

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

Willian Gomes Pedrozo

Ode to Death: reflexões acerca da música vocal de Holst da
Grande Guerra

São Paulo
2016

Willian Gomes Pedrozo

ODE TO DEATH: REFLEXÕES ACERCA DA MÚSICA VOCAL DE
HOLS DA GRANDE GUERRA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Música, junto
ao curso de Regência, do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, no campus São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Miguel

São Paulo
2016

Willian Gomes Pedrozo

ODE TO DEATH: REFLEXÕES ACERCA DA MÚSICA VOCAL DE
HOLST DA GRANDE GUERRA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Bacharel em Música, junto
ao curso de Regência, do Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho”, no campus São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Miguel

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Miguel

Prof. Dra. Danieli Longo Verônica Benedetti

São Paulo
2016

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Fábio Miguel pela atenção e conselho durante toda a graduação, cujo exemplo e modo de fazer música me inspiram a querer ser, para outros, a influência que ele foi para mim.

À Camila por estar ao meu lado sempre, me ouvindo e apoiando no decorrer de todos esses anos. Desde que eramos crianças, quando o resto foi silêncio e agora que não é.

RESUMO

O presente trabalho constitui pesquisa de repertório da música vocal que faz referência a Primeira Guerra Mundial visando compreender a relação de sua produção, estética e escolha de textos com o contexto dado. Partindo do conceito de Símbolo Sonoro (SCHAFER) e de ideias vinculadas a canção (RIDLEY) foi adotado 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. Entre os diversos compositores levantados Holst apresentou as obras mais significativas para análise: em *A Dirge for Two Veterans*(1914), *Hymn of Jesus*(1917) e *Ode to Death*(1919) é 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 Purcell.

ABSTRACT

This work constitutes the repertoire research of vocal music of the World War One, aiming to understand its relation to production environment, aesthetics and choice of texts within the given context. Based on the concept of Sound Symbol (SCHAFER) and ideas related to the song (RIDLEY) the Content Analysis Method (BARDIN) was adopted to gather, select and infer the material related to the production condition of the material. It was possible to observe contrasts between French and English composers, indicating the revanchism as a major cause of these differences. Among the many composers, Holst showed the most significant works for analysis and in *The Dirge for Two Veterans* (1914), *Hymn of Jesus* (1917) and *Ode to Death* (1919) it is possible to chronologically observe the clearances of martial elements in his compositions and reinforced approach to the English tradition through nationalism, whose icon in this context is Purcell.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. Compositores e obras: um panorama.....	14
2. Como Soam Trincheiras: oposições nacionalistas e esclarecimentos.....	16
2.1. Apontamentos preliminares.....	16
2.2. Marte, o Mensageiro da Guerra e I Vow to Thee My Country.....	18
3. Luto e Resiliência: A Dirge for Two Veterans e Hymn of Jesus.....	21
3.1. A Dirge for Two Veterans.....	21
3.2. Hymn of Jesus.....	27
3.3. Contrastes encontrados na música francesa.....	32
4. Ode to Death.....	35
Considerações Finais.....	43
REFERÊNCIAS.....	46
ANEXO 1 - Programa de Purcell's Fairy Queen de Holst.....	51
ANEXO 2 - A DIRGE FOR TWO VETERANS.....	52
ANEXO 3 - HYMN OF JESUS.....	60
ANEXO 4 - ODE TO DEATH.....	85

Introdução

Os nazgûl 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 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.)

Durante todo o século XX se arborizaram estudos a respeito da relação da Grande Guerra do começo do século com seus produtores de arte e pensadores. É mais comum que os contemplados com a investigação desta produção se encontrem em áreas como a literatura, onde é possível identificar com bastante clareza as metáforas adotadas por escritores referenciando experiências por meio de romances, poesias ou similares, como por exemplo o trecho acima da obra de J. R. R. Tolkien onde, apesar da citação do nome de uma criatura mítica advinda da imaginação do autor, é possível inferir e visualizar, por toda a narração da cena ficcional, o relato da vivência de um sujeito que preferiu expressar sua experiência dos horrores da guerra por meio do uso atenuante do elemento presente no fantástico.

Essa transparência nem sempre transborda para áreas como a música, onde é requisitada uma atitude mais ativa com relação ao trabalho de depuração dos elementos que se fazem presentes nas obras que forjam o conjunto de composições expostas nesse trabalho.

Inicialmente percebemos que as circunstâncias que deram início à Primeira Guerra Mundial e ao cenário que se estabeleceu a partir dali também afetaram os músicos que se envolveram no conflito. Em decorrência disto a música produzida por certos compositores evidencia traços importantes das expressões de mudanças culturais, oposições nacionalistas e da mudança do ambiente sonoro da época. Estas características mostram-se presentes na produção musical que faz referência àquele momento.

A escolha do período se deu por entender 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, 1985, p. 115.)

Essa percepção, em âmbito coletivo, de um novo nível alcançado para a fragilidade humana, em decorrência do aparecimento de um potente arsenal de guerra a base de, principalmente, pólvora, também encontrou coró em depoimentos dados por soldados e outros envolvidos na guerra que se viram numa nova Paisagem Sonora cunhada pelo primeiro conflito de dimensão global da história humana. A exemplo disto, segue comentário de uma testemunha ocular deste, até então, desconhecido maquinário:

O monstro vinha em duas partes, puxadas por trinta e seis cavalos. O chão tremia. Os corvos ficavam mudos em consternação da aparência deste fenomenal aparato. Então vinha a explosão assustadora. O pessoal era jogado para trás, a terra vibrava como um terremoto e todas as janelas presentes nas adjacências eram estilhaçadas.

(Soldado Belga. The First World War - BBC)

A descrição é importante uma vez que, além do relato das consequências físicas (que também acabam desencadeando outros sons) como o estilhaçamento dos vidros, também deixa claro que o rompimento de um ambiente sonoro mais estável e, em certa medida, previsível e sua substituição brusca por uma nova Paisagem Sonora¹, repleta de ruídos de guerra, gerou uma reação de espanto aos ouvintes uma vez que este novo ambiente sonoro trouxe uma gama de informações acústicas referentes ao combate armado não antes

¹ Paisagem Sonora é o termo cunhado por Murray Schafer, que o define como sendo “O ambiente sonoro. Tecnicamente qualquer proporção do ambiente sonoro vista como campo de estudo. O termo pode referir-se a ambientes reais ou abstratos, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.

vivenciadas, ampliando assim a relação do “Ruído de Guerra” descrito por Schafer (SCHAFER, p. 80 – 82, 2011.) com a percepção humana.

Tais eventos serviram como fator de instigação para compositores que tiveram contato com este contexto. Neste trabalho procuraremos discutir como isso se deu.

Também consideramos que a Paisagem Sonora da Primeira Guerra Mundial possa ser relevante para a produção de música vocal do período, pois entendemos que:

(...) Mesmo com a nossa linguagem avançada, ainda hoje, continuamos, no vocabulário descritivo, a resgatar sons ouvidos no ambiente acústico; e bem pode ser que as mais complexas extensões acústicas do homem – suas ferramentas e seus recursos de sinalização – também continuem, até certo ponto, a ampliar os mesmos modelos arquetípicos.

(SCHAFER, p. 68 – 69, 2011.)

Assim sendo, acreditamos que seja relevante a investigação do impacto deste contexto sonoro, seus símbolos e representações na produção de música e manifestações vocais humanas. Os autores que tiveram contato indireto com esta Paisagem Sonora¹, por meio de relatos de experiência de sujeitos que efetivamente vivenciaram os acontecimentos também receberão atenção e poderão ser comparados com aqueles cujo contato foi direto.

Para identificar esses elementos, 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.)

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 tem 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.

Assim sendo, para aprofundarmos a discussão dentro do tema, levamos em consideração os meios pelos quais estes Símbolos Sonoros podem se fazer presentes nas obras pesquisadas, dado que a apropriação feita deles por compositores é diversa e podem ser brevemente demonstrada no contexto do uso da voz como Símbolo Sonoro, nos exemplos que seguem. Neste primeiro o pesquisador aborda a peça *Les Cris de Paris* (Os Pregões de Paris) do compositor renascentista Clément Janequin:

Até 1880, em Londres, era possível ouvir pregoeiros. Como se constata, os gritos de rua eram parte de um ambiente sonoro, em que as vozes ressoavam, antes da Revolução Industrial. (...). Vê-se que compositores como Janequin [Clément Janequin], estavam de ouvidos atentos aos sons que os cercavam, de modo que estes instigaram suas mentes criativas, levando-os a compor as obras a partir dos sons de pregoeiros. Este é um exemplo contundente de que os sons da rua são ricos em simbolismo, despertando ideias, sentimentos e emoções em seus ouvintes, fazendo-os, como os compositores, se expressarem em composições vocais. Pode-se afirmar ainda que o fato de os sons das ruas, como os pregões, terem ocupado um espaço central na atenção de muitos compositores, pode mostrar que estes tinham, apesar de não se saber com clareza quais eram, suas representações a respeito dos eventos sonoros que aconteciam nas ruas das cidades onde viviam ou passavam. Esses sons que faziam parte da vida dessas pessoas ordenavam-nas em torno deles fomentando uma série de ideias, metáforas e imagens que se interligavam gerando símbolos, que existiam em função do uso pela comunidade que as produzia.

(MIGUEL, 2012, p. 108.)

Ou ainda podemos observar esta apropriação de simbolismos de uma outra forma, presentes na música de compositores como Claude Debussy. Infere-se que para ele os símbolos se encontram num material menos concreto, mas mostram-se bastante mais interessantes para expressar seu sentimento de revanchismo² para com os alemães. Ele

² 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).

procura na música de seus antecessores franceses (principalmente em Rameau e Couperin) base para defender-se da cultura alemã.

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, nota-se que a técnica composicional e vocabulários tidos como puramente franceses evocam, para Debussy, um importante sentimento de nacionalismo que lhe serviria de proteção contra a cultura e contra a escola composicional de uma nação inimiga. Entendemos, então, que ideologias presentes neste momento histórico³ mantém forte influência nas escolhas composicionais dos autores, seja do ponto de vista da seleção dos seus textos ou de suas estéticas.

Ainda leva-se em conta as considerações de Ridley acerca da escolha das palavras dentro da canção com intenção de construir coerência ao significado 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). 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 pelo imbrica-se a 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 dispõe-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).

³Como por exemplo o pangermanismo, pan-eslavismo ou mesmo o revanchismo

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, foi possível definir as obras que seriam destacadas no decorrer do trabalho. A seguir, durante a exploração do material, buscou-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.) foi aplicada para tratar os dados de modo qualitativo e que contemplasse sua condição de produção.

Para fins de justificativa recorri à análise de trechos musicais, procurando revelar elementos que, para o compositor, apresentassem relevância neste contexto. Com isso pode-se fazer observar a produção anterior dos autores levantados para considerar se seu interesse pelo tema já existia ou foi evocado pelo evento.

No primeiro capítulo é dado o panorama do objeto, expondo compositores e obras e apontando as obras que ganharão mais atenção no decorrer do trabalho.

No segundo capítulo fala-se de peças indiretamente ligadas ao evento. Mostrarei por que essas peças não serão discutidas aqui e por que não possuem relação, que não seja indireta, com o contexto.

Durante o terceiro capítulo falaremos das obra *A Dirge for Two Veterans* e *Hymn of Jesus*, de Holst, comparando as peças e seus contextos e elementos musicais com a canção *Noël des enfants qui n'ont plus de maison* de Debussy.

No quarto capítulo descreve-se a obra que acreditamos ser a central desse recorte: *Ode to Death*.

1. Compositores e obras: um panorama

Para esse estudo mantivemos nosso foco na Inglaterra, dado o grau de envolvimento deste país no conflito e a alta incidência de participação de seus compositores no mesmo. Está sendo investigada a produção de composição vocal de compositores que procuraram, de alguma forma, evocar musicalmente os acontecimentos do período que compreende a Primeira Guerra Mundial, fazendo indicações de autores ingleses que tiveram contato direto ou mesmo indireto com a Paisagem Sonora da guerra nos anos de 1914 a 1917.

Dentro deste levantamento podemos citar compositores que foram também soldados como Arthur Bliss (1891-1975), George Butterworth (1885-1916), William Baines (1899-1922), George Antoine (1890 - 1918), Cecil Cole (1888-1918), Ernest Farrar (1885-1918), Frederic Kelly (1881-1916), Rudi Stephan (1887-1915), Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Fernand Halphen (1872-1917), William B Manson (1896-1916), George J Wilkinson (1885-1916), E. J. Moeran (1884-1950) entre outros, ainda que este recorte se refira apenas a ingleses, sendo que alguns deixaram relatos de vivência, composições inspiradas pelo cenário em questão ou ambos.

Há também registros encontrados de letras cantadas por soldados anônimos, como as

compilações da The Western Front Association, apesar de estas não entrarem em nosso campo de análise por carecerem de registro da música em si.

Ainda reforçamos a relevância do tema dada a presença recorrente deste em obras de diversos compositores, gêneros e estéticas, alguns de outras nacionalidades, como nos exemplos a seguir: *Pastoral Symphony* e *Dona Nobis Pacem* (Ralph Vaughan Williams) *The Banks of Green Willow* (George Butterworth), *Le tombeau de Couperin* (Maurice Ravel), *Variations for Orchestra* (Arnold Schoenberg), *War Requiem* (Benjamin Britten), *In Flanders Fields* (Charles Ives), *Symphony no. 5. Op. 50* (Carl Nielsen), *Cello Concerto in E minor, Op. 85* (Edward Elgar) etc.

Destes compositores e obras, decidimos destacar *Ode to Death* para coro misto e orquestra de Gustav Holst (1874 - 1934) e elaborada sobre poema de Walt Whitman (1819 - 1892), já que enquadra-se nas características propostas pelo trabalho. Tendo em vista a relevância deste compositor entre seus contemporâneos ingleses e considerando sua participação em eventos da Grande Guerra, acreditamos que esta peça possa contribuir como referência para análise dos dados de outros compositores. Essa obra, assim sendo, será orbitada durante o trabalho dada seu inexorável atrelamento ao tema e cujas relações com a Grande Guerra entendemos como representativas da música relativa a esse período.

Ode to Death ainda torna-se relevante por ser uma das obras da fase madura de Holst, como indicado por seu contemporâneo Vaughan Williams em suas cartas (WILLIAMS, p. 317, 1920). Foi escrita motivada pelo sentimento de luto pelos mortos, após o fim da Grande Guerra e em memória de alguns de seus amigos que faleceram no front como Butterworth, Farrar, entre outros. O texto de Whitman é um trecho de *Memories of President Lincoln* denominado *Leaves of Grass* e de modo geral fala a respeito da serenidade diante do destino da morte.

2. Como Soam Trincheiras: oposições nacionalistas e esclarecimentos

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)

Apesar de *Ode to Death* (1919) ser a mais significativa obra de HOLST para esse período, ela não é a única composição do autor que se relaciona ao evento. *A Dirge for Two Veterans* (1914) e *Hymn of Jesus* (1917) encontram-se na mesma categoria, apesar de compostas para fins diversos que serão explicitados em capítulo a seguir.

Antes de avançarmos para esse tema faz-se necessário discutir brevemente o contexto em que o compositor se encontrava na Inglaterra, outras obras que supostamente deveriam estar aqui elencadas e como a estética adotada por ele, em sua produção, se atrela a ideais que permeavam seu tempo. Frisa-se, como dito acima, após o recolhimento e indexação do material por meio do método da Análise de Conteúdo, todas as peças comentadas abaixo passam pelo crivo da Análise de Discurso ao considerar sua relação com as condições de produção que estavam submetidas.

2.1. Apontamentos preliminares

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 emergência 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 vivos, 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.

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

Assim, apoiando-se na tradição herdada de Jean-Phillipe Rameau e François Couperin, 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 maneira similar Gustav Holst encontra suas referências no cancionero e na música folclórica da Inglaterra, bem como na tradição de Henry Purcell⁴. Se basearia, por exemplo, nos tratamentos prosódicos que Purcell adotava para a língua inglesa, julgando-os adequados, entre outros aspectos como os citados na abertura do capítulo. Se afastaria de forma consciente da influência musical que Richard Wagner representava para sua geração de compositores. Ainda assim, e apesar de ter suprimido, removendo o 'von' do 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*⁵ de Purcell, em sua primeira performance desde meados do século 17. Esse é só um exemplo de

⁴ Elementos como o uso e tratamento prosódico da língua inglesa, como praticados por Purcell, recebiam atenção, por exemplo.

⁵ 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.

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 transcrito no início do capítulo, 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.

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.

Somado a todo esse contexto está o fato da relação pessoal que Holst tinha com os eventos. Não tendo sido aceito para servir o exército durante a Grande Guerra devido a sua saúde (principalmente por sua visão debilitada e constantes inflamações que infligiam seu braço direito) continuou a atuar na área educacional, lecionando e programando música para a comunidade dos colégios com os quais se envolvia, principalmente na St. Paul Girl's School situada em Hammersmith. O senso do dever de que queria fazer parte sempre o acompanhou, ainda mais por ter tido um irmão e cunhada o fazendo, além de amigos músicos, alguns dos quais pereceram durante o esforço de guerra.

2.2. Marte, o Mensageiro da Guerra e I Vow to Thee My Country

Ainda um esclarecimento sobre a obra de Holst direcionada (ou não, nesse caso) a guerra.

De sua mais famosa e ainda hoje mais executada suíte, Planets Op. 32 (1914), há no primeiro de sete movimentos, a abertura a nomeada de Marte, o Mensageiro da Guerra (Mars, the Bringer of War). A peça para orquestra baseia-se num ostinato no compasso quinário simples e tem a apresentação de seus temas em grande parte pelos instrumentos de metais.

Segundo o próprio Holst essa seria uma “marcha estereotipada e que nada teria a ver com a guerra de fato”. A peça baseou-se, entretanto, no uso de elementos da astrologia que trataremos mais abaixo. A elaboração desse movimento da peça ainda teria sido terminada antes do início da guerra e, reitera-se, sem intenção de representar algo que não fosse estereótipo ou que expressasse representação do sentimento que o compositor queria vincular ao evento. .

O hino *I Vow to Thee, My Country*, com poema de Cecil Spring Rice usou o tema de Júpiter (da mesma suíte) e, apesar do texto, não tem a música relacionada diretamente ao período, visto que o compositor aliviou-se ao receber a encomenda e dar-se conta de que poderia usar música já composta por ele (HOLST, p. 175, 1974.)

Esse hino faz parte de uma série chamada *Songs of Praise*, escrito em 1921 e publicado em 1926, bastante após a conclusão dos trabalhos aos quais ele tinha se dedicado de fato à temática..

O texto encaixado sobre o tema da Júpiter é de cunho nacionalista. Abaixo ele se encontra seguido por uma tradução livre minha:

I vow to thee, my country, all earthly things above,
Entire and whole and perfect, the service of my love;
The love that asks no question, the love that stands the test,
That lays upon the altar the dearest and the best;
The love that never falters, the love that pays the price,
The love that makes undaunted the final sacrifice.

And there's another country, I've heard of long ago,
Most dear to them that love her, most great to them that know;
We may not count her armies, we may not see her King;
Her fortress is a faithful heart, her pride is suffering;
And soul by soul and silently her shining bounds increase,
And her ways are ways of gentleness, and all her paths are peace.

Eu juro a ti, meu país, sob todas coisas terrenas,
Inteiramente e completo e perfeito, o serviço de meu amor;
O amor que não questiona, o amor que supera as provações,
Que coloca no altar o que lhe é caro e melhor;
O amor que não vacila, o amor que paga o preço,
O amor que faz intrépido o sacrifício final.

E há outro país, do qual ouvi tempos atrás,
Mais precioso para aqueles que a amam, maior para aqueles que sabem;
Podemos não contar teus exército, podemos não ver seu Rei;
Sua fortaleza é o coração esperançoso, seu orgulho é seu sofrimento.
E alma a alma e silenciosamente seus brilhantes limiâres se expandem.
E o caminho dela é o caminho da gentileza, e todos seus caminhos são paz.

Essa peça se relaciona com a guerra também de forma mais genérica do que as que serão abaixo citadas. Apesar disso seu texto revela algumas características nacionalistas interessantes em sua abordagem.

Em sua primeira estrofe estabelece a relação do cantor (cidadão) com seu país, hierarquizando-os. Assim, nesse chamado patriótico, exige-se mais que a simples disposição para com os deveres nacionais: acima de tudo, essa lealdade deveria ser dada de bom grado e de maneira incondicional e irreversível. Na estrofe em seguida fala-se de coisas imateriais e que denotam valores morais que aquele que canta procuraria valorizar e perseguir, conferindo a esses valores um caráter divino. Esse caráter divino estende-se aos personagens dos versos.

Desse modo, na primeira estrofe fica estabelecido um juramento, para que na segunda se anuncie os benefícios de manter-se fiel a ele.

Além da presença do uso de hino no último exemplo, que denota cunho nacionalista durante a composição confecção da Júpiter, não há relação dessas peças com a guerra de forma direta. Estão ligadas, porém, de forma indireta: em Marte, o Mensageiro da Guerra,

encontra-se uma anedota vinculada aos arquétipos musicais ao que seria uma guerra num cenário fantástico e não uma referência, de fato, ao evento que propomos, não havendo nesta peça intenção de que ela transmitisse, de qualquer forma que fosse, o ponto de vista do compositor de como a abordagem desse tema deveria ser feita de forma adequada.

Em *I Vow to Thee My Country* deparamo-nos mais com um cenário de oportunismo (por parte de Holst), ao usar uma melodia já reconhecida pelos ingleses com o tema de Júpiter, Mensageiro da Alegria, que lhe serviria para confeccionar o hino para o texto que lhe haviam proposto. Seu intuito era o manutenção da memória durante o pós-guerra.

3. Luto e Resiliência: *A Dirge for Two Veterans* e *Hymn of Jesus*

A seguir trataremos de forma cronológica as duas peças, discutindo a escolha dos textos e fazendo contraste com a produção vocal de Debussy.

3.1. *A Dirge for Two Veterans*

Construída a partir do texto de um dos mais proeminentes e populares poetas da língua inglesa, Walt Whitman o teria escrito para a ocasião da guerra civil americana. Faz parte das publicações de *Leaves of Grass* (WHITMAN, 1885), do conjunto de poemas que formam o *Drum-Taps*. Foi escolhido por Holst e Vaughan Williams em 1914 pouco depois de a guerra tomar a Europa, produzindo para ambos peças de mesmo nome. Mais tarde, em 1936, Vaughan Williams incorporou sua versão de *Dirge for Two Veterans* à cantata *Dona Nobis Pacem*, cujos outros movimentos usam outros textos presentes em *Drum-Taps* - *Beat! Beat! Drums!* e *Reconciliation* - combinados com textos em latim para compor o restante da obra.

O texto descreve pai e filho seguindo seu destino para sua cova dupla e o sentimento de luto para com ambos.

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 aguarda.)

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.

Esse texto de Whitman, aqui com tradução livre, vestiu bem ao propósitos narrativos que Holst e Williams buscavam: era uma nota a respeito das vilas que esvaziaram duas gerações de cidadãos que seriam enviados para a morte em combate. Apesar do peso da imagem criada pelas composições, não há incitação ao belicismo.

Durante o texto usa-se a presença da descrição da natureza como uma força presente na pintura da narrativa. A paisagem, quase que personificada, converge com o coletivo de cidadãos presentes na cidade e com eles testemunha e participa do luto e do reconhecimento do esforço dos soldados caídos.

Quanto a instrumentação, indica-se o uso de três trompetes em Bb, dois bombardinos (ou trombones e tuba), tom e bumbo. Opcionalmente pode-se trocar os bombardinos por cellos e contrabaixo. A textura da peça é quase que inteiramente homofônica e é escrita para coro masculino dividido entre tenores e baixos, que eventualmente usam processos imitativos.

O uso do acompanhamento evoca elementos típicos de música de cortejo militar com os bombardinos tocando em semínimas, ditando o ritmo da marcha que seria descrita nas próximas estrofes.



Os instrumentos de metal passam a integrar a música a partir da terceira estrofe, onde, no texto, o cenário e paisagem já estão estabelecidos e a descrição do cortejo se inicia. A figuração rítmica dos metais independe da parte do coro masculino. Apesar disso alguns acordes pontuam os fins de frase junto com o canto:



Como meio de adensar-se a textura e reforçar a característica marcial adotada a sessão de instrumentos de percussão integra o conjunto:

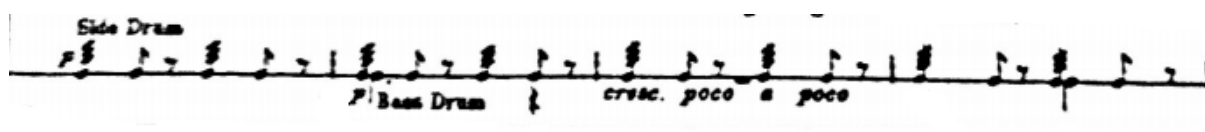


Fig. 3: cc 30 - cc 33

Essa escolha da instrumentação, com referência a banda militar, que seria Símbolo Sonoro que se remete a música ligada a guerra, ao belíssimo, segue até o fim da endecha conferindo-lhe corpo.

Na última estrofe, porém, retomados elementos narrativos mais subjetivos e que não descrevem o cortejo em si, mas a relação do narrador e do cenário com os personagens, também o coro fica desacompanhado pelos instrumentos, como no início. Os instrumentos retornam em *pp* e com sordina, quando a palavra *love*, última do texto, é proferida, decrescendo até *ppp* nos dois compassos finais.

Em seu *Dirge for Two Veterans*, Vaughan Williams faz uso de elementos similares de figuração ritimica e da presença de saltos de quarta (como no uso dos bombardinos que vimos antes):

IV Dirge For Two Veterans



Fig. 4: início de A Dirge for Two Veterans da Cantata Dona Nobis Pacem

Como veremos no decorrer desse trabalho, essas características são abandonadas por Holst (e aparentemente por outros compositores, como Vaughan Williams) quando o evento se agrava ou mesmo após o termino do mesmo.

3.2. Hymn of Jesus

O texto de Hymn of Jesus é tirado do apócrifo ‘Ato de São João’ e é quase ideal para ser arranjado musicalmente. É, provavelmente, parte de um ritual antigo (talvez uma dança mística, como sugerido pelas palavras) e consiste majoritariamente numa série antifônica de frases com um sempre recorrente ‘Amen’.

(WILLIAMS, p. 314 - 315, 1920)

A precisa descrição de Vaughan Williams a respeito do texto revela alguns pontos da intenção de Holst no uso das palavras: em primeiro lugar ele, como gnóstico agnóstico, estava interessado num uso de um texto cristão que oferecesse um ambiente abundante de misticismo. Em segundo lugar revela o caráter ritualístico empregado nas repetições.

A peça, onde Holst usa grego antigo traduzido por ele próprio (exceto nos prelúdios em latim), foi escrita em 1917 e, apesar de não citar elementos diretamente relacionados à guerra como no exemplo que vimos anteriormente, está relacionada a um período em que Holst esforçou-se para compor para compensar o esforço de guerra que para ele não podia ser físico. Essa ausência de estar em campo de batalha combinada ao fato de que alguns de seus amigos teriam sucumbido lá, fez com que ele compusesse uma obra bastante complexa musicalmente, sem os trejeitos estereotipados ou a simplicidade proposta para Planets, por exemplo.

Os prelúdios vem dos poemas em latim *Vexilia Regis* e *Pange Lingua*. A tradução do inglês para o português é minha.

HYMN OF JESUS

Vexilla Regis prodeunt
Fulget Crucis mysterium
Quo carne carnis Conditor
Suspensus est patibulo

Os estandartes do Rei avançam
O misterio da Cruz brilha adiante
Que o mestre de toda carne
Enquanto a carne pende sob a força

Pange lingua gloriosi
Praelium certaminis
Et super Crucis trophaeum
Dic triumphum nobilem
Qualiter Redemptor orbis

Diga, ó minha língua
Da gloriosa batalha da luta
E diante do troféu da Cruz
Diga do nobre triunfo;
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.

Sobre tudo essa temática da resiliência permeia o texto. Há também a descrição do que seriam elementos espirituais do universo que entrelaçaram com as promessas de alívio, como o fazer musical presente nas “Esferas Celestes” ou o júbilo infundável que se fala no texto.

O contraste importante com o texto de *A Dirge for Two Veterans*, aqui, se alinha com as escolhas musicais de Holst para *Hymn of Jesus*. Na primeira há, apesar de todas as metáforas, uma proximidade maior com a literalidade e isso também se dá na escolha dos instrumentos de uso marcial para acompanhar o canto. Na segunda o compositor valoriza o instrospectivo e exclui o uso

de elementos militares, indicando que sua forma de lidar com os eventos partia para a valorização de elementos musicais menos estereotipados para tratar da guerra.

A música é composta usando estrutura homofônica para os coros, com alguns momentos imitativos. A orquestra faz o acompanhamento de forma independente sem dobrar partes corais.

As inúmeras repetições textuais evocam o que poderia ser encarado como resiliência diante dos fatos, com as variações musicais servindo não somente para afastar monotonia, mas de ferramenta para variação de paralaxe diante da reflexão sobre o tema.

A peça é aberta com instrumentos de metal em *Ad libitum*, mas sem a presença de caráter marcial:



Fig. 5: Trombones e trompas na introdução de Hymn of Jesus.

Em nota do compositor a esse trecho lê-se:

Como o ritmo livre do cantochão não pode ser expresso pela notação moderna, os Trombonistas e Cornetistas devem estudar a maneira como cantores experientes o fazem. Usando as posições marcadas, os Trombonistas evitarão o desagradável sujar de notas um sobre o outro. Se isso não puder ser feito, a melodia deve ser tocada pelas Trompas.

(HOLST, p. 1, 1919)

Fazendo uso da estética do cantochão, Holst ancora-se na tradição da música antiga para basear-se. Ainda, preocupa-se o suficiente com a clareza desta referência para indicar que não toquem os trombones a não ser que sejam capazes de estarem nas mesmas posições para que suas notas estejam garantidamente limpas, além de sugerir que ouçam música vocal para que suas partes sejam adequadamente executadas.

Após todas variações orquestra e coro terminam a peça um Amen final em *pp*.

Com isso é possível inferir que a busca de Holst, nesse momento, priorizava representar a tradição para ligar sua música feita para a Primeira Guerra Mundial e não mais os antigos Símbolos Sonoros presentes, ainda, em *A Dirge for Two Veterans* ou mesmo em *Marte, o Mensageiro da Guerra*.

Os temas textuais e elementos musicais passam a buscar expressar, a seu modo, introspecção e procura pela paz ou elementos que vão em direção a dissociação da música

marcial. Esse também pode ser visto em outras obras vinculada de alguma forma ao período, como a cantata *Dona Nobis Pacem* já citada.

3.3. Contrastes encontrados na música francesa

A letra reflete claramente o sentimento obsessivo de nacionalismo e de revolta contra a Guerra que tomou conta do compositor neste período. Debussy pensa nas crianças refugiadas e sem abrigo do norte da França e de Flandres no período do Natal.

(BENDETTI, p. 30, 2015)

Para fins de demonstrar contrastes mais palpáveis de como o Revanchismo afetou compositores franceses, podemos olhar o texto de Debussy para sua canção *Noël des enfants* que n'ont plus de maisons (Natal das crianças que perderam o lar):

Noël des enfants qui n'ont plus de maison

Nous n'avons plus de maisons !
Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris,
Jusqu'à notre petit lit!

Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi,
Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ,
Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!

Nous n'avons plus de maisons!
Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris,
Jusqu'à notre petit lit!

Bien sûr! Papa est à la guerre,
Pauvre maman est morte!
Avant d'avoir vu tout ça.

Qu'est-ce que l'on va faire ?
Noël, petit Noël, n'allez pas chez eux, n'allez plus jamais chez eux, punissez-les !
Vengez les enfants de France !

Les petits Belges, les petits Serbes, et les petits Polonais aussi !
Si nous en oublions, pardonnez-nous.
Noël ! Noël ! surtout, pas de joujoux,

Tâchez de nous redonner le pain quotidien.
Nous n'avons plus de maisons!

Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris.

Jusqu'à notre petit lit!
Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi,
Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ,

Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller !
Noël ! Écoutez-nous, nous n'avons plus de petits sabots !
Mais donnez la victoire aux enfants de France.

Natal das crianças que perderam o lar⁶

Nós não temos mais um lar
Os inimigos tudo levaram, tudo levaram,
Até mesmo nossa caminha!

Eles queimaram a escola e nosso mestre também.
Eles queimaram a igreja e o senhor Jesus Cristo.
E o pobre velho que não pode fugir!

Nós não temos mais um lar.
Os inimigos tudo levaram, tudo levaram,
Até mesmo nossa caminha!

É claro! Papai está na guerra, pobre mamãe morreu!
Antes de assistir a tudo isso.
O que vamos fazer?

Natal! Natal!
Não vá até eles, nunca mais vá até eles,
Puna-os!

Vingar as crianças da França!
Os pequenos belgas,
Os pequenos sérvios, e também os pequenos poloneses!

Se nos esquecermos,
Perdoem-nos
Natal!

⁶ Tradução presente em BENEDETTI (P. 24-39. 2015).

Natal!
Sobretudo, nada de doces,
Trate de nos devolver, o pão de cada dia.

Nós não temos mais um lar
Os inimigos tudo levaram, tudo levaram,
Até mesmo nossa caminha!

Eles queimaram a escola e nosso mestre também.
Eles queimaram a igreja e o senhor Jesus Cristo.
E o pobre velho que não pode fugir!

Natal! Escutem-nos,
nós não temos mais nossos sapatinhos
Mas dê a vitória às crianças da França!

Vale observar os tempos verbais escolhidos que indicam a pessoalidade e urgência com que se tratava o tema. Pessoalidade essa que se reforça nos personagens presentes nos versos: não se diz que “cidadãos estão na guerra” ou “compatriotas morreram”, mas algo muito mais visceral, com apelo parental, como “Papai foi a guerra” e “pobre mamãe morreu”.

Certamente é difícil afirmar que essa canção de Debussy, que possui versões para voz solo e coro, seria absolutamente representativa de todo sentimento francês. Entretanto, não é encontrado entre compositores ingleses animosidade similar exposta pelo compositor na escolha de seu texto. Ao que parece o movimento revanchista deixou terreno fértil para que esse tipo de expressão eclodisse.

Sem fazer qualquer julgamento de valor, dentro dessa comparação qualitativa dos textos, é possível notar a diferença de abordagem que cabia para a música francesa dado seu contexto de resposta pela guerra Franco-Prussiana. Esse tipo de canção com viés vingativo não pareceu ganhar corpo na obra de compositores ingleses.

Não queremos dizer com isso, contudo, que os ingleses possuíam qualquer tipo de superioridade moral aos franceses. Apenas fica apontado o fato de que o desgaste do povo francês quanto aos eventos proporcionaram a um compositor do porte e influência de Debussy

se posicionar com animosidade durante o período, coisa que os ingleses não fizeram, aparentemente, por meio de sua música.

Outro fator é o nível de uso de metáforas adotados pelos autores. Em Holst há pouca literalidade, enquanto Debussy é bastante direto no uso das palavras.

4. Ode to Death

Com o fim da guerra Holst pode voltar-se para a composição que seria a de maior compromisso que escreveria para com a Grande Guerra.

Usando um texto que para ele seria o mais alinhado com seu sentimento ao fim do conflito, extraído de um dos poemas, *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd*, incluso na série *Memories of President Lincoln* de Walt Whitman, Sete estrofes ali passariam a residir sob o título de *Ode to Death* para que o compositor pudesse, ao seu modo, fazer seu comentário sobre a guerra em seu Op. 38. A peça também é uma homenagem aos seus amigos músicos falecidos no esforço de guerra: Cecil Cole, Francis Bevis Ellis, George Butterworth, Edward Mason, William Denis Browne e Ernst Farrar.

A obra para orquestra e coro é ainda hoje pouco executada dado seu apelo comercial limitado: é uma peça demasiadamente curta, de aproximadamente treze minutos, e exige uma quantidade de músicos muito grande.

O texto cantado é o seguinte:

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

A tradução é minha.

Volta-se, o texto, para a descrição de paisagens e de elementos espirituais ou intangíveis. A aceitação do que seria um inexorável destino da morte é o tema central do texto. Adquire-se aqui uma postura de serenidade diante desse destino. Assim, a retomada da alegria acontece, segundo o texto escolhido, sob a custódia do manto da morte que a todos acolhe (e não açoita).

A textura da obra, como em Hymn of Jesus, se dá por meio de homofonia e alguns processos imitativos apresentados pelo coro. Apesar disso “a orquestra não se ocupa de dobrar (ou afogar) as partes do coro, mas tocar sua parte independente” (WILLIAMS, p. 315. 1920).

A instrumentação é adotada é de 2 flautas, 2 oboés (2º opcional), cor anglais, 2 clarinetes em Lá, 2 fagotes, 4 trompas em Fá (3ª e 4ª opcionais), 2 trompetes em Dó, 3 trombones (opcionais), tímpano, celesta (opcional), harpa, órgão (opcional), violino, viola, violoncello, contrabaixo e coro misto (SATB). Apesar de possuir muitas partes opcionais e um conjunto bastante numeroso, a obra exige menos instrumentistas e cantores que Hymn of Jesus e tem duração aproximada de 10 minutos.

A peça se inicia em Lá maior, com o coro entrando em uníssono na tônica e em *pp*. O acento do pulso forte do compasso septenário simples dilui-se no andamento adágio, nas notas longas do grave e na constância das semínimas:

The image shows a musical score for five parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are written in treble clef and enter in unison on the tonic note (A) in a 7/4 time signature, marked 'Adagio.' and 'pp'. The lyrics 'Come,' are written below the vocal staves. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clef) and features a complex texture with chords and arpeggios, marked 'pp' and 'str.'.

Fig. 6: cc 1 - cc 3

Aos poucos as vozes partem do uníssono para um processo de imitação, até encontrarem-se novamente num acorde de quartas, com uma segunda maior cantada nas sopranos:



Fig. 7: cc 16.

Um novo uníssono abre a nova estrofe, após o arpejo de Sib menor, agora com as vozes cantando Ré em ff sobre a palavra Prais'd e um acorde de Ré menor. Processo similar ao da primeira estrofe toma espaço após isso, com as vozes tomando processo imitativo até o cc 20 onde é retomada a textura homofônica que se estende até atingir o ponto culminante de dinâmica da peça, com um tutti em fff sobre um acorde de Si menor com sétima menor na palavra praise!. Nos cc 24 e 25 os instrumentos dobram o coro. O p e um compasso quinário simples chegam para o tutti na palavra death num acorde de Réb maior com a sétima maior no baixo fechando essa sessão.



Fig. 8: cc - 23

Fig. 9: cc 23 - 25

No trecho a seguir o allegro moderato é preenchido por um ostinato do timpano, harpa e dos cellos e contrabaixos em pizzicato:



Fig. 10

Esse ostinato vai do cc 25 ao cc 55, com um único compasso de pausa em cc 26. Há variações, apenas a partir de cc 45, que é onde a nova estrofe começa a ser cantada. Essas duas sessões estróficas são as menos contrastantes entre si, provavelmente porque o texto trata dos mesmos elementos - a descrição do personagem da morte e de sua ação sobre o mundo. A dinâmica predominante é o p, em ambas sessões, e eventualmente o coro canta a figura melódica exposta no baixo, ainda que por meio de algumas variações.

O compasso deixa de ser quinário para tornar-se quaternário simples no início da nova sessão, que trás consigo uma nova dinâmica, *f*, também.

A figura de cinco notas volta a aparecer, cantada pelo coro e uma terça menor acima. As outras vozes passam a variar esse motivo nos compassos seguintes.

The musical score is divided into five systems. The first four systems are for the choir, and the fifth is for the brass. The lyrics are: "And the sights of the o - pen land-scape and the", "And the sights of the o - pen land-scape", "And the sights of the o - pen", and "And the". The music is in 4/4 time and features a 5-note motif (3+2) in the first four systems. The fifth system is marked "brass non legato" and features a more complex 8+2 motif. The dynamic "ff" is indicated in the first and fourth systems.

Fig. 11

Quando o coro atinge *ff* o motivo passa a ser usado também nas cordas. No cc 82 a última palavra dessa estrofe, *night*, é usada, dando início a nova sessão que retoma o compasso septenário simples e retomando a sonoridade inicial em *pp*. Aqui, porém, o coro não está em uníssono, mas em um acorde de quartas entre baixo e contralto(mi e lá) e tenor e

soprano (fa# e si). A tonalidade passa a ser o Mi maior e o acompanhamento dos primeiros compassos é transposto para ela.

À capella o coro inicia a nova estrofe em pp. Os instrumentos retornam e durante a palavra death e distribuem-se nas vozes as notas de extensão de Dó maior (ré, fá e sib), que no acompanhamento apresenta novamente o motivo de abertura da peça. A textura à capella é retomada até o fim dessa estrofe

Acompanhadas por semínimas as sopranos iniciam o canto em cc 106 a estrofe final sozinhas. É o único trecho que uma das vozes do quarteto coral torna-se independente das demais, A partir daqui contralto, tenor e baixo repetem apenas o primeiro verso do poema - come lovely and soothing death - com o motivo dos cc 7 - 8 transpostos. O processo de imitação que vem com esse motivo também é readotado.



Fig. 12: cc 7 - 8



Fig. 13: cc 110 - 111

Ao fim do texto, de cc 115 a cc 121, a orquestra toca sem o coro. Em cc 121 o caráter Adágio e o motivo inicial voltam em Lá maior (tom original). O coro, sem soprano, em ppp canta em uníssono um lá - come. No compasso final cantam finalmente a tríade de Lá maior, agora com soprano, em pppp voltam a cantar come enquanto o acompanhamento orquestral se esvai e o coro sustentam seu acorde em segunda inversão pelos últimos sete pulsos da obra.

Não há momentos que apresentem trechos de virtuosidade.

Ode to Death divide suas sete estrofes, cada uma com quatro versos, em sete partes contrastantes e está construída, predominantemente, sob compasso septenário simples. A aparição deliberada e constante desse número e a forma que ele organiza outras relações numéricas pode evidenciar a vontade de Holst simbolizar elementos presentes na numerologia e astrologia em sua música. A Terra, por exemplo, por meio do algarismo sete, que na cultura Hindu, da qual ele era entusiasta, indica o sete como número representante do plano Terrestre. Essa hipótese tornaria Ode to Death, de certa forma, uma peça complementar à Suíte Planetas, op. 32. Entretanto, dado o caráter etéreo de tal afirmação, seria necessário descobrir a qual conjunto de crenças Holst se referia por meio do uso da numerologia e astrologia presente em suas peças para que ela se torna-se viável de contestar.

Apesar disso fica evidente o aspecto, adotado por ele, de afastar-se do uso de características marciais em sua música para tratar o tema. Para ele (e para outros ingleses contemporâneos) era prioridade honrar o esforço dos mortos por meio do que se acreditava ser o fortalecimento e a continuidade da tradição cultural de seu país, bem como o cultivo desse patrimônio imaterial. Assim, Símbolos Sonoros que fossem evocativos de guerra são substituídos, em Ode to Death, pelo uso de uma sonoridade cujos detalhes remetem mais a introspecção. A voz, ao chamar o personagem da morte, coloca-se quase sempre em dinâmicas de *p* à *pppp*. Esse uso da entonação e a presença de figuras rítmicas longas estão mais próximos a convites de reflexão feitos pelo canto do que uma enérgica demanda de esforço de guerra, como seria o esperado pelo senso comum voltado a esse tipo de produção.

Além disso, frisa-se que todas as mudanças musicais fundam-se na relação texto-música e que é a partir dessa codependência que a obra é construída e se constitui.

Considerações Finais

Neste levantamento nos deparamos com uma vasta quantidade de materiais pouco (ou nada) explorados dentro da temática estabelecida. Percebe-se que a Primeira Guerra Mundial gerou grande impacto na produção artística de seu tempo e mesmo de tempos seguintes e,

apesar disso, tem esse impacto pouco trazido a tona uma vez que os eventos que tomaram espaço nas décadas seguintes, durante a Segunda Guerra Mundial, eclipsaram sua relevância. Assim, conclui-se que seja importante indicar que esse campo carece de atenção e que esses estudos podem valorizar essas obras do século XX de maneira que sejam devidamente contextualizadas.

Ainda dentro desta proposta, entende-se que a proposição da abordagem por meio do Símbolo Sonoro se faz relevante para compreender um viés da expressão da voz humana e do uso da música inserida no contexto dado. O uso de Símbolos Sonoros na literatura, como a da abertura deste trabalho, garantiam em romances e fantasias a representação de monstros (que em sua literalidade eram torpedos) sem que isso representasse algum tipo de ofensa. Em *A Dirge for Two Veterans*, tanto em Holst quanto em Williams, é possível notar elementos que evocam a cultura marcial. São, entretanto, as únicas peças inglesas desse contexto que usam esses elementos. Com o adensar do conflito a marcialidade deixa de ser importante na expressão musical desses compositores, mesmo quando tratam da Grande Guerra, e assim nesse contexto era mais importante para os compositores o firmamento ideológico, que mostrou-se possível por meio de elementos musicais de viés de tradição nacional. Por meio disso criou-se uma disputa de espaço imaterial que foi discutida ao longo deste trabalho.

Usando a técnica da Análise de Discurso foi possível observar que a música inglesa referente a Primeira Guerra Mundial, assim como a de outras nações, procura exaltar qualidades nacionais, resgatando e cultivando patrimônio imaterial. Nestes compositores, entretanto, não se encontra uma postura combativa como a presente no revanchismo francês, mas um posicionamento mais inclinado ao pacifismo, mesmo que esse pacifismo seja, em verdade, apenas a omissão do caráter violento presente no conflito e o foco no luto trazido pelo esforço de guerra.

É visto, no âmbito da Inglaterra, que os autores tem um enfoque temático que aborda a morte como fato dado e, em alguns casos, como honraria ou garantia de acesso a um plano espiritual ou de relação com o divino, suprimindo desse discurso as características combativas inerentes a ele sem, por exemplo, acentuar o fato de que morrer não era a única obrigação do soldado cumpridor de seu dever - matar seus opositores era igualmente importante. Isso é

cuidadosamente ocultado em especial nas obras que vimos e que não incitam retaliação em sua primeira camada discursiva. Entretanto, quando olhamos para a França e como as reações bélicas de compositores expressaram-se mesmo por meio de suas canções, é possível notar o contraste que é presente na reação que o conflito causou em cada nacionalidade. Isso levando em conta apenas os poucos cenários aqui expostos.

Para Holst vimos três momentos de evolução de seu trabalho referente à Grande Guerra: durante o processo, ao longo dos anos, a escolha dos textos de *A Dirge for Two Veterans*, *Hymn of Jesus* e *Ode to Death* expuseram, respectivamente: um momento de luto e constatação do destino; a reflexão resiliente sobre isso por meio da repetição; a aceitação da morte como entidade amigável. Sua relação com a tradição inglesa o aproximou da música de Purcell e com a música folclórica de seu país, e mesmo assim não causou aversão ou repulsa para com a música representante de outras nacionalidades.

Ode to Death é a obra construída para a Guerra para acabar com todas guerras. É representativa do ponto de vista da memória, pois nela vimos símbolos marciais e mais obviamente vinculados a guerra substituídos por reflexões introspectivas e adoção do apoio na tradição de ícones nacionais. Para esse compositor fica evidente menor combatividade quanto a música germânica, se comparado aos franceses, ainda que ele fosse anti-germânico como a maioria de seus contemporâneos.

Vale ressaltar que os franceses perderam duas gerações na guerra franco prussiana e perderiam mais duas na Grande Guerra e não podiam admitir fazer música como alemães, pois isso incorreria em criar um tipo de vínculo entre os pensadores e correntes ideológicas duas nações. Os ingleses, como Holst, tinham terreno fértil por suas características menos combativas, ou mesmo por sua posição de isolamento geográfico, na ausência do revanchismo, para estabelecer que os elementos presentes na música alemã, na verdade, teriam sido inventados pelos ingleses - o contraponto, a tonalidade, a caracterização música etc - e por isso possuíam direito natural de uso desses elementos, e não obstante, a obrigação de salvaguardar essa tradição e patrimônio imaterial propagando-o e, a seu modo, modernizando-o.

As tendências artísticas que terminariam por se estabelecer e difundir, no restante da

primeira metade do século XX, e suas características receberam grande influência da sequência de eventos da Primeira Guerra Mundial e das representações sociais neles abarcados. Apesar disso costuma-se analisar e apresentar materiais do período omitindo-se esse contexto.

A Guerra para Acabar com Todas as Guerras também buscou uma música que fosse definitiva a seu modo, mas se mostraria apenas o início de um evento de dimensões ainda mais avassaladoras. Gustav Holst, que morreu em 1934, não veria o ponto culminante da ascensão do Fascismo na Europa com a declaração da Segunda Guerra Mundial, e não precisou decidir por compôr ou não uma segunda e não mais definitiva Ode to Death.

REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa Edições, 1999.

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.

HOLST, Imoge. A Thematic Catalogue of Gustav Holst's Music. Londres. G & I HOLST LTD, 1974.

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

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.

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

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

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.

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

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

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.

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

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. Modern British Composers. VI. Gustav Holst. The Musical Times, Vol. 60, No. 920 (Oct. 1, 1919), pp. 524-528. Acesso em Julho de 2016.

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

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

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.

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.

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.

TARUSKIN, Richard. Oxford History of Western Music. Inglaterra. Oxford University Press, 2010.

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.

ROYAL VICTORIA HALL,
WATERLOO ROAD, S.E.

PROGRAMME OF
CONCERT PERFORMANCE

OF

“The Fairy Queen”

OF

Henry Purcell

BY

The Music Students of Morley College,

On SATURDAY, JUNE 10th, 1911, at 8 p.m.

Under the direction of GUSTAV VON HOLST.

The full score of this work was lost shortly after Henry Purcell's death in 1695. It was recently discovered and the Purcell Society published it. By their permission, the Students of Morley College copied the entire Vocal and Orchestral Parts (1,500 pages).

COPYISTS—

J. Buckingham }
C. Burke } Principals.

M. Arrigoni
J. Boomer
L. Boomer
F. Burrell
L. Daniels
A. Elston
A. Emberson
N. English
R. Hamilton

J. Harrison
E. Hoare
S. Keating
H. Wootton
J. Kerslake
V. Lasker
W. Lockett
W. Newell
W. Oldis

N. Ramsden
A. Zimmerman
C. Renouf
M. Riedtmann
E. M. C. Soames
R. Shapcott
C. Thompson
J. Westwood

PROGRAMME ... ONE PENNY.

All applications for Tickets should be made to Miss Sheepshanks, Vice-Principal,
Morley College for Working Men and Women, Waterloo Road, S.E.

Boxes £1 1s.

Balcony Stalls (Reserved) 2/6.

Unreserved Seats 1/6, 1/- and 6d.

ROYAL VICTORIA HALL,
WATERLOO ROAD, S.E.

PROGRAMME OF
CONCERT PERFORMANCE

OF

“The Fairy Queen”

OF

Henry Purcell

BY

The Music Students of Morley College,

On SATURDAY, JUNE 10th, 1911, at 8 p.m.

Under the direction of GUSTAV VON HOLST.

The full score of this work was lost shortly after Henry Purcell's death in 1695. It was recently discovered and the Purcell Society published it. By their permission, the Students of Morley College copied the entire Vocal and Orchestral Parts (1,500 pages).

COPYISTS—

J. Buckingham } Principals.		
C. Burke }		
M. Arrigoni	J. Harrison	N. Ramsden
J. Boomer	E. Hoare	A. Zimmerman
L. Boomer	S. Keating	C. Renouf
F. Burrell	H. Wootton	M. Riedtmann
L. Daniels	J. Kerslake	E. M. C. Soames
A. Elston	V. Lasker	R. Shapcott
A. Emberson	W. Lockett	C. Thompson
N. English	W. Newell	J. Westwood
R. Hamilton	W. Oldis	

PROGRAMME ... ONE PENNY.

All applications for Tickets should be made to Miss Sheepshanks, Vice-Principal,
Morley College for Working Men and Women, Waterloo Road, S.E.

Boxes £1 1s.

Balcony Stalls (Reserved) 2/6.

Unreserved Seats 1/6, 1/- and 6d.

A Dirge for Two Veterans

For Male Voices, Brass and Drums.

The Accompaniment is scored for three B♭ Trumpets, two Bombardons (or Trombone and Tuba), Side Drum and Bass Drum. If necessary Cellos and String Basses may be substituted for the two Bombardons. Separate parts for these instruments may be obtained on hire.

WALT WHITMAN

G. T. HOLST

Andante mesto

Tenors. *p* The last sun-beam Light - ly falls from the fin-ished Sab-bath, On the

Basses. *p* The last sun-beam Light - ly falls from the fin-ished Sab-bath, On the

Piano. *Andante mesto*

pp pave-ment here, and there be-yond - it is look-ing Down a new-made dou-ble grave.

pp pave-ment here, and there be-yond - it is look-ing Down a new-made dou-ble grave.

p Lo, — the moon as - cend - ing, Up from the east the sil-ver-y round moon Beau-

p Lo, — the moon as - cend - ing, Up from the east the sil-ver-y round moon Beau-

Copyright, 1914, by J. Curwen & Sons Ltd.

Sole Agents for the U. S. A.

G. Schirmer, Inc.

Printed in the U. S. A.

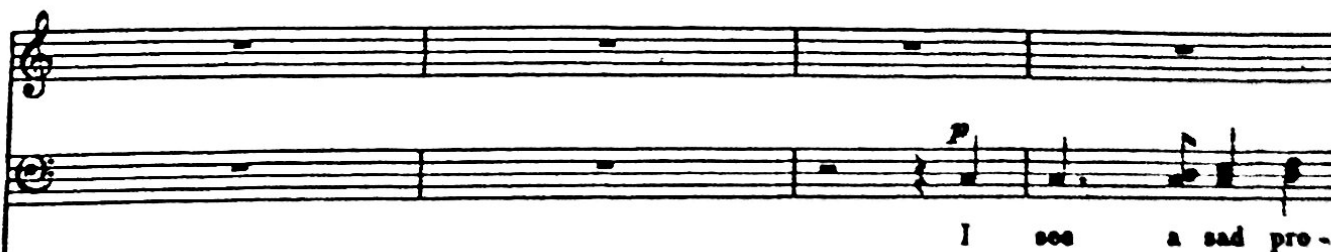
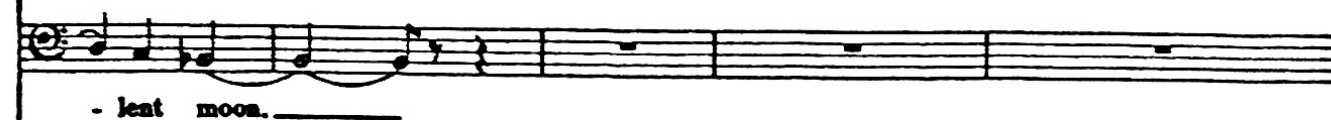
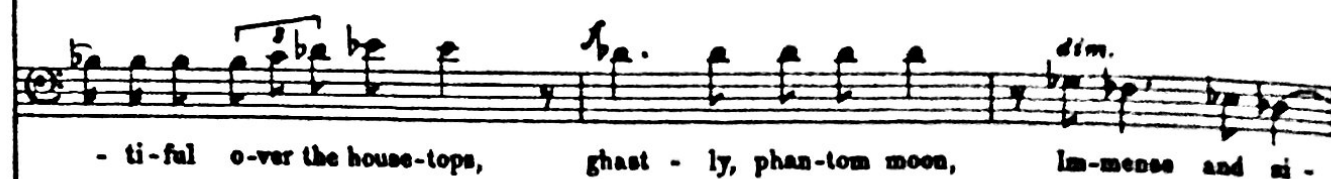
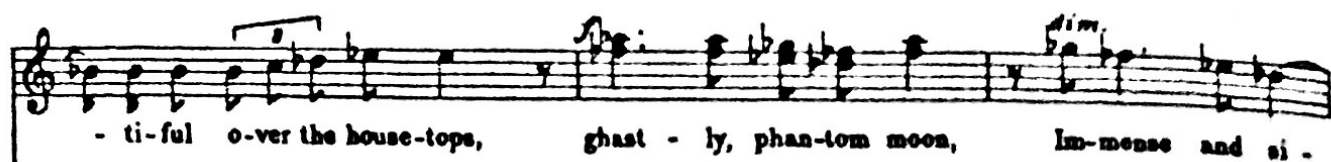
38475C

167223Y

DIRGE FOR TWO VETERANS 4

Part 1788 HOLST





And I hear the sound of coming full - bo - dyed in - glo - ry, All the
 - cos - sion And I hear the sound of coming full - bo - dyed in - glo - ry, All the

chan - nels of the ci - ty streets they're shout - ing, As with vi - o - les and with
 chan - nels of the ci - ty streets they're shout - ing, As with vi - o - les and with

tears. I hear the great guns pound - ing, And the
 tears. I hear the great guns pound - ing, And the
 Side Drum
 Bass Drum

cresc. poco a poco

And ev'ry blow of the great son
 small drums stea - dy whir - ring And ev'ry blow of the

small drums stea - dy whir - ring And ev'ry blow of the great son

- val - aive drums

great con - vul - sive drums Strikes me through and through

- vul - aive drums Strikes me through and through

mf cantabile
 For the son is brought with the fa - ther, (In the

mf cantabile
 For the son is brought with the fa - ther, (In the

dim. *dim.* *mp* *pp*

fore - most ranks of the fierce as-sault they fell, Two vet-er-ans son and

fore - most ranks of the fierce as-sault they fell, Two vet-er-ans son and

mf

fa - ther dropt to - geth - er, And the dou - ble grave a - waits them.

fa - ther dropt to - geth - er, And the dou - ble grave a - waits them.

pp

3rd Trumpet

4 Poco animato

cresc. poco a poco

Now near - er blow the bu - gles, And the drums strike more con-

cresc. poco a poco

Now near - er blow the bu - gles, And the drums strike more con-

Poco animato

cresc. poco a poco

cresc.

- vul - sive, And the day - light o'er the pave - ment quite has fad - ed,

cresc.

- vul - sive, And the day - light o'er the pave - ment quite has fad - ed,

cresc.

Ancora animato

And the strong dead march en -

And the strong dead march en -

And the strong dead march, and the strong dead march en -

Ancora animato

5

- wraps me.

- wraps me.

5

Tempo I

0 strong dead march you please mel 0

0 strong dead march you please mel 0

Tempo I

dim.
moon im-mense with your sil-ver-y face you soothe mel

dim.
moon im-mense with your sil-ver-y face you soothe mel

dim.

6 *mp* 0 my sol - diers twain! 0 my vet-er-ans pass-ing to bur - i - all

mp 0 my sol - diers twain! 0 my vet-er-ans pass-ing to bur - i - all

6 *pp*

P *dim.*

pp What I have, I — al - so give you. — The

pp What I have, I — al - so give you. — The

pp (one player only)

moon gives you light, — And the bu - gles and the drums give you mu - sic,

moon gives you light, — And the bu - gles and the drums give you mu - sic,

And my heart, O my sol - diers, my vet - er - ans, My heart — gives you

And my heart, O my sol - diers, my vet - er - ans, My heart — gives you

love. —

love. —

Side Drums muted *pp*

pp (both) Trumpets muted



p

And I hear the sound of com-ing full - keyed bu - gles, All the

- ces - sion And I hear the sound of com-ing full - keyed bu - gles, All the

chan - nels of the ci - ty streets they're flood-ing, As with voi - ces and with

chan - nels of the ci - ty streets they're flood-ing, As with voi - ces and with

2 *cresc. poco a poco*

tears. I hear the great guns pound - ing, And the

cresc. poco a poco

tears. I hear the great guns pound - ing, And the

Side Drum

2 *p* Bass Drum *cresc. poco a poco*

cresc. poco a poco

And ev-'ry blow of the great con -

small drums stea - dy whir - ring

And ev-'ry blow — of the

small drums stea - dy whir - ring And ev-'ry blow of the great con -

- val - sive drums

great con - vul - sive drums Strikes me through and through.

- val - sive drums Strikes me through and through.

mf cantabile

For the son is brought with the fa - ther, (In the

mf cantabile

For the son is brought with the fa - ther, (In the

dim.

dim.

mp

pp

1.75

CARNEGIE COLLECTION
of British Music

THE HYMN OF JESUS

Words Translated from the Apocryphal
Acts of St John.

Set to Music for
Two Choruses, Semi-Chorus & Orchestra
by

GUSTAV HOLST

Op. 37.

Copyright.

STAINER & BELL, LIMITED
69 Newman Street, London, W.1

MOOK MUSIC CO.
37 Gibbs St.
ROCHESTER 4, N. Y.
(OPPOSITE EASTMAN SCHOOL OF MUSIC)

M

2023

H756H



PUBLISHED UNDER THE SCHEME OF THE CARNEGIE

TRUST

REG. 664581

GALAXY MUSIC CORPORATION
2121 BROADWAY, NEW YORK, N. Y.

CARNEGIE COLLECTION
of British Music

THE HYMN OF JESUS

Words Translated from the Apocryphal

Acts of St John.

Set to Music for

Two Choruses, Semi-Chorus & Orchestra

by

GUSTAV HOLST

Op. 37.

Copyright.

STAINER & BELL, LIMITED.
69 Newman Street, London, W.1

MADE IN ENGLAND

THE HYMN OF JESUS.

The two choruses should be of fairly equal strength, and, if possible, should be well separated.

The semi-chorus should be placed above them and well apart. If too far from the orchestra, it can be supported by a soft harmonium.

The instruments required are— 3 flutes, 2 oboes, 1 English horn, 2 clarinets, 2 bassoons, 4 horns, 2 trumpets, 3 trombones, 2 timpani, big drum, side drum, cymbals and tambourine (one player only for these four instruments), celesta, piano, organ and strings.

The following instruments may be dispensed with:— 3rd flute, 2nd oboe, 2nd bassoon, 3rd & 4th horns, all three trombones, percussion, celesta and organ.

With performances by small choirs it may be found preferable to omit the trombones. In any case, either all three should be used or none.

When there is no celesta, the part may be played on the piano by using two pianists, excepting in one place in the prelude where it must be omitted.

When an orchestra is not available, the piano accompaniment will be greatly improved by the addition of the special *ad lib.* string parts. (These are quite different from the orchestral string parts and must not be confused with the latter.) The organ is to be used whenever possible.

I wish to express my thanks to M^r G. R. S. Mead, M^r Clifford Bax and Miss Jane Joseph for kindly helping me to make my version of the words of this hymn.

THE HYMN OF JESUS

FROM THE 'ACTS OF ST JOHN'

Translated and Set to Music
for Two Choruses, Semi-chorus and Orchestra.

by

CUSTAV HOLST.
(Op. 37.)

The Piano arranged by
JANE M. JOSEPH.

PRELUDE.

Senza misura.

PIANO *mp*

p

1

Lento.

p

f

Senza misura.

pp

p

f

2

Lento.

pp

con

M 2023
H756 H

Copy 6

1379874

SEMI-CHORUS. (Trebles only.)
in free time

mf
Vex - il - la re - gis pro - de - unt - Ful - get Cru - cis - mys - te - ri - um -

*Repeat this bar ad lib. until the chant is finished.
The rhythm of the latter is to be quite independent of that of the orchestra.*

Quo car - ne car - nis Con - di - tor Sus - pen - sus est - pa - ti - bu - lo -

5/95 Ditt. 7/1 since the start

3 A few Tenors & Baritones in the distance.

ff Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si pra - li - um cer - tam - in - is -

pp

et su - per cru - cis tro - pha - um Die tri - um - phum no - bil - em - Qua - li - ter Re - demp - tor or - bis

4 (*sempre lento*)

Im - mo - la - tus - vi - ce - rit. A - men.

p

pp

Segue.

HYMN.

Moderato maestoso.

TREBLE.
SEMI-CHORUS.
ALTO.

TREBLE.

ALTO.

TENOR.

BASS.

TREBLE.

ALTO.

II.
TENOR.

BASS.

PIANO.

Moderato maestoso.

Coll 8va

p

p

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

A

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

5

Glo - ry to Thee, Word!

Glo - ry to Thee, Word!

Glo - ry to Thee, Word!

Glo - ry to Thee, Word!

Glo - ry to Thee, Word!

Glo - ry to Thee, Word!

Glo - ry to Thee, Word!

Glo - ry to Thee, Word!

Glo - ry to Thee, Word!

Glo - ry to Thee, Word!

Coll & ca...

men

men

Glo - ry to Thee, O

Glo - ry to Thee, O

Glo - ry to Thee, O

Glo - ry to Thee, O

Glo - ry to Thee, O

Glo - ry to Thee, O

Glo - ry to Thee, O

Glo - ry to Thee, O

Glo - ry to Thee, O

Glo - ry to Thee, O

Glo - ry to Thee, O

Meno mosso.

Meno mosso.

A *men.*

Grace!

Spoken. Glory to Thee, Ho - ly Spi - rit!

Spoken. Glo-ry to Thee, Ho - ly Spi - rit!

Spoken. Glo-ry to Thee, Spi - rit!

Spoken. Glo-ry to Thee, Ho - ly

Spoken. Glo-ry to Thee, Ho - ly Spi - rit!

Spoken. Glo-ry to Thee, Ho - ly Spi - rit!

Meno mosso.

mp

Coll 8

6

A - - - - - men. - - - - -

Spoken. A - - - - - men. - - - - -

Spoken. Glo-ry to Thee, Ho - ly Spi - rit!

Glo-ry to Thee, Ho - ly Spi - rit!

cresc. Glo - ry to

cresc. Glo - ry to Thy

Ho - ly Spi - rit!

Spi - rit!

cresc. Glo - ry to Thy Glo

3

cresc. Gl - ry to Thy Glo - ry!

cresc. poco a poco

Tempo I.

cresc. Glo - ry to Thy Glo - ry! We praise Thee, O
 Glo - ry to Thy Glo - ry! We praise Thee, O
 Thy Glo - ry! We praise Thee, O
 Glo - ry! We praise Thee, O
 Glo - ry to Thy Glo - ry! We praise Thee, O Fa - ther;
 ry to Thy Glo - ry! We praise Thee, O Fa - ther;
 ry! We praise Thee, O Fa - ther;
 We praise Thee, O Fa - ther;
 Tempo I.

Fa - ther; We give thanks to Thee, O shadow-less light! A - men.
 Fa - ther; We give thanks to Thee, O shadow-less light! A - men.
 Fa - ther; We give thanks to Thee, O shadow-less light! A - men.
 Fa - ther; We give thanks to Thee, O shadow-less light! A - men.
 We give thanks to Thee, O shadow-less light! A - men, A - men.
 We give thanks to Thee, O shadow-less light! A - men, A - men.
 We give thanks to Thee, O shadow-less light! A - men, A - men.
 We give thanks to Thee, O shadow-less light! A - men, A - men.
 We give thanks to Thee, O shadow-less light! A - men, A - men.
 We give thanks to Thee, O shadow-less light! A - men, A - men.

Andante.

Andante.

And fain, fain would I save, A - men.

Fain would I be saved:

Andante.

7

And fain would I re-lease.

And fain would I re-lease.

And fain would I re-lease.

And fain would I re-lease.

And fain would I re-lease.

would I be re-leased:

would I be re-leased:

would I be re-leased:

would I be re-leased:

7

Lento.

Mind of All! Fain would I be

Mind of All! Fain would I be

Mind of All! Fain would I be

Mind of All! Fain would I be

Mind of All! Fain would I be

Mind of All! Fain would I be

Mind of All! Fain would I be

Mind of All! Fain would I be

Mind of All! Fain would I be

Mind of All! Fain would I be

pp legato con Ped.

Coll 8

Allegro. (2 beats in a bar ♩ .)

known.

known.

known.

known.

known.

known.

known.

known.

known.

known.

f

f

p cresc.

ff

9

f Di - vine Grace is danc - ing:

f Di - vine Grace is danc - ing:

Di - vine Grace is

mf

10

A - men.

A - men.

Dance ye all!

Dance ye all!

Dance ye all!

Dance ye all!

Fain would I pipe for you.

Fain would I pipe for you.

Dance ye all!

Dance ye all!

10

[illegible]

a tempo

ff *A* - - men. —

f The Heav'n-ly Spheres make mu - sic for us; The

f The Heav'n-ly Spheres make mu - sic for us; The

f The Heav'n-ly Spheres make mu - sic for us;

f The Heav'n-ly Spheres make mu - sic for us;

f The Heav'n-ly Spheres make mu - sic for us;

f The Heav'n-ly Spheres make mu - sic for us;

f The Heav'n-ly Spheres make mu - sic for us;

f The Heav'n-ly Spheres make mu - sic for us;

a tempo

The Heav'n-ly Spheres make mu - sic for us;

[illegible]

12

dance!

dance!

dance!

dance!

dance!

dance!

dance!

12

fff non legato

8

*

Ye who dance not, know not what we are know -

Ye who dance not, know not what we are know -

Ye who dance not, know not what we are know -

Ye who dance not, know not what we are know -

Ye who dance not, know not what we are know -

Ye who dance not, know not what we are know -

Ye who dance not, know not what we are know -

Ye who dance not, know not what we are know -

Ye who dance not, know not what we are know -

Ye who dance not, know not what we are know -

8

[illegible][illegible]

14 ($\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ throughout)
(3 beats followed by 2)

And fain would I set in or - der. Fain would I in - fold.

And fain would I set in or - der. Fain would I in - fold.

And fain would I set in or - der. Fain would I in - fold.

And fain would I set in or - der. Fain would I in - fold.

— would I be or - dered: Fain would I be in - fold - ed: I have no

— would I be or - dered: Fain would I be in - fold - ed: I have no

— would I be or - dered: Fain would I be in - fold - ed: I have no

14 Fain would I be in - fold - ed: I have no

In all I am dwell-ing. I have the earth.

In all I am dwell-ing. I have the earth.

In all I am dwell-ing. I have the earth.

In all I am dwell-ing. I have the earth.

home; I have no rest - ing place: I have no

home; I have no rest - ing place: I have no

home; I have no rest - ing place: I have no

home; I have no rest - ing place: I have no

Lento.

Handel: The Temple

Tempo: Lento.

Key: B-flat major / D minor

Time: 4/4

Score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Strings, Woodwinds).

Vocal lyrics: And I have Heav'n.

Instrumental parts: Strings, Woodwinds.

Score structure: 16 measures.

[illegible]

[illegible]

15

pp

chant freely

Give ye heed un-to my danc - ing: In me who speak, be - hold your-selves; And be - hold - ing what I do, keep

Give ye heed un-to my danc - ing: In me who speak, be - hold your-selves; And be - hold - ing what I do, keep

Give ye heed un-to my danc - ing: In me who speak, be - hold your-selves; And be - hold - ing what I do, keep

Give ye heed un-to my danc - ing: In me who speak, be - hold your-selves; And be - hold - ing what I do, keep

Give ye heed un-to my danc - ing: In me who speak, be - hold your-selves; And be - hold - ing what I do, keep

Give ye heed un-to my danc - ing: In me who speak, be - hold your-selves; And be - hold - ing what I do, keep

Give ye heed un-to my danc - ing: In me who speak, be - hold your-selves; And be - hold - ing what I do, keep

15

Andante.

pp

cresc.

si - lence on my mys - te - ries. Di - vine ye in danc-ing what I shall do;

pp

cresc.

si - lence on my mys - te - ries. Di - vine ye in danc-ing what I shall do;

pp

cresc.

si - lence on my mys - te - ries. Di - vine ye in danc-ing what I shall do;

pp

cresc.

si - lence on my mys - te - ries. Di - vine ye in danc-ing what I shall do;

pp

cresc.

si - lence on my mys - te - ries. Di - vine ye in danc-ing what I shall do;

pp

cresc.

si - lence on my mys - te - ries. Di - vine ye in danc-ing what I shall do;

pp

cresc.

si - lence on my mys - te - ries. Di - vine ye in danc-ing what I shall do;

Andante.

pp

cresc.

Coll 8..... con Rod.

16
Poco più mosso.

For yours is the pas - sion — of man that I go to en - dure.

For yours is the pas - sion — of man that I go to en - dure.

For yours is the pas - sion — of man that I go to en - dure.

For yours is the pas - sion — of man that I go to en - dure.

For yours is the pas - sion — of man that I go to en - dure.

For yours is the pas - sion — of man that I go to en - dure.

For yours is the pas - sion — of man that I go to en - dure.

For yours is the pas - sion — of man that I go to en - dure.

Poco più mosso.

f dim. **16** *p* *cresc.*

pp *cresc.*

17 Trebles only of both Choruses and Semi-chorus.

Ah Ah Ah Ah Ah Ah

f *con Ped.*

(dim.) **Largo.**

dim *p* *f* *mp*

18

Ye could not know at all

Ye could not know at all

Ye could not know at all

Ye could not know at all

Coll 8

Ye could not know at all What thing ye en-dure, had not the Fa-ther sent me to you as a

know at all What thing ye en-dure, had not the Fa-ther sent me to you as a

What thing ye en-dure, had not the Fa-ther sent me to you as a

What thing ye en-dure, had not the Fa-ther sent me to you as a

Ye could not know at all What thing ye en-dure, had not the Fa-ther sent me to you as a

could not know at all What thing ye en-dure, had not the Fa-ther sent me to you as a

all What thing ye en-dure, had not the Fa-ther sent me to you as a

at all What thing ye en-dure, had not the Fa-ther sent me to you as a

Andante.

19

cresc. e accel.

Andante.

Word. Be-hold-ing what I suf-fer, ye know me as the Suf-fer-er.

Word. Be-hold-ing what I suf-fer, ye know me as the Suf-fer-er. *cresc. e accel.*

Word. And when ye had be- *cresc. e accel.*

Word. And when ye had be-

Word. Be-hold-ing what I suf-fer, ye know me as the Suf-fer-er.

Word. Be-hold-ing what I suf-fer, ye know me as the Suf-fer-er. *cresc. e accel.*

Word. And when ye had be- *cresc. e accel.*

Word. And when ye had be-

Andante.

f *p* *cresc. e accel.*

19

19

And when ye had be-

cresc. e accel.

And when ye had be - held it, ye were not un - moved; _____ But ra - ther were ye

And when ye had be - held it, ye were not un - moved; But ra - ther were ye whirled a - long.

d it, ye were not un - moved; But ra - ther were ye

d it, ye were not un - moved; But ra - ther were ye whirled a - long,

And when ye had be - held it, ye were not un - moved; _____ But ra - ther were ye

And when ye had be - held it, ye were not un - moved: But ra - ther were ye whirled a - long.

d it, ye were not un - moved; But ra - ther were ye

d it, ye were not un - moved; But ra - ther were ye whirled a - long,

20 Più mosso.

whirled a - long, ye were kin - dled to be wise.

ye were kin - dled to be wise.

whirled a - long, ye were kin - dled to be wise.

ye were kin - dled to be wise.

whirled a - long, ye were kin - dled to be wise.

ye were kin - dled to be wise.

whirled a - long, ye were kin - dled to be wise.

ye were kin - dled to be wise.

20 Più mosso.

R.H.

R.H.

R.H.

R.H.

R.H.

R.H.

R.H.

R.H.

Had ye known how to suf - fer, ye would know how to suf - fer no

Had ye known how to suf - fer, ye would know how to suf - fer no

Had ye known how to suf - fer, ye would know how to suf - fer no

Had ye known how to suf - fer, ye would know how to suf - fer no

Had ye known how to suf - fer, ye would know how to suf - fer no

Had ye known how to suf - fer, ye would know how to suf - fer no

Had ye known how to suf - fer, ye would know how to suf - fer no

Had ye known how to suf - fer, ye would know how to suf - fer no

Lento.

Lento.

more. Learn, and ye shall o-ver-come. Be-hold in me a couch:

more. Learn, and ye shall o-ver-come. Be-hold in me a couch:

more. Learn how to suf-fer, and ye shall o-ver-come. Be-hold in me a couch:

more. Learn how to suf-fer, and ye shall o-ver-come. Be-hold in me a couch:

more. Learn, and ye shall o-ver-come. Be-hold in me a couch:

more. Learn, and ye shall o-ver-come. Be-hold in me a couch:

more. Learn how to suf-fer, and ye shall o-ver-come. Be-hold in me a couch:

more. Learn how to suf-fer, and ye shall o-ver-come. Be-hold in me a couch:

Lento.

21

Maestoso come I.

pp

men.

men.

rest

on

e! _____

When I am

rest

on

e! _____

When I am gone ye shall

rest

on

e! —

When I am gone, _____ ye shall

rest

On

when I am gone, _____ ye shall

pp

A single staff of handwritten musical notation. The staff is empty, with only the five horizontal lines visible. There are no notes, clefs, or other markings on the staff.

1

Maestoso come I.

Maestoso come 1.

The first system of the musical score for 'Maestoso come 1.' is shown. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo/mood is 'Maestoso come 1.'. The first measure of the treble staff begins with a piano (pp) dynamic marking. The music features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

gone, ye shall know who I am; — *cresc.* For I am — in no wise that which now I seem.

know who I am; For I am — in no wise that which now I seem.

know who I am; For I am — in no wise that which now I seem.

know who I am; For I am — in no wise that which now I seem.

gone, ye shall know who I am; — *cresc.* For I am — in no wise that which now I seem.

know who I am; For I am — in no wise that which now I seem.

know who I am; For I am — in no wise that which now I seem.

know who I am; For I am — in no wise that which now I seem.

ppp *cresc.*

The musical score consists of ten staves. The first two staves appear to be instrumental introductions or rests for different sections. Staves three through nine contain vocal entries, each beginning with the lyrics "When ye are come to me," followed by "then shall ye know:" and then a melodic phrase ending in "what ye know not, will I my-self teach you.". Each vocal entry includes dynamic markings such as *f*, *dim.*, and *cresc.*. The tenth staff provides the piano accompaniment, starting with a treble clef, key signature of one sharp (F#), and time signature of 8/8, which changes to 6/8 later in the piece. It features chords and arpeggiated figures corresponding to the vocal melody.

22

f When ye are come to me, then shall ye know: what ye know not, will I my-self teach — you. *dim.*

When ye are come to me, then shall ye know: what ye know not, will I my-self teach — you. *dim.*

When ye are come to me, then shall ye know: what ye know not, will I my-self teach — you. *f dim.*

When ye are come to me, then shall ye know: what ye know not, will I my-self teach — you. *f dim.*

When ye are come to me, then shall ye know: what ye know not, will I my-self teach — you. *f dim.*

When ye are come to me, then shall ye know: what ye know not, will I my-self teach — you. *f dim.*

When ye are come to me, then shall ye know: what ye know not, will I my-self teach — you. *f dim.*

When ye are come to me, then shall ye know: what ye know not, will I my-self teach — you. *f dim.*

22 When ye are come to me, then shall ye know: what ye know not, will I my-self teach — you. *f dim.*

24 Maestoso come I.

[illegible]

p *A* men. *A* men. *A* men. *A* men.

f Glo - ry - to Thee,
f Glo - ry - to Thee,
f Glo - ry - to Thee,
f Glo - ry - to Thee,
f Glo - ry - to Thee,
f Glo - ry - to Thee,
f Glo - ry - to Thee,
f Glo - ry - to Thee,
f Glo - ry - to Thee.

pp

25 *p* *A* men. *A* men. *pp*

Word! *pp* Glo-
 Word! *pp* Glo-
 Word! *pp* Glo-
 Word! *pp* Glo-
 Word! *pp* Glo-
 Word! *pp* Glo-
 Word! *pp* Glo-
 Word! *pp* Glo-
 Word! *pp* Glo-

25 *p* *pp*

Meno mosso.

*pp**pp*

A

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

men.

Meno mosso.

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

Coll 8

morendo

CHORAL HYMNS FROM THE RIG-VEDA

Words and Music by
GUSTAV T. HOLST

Op. 26

FIRST GROUP

Three Hymns for Full Chorus and Orchestra
Vocal Score, 1/8 Tonic Sol-fa, 10d.

SECOND GROUP

Three Hymns for Female Voices, with Accompaniment for Orchestra or Piano
with Violins *ad lib.*
Vocal Score

THIRD GROUP

Four Hymns for Female Voices, with Accompaniment for Harp or Piano
Vocal Score

FOURTH GROUP

Four Hymns for Male Voices, with Accompaniment for Piano or String
Orchestra with Brass *ad lib.*
Vocal Score

"It is fortunate that the treasure mine of Sanskrit literature has remained untouched until a musician presented himself who was not only a talented composer, but endowed with adaptable sympathies and the patience to apply them to a new study. Such is Gustav T. Holst.

"The hymns of the Rig-Veda consist for the most part of simple invocations of fire, water, heaven, the sun, and other forces of nature, incidental to the earlier, less sophisticated, form of religion.

"This is the material which attracted Mr. T. Holst. It was not long before he decided that to approach it through the medium of translations was hopeless. The more faithful the translation was, the more remote it seemed from reproducing the atmosphere of the original. Sometimes even it needed much ingenuity to decide what the translation meant. By this time, however, Mr. T. Holst was so fired by enthusiasm that difficulties only spurred him on, and he set to work to study Sanskrit.

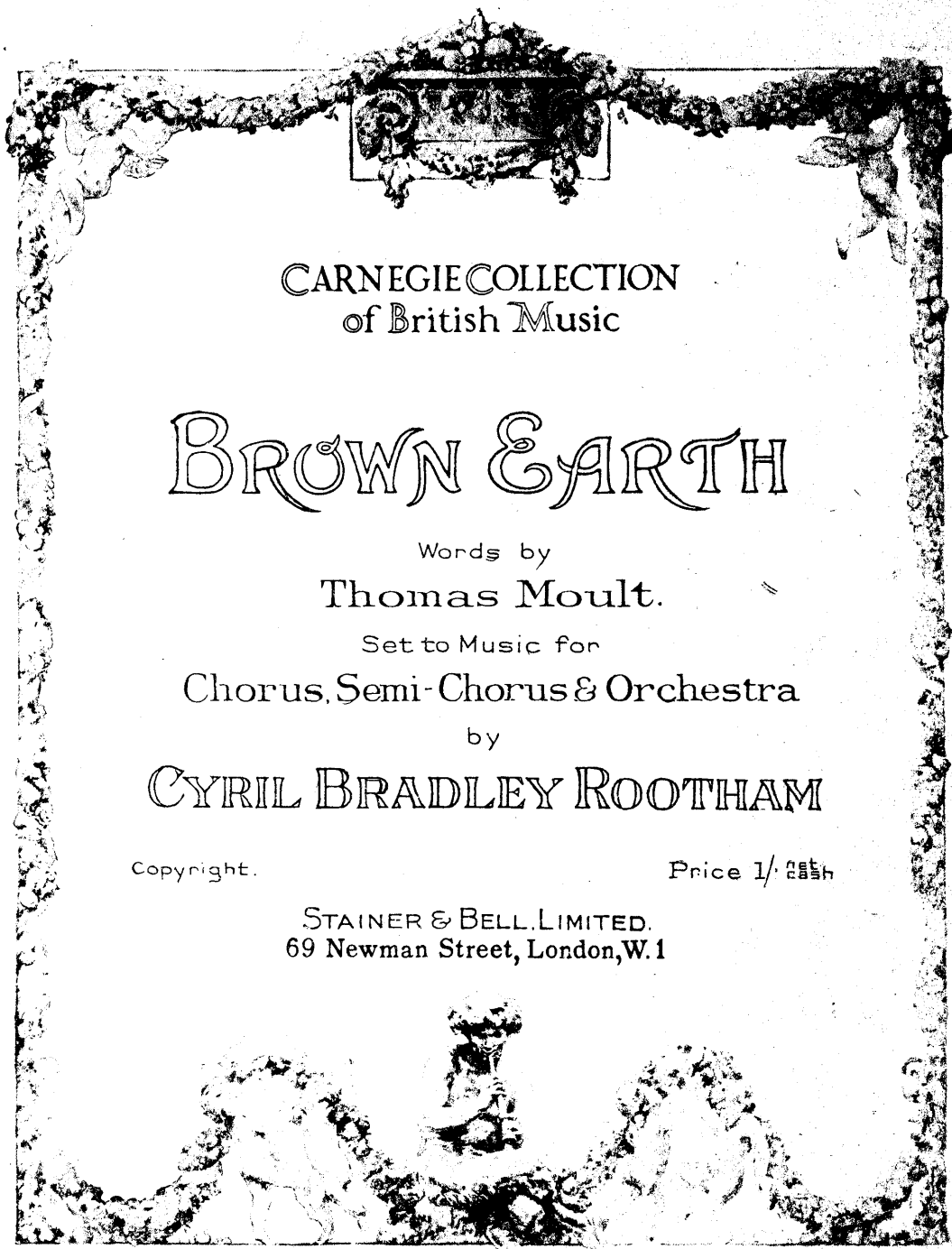
"The texts he now uses are his own. They should, however, not be regarded as translations in the usual sense. His method has been first to study the original so closely as to be completely saturated with it, then to throw it aside and reproduce its meaning in the clearest possible terms."

EDWIN EVANS in *The Blackburn Times*.

"If Mr. T. Holst had never written anything except this collection of hymns, they alone would suffice to stamp him as one of the most individual figures in contemporary musical life."

EDGAR BAINTON in *Musical Opinion*.

LONDON:
STAINER & BELL, LTD.,
69, NEWMAN STREET, W.



CARNEGIE COLLECTION
of British Music

BROWN EARTH

Words by

Thomas Moulton.

Set to Music for

Chorus, Semi-Chorus & Orchestra

by

CYRIL BRADLEY ROTHAM

Copyright.

Price 1/- cash

STAINER & BELL, LIMITED.
69 Newman Street, London, W.1

 PUBLISHED UNDER THE SCHEME OF THE CARNEGIE UNITED KINGDOM TRUST 

REG. 664581

ODE TO DEATH

Walt Whitman

Gustav Holst
Op. 38

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The title 'Come, Come, Come' is written at the top right, followed by 'Op. 38'. The tempo is marked 'Adagio.' in the top left. The score is arranged in five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) all have the lyrics 'Come, Come, Come' written below their respective staves. The piano part is written for a grand piano (indicated by the 'P' and 'str.' markings). The piano part includes a 'Piano' (P) marking and a 'str.' (string) marking. The score is in 4/4 time, as indicated by the time signature in the first measure of each staff. The key signature is one flat (B-flat), as indicated by the key signature in the first measure of the piano part. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and dynamic markings.

This musical score is for the hymn "Come, Come, Come". It is arranged for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts are written in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The lyrics "Come, Come, Come" are repeated throughout the piece. The score includes a variety of musical notations such as whole, half, quarter, and eighth notes, rests, and slurs. The piano part features a steady accompaniment with chords and moving lines. The overall mood is reverent and joyful.

14880

©Novello & Company Limited 1922

Copyright renewed 1950

Cal. No. 07 2298 07

All Rights Reserved

1

love-ly and soothing death, _____

love-ly and soothing death,

love-ly and soothing death,

love-ly and soothing

str.

Un - du-late round the world, se-re-ne-ly ar-riv - ing,

Un-du-late round the world, se-re-ne-ly ar - riv - ing,

Un - du-late round the world, se-re-ne-ly ar-

death, Un-du-late round the world, se-re-ne-ly ar-

ww, str.

ar-riv - ing, In the day, in the night,

ar-riv - ing, In the day, in the night,

- riv - ing, ar-riv - ing, _____ In the

- riv - ing, ar-riv - ing, _____ In the

to all, to each, Soon-er or la - ter del-i-cate death.

to all, to each, Soon-er or la - ter del-i-cate death.

day, in the night, _____ to all, to each, Soon-er or later del-i-cate death.

day, in the night, _____ to all, to each,

(a tempo)

ff str.

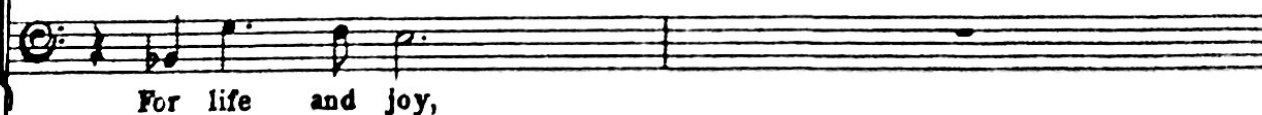
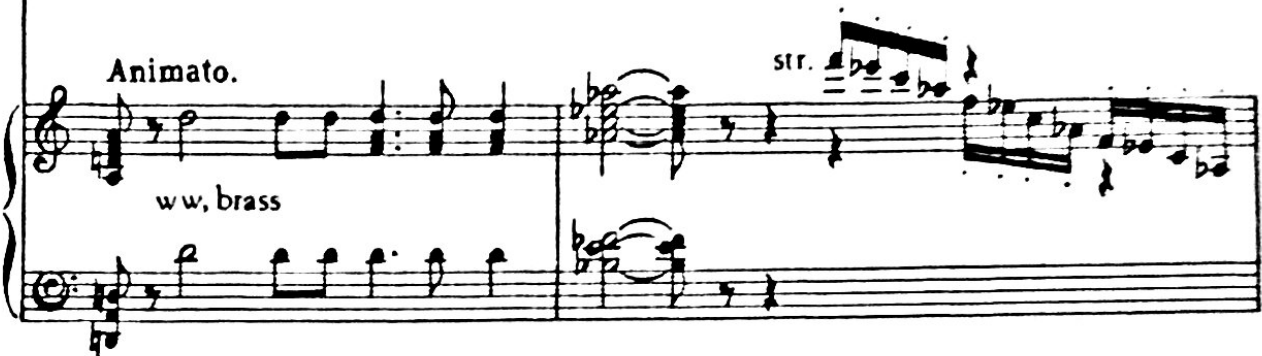
Animato.



Animato.



Animato.



joy, and for ob-jects and know-ledge

and for ob - jects and know - ledge cu -

and for ob - jects and know - ledge cu -

and for ob-jects and know - ledge cu - ri - ous,

cu - ri - ous, And for love, sweet love- Love, sweet

ri - ous, And for love, sweet love- Love, sweet

ri - ous, And for love, sweet love- Love, sweet

And for love, sweet love- Love, sweet

And for love, sweet love- Love, sweet

a tempo

love- but praise! praise! praise!

love- but praise! praise! praise!

a tempo

love- but praise! praise! praise!

love- but praise! praise! praise!

a tempo

love- but praise! praise! praise!

fff

lento *dim.* (2+3) *Allegro moderato.*

— For the sure-en-wind-ing arms of cool-en-fold-ing death.

dim. (2+3) *p*

— For the sure-en-wind-ing arms of cool-en-fold-ing death.

lento *dim.* (2+3) *Allegro moderato.*

— For the sure-en-wind-ing arms of cool-en-fold-ing death.

dim. (2+3) *p*

— For the sure-en-wind-ing arms of cool-en-fold-ing death.

lento *Allegro moderato.*

dim. (2+3) *p* *pp molto staccato*

fff

timp., hp.,
vcl., d.b. pizz.

pp

Dark mo - ther al-ways glid-ing near with soft

pp

Dark mo - ther al-ways glid-ing near with soft

trbn.

bsn.

+ fl.

pp

simile

4

pp cresc.

Then

cresc.

feet,— Have none chan-ted for thee a chant of ful-est wel - come? Then

cresc.

feet,— Have none chan-ted for thee a chant of ful-est wel - come? Then

cresc.

pp

Then

4

I chant it for thee, I glo-ri-fy thee a-bove all, — I

I chant it for thee, I glo-ri-fy thee a-bove all, — I

I chant it for thee, I glo-ri-fy thee a-bove all, — I

I chant it for thee, I glo-ri-fy thee a-bove all, — I

cresc.

ww

bring thee a song that when thou must in-deed come, — come un-

bring thee a song that when thou must in-deed come, — come un-

bring thee a song that when thou must in-deed come, — come un-

bring thee a song that when thou must in-deed come, — come un-

tutti

f 5 *Poco Animato.* *p*

-fal - ter-ing - ly. Ap-proach strong de -

f *p*

-fal - ter-ing - ly. Ap-proach strong de -

f *p* *Poco Animato.*

-fal - ter-ing - ly. Ap - proach strong de - li-ver - ess, -

f *p*

-fal - ter-ing - ly. Ap - proach strong de - li-ver - ess, -

5 *Poco Animato.* *trbn.* + *tp.*

f *p*

cresc.

- li-ver - ess, When it is so, — when thou hast

cresc.

- li-ver - ess, When it is so, — when thou hast

cresc.

When it is so, — when thou hast

cresc.

When it is so, — when thou hast

+ *ww, hn.*

p cresc.

ta - ken them I joy-ous-ly sing the dead, _____
 ta - ken them I joy-ous-ly sing the dead, _____
 ta - ken them I joy-ous-ly sing the dead, _____
 ta - ken them I joy-ous-ly sing the dead, _____

f 6 (3+2) (2+3)
f (3+2) (2+3)
f (3+2) (2+3)
f (3+2) (2+3)

f *tutti pesante* *ff*

Lost in the lov-ing float - - ing o - cean of
 Lost in the lov-ing float - - ing o - cean of
 Lost in the lov-ing float - - ing o - cean of
 Lost in the lov-ing float - - ing o - cean of

p Andante.
p
p Andante.
p
 Andante.
 ww *p* hp.

The image displays a page from a musical score for the hymn "The Flood" by George F. Root. The score is arranged for four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and piano accompaniment. The tempo is marked "Andante." and the key signature is one flat (B-flat major or D minor). The lyrics are "thee, — Laved — in the flood of thy bliss — O". The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *acc.* (accelerando). The piano part features a violin (vln.) and a horn (hn.) section, with a crescendo (cresc.) marking. The piano part also includes a marking for *p tutti (+ hp.)* (piano tutti with harp). The score is presented in a clear, legible format with a large font and a wide margin.

7 Allegro moderato.

death. _____

From me to thee glad

death. _____

From me to thee glad

Allegro moderato.

death. _____

From me to thee glad

death. _____

From me to thee glad

7 Allegro moderato.

cresc.

f

se - ren-ades, Dan - ces for thee I pro - pose sa - lut - ing thee, —

se - ren-ades, Dan - ces for thee I pro - pose sa - lut - ing thee, —

se - ren-ades, Dan - ces for thee I pro - pose sa - lut - ing thee,

se - ren-ades, Dan - ces for thee I pro - pose sa - lut - ing thee,

brass, str. pizz. + ww

8 (3+2) *ff*

And the sights of the o - pen land - scape and the

(3+2)

And the sights of the o - pen land - scape —

(3+2)

And the sights of the o - pen

(3+2) *ff*

And the

(8+2) 8

str. brass non legato

high - spread sky are fit - ting, And life and the
 and the high-spread sky are fit - ting, And life and the
 land-scape and the high-spread sky are fit - ting, And life and the fields, and the
 sights of the o - pen landscape and the high-spread sky are fit - ting, And

dim.
dim.
dim.
dim.

ff ww, str. (hn.) *dim.* tump., vcl., pizz.

fields, and the huge and thought - ful night.
 fields, and the huge and thought - ful night.
 huge and thought - ful night.
 life and the fields, and the huge and thought - ful night.

rall. *Adagio.* *pp*
rall. *Adagio.* *pp*
rall. *Adagio.* *pp*
simile *Adagio.* *pp* celesta

pp 9 (3 + 2)

The night in si-lence un-der

pp (3 + 2)

The night in si-lence un-der

pp (3 + 2)

The night in si-lence un-der

pp (3 + 2)

The night in si-lence un-der

ww, hp.

str.

9 (3 + 2)

pp

10

man - y a star, The o - - cean shore and the hus - -

man - y a star, The o - - cean shore and the hus - -

man - y - a star, The o - - cean shore and the

man - y a star, The o - - cean shore and the

10

ww, str. *pp* hn.

ky whisp'ring wave whose voice I know, —

ky whisp'ring wave whose voice I know, —

hus-ky whisp'ring wave whose voice — I know, —

hus-ky whisp'ring wave whose voice — I know, —

ppp str.

tbn, timp.

11 (2+3)

— And the soul turn-ing to thee O vast and well-veil'd

(2+3)

— And the soul turn-ing to thee O vast and well-veil'd

(2+3)

— And the soul turn-ing to thee O vast and well-veil'd

(2+3)

— And the soul turn-ing to thee O vast and well-veil'd

11 (2+3)

organ ped.

14880

death, *ppp* And the bo-dy grate-ful-ly nest-ling close to
ppp
 death, *ppp* And the bo-dy grate-ful-ly nest-ling close to
ppp
 death, *ppp* And the bo-dy grate-ful-ly nest-ling close to
ppp
 death, celesta And the bo-dy grate-ful-ly nest-ling close to
ppp
 str.

12 *p dolce (non pp) Andante.*
 thee. O - ver the tree-tops I float thee a
 thee.
 thee.
 thee.
 thee.
 12 ob. fl. *Andante.*
pp str. *pp ww, hp.*

song, O - ver the ris - ing and sink - ing waves, o - ver the

ppp

Come,

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'song, O - ver the ris - ing and sink - ing waves, o - ver the'. The second staff is a vocal line with a long rest followed by the word 'Come,'. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the third staff having a long rest and the fourth staff containing a series of chords.

my-ri-ad fields — and the prai-ries wide, O-ver the dense-packed

come, — love-ly and soothing death, —

ppp

Come, come, —

ppp

Come, — love - - ly and soothing

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'my-ri-ad fields — and the prai-ries wide, O-ver the dense-packed'. The second staff is a vocal line with lyrics 'come, — love-ly and soothing death, —'. The third staff is a vocal line with a long rest followed by the word 'Come,'. The fourth staff is a vocal line with lyrics 'come, —'. The fifth staff is a vocal line with a long rest followed by the word 'Come,'. The sixth staff is a vocal line with lyrics 'love - - ly and soothing'. The piano accompaniment is shown in the bottom two staves, with the fifth staff having a long rest and the sixth staff containing a series of chords.

13

pp

Come, _____

love-ly and sooth-ing death,

Come, _____

death

celesta

13

str.

ca-rol with joy, with joy to thee O death. _____



14



