of stars
And her great gift of sleep.*

Sobe a fumaça
 Numa névoa rosa e dourada. Os pináculos
 Brilham e são mudados. No vale
 Sombras se erguem. As cotovias continuam o canto. O Sol,
 Terminando sua benedição,
 Afunda, e o ar se escurece
 Comovido com a sensação da triunfante noite -
 Noite com sua comitiva de estrelas
 E seu presente do sono

*So be my passing!
 My task accomplish'd and the long day done,
 My wages taken, and in my heart
 Some late lark singing,
 Let me be gather'd to the quiet west,
 The sundown splendid and serene,
 Death.*

Que seja meu falecer!
 Minhas tarefas feitas e meu longo dia ido,
 Meus salários pagos e em meu coração
 Alguma cotovia tardia cantando,
 Deixe-me unir ao silencioso oeste,
 O pôr do sol esplêndido e sereno,
 Morte.

3.3. In Flanders (1917) - Ivor Gurney (1890 - 1937)

Ivor Gurney foi um dos mais proficientes poetas da Grande Guerra, entretanto para suas canções acerca do período escolheu textos do, também soldado e poeta da Grande Guerra, John McCrae (1872-1918).

3.3.1. O texto de In Flanders

O texto trata da descrição de paisagem de um campo de batalha e a inevitabilidade do destino da morte:

“In Flanders Field” - John McCrae

*In Flanders fields the poppies blow
Between the crosses, row on row,
That mark our place; and in the sky
The larks, still bravely singing, fly
Scarce heard amid the guns below.*

Nos campos de Flanders as papoulas pairam
Entre as fileiras de cruzes
Que marcam nosso lugar, e o céu
Os pássaros ainda corajosamente cantando, voam
Quase não se ouvem em meio as armas abaixo

*We are the Dead. Short days ago
We lived, felt dawn, saw sunset glow,
Loved and were loved, and now we lie
In Flanders fields.*

Somos os Mortos. Poucos dias atrás
Vivíamos, sentíamos o amanhecer, víamos o brilho do pôr do sol
Amávamos e éramos amados, e agora jazemos
Nos Campos de Flanders

Take up our quarrel with the foe:

*To you from failing hands we throw
The torch; be yours to hold it high.
If ye break faith with us who die
We shall not sleep, though poppies grow
In Flanders fields.*

Tome nossa disputa com o inimigo:
A você de mãos trêmulas jogamos
A tocha; seja sua para erguer alto.
Se quebrar sua fé nos que morreram
Não descansaremos, entre as papoulas que crescem
Nos Campos de Flanders

3.4. By a Bierside (1917) - Ivor Gurney (1890 - 1937)

3.4.1. O texto de By a Bierside

O texto trata da reflexão e conciliação do narrador com a Morte, que começa sendo descrita como um personagem ininteligível e termina se transformando em personagem amável e detentor do desconhecido:

By a Bierside - John Masefield

*This is a sacred city, built of marvellous earth.
Life was lived nobly there to give such Beauty birth.
Beauty was in this brain and in this eager hand.
Death is so blind and dumb, death does not understand.*

Esta é uma cidade sagrada, construída com maravilhosa terra
Vida foi vivida com nobreza lá para se nascer tamanha Beleza
Beleza estava em seu cérebro e em sua hábil mão
Morte é tão cega e burra, a morte não entende

Death drifts the brain with dust and soils the young limbs' glory.

Death makes justice a dream and strength a traveller's story.

Death drives the lovely soul to wander under the sky.

Death opens unknown doors. It is most grand to die.

A morte arrasta o cérebro na poeira e soterra a glória dos corpos jovens

Morte faz da justiça um sonho e da força uma história de viajante

Morte faz a alma amável admirar o céu

Morte abre portas desconhecidas. É quase grandioso morrer.

3.5. Morning Heroes (1930) - Arthur Bliss (1891 - 1975)

*To the Memory of my brother Francis Kennard Bliss and all other
Comrades killed in battle*

Arthur Bliss foi soldado e escreveu Morning Heroes, para Coro, Orquestra Sinfônica e Narrador, utilizando uma série de textos clássicos de literatura que tratam de guerras, como a *Ilíada*, passando por textos da guerra da Secessão escritos por Walt Whitman.

3.5.1. O texto de Morning Heroes

Os textos escolhidos por Bliss buscam equivaler grandes embates históricos e mesmo míticos ao esforço de guerra do qual ele próprio vivenciou. Os eixos temáticos dos textos de cada movimento são:

- I. Preparo e despedida de um grande guerreiro para o seu destino.
- II. Um observador que narra a mobilização de todos cidadãos afluindo para o esforço de guerra
- III. Um observador que aguardará o retorno do guerreiro que foi a combate
- IV. Os heróis que se movem para o combate
- V. As batalhas da Grande Guerra

I.

Hector's Farewell to Andromache

Orator

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 Achaians 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 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.

Ilíada, Livro 6

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

Despedida de Heitor à 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-se 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 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 cativo”. 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 proferirão 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.

II.

The City Arming

Chorus

First, O songs, for a prelude,

Primeiro, Ó canções, para um prelúdio

*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,*

*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.

Batida leve no tímpano esticado,
 orgulho e júbilo em minha cidade
 Como ela conduziu a seus braços - como ela
 deu a deixa
 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 pífaro foram ouvidos em seu lugar;
 Como conduziu à guerra (que deverá servir como
 nosso prelúdio, canções de soldados
 Como os tambores de Manhattan conduziram.

*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.

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 fartura,
Com seu milhão de crianças ao seu redor -
de repente,
No calar da noite, com notícias do sul,
De punho cerrado golpeou o chão.

*A shock electric – the night sustain'd it,
Till with ominous hum our hive at day-break,
pour'd out its myriads.*

Um choque elétrico - a noite o sustenta,
Até que nossa sinistra colmeia ao amanhecer,
despeja suas miríades.

*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;*

Das casas então , e das oficinas,
e por todas portas,

Pularam tumultuosos
 ao incite dos tambores
 Os jovens indo e ficando a postos;

*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;*

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 côrte

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

*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;
 (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!)*

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, 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!)

*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).*

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)

*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.)*

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.)

III.
Vigil
Women's Chorus

*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.*

*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.*

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
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)

The Bivouac's Flame

Men's Chorus

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:

Women's Chorus

(Ah)

Men's Chorus

A solemn and slow procession there as I sit
on the ground,
By the bivouac's fitful flame.

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:

Coro feminino

(Ah)

Coro masculino

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

IV.

Achilles Goes Forth to Battle

Chorus

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 of fire, they warm'd,

Un suffer'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...*

Aquiles vai para a batalha

Coro

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,

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..

Íliada, Livro 19

Homero traduzido por George Chapman (1559– 1634)

The Heroes

Chorus

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!

Os Heróis

Coro

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!

V.

Now, Trumpeter, for thy Close

Spring Offensive

Orator

Agora, Clarim, para o Fim

Ofensiva da Primavera

Orador

*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,*

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

*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*

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

*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,*

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

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

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

*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 –*

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

*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.*

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

*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*

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

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

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

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

*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.*

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

*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*

*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*

*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?*

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)

Dawn on the Somme

Chorus

*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,*

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,

*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?*

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?,

3.6. Dirge for two Veterans (1914) , Hymn of Jesus (1917) e Ode to Death (1919) - Gustav Holst (1874 - 1934)

Ficam aqui expostos os textos utilizados por Holst nas obras em questão, entretanto indicando que em pesquisa prévia destes pesquisadores já foram discutidos extensamente e, portanto, recomendamos a apreciação do material indicado na bibliografia (PEDROZO, 2016).

3.6.1 Os textos de Dirge for two Veterans, Hymn of Jesus e Ode to Death

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.

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.

ENDECHA PARA DOIS VETERANOS

O último raio de sol
Levemente cai do Sabbath terminado
No pavimento aqui, e lá além de onde se 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 som de das sonoras cornetas que se aproximam,
Em todos os canais da das ruas da cidade eles inundam,
Tanto com vozes como com lágrimas.

Eu ouço os grandes tambores batendo,
E os pequenos tambores zunindo constantes
E cada golpe nos grandes e convulsivos tambores,
Atingem através e através de mim.

Pois o filho é trazido com o pai,
(Nas vanguardas do feroz ataque eles caíram,
Dois veteranos pai e filho tombaram juntos,
E a dupla cova os aguarga.)

Agora cada vez 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 envolve.

No céu leste alto e sustentado,
 O tristonho vasto fantasma se move iluminado
 (Este um grande rosto transparente materno,
 No firmamento mais brilhante e crescente.)

Oh poderosa marcha-morta você me delícia!
 Oh imensa lua com tua face prateada 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.

HYMN OF JESUS

Vexilla Regis prodeunt	Os estandartes do Rei avançam
Fulget Crucis mysterium	O misterio da Cruz brilha adiante
Quo carne carnis Conditor	Que o mestre de toda carne
Suspensus est patibulo	Enquanto a carne pende sob a forca

Pange lingua gloriosi	Diga, ó minha língua
Praelium certaminis	Da gloriosa batalha da luta
Et super Crucis trophaeum	E diante do troféu da Cruz
Dic triumphum nobilem	Diga do nobre triunfo;
Qualiter Redemptor orbis	Como o Redentor do mundo
Immolatus vicerit.	Em sua imolação foi vitorioso

Glory to thee, Father!

Glory to thee, Word!

Glory to thee, O Grace!

Glory to thee, Holy Spirit!

Glory to thy Glory!

We praise thee, O Father;

We give thanks to thee, O shadowless light!

Amen.

Fain would I be saved: And fain would I save.

Fain would I be released: And fain would I release.

Fain would I be pierced: And fain would I pierce.

Fain would I be borne: Fain would I bear.

Fain would I eat: Fain would I be eaten.

Fain would I hearken: Fain would I be heard.

Fain would I be cleansed. Fain would I cleanse.

I am Mind of all. Fain would I be known. Amen.

Divine Grace is dancing.

Fain would I pipe for you: Dance ye all!

Fain would I lament: Mourn ye all!

Amen.

The Heav'nly Spheres make music for us;

The Holy Twelve dance with us;

All things join in the dance!

Ye who dance not, know not what we are knowing.

Fain would I flee: And fain would I remain.

Fain would I be ordered: And fain would I set in order.

Fain would I be infolded: Fain would I infold.

I have no home: In all I am dwelling.

I have no resting place: I have the earth.

I have no temple: And I have Heav'n.

To you who gaze, a lamp am I:

To you that know, a mirror.

To you who knock, a door am I:

To you who fare, the way.

Amen.

Ye could not know at all what things ye endure,

Had not the Father sent me to you as a Word.

Beholding what I suffer, ye know me as the Sufferer.

And when ye had beheld it, ye were not unmoved;

But rather were ye whirled along, ye were kindled to be wise.

Had ye known how to suffer, ye would know how to suffer no more.

Learn how to suffer, and ye shall overcome.

Behold in me a couch: rest on me!

When I am gone, ye shall know who I am;

For I am in no wise that which now I seem.

For ye are come to me, then shall ye know:

What ye know not, will I myself teach you.

Fain would I move to the music of holy souls!

Know in me the word of wisdom!

And with me cry again:

Glory to thee, Father!

Glory to thee, Word!

Glory to thee, Holy Spirit!

Amen.

HINO DE JESUS

Glória a ti, Pai!

Glória a ti, Palavra!

Glória a ti, Ó Graça!

Glória a ti, Espírito Santo!

Glória a tua Glória!

Louvamos a ti, Ó Pai!

Nós damos graças a ti, Ó luz sem sombra!

Amen.

Jubiloso eu seria salvo; E jubiloso eu salvaria.

Jubiloso eu seria liberto; E jubiloso eu libertaria.

Jubiloso eu seria perfurado; E jubiloso eu perfuraria.

Jubiloso eu seria suportado; Jubiloso eu suportaria.

Jubiloso eu comeria; Jubiloso eu seria devorado.

Jubiloso eu seria ouvido; Jubiloso eu ouviria

Jubiloso eu seria purificado; Jubiloso eu purificaria.

eu sou a Mente de tudo. Jubiloso eu seria conhecido. Amen.

A Graça Divina está dançando.

Jubiloso cantaria para vós: Dancem todos vós!

Jubiloso eu lamentaria: Lamentem todos vós!

Amen.

As Esferas Celestes fazem música para nós;

Os Doze Sagrados dançam conosco;

Todas as coisas se unem a dança!

Entretanto os que não dançam, não sabem o que sabemos.

Jubiloso eu fugiria: E jubiloso eu permaneceria.

Jubiloso eu seria ordenado: E jubiloso eu ordenaria.

Jubiloso seria recebido; Jubiloso eu receberia

Eu não tenho casa: Em tudo habito

Eu não tenho morada: Eu tenho a terra.

Eu não tenho templo: E eu tenho o Paraíso

Para você que olha, lâmpada sou.

Para você que sabe, um espelho.

Para você que bate, porta sou

Para você que paga, o caminho.

Amen

Vós não poderiam saber sobre tudo que vós suportais,

Não tivesse o Pau me enviado a vós como a Palavra.

Contemplando o que eu sofro, vós conhecem-se como o Sofredor

E quando vós contemplaram, vós não se mantiveram imóveis;

Mas em vez foste vós que me acompanharam, vós foste feliz em serem sábios.

Sabendo como sofrer, vós saberão como não sofrer mais.

Aprenda como sofrer, e vós superarão.

Tenham em mim um assento: descansem em mim!

Quando eu me for, vós sabereis quem sou;

Pois não sou de forma nenhuma o que agora pareço.

Pois vocês virão a mim, então sabereis;

O que não sabem, eu mesmo os ensinarei.

Jubiloso me moverei com a música das almas sagradas!

Saibam em mim a palavra da sabedoria!

E comigo cantem novamente:

Glória a ti, Pai!

Glória a ti, Palavra!

Glória a ti, Espírito Santo!

Amen.

ODE TO DEATH

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.

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.

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.

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.

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,
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.

ODE À MORTE

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.

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.

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

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

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,
E a vida e os campos, e a enorme e contemplativa noite.

A noite no silêncio uma estrela debaixo de tantas outras,
A costa do oceano 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 lhe 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

3.7. Dirge for Two Veterans (1914) da cantata Dona Nobis Pacem (1935) - Ralph Vaughan Williams (1872 - 1958)

Mesmo texto usado por Gustav Holst no item anterior E também tendo sido essa obra esmiuçada em pesquisa anteriormente executada, indicamos a apreciação do material já indicado na bibliografia.

3.8. Aspectos comuns aos textos encontrados

Durante a leitura deste capítulo é possível observar que os textos escolhidos pelos compositores, por diversas que sejam as fontes, recorrem sempre para o uso majoritário da língua Inglesa e usam como recurso narrativo descritivos que fazem alusão do personagem do soldado como herói. Quando surge, a morte é sempre personificada como benção acolhedora e inevitável dos sujeitos.

Observando, por Análise do Discurso, o teor dos textos podemos indicar a predileção por reforço em temas que abordam a ciclicidade dos eventos da natureza, equivalendo-os, em

certo nível, ao evento que foi a Primeira Guerra Mundial. Isso aponta para a evidência desses compositores, em parte soldados, verem seus destinos e envolvimento com a Grande Guerra como tão inexoráveis e imutáveis quanto os próprios ciclos da natureza. A ideia de aceitação da morte, de resiliência e de beleza no entendimento do conceito da morte como natural (portanto naturalizando o próprio esforço de guerra) permeia todos os textos.

O mais interessante é que não há grandes contradições entre os textos escolhidos. Mesmo não havendo diálogo entre a maioria dos compositores sobre uma direção que deveriam tomar a esse respeito, há convergência no sentido do pró guerra mesmo para os que compuseram após o término do conflito. Esse pró guerra, entretanto, identificava-se por meios que não eram de oposição a culturas de outras nações. Estranhamente não eram nem ao menos pró bélicos, ou seja, ao invés das diversas abordagens de incitação a guerra e ao combate que poderiam ter sido tomadas, acabam por optar por discursos que reforçam um entendimento épico, romântico, do conceito da guerra e sobretudo da morte.

Assim, entendemos que toda a busca de repertório referente a esse período era na direção de reforçar a cultura inglesa que, por senso comum, estava estabelecida e era tradicional ao invés da escolha por grandes oposições. Apesar destas oposições existirem eram veladas e não se colocavam em par de igualdade ou acima da soberania nacional que buscava ser expressa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De forma similar a demanda de resolução, trazida pela afluência de fatores sociais que conduziu ao conflito, também o campo cultural buscou uma série de respostas em reação a essas sociedades em mobilidade. Ou seja, bem como o esforço de guerra coloca os corpos sociais a refletir sobre quais são seus bens e necessidades primordiais, sua herança a ser defendida, ou quais são suas ameaças, assim também parece ocorrer na disputa imaterial de ideias.

No decorrer dessa investigação nos deparamos com a vasta investigação de autores Ingleses que, por sua variedade de relações com o evento do qual tratamos, exigiram a proposição de uma ferramenta que desse conta da discriminação do repertório para que, assim, seja viável a partir de agora uma discussão mais clara acerca de seu repertório.

Já a partir da observação inicial da bibliografia aqui apreciada era possível entender a particular relação dos Ingleses diante do conflito: uma nação com a particularidade de se encontrar isolada geograficamente de conflitos e ameaças a seu território imediato e que apesar disso é, através de seus pensadores, levada a refletir sobre o papel da defesa de sua cultura e sobretudo discutir o que seria o valor imaterial disputado para se colocar debaixo da titulação de “Inglês”, sendo essa uma nomenclatura que, em fato, se coloca de forma a aglomerar culturalmente as nações que dividem o espaço físico imediato com o território Inglês: a Escócia, o País de Galês e a Irlanda.

A gigante variedade de produtos culturais dessas nações passa a ser considerado Inglês, assim como os povos que vestiriam uniformes pela Inglaterra. Isso não se estende à nações do restante do império: ocorre aqui uma seleção de quais identidades seriam as mais relevantes. Como antes aqui perguntado, o que é de fato tido e disputado como culturalmente Inglês num império cuja vastidão “impede” que o sol se ponha?

Entendemos então que há grande contribuição implícita dos compositores Ingleses no sentido de tentar responder essa pergunta através da expressão de seu Nacionalismo e isso é uma fundamental divergência com outras nações que se encontravam em contexto diferenciados em relação a isso, sem a necessidade desse tipo de discussão.

Durante a apreciação dos textos selecionados pelos compositores foi possível entender que há recorrência ampla ao uso de temas ligados a resiliência, a reflexão sobre a morte sem reforços a ideias de beligerância, mas ao uso de afetos que buscam relações de aceitação de um destino que não pode ser alterado. Esse uso se assemelha a um tipo de exploração do conceito de *Memento Mori*, conceito que pode ser retrçado da tradição clássica Romana de pós combate, de lembrar-se da própria mortalidade.

Assim, apesar de haver espaço no contexto Inglês para a expressão de pacifismo, como indicado no primeiro capítulo, não é nesse sentido que os compositores escolhem se apoiar. Tampouco o da incitação a vingança ou desumanização dos adversários, como é o caminho de alguns textos escolhidos por contemporâneos de outras nações.

Esse olhar aprimorado para o *Memento Mori*, a reflexão e busca de conforto na ideia da Morte como um personagem equivalente a natureza e extensão desse conceito de naturalidade da concessão da própria vida ao esforço de guerra. Ou seja, os textos são todos permeados com a ideia de morte como parte aceita de um ciclo natural. Isso suaviza a ideia do sujeito comum envolvido com o esforço de guerra facilitando a ideia da guerra não apenas como um rompante de decaimentos, mas como uma força da natureza em si, portanto, inevitável e inexorável.

Também é interessante notar as relações do Pastoralismo Inglês, o Nacionalismo Inglês e como essas referências populares, que eram achados daquela então nova musicologia, passam a se entrelaçar com a música da corte e da escrita acadêmica. Ao que tudo indica os compositores buscam menção desses repertórios, sem indicar de forma alguma que eles pudessem representar algum tipo de contradição. Esse tipo de cisão de repertório, em classes, ocorreu nesse período em diversas outras nações. Entretanto parece que os Ingleses encontraram formas de entender coexistência e enxergar diálogo nesses repertórios.

Por fim vemos que A ideia de Guerra para Acabar com Todas as Guerras indica, sobretudo, a ânsia da busca por conceitos definitivos: isso se alastra também por toda produção de compositores do século XX ligados ao esforço dessa guerra definitiva. Sua arte buscava ser definitiva e sobretudo definidora.

REFERÊNCIAS

- 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.
- BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa Edições, 1999.
- 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. *Obras de Guerra: A Produção Musical Francesa Durante os Anos da Primeira Guerra Mundial*. São Paulo. Annablume, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo. Editora Brasiliense, 3ª edição. 1987.
- C. *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.
- COOKE, Mervyn. *Britten, War Requiem*. Grã Bretanha. University Press, 1996.
- DOUGHAN, David. *J.R.R. Tolkien: A Biographical Sketch*. Sítio: <https://www.tolkiensociety.org/author/biography/>, acesso em janeiro de 2019.
- 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
- HOLST, Imoge. *A Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music*. Londres. G & I HOLST LTD, 1974.
- MACMILLAN, Margaret *A Primeira Guerra Mundial... que acabaria com as guerras*. São Paulo : Globo Livros, 2014.
- MALONE, Gareth. *How did Pack Up Your Troubles become the viral hit of WWI?*. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/guides/z3ypr82> . Acesso em Fevereiro de 2019.

MIGUEL, Fábio. *Paisagem Sonora: Um Estudo da Voz Humana Como Símbolo Sonoro*. Tese de Doutorado. Instituto de Artes da Unesp, 2012.

MORRIS, Reinald Owen. *Contra-punctual Technique in the Sixteenth Century*. Londres. Oxford Press, 1922.

PEDROZO, Willian Gomes. *Ode to death: reflexões acerca da música vocal de Holst da Grande Guerra*. 2016. 1 CD-ROM. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Música) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/155522>>.

PEDROZO, Willian Gomes. *Um Panorama da Música e da Paisagem Sonora da Grande Guerra na Inglaterra e seus Símbolos Sonoros: apontamentos preliminares*. Anais do XXV Congresso da ANPPOM - Vitória, ES. 2015

RIDLEY, Aaron. *A Filosofia da Música: Tema e Variações*. São Paulo Edição Loyola., 2008.

RUSSEL, Bertrand. *Por que os homens vão à guerra*. São Paulo. Editora Unesp, 2014.

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 pela UNESP 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.

SCHAFFER, R. Murray. *A afinação do Mundo*. São Paulo. Editora Unesp, 2011.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo. EDUSP, 2008.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *O SENHOR DOS ANÉIS: O Retorno do Rei*. São Paulo. Martins Fontes. 2000.

WELLS, Herbert George. *The War that will end War*. Londres. Frank & Cecil Palmer, 1914. Sítio: Acesso em Janeiro de 2019.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. Nova York. Rosings Digital Publication, 1885.

WILLIAMS, Vaughan R. *Music and Letters, Vol. I, No. 4*. Oxford university press. 1920.

PODCASTS

SCICAST 61: A Primeira Guerra Mundial. Elenco: Silmar Geremia. Marcelo Guaxinim, Matheus Silveira, Rafael Brisola e Pedro Alcides. Revisores: Estrela Steinkirch e Marcelo

Guaxinim. Convidado: Joselito Souza. DEVIANTE, 2014. Sítio:
<http://www.deviante.com.br/podcasts/scicast/61-primeira-guerra-mundial/>

FILMES

The First World War

Realização: BBC. Direção e Produção Marcus Kiggel.

Duração: 500 min.

Assunto: acontecimentos dos anos de 1914 à 1917, com depoimentos de soldados e outros envolvidos.

PARTITURAS

BRIAN, Havergal. *The Tigers* - Opera in 3 acts. Londres. Cranz & C, 1919.

BUTTERWORTH, George. *Six Songs from a Shopshire Lad*. Inglaterra. Augener Limited, 1911.

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

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

FARRAR, Arnold Bristow. *Margaritae Sorori*. Inglaterra. R.A. WEEDON, 2018.

HOLST, Gustav. *A Dirge for Two Veterans*. Inglaterra. Curwen & Sons, 1914.

HOLST, Gustav. *Hymn of Jesus*. Inglaterra. Steiner & Bell, 1919.

HOLST, Gustav. *Ode to Death*. Inglaterra. Novello & Co, 1973.

HOLST, Gustav. *Ode to Death*. Manuscrito, The British Library. 1919. Sítio:
http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_57887_f001r

HOLST, Gustav. *The Planets*. Inglaterra. Boosey and Hawks, 1921.

WILLIAMS, Ralph Vaughan. *Dona Nobis Pacem*. Inglaterra. Oxford University Press, 1964.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

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*. Sítio:

<<http://www.westernfrontassociation.com/great-war-people/48-brothers-arms/372-songs-war.html>>. Acesso em 09 de Abril de 2015.

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. siteL: <https://www.jstor.org/stable/961417> Acesso: 07-02-2019

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.
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. Sítio: <http://www.jstor.org/stable/285817> . Acesso no Instituto de Artes da Unesp em 03/10/2012 11:29

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 2019.

CARLEY, Lionel. ANDERSON, Robert. PAYNE, Anthony. *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.

CLARK, Leonard. *Ivor Gurney*. The Musical Times, Vol. 116, No. 1590 (Aug., 1975), p. 708. Musical Times Publications Ltd. site: <https://www.jstor.org/stable/960035> Acesso: 07-02-2019

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 2019.

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: 07-02-2019

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: 07-02-2019

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. Site: <https://www.jstor.org/stable/953316> Acesso: 07-02-2019

DAWNEY, Michael. *George Butterworth's Folk Music Manuscripts*. Folk Music Journal, Vol. 3, No. 2 (1976), pp. 99-113. English Folk Dance + Song Society. site: <https://www.jstor.org/stable/4521983> Acesso: 07-02-2019

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.

EVANS, Edwin. *Arnold Bax*. The Musical Quarterly, Vol. 9, No. 2 (Apr., 1923), pp. 167-180. Oxford University Press. site: <https://www.jstor.org/stable/738314> Acesso: 07-02-2019

EVANS, Edwin. Arthur Bliss. The Musical Times, Vol. 64, No. 959 (Jan. 1, 1923), pp. 20-23. Musical Times Publications Ltd. site: <https://www.jstor.org/stable/913374> Acesso: 07-02-2019

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. site: <https://www.jstor.org/stable/4521366> Acesso: 08-02-2019

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 2019.

FOREMAN, R. L. E. *The Musical Development of Arnold Bax*. Music & Letters, Vol. 52, No. 1 (Jan., 1971), pp. 59-68. Oxford University Press. site: <https://www.jstor.org/stable/731834> Acesso: 07-02-2019

FOSS, Hubert.. *Ernest John Moeran (1894-1950)*. The Musical Times, Vol. 92, No. 1295 (Jan., 1951), pp. 20-22. Musical Times Publications Ltd. site: <https://www.jstor.org/stable/935285> Acesso: 08-02-2019

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.

GRACE, Harvey. *Holst's Choral Symphony*. The Musical Times, Vol. 66, No. 992 (Oct. 1, 1925), pp. 892-896. Acesso em Julho de 2016.

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.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda. Rio de Janeiro, 1988.

HEAD, Raymond. *Holst and India: 'Maya' to 'Sita'*. Tempo, New Series, No. 158 (Sep., 1986), pp. 2-7. Acesso em Julho de 2016.

HEAD, Raymond. *Holst - Astrology and Modernism in 'The Planets'* Tempo, New Series, No. 187 (Dec., 1993), pp. 15-22. Acesso em Julho de 2016.

HERENDEEN, David Warren. *Lanes of Severn: Ivor Gurney, as illustrated by his war songs, 1915-1918*. Dissertação de mestrado, Universidade do Arizona. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10150/186264> Acesso em Fevereiro de 2019.

HOLD, Trevor. *Ivor Gurney: Poet and Composer*. *The Musical Times*, Vol. 131, No. 1770 (Aug., 1990), pp. 414-417. Musical Times Publications Ltd. site: <https://www.jstor.org/stable/966620> Acesso: 07-02-2019

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.

HOOD, Errik M. *Teaching the Songs of Ivor Gurney: An Applied Studio Guide to the Utilization of Fourteen Songs*. Tese de Doutorado. School of The Ohio State University, 2015. Acesso em Fevereiro de 2019.

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. 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. sítio: <https://www.jstor.org/stable/23037972> Acesso: 08-02-2019

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. Sítio: <https://www.jstor.org/stable/40496057> Acesso 08-02-2019

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.

MACDONALD, Malcolm. *Brian, Havergal (opera)*. GROVE MUSIC ONLINE, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O009250> Acesso em Fevereiro de 2019.

MACDONALD, Malcolm. *Tigers, The*. GROVE MUSIC ONLINE, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O002511> Acesso em Fevereiro de 2019.

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: 08-02-2019
- MICHTELL, Donald. *Delius: The Choral Music*. Tempo, No. 26, Delius Number (Winter, 1952-1953), pp. 8-17. Cambridge University Press. site: <https://www.jstor.org/stable/943984> Acesso: 07-02-2019
- PALMER, Christopher. *Aspects of Bliss*. The Musical Times, Vol. 112, No. 1542 (Aug., 1971), pp. 743-745. Musical Times Publications Ltd. site: <https://www.jstor.org/stable/954592> Acesso: 07-02-2019
- 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. Sítio: <https://www.jstor.org/stable/4522691> Acesso: 08-02-2019
- PAYNE, Anthony. *Delius's Requiem*. Tempo, No. 76 (Spring, 1966), pp. 12-17. Cambridge University Press. site <https://www.jstor.org/stable/942940> Acesso: 07-02-2019
- PAYNE, Anthony. *Delius's Requiem*. Tempo, No. 76 (Spring, 1966), pp. 12-17. Cambridge University Press. Sítio: <https://www.jstor.org/stable/942940> Acesso: 07-02-2019
- 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. site: <https://www.jstor.org/stable/951136> Acesso: 07-02-2019
- RODRIGUES, Luiz Cesar B. *A Primeira Guerra Mundial*. São Paulo. Atual Editora, 1994.
- SADIE, Stanley; CHEW, Geoffrey. *Dicionário Grove da Música: Edição Concisa*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor Ltda, 1994.
- SMITH, Mike. 'The Tigers'. Tempo, New Series, No. 146 (Sep., 1983), pp. 57-60. Cambridge University Press. site: <https://www.jstor.org/stable/944980> Acesso: 07-02-2019
- TARUSKIN, Richard. *Oxford History of Western Music*. Inglaterra. Oxford University Press, 2010.
- THOMAS, Helen. *A Memory of Ivor Gurney*. The Musical Times, Vol. 101, No. 1414 (Dec., 1960), p. 754. Musical Times Publications Ltd. site: <https://www.jstor.org/stable/948902> Acesso: 07-02-2019
- TRETHOWAN, W. H. *Ivor Gurney's Mental Illness*. Music & Letters, Vol. 62, No. 3/4 (Jul. - Oct., 1981), pp. 300-309. Oxford University Press. site: <https://www.jstor.org/stable/736622> Acesso: 07-02-2019

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.

WELLS, Herbert George. *The War that will end War*. Frank & Cecil Palmer, London, 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.