

## O educador no compositor: a atuação multidisciplinar de Gustav Holst

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA/TCC

SUBÁREA: Musicologia

*Luísa Campelo de Freitas*  
*Universidade de São Paulo*  
*luisa.campelo.freitas@usp.br*

*Adriana Lopes da Cunha Moreira*  
*Universidade de São Paulo*  
*adrianalopes@usp.br*

**Resumo.** O presente trabalho traz um enfoque na atividade composicional de Gustav Holst como meio para sua atividade como educador. Para tanto, foi realizado um levantamento bibliográfico, visto que não há informações aprofundadas disponíveis em português. Paralelos entre os elementos biográficos levantados e o desenvolvimento profissional de Holst foram traçados, destacando procedimentos musicais que são incluídos em suas composições conforme o desenrolar de suas pesquisas e experiências como regente e educador, tais como polimetria, politonalidade, modos, assimetria, entre outros. Na conclusão, estabeleceu-se uma interlocução entre a atuação musical de Holst como compositor, regente, educador e pesquisador, entrelaçados por sua visão democratizadora da arte.

**Palavras-chave.** Composição musical. Educação musical. Contexto histórico-social. Música do século XX. Gustav Holst.

### **The Educator in the Composer: the multidisciplinary action of Gustav Holst**

**Abstract.** The focus of this paper is to enlighten the compositional activity of Gustav Holst with educational purposes. Due to a lack of detailed data in Portuguese, a bibliographic survey was carried out. Drawing parallels between the biographical information obtained and the professional development of Holst, some musical procedures were highlighted to show how they were included in his compositions according to the progress of his research and experiences as a conductor and educator, such as polymeter, polytonality, modes, asymmetry, among others. Upon the conclusion, we can see the communication between the musical activity of Holst as a composer, conductor, educator, and researcher, intertwined by his democratizing understanding of art.

**Keywords.** Musical Composition. Musical Education. Socio-historical context. 20th Century Music. Gustav Holst.

A atuação de Gustavus Theodore von Holst (1874-1934) envolve composição, educação, pesquisa em música e performance, seja através da regência ou como instrumentista. Segundo Imogen Holst, filha única do compositor, uma de suas maiores contribuições para a vida musical inglesa foi a de reforçar que as necessidades fundamentais da música são comuns ao artista e ao amador (HOLST apud WARRACK, 2011).

## Estabelecimento de sua visão pluralista

Holst descende de uma família de origem escandinava ligada à arte e à educação musical (WARRACK, 2011; THE HOLST, [s.n.]). Desde jovem, em Cheltenham, Inglaterra, estudou violino e piano, porém apresentava uma saúde frágil – uma neurite<sup>1</sup> afetou seu braço direito a vida toda, além de sofrer de asma (THE HOLST, [s.n.]) e ter a visão comprometida (ADAMS, 1992). Aos 17 anos mudou-se para Oxford com o intuito de estudar contraponto com George Frederick Sims, organista da Merton College, onde iniciou a vida profissional como organista e regente coral (WARRACK, 2011; GROVE, 1999). Após a apresentação bem-sucedida de sua *operetta Lansdowne Castle*, ingressou no Royal College of Music em Londres em 1893 (WARRACK, 2011), tendo estudado com Charles Villiers Stanford e Hubert Parry (THE HOLST, [s.n.]).

Como instrumentista, trocou o piano pelo trombone em decorrência das fortes dores nas mãos e almejando fortalecer seu pulmão. Além de experiência como instrumentista de orquestra, conquistou uma bolsa de estudos no Royal College em 1895, onde cursou composição como primeiro estudo e trombone como segundo (THE HOLST, [s.n.]; BRITISH, [s.n.,a]). Neste ano, conheceu Ralph Vaughan Williams, com quem estabeleceu uma relação de mútua amizade e admiração (DNB apud WARRACK, 2011).

Interessou-se pelo socialismo de William Morris<sup>2</sup> e Bernard Shaw<sup>3</sup>, fundadores da Liga Socialista. Em 1896 ingressou no Kelmscott House Socialist Club e se tornou regente do coro Hammersmith Socialist Choir (THE HOLST, [s.n.]), trabalhando obras de Morley, Purcell e Wagner. Neste grupo, conheceu a soprano Isobel Harrison, para quem compôs a obra *Song to the Sleeping Lady* e se casou em 1901 (SHABERMAN, 1984). Foi nessa fase que suas composições começaram a ser publicadas e tocadas, porém sua renda advinha da sua atuação como organista e trombonista, chegando a ser primeiro trombone e correpetidor da Carl Rosa Opera Company (THE HOLST, [s.n.]; WARRACK, 2011).

Em 1903 Holst abandonou a carreira como instrumentista ao ser contratado como professor em Londres na James Allen's Girls' School, cargo antes ocupado por Vaughan

---

<sup>1</sup>Uma lesão inflamatória ou degenerativa dos nervos, que compromete a atividade do sistema nervoso.

<sup>2</sup>William Morris (1834-1896) foi um designer têxtil, poeta, romancista, tradutor e ativista socialista associado com o movimento britânico *Arts & Crafts*, que rejeitava a produção em massa e a organização industrial, valorizando as técnicas artesanais tradicionais. Sua principal crítica ao capitalismo era a falta de arte e a imposição de um trabalho e uma vida infeliz à população. Alinhado com Karl Marx, John Ruskin e Thomas Carlyle, manifestava uma preocupação internacionalista. Precursor dos movimentos ambientais do século XX, denunciava a degradação ambiental resultante do capitalismo industrial (SCHACHT, 2021). Holst musicou poemas de Morris.

<sup>3</sup>George Bernard Shaw (1856-1950) foi um dramaturgo e jornalista irlandês, que viveu em Londres. Defendia a inviabilidade do anarquismo e a eminente falência do sistema democrático sob o sistema capitalista. Escreveu muitas peças de protesto (GRÑAS, 2016).

Williams (THE HOLST, [s.n.]), onde permaneceu até 1921. Também lecionou na Passmore Edwards Settlement<sup>4</sup>, onde trabalhou com cantatas de Bach. Em 1905 foi indicado chefe de departamento na St. Paul's Girls' School em Hammersmith, cargo que manteve até o fim de sua vida (BRITISH, [s.n.]; THE HOLST, [s.n.]). Em 1907 tornou-se diretor de música no Morley College, e lecionou na University College de Reading (WARRACK, 2011; BRITISH, [s.n.]).

O interesse por outras culturas e pelas origens da cultura inglesa permeou sua atuação como compositor, se dedicando inicialmente ao estudo do *Rig Veda*, do *Ramayana* e do *Bhagavad Gita*. Almejando usar estes textos em suas composições, em 1899 cursou sânscrito na School of Oriental Languages da University College London, com o Dr. Mabel Bode. Apesar de nunca ter desenvolvido fluência, foi capaz de fazer suas próprias traduções dos textos originais, gerando versões em inglês de 20 hinos do *Rig Veda* e poemas de Calidaça (WARRACK, 2011; BRITISH, [s.n.]). Por volta de 1904, deu-se a sua aproximação com as canções folclóricas inglesas, ampliando seu vocabulário composicional aos modos (WARRACK, 2011).

### **Consolidação da carreira como compositor-educador**

Para Holst, compor música para amadores não era uma tarefa inferior - pelo contrário. Holst optou por trabalhar em diversas situações com grupos amadores, pois para ele não havia uma dicotomia entre o belo e o útil (ADAMS, 1992) – visão que demonstra seu comprometimento com a democratização da música. Nesse sentido, é flagrante a importância das teorias estéticas e educacionais de Morris para a concepção do papel social de Holst como educador e compositor. O aprendizado através da experiência prática, a valorização das aptidões naturais dos estudantes (ADAMS, 1992), o contato próximo com atitudes de encorajamento, o reforço de sua determinação e as interpretações do fracasso como parte inerente da contínua construção do artista amalgamam-se em sua “intensa concepção idealista somada a um completo realismo na prática, guiado pelo seu forte senso de humanidade [...] [fazendo] de Holst um grande professor, assim como tornou-o um grande compositor” (WILLIAMS apud WARRACK, 2011, tradução nossa).

*The Mystic Trumpeter* (1904) pode ser considerada um marco do surgimento do uso de bitonalidade e compassos assimétricos na produção de Holst, recursos que se tornariam frequentes. Nas óperas *Sita* (1906) e *Savitri* (1909) vemos os primeiros frutos de seus estudos

---

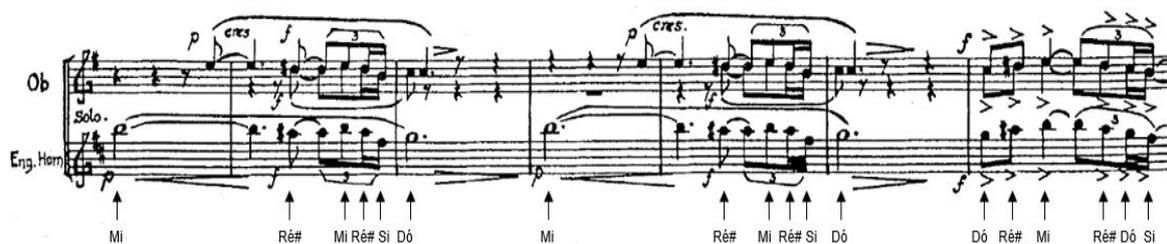
<sup>4</sup> posteriormente renomeada como Mary Ward.

hinduístas (WARRACK, 2011), a que se seguiram *Choral Hymns from the Rig Veda* e *The Cloud Messenger*.

A viagem à Argélia em 1910<sup>5</sup> inspirou Holst a compor a suíte *Beni Mora* e marcaria também obras posteriores (WARRACK, 2011). De acordo com uma crítica da época, o orientalismo de Holst nessa peça não se restringiu à temática – tal como ocorrera nos hinos védicos – mas foi traduzida timbrística e melodicamente, configurando uma espécie de “impressionismo objetivo” análogo ao processo composicional de Debussy na suíte *Iberia*, em relação à Espanha (EVANS, 1919).

Através das notas de programa, o compositor preparava o ouvinte para um ambiente sinestésico, guiando-o pela paisagem sonora em um contexto de música-procição (EVANS, 1919). Caracterizada pelo uso de ostinatos, métrica mista e hemíolas, a obra é iniciada por uma linha melódica com centralidade em Mi e ênfases nos graus 5 (Si), 6 (Dó), 7 (Ré sustenido) e 8 (Mi) do modo menor harmônico (Figura 1).

**Figura 1 – Ênfase melódica nos graus 5–6–7–8, centralizada em Mi. *Beni Mora*, Holst (1909-10)**



Fonte: HOLST, 1921, p. 4, marcações das autoras

Na segunda dança de *Beni Mora*, o tema inicialmente apresentado em Lá pelo fagote circunscreve-se ao âmbito de uma 5J e ressalta a presença da 3m (Figura 2), caracterizando o modo eólio. O ostinato apresentado em 5 por 4 no tímpano gera um deslocamento polimétrico na peça, cujos demais acontecimentos musicais são apresentados em 3 por 4.

**Figura 2 – Ostinato no tímpano (retângulo com ângulos arredondados), hemíolas do ostinato (retângulos angulosos), métrica mista (triângulos) e melodia em Lá menor eólio no fagote (circulada). *Beni Mora*, Holst (1909-10)**

<sup>5</sup> Seguiram-se viagens à Suíça e à Espanha. O compromisso com outras culturas foi mantido em *Hecuba's Lament* do *The Trojan Women* (1911) e *Hymn to Dionysus* de *Bacche* (1913) (EVANS, 1919).

SECOND DANCE.

21



Fonte: HOLST, 1921, p. 21, marcações das autoras

O interesse pela música inglesa progressiva levou-o a um aprofundamento na música da era Tudor<sup>6</sup> (WARRACK, 2011). Em 1916, Holst fundou um festival de Domingo de Pentecostes (*Whitsun festival*) na igreja local, voltado a músicos amadores e profissionais, que continuou ocorrendo até sua morte (THE HOLST, [s.n.]). Neste evento, alunos de Holst do colégio St. Paul's e da faculdade de Morley juntaram-se ao coral da igreja local para cantar a

<sup>6</sup> Período entre 1485 e 1603, englobando os reinados de Henry VII até a rainha Elizabeth I, no qual a família Tudor ascendeu ao poder após a Guerra das Rosas, unificando as famílias que disputavam o trono real.

*Missa a 3 Vozes* de William Byrd (WARRACK, 2011), integrando coralistas de diferentes níveis. Neste festival deu-se a estreia de uma obra de Holst composta especialmente para a ocasião, o moteto *a cappella This Have I Done For My True Love*, musicando o poema medieval *Tomorrow Shall Be My Dancing Day*, na qual é possível notar um alinhamento de seus estudos sobre a música Tudor com a tendência nacionalista vigente.

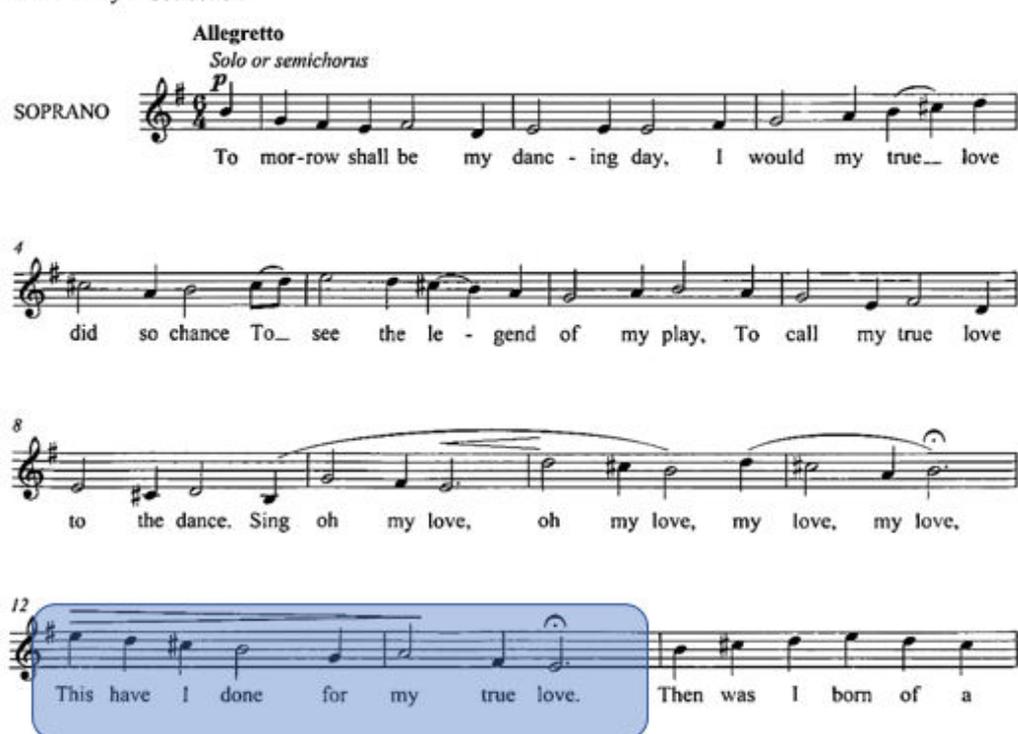
Figura 3 – Melodia em Mi dórico. *This Have I Done for my True Love* (c. 1 a 14), Holst (1916)

**THIS HAVE I DONE FOR MY TRUE LOVE**

Old Cornish Poem  
from *Sandy's Collection* Gustav Holst (1874–1934)

**Allegretto**  
*Solo or semichorus*

SOPRANO *P*



To mor-row shall be my danc - ing day, I would my true... love  
did so chance To... see the le - gend of my play, To call my true love  
to the dance. Sing oh my love, oh my love, my love, my love,  
This have I done for my true love. Then was I born of a

Fonte: HOLST, 2006, p. 2, marcação das autoras

Nos compassos iniciais dessa obra (Figura 3), a frase-título da canção delinea o contorno melódico de Mi a Mi no modo dórico quase todo em movimento descendente, com uma fermata na nota final, evidenciando o material de referência. A peça narra a vida de Jesus, desde o nascimento até a ascensão ao céu. Conforme é contada a história, o estilo musical vai se transformando através da recorrência de sonoridades historicamente posteriores. A técnica de música ficta inicial vai sendo paulatinamente acrescida de alterações cromáticas (Figura 4) até que a coleção diatônica inicial é desestabilizada a partir do c. 92,

alinhada com o momento da crucificação no poema. São incluídas as notas Fá natural, Si bemol e Mi bemol, Dó natural, flerta pontualmente com Mi jônio, até que a terça maior e a sensível são estabelecidas no final da peça.

**Figura 4 – Uso de notas estranhas ao conjunto diatônico de referência (circuladas). *This Have I Done for My True Love*, Holst (1916)**

Início da desestabilização do centro tonal através do uso das notas Fá e Si bemol (não pertencentes à Mi dórico)

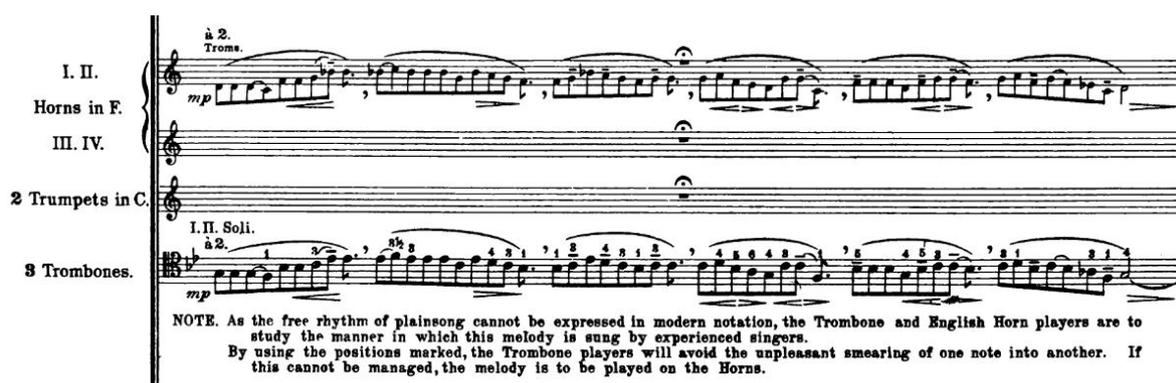
Introdução da nota Mi bemol, também estranha à escala de referência

Fonte: HOLST, 2006, p. 11, marcações das autoras

Em 1916, foi convidado para assumir um cargo numa base militar em Constantinopla como organizador musical para tropas no Oriente Próximo, onde ensinou música e organizou concertos para tropas desmobilizadas (WARRACK, 2011). A década de 10 foi um período de intensa produção composicional, e em 1919 Holst recrutou duas ajudantes em St. Paul's, Nora Day e Vally Lasker, e sua aluna Jane Joseph como escribas, para que pudesse contornar a neurite. Joseph ensinou-lhe grego quando o poema *The Hymn of Jesus* (parte do Novo Testamento) lhe interessou pela atmosfera ritualística de dança mística, e Holst o musicou prefaciando a obra com dois cantochãos. A proposta ritual foi recriada através dos ostinatos no baixo, dos compassos assimétricos (5 por 2 e 5 por 4) (WARRACK, 2011) e de métricas mistas, passando por 3, 4, 5 e 7.

O compositor evidencia o diálogo que propõe entre as diferentes linguagens idiomáticas, trazendo o aspecto lírico e livre da voz para os metais. É interessante notar a escolha não utilizar barras de compassos considerando que Holst vinha estudando repertórios do período Tudor. O seu conhecimento como trombonista o permitiu indicar posições para melhor desempenho e sonoridade e propor opções de execução ao corne inglês para orquestras iniciantes (Figura 5).

Figura 5 – Instruções para a melodia inicial em *The Hymn of Jesus*, Holst (1917)



The image shows a musical score for the beginning of 'The Hymn of Jesus' by Gustav Holst. It features four staves: I. II. Horns in F, III. IV. Horns in F, 2 Trumpets in C, and 3 Trombones. The music is marked 'mp' (mezzo-piano) and 'à 2.' (second ending). The Trombone part includes 'I. II. Soli.' and 'à 2.' markings. A note at the bottom reads: 'NOTE. As the free rhythm of plainsong cannot be expressed in modern notation, the Trombone and English Horn players are to study the manner in which this melody is sung by experienced singers. By using the positions marked, the Trombone players will avoid the unpleasant smearing of one note into another. If this cannot be managed, the melody is to be played on the Horns.'

Fonte: HOLST, 1919, p. 3

Podemos destacar nessa obra a grande exploração de metais, característica marcante no final do período romântico pelo qual Holst foi auto declaradamente influenciado. Entretanto, o uso de instrumentos de percussão incomuns à época, como o pandeiro, remete a uma sonoridade que foi explorada no século XX, principalmente por compositores posteriores, como Edgar Varèse e John Cage. Assim, combinações timbrísticas pouco usuais são inseridas em um contexto cuja sonoridade geral é familiar ao público.

Em decorrência destes projetos, a reputação de Holst como compositor vinha crescendo, mas foi após a primeira performance de *The Planets* (1918) que atingiu verdadeiro reconhecimento (THE HOLST, [s.n.]). A primeira execução pública da obra – pela London Symphony Orchestra sob regência de Albert Coates, em 1920, no Royal Philharmonic Concert – deu-se de maneira incompleta, sem Vênus e Netuno, e sem o compositor, que estava em Constantinopla (WARRACK, 2011).

A obra marcou a carreira de Holst, estimulando a performance de obras que permaneciam sem estreia ou publicação (BRITISH, [s.n.]). O crítico Edwin Evans, classificou as notas de programa como “extremamente simples”, observando que os títulos dos movimentos propõem associações astrológicas suficientes para “aguçar a imaginação” do ouvinte, formando um "ciclo de sete poemas sinfônicos". Novamente vemos Evans referir-se

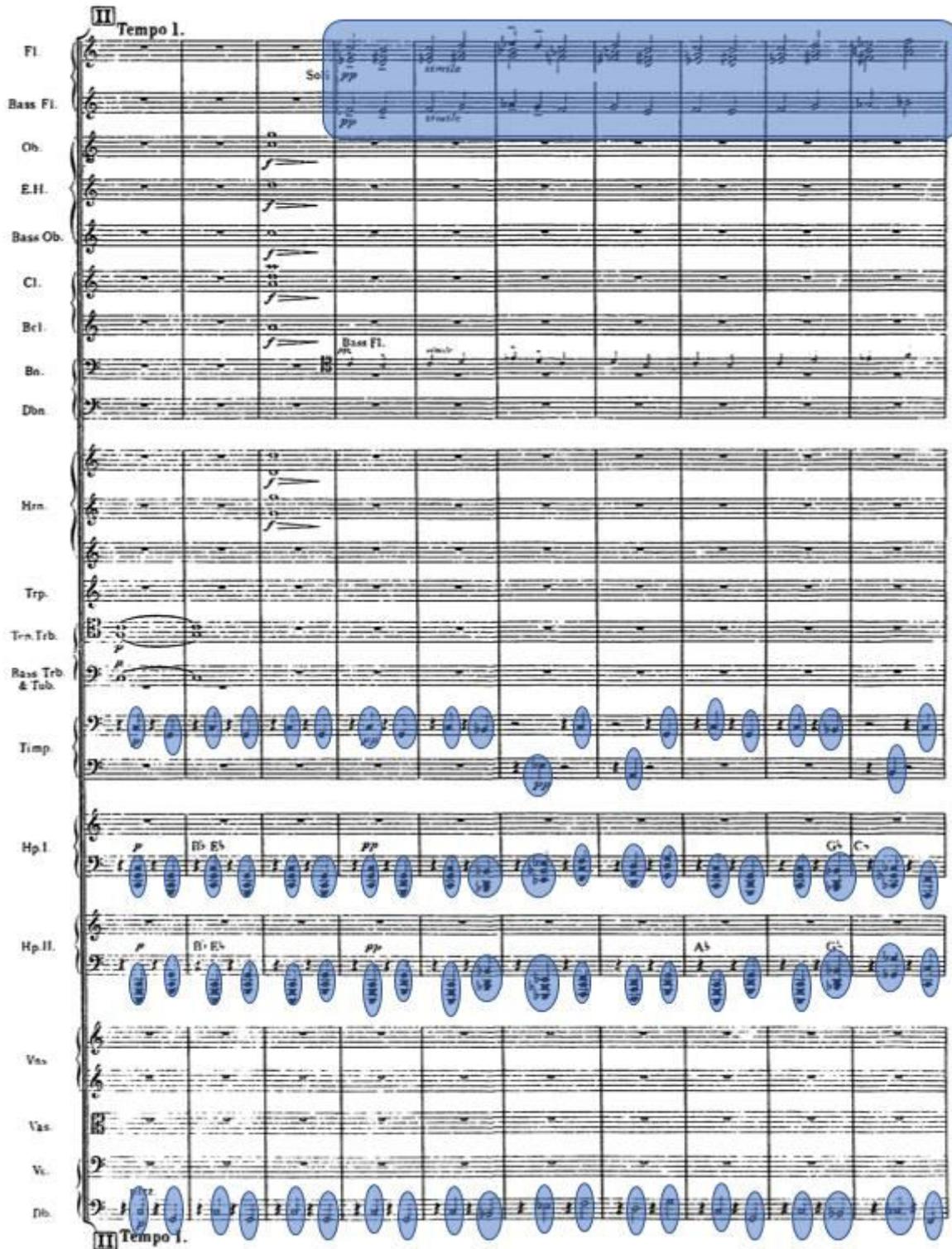
às notas de programa como um importante material de apoio para a fruição do público. Ele utiliza o conceito de poema sinfônico, associado a Richard Strauss, e compara o procedimento de Holst com a teosofia de Scriabin, alinhando-o com a vanguarda musical da época (EVANS, 1919, p. 659).

Warrack (2011) destaca alguns aspectos subjetivos da obra, aproximando-a da proposta de um poema sinfônico. No esteio de Evans, aponta, através de arquétipos, como a personalidade de cada um dos deuses-planetas é traduzida sonoramente. Marte, deus da guerra, impiedoso e truculento; Mercúrio é o mensageiro alado, simboliza velocidade e as mudanças súbitas da vida; Vênus, deusa do amor; Júpiter, o rei dos deuses, deus dos raios e do dia; Saturno é a personificação do tempo; Urano representa o céu; e Netuno é o deus dos mares.

Encontramos elementos comuns ao repertório pós-tonal, como bitonalidade, assimetria e oposição de acordes. Em Marte, chama a atenção a presença de uma marcha em compasso assimétrico 5 por 4, configurando uma marcha que, ao mesmo tempo em que compele a este movimento agressivo, traz um elemento inesperado. Esta rítmica inquietante é enfatizada pela sonoridade romântica de uma grande orquestra com as melodias distribuídas majoritariamente entre os naipes de metais, de grande pressão sonora.

Podemos compreender a bitonalidade em Marte como o embate de ideias, representando a guerra. Já em Mercúrio, podemos associar a sobreposição de tonalidades a uma representação sonora das mudanças inesperadas. É possível associar a “procissão triste” de Saturno à fatalidade da inevitável passagem do tempo; a oposição de acordes retratando a efemeridade das coisas, sujeitas à ciclicidade. Esse retrato do tempo é evidenciado na seção de ensaio II, com a oposição de ataques criada entre as flautas e o contrabaixo, tímpano e harpas, emulando o tique-taque do relógio (Figura 6) e nos dois *animato* da seção III de ensaio, com o uso dos sinos tubulares com hemíolas atravessando os compassos, remetendo ao som de badaladas de um relógio (Figura 7). Este é o único movimento que utiliza os sinos, não por acaso.

**Figura 6 – Jogo entre as flautas, nos tempos 1 e 3 (destacadas com o retângulo), e tímpanos, harpas e contrabaixos, nos tempos 2 e 4 (circulados). *Saturn, the Bringer of Old Age*, Holst (1914 - 1916)**



Fonte: HOLST, 1996, p. 117, marcações das autoras

**Figura 7 –** Uso dos sinos tubulares com hemíolas, mimetizando o som de badaladas de um relógio. *Saturn, the Bringer of Old Age*, Holst (1914 - 1916)



The image shows a page of a musical score for Gustav Holst's 'The Planets, Op. 32, Part IV: Jupiter'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Bass Flute (Bass Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E.H.), Bass Oboe (Bass Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Double Bassoon (Dbn.), Horns (Hrn.), Trumpet (Trp.), Tenor Trumpet (Ten. Trb.), Bass Trumpet & Tuba (Bass Trb. & Tub.), Timpani (Timp.), Cymbals (Cym.), Snare Drum (Sn.), and Double Bass (Db.). The score is marked 'a tempo' and 'animato' with a '3' above 'animato'. A Roman numeral 'IV' is placed above the first measure. The Cymbals part is highlighted with a blue box. The score is for measures 1-8.

Fonte: HOLST, 1996, p. 120, marcação das autoras

Entretanto, Holst não ficou tão satisfeito com a excelente recepção de sua obra:

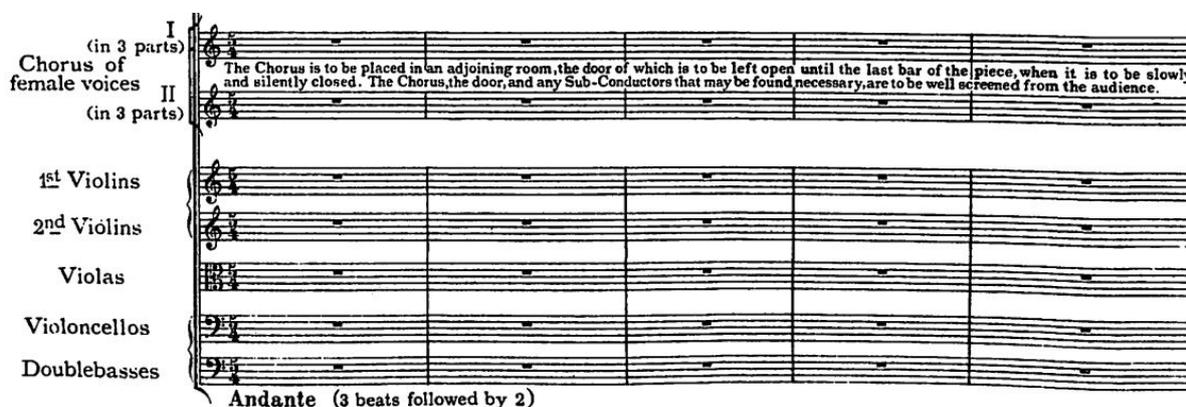
Trágico o destino de Gustav Holst (1874-1934), condenado pela popularidade indesejada de uma obra pontual e não característica que estabeleceu uma tipificação pelos ouvintes, subestimada pela crítica e virtualmente ignorada pelos acadêmicos. A aclamação extravagante

de sua suíte para grande orquestra, *The Planets*, op. 32 (1916), pegou Holst completamente de surpresa, e ele enfrentou dificuldades pelo resto de sua vida para libertar-se desta teia de publicidade espalhafatosa, incompreensão do público e inveja profissional por seu sucesso inesperado. (ADAMS, 1992, p. 584, tradução nossa)

A expectativa do público pela repetição de estratégias composicionais denota um desconhecimento deste a respeito da prática composicional de Holst, marcada por espontaneidade e pluralidade temática.

*The Planets* é predominantemente orquestral, com presença de dois coros femininos no movimento final. Apesar da discreta participação, as vozes recebem um tratamento incomum: pela indicação de posicionamento do coro - numa sala adjacente à sala de concerto (Figura 8); por não possuir letra alguma, nem mesmo indicação de sílaba ou fonema (Figura 9); a peça termina com um *fade-out*, ficando a encargo do regente definir quantas repetições serão feitas, enquanto as portas da sala de concerto se fecham com o coro cantando do lado de fora (Figura 10). Aqui vemos o compositor pensando na experiência do ouvinte. Talvez a intenção por trás deste posicionamento seja justamente reforçar a atmosfera misteriosa e mística, ouvindo um som que não sabemos de onde vem.

**Figura 8 – Instruções para o coro em *Neptune, the Mystic*, Holst (1914–16); indicação da subdivisão do compasso quinário**



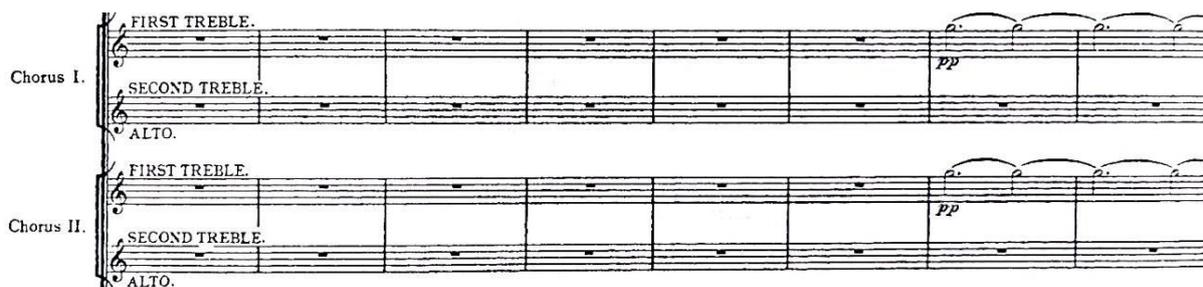
The score shows the beginning of the piece with the following parts and instructions:

- Chorus of female voices (in 3 parts):** I and II. The instruction reads: "The Chorus is to be placed in an adjoining room, the door of which is to be left open until the last bar of the piece, when it is to be slowly and silently closed. The Chorus, the door, and any Sub-Conductors that may be found necessary, are to be well screened from the audience."
- 1st Violins**
- 2nd Violins**
- Violas**
- Violoncellos**
- Doublebasses**

The tempo is marked **Andante (3 beats followed by 2)**.

Fonte: HOLST, 1996, p. 162

**Figura 9 – Excerto da partitura, sem texto, *Neptune, the Mystic*, Holst (1914-16)**



Fonte: HOLST, 1996, p. 180

**Figura 10 – Instrução no final da peça: “Este compasso deve ser repetido até que o som se perca à distância”. *Neptune, the Mystic*, Holst (1914-16)**



\*: This bar to be repeated until the sound is lost in the distance.

END OF EDITION

Fonte: HOLST, 1996, p. 187

Traçando paralelos com outras obras, Mahler, em sua 3ª Sinfonia (1896), indica que os sinos e um coro de meninos estejam posicionados no alto e que tambores e trompas também estejam distantes do palco. Puccini em sua ópera *Tosca* (1899) propõe, na abertura do terceiro ato, que um dos personagens cante distante da cena principal. Em *The Unanswered Question* (composta em 1908, publicada em 1940), de Charles Ives, o quarteto de cordas (ou orquestra de cordas com surdina) deve se posicionar fora do palco, ou ao menos distante dos trompetes e flautas. Karlheinz Stockhausen propôs diversas situações em que os músicos se dividissem de um modo específico no espaço da sala de concerto (como em *Gruppen*, 1955-1957) ou até mesmo fora do teatro, em áreas externas (como em *Sternklang*, 1971) ou em locais inusitados (como em *Helikopter-Streichquartett*, 1992-1993). Dessa forma, podemos ver que a espacialidade é um elemento que foi sendo cada vez mais explorado composicionalmente.

Por não contar com instruções de qual fonema o coro deve usar, podemos considerar *Neptune, the Mystic* um precedente de processos de indeterminação. Há diversas possibilidades interpretativas, colocando os performers como agentes ativos da construção musical. Holst não buscava ter o controle sobre os intérpretes, mas sim estimular que eles buscassem suas próprias soluções criativas. É possível supor que este uso tão peculiar e experimental das vozes tenha sido uma das razões para que este movimento fosse suprimido na apresentação de 1919, não contando com o auxílio do compositor em sua montagem.

Holst explorou diversas vezes em sua obra o uso de métricas assimétricas. A indicação de subdivisão 3+2 é interessante pois, além de esclarecer a intenção de acentuação, fraciona um tempo assimétrico em compassos simples, o que pode facilitar o processo de estudo e montagem da obra, principalmente para músicos pouco acostumados com tais métricas.

Em 1919 Holst interrompeu suas atividades na escola para meninas James Allen por ter sido nomeado professor na University College de Reading (cargo que ocupou até 1923) e ingressado no corpo docente do Royal College of Music (onde permaneceu até 1924). Após o fim da Primeira Guerra Mundial, compôs para coro e orquestra *Ode to Death*, utilizando outro poema de Whitman, explorando novamente alguns elementos presentes em *The Hymn of Jesus* (WARRACK, 2011).

Em 1924 foi homenageado na Universidade de Yale (EUA) com o *Henry Howland Memorial Prize* e eleito membro do Royal College of Music (WARRACK, 2011). Neste mesmo ano, a crítica musical irritou-lhe ao questionar seus libretos, decidindo que sua ópera seguinte seria baseada em Shakespeare. Criou *At the Boar's Head* (Op. 42) utilizando *Henry IV*, inspirando-se em canções folclóricas, principalmente nas canções presentes em *The English Dancing Master*, publicado em 1651 por John Playford (WARRACK, 2011). Em 1925, escreveu um *Terzetto* para flauta, oboé e viola sobrepondo três tonalidades simultaneamente (WARRACK, 2011), evidenciadas pelas armaduras de clave (Figura 11).

**Figura 11 – Sobreposição de tonalidades evidenciada pelas diferentes armaduras de clave (retângulo), jogo entre Lá sustenido e natural na viola (círculos) e outros acidentes ocorrentes (losângos). *Terzetto*, Holst (1925)**

**TERZETTO** 8  
for Flute, Oboe and Viola in Two Movements

Duration of Performance I GUSTAV HOLST  
9½ minutes

**Allegretto**



Fonte: HOLST, 1944, p. 3, marcações das autoras

Sua fama levou-o aos Estados Unidos em 1927, onde muitas orquestras incluíram músicas do compositor em seus repertórios. Neste ano foi realizado um festival em sua homenagem em sua cidade natal, e em 1928 foi apresentada a primeira performance britânica de *Egdon Heath*, pouco após a estreia em Nova Iorque. “Apesar de ser reconhecida hoje como um de seus trabalhos mais significativos, obteve uma recepção morna. Isso ocorreu com muitas das obras após *The Planets*: ele se recusava a escrever o que se esperava dele apenas para manter sua popularidade” (THE HOLST, [s.n.]).

Em 1929 compôs um grupo de canções utilizando poemas de Humbert Wolfe e um concerto para dois violinos, baseado na bitonalidade, de certa forma retomando procedimentos explorados no seu *Fugal Concerto*, e que também seriam explorados em sua última ópera, *The Wandering Scholar* (1929-30) (WARRACK, 2011). As obras de seus últimos anos de vida demoraram para serem apreciadas. Dentre elas, podemos citar *Choral*

*Fantasia* (1930), com texto de Robert Dridges, *Hammersmith* (1930), para banda militar (posteriormente adaptada para orquestra), algumas canções e cânones, e um scherzo que, no plano original do compositor, integraria uma sinfonia. Nos últimos 18 meses de vida, compôs obras como a *Suíte Brook Green* e o *Movimento Lírico para Viola e Orquestra*.

Holst recusou a maioria dos títulos e honrarias que lhe foram oferecidos, aceitando apenas a medalha de ouro da Royal Philharmonic Society em 1930 e o prêmio mencionado de 1924. Em 1932 foi professor visitante na Universidade de Harvard, tendo alunos como Elliott Carter. Infelizmente a estadia foi curta, uma vez que em pouco tempo sua condição de saúde se agravou e ele retornou ao seu país (WARRACK, 2011; BRITISH, [s.n.]).

Holst, apesar de não ter se dedicado pessoalmente à etnomusicologia, conviveu e teve impacto no trabalho desenvolvido por Hugh Tracey<sup>7</sup>. Tracey publicou em 1958 um texto em homenagem a Holst, Vaughan Williams e Percy Scholes, declarando a sua inspiração neles e agradecendo os encorajamentos pessoais que recebeu, principalmente para que gravasse o máximo possível, registrando músicas do continente africano para que pudessem ser utilizadas pelas gerações seguintes (TRACEY, 1958, p. 59). Tracey destaca que Holst estava ciente das dificuldades envolvidas ao buscar determinar as características de uma música folclórica em sua integridade, especialmente quando há influência de estilos musicais de outras culturas, pois ele mesmo havia enfrentado este desafio ao recuperar repertórios esquecidos de seu país:

Seu trabalho com Vaughan Williams conseguiu romper as amarras que durante o século XIX vincularam a música inglesa à germânica e à italiana, criando assim um nacionalismo inglês independente, buscando inspiração em seu próprio passado, e devolvendo consequentemente a música inglesa o seu status universal. (TRACEY, 1958, p. 59, tradução nossa)

Holst morreu aos 60 anos de idade de insuficiência cardíaca em 1934 em Londres após uma operação de úlcera no duodeno (THE HOLST, [s.n.]; BRITISH, [s.n.,a]). Exerceu forte influência sob os compositores britânicos das gerações seguintes, como Michael Tippett e Benjamin Britten (WARRACK, 2011).

A mente teimosamente independente e exploradora precisava, entretanto, de uma linguagem musical menos limitada e mais flexível do que a escola folclórica britânica lhe oferecia. [...] O elemento

---

<sup>7</sup> Hugh Tracey foi um etnomusicólogo inglês que entre, as décadas de 20 e 70, dedicou-se a estudar as músicas de diferentes povos e regiões do continente africano, tendo realizado milhares de gravações de músicas folclóricas africanas, escrito diversos trabalhos, popularizado a kalimba (uma adaptação da mbira). Foi o fundador da *International Library of African Music* (ILAM).

cosmopolita no estilo de Holst, raro na música inglesa de seu tempo, proporcionou-lhe uma importância histórica especial. Em obras como *Egdon Heath* para orquestra (1927), *Choral Fantasia* (1930) e *Fugal Concerto para flauta, oboé e orquestra de cordas* (1923), Holst antecipou muitas tendências associadas com compositores britânicos posteriores a ele, que se afastaram do estilo nacional conscientemente criado pelo reflorescimento da música folclórica. (THE EDITORS, 2021, tradução nossa)

## Conclusões

Por toda a trajetória apresentada neste artigo, é possível notar a atuação plural de Holst ao longo de toda sua vida. Dedicou-se a estudos profundos em diversas áreas de conhecimento, pesquisando e dando nova vida tanto à música inglesa Tudor quanto à de tradição popular (sobretudo canções e poemas folclóricos). Esteve ainda alinhado com diversas experimentações sonoras que estavam em voga na transição estética do início do século passado, como politonalidade, polimetria, explorações no espaço sonoro, uso de modos, compassos assimétricos, métrica mista, resgate nacionalista de materiais musicais, exotismo temático, exploração espacial da paisagem sonora e exploração textural. Estudou e conheceu *in loco* outras culturas, tendo utilizado estas experiências como fonte de inspiração para sua música. Estudou grandes marcos da literatura mundial, tendo trazido poemas e temáticas clássicas para composições modernas. Regeu obras que estavam esquecidas e dedicou uma vida toda à docência, levando a arte para as pessoas - mesmo em meio aos conflitos da Primeira Guerra Mundial. Podemos concluir, portanto, que pensar a figura de Holst como compositor é insuficiente para compreender sua relevância musical plenamente.

Através de consultas a registros da época, é possível compreender como o público reagiu naquele momento à sua obra, permitindo-nos uma visão do impacto que Holst teve localmente em vida. Os registros identificam aproximações de recursos composicionais com Debussy, Scriabin, Stravinsky e Richard Strauss, revelando como a crítica musical interrelacionava compositores britânicos com estrangeiros, associando Holst à vanguarda.

Sua visão de arte era reflexo de sua visão democratizadora. Para ele, a arte não deveria estar restrita a um pequeno grupo, mas poderia fazer parte do cotidiano de todas as pessoas, de todas as idades, condições sociais e financeiras. A arte deveria carregar significado, sendo de fato vivenciada, e não apenas absorvida por estudos teóricos verticalizados. É nesse contexto que a atuação do regente-educador Holst, como reflexo prático de seus ideais sociais inclusivos e abrangentes, inspira profícuos sentimentos de democratização e livre acesso à arte e à cultura.

## Referências

- ADAMS, Byron. Book Review: Gustav Holst: The Man and His Music by Michael Short. *The Musical Quarterly*. [s.l.], Oxford: Oxford University Press, 530 pages. Oxford Press, v. 76, n. 4 (Winter, 1992), p. 584-591, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/742478>. Acesso em: 10 jun. 2021
- BRITISH Library. *Gustav Holst*. UK: [s.n.]. Disponível em: <https://www.bl.uk/people/gustav-hols>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- EVANS, Edwin. Modern British Composers. VI.-Gustav Holst (Concluded). *The Musical Times*, Reino Unido: Musical Times Publications Ltd., v. 60, No. 922, pp. 657-661, dez. 1919. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3701919>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- GRAÑA, Dolores. *Bernard Shaw*. Letras In.verso e Re.verso: literatura e entretenimento. [s.l.]: 26 jul. 2016. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2016/07/bernard-shaw.html>. Acesso em: 6 jun. 2022.
- GROVE'S Dictionary. *Gustav Holst*. 1999. Disponível em: [http://www.holstfoundation.org/resources/Holst\\_Grove.pdf](http://www.holstfoundation.org/resources/Holst_Grove.pdf). Acesso em: 20 jun. 2021.
- HOLST, Gustav. *Beni Mora*: Oriental Suite for Orchestra in E minor. Op. 29, n. 1. (1909-1910). London: J. Curwen & Sons, 1921. Partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Beni\\_Mora%2C\\_Op.29\\_No.1\\_\(Holst%2C\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Beni_Mora%2C_Op.29_No.1_(Holst%2C_Gustav)). Acesso em: 7 set. 2021.
- HOLST, Gustav. *Terzetto*. Flauta, oboé e viola (1925). London: J. & W. Chester, 1944. Partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Terzetto\\_\(Holst%2C\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Terzetto_(Holst%2C_Gustav)). Acesso em: 6 jun. 2022.
- HOLST, Gustav. *This Have I Done for My True Love*. Coro SATB (1916). London: Stainer & Bell Ltd., 2006.
- HOLST, Gustav. *The Hymn Of Jesus*, Op.37. Coro e orquestra (1917). London: Stainer & Bell, 1919. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/The\\_Hymn\\_of\\_Jesus%2C\\_Op.37\\_\(Holst%2C\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/The_Hymn_of_Jesus%2C_Op.37_(Holst%2C_Gustav)). Acesso em: 7 set. 2021.
- SCHACHT, Benjamin. *Como William Morris se Tornou Socialista*. Tradução: Mauro Costa Assis. [s.l.]: 24 mar. 2021. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2021/03/como-william-morris-se-tornou-socialista/>. Acesso em: 6 jun. 2022.
- THE EDITORS of Encyclopaedia Britannica. Gustav Holst: British composer. *Encyclopedia Britannica*. UK: 17 set. 2021. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Gustav-Theodore-Holst> Acesso em: 15 jun. 2021.



THE HOLST Foundation. *Gustav Holst*. Disponível em:  
<http://www.holstfoundation.org/Gustav.php>. Acesso em: 20 jun. 2021.

Tracey, Hugh. 1958. "A Tribute to Ralph Vaughan Williams (1872-1958), Gustav Holst (1874-1934) and Percy Scholes (1877-1958)". *African Music: Journal of the International Library of African Music* 2 (1), 59-60. Disponível em:  
<https://doi.org/https://doi.org/10.21504/amj.v2i1.532>. Acesso em: 15 jun. 2021.

WARRACK, John. *Holst, Gustav Theodore: (1874–1934)*. 2011. [s.l]: Oxford Dictionary Of National Biography, 2004. Disponível em:  
<https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-33963?rskey=5PQoOA&result=2>. Acesso em: 15 jun. 2021.

