

Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes  
Departamento de Música

LUÍSA CAMPELO DE FREITAS

**Gustav Holst:**

**Análise musical como fonte de elaboração de  
estratégias didáticas para aprendizagem em  
canto coral**

São Paulo

2021

LUÍSA CAMPELO DE FREITAS

## **Gustav Holst:**

# **Análise musical como fonte de elaboração de estratégias didáticas para aprendizagem em canto coral**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Licenciada em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira.

São Paulo

2022

# FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Freitas, Luísa Campelo de  
Gustav Holst: Análise musical como fonte de elaboração de estratégias didáticas para aprendizagem em canto coral / Luísa Campelo de Freitas; orientadora, Adriana Lopes da Cunha Moreira. - São Paulo, 2022.  
78 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -  
Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia

1. Música do século XX. 2. Estratégias de ensino. 3. Análise musical. 4. Canto coral. 5. Gustav Holst. I. Moreira, Adriana Lopes da Cunha. II. Título.

CDD 21.ed. - 780

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Adriana, não só por me guiar neste trabalho final, mas por tudo que fez durante toda minha graduação. Desde o vestibular, pelo seu sorriso ao me ouvir tocar Tom Jobim, até este momento final. Estes anos foram de imenso aprendizado, e você sempre soube mostrar caminhos para chegar ao que parecia inatingível. Por me sugerir na primeira prova um grupo que você achava que seria ideal para mim....

Aos Gramanos: Pedro, Leandro, Lucas e Victor, minha alegria de ir à USP, por todas as ideias malucas que tanto nos fizeram crescer. Por me apoiarem e acreditarem em mim até quando eu mesma não tinha tanta certeza. Sem vocês eu teria desistido dessa jornada há muito tempo.

A todos os incríveis amigos que ganhei ao longo do curso - é um privilégio conhecer tantos músicos excepcionais, e poder compartilhar momentos e experiências com vocês.

Aos membros da banca, Ana Fridman e Ciro Visconti, que tanto contribuíram para as reflexões aqui apresentadas. Um agradecimento especial pela leitura atenta, pelas sugestões, pelos encorajamentos e pela troca que pudemos ter. São professores que admiro muito, que estiveram presentes ao longo dos meus anos de formação universitária, e encerrar este ciclo desta forma foi muito especial para mim.

Ao Comunicantus: Laboratório Coral, por tudo que pude vivenciar e aprender através dos coros. A todos os professores que contribuíram imensamente para meu aprendizado e crescimento durante a graduação.

À minha família, que sempre esteve presente, prestigiando e celebrando cada conquista. Especialmente à minha mãe, Eliana, que deu todo o suporte nessa jornada. Você bem sabe que nada disso tinha sido possível sem você.

À Gramani, que me fez companhia em muitas horas de pesquisa e redação.

Ao Lucas Maggieri, por tudo, sempre.

## RESUMO

FREITAS, Luísa Campelo de. *Gustav Holst. Análise musical como fonte de elaboração de estratégias didáticas para aprendizagem em canto coral*. 2022, 73p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

**Resumo:** Este trabalho demonstra como a obra de Gustav Holst pode ser um ponto de partida funcional para repertórios do século XX, tanto para músicos quanto para o público, oferecendo contato com recursos musicais tais como polimetria, métrica mista, compassos assimétricos, politonalidade, uso de modos, entre outros. Através da análise de *The Song of the Blacksmith*, 4º movimento de *6 Choral Folksongs* de Holst, Op. 36b (1916), este trabalho traz estratégias de ensino para desenvolvimento de habilidades musicais frequentemente requisitadas em repertórios do século XX, visando alunos de início de graduação no Brasil. Apresentamos uma breve biografia sobre a vida do compositor-regente-educador Gustav Holst, demonstrando sua vasta e múltipla atuação profissional. Na conclusão destacamos a importância da criação empírica de conhecimento musical e de uma visão holística do material musical estudado, enfatizando sua visão de ensino democratizadora, alinhada com seus ideais políticos, seu incentivo à atuação multidisciplinar na formação dos estudantes, e seu estímulo a performances analiticamente orientadas.

**Palavras-chave:** Música do século XX. Estratégias de ensino. Análise musical. Canto coral. Gustav Holst.

## ABSTRACT

**Abstract:** This study aims to demonstrate how the work of Gustav Holst can be a practical starting point for the 20th century repertoires for musicians and the public, offering approaches to musical resources such as polymeter, changing meter, asymmetric meter, polytonality, modes, among others. Through the analysis of The Song of the Blacksmith, 4th. Movement of 6 Choral Folksongs composed by Holst, Op. 36b, this study proposes some teaching strategies for the development of musical skills that are frequently requested in repertoires of the 20th century, aiming the students attending the first under graduation years in Brazil. A brief biography about the composer-conductor-educator Gustav Holst is here to demonstrate his broad and multiple professional performance experience. At the conclusion it is emphasized the importance of the empirical creation of musical knowledge and of a holistic view of the musical material covered, through his pro-democracy vision concerning education aligned with his political ideals, encouraging the multidisciplinary approach toward the education of undergraduates, promoting analytically oriented performances.

**Keywords:** 20th century music. Teaching strategies. Musical analysis. Choral singing. Gustav Holst.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

c.	Compasso.
cf.	Conforme.
ex.	Exemplo.
Fig.	Figura.
Op.	Opus.
p.	Página.
SATB	Escrita coral dividida entre Soprano, Alto (Contralto), Tenor e Baixo.
Tab.	Tabela.
2M	Intervalo de segunda maior.
3m	Intervalo de terça menor.
3M	Intervalo de terça maior.
4J	Intervalo de quarta justa.
5J	Intervalo de quinta justa.
6M	Intervalo de sexta maior.
7m	Intervalo de sétima menor.
T	Tônica.
i	Acorde de primeiro grau, tríade menor.
ii	Acorde de segundo grau, tríade menor.
III	Acorde de terceiro grau, tríade maior.
IV	Acorde de quarto grau, tríade maior.
v	Acorde de quinto grau, tríade menor.
V	Acorde de quinto grau, tríade maior.
sus	Acorde suspenso (com quarta, sem terça).
pp	pianíssimo
ppp	bem pianíssimo
î	Primeiro grau da escala.
ê	Segundo grau da escala.
ô	Terceiro grau da escala.
ô	Quarto grau da escala.

- 5 Quinto grau da escala.
- 6 Sexto grau da escala.
- 7 Sétimo grau da escala.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Melodia inicial em Mi menor harmônica, com as notas destacadas. <i>Beni Mora</i> : n. 1, de Holst (1909-1910).....	23
Figura 2 - Ostinato no tímpano (destacado pelo retângulo com ângulos arredondados), hemíolas do ostinato (retângulos angulosos), métrica mista (triângulos) e melodia em Lá menor eólio no fagote (circulada). Segunda Dança de <i>Beni Mora</i> : n. 2 (c. 1-18), de Holst (1909-1910). ....	24
Figura 3 - Instrumentos necessários e orientações de adaptações. <i>Beni Mora</i> , de Holst (1909-1910). ....	26
Figura 4 - Primeira página da <i>Missa a 3 Vozes</i> (ca. 1592) de William Byrd, parte do Cantus. ....	28
Figura 5 - Solo de soprano com melodia em Mi dórico. <i>This Have I Done for my True Love</i> (c. 1 a 14), de Holst (1916). ....	29
Figura 6 - Desestabilização do centro sonoro, com notas estranhas à escala de referência circuladas, parte 1. <i>This Have I Done for My True Love</i> , de Holst (1916).31	
Figura 7 - Desestabilização do centro sonoro, com notas estranhas à escala de referência circuladas, parte 2. <i>This Have I Done for My True Love</i> , de Holst (1916).31	
Figura 8 - Finalização da peça em Mi jônio, com as alterações 3M e 7M destacadas por círculos. <i>This Have I Done for My True Love</i> , de Holst (1916). ....	32
Figura 9 - Métrica mista e uso de compassos assimétricos em <i>The Hymn of Jesus</i> , de Holst (1917). ....	34
Figura 10 - Métrica mista em <i>The Hymn of Jesus</i> (1917), de Holst. ....	35
Figura 11 - Instruções para a melodia inicial em <i>The Hymn of Jesus</i> , de Holst (1917). ....	36
Figura 12 - Textura orquestral com diversidade timbrística. <i>The Hymn of Jesus</i> , de Holst (1917). ....	37
Figura 13 - Jogo entre as flautas, nos tempos 1 e 3 (destacadas com o retângulo), e tímpanos, harpas e contrabaixos, nos tempos 2 e 4 (circulados). <i>Saturn, the Bringer of Old Age</i> , de Holst (1914 - 1916).....	42
Figura 14 - Uso dos sinos tubulares com hemíolas, mimetizando o som de badaladas de um relógio. <i>Saturn, the Bringer of Old Age</i> , de Holst (1914 - 1916)....	43

Figura 15 - Instruções para o coro em <i>Neptune, the Mystic</i> , de Holst (1914 – 1916), e indicação da subdivisão do compasso quinário em 3+2.....	46
Figura 16 - Excerto da partitura para coro, sem texto, de <i>Neptune, the Mystic</i> , de Holst (1914 - 1916). .....	46
Figura 17 - Instruções para o final da peça: “Este compasso deve ser repetido até que o som se perca à distância”. <i>Neptune, the Mystic</i> , de Holst (1914 - 1916). .....	47
Figura 18 - Exemplo de possibilidade de adaptações instrumentais. <i>Saturn, the Bringer of Old Age</i> , de Holst (1914 - 1916). .....	49
Figura 19 - Capa do livro <i>The English Dancing Master</i> , de John Playford (1651).....	50
Figura 20 - The Old Mole - uma das danças registradas no livro <i>The English Dancing Master</i> , de Playford (1651), com a partitura e instruções de dança.....	50
Figura 21 - Sobreposição de tonalidades evidenciada pelas diferentes armaduras de clave (retângulo), jogo entre Lá sustenido e natural na viola (círculos) e outros acidentes ocorrentes (losângos). <i>Terzetto</i> , de Holst (1925). .....	51
Figura 22 - Início do primeiro movimento de <i>14 Bagatelles</i> , de Béla Bartók (1908) para piano, com armaduras de clave distintas para cada mão.....	52
Figura 23 - Textura em camadas: na camada 1 (C1), monofônica, entrada do contralto (destacada pelo retângulo com ângulos arredondados) e ênfase nos tempos iniciais dos compassos quaternários; na camada 2 (C2) demais vozes formando uma massa sonora homorrítmica e ênfase nos tempos iniciais dos compassos ternários. No primeiro sistema, destacadas as cifras e análise por graus do encaminhamento harmônico, que se repetem nos dois sistemas seguintes. <i>Song of the Blacksmith</i> (c. 5 a 10), de Holst (1916).....	60
Figura 24 - Camada textural de massa sonora, destacando movimentos ascendentes com setas laranja e descendentes com setas azuis, evidenciando a predominância de movimento contrário entre baixo e soprano. <i>Song of the Blacksmith</i> (c. 5-6), de Holst (1916). .....	63
Figura 25 - Primeira finalização do tema, conectando com a reexposição, com os recursos utilizados pela camada de massa sonora e o reinício da melodia destacados. <i>Song of the Blacksmith</i> (c. 11-14), de Holst (1916). .....	65
Figura 26 - Segunda finalização do tema, parte 1, destacando procedimentos distintos em relação à primeira exposição e a mudança de texto na melodia. <i>Song of the Blacksmith</i> (c. 17-20), de Holst (1916). .....	66

Figura 27 - Segunda finalização do tema, parte 2, destacando que o verso fica incompleto e há alternância entre eco e homorritmia. <i>Song of the Blacksmith</i> (c. 21-24), de Holst (1916). .....	67
Figura 28 - Terceira finalização do tema (final da peça), parte 1, destacando semelhanças e diferenças com as exposições anteriores. <i>Song of the Blacksmith</i> (c. 27-28), de Holst (1916). .....	68
Figura 29 - Terceira finalização do tema (final da peça), parte 2, destacando à mescla de todas as vozes na camada textural de massa sonora e a finalização da peça com um acorde de terça de picardia em Mi maior. <i>Song of the Blacksmith</i> (c. 29-33), de Holst (1916). .....	68

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Estruturação do poema melodicamente em <i>The Song Of The Blacksmith</i> , de Holst (1916), considerando-se uma estruturação em Lá dórico.....	71
Tabela 2: Estruturação do poema melodicamente em <i>The Song Of The Blacksmith</i> , de Holst (1916), considerando-se uma estruturação em Mi eólio.....	72

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
Referencial teórico.....	15
CAPÍTULO 1 – Gustav Holst: pressupostos do interesse composicional didático- metodológico.....	17
1.1 Formação musical .....	18
1.2 Consolidação da carreira como professor e compositor .....	20
CAPÍTULO 2 – Reflexões pedagógicas .....	57
2.1 Estratégias didáticas desenvolvidas através da análise musical da peça <i>Song of the Blacksmith</i> .....	59
CONCLUSÃO .....	73
REFERÊNCIAS .....	75
Bibliografia consultada:.....	77

## INTRODUÇÃO

Quando um aluno entra num curso superior de música, ele se depara, talvez pela primeira vez, com um número considerável de pessoas cujas vivências musicais costumam ser as mais diversas. Há alunos de bacharelado (em diversos instrumentos), de licenciatura, de regência, de composição, de canto e arte lírica. Cada um traz consigo uma bagagem artística pessoal – alguns com considerável experiência profissional, outros com menos. Há alunos com interesses em diferentes assuntos e estilos musicais: música barroca, cantiga de roda, rock psicodélico, rap, música eletroacústica... Parte do grande aprendizado do ensino superior de música é a troca de experiências, possibilitada por esta convivência ímpar durante os anos de formação. No início da graduação muitas aulas são compartilhadas por todos eles, e ao longo do curso as turmas vão se especializando nos seus assuntos particulares. Este começo carrega, portanto, um potencial de se tornar um grande caldeirão cultural vivo, de grande estímulo intelectual e artístico aos alunos, impactando o músico profissional em que cada um se transformará ao longo destes anos.

Muitas das aulas compartilhadas são teóricas. Porém, uma disciplina comum a todos os currículos é prática: canto coral. As aulas de canto coral constituem momentos em que todos estão juntos e misturados num fazer artístico coletivo comum, ou seja, são oportunidades de construção de experiências plurais significativas para cada um.

A importância do canto coral para o aprendizado musical é multifacetada e pode contribuir significativamente para a construção de diversas habilidades e cognições, tais como desenvolvimento da escuta, afinação das notas, precisão rítmica, delineamento de fraseado musical, além de desenvolver a habilidade de se trabalhar em grupo. Trata-se de habilidades que são pertinentes a todos os alunos, independentemente do enfoque que terão em suas atuações profissionais. Ademais, é importante destacar a acessibilidade do canto coral: ele não demanda uma grande infraestrutura, não é necessariamente uma atividade dispendiosa, e os alunos já nascem com o instrumento que precisarão utilizar. Esse contexto é muito diferente do que uma experiência junto a orquestras, por exemplo, que demanda usos de instrumentos caros e espaço de ensaio com infraestrutura adequada, infelizmente

distante da realidade de muitas instituições brasileiras. O canto coral, apesar de ser beneficiado pela presença de melhor infraestrutura (instrumento de apoio, um bom teatro com uma boa acústica etc.), pode acontecer em meio a muitas adversidades.

Tendo em vista a potência do canto coral enquanto disciplina que estrutura a formação musical dos alunos de graduação, escolhemos focar nossas discussões pedagógicas a partir desta realidade. Embasando-nos na figura do regente-educador, tal como apresentada por Rita Fucci Amato (2007) e escolhemos Gustav Holst como objeto de estudo.

Holst é um compositor sobre o qual pouco se discute no Brasil. Excetuando-se talvez *The Planets* (Op. 32, 1914-1916), é também pouco interpretado por aqui. Entretanto, sua obra, e especialmente suas composições para coro, apresentam muitas possibilidades interessantes de serem exploradas com grupos na fase de desenvolvimento dos primeiros anos de graduação em música, no contexto da realidade do nosso país. Sua atuação como regente-educador junto a diversos grupos amadores demandou que sua atuação como compositor contornasse muitas adversidades para que fossem atingidos os resultados sonoros modernos e pós-tonais que Holst desejava construir.

Em sua obra, deparamo-nos com muitos elementos fortemente presentes nos repertórios do século XX – período bastante explorado de modo geral nos anos de graduação – tais como polimetria, métrica mista, compassos assimétricos, politonalidade, modos, entre outros. Além disso, Holst explorou várias correntes estéticas, buscando inspiração em diversas fontes, e esta mescla de tradição erudita, música folclórica e explorações modernas encaixa bem com a heterogeneidade de um grupo coral universitário.

Nosso objetivo com este trabalho foi, portanto, discutir como ensinar questões complexas para um coro numa fase de desenvolvimento técnico intermediário. Para tanto, demonstramos como a obra de Gustav Holst pode ser um ponto de partida funcional para repertórios do século XX, tanto para músicos quanto para o público, pela forma como ele desenvolve estes recursos musicais pós-tonais de uma maneira mais gradual do que outros compositores contemporâneos a ele, como Stravinsky, Bartók e Strauss, entre outros.

Tendo em vista a importância da construção de conhecimentos sólidos, valorizamos não só a experiência empírica, como também o alinhamento

multidisciplinar nas habilidades que estão sendo desenvolvidas com os alunos. Por conseguinte, reforçamos a importância das diversas aulas do currículo atuarem conjuntamente na formação, de modo que o repertório possa ser explorado de maneira ampla, interdisciplinar, proporcionando uma compreensão mais completa. Percepção, harmonia, contraponto, história, acústica e análise devem fornecer ferramentas para a vivência prática dos músicos, do mesmo modo que a atividade prática deve possibilitar a vivência dos conceitos teóricos vistos nas demais disciplinas. Tudo isso, em conjunto, deve auxiliar os alunos a desenvolverem performances com interlocução analítica – num primeiro momento dentro do grupo coral, porém a longo prazo podendo transportar esta habilidade para suas atuações artísticas pessoais diversas.

Tendo em vista que parte significativa do material disponível sobre a vida e obra de Gustav Holst não se encontra disponível em português, e que aspectos biográficos do compositor se mostraram relevantes para as discussões aqui apresentadas, o capítulo 1 apresenta um resumo de sua trajetória profissional, discutindo brevemente algumas obras em específico ao longo de sua carreira. No segundo capítulo, trazemos reflexões pedagógicas a partir do que é apresentado no capítulo 1, elaborando, na seção 2.1, propostas didáticas para trabalhar materiais desafiadores, que podem levar ao aprimoramento da capacidade didática do regente por meio do estímulo à reflexão analítica dos coralistas, na peça *The Song Of The Blacksmith*, quarto movimento da obra *Six Choral Folksongs*, Op. 36b (1916), escrita para coro SATB. A análise da peça levanta aspectos a serem considerados pelo regente-educador ao trabalhar com passagens com características semelhantes.

### **Referencial teórico**

Apresentaremos alguns conceitos que utilizaremos em nossas discussões, tendo em vista que não são nomenclaturas consensuais entre todos os pesquisadores da área. Visando esclarecer termos que serão repetidamente mencionados no trabalho, listamos aqui alguns conceitos utilizados, tendo por base principalmente Stefan Kotska (2018).

Métrica mista: ocorre quando há alteração da fórmula de compasso em um mesmo movimento (ou em uma única peça), seja ela explicitamente indicada ou sugerida através de sincopas e acentuações que gerem deslocamento.

Compasso assimétrico: Compassos não divisíveis por 2 ou por 3, como por exemplo 5, 7, 11, 13.

Pós-tonal: utilizaremos o termo para qualquer música que não segue as convenções tradicionais da harmonia tonal (o que não significa necessariamente ausência de centro tonal).

Polimetria: uso simultâneo de duas ou mais métricas sobrepostas<sup>1</sup>.

Politonalidade: uso simultâneo de duas ou mais tonalidades sobrepostas.

---

<sup>1</sup> Há diferentes formas de elaborar polimetrias, que Kotska (2018) descreve, porém, como não nos aprofundaremos nestes diferentes procedimentos no presente trabalho, esta explicação mais simples nos será suficiente.



## CAPÍTULO 1 – Gustav Holst: pressupostos do interesse composicional didático-metodológico

Gustavus Theodore von Holst, mais conhecido como Gustav Holst, nasceu em 21 de setembro de 1874 em Cheltenham, Inglaterra, cidade localizada no distrito Gloucestershire, no sudoeste inglês. O artigo de apresentação de Gustav Holst na British Library ([s.n.,a], tradução nossa) o define como “um dos compositores mais originais de sua geração, tendo sido influenciado tanto pelos madrigais britânicos quanto pela tradição de canções folclóricas e pela filosofia hindu”<sup>2</sup>. Holst explorou uma ampla diversidade de temáticas e formações instrumentais e vocais ao compor obras de gêneros variados, como ópera, ballets, obras corais, orquestrais, de câmara e canções. Seus interesses estendiam-se a áreas além da música, como física, álgebra, astrologia, numerologia (ADAMS, 1992, p. 588) formando uma visão enriquecida de mundo, do que decorreu um conjunto de obras complexo e plural. A enciclopédia Britannica caracteriza sua música como uma combinação de “um sabor internacional baseado nos estilos de Maurice Ravel, Igor Stravinsky e outros, com uma continuação do Romantismo inglês” (THE EDITORS, 2021, tradução nossa<sup>3</sup>). A declaração de Imogen Holst, única filha do compositor, denota um duplo enfoque, de especial interesse para o presente trabalho:

Uma de suas contribuições de maior alcance para a vida musical da Inglaterra durante o difícil primeiro quarto do século foi lembrar que as necessidades fundamentais da música são comuns ao artista criador, desenvolvendo sua trajetória, e ao amador, que se esforça para aprender suas notas. (HOLST apud WARRACK, 2011, tradução nossa<sup>4</sup>)

Pela ausência de referências bibliográficas aprofundadas de Gustav Holst em português, faremos um resumo biográfico contextualizando o compositor e sua obra.

---

<sup>2</sup> Original: “Gustav Holst was one of the most original composers of his generation, drawing influences both from the English madrigal and folksong traditions and from Hindu philosophy” (BRITISH, [s.n., a]).

<sup>3</sup> Original: “His music combines an international flavour based on the styles of Maurice Ravel, Igor Stravinsky, and others with a continuation of English Romanticism” (THE EDITORS, 2021).

<sup>4</sup> Original: “one of his most far-reaching contributions to the musical life of England during the difficult first quarter of the century, this reminder that the fundamental necessities of music are shared alike by the original thinker piercing the distances and by the amateur struggling to learn his notes.’ (Holst, The Music of Gustav Holst, 44)” (WARRACK, 2011).

## 1.1 Formação musical

Gustav Holst (1874-1934) descende de uma família de origem escandinava ligada à arte. Seu bisavô emigrou para a Rússia e passou a ensinar harpa à família imperial em São Petersburgo antes de se mudar para Londres. Seu tio avô era pintor, seu avô era pianista, compositor e professor de música; seu pai e seu tio também se profissionalizaram como pianistas e professores (WARRACK, 2011). Sua mãe, Clara Lediard, inglesa, também era musicista (THE HOLST, [sn.]). Desde jovem, Gustav Holst demonstrou aptidão para a música, tendo estudado violino e piano, por incentivo de seu pai. Sua saúde era muito frágil: Holst sofria de asma (THE HOLST, [s.n.]) e de neurite<sup>5</sup>, que afetava seu braço direito e o afligiu a vida inteira, tendo tornado difícil até mesmo o processo de escrever suas composições, e sua visão era tão comprometida que frequentemente era incapaz de reconhecer amigos e familiares (ADAMS, 1992, p. 584). Após Holst ter sido diagnosticado com neurite, passou a se dedicar à composição, tendo se mudado para Oxford aos 17 anos com o intuito de estudar contraponto com George Frederick Sims, organista da Merton College (WARRACK, 2011; GROVE'S, 1999).

Holst falhou ao pleitear bolsas de estudos em Londres, tendo iniciado a vida profissional neste mesmo ano como organista em Wyck Rissington, Gloucestershire, e como regente coral em Bourton on the Water<sup>6</sup> (WARRACK, 2011). Nesse ambiente, passou a atuar como regente e compositor de coros, o que se tornou uma constante ao longo de sua vida. Após a apresentação bem-sucedida de sua *operetta Lansdowne Castle*, ingressou no Royal College of Music em Londres, em 1893, com apoio de seu pai (WARRACK, 2011), tendo estudado com Charles Villiers Stanford e Hubert Parry (THE HOLST, [s.n.]).

Entretanto, a neurite lhe causava fortes dores nas mãos e tornava difícil até mesmo o ato de segurar uma caneta. Frente a esse impasse, Holst abandonou o piano e passou a estudar trombone, esperançoso de que este estudo pudesse tanto aumentar a resistência de seus pulmões, afetados pela asma, quanto proporcionar

---

<sup>5</sup> Um tipo de lesão inflamatória ou degenerativa dos nervos, que compromete a atividade do sistema nervoso.

<sup>6</sup> Paróquia e aldeia do distrito de Cotswold, no condado de Gloucestershire.

experiências como instrumentista de orquestra. A estratégia não foi somente bem sucedida e proporcionou-lhe algum recurso financeiro, como oportunizou a conquista de uma bolsa de estudos no Royal College, em 1895, tendo composição como primeiro estudo e trombone como segundo (THE HOLST, [s.n.]; BRITISH, [s.n.,a]). Neste mesmo ano, conheceu Ralph Vaughan Williams, com quem estabeleceu uma relação de mútua amizade e admiração para toda a vida (DNB apud Warrack, 2011)<sup>7</sup>. Assim como ocorreu com boa parte dos compositores de seu tempo, Holst foi inicialmente influenciado por Richard Wagner– ele próprio identificou posteriormente que o excesso desta influência tolhia sua criatividade e expressão individual em suas primeiras composições (WARRACK, 2011).

Holst manteve um expressivo interesse pelo socialismo de William Morris<sup>8</sup> e Bernard Shaw<sup>9</sup>, que haviam fundado a Liga Socialista. Em 1896 ingressou no Kelmscott House Socialist Club e se tornou regente do coro Hammersmith Socialist Choir (Coral Socialista de Hammersmith) (THE HOLST, [s.n.]), onde trabalhou obras de Morley, Purcell e Wagner. O coro era vinculado à Hammersmith Socialist Society, que dentre suas atribuições oferecia aulas ministradas pelos pensadores socialistas supracitados. Holst frequentou as aulas e musicou alguns poemas de Morris. Dentre as coralistas do Hammersmith Socialist Choir chamou-lhe a atenção a soprano Isobel Harrison, para quem compôs a obra *Song to the Sleeping Lady*, e com quem se casou em 1901. Juntos, tiveram uma filha, Imogen Holst, em 1907 (SHABERMAN, 1984).

Foi nessa fase que suas composições começaram a ser publicadas e tocadas, porém “a carreira de compositor era uma perspectiva remota” (THE HOLST, [s.n.], tradução nossa<sup>10</sup>). Holst ganhava a vida tocando órgão em diversas igrejas de

---

<sup>7</sup> Original: “According to Vaughan Williams, they ‘would spend whole days discussing their compositions. Holst declared that his music was influenced by that of his friend: the converse is certainly true” (DNB apud WARRACK, 2011).

<sup>8</sup> William Morris (1834-1896) foi um designer têxtil, poeta, romancista, tradutor e ativista socialista inglês associado com o movimento artístico 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 de 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, Morris já nesta época denunciava a degradação ambiental resultante do capitalismo industrial (SCHACHT, 2021).

<sup>9</sup> George Bernard Shaw (1856-1950) foi um dramaturgo e jornalista irlandês, que viveu a partir dos seus 20 anos 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).

<sup>10</sup> Original: “His compositions up to this point had been competent but uninspiring: he had published only a handful of songs, and a career as a composer was a distant prospect” (THE HOLST, [s.n.]).

Londres e continuou tocando trombone em grupos orquestrais em que acompanhava apresentações cênicas, chegando a ser primeiro trombone e correpetidor da Carl Rosa Opera Company (WARRACK, 2011). Em 1898, foi oferecida a ele uma extensão de sua bolsa de estudos, mas ele recusou, por preferir ingressar na companhia de ópera.

O crescente interesse de Holst por literatura, filosofia e misticismo hindu o levou a expandir de suas noções a respeito destes temas. Em 1899, dedicou-se ao estudo do *Rig Veda*<sup>11</sup>, do *Ramayana*<sup>12</sup>, e do *Bhagavad Gita*<sup>13</sup>. Com o intuito de utilizar estes textos em suas composições, cursou sânscrito na School of Oriental Languages da University College London, com o Dr. Mabel Bode. Apesar de nunca ter desenvolvido fluência na língua, tal estudo possibilitou que pudesse fazer suas próprias traduções dos textos originais, gerando versões em inglês de 20 hinos do *Rig Veda* (algumas peças para cantores solistas e outras corais) e também poemas de Calidaça<sup>14</sup> (WARRACK, 2011; BRITISH, [s.n.,a]).

## 1.2 Consolidação da carreira como professor e compositor

Em 1903 Holst foi contratado como professor na James Allen's Girls' School (Escola Feminina James Allen) em Londres, onde permaneceu até 1921 no cargo antes ocupado por Vaughan Williams (THE HOLST, [s.n.]), tendo abandonado o trombone e a carreira como músico de orquestra. Também lecionou na Passmore

---

<sup>11</sup> O *Rig Veda* é um dos mais antigos e importantes textos da tradição *śruti* do Hinduísmo. É o primeiro dos quatro *Vedas*, coleção de hinos em saudação aos deuses, utilizados em rituais, compostos na língua arcaica sânscrito védico (que posteriormente configurou o sânscrito clássico). O *Rig Veda* possui 1028 hinos divididos em 10 livros conhecidos como *mandalas*. Acredita-se ser o texto ainda existente mais antigo de todas as línguas indo-europeias, provavelmente tendo sido escrito na região onde atualmente é o Paquistão entre 1500 e 1200 a.C. O manuscrito original faz parte do catálogo da British Library no Reino Unido (BRITISH, [s.n., b]).

<sup>12</sup> “O *Ramayana* é uma das principais epopéias do hinduísmo, ao lado do *Mahabharata*. Com cerca de 24 mil versos em sânscrito, acredita-se que tenha sido escrita entre 200 a.C. e 200 d.C. pelo poeta indiano Valmiki, ele próprio uma lenda, compilando uma tradição oral que remonta ao século 8º a.C. Rama seria a sétima encarnação de Vishnu” (LEITE, 2016). A história narra o amor de Sita e Rama.

<sup>13</sup> Parte integrante do *Mahabharata*, poema épico em sânscrito que difunde os princípios do hinduísmo com cerca de 104 mil estrofes e mais de cem capítulos compilados por Viassadeva no século IV a.C. O *Bhagavad Gita* é o 63º capítulo desta obra maior, e narra o diálogo entre Árjuna e Krishna face a uma iminente guerra (FOLHA, 1997).

<sup>14</sup> Calidaça (ou Kālidāsa, como escrito em sânscrito), foi um poeta e dramaturgo indiano do século V d.C., considerado um dos mais importantes autores da Índia de todos os tempos (GEROW, 2020). Entre suas diversas obras, podemos destacar o poema lírico *Meghaduta*, traduzido para o inglês como *Cloud Messenger* - obra que foi utilizada por Holst em uma de suas composições deste período sânscrito.

Edwards Settlement (posteriormente renomeada como Mary Ward), no centro de Londres, onde trabalhou com cantatas de Bach. Em 1905 foi indicado ao cargo de chefe de departamento na St. Paul's Girls' School (Escola Feminina de St. Paul) em Hammersmith<sup>15</sup>, cargo que manteve até o fim de sua vida (BRITISH, [s.n.,a]; THE HOLST, [s.n.]). Em 1907 tornou-se diretor de música no Morley College (Faculdade de Morley<sup>16</sup>), onde ficou até 1924<sup>17</sup>, e também lecionou na University College de Reading<sup>18</sup> (WARRACK, 2011; BRITISH, [s.n.,a]). Podemos ver que sua atuação como educador foi bastante intensa e abrangente, permeando toda a sua vida profissional.

Em 1904 compôs a obra *The Mystic Trumpeter*, utilizando o poema de mesmo nome de Walt Whitman<sup>19</sup>. Nesta peça, Warrack (2011) aponta o surgimento do uso de bitonalidade e compassos assimétricos, que deste momento em diante se tornaram frequentes nas composições de Holst. Também é neste período que se deu a sua aproximação com as canções folclóricas inglesas, que estende seu vocabulário composicional aos modos, indo além da sonoridade tradicional das tonalidades maiores e menores<sup>20</sup>.

Em 1906 compôs a ópera *Sita*, na qual já vemos os primeiros frutos de seus estudos hinduístas. A ópera em 3 atos foi inspirada no *Ramayana*, porém Holst percebeu uma influência wagneriana excessiva, e a deixa de lado por anos. Apesar desta insatisfação, a submeteu a um concurso de ópera da Ricordi em 1908, tendo obtido o segundo lugar (WARRACK, 2011). Sua segunda ópera de influência sânscrita, *Savitri*, é inspirada num episódio do *Mahabharata*, e requer apenas 3

---

<sup>15</sup> Distrito no oeste de Londres, à beira do rio Tâmsa.

<sup>16</sup> Cidade na região metropolitana de Leeds, no estado de West Yorkshire. Marcada por ser uma cidade mercantil, uma paróquia civil e por fazer parte de uma região industrial com foco no mercado têxtil desde o início do século XIX, conhecida como *Heavy Woollen District*.

<sup>17</sup> Em outra fonte, observamos a informação conflitante de que ele permaneceu também no Morley College até o fim da vida: "He became music master at St. Paul's Girls' School in 1905 and director of music at Morley College in 1907. These were the most important of his teaching posts, and he retained both of them until the end of his life" (THE EDITORS, 2021).

<sup>18</sup> Unidade administrativa no condado de Berkshire, entre as cidades de Londres e Oxford.

<sup>19</sup> Walt Whitman (1819-1892), escritor estadunidense que influenciou também outras obras do compositor.

<sup>20</sup> Original: "In 1904 he composed *The Mystic Trumpeter*, a Whitman setting in which there begins to emerge his characteristic interest in bitonality, the use of two keys simultaneously. Another characteristic, born of his interest in the natural flow of words in setting English poetry, was the frequent use of uneven metres, with five or seven beats to a bar. The discovery of English folk-song, prompted by Vaughan Williams, added a love of modes other than the familiar major and minor keys" (WARRACK, 2011).

cantores, um pequeno coro de vozes femininas e alguns instrumentos. Segundo Warrack (2011), esta é sua obra mais original e consistente até então.

Sua personalidade como compositor seguiu sendo continuamente construída em *Choral Hymns from the Rig Veda* e *The Cloud Messenger*. Entretanto, seu trabalho ainda era majoritariamente restrito aos grupos musicais com os quais trabalhava na época.

A exploração de sonoridades mais distantes da tonalidade foi alimentada por sua viagem à Argélia em 1910 (realizada por ordens médicas), que lhe inspirou a compor a suíte *Beni Mora* com os elementos exóticos que conheceu na ocasião, e cuja lembrança marcaria também obras posteriores (WARRACK, 2011). De acordo com a visão de uma crítica da época, o orientalismo de Holst nessa peça não se restringiu à temática – tal como ocorrera nos hinos védicos. As sonoridades escutadas em sua viagem à África foram traduzidas timbrística e melodicamente, configurando uma espécie de “impressionismo objetivo” análogo ao processo composicional utilizado por Debussy na suíte *Iberia*, em relação à Espanha (EVANS, 1919, p. 658<sup>21</sup>).

Através das notas de programa, o compositor guiava o ouvinte pela paisagem sonora desejada, criando um ambiente sinestésico. Segundo o registro de Evans (1919, p. 658), as notas de concerto instruíam os ouvintes a se imaginarem no deserto à noite, aproximando-se de um oásis, ouvindo uma flauta ao longe, guiavam a atenção do ouvinte para que focassem em uma dança após a outra, misturando ritmos e tonalidades, sempre mantendo o contexto da música-procissão. Nesta peça, podemos encontrar uso de ostinatos, métrica mista e hemíolas. Iniciada por uma melodia que enfatiza os graus  $\hat{5}$  (Si),  $\hat{6}$  (Dó),  $\hat{7}$  (Ré sustenido) e  $\hat{8}$  (Mi)<sup>22</sup>, a obra evidencia desde o primeiro momento da peça uma melodia construída sobre o modo menor harmônico, conforme destacamos na Fig. 1.

---

<sup>21</sup> Evans indica que em *Beni Mora* o compositor de fato criou um colorido sonoro genuinamente oriental, diferentemente dos hinos do *Rig Veda*, onde, apesar da temática exótica, a sonoridade ainda era “Ariana” (sic). Original: “It must not be supposed that during the five years which were occupied with these studies Mr. Holst neglected other forms of music. Still less should one picture him as steeped in an artificial Orientalism. There is in fact as little of the real Oriental atmosphere in his Vedic settings as there is in the hymns themselves, which are eminently Aryan. For genuine Eastern colouring one must turn to another work of the same period, the *Oriental Suite* in E minor entitled ‘*Beni Mora*,’ which is founded on reminiscences of Arab tunes heard during a holiday in Algeria” (EVANS, 1919, p. 658).

<sup>22</sup> Lembrando que o corne inglês é um instrumento transpositor, de modo que todas as notas soam uma 5J abaixo.

Figura 1 - Melodia inicial em Mi menor harmônica, com as notas destacadas. *Beni Mora*: n. 1, de Holst (1909-1910).

The image shows a musical score for the beginning of the piece 'Beni Mora' by Gustav Holst. It features two staves: Oboe (Ob.) and English Horn (Eng. Horn). The Oboe part starts with a solo and includes dynamic markings like *p*, *cres.*, and *f*, along with a triplet. The English Horn part provides a harmonic accompaniment. Below the staves, several notes are marked with upward-pointing arrows and labeled with their names: Mi, Ré#, Mi Ré# Si Dó, Mi, Ré#, Mi Ré# Si Dó, Dó Ré# Mi, and Ré# Dó Si. The source is cited as HOLST, 1921, p. 4, with markings added by the authors.

Na sequência da música, a aparição do Ré natural, constrói uma mistura das escalas menor natural e harmônica. Na segunda dança, o tema é apresentado em Lá menor natural, e transposto para Mi menor natural, voltando para Lá ao final. Neste movimento, o tema, apresentado pelo fagote (escrito em clave de Dó na quarta linha), possui uma linha melódica que é construída em torno das notas Sol, Lá, Si, Dó e Ré, ou seja, circunscrita ao âmbito de uma 5ª e ressaltando a presença da terça menor (Fig. 2). Além disso, a música inicia em um compasso de 5 por 4 com um ostinato no tímpano. No terceiro compasso há uma modulação métrica para 3 por 4, porém o ostinato originário continua presente, gerando um deslocamento polimétrico em relação aos demais acontecimentos musicais da peça.

Figura 2 - Ostinato no tímpano (destacado pelo retângulo com ângulos arredondados), hemíolas do ostinato (retângulos angulosos), métrica mista (triângulos) e melodia em Lá menor eólio no fagote (circulada). *Segunda Dança de Beni Mora*: n. 2 (c. 1-18), de Holst (1909-1910).

## SECOND DANCE.

21

The image displays a page of a musical score for the 'SECOND DANCE' from Holst's 'Beni Mora'. The page is numbered 21 and is marked 'Allegretto'. The score is for a full orchestra, including parts for Flutes, Oboes, English Horn, Bassoon, Horns I & II, Trompani, Violin I, and Viola. The key signature is one flat (B-flat). The score shows a complex rhythmic pattern in the Trompani part, highlighted with blue boxes and rounded rectangles. The Bassoon part features a melodic line in the Phrygian mode of D minor, circled in blue. The Viola part has a triplet of eighth notes marked '3. dots'. The score is divided into two systems, with a double bar line between them.

Fonte: HOLST, 1921, p. 21, com marcações feitas pelas autoras.



Na partitura de *Beni Mora* podemos ver a indicação do compositor para possíveis adaptações na formação instrumental para execução da peça. Na Fig. 3, lê-se: “Tocando as notas pequenas<sup>23</sup> de cada instrumento, esta suíte pode ser executada por uma pequena orquestra contendo 1 piccolo, 1 flauta, 1 oboé, 1 corne inglês, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, 1 trombone baixo, percussão e cordas”; “Se a orquestra tiver apenas uma harpa, ambas as partes nesta partitura devem ser omitidas, substituídas por uma linha escrita especialmente para esta situação”. Através destes direcionamentos apresentados ao regente, podemos perceber que havia uma preocupação do compositor em registrar algo que seria possível de ser feito em diferentes contextos. Sua obra, portanto, é flexível, adaptável para a realidade de diversos grupos. O foco é que a peça possa ser tocada, e não que ela seja tocada *exatamente* da forma como foi concebida - deste modo Holst expande o alcance de sua criação a muitos grupos, ao invés de limitá-la a um grupo seletivo. Podemos ver deste modo que ele propunha uma comunicação acessível com os músicos, com o regente, e com o público (como pudemos ver pelo relato sobre as notas de programa desta peça), abrangendo em sua totalidade as pessoas envolvidas numa obra de arte: criadores-performers-público. Deste modo, começamos a identificar em sua atuação a figura do regente-educador, além da figura de compositor, já reconhecida.

---

<sup>23</sup> Uma melodia alternativa é por vezes oferecida no mesmo sistema de outro instrumento, com tamanho reduzido. Para uma referência visual destas notas pequenas, cf. Fig. 18.

Figura 3 - Instrumentos necessários e orientações de adaptações. *Beni Mora*, de Holst (1909-1910).

# “Beni Mora”

Oriental Suite in E minor

## GUSTAV HOLST

Op. 29 No. 1

1. First Dance
2. Second Dance
3. Finale - “In the Street of the Ouled Naïls”

### Instruments required

Piccolo (to combine 3rd. Flute)

2 Flutes

2 Oboes

1 English Horn

2 Clarinets

2 Bassoons

4 Horns

3 Trumpets

3 Trombones

1 Tuba

Timpani

Triangle

Tambourine

Cymbals

Bass Drum

Gong

2 Harps

*By playing the small notes in each part, this Suite can be played by a Small Orchestra consisting of 1 Piccolo, 1 Flute, 1 Oboe, 1 English Horn, 2 Clarinets, 2 Bassoons, 2 Horns, 2 Trumpets, 1 Bass Trombone, Drums, and Strings.*

IF THE ORCHESTRA ONLY CONTAINS ONE HARP BOTH THE PARTS IN THIS SCORE ARE TO BE OMITTED AND THE SPECIALLY WRITTEN PART SUBSTITUTED. IN THIS CASE THE ENTRIES OF THE HARP ARE MUCH THE SAME SO THAT THE CONDUCTOR WILL NOT BE INCONVENIENCED. OF COURSE THE CHORDS AND PASSAGES ARE ENTIRELY DIFFERENT.

Strings as usual

Fonte: HOLST, 1921, p. 2.

Em 1911, Holst esteve envolvido em um grande projeto no Morley College, apresentando a obra *The Fairy Queen* de Purcell, que não era executada desde 1697. Este evento demandou muito de sua saúde, razão pela qual foi para a Suíça de férias

na sequência. Ao retornar, estreou suas obras *Beni Mora* e *The Cloud Messenger* em dois concertos organizados pelo amigo e patrono Henry Balfour Gardiner. Neste momento, Holst já era requisitado para compor obras, principalmente suítes para bandas militares e corais escolares, por suas peças serem estruturadas em aspectos práticos. Entretanto, tamanha demanda de trabalho afetava muito sua saúde. Seu patrono Gardiner o convidou para férias em Maiorca (na Espanha), onde ficou por quase 1 mês em 1913. Ao retornar, foi surpreendido com uma sala de música construída especialmente para ele na St. Paul's Girls' School, com tratamento acústico e climático, o que possibilitou que ele trabalhasse em condições menos sofridas. Expressou sua gratidão na *Suíte St. Paul*, e muito de sua obra até o fim de sua vida só pôde ser composta por conta destas condições que a escola lhe proporcionou (WARRACK, 2011).

Evans aponta que os primeiros trabalhos importantes que sucederam ao período sânscrito do compositor eram todas obras corais. Ele destaca *Hecuba's Lament* do *The Trojan Women*, para contralto, coro feminino e orquestra (1911) e *Hymn to Dionysus de Bacche* (1913) - peça em que fica evidente o crescimento do compositor, proporcionado pela experiência com textos de outras culturas: "Em todos estes trabalhos, sejam indianos ou helênicos, a ideia básica mantém sua supremacia, e o colorido de cada cultura pode ser usado como incidental ou subordinado" (EVANS, 1919, p.658, tradução nossa<sup>24</sup>).

Em 1914, Holst aproveitou os finais de semana e férias escolares para ficar em Thaxted, numa região que ainda era rural em Essex, local escolhido para trabalhar na sua composição mais famosa, *The Planets*, e também se aprofundar na música da era Tudor<sup>25</sup>, que foi um novo entusiasmo para Holst no período (WARRACK, 2011). Em 1916 fundou um festival de Domingo de Pentecostes<sup>26</sup> (*Whitsun festival*) na igreja local, voltado a músicos amadores e profissionais, que continuou ocorrendo até sua morte (THE HOLST, [s.n.]). Neste festival inaugural, alunos de Holst do colégio St.

---

<sup>24</sup> Original: "In all these works, whether Indian or Hellenic, the basic idea maintains its supremacy, and such local colour as may be used is incidental and subordinate" (EVANS, 1919, p.658).

<sup>25</sup> Período entre 1485 e 1603, englobando os reinados do rei Henry VII até o da rainha Elizabeth I, em que a família Tudor ascendeu ao poder após a Guerra das Rosas, unificando as famílias que disputavam o trono real.

<sup>26</sup> Celebração do calendário cristão em que se comemora a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos, Maria e outros seguidores de Jesus Cristo. O Pentecostes é celebrado 50 dias depois do domingo de Páscoa.

Paul e da faculdade de Morley juntaram-se ao coral local da igreja para cantar a *Missa a 3 Vozes* de William Byrd (WARRACK, 2011). Vale ressaltar que, nesta apresentação, Holst integrou coralistas de diferentes níveis de aprendizagem musical: um coro de igreja, um coro escolar e um coro de nível de ensino superior. Na Fig. 4 ilustramos o material musical original desta peça.

Figura 4 - Primeira página da *Missa a 3 Vozes* (ca. 1592) de William Byrd, parte do Cantus.

3. Voc. CANTUS. d. 10 W. Byrd.

The image shows a page of a musical score for three voices and a cantus line. The title is '3. Voc. CANTUS. d. 10 W. Byrd.' The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics are in Latin and are written below the notes. The score begins with a large, ornate initial 'K' for the first line and a large 'E' for the second line. The lyrics are: 'Ky-ri-e elei-son, Chri-ste elei-son, Ky-ri-e elei-son. In terra pax, hominibus bonae voluntatis, ij. Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te. ij. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus rex caelorum, ij. Deus pater omnipotens, Domine fili unigenite Iesu Christe, Iesu Christe, Iesu Christe. Omne Deus Qui tollis peccata mundi, miserere nobis, ij. A.)

Fonte: British Museum. BYRD, ca. 1592.

No mesmo festival de Domingo de Pentecostes de 1916 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* (Fig. 5), musicando o poema medieval *Tomorrow Shall Be My Dancing Day*, obra em que é possível notar a influência de seus estudos sobre a música Tudor e Elizabetana.

Figura 5 - Solo de soprano com melodia em Mi dórico. *This Have I Done for my True Love* (c. 1 a 14), de Holst (1916).

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

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

**Allegretto**  
*Solo or semichorus*

SOPRANO *p*

To mor-row shall be my danc - ing day, I would my true... love

4 did so chance To... see the le - gend of my play, To call my true love

8 to the dance. Sing oh my love, oh my love, my love, my love.

12 This have I done for my true love. Then was I born of a

Fonte: HOLST, 2006, p. 2.

Este solo inicial (Fig. 5) apresenta o material que serve de base para a composição. Notamos uma melodia que enfatiza bastante o modo dórico em Mi, com a frase-título da canção delineando o contorno melódico de Mi a Mi quase todo em

movimento descendente, com uma fermata na nota final, evidenciando bastante este material modal (T-2M-3m-4J-5J-6M-7m, no caso Mi, Fá#, Sol, Lá, Si, Dó#, Ré, sendo Fá# parte da armadura de clave e Dó# como acidente ocorrente). A peça narra a vida de Jesus, desde o nascimento (como vemos no trecho destacado) até a crucificação e a ascensão ao céu. O coro entra a princípio em modo dórico, portanto com uma sonoridade modal bastante explícita. Conforme é contada a história, o estilo musical vai se transformando através da recorrência de sonoridades mais modernas: primeiramente a técnica de música ficta, depois explora cada vez mais dissonâncias, até criar instabilidade através de diversas alterações do centro sonoro: desestabiliza a escala a partir do c. 92, incluindo as notas Fá natural, Si bemol e Mi bemol (Fig. 6), depois acrescentando também o Dó natural (Fig. 7), flerta com Mi jônio em alguns momentos da peça até de fato estabelecer a 3M e a sensível nos últimos 3 compassos da peça (Fig. 8). Dessa forma, a música, que começou com material utilizado de forma bastante tradicional, se desenvolve até um formato caracteristicamente pós-tonal de exploração dos modos, demonstrando haver conhecimento e desenvoltura junto às pesquisas a que vinha se dedicando, tanto em relação aos procedimentos tradicionais quanto com as correntes musicais contemporâneas.

Figura 6 - Desestabilização do centro sonoro, com notas estranhas à escala de referência circuladas, parte 1. *This Have I Done for My True Love*, de Holst (1916).

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

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

Fonte: HOLST, 2006, p. 11.

Figura 7 - Desestabilização do centro sonoro, com notas estranhas à escala de referência circuladas, parte 2. *This Have I Done for My True Love*, de Holst (1916).

Fonte: HOLST, 2006, p. 12.

Figura 8 - Finalização da peça em Mi jônio, com as alterações 3M e 7M destacadas por círculos. *This Have I Done for My True Love*, de Holst (1916).

The image shows a musical score for the piece "This Have I Done for My True Love" by Gustav Holst. It consists of four staves. The first three staves are vocal parts, and the fourth is a bass line. The tempo is marked "Lento" and the dynamics are "fff". The lyrics are: "oh my love, my love, my love. This have I done for my true love." Several notes in the vocal parts are circled in blue, indicating alterations. The score is numbered 133 at the beginning.

Fonte: HOLST, 2006, p. 16.

A recuperação de materiais de cultura popular local foi um procedimento comum à diversos compositores do início do século XX. Para citar alguns, Zoltán Kodály (1882–1967) e Béla Bartók (1881-1945) realizaram essa pesquisa sobre o folclore húngaro, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) explorou elementos do folclore brasileiro, na Rússia Piotr Ilitch Tchaikovski (1840-1893) foi um precursor do movimento nacionalista, que no século XX contou ainda com Igor Stravinsky (1882-1971), Jean Sibelius (1865-1957) baseou-se na música tradicional da Finlândia, Manuel de Falla (1876-1946) na Espanha, entre muitos outros, e aqui identificamos um processo semelhante em Holst com o folclore britânico e a recuperação de poemas do imaginário cultural local.

Ainda em 1916 foi executada pela primeira vez a ópera *Savitri* na London School of Opera. Neste mesmo ano, Holst finalizou a composição de *The Planets* e compôs outras duas obras: a *Suíte Japonesa* e *Six Choral Folksongs*, para coro.

Este profícuo ano ainda trouxe a resolução de uma angústia que vinha há anos incomodando Holst. Ele se sentia extremamente frustrado por ver seus amigos atuando na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e não conseguir ajudar de alguma forma. Porém, em 1916 foi convidado para assumir um cargo numa base militar em Constantinopla, cuja função foi assim descrita por Warrack:



Conforme a guerra adentrava seu terceiro ano de conflito, Holst ficava cada vez mais frustrado por ter sido rejeitado repetidamente de prestar qualquer serviço, especialmente após sua esposa ter conseguido emprego em um hospital, Vaughan Williams estar servindo na França, e muitos amigos, dentre eles George Butterworth, terem morrido na guerra. Finalmente, a ACM lhe ofereceu o cargo de organizador musical para tropas no Oriente Próximo [...] Seu trabalho, conforme contado entusiasticamente nas cartas que escrevia para sua família, incluía ensinar música e organizar concertos para tropas desmobilizadas. (WARRACK, 2011, tradução nossa)<sup>27</sup>

Devido a problemas no braço cada vez mais persistentes, decorrentes da sua condição médica, Holst recrutou três ajudantes: duas em St. Paul, Nora Day (1891-1985) e Vally Lasker (1885-1978), e sua aluna Jane Joseph (1894-1929), que passaram a atuar como escribas de suas partituras. Jane Joseph o ensinou um pouco de grego quando seu interesse por dança e ritual o levaram a um poema conhecido como *The Hymn of Jesus* (parte do Novo Testamento), que lhe interessou pela atmosfera ritualística de dança mística, tendo lhe prefaciado com dois cantochãos: *Pange Lingua* e *Vexilla Regis*. Ele recriou a proposta de um ritual através dos ostinatos no baixo, e novamente faz uso de compassos assimétricos, neste caso em 5 por 2 e 5 por 4 (WARRACK, 2011), além de métricas mistas ao longo de toda a peça, passando por 3, 4, 5 e 7 (Figs. 9 e 10).

---

<sup>27</sup> Original: “As the war moved into its third year, Holst became increasingly frustrated at being repeatedly rejected for any form of service, especially with his wife finding employment as a hospital driver, Vaughan Williams serving in France, and several friends, among them George Butterworth, having been killed in action. Eventually the YMCA offered him the post of musical organizer for troops in the Near East [...] His work, on which he reported enthusiastically in his letters home, included teaching and putting on concerts for demobilized troops” (WARRACK, 2011).

Figura 9 - Métrica mista e uso de compassos assimétricos em *The Hymn of Jesus*, de Holst (1917).

The image displays a page of a musical score for 'The Hymn of Jesus' by Gustav Holst. The score is written for a large orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flutes (Flts.), Oboes, English Horn (Eng. Hrn.), Clarinets (Clts.), Bassoons (Bass<sup>ns</sup>), Horns (I & II, III & IV), Trumpets (Tpts.), Trombones (Tromba), Timpani (Timp.), Tambourine (Tamb.), Celesta, Piano, Organ, and two Choral groups (Choro I and Choro II). The vocal parts are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The score features complex rhythmic patterns, including mixed meters and asymmetric time signatures. Dynamic markings such as *p* (piano) and *p cresc.* (piano crescendo) are used throughout. The lyrics for the vocal parts are: 'all I am dwell - ing', 'I have the earth.', 'I have no rest - ing place: I have no', and 'I have no rest - ing place: I have no'. The score is arranged in a standard Western musical notation style with staves for each instrument and voice part.

Fonte: HOLST, 1919, p. 38.

Figura 10 - Métrica mista em *The Hymn of Jesus* (1917), de Holst.

58 22

Flts.  
 Oboes.  
 Eng. Hrn.  
 Clts.  
 Basses  
 I & II.  
 Hrn. III & IV.  
 Tpts.  
 Trombs.  
 Timp.  
 B. D.  
 Celesta.  
 Piano.  
 Organ.  
 Semi Cho.  
 S.  
 A.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 S.  
 A.  
 T.  
 B.  
 Vln I.  
 Vln II.  
 Vla.  
 V. C.  
 C. B.

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

22

Fonte: HOLST, 1919, p. 58.

Na Fig. 11, podemos observar novamente a visão prática que Holst tinha ao compor, dando instruções aos instrumentistas que mostram a idealização de um efeito sonoro, porém também a noção de que por vezes é preciso fazer o que é possível, e não o ideal. O compositor evidencia a inter-relação que faz entre as linguagens idiomáticas de diferentes instrumentos, trazendo o aspecto lírico e livre da voz cantada para os instrumentos de metais da orquestra. É interessante notar a escolha de escrever a peça sem indicações de compasso, considerando que ele vinha estudando repertórios do período Elisabetano e Tudor, como William Byrd (cf. Fig. 4). Este recurso também é usado em passagens vocais da obra. O conhecimento que Holst tinha como trombonista o permitiu escrever uma linha possível, com indicações das posições para melhor desempenho e sonoridade. Ciente também das dificuldades de execução da obra, o que pode ser um empecilho para alguns músicos e orquestras, propôs uma segunda opção de execução no corne inglês, possibilitando também a execução por orquestras iniciantes. Em uma tradução livre, a nota diz:

Como o ritmo livre do cantochão não pode ser descrito em notação moderna, o trombonista e o corne inglês devem estudar a maneira como cantores experientes cantam esta melodia. Utilizando as posições indicadas, os trombonistas evitarão o desagradável *glissando* de uma nota a outra. Se não for possível executá-la dessa maneira, a melodia deverá ser tocada pelo corne inglês (HOLST, 1919, p. 3, tradução nossa).

Figura 11 - Instruções para a melodia inicial em *The Hymn of Jesus*, de Holst (1917).

I. II.  
Horns in F.

III. IV.

2 Trumpets in C.

3 Trombones.

*mp*

*à 2.*  
Troms.

*mp*

I. II. Soli.  
*à 2.*

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, ainda, nesta peça, a grande exploração da sonoridade de metais, característica marcante no repertório do final do período romântico pelo qual Holst foi auto declaradamente influenciado. Por outro lado, o uso de instrumentos de



Em decorrência de todos estes projetos, a reputação de Holst como compositor foi crescente desde antes da Primeira Guerra Mundial. Mas foi após a primeira performance de *The Planets*, apresentada em local privativo em 1918 como presente de seu amigo Henry Balfour Gardiner (1877-1950), que ele atingiu verdadeiro reconhecimento do público geral (THE HOLST, [s.n.]). A primeira execução pública da obra deu-se de maneira incompleta, sem Vênus e Netuno, e faltando o compositor em si, que estava em Constantinopla. Esta apresentação foi feita no Royal Philharmonic Concert, e foi o concerto que proporcionou a crítica feita por Evans em 1919, que utilizamos aqui. A primeira performance completa foi apresentada pela London Symphony Orchestra sob regência de Albert Coates, em 15 de novembro de 1920 (WARRACK, 2011). Esta obra foi um marco na carreira de Holst, cujo sucesso estimulou também a performance de obras anteriores que permaneciam sem estreia, algumas que até mesmo não haviam sido ainda publicadas (BRITISH, [s.n.,a]). O relato de Evans (1919, p. 659) possibilita interessantes reflexões sobre a receptividade do público e da crítica na época:

O momento atual de sua evolução é representado por dois trabalhos de relevância excepcional, um orquestral e um coral. [...] Essa suíte monumental, *The Planets*, deve ser apreciada unicamente como música. Assim como a teosofia de algumas obras do fim da vida de Scriabin, a astrologia de Holst, enquanto base poética, não exige que o ouvinte concorde com esta visão para que possa apreciar a inspiração derivada dela. [...] Isso não deve acontecer com *The Planets*, porque as notas de programa, ao invés de complexas, são extremamente simples. As associações astrológicas amplamente aceitas sobre cada planeta são por si só suficientes para aguçar a imaginação. Alguém pode ser cético quanto ao horóscopo, mas será arrebatado da mesma maneira pelo ritmo agressivo de *Mars, the Bringer of War*, e até uma criança associa a imagem de Mercúrio como o mensageiro alado. [...] Também não nos é familiar saudar Netuno, o deus dos mares, como místico, e Urano como um mágico; mas uma vez que estas relações são estabelecidas nos títulos dos movimentos, é fácil entrar no clima do respectivo poema-sinfônico. Essa é, de fato, uma maneira de descrever esta obra. Ela ultrapassou a dimensão de uma suíte e tornou-se um ciclo de sete poemas sinfônicos. (EVANS, 1919, p. 659, tradução nossa)<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Original: "The present stage of his evolution is represented by two works of outstanding significance, one orchestral and one choral. [...] This monumental suite, 'The Planets,' is to be judged solely as music. Like the theosophy of some of Scriabin's later works, Holst's astrology, whilst supplying a poetic basis, does not need to be accepted by the listener for him to appreciate the musical inspiration derived from it. [...] 'The Planets' is in no such danger, because the programme, instead of being elaborate, is extremely simple. The generally accepted astrological associations of the various planets are a sufficient clue in themselves to the imagination. One may be sceptical concerning horoscopes, but one will nevertheless be carried away with the aggressive rhythm of 'Mars,' the 'Bringer of War,' and any schoolboy pictures 'Mercury' as the 'Winged Messenger.' [...] It is also unfamiliar to hail 'Neptune,' the

Novamente vemos Evans referir-se às notas de programa oferecidas como um importante material de apoio para o público, algo que ajuda o ouvinte a compreender e se conectar com a proposta artística apresentada. É interessante também notar o uso do conceito de poema sinfônico, associado ao compositor Richard Strauss (1864-1949), para referir-se a esta peça. Podemos, através deste registro, compreender aspectos de como o público entendeu, naquele momento, a obra e seu compositor. Pudemos identificar aproximações com Claude Debussy (1862-1918), Alexander Scriabin (1872-1915) e Richard Strauss no pensamento da época, dando sinais de como a crítica interrelacionava compositores britânicos com estrangeiros e como Holst era associado ao pensamento de vanguarda - numa época em que o diálogo intercultural ainda enfrentava muitas barreiras que hoje são facilmente contornadas. Ainda nesta crítica, Evans faz algumas projeções sobre a importância que esta obra conquistaria a longo prazo:

Esta é certamente uma das conquistas mais ambiciosas na música britânica moderna, e teve o efeito de colocar o compositor, na estima do meio musical, em um nível que engloba apenas um círculo limitado de pessoas. É possível que uma maior familiaridade com a obra possa moderar nossas primeiras inclinações superlativas, como recorrentemente acontece; mas permitindo uma perspectiva provável, estes sete poemas sinfônicos parecem destinados a manter nossa admiração por um longo tempo. (EVANS, 1919, p.659, tradução nossa)<sup>29</sup>

Warrack (2011) aponta brevemente alguns aspectos musicais de cada movimento:

Rítmicas assimétricas proporcionam um ímpeto inquietamente insistente e enfático para *Mars, the Bringer of War*, mas também retrata a velocidade do movimento de *Mercury, the Winged Messenger*. A oposição bitonal de tonalidades distantes gera um conflito discordante não resolvido em *Mars*, e

---

sea god, as a mystic, and 'Uranus' as a magician; but once these relations are established in the titles of the movements, it is easy to fall into the mood of the respective tone-poems. That is, in fact, the way to describe this work. It has outrun the dimensions of a suite, and become a cycle of seven tone-poems" (EVANS, 1919, p.659).

<sup>29</sup> Original: "It is certainly one of the most ambitious achievements in modern British music, and it has had the effect of placing its composer, in the estimation of the musical world, on a level which only a limited circle considered to be within his reach formerly. It is possible that greater familiarity may moderate, as it so often does, our first inclination to indulge in superlatives, but allowing for the laws of perspective, these seven symphonic poems seem destined to maintain their hold on our admiration for some time to come" (EVANS, 1919, p.659).

uma imprevisibilidade em *Mercury*; também cria uma misteriosa e não resolvida atemporalidade no movimento final *Neptune, the Mystic*, com seu final sombrio retrocedendo a um canto coral feminino sem palavras em dois acordes, nunca terminando, uma vez que o espaço não tem fim, mas sim afastando-se em um silêncio eterno. *Saturn, the Bringer of Old Age*, o “planeta” preferido de Holst, também opõe acordes, em um progresso inexorável daquilo que ele chamou de “procissão triste” que ocorre em muito de sua música. A nobre melodia central de *Jupiter, the Bringer of Jollity* sofreu posteriormente com a associação autorizada pelo compositor, cansado e contra seu melhor discernimento, com o poema de Cecil Spring-Rice *The Two Fatherlands (I vow to thee, my country)*. Mas Holst assegurou a unidade de *The Planets* ao resistir à performance de movimentos isolados. Sua própria incapacidade de dominar os métodos tradicionais de composição sinfônica refletiu uma crise geral na forma, o que fez do trabalho uma resposta positiva e original (*Five Orchestral Pieces* de 1909 de Schoenberg também enfrentou o mesmo problema, e parcialmente influenciou *The Planets*). A grandeza duradoura da peça se deve mais a isso do que ao apelo de sua orquestração sensacional e melodias sedutoras. (WARRACK, 2011, tradução nossa)<sup>30</sup>

Warrack destaca alguns aspectos subjetivos da poética musical, aproximando-o também da proposta de um poema sinfônico, tal como Evans classificou. Warrack aqui tenta recriar a personalidade de cada um dos deuses-planetas apontando como o título é traduzido sonoramente em cada movimento. Na mitologia romana, os deuses representavam os planetas: Marte (que corresponde a Ares na mitologia grega) é o deus da guerra, impiedoso e truculento; Mercúrio, ou Hermes, o mensageiro alado, responsável pela velocidade e pelas mudanças súbitas da vida; Vênus, que equivale à Afrodite, é deusa do amor; Júpiter é Zeus, rei dos deuses, deus dos raios e do dia, muito popular entre os romanos; Saturno corresponde a Cronos, a personificação do tempo; Urano personificava o céu em si, esposo de Gaia (a Terra); e Netuno

---

<sup>30</sup> Original: “Uneven rhythms give an emphatic, disquietingly insistent impetus to 'Mars, the Bringer of War' but also sketch the speeding flight of 'Mercury, the Winged Messenger'. The bitonal opposition of unrelated keys provides an unresolved, discordant clash in 'Mars' and a swerving unpredictability in 'Mercury'; it also creates a mysterious, unresolved timelessness in the final movement, 'Neptune, the Mystic', with its haunting close on a receding wordless female chorus chanting two chords, never ending, since space does not end, but drifting away into eternal silence. 'Saturn, the Bringer of Old Age', Holst's preferred 'planet', also opposes chords, in an inexorable advance in what he called the 'sad procession' that occurs in much of his music. The noble central melody of 'Jupiter, the Bringer of Jollity' has suffered from the association which later, exhausted and against his better judgement, he allowed to be made with Cecil Spring-Rice's poem 'The Two Fatherlands' ('I vow to thee, my country'). But Holst asserted the unity of *The Planets* when he resisted performance of individual movements. His own incapacity to master traditional methods of symphonic composition reflected a general crisis in the form to which the work is a positive and original response (Schoenberg's *Five Orchestral Pieces* of 1909 had also confronted the problem, and partly influenced *The Planets*). The work's enduring stature owes more to this than to the appeal of its sensational orchestration and beguiling tunefulness” (WARRACK, 2011).



corresponde a Poseidon, deus dos mares. Pensando os movimentos através desses arquétipos, podemos ir mais fundo nas associações que Warrack brevemente sugere.

Vemos na citação novamente destacada a presença de elementos comuns ao repertório pós-tonal, como bitonalidade, assimetria e oposição de acordes. Especificamente em *Mars, the Bringer of War* o autor destaca o ímpeto proporcionado pela rítmica. Cabe aqui ressaltar que uma marcha militar, até pelo caráter natural do caminhar, costuma ser em compassos binários, e não em um compasso assimétrico como Holst escreve, em 5 por 4, de modo que temos uma marcha que, ao mesmo tempo em que compele o ouvinte a este movimento agressivo, também transmite uma sensação de quem se depara com algo novo, inesperado. Esta mescla entre o hipnótico e o imprevisível é encontrada por Taruskin também em Stravinsky, tendo identificado em diferentes peças (como *Petruschka*, 1910-1911) a coexistência de elementos com ritmos deslocados entre si, porém sem predominância de um ritmo sobre o outro, apenas dois elementos coexistindo simultaneamente e independentemente (TARUSKIN apud FRIDMAN, 2013). Podemos supor que muito destas irregularidades rítmicas que encontramos em Holst advém da irregularidade do canto, como já vimos anteriormente que era um objeto de estudo do compositor. Esta rítmica agressiva inquietante do primeiro movimento é enfatizada ainda pela sonoridade romântica de uma grande orquestra com as melodias distribuídas principalmente entre os naipes de metais, que são instrumentos de grande pressão sonora.

Podemos pensar o uso da bitonalidade em Marte como um embate de ideias, levando à guerra. Já em Mercúrio, podemos compreender a sobreposição de tonalidades como uma representação sonora do inesperado súbito que Hermes representa. Quando pensamos na “procissão triste” de Saturno, é possível associá-la a visão fatalista da inevitável passagem do tempo; a oposição de acordes retratando a efemeridade de todas as coisas, sujeitas à ciclicidade. A música dá a sensação de que o tempo é lento, porém impiedoso. Esse retrato do tempo vai sendo evidenciado em diversas passagens ao longo da música. Na seção de ensaio II, a oposição de ataques criada entre as flautas (tempos 1 e 3, fortes) e o contrabaixo, tímpano e harpas (tempos 2 e 4, fracos) parece emular o tique-taque do relógio (Fig. 13). Nos dois *animato* da seção III de ensaio, o uso dos sinos tubulares, com hemíolas atravessando os compassos, remete ao som de badaladas de um relógio (Fig. 14).

Este é o único movimento dos 7 que utiliza sinos tubulares, e esta escolha não é por acaso.

Figura 13 - 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*, de Holst (1914 - 1916).

The image displays a page of a musical score for the piece "Saturn, the Bringer of Old Age" by Gustav Holst. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Bass Flute (Bass Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E.H.), Bass Oboe (Bass Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Double Bassoon (Dba.), Horn (Hrn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trn. Trb.), Bass Trombone & Tubas (Bass Trb. & Tub.), Timpani (Timp.), Harp I (Hp. I.), Harp II (Hp. II.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Db.). The score is marked "Tempo 1." and features a "Soli" section for the flutes. A blue rectangular box highlights the flute parts in measures 1 and 3, while blue ovals highlight the timpani, harp, and double bass parts in measures 2 and 4. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f), articulation (acc), and specific notes (Bb, Eb, Gb, Ab, Cb).

Fonte: HOLST, 1996, p. 117.

Figura 14 - Uso dos sinos tubulares com hemíolas, mimetizando o som de badaladas de um relógio. *Saturn, the Bringer of Old Age*, de Holst (1914 - 1916).

The image displays a page from a musical score for Gustav Holst's *Saturn, the Bringer of Old Age*. The score is for a full orchestra and includes various instruments such as Flute (Fl.), Bass Flute (Bass Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E.H.), Horns (Horn), Bass Oboe (Horn Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Double Bassoon (Dbn.), Horns (Hrn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Bass Trombone & Tubas (Bass Trb. & Tub.), Timpani (Timp.), Tubular Bells (Tuba), Harp I (Hp. I.), Harp II (Hp. II.), Violins (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Db.).

The score is divided into two systems. The top system is marked "a tempo" and "animato" (with a tempo change indicated by a 3/2 time signature). The bottom system is also marked "a tempo" and "animato". A Roman numeral "IV" is placed above the first system and below the second system. The tubular bells part (Tuba) is highlighted with a blue background. The tubular bells play a rhythmic pattern of eighth notes, which is described in the caption as mimicking the sound of clock chimes.

Fonte: HOLST, 1996, p. 120.

Netuno é o planeta mais distante do Sol, e, portanto, possui o movimento de translação mais lento de todos (mais de 160 anos para completar uma volta). É um movimento mais lento e misterioso, com indicações de *pp* e *ppp*, como se emulasse uma certa “frieza” sonora pela grande distância da fonte de calor do nosso sistema.

Curiosamente, Warrack justifica a criatividade do compositor através de uma “incapacidade de dominar o padrão tradicional de escrita sinfônica”, de forma que as inovações formais propostas seriam quase manifestações espontâneas, respostas inconscientes frente a um desconhecimento. Porém, tendo em vista a vasta produção e pesquisa que Holst desenvolveu ao longo de toda a sua vida, considero pouco provável que sua criatividade pudesse advir de uma fonte tão ingênua quanto uma mera incapacidade de dominar as formas tradicionais. Holst em diversos momentos se mostra um pesquisador e um compositor ousado, e suas escolhas em sua obra prima podem ter sido mais arquitetadas do que Warrack supõe aqui.

Ao contrário do que se poderia imaginar, 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 singular não-característica que estabeleceu um rótulo para os ouvintes, foi 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)<sup>31</sup>

A expectativa do público e da crítica da repetição de estratégias composicionais presentes nesta obra sinfônica denota um desconhecimento da prática composicional de Holst, tendo em vista sua constante espontaneidade e a pluralidade de temáticas, de formações instrumentais e corais, e as estratégias subordinadas a estas. A maneira

---

<sup>31</sup> Original: “Pity the fate of Gustav Holst (1874-1934), condemned by the unwelcome popularity of a single uncharacteristic score to be typecast by listeners, underrated by critics, and virtually ignored by scholars. The acclaim lavished on his suite for large orchestra, *The Planets*, op. 32 (1916), took Holst completely by surprise, and he struggled for the rest of his life to extricate himself from the web of garish publicity, public incomprehension, and professional envy woven about him by this unsought-for success” (ADAMS, 1992, p. 584).

como ele lidaria com o sucesso dessa obra curiosamente já havia sido tema de especulação para Evans em 1919:

Será que ele irá se juntar ao grupo dos sinfonistas, como *The Planets* parece sugerir (não astrologicamente), tomando assim parte na tendência atual da música europeia, ou será que ele se voltará mais e mais para a composição de massivas obras corais, como sempre tem sido a característica na província inglesa? Não há razão para duvidar de que ele cumprirá ambas as previsões, exceto pelo fato de que a experiência nos mostra que uma tende a atuar sobre a outra em detrimento desta. (EVANS, 1919, p. 659-660, tradução nossa)<sup>32</sup>

*The Planets* é uma peça predominantemente orquestral, com presença apenas de dois coros femininos no movimento final. Apesar de uma discreta participação, as vozes recebem um tratamento bastante incomum: primeiramente pela indicação de onde o coro deve estar posicionado - numa sala adjacente à sala de concerto, e não no palco com a orquestra (Figura 15<sup>33</sup>); em segundo lugar pelo fato de a parte coral não possuir letra alguma, nem mesmo uma indicação de qual sílaba ou fonema usar (Figura 16); e, finalmente, 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 coro cantando do lado de fora - uma proposta totalmente contemporânea, imersa nas propostas do século XX (Fig. 17). Aqui vemos o compositor pensando não apenas na música em si, mas também na experiência sinestésica do ouvinte dentro da sala de concerto.

---

<sup>32</sup> Original: "Will he join the ranks of the symphonists, as 'The Planets' would seem to suggest (not astrologically), and thus take his place in the present trend of European music, or will he turn more and more to the composition of those massive choral works which have always been a characteristic feature of the English province? There is no reason why he should not fulfil both predictions, except that experience shows that one tends to react upon the other to its detriment" (EVANS, 1919, p. 659-660).

<sup>33</sup> Na imagem lê-se: "O coro deve ser posicionado numa sala adjacente, cuja porta deve ser deixada aberta até o último compasso da peça, quando deverá então ser lenta e silenciosamente fechada. O coro, a porta, e qualquer regente assistente que se fizer necessário devem estar escondidos do público" (HOLST, 1996, p. 162, tradução nossa).

Figura 15 - Instruções para o coro em *Neptune, the Mystic*, de Holst (1914 – 1916), e indicação da subdivisão do compasso quinário em 3+2.

The image shows a page from a musical score. At the top, there are two staves for the Chorus of female voices, labeled I and II, each with '(in 3 parts)'. Between these staves is a block of text: '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.' Below the chorus staves are five staves for the orchestra: 1st Violins, 2nd Violins, Violas, Violoncellos, and Doublebasses. At the bottom of the page, the tempo is marked 'Andante (3 beats followed by 2)'.

Fonte: HOLST, 1996, p. 162.

Talvez a intenção por trás deste posicionamento pouco convencional seja justamente dar a sensação de que há muito mais do que aquilo que nós podemos ver. A sensação de ouvir um som que não sabemos de onde vem reforça essa atmosfera misteriosa e mística proposta pelo compositor.

Figura 16 - Excerto da partitura para coro, sem texto, de *Neptune, the Mystic*, de Holst (1914 - 1916).

The image shows a musical score for two parts of a chorus, labeled Chorus I and Chorus II. Each part has three staves: FIRST TREBLE, SECOND TREBLE, and ALTO. The music is written in a 5/4 time signature. The first part of the score is mostly rests, with some notes appearing in the final measures. The second part of the score shows a melodic line with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The notes are connected by slurs, indicating a sustained or flowing line.

Fonte: HOLST, 1996, p. 180.

Figura 17 - Instruções para o final da peça: “Este compasso deve ser repetido até que o som se perca à distância”. *Neptune, the Mystic*, de Holst (1914 - 1916).

The image shows a musical score for the final of the piece "Neptune, the Mystic" by Gustav Holst. It features five staves: Chorus I, Chorus II, Violins (Vns.), Violas (Vas.), and Violas and Double Basses (Vr. & Db.). The Chorus parts are written in a high register, and the instrumental parts are in a lower register. A "div." marking is present above the final bar of the Chorus I part. The final bar of the Chorus I part is marked with a note and a fermata, indicating that this bar should be repeated until the sound is lost in the distance.

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

END OF EDITION

Fonte: HOLST, 1996, p. 187.

Podemos traçar paralelos com algumas outras obras que também sugerem posicionamentos diferentes para os músicos. 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) propunha, na abertura do terceiro ato, que um dos personagens deveria cantar distante da cena principal. Em *The Unanswered Question* (composta em 1908, mas publicada pela primeira vez apenas em 1940), de Charles Ives, há a instrução para o quarteto de cordas (ou orquestra de cordas com surdina) se posicionar fora do palco se possível, ou ao menos distante dos trompetes e flautas. Karlheinz Stockhausen na segunda metade do século XX e no início deste século (até a sua morte em 2007), propôs em diversas situações que os músicos se dividissem de um modo específico no espaço da sala de concerto (como em *Gruppen*, 1955-1957, onde os músicos são divididos em 3 orquestras, cada uma posicionada em um ponto da sala) ou até mesmo fora do teatro, em áreas externas (como em *Sternklang*, 1971) ou em locais inusitados, como em helicópteros (*Helikopter-Streichquartett*, 1992-1993).

Dessa forma, podemos ver que Holst não foi o primeiro a propor alterações no espaço sonoro tradicional da sala de concerto, mas este é um elemento que foi sendo cada vez mais trabalhado composicionalmente, sendo levada às últimas consequências na virada para o século XXI com Stockhausen. Contudo, pelo fato de

a peça não contar com instruções de qual ou quais fonemas o coro deve usar para cantar a melodia (cf. Fig. 16), podemos considerá-la um precedente de processos de indeterminação. Exigindo uma tomada de decisão por parte dos cantores e/ou do regente, fica evidente o fato de que há diversas possibilidades de interpretação da música composta, colocando os performers como agentes ativos da construção musical do material sonoro final. Holst aqui 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 pública de 1919. Especialmente considerando que o compositor ainda estava afastado em decorrência de sua participação na Guerra, é compreensível que o regente responsável por conduzir a estreia tenha decidido não se arriscar nesta exploração moderna e ousada sem o auxílio pessoal de Holst a respeito da organização logística e das instruções às cantoras para este movimento.

Outro recurso digno de nota em *Neptune, the Mystic*, é o uso do compasso quinário, com indicação clara da subdivisão 3+2 (cf. Fig. 15). Holst explorou diversas vezes em sua obra o uso de métricas assimétricas. Em *The Planets*, além de *Neptune, the Mystic*, ele inicia com uma marcha em 5 por 4 no primeiro movimento (*Mars, the Bringer of War*). Esta indicação de subdivisão intrínseca é interessante pois, além de esclarecer a intenção de acentuação, fraciona um tempo assimétrico em compassos simples, o que didaticamente pode facilitar o processo de estudo e montagem da obra, principalmente para músicos pouco acostumados com métricas assimétricas como esta.

Mesmo essa peça exigindo uma grande orquestra, podemos encontrar sugestões de adaptações conforme a disponibilidade de instrumentistas. Na Fig. 18 lê-se “Na ausência de uma flauta baixo, o 1º clarinete deve tocar as notas menores”.



Figura 18 - Exemplo de possibilidade de adaptações instrumentais. *Saturn, the Bringer of Old Age*, de Holst (1914 - 1916).

The image shows a musical score for the piece "Saturn, the Bringer of Old Age" by Gustav Holst. It features two staves, both marked "a 3" and "pp". The top staff has a dynamic marking of "pp" and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff also has a dynamic marking of "pp" and a key signature of one sharp. The score is divided into three measures by vertical bar lines. Above the staves, the text reads: "In the absence of Bass Flute 1<sup>st</sup> Clar. will play the small notes." The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a specific instrumental adaptation.

Fonte: HOLST, 1996, p. 123.

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 o texto do poema de Walt Whitman. Nesta peça, segundo Warrack (2011), alguns elementos que já haviam sido explorados em *The Hymn of Jesus* são novamente utilizados. Em 25 de março de 1920 Holst regeu a primeira performance de *The Hymn of Jesus* na Royal Philharmonic Society Concert, que também contou com grande sucesso (WARRACK, 2011).

Em 1924 foi homenageado na Universidade de Yale (nos Estados Unidos) com o *Henry Howland Memorial Prize* e eleito membro do Royal College of Music (WARRACK, 2011). Neste mesmo ano, irritou-se com a crítica musical (que questionou seus libretos de ópera) e decidiu que sua ópera seguinte seria baseada em textos de Shakespeare. Criou *At the Boar's Head* (Op. 42), escrita em um ato, baseando-se em *Henry IV*. Segundo Warrack (2011), Holst teria se inspirado musicalmente em canções folclóricas, principalmente nas canções presentes em *The English Dancing Master*, publicado em 1651 por John Playford.

Figura 19 - Capa do livro *The English Dancing Master*, de John Playford (1651).

# The English Dancing Master :

O R,  
Plaine and easie Rules for the Dancing of Country Dances, with the Tune to each Dance.



L O N D O N,  
Printed by *Thomas Harper*, and are to be sold by *John Playford*, at his Shop in the Inner  
Temple neere the Church doore. 1651.

Fonte: PLAYFORD, 1651, p. 1.

Figura 20 - *The Old Mole* - uma das danças registradas no livro *The English Dancing Master*, de Playford (1651), com a partitura e instruções de dança.

(13)

The Old Mole      Longways for six      ☉      ☉      ☉

Lead up all a D. forwards and back, set and turn S. ☹ That againe ☺ All a D. to the left hand back again, set and turn S. ☺ As much to the right ☺☺ First man and last woman meet a D. back again, meet again and change places ☺☺ First Wo. and last man as much ☺☺ the second man as much with his owne ☺☺☺

---

The two first We. hands, and the two last men hands, lead forwards and back to the odd one against them, let the odd ones go under your armes ☹ Do this change four times, over to the place where you began it ☺☺☺ Then first and last change as before to your places ☺☺

---

All the men hands, and all the We. hands, meet all forwards, and back the first and last, last on each side turn each other, the 2. turning his own ☹ Sides where you turned and turne your own ☺ Men the S. Hey ☺ We. as much ☺☺ The D. Hey twice over ☺☺ Cast off all and come to your places. That againe.

Fonte: PLAYFORD, 1651, p. 20.

Em 1925, Holst escreveu um *Terzetto* para flauta, oboé e viola sobrepondo três tonalidades simultaneamente (WARRACK, 2011). Na Fig. 21 podemos ver cada um dos instrumentos escrito com uma armadura de clave completamente diferente, a

flauta utilizando Fá sustenido, Dó sustenido e Sol sustenido, o oboé usando Si bemol, Mi bemol, Lá bemol, Ré bemol, e a viola apenas com as notas naturais na clave, porém logo na sua primeira aparição apresenta um jogo entre Sol sustenido e Sol natural. Ao longo da peça outros acidentes são inseridos pontualmente.

Figura 21 - 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*, de Holst (1925).

**TERZETTO** 3  
for Flute, Oboe and Viola in Two Movements  
Duration of Performance I GUSTAV HOLST  
9½ minutes

**Allegretto**

The image shows the first page of the musical score for 'Terzetto' by Gustav Holst. It is for Flute, Oboe, and Viola. The tempo is 'Allegretto'. The score is in 4/4 time. The key signature changes from F# to Bb. The Viola part has blue circles around notes and blue diamonds around accidentals. Performance markings include 'poco cresc.', 'mf', 'dim.', and 'pizz.'.

Fonte: Holst, 1944, p. 3.

Podemos relacionar estas propostas composicionais politonais identificadas neste *Terzetto* com alguns procedimentos utilizados também por Béla Bartók (1880-1945). Bartók também utiliza sobreposição de modos e tonalidades, inspirando-se principalmente nas tradições musicais campestres do leste europeu (englobando regiões hoje pertencentes à Hungria, Romênia, Bulgária, entre outros), objeto de sua



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 no *terzetto* de sua última ópera, *The Wandering Scholar*, escrita entre 1929 e 1930 (WARRACK, 2011). As obras desenvolvidas em seus últimos anos de vida demoraram para serem de fato apreciadas, porém hoje são reconhecidas como algumas de suas melhores composições. Dentre elas, podemos citar *Choral Fantasia* (1930), com texto de Robert Dridges, *Hammersmith* (1930), criada para banda militar e 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 *Henry Howland Memorial Prize*, obtido em 1924 conforme apresentado anteriormente, por distinção nas artes. Em 1932 atuou como professor visitante na Universidade de Harvard, onde teve alunos como Elliott Carter (1908-2012). Ele já havia recebido outros convites para lecionar nos Estados Unidos, porém recusou-os. Infelizmente, a estadia em Harvard foi curta, uma vez que em pouco tempo sua condição de saúde se agravou e ele retornou ao Reino Unido (WARRACK, 2011; BRITISH, [s.n.,a]).

Morreu aos 60 anos de idade de insuficiência cardíaca no dia 25 de maio de 1934 em Londres após uma operação de úlcera no duodeno (THE HOLST, [s.n.]; BRITISH, [s.n.,a]).

De modo geral, podemos ver na obra de Holst uma escrita mais contrapontística, possivelmente inspirada justamente por este seu interesse pela música vocal renascentista. Warrack acredita que Holst foi, por diversas razões, alguém à frente de seu tempo, especialmente pela redescoberta da música antiga inglesa e por ter sido fonte de tanta inspiração artística. “Ele foi uma grande influência para dois dos mais importantes compositores ingleses da geração seguinte, Michael Tippett (1905-1998) e Benjamin Britten (1913-1976), como eles mesmos sempre reconheceram” (WARRACK, 2011, tradução nossa)<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Original: “He was a strong influence on the two most important English composers of a succeeding generation, Michael Tippett and Benjamin Britten, as they always acknowledged” (WARRACK, 2011).

A enciclopédia Britannica destaca a influência do trabalho de Holst em seu país, ao mesmo tempo demarcando alguns aspectos nos quais ele se diferenciava de demais compositores ingleses da época, alinhando-o a compositores como Stravinsky, que vinham explorando novos recursos sonoros:

Os métodos pioneiros de Holst, que levaram à redescoberta da tradição inglesa na música vocal e coral (canções folclóricas, madrigais e obras sacras), foram influentes na educação musical de muitas escolas britânicas. Muitas das pequenas obras corais, arranjos de canções folclóricas e peças instrumentais (como por exemplo a suíte *St. Paul* para cordas [1913]) refletem os interesses musicais que ele promovia enquanto professor. Em sua atuação, ele compartilhava muitos aspectos em comum com Ralph Vaughan Williams, seu amigo e contemporâneo. 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. Ele encontrou estímulo criativo na nova música europeia (nas inovações de Stravinsky, por exemplo), cujo impacto Holst apresenta em sua suíte orquestral *The Planets* (1918), e também na literatura hindu, que gerou o seu período sânscrito (1908-1912), no qual compôs a ópera *Savitri* e 4 grupos de hinos corais do *Rig Veda*. O elemento 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)<sup>36</sup>

Podemos notar que Holst foi como uma ponte entre passado, presente e futuro: ao mesmo tempo em que retomou tradições que estavam sendo deixadas de lado pelos demais compositores eruditos ingleses de seu tempo, também antecipou tendências estéticas que seriam consolidadas anos mais tarde por seus conterrâneos.

---

<sup>36</sup> Original: "Holst's pioneering methods, which entailed a rediscovery of the English vocal and choral tradition (folk song, madrigals, and church music), were influential in musical education in many English schools. Many of Holst's smaller choral works, folk-song arrangements, and instrumental pieces (e.g., the *St. Paul's Suite* for strings [1913]) reflect the musical interests he sought to promote as a teacher. In this activity he shared much common ground with Ralph Vaughan Williams, his friend and contemporary. Holst's stubbornly independent, exploring mind had need, however, of a musical language less limited and more flexible than that offered by the English folk-song school. He found fresh creative stimuli in the new European music (e.g., the innovations of Stravinsky), whose impact Holst registered in his orchestral suite *The Planets* (1918); and also in Hindu literature, which gave rise to his "Sanskrit" period (1908–12), during which he composed the opera *Savitri* and four sets of choral hymns from the *Rigveda*. The cosmopolitanism of Holst's style, rare in English music of his period, lends him a special historical significance. In such works as *Egdon Heath* for orchestra (1927), the *Choral Fantasia* (1930), and the *Fugal Concerto* for flute, oboe, and string orchestra (1923), he anticipated many trends associated with later English composers who were to turn away from the self-consciously national style bred by the folk-song revival." (THE EDITORS, 2021).

Holst, apesar de não ter se dedicado pessoalmente à etnomusicologia, conviveu e teve impacto no trabalho desenvolvido por Hugh Tracey na África<sup>37</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 de cada um para criar a coleção de músicas do continente africano como um retrato destas culturas.

Tanto ele [Ralph Vaughan Williams] quanto Holst concordavam que o método do Dó móvel deveria ser evitado, e me encorajaram a gravar o máximo possível de músicas africanas, de modo que a autenticidade da música pudesse ser estabelecida e considerações sobre a sua estrutura e demais aspectos pudessem ser registradas para gerações seguintes. (TRACEY, 1958, p. 59, tradução nossa)<sup>38</sup>

Tracey ainda 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 trazer à tona novamente os 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 conseqüentemente a música inglesa o seu status universal. (TRACEY, 1958, p. 59, tradução nossa)<sup>39</sup>

Por toda a trajetória apresentada neste capítulo, 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 “erudita” (através de sua pesquisa de música Tudor e Elizabetana) quanto de tradição

---

<sup>37</sup> Hugh Tracey (1903-1977) 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, popularizando a kalimba (uma adaptação da mbira). Foi o fundador da *International Library of African Music* (ILAM).

<sup>38</sup> Original: “Both he [Ralph Vaughan Williams] and Holst agreed that the Tonic Sol-Fa system should be avoided and they encouraged me to record as much African music and song as possible, in such a way that the authenticity of the music could be established and judgement upon its structure and qualities could be left to the future” (TRACEY, 1958, p. 59).

<sup>39</sup> Original: “His own work with Vaughan Williams had succeeded in breaking the ties which during the nineteenth century, had bound English music to German and Italian, thus creating an independent English nationalism which found inspiration in its own past and in consequence gave back to English music a universal status” (HUGH, 1958, p. 59).

popular (sobretudo com as canções e poemas folclóricos de diversas regiões da Inglaterra). 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, temas exóticos etc.). Estudou e conheceu *in loco* outras culturas, utilizando estas experiências como fonte de inspiração para sua música. Estudou, ainda, grandes marcos da literatura mundial, trazendo 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 decorrentes da Primeira Guerra Mundial. Uma atuação profissional que, apesar de tão multifacetada, parece estar toda intrinsecamente ligada entre si, como se uma frente fosse simultaneamente causa e decorrência da outra.



## CAPÍTULO 2 – Reflexões pedagógicas

O compositor, regente e musicólogo estadunidense Byron Adams (1955-) traz uma questão que pode intrigar muitas pessoas que se aprofundam na biografia e obra de Gustav Holst: Por que um compositor com tanta técnica escolheria compor tanta música para amadores? A resposta, segundo o autor, está essencialmente na sua visão estética. Para ele, “não há uma dicotomia entre o belo e o útil. Holst tornou-se o William Morris<sup>40</sup> da música, um artesão por excelência que aplicava os mais elevados padrões técnicos a cada tarefa em mãos, independentemente do quão humilde fosse” (ADAMS, 1992, p. 586, tradução nossa)<sup>41</sup>. Para Holst, compor música para amadores não era uma tarefa inferior - pelo contrário: estas experimentações do compositor nos mostram a grandeza de seu domínio musical. Essa sua visão demonstra o verdadeiro sentido da democratização da música, do conhecimento e da arte - uma noção essencial a qualquer um que se denomine educador.

Adams ressalta a importância da figura de William Morris na formação de Holst não apenas na sua visão política, mas em sua filosofia de vida como um todo. Por compartilharem a crença em um socialismo idealista, e através da convivência que tiveram, Holst inspirou-se também nas teorias estéticas e educacionais de Morris para moldar sua concepção do seu papel social como educador e condicionar seus objetivos enquanto compositor. “Enquanto professor, Holst seguiu Morris ao insistir que o aluno deve aprender através da experiência prática, e não por livros didáticos” (ADAMS, 1992, p. 585-586, tradução nossa)<sup>42</sup>. Adams aponta que a descrição feita por Short em seu livro *Gustav Holst: The Man and His Music* se aproxima muito do capítulo 10 de *News from Nowhere* de Morris, o que reforça essa influência do pensamento socialista nas ações cotidianas de Holst, indicando que sua forma de

---

<sup>40</sup> Conforme apresentado no capítulo 1.1, William Morris foi uma grande influência na construção da visão socialista de Holst (ver nota 7).

<sup>41</sup> Original: “Examining Holst's career in light of his relationship to William Morris provides at least a partial answer to one of the central questions concerning this enigmatic composer: why did such a supreme technician choose to compose so much music for amateurs? The answer is to be found not solely in the accidents of his life, but in his aesthetic view. For Holst, like Morris, there was no dichotomy between the beautiful and the useful. Holst became the William Morris of music, a craftsman par excellence who applied the highest standards of technical accomplishment to bear on each task at hand, no matter how humble” (ADAMS, 1992, p. 586).

<sup>42</sup> Original: “As a teacher, Holst followed Morris in insisting that the student must learn by practical experience rather than from textbooks” (ADAMS, 1992, p. 585-856).

ensinar se dava sempre através da valorização das aptidões naturais de seus alunos, ao invés de forçar autoritária e hierarquicamente um conteúdo a ser aprendido. Warrack, além de reforçar esta visão educacional de Holst, revela-nos também o contato próximo dele com seus alunos:

Ele tinha uma resistência, até temia, publicidade e sucesso, tendo uma vez encorajado um pupilo que havia falhado ao pleitear uma bolsa de estudos com uma carta gentil com o seguinte conselho: “A verdade é que fracassar é a parte mais importante do treinamento de um artista, é imprescindível”. Ele tinha o dom de atrair seus alunos ao fazer musical prático, sempre insistindo em aprender através do fazer, e a música utilizada como base na sua metodologia introduziu-os a compositores Tudor e Elizabetanos que significavam muito para ele, especialmente Purcell. Vaughan Williams escreveu que: “a intensa concepção idealista somada a um completo realismo na prática, guiado pelo seu forte senso de humanidade [...] fez de Holst um grande professor, assim como tornou-o um grande compositor” (Vaughan Williams, *Gustav Holst: man and musician*, 79). (WARRACK, 2011, tradução nossa)<sup>43</sup>

As formas de atuação do regente-educador são assim elencadas pela regente Rita Fucci Amato (2007, p. 92): ensinar noções musicais essenciais; informar noções essenciais de técnica vocal visando a saúde e a eficiência (no caso de regentes corais); criar uma nova leitura da realidade musical; contribuir para a mudança e a ampliação dos repertórios musicais e das práticas de lazer; entender a beleza da música e divulgá-la com qualidade e seriedade; e formar novas plateias. Através deste breve contato com a vida e a atuação profissional de Holst, percebemos que todos estes tópicos estiveram intensamente presentes em sua atuação cotidiana como compositor, regente e professor.

Desta forma, suas composições podem ser usadas ainda hoje com finalidade didática, propiciando aos alunos um contato com diversas habilidades através de uma vivência prática, que Holst tanto valorizava. Escolhemos aqui uma peça para propor estratégias didáticas a alunos coralistas, propiciando vivências e desenvolvimento de habilidades importantes a músicos em formação.

---

<sup>43</sup> Original: “He resisted, even feared, publicity and success, once encouraging a pupil who had failed a scholarship with a kindly letter including the advice, 'The truth is that failure is a most important part of an artist's training, and one that you cannot afford to do without'. He had a gift for drawing his pupils into practical music-making, always insisting on learning by doing, and the music through which he taught introduced them to the Tudor and Elizabethan composers which meant much to him, and especially to Purcell. Vaughan Williams wrote that 'intense idealism of conception coupled with complete realism in practice, guided by his strong sense of humanity ... made Holst a great teacher as they made him a great composer' (Vaughan Williams, *Gustav Holst: man and musician*, 79)” (WARRACK, 2011).

O recorte escolhido para nossas propostas são alunos de música no início da graduação<sup>44</sup> no Brasil, ou seja, alunos com estudo musical prévio, domínio de escrita musical e noções básicas musicais que estão sendo aprofundadas nas diversas aulas do curso. Este recorte aborda uma grande variedade de experiências musicais, e um docente atento deve sempre refletir a respeito de como cada conteúdo proposto dialoga com o fazer musical de seus alunos (estando, desta forma, alinhado com a proposta educacional de Holst). As experiências e contatos anteriores dos estudantes devem ser valorizados para que possam contribuir para o aprendizado do grupo como um todo, estimulando o conhecimento compartilhado, onde todos podem aprender e ensinar colaborativamente.

A peça escolhida é *The Song Of The Blacksmith* (4º movimento da peça *Six Choral Folksongs*, H. 136, Op. 36b, 1916), desenvolvida durante a década de 1910, período de intensa atividade na vida de Holst, tanto como compositor quanto como professor, pouco antes do salto de reconhecimento e prestígio (indesejados, como vimos) proporcionados por *The Planets*.

Escolhemos esta peça por apresentar alguns elementos musicais que apresentam desafios possíveis e pertinentes ao desenvolvimento dos alunos-coralistas do nosso recorte, especialmente visando a compreensão de elementos musicais comuns a repertórios pós-tonais. Esta peça foi gravada por diversos coros escolares e amadores, que podem ser encontradas na internet. Pensando que países como a Inglaterra possuem uma tradição coral muito forte, onde mesmo coros amadores ou escolares são muitas vezes de alto nível, podemos transportar a aplicabilidade destas estratégias para coros universitários brasileiros, onde muitos alunos de música estão tendo contato com a atividade coral pela primeira vez.

## **2.1 Estratégias didáticas desenvolvidas através da análise musical da peça *Song of the Blacksmith***

O compositor utilizou a canção tradicional folclórica tal como foi recolhida por George Barnet Gardiner (1852-1910). Esta obra faz parte do ciclo *6 Choral Folksongs* (1916), Op. 36b, H. 136, sendo a quarta entre as seis canções.

---

<sup>44</sup> Ou formações similares.

Um recurso comumente utilizado quando temos uma melodia conhecida ao criar arranjos é optar por uma textura homofônica, decorrente da técnica de melodia acompanhada. Aqui (Fig. 23) a melodia tem seu destaque, porém o acompanhamento não é rebaixado a servir esta melodia principal, de modo que o pensamento textural se dá em camadas: uma camada monofônica, com a linha melódica, e uma camada homorrítmica que executa a onomatopeia *kang*, numa gradação leve de massa sonora. A escolha por se iniciar a linha melódica principal no contralto desprende-se da obviedade de confiá-la ao soprano, mais agudo.

Figura 23 - Textura em camadas: na camada 1 (C1), monofônica, entrada do contralto (destacada pelo retângulo com ângulos arredondados) e ênfase nos tempos iniciais dos compassos quaternários; na camada 2 (C2) demais vozes formando uma massa sonora homorrítmica e ênfase nos tempos iniciais dos compassos ternários. No primeiro sistema, destacadas as cifras e análise por graus do encaminhamento harmônico, que se repetem nos dois sistemas seguintes. *Song of the Blacksmith* (c. 5 a 10), de Holst (1916).

The image displays three systems of musical notation for 'Song of the Blacksmith'. Each system consists of four staves: two vocal staves (C1 and C2) and two accompaniment staves. The first system includes harmonic analysis below the accompaniment staves. The lyrics are: 'blacksmith court-ed me, nine months and bet-ter; And first he won my heart, till he wrote to me a let-ter. With his'. Onomatopoeic 'kang' and 'ki' sounds are interspersed with the lyrics. The score is marked with 'dim.' and 'p'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The harmonic analysis below the first system is as follows:

Am <sup>7</sup>	D <sup>5</sup>	B <sup>5</sup>	C <sup>6</sup>	Am <sup>7</sup>	B <sup>5</sup>	C <sup>6</sup>	Am <sup>7</sup> /E
i <sup>7</sup>	IV <sup>(s/3)</sup>	ii <sup>(s/3)</sup>	i <sub>6</sub>	i <sup>7</sup>	ii <sup>(s/3)</sup>	i <sub>6</sub>	i <sub>6</sub> <sup>4</sup>

Fonte: HOLST, 1917, p. 2, com marcações feitas pelas autoras.

Um primeiro conceito que pode ser então desenvolvido com os alunos através do estudo desta obra é o de diferentes possibilidades texturais, especialmente comparando esta com outras obras conhecidas dos alunos. É possível propor um debate com os alunos sobre como eles classificariam a textura nesta peça, apresentando argumentos e contra-argumentos para diferentes sugestões que surgirem. É possível demonstrar, por exemplo, que a camada textural do *kang* (Fig. 23) não é homofônica pois não possui uma voz principal, não é polifônica já que as vozes não são independentes, e tampouco heterofônica pois as vozes não seguem todas numa mesma direção (cf. Fig. 24).

Instigar os alunos a olharem a partitura com atenção para defenderem um ponto de vista os incita a criar, desde o primeiro momento, uma relação muito mais íntima com o material musical. Transportar práticas dessa natureza para suas demais vivências pessoais contribui para a formação de músicos cada vez mais críticos e atentos, que desenvolvem interpretações musicais embasadas analiticamente.

Podemos traçar um paralelo com Murray Schafer (1933-2021), que em seu livro *O Ouvido Pensante*, de 1986, propõe exercícios com alunos de diversas idades ressignificando conceitos musicais, como timbre, textura, entre outros elementos relevantes para esta peça, desenvolvendo uma visão inovadora de como abordá-los didaticamente. As propostas de Schafer mostram-se muito pertinentes pois ele está também muito alinhado com a proposta educacional de Holst, valorizando a vivência prática, a troca entre professor-aluno, e reforçando a importância dos fracassos como parte de um processo de crescimento.

Para estar sempre em forma, escrevi e mantenho na minha mesa de trabalho, bem ao alcance, as seguintes máximas aos educadores:

1. O primeiro passo prático, em qualquer reforma educacional, é dar o primeiro passo prático.
2. Na educação, fracassos são mais importantes que sucessos. Nada é mais triste que uma história de sucessos.  
[...]
4. Não há mais professores. Apenas uma comunidade de aprendizes.

5. Não planeje uma filosofia de educação para os outros. Planeje uma para você mesmo. Alguns outros podem desejar compartilhá-la com você.

[...]

8. Ao contrário, uma aula deve ser uma hora de mil descobertas. Para que isso aconteça, professor e aluno devem em primeiro lugar descobrir-se um ao outro. (SCHAFER, 2011, p. 265-266)

Schafer vai além e aponta que a educação musical possui duas obrigações: preservar músicas do passado que são significativas para a sociedade (num conceito bastante Arendtiano de *amor mundi*), e garantir uma constante ampliação do repertório. Segundo o autor, é nesta segunda que a educação musical tem falhado. A educação musical deve, portanto, transmitir uma tradição sem castrar o instinto exploratório dos alunos. Para tal, é importante que o professor-regente não meramente ensine uma música, construa uma apresentação com as notas afinadas. O mais importante é que possa existir um processo de construção interpretativa de cada obra, e que este seja um processo significativo, que desperte a criatividade e o pensamento crítico de cada aluno, para que essa vivência coletiva irradie nas atividades artísticas de cada um, que poderão recriar etapas deste processo que foram proveitosas para demais experiências, dentro ou fora da universidade.

Iniciar este processo por um parâmetro que incide sobre segmentos mais extensos e mais gerais da obra, como é o caso da textura, pode ser uma decisão estratégica para a condução da reflexão, pelo professor-educador, para o cerne musical do enfoque dessa peça, que é a rítmica e o timbre. Além das alturas em si, a condução do movimento musical por esses parâmetros é muito reforçada em diversos repertórios pós-tonais, de modo que ativar a percepção dos alunos para estas possibilidades distintas é muito importante para um entendimento das diversas explorações estéticas sonoras que surgem nesse período como um todo.

Após a abordagem de parâmetros mais gerais da obra, o professor pode enfatizar aspectos específicos. Por exemplo, pode demonstrar aos alunos como a técnica do contraponto nem sempre produz uma textura polifônica. Nesta peça encontramos diversos princípios da técnica do contraponto, como baixo e soprano em movimento contrário (Fig. 24), sem que isso gere uma polifonia, com vozes independentes. Neste trecho destacado, podemos compreender o *divisi* no baixo

essencialmente como uma única voz – o divisi agindo como um reforço timbrístico de uma sonoridade específica à partir das quintas paralelas geradas no grave (recurso em geral mais recorrentemente encontrado com oitavas paralelas). Especificidades como essa podem estimular a formação de uma parceria entre as aulas de contraponto e de coral, contribuindo para o estabelecimento de uma visão interdisciplinar mais completa por parte do estudante.

Figura 24 - Camada textural de massa sonora, destacando movimentos ascendentes com setas laranja e descendentes com setas azuis, evidenciando a predominância de movimento contrário entre baixo e soprano. *Song of the Blacksmith* (c. 5-6), de Holst (1916).

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Song of the Blacksmith'. It consists of three staves. The top staff is for the Soprano, the middle for the Alto, and the bottom for the Bass. The lyrics are 'kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang' and 'For the'. The score includes dynamic markings such as 'dim.' and 'mf'. Orange arrows point to ascending intervals, and blue arrows point to descending intervals. The time signature is 4/4.

Fonte: HOLST, 1917, p. 2, com marcações feitas pelas autoras.

Para dar início ao trabalho junto às especificidades rítmicas e timbrísticas, o professor pode estimular a realização de estudos sobre o texto e o contexto da obra analisada. No caso de *Song of the Blacksmith*, a relação da escolha textural e rítmica com o uso da onomatopeia *kang* (cf. Fig. 23) mimetiza a paisagem sonora de uma forja. Conhecer esse efeito rítmico poderá conscientizar os estudantes da necessidade da precisão rítmica para a conquista do efeito desejado. A consciência coletiva desta paisagem sonora poderá auxiliar também na elaboração de um timbre mais metálico e unificado. Decorrente desta percepção, o professor abre um espaço para ensino de técnica vocal, podendo utilizá-lo para demonstrar diferentes possibilidades de emissão vocal a alunos com pouca ou nenhuma experiência anterior junto a aulas de canto.

A precisão rítmica será um dos principais desafios do coro. A peça é escrita principalmente numa métrica 4+3 (cf. Figs. 23 e 24), com pequenas variações em trechos específicos (cf. Fig. 25). A peça cria uma polimetria em que cada camada

possui o apoio métrico em um ponto diferente: a melodia inicia as frases sempre em anacrusa nos compassos quaternários, apoiando as sílabas fortes ([*black-*], [*first*], [*ham-*], [*makes*]) sempre no primeiro tempo do 4 por 4 (cf. as sílabas circuladas na Fig. 23). Já na massa sonora que canta [*kang*], as notas no compasso quaternário são todas nos contratempos, apenas com notas mais rápidas na cabeça do quarto tempo, atacando, porém, o tempo tético nos compassos ternários (cf. Fig. 23). Deste modo, vemos que há um jogo polimétrico onde um grupo textural apoia-se no 7 reforçando um 4+3 e o outro sugerindo um 3+4. Podemos pensar esta peça sob uma ótica 3D de camadas, pensando, num eixo xyz, o plano z como uma polifonia imitativa a duas vozes. Sob esta perspectiva, um exercício funcional para o aquecimento do coro seria utilizar jogos com eco e pequenos cânones, primeiramente em compassos simples, estimulando a escuta do grupo entre si, posteriormente avançando para cânones em compassos assimétricos, gerando o desafio de um ciclo que demora mais para se fechar - exigindo de cada coralista uma boa noção do efeito sonoro total e precisão na sua parte individual, o que trará ganhos para o grupo tanto nesta peça quanto nos demais repertórios que vierem a realizar.

No que tange à forma, trata-se de um AA'A'' (ou A casa 1, 2 e 3), de modo que a peça toda se constrói essencialmente em cima de uma ideia musical, desenvolvida de três maneiras diferentes - duas delas conectando a reexposição e uma última finalizando a peça. Pode ser indagado aos alunos como eles enquadrariam a forma apresentada aqui pelo compositor dentro das formas que conhecem. É interessante estimular os coralistas a observarem as diferenças entre as três finalizações (Fig. 25 a 29) e instigá-los a estabelecer estratégias para que trilhem o caminho tripartido, mantendo a sequência lógica correta. Especial enfoque deve ser dispensado à seção final, pois ela sintetiza as duas finalizações anteriores, mesclando os elementos previamente apresentados, e introduzindo uma novidade: a presença de um acorde de terça de picardia que encerra o movimento (Fig. 29). Nesta terceira finalização, este acorde é antecedido por uma variação rítmica, e a quebra do recurso rítmico é aqui utilizada justamente como recurso cadencial. A precisão e intenção deste trecho é de suma importância, portanto, para que o coro conduza o ouvinte para o encerramento da ideia musical desta peça.



Figura 25 - Primeira finalização do tema, conectando com a reexposição, com os recursos utilizados pela camada de massa sonora e o reinício da melodia destacados. *Song of the Blacksmith* (c. 11-14), de Holst (1916).

3

Modificação da estrutura métrica e do tipo de figuração rítmica, gerando sensação de suspensão

Retomada da figuração rítmica inicial (rápida, em *staccato* e nos contratempos), porém sem retornar à alternância 4+3 na fórmula de compasso

Reinício do tema

Fonte: HOLST, 1917, p. 3, com marcações feitas pelas autoras.

Nesta primeira finalização, apesar da estrutura 4+3 ser quebrada, permanecendo pela primeira vez um trecho todo em compasso quaternário (4 compassos de suspensão do padrão rítmico), o fato da massa sonora sustentar notas longas atravessando a barra de compasso tira a sensação auditiva de um compasso simples e regular. O coro deve estar atento a esta ambiguidade sonora para uma boa execução do trecho.

Já na exposição seguinte, o poema fica incompleto, sendo interrompido pela massa sonora e pelo jogo de eco proposto entre soprano e tenor. A estrofe completa seria: "With his hammer in his hand / For he strikes so mighty and clever / He makes the sparks to fly / All around his middle". Nesta segunda finalização, a segunda frase é trocada por "As he strikes so mighty and clever", ou seja, *enquanto* ele bate - é como se neste ponto o eu lírico parasse de cantar para ouvir o som do ferreiro martelando, e a música se transforma em um registro da paisagem sonora. A mudança de texto, apesar de muito sutil, é a catalisadora de um momento absolutamente diferente do anterior. O coro, tendo consciência da *razão* por trás da mudança da preposição [for]

por [as], não terá dificuldade de memorizar a ordem dos acontecimentos na peça. Porém se este detalhe não for compreendido pelos coralistas, certamente irão confundir com mais recorrência onde é uma preposição e onde é a outra na música.

Figura 26 - Segunda finalização do tema, parte 1, destacando procedimentos distintos em relação à primeira exposição e a mudança de texto na melodia. *Song of the Blacksmith* (c. 17-20), de Holst (1916).

— Início da estrofe final do tema, em anacruse

— Quebra do padrão rítmico antecedendo a frase final do tema

— Alteração na preposição, gerando mudança de sentido

— Tenor em eco na melodia

— *Divisi* no baixo, para compensar a ausência do tenor na massa sonora

Fonte: HOLST, 1917, p. 4, com marcações feitas pelas autoras.

Figura 27 - Segunda finalização do tema, parte 2, destacando que o verso fica incompleto e há alternância entre eco e homorritmia. *Song of the Blacksmith* (c. 21-24), de Holst (1916).

Eco intensificado, apenas nas palavras “mighty and clever”

A camada de massa sonora também intensifica o som do coro, adicionando mais notas por trocar mínimas por semínimas, e na sequência semínimas por colcheias.

A massa sonora se metamorfoseia em uma estrutura homorrítmica

Tema fica inacabado, não é pronunciada a última frase do verso.

As vozes que cantavam a melodia se fundem à massa sonora

Reinício do tema em anacrusa, com contralto e barítonos juntos, em uníssono

Fonte: HOLST, 1917, p. 5, com marcações feitas pelas autoras.

Na Fig. 27 observamos o primeiro momento em que todas as vozes se fundem novamente numa mesma camada textural desde a introdução. Esta fusão das vozes ocorre de maneira gradual: as palavras repetidas no jogo de eco “mighty and clever” vão aos poucos se mesclando à massa sonora, até virarem “kang”. Na sequência, a massa sonora é abruptamente silenciada, e a melodia retorna sozinha. Acontece pela primeira vez a dobra da melodia em mais de um naipe, gerando diversidade de registro e de timbre à melodia, de modo que esse reinício sem o apoio da outra camada textural é mais potente, e preenche mais harmonicamente.



Nesta obra, vemos a exploração da sonoridade modal, porém de uma maneira não tão tradicional. Pensando que muitos alunos do nosso recorte de trabalho podem ter tido pouco ou nenhum contato com a performance de peças modais, é interessante trazer referenciais de escuta que utilizem esta sonoridade para formação de repertório. Também pode ser proposto um paralelo com as aulas de percepção, em que a compreensão de escalas saia meramente da coleção de notas numa ordem (2M, 3m etc.) e atinja o patamar da compreensão do material sonoro em função de uma maneira de se organizar a música, pensando em cadências e fraseados característicos.

A melodia pode ser compreendida em Mi eólio, enfatizando em muitos momentos a nota Mi nas finalizações das frases do poema. Entretanto, a construção harmônica não sugere esta coleção. Harmonicamente, vemos como um encadeamento recorrente na peça: Am<sup>7</sup>-D-Bm-C-Am<sup>7</sup>. Parece pouco natural que uma peça apresente tão pouco justamente seu acorde central. Podemos pensá-la harmonicamente direcionando ao ouvinte ao modo Lá dórico, de forma que esta progressão corresponderia aos graus i-IV-ii-III-i (algumas vezes apresentada com pequenas variações, não tão significativas em termos de análise estrutural). Esta condução tampouco forma uma cadência tipicamente tonal, porém se aproxima de procedimentos de encaminhamentos de vozes modais.

A melodia se aproxima de Lá dórico na segunda seção, o que é mais um indício de que a intenção do compositor é brincar com estes dois centros, sem totalmente confirmar nenhum deles. Como nossa intenção central é lançar provocações aos alunos, nossas análises girarão em torno destas duas possibilidades de escuta, deixando livre que cada um possa pensar como a peça faz mais sentido para si.

Esta progressão inicial Am<sup>7</sup>-D-Bm-C-Am<sup>7</sup> em Mi eólio corresponderia a iv-VII<sup>7</sup>-v-VI-iv. Na finalização do primeiro A, observamos o jogo entre Em e Bm, numa relação de quinto grau entre eles, porém com acordes menores, não configurando a sonoridade de uma cadência dominante como seria esperado numa música tonal. A seção utiliza os acordes Em, Bm, E e Am, de modo que pode ser interpretada como um jogo I-v-I-i-v-iv em Mi eólio, como também pode ser entendida como um jogo V-ii-V-v-ii-i em Lá dórico. Na finalização do segundo A, o jogo é apresentado entre os acordes Am (iv ou i), D<sup>sus, 7</sup> (VII<sup>sus7</sup> ou IV<sup>sus</sup>) e um C/D (VI ou III, com 9<sup>a</sup> acrescentada

no baixo). No encerramento da peça, vemos o encadeamento recorrente adaptado: Am<sup>7</sup>-B<sup>5</sup>-C<sup>6</sup>-Am<sup>7</sup> (iv-V-VI-iv ou i-ii-III-i)<sup>45</sup>. Este Am<sup>7</sup> final é prolongado por um compasso inteiro, e ao final o coro ataca um acorde de Mi maior com terça de picardia. Pensando em Lá dórico, não há a configuração de uma progressão harmônica cadencial, ficando configurada uma sucessão não funcional de acordes característica do ambiente pós-tonal. Pensando em Mi eólio, a peça seria finalizada numa cadência plagal.

Pensando em Lá dórico, a nota característica do modo dórico (6M – Fá#) não aparece como acorde, porém aparece repetidas vezes integrando outros acordes: como 5J do Bm<sup>7</sup> (que inclusive aparece muitas vezes na música sem a terça) e 3M do D<sup>7</sup>, ambos bastante explorados na peça.

A poesia de base é construída em redondilhas maiores<sup>46</sup>, que foi de fato um formato explorado pelos trovadores nas cantigas medievais. Poeticamente, temos uma estruturação estrófica com 4 versos, sendo que cada verso pode ser subdividido em duas partes. Para facilitar a visualização desta estrutura, nos referiremos aqui a cada um dos versos através dos números de 1 a 4, e às subdivisões melódicas demarcadas na música pelas letras a e b (sem, portanto, que estas letras aqui representem estrutura de rimas). A divisão do poema nesta combinação números e letras está evidenciada nas Tabelas 1 e 2 abaixo.

Melodicamente, pensando em Lá dórico, temos uma estruturação onde as frases de tipo a acabam no 4 e as frases de tipo b no 5, exceto no par “With his hammer in his hand / For he strikes so mighty and clever” - este é o único onde a frase a acaba no 2 e a frase b na 1. Nesta frase 3b, passamos por mais notas do que o padrão estabelecido nas demais, preenchendo 8 tempos – em meio a frases com 7 tempos.

Pensando cada verso dividido em duas frases, tempos versos de 4 compassos, composto por um par de frases com 2 compassos cada. Pela alteração métrica recorrente, podemos dizer que a duração de cada frase totaliza 7 tempos (alinhado com a divisão poética silábica), exceto nesta frase 3b que destacamos, onde, por conta da alteração do padrão métrico (com a sustentação de mais compassos em 4 por 4), a frase passa a preencher 8 tempos. Analisando desta forma, podemos

---

<sup>45</sup> A cifra 5 em B<sup>5</sup> indica um acorde sem terça, formado apenas pelo primeiro e quinto graus (também chamado de *power* acorde). A cifra C<sup>6</sup> refere-se ao acorde de Dó maior com sexta acrescentada.

<sup>46</sup> Versos com 7 sílabas.

compreender outra razão para Holst ter escolhido fazer a alteração na casa 2, justamente no trecho estruturalmente diferente. A frase final, omitida na segunda exposição do tema, é uma repetição exata do primeiro verso, 1ab, mudando apenas o texto.

Tabela 1: Estruturação do poema melodicamente em *The Song Of The Blacksmith*, de Holst (1916), considerando-se uma estruturação em Lá dórico.

Versos subdivididos em 2 frases	Representação numérica e a/b	Contorno Melódico	Duração
For the blacksmith courted me	1a	7̂-1̂-2̂-1̂-6̂-1̂-4̂	7 tempos
Nine months and better	1b	5̂-6̂-7̂-2̂-1̂-7̂-5̂	7 tempos
And first he won my heart	2a	2̂-1̂-5̂-6̂-7̂-1̂-4̂	7 tempos
Till he wrote to me a letter	2b	5̂-6̂-7̂-1̂-2̂-7̂-6̂-5̂	7 tempos
With his hammer in his hand	3a	2̂-5̂-4̂-2̂-3̂-4̂-2̂	7 tempos
For he strikes so mighty and clever	3b	5̂-6̂-7̂-1̂-2̂-4̂-2̂-1̂-7̂-1̂	<b>8 tempos</b>
He makes the spark to fly	4a	7̂-1̂-2̂-1̂-6̂-1̂-4̂	7 tempos
All around his middle	4c	5̂-6̂-7̂-2̂-1̂-7̂-5̂	7 tempos

Fonte: elaborada pelas autoras.

A nota característica do modo dórico, 6̂, aparece em todas as frases de todos os versos, exceto em 3a, “With his hammer in his hand” - trecho onde temos maior movimentação melódica e harmônica. Também é o único trecho em que a melodia não passa pela tônica, demonstrando que é um ponto de tensão e afastamento.

Já no caso da Tabela 2, considerando a música estruturada em cima do modo Mi eólio, não vemos a 6m enfatizada melodicamente, e sim evitada. Por outro lado, temos a ênfase de muitas frases terminadas na *finalis* Mi, e a seção de maior movimentação harmônica (verso 3) terminando as frases nas notas 5̂ e 4̂. Vemos o primeiro e o sétimo graus em destaque nas finalizações de frase, sendo 1̂ a nota de chegada dos finais de versos (frases b).

Tabela 2: Estruturação do poema melodicamente em *The Song Of The Blacksmith*, de Holst (1916), considerando-se uma estruturação em Mi eólio.

Versos subdivididos em 2 frases	Representação numérica e a/b	Contorno Melódico	Duração
For the blacksmith courted me	1a	3̂-4̂-5̂-4̂-2̂-4̂-7̂	7 tempos
Nine months and better	1b	1̂-2̂-3̂-5̂-4̂-3̂-1̂	7 tempos
And first he won my heart	2a	5̂-4̂-1̂-2̂-3̂-4̂-7̂	7 tempos
Till he wrote to me a letter	2b	1̂-2̂-3̂-4̂-5̂-3̂-2̂-1̂	7 tempos
With his hammer in his hand	3a	5̂-1̂-7̂-5̂-3̂-7̂-5̂	7 tempos
For he strikes so mighty and clever	3b	1̂-2̂-3̂-4̂-5̂-7̂-5̂-4̂-3̂-4̂	<b>8 tempos</b>
He makes the spark to fly	4a	3̂-4̂-5̂-4̂-2̂-4̂-7̂	7 tempos
All around his middle	4c	1̂-2̂-3̂-5̂-4̂-3̂-1̂	7 tempos

Fonte: elaborada pelas autoras.

Em termos de tessitura, a peça fica em geral em regiões confortáveis de cada naípe: Soprano tem uma 12ª de extensão, de Dó4 a Sol#5 (na maioria das vezes estas notas mais agudas com opção de *divisi*); Contralto de Si3 até Ré5 (apenas uma 10ª de extensão); Tenor com uma 9ª, de Fá3 a Sol#4; e Baixo alcançando uma 13ª de Sol2 a Mi4 (boa parte da peça também com *divisi* de Baixo e Barítono). Não são extensões para grupos inexperientes, mas para alunos de nível de graduação a peça apresenta desafios possíveis, respeitando o contorno geral médio de cada naípe.

Por todos estes aspectos discutidos aqui, mostramos como uma peça curta, sem uma dificuldade técnica vocal muito elevada, pode fornecer uma vasta gama de possibilidades de aprimoramento de conhecimento musical para alunos em formação.



## CONCLUSÃO

Analisando sua vida e obra, podemos concluir que pensar a figura de Holst como compositor é ainda insuficiente para compreender sua atuação musical plenamente. Holst foi um pesquisador de temas musicais e não musicais, um artista que não se contentava em limitar seus horizontes e atuações. Mostrou-se um dos responsáveis pela recuperação da música Tudor, Elizabetana e do folclore inglês, impactando a atividade artística britânica e recuperando obras esquecidas. E, acima de tudo, Holst foi um compositor-regente-educador.

Através de registros da época em revistas, 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 de Holst com Debussy, Scriabin, Bartók, Stravinsky e Richard Strauss, revelando como a crítica musical interrelacionava compositores britânicos com estrangeiros e como Holst era associado ao pensamento de vanguarda - numa época em que o diálogo intercultural ainda era mais lento, ou nem sempre acessível.

Sua visão de arte era reflexo de sua visão democratizadora de mundo. A arte, para ele, não deveria estar restrita a um pequeno grupo, e sim poder fazer parte do cotidiano de todas as pessoas, de todas as idades, condições sociais e financeiras. Para isso, a arte deveria carregar significado, representar algo sólido na vida de cada um, sendo de fato vivenciada e sentida, e não apenas absorvida por estudos teóricos verticais, sem aplicação. A atuação de regente-educador de Holst é o reflexo prático de seus ideais socialistas, combatendo a elitização.

Por isso a importância da figura de Holst estende-se aos países em desenvolvimento. Estudar o legado de Holst levou-nos a crer que democratizar o acesso à arte e cultura deveriam pautar a ação de todo educador, especialmente num país marcado por desigualdades como o nosso.

Através de nossas breves análises, foi possível observar propostas e procedimentos musicais modernos, alinhados com diversas tendências do início do século XX, tais como polimetria, politonalidade, compassos assimétricos, métrica mista, uso de modos, resgate nacionalista de materiais musicais, exotismo temático, exploração espacial da paisagem sonora, diferentes texturas, entre outros tópicos

abordados ao longo do trabalho. Nossa proposta aqui foi, através dessa figura marcante, propor aproximações de alunos de início de graduação junto a alguns destes recursos musicais, servindo como uma introdução à estética pós-tonal e suas sonoridades. Além disso, destacamos a importância de uma abordagem multidisciplinar no desenvolvimento de repertório, visando uma formação mais global dos alunos através de compreensões multifacetadas das obras, observando diferentes aspectos e traçando paralelos entre teoria e prática (sedimentando, assim, ambos), e buscando proporcionar o modo de experiência musical tal como Holst defendia.

Oferecemos sugestões de caminhos a serem trilhados tendo a obra *The Song of the Blacksmith*, do ciclo *6 Choral Folksongs* (1916) como exemplo aos que visam desenvolver estas habilidades com um grupo de alunos plural e com contato recente junto aos elementos supracitados. Nossa linha de raciocínio pode ser adequada a obras com características semelhantes, sempre que o objetivo for tanto o desenvolvimento de habilidades dos indivíduos quanto a sedimentação do trabalho enquanto grupo - no caso de corais, buscando desenvolver unidade timbrística, rítmica e de afinação.

É essencial destacar que a atividade docente nunca é um caminho objetivo em linha reta - qualquer educador que se proponha a aplicar nossas propostas deve ter um olhar sensível para compreender quem são as pessoas com quem está trabalhando, e buscar assim as melhores soluções e estratégias didáticas para que seus alunos possam desenvolver as habilidades aqui almejadas. Esperamos, portanto, que este trabalho possa fornecer reflexões e sugestões que contribuam para a construção deste desenvolvimento singular de cada experiência.

Introduzindo gradualmente a experiência musical destes procedimentos pós-tonais diversos, acreditamos que a obra de Holst, por todo seu caráter didático aqui apresentado, possa funcionar como uma “porta de entrada” para repertório de outros compositores do século XX, criando músicos capacitados e conscientes e plateias interessadas, divulgando uma arte que ainda é considerada por muitos como “difícil” de compreender e apreciar.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, Byron. Book Review: Gustav Holst: The Man and His Music by Michael Short. Oxford: Oxford University Press, 530 pages. *The Musical Quarterly*. [s.l.]: Oxford Press, v. 76, n. 4 (Winter, 1992), pp. 584-591, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/742478>. Acesso em: 10 jun. 2021.

BÁRTOK, Béla. 14 Bagatelles. Op. 6, 1908. In: *Piano Music of Béla Bartók, Series I*. New York: Dover Publications, 1981 (reimp.). Partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/14\\_Bagatelles%2C\\_Op.6\\_\(Bart%C3%B3k%2C\\_B%C3%A9la\)](https://imslp.org/wiki/14_Bagatelles%2C_Op.6_(Bart%C3%B3k%2C_B%C3%A9la)). Acesso em: 07 jul. 2022.

BRITISH Library. *Gustav Holst*. UK: [s.n.]. Disponível em: <https://www.bl.uk/people/gustav-hols>. Acesso em: 15 jun. 2021.

BRITISH Library. Rig Veda. UK: [s.n.]. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/rig-veda>. Acesso em: 17 mai. 2022.

BYRD, William. *Mass for 3 Voices*. (ca. 1592). London: [Undefined publisher], [s.n.]. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Mass\\_for\\_3\\_Voices\\_\(Byrd%2C\\_William\)](https://imslp.org/wiki/Mass_for_3_Voices_(Byrd%2C_William)). Acesso em: 7 set. 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.

FOLHA de S. Paulo. *Entenda o "Bhagavad Gita"*. São Paulo: Folha, 21 mar. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/3/21/ilustrada/2.html>. Acesso em: 17 mai. 2022.

FRIDMAN, Ana Luisa. *Diálogos com a música de culturas não ocidentais: Um percurso para a elaboração de propostas de improvisação*. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

FUCCI AMATO, Rita. O canto coral como prática sócio-cultural e educativo-musical. *OPUS*, [s.l.], v. 13, n. 1, p. 75-96, maio 2007. ISSN 15177017. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/295>. Acesso em: 05 out. 2021.

GEROW, Edwin. Kalidasa: Indian author. *Encyclopedia Britannica*. UK: 15 dez. 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Kalidasa>. Acesso em: 17 mai. 2022.

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. *Choral Hymns from the Rig Veda*, Op. 24. Coral e redução para piano (1907-1908). London: J. & W. Chester, Ltd., 1920. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Hymns\\_from\\_the\\_Rig\\_Veda%2C\\_Op.24\\_\(Holst%2C\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Hymns_from_the_Rig_Veda%2C_Op.24_(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.

HOLST, Gustav. *6 Choral Folksongs*, Op. 36. Coro e redução para piano (1916). London: Curwen, 1917. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/6\\_Choral\\_Folksongs%2C\\_Op.36\\_\(Holst%2C\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/6_Choral_Folksongs%2C_Op.36_(Holst%2C_Gustav)). Acesso em: 7 set. 2021.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 5 ed. Boston: Pearson, 2018.

LEITE, Mariana. *A perenidade do Ramayana*. Superinteressante. São Paulo: Abril, ed. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/a-perenidade-do-ramayana/>. Acesso em: 17 mai. 2022.

PLAYFORD, John. *The English Dancing Master*. 1 ed. London: Thomas Harper, 1651. Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/The\\_Dancing\\_Master\\_\(Playford%2C\\_John\)](https://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_(Playford%2C_John)). Acesso em: 24 mai. 2022.

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.

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvindo Pensante*. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal; revisão técnica: Aginaldo José Gonçalves. 2. Ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011. 408p.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. 3. ed. 3. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

SHABERMAN, R. B. Gustav Holst and George MacDonald. *North Wind: A Journal of George MacDonald Studies*, v. 3, n. 1, p. 2, 1984. Disponível em: [https://www.snc.edu/northwind/document/By\\_work/Phantastes/Gustav\\_Holst\\_and\\_George\\_MacDonald\\_-\\_RB\\_Shaberman.pdf](https://www.snc.edu/northwind/document/By_work/Phantastes/Gustav_Holst_and_George_MacDonald_-_RB_Shaberman.pdf). Acesso em: 7 set. 2021.

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.

### **Bibliografia consultada:**

HOLST, Gustav. *Savitri: An Episode from the Mahabharata*. Vozes solistas, coro feminino, 2 flautas, corne inglês, violinos, violas, violoncelos e contrabaixo (1909). London: J. Curwen & Sons, Ltd., 1924. Partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/S%C4%81vitri%2C\\_Op.25\\_\(Holst%2C\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/S%C4%81vitri%2C_Op.25_(Holst%2C_Gustav)). Acesso em: 7 set. 2021.

HOLST, Gustav. *The Cloud Messenger*. Ode for Chorus + Orchestra. Manuscrito, 1910. (1909-1910). Beinecke Library, Yale University: Osborn Music MS.500. Partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/The\\_Cloud\\_Messenger%2C\\_Op.30\\_\(Holst%2C\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/The_Cloud_Messenger%2C_Op.30_(Holst%2C_Gustav)). Acesso em: 7 set. 2021.

IVES, Charles. *The Unanswered Question*. 2 flautas, flauta (ou oboé), flauta (ou clarinete), trompete (ou corne inglês ou clarinete) e cordas (1908). New York: Southern Music Publishing Co., 1953. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/The\\_Unanswered\\_Question\\_\(Ives%2C\\_Charles\)](https://imslp.org/wiki/The_Unanswered_Question_(Ives%2C_Charles)). Acesso em: 22 mai. 2022.

JACKSON, Claire. *15 socially distanced pieces of classical music*. Classical Music, BBC Music Magazine. [s.l.]: BBC, 31 dez. 2020. Disponível em: <https://www.classical-music.com/features/articles/15-socially-distanced-pieces-of-classical-music/>. Acesso em: 22 mai. 2022.

LACERDA, Osvaldo. *Compêndio de Teoria Elementar da Música*. 15ª ed. São Paulo: Ricordi, 1961.

MAHLER, Gustav. *Symphony No.3*. Orquestra (1896). Vienna: Josef Weinberger, 1898. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Symphony\\_No.3\\_\(Mahler%2C\\_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.3_(Mahler%2C_Gustav)). Acesso em: 22 mai. 2022.

PUCCINI, Giacomo. *Tosca*. Vozes, coro e orquestra (1899). Mineola: Dover Publications, 1991. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Tosca,\\_SC\\_69\\_\(Puccini,\\_Giacomo\)](https://imslp.org/wiki/Tosca,_SC_69_(Puccini,_Giacomo)). Acesso em: 22 mai. 2022.

PURCELL, Henry. *The Fairy Queen: An Opera in Five Acts*. Vozes solistas, coro e orquestra (1692). London: Novello and Co., 1903. Partitura. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/The\\_Fairy\\_Queen,\\_Z.629\\_\(Purcell,\\_Henry\)](https://imslp.org/wiki/The_Fairy_Queen,_Z.629_(Purcell,_Henry)). Acesso em: 7 set. 2021.

ROSA, Lilia de Oliveira. *Música do século XX: as ideias de Cage, Boulez e Vinholes*. *Revista Re-produção*. [s.l.], [s.n.]. Disponível em: <http://www.casaquilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=84>. Acesso em: 22 mai. 2022.