

Holst en de eerste Engelse volksliedherleving

De erfenis van volksliederen
in Holsts suites voor
blaasorkesten

Suzanne Mud

3893588

Bachelorscriptie

Muziekwetenschap

Universiteit Utrecht

Blok 3 01-05-2015

Begeleider: R. Marinescu

Inhoudsopgave

Inleiding.....	2
Hoofdstuk 1 – De eerste volksliedherleving in Groot-Brittannië.....	5
Hoofdstuk 2 – De positie van Holst binnen de volksliedbeweging	8
Hoofdstuk 3 – De verklanking van de volksliedbeweging	11
Hoofdstuk 4 – Holsts suites voor blaasorkesten en de volksliedherleving	15
Conclusie	17
Bronvermelding	18

Inleiding

“Das Land ohne Musik” – dat waren de woorden die regelmatig aan het begin van de twintigste eeuw werden gebruikt om Groot-Brittannië aan te duiden.¹ Deze uitspraak werd bestreden met de opkomst van de volksliedbeweging in Groot-Brittannië. Al aan het eind van de negentiende eeuw werd de herleving van volksliederen ingezet, doordat er volksliederen werden verzameld en opgeschreven. Deze tendens versterkte zich in de twintigste eeuw en zou ook professionaliseren en uitbreiden. Er kwamen steeds meer Engelse componisten die gebruik gingen maken van volksliederen in hun composities. Eén van deze componisten was Gustav Holst (1874-1934).

Gedurende zijn leven heeft Holst drie suites voor blaasorkesten geschreven. De *First Suite for Military Band in E-flat*, op. 28 nr. 1 [H105] (1909, eerste publicatie 1921 door Boosey & Hawkes) en de *Second Suite for Military Band in F*, op. 28 nr. 2 [H106] (1911, eerste publicatie 1922 door Boosey & Hawkes) zijn geschreven voor harmonieorkest. *A Moorside Suite*, zonder opusnummer [H173] (1928, eerste publicatie Smith, zonder datum), is geschreven voor brassband. Vanaf 1903 raakte Holst betrokken bij de volksliedbeweging. Hij heeft bewerkingen gemaakt van volksliederen, bestaande uit zang met begeleiding. Daarnaast heeft Holst de volksliederen ook gebruikt in composities. Hij heeft zelf nooit volksliederen verzameld, maar altijd gebruik gemaakt van verzamelingen van anderen, zoals Cecil Sharp (1859-1924) en George B. Gardiner (1852-1910). Volksliederen hebben bepaalde muzikale aspecten die kenmerkend voor ze zijn. De vraag is hoe de bijdrage die Holst heeft geleverd aan de vroeg twintigste-eeuwse volksliedbeweging in Groot-Brittannië terug te zien is in zijn suites voor blaasorkesten.

De volksliedbeweging is een onderwerp dat vaker besproken is in de bestaande literatuur, maar er is nog niet veel geschreven over de muziek van Holst en zijn positie binnen de volksliedbeweging. Er is wel al aandacht voor de aanwezigheid van volksliederen in het repertoire van Holst. De bestaande literatuur richt zich met name op Sharp en de verzamelaars van volksliederen, zoals de artikelen van Bearman² en Freeman.³ Ondanks dat Holst hierin niet altijd genoemd wordt, geven deze artikelen wel

¹ Richard Sykes, “The Evolution of Englishness in the English Folksong Revival, 1890-1914,” *Folk Music Journal* 6, nr. 4 (1993): 461.

² C.J. Bearman, “Cecil Sharp in Somerset: Some Reflections on the Work of David Harker,” *Folklore* 113, nr. 1 (2002): 11-34.

³ Graham Freeman, “‘That Chief Undercurrent of My Mind’: Percy Grainger and the Aesthetics of English Folk Song,” *Folk Music Journal* 9, nr. 4 (2009): 581-617.

inzicht in de situatie en de gehele beweging. Graebe⁴ heeft gekeken naar de eerste compositie van Holst die gebaseerd is op volksliederen, *Songs of the West*. Daarnaast heeft Graebe gekeken naar Holsts betrokkenheid bij de Engelse volksmuziek en zijn bijdrage aan de volksliedbeweging in de vroege twintigste eeuw. Net als Graebe wil ik mij in dit onderzoek richten op werken die tot op heden minder aandacht hebben gekregen binnen het musicologische discours. Door de aandacht te leggen op composities die nog weinig aan bod zijn gekomen, zal dit onderzoek bijdragen aan een verbreding van de literatuur, waardoor er meer inzicht verkregen wordt in het totale oeuvre van Holst en zijn positie binnen de volksliedbeweging aan het begin van de twintigste eeuw in Groot-Brittannië. De meeste aandacht in de bestaande literatuur is uitgegaan naar Holsts composities voor symfonieorkesten. Met name *The Planets* is al vaak onderwerp van studie geweest. De aandacht voor zijn werken voor blaasorkesten is veel kleiner, terwijl deze eveneens van belang zijn geweest voor zijn ontwikkeling als componist. Zijn invloed op de ontwikkeling van het repertoire voor blaasorkesten is zelfs van groot belang geweest. Samen met Ralph Vaughan Williams (1872-1958) en Gordon Jacob (1895-1984) wordt Holst gezien als de voortrekker van dit repertoire.⁵ De bijdrage aan het bestaande onderzoek zal bestaan uit een focus op een gedeelte van Holsts werk dat tot op heden enigszins onderbelicht is gebleven en bij de literatuur over de volksliedbeweging. Hierdoor kan een beter beeld verkregen worden van de positie van Holst binnen de volksliedbeweging en de invloed van deze beweging op zijn composities.

Bij dit onderzoek zal ik gebruik maken van literatuuronderzoek betreffende de volksliedbeweging in Groot-Brittannië aan het begin van de twintigste eeuw en de muzikale aspecten die kenmerkend zijn voor de beweging. Daarnaast zal ik door middel van een muzikale analyse bekijken welke kenmerkende muzikale aspecten Holst gebruikt in zijn suites voor blaasorkesten. In hoofdstuk 1 zal ik mij richten op de eerste volksliedherleving in Groot-Brittannië. Hierin zullen de betrokken personen aan bod komen en wordt er een beeld geschetst van deze volksliedherleving in Groot-Brittannië. In hoofdstuk 2 wordt de positie van Holst binnen deze beweging behandeld. Er wordt gekeken naar de personen die van belang zijn geweest voor Holst en hoe hij bij de volksliedbeweging betrokken raakte. Hoofdstuk 3 gaat over de verklanking van de

⁴ Martin Graebe, "Gustav Holst, 'Songs of the West,' and the English Folk Song Movement," *Folk Music Journal* 10 (2011): 5-41.

⁵ Werner Probst, "Militärmusik," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, geredigeerd door Ludwig Finscher (Kassel: Bärenreiter, 1997), deel 6, 283.

volksliedbeweging. Hierin komen verschillende muzikale elementen aan bod die van belang zijn binnen het volksliedrepertoire. Deze worden in hoofdstuk 4 toegepast op de drie suites voor blaasorkesten van Holst. Er wordt gekeken welke muzikale elementen, die typerend zijn voor het volksliedrepertoire, door Holst gebruikt worden in deze suites en op welke manier Holst deze toepast.

Hoofdstuk 1 – De eerste volksliedherleving in Groot-Brittannië

De eerste volksliedherleving in Groot-Brittannië vond plaats vanaf ongeveer 1890 tot aan de Eerste Wereldoorlog en was een beweging waarbij er aandacht kwam voor volksliederen uit het eigen land, met name uit de rurale gebieden.⁶ Dit ontstond onder meer doordat Engelse componisten zich gingen afzetten tegen de dominantie van de Duitse muziek. De volksliedherleving viel samen met het nationalisme. Een kenmerk van het nationalisme is de zoektocht naar oorspronkelijke muziek uit eigen land. Vaak komt men dan uit bij volksliederen.⁷ Volksliederen zijn volgens Vaughan Williams echter geen oorzaak van nationale muziek, maar een manifestatie daarvan.⁸ Door het nationalisme komen de volksliederen ook in de klassieke muziek terecht, maar dit was niet nieuw.

Vroegere Engelse componisten als Hubert Parry (1848-1918), Charles Villiers Stanford (1852-1924) en Alexander Mackenzie (1847-1935), die allen al in de tweede helft van de negentiende eeuw actief waren, waren waarschijnlijk te diep geworteld in de romantische invloeden uit Duitsland om zich hier nog los van te kunnen maken. Hun leerlingen, met name Vaughan Williams en Holst, hadden hier geen problemen mee.⁹ Het karakter van de eerste volksliedherleving in Groot-Brittannië was er een van de middenklasse. Het vond plaats tegen een achtergrond van bijna universele vaderlandsliefde. Bovendien maakte het deel uit van de herontdekking van de Engelse culturele traditie.¹⁰ De gebruikte volksliederen waren de liederen van het volk. De Engelse identiteit werd tijdens de volksliedherleving in Groot-Brittannië bepaald als een aangepaste weergave van het nationale verleden.¹¹ Volgens Saylor representeerden de volksliederen voor de meeste componisten zowel een volledig nieuwe traditie als een potentiële bron voor stilistische praktijken.¹²

De aanzet voor de eerste volksliedherleving in Groot-Brittannië kwam uit Duitsland. Daar deed Johann Gottfried Herder (1744-1803) onderzoek naar het

⁶ De tweede volksliedherleving in Groot-Brittannië vond plaats in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw.

⁷ Otto Karolyi, *Modern British Music: The Second British Musical Renaissance – From Elgar to P. Maxwell Davies* (Rutherford: Fairleigh Dickinson U.P., 1994), 23-24.

⁸ Ralph Vaughan Williams, *National Music and Other Essays* (Londen: Oxford University Press, 1963), 62.

⁹ Graebe, "Songs of the West," 7.

¹⁰ Bearman, "Cecil Sharp in Somerset," 12-13.

¹¹ Sykes, "The Evolution of Englishness," 447.

¹² Eric Saylor. "It's Not Lambkins Frisking At All': English Pastoral Music and the Great War," *The Music Quarterly* 91, nr. 1-2 (2008): 45.

Volkslied.¹³ John Broadwood (1798-1864) vormde het startpunt richting de erkenning van volksliederen in Groot-Brittannië. In 1843 publiceerde hij een bundel met zestien liederen die hij verzameld had.¹⁴ Een Engelse muziekuitgever die oude Engelse liederen en werken van vroege Engelse componisten uitgaf was William Chappell (1809-1888). Hij was rond dezelfde tijd actief als John Broadwood. In 1856 kwam *Popular Music of the Olden Time* uit. Dit boek van Chappell bevatte veel gecomponeerde muziek uit vroegere tijden, maar er stond ook een klein aantal traditionele melodieën in. Veel van de liederen in deze bundel waren geliefd bij liefhebbers van de Engelse nationale muziek.¹⁵ Na deze publicaties was er in Groot-Brittannië enige tijd weinig aandacht voor volksliederen. Dit veranderde met de opkomst van de eerste volksliedherleving. Aan het eind van de negentiende eeuw ontstond er aandacht voor volksliederen via Lucy E. Broadwood (1858-1929), William Alexander Barrett (1834-1891), Sabine Baring-Gould (1834-1924) en Frank Kidson (1855-1926). Deze beweging werd ondersteund met de oprichting van de Folk-Song Society op 16 juni 1898.¹⁶ Aan het begin van de twintigste eeuw breidde de interesse in volksmuziek in Groot-Brittannië zich verder uit. Componisten als Frederick Delius (1862-1934), George Butterworth (1885-1916), Ernest Moeran (1894-1950), Edmund Rubbra (1901-1986), Gerald Finzi (1901-1956) en Percy Grainger (1882-1961) waren geïnteresseerd in traditionele Engelse liederen. Ook Vaughan Williams en Holst maakten hier deel van uit. Zij hadden het voorzien om een nieuwe 'Engelse muziek' te creëren.¹⁷ Verzamelaars als Anne Gilchrist (1863-1954), Sharp en Lucy Broadwood hebben een grote bijdrage geleverd aan de studie naar Engelse volksliederen.¹⁸

Binnen de eerste volksliedherleving in Groot-Brittannië kan er bij de betrokken personen onderscheid gemaakt worden tussen verzamelaars en componisten. De verzamelaars, onder wie Sharp, die misschien de meest prominente verzamelaar was, trokken het land in om volksliederen te verzamelen. Deze brachten zij vervolgens uit in bundels of via de Folk-Song Society. De componisten, onder wie Holst, gebruikten deze verzamelde volksliederen om deze te verwerken in eigen composities. Er is een verschil

¹³ John Francmanis, "National Music to National Redeemer: The Consolidation of a 'Folk-Song' Construct in Edwardian England," *Popular Music* 21, nr. 1 (2002): 1-2.

¹⁴ Frank Kidson & Mary Neal, *English Folk-Song and Dance* (Cambridge: University Press, 1915), 40.

¹⁵ Kidson & Neal, *English Folk-Song and Dance*, 41.

¹⁶ Kidson & Neal, *English Folk-Song and Dance*, 43-45.

¹⁷ Graebe, "Songs of the West," 7.

¹⁸ Freeman, "That Chief Undercurrent of My Mind," 581-582.

in behandeling van het materiaal zichtbaar. Vaughan Williams en Butterworth componeerden uit de geest van de volksliederen, waardoor ook andere composities de indruk wekten volksliederen te bevatten of hierop gebaseerd te zijn, terwijl dit niet zo was. Sharps arrangementen daarentegen waren vaak enkel superimposities in de stijl van de Victoriaanse liedbeweging.¹⁹ Volgens Sharp waren volksliederen gemaakt door niet-onderwezen mensen in rurale gebieden.²⁰ Aangezien het hierbij gaat om analfabeten was het volgens Sharp de enige mogelijkheid dat zij de volksliederen via de orale transmissie hadden leren kennen. Doordat zij niet onderwezen zijn, moest volgens hem hun muziek het resultaat zijn van een natuurlijk instinct.²¹ Voor de verzamelaars en componisten van de volksliedherleving in Groot-Brittannië gaf de isolatie, de absentie van formele educatie en de intimiteit met de natuur een idee van tijdloosheid wat de rurale bevolking verbond met het verleden.²² Volksliederen werden gezien als liederen van het volk die gebruikt werden door het volk als een manier om hun emoties te uiten.²³ Volgens Vaughan Williams zijn volksliederen om vier redenen gelimiteerd. Allereerst zijn volksliederen puur intuïtief. Ten tweede zijn ze afhankelijk van het geheugen van de zanger en de luisteraar. Ten derde zijn volksliederen toegepaste muziek. De muziek is toegepast op een tekst of op het figuur van een dans. Als laatste zijn volksliederen puur melodisch, dus niet harmonisch. Volgens Vaughan Williams kleefden er niet alleen nadelen aan volksliederen, maar ook voordelen. Als eerste is de volkszanger vrij in de ritmische behandeling van een lied. Daarnaast tonen volksliederen hun kwaliteit pas als ze verschillende malen herhaald zijn.²⁴ Dit heeft als voordeel dat liederen meerdere malen herhaald dienen te worden en daardoor ook sneller onthouden worden.

¹⁹ Karolyi, *Modern British Music*, 31.

²⁰ A. L. Lloyd, *Folk Song in England* (Londen: Lawrence and Wishart, 1986), 13-14.

²¹ Cecil J. Sharp, *English Folk Song: Some Conclusions* (Londen: Mercury Books, 1965), 1.

²² Sykes, "The Evolution of Englishness," 448-449.

²³ Kidson & Neal, *English Folk-Song and Dance*, 10.

²⁴ Vaughan Williams, *National Music and Other Essays*, 23.

Hoofdstuk 2 – De positie van Holst binnen de volksliedbeweging

Gedurende zijn loopbaan als componist heeft Holst veel verschillende stijlen werken gecomponeerd, zoals volksgeoriënteerd, Wagneriaans en liturgisch.²⁵ Holst combineerde de volksliederen met andere compositiestijlen. In de suites van Holst voor blaasorkesten komen er niet duidelijk bepaalde compositiestijlen naar voren. Dit wil niet zeggen dat Holst geen elementen uit andere compositiestijlen gebruikte. Hij gebruikte echter wel invloeden van de volksliederen in zijn composities die niet gebaseerd zijn op volksliederen. Zo wekt de *Moorside Suite* het idee van het gebruik van volksliederen waar dit niet het geval is. In tegenstelling tot het werk van zijn vriend en tijdgenoot Vaughan Williams, was de muziek van Holst minder beïnvloed door de volksliedherleving.²⁶ Voor Sharp, die van grote invloed is geweest voor Holst en zijn verbinding met de volksliedherleving, had Holst de diepste bewondering.²⁷ Volgens zijn dochter, Imogen Holst, was zowel 1903 als 1905 een belangrijk jaar voor haar vader.²⁸ In 1903 verzamelde Sharp zijn eerste volksliederen in Somerset en Vaughan Williams deed hetzelfde in Essex. Doordat Holst veelvuldig contact had met zowel Sharp als Vaughan Williams, raakte hij op deze manier ook bekend met de volksliederen. Holst hield de nieuwe verzamelingen van volksliederen goed in te gaten. Imogen Holst zegt dat vanaf het moment dat Holst in aanraking kwam met volksliederen, hij pas tevreden was met zijn eigen composities als de melodieën één waren met de woorden.²⁹ Aangezien de *First Suite* en de *Moorside Suite* niet gebaseerd zijn op liederen is dat bij deze twee composities niet aan te tonen. Voor de *Second Suite* heeft Holst wel volksliederen gebruikt, maar aangezien hier sprake is van een instrumentaal werk, is het lastig te achterhalen of Holst bij dit werk pas tevreden was wanneer tekst en melodie met elkaar in overeenstemming waren. Hiervoor zou een uitgebreide tekstuele analyse van de gebruikte volksliederen gedaan moeten worden. Bovendien is het dan nog de vraag of je deze kwaliteiten in dit geval aan Holst kan toeschrijven, aangezien hij hier gebruik heeft gemaakt van bestaande volksliederen, waardoor tekst en melodie mogelijk al met elkaar in overeenstemming zijn.

²⁵ Richard Greene, *Gustav Holst and a Rhetoric of Musical Character: Language and Method in Selected Orchestral Works* (New York: Garland Publishing Inc., 1994), 29.

²⁶ Karolyi, *Modern British Music*, 29.

²⁷ Imogen Holst, *Gustav Holst: A Biography* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 28.

²⁸ Imogen Holst, "Gustav Holst's Debt to Cecil Sharp," *Folk Music Journal* 2 (1974): 400.

²⁹ Holst, "Gustav Holst's Debt to Cecil Sharp," 400-402.

In de vroege werken van Holst bestaat de toepassing van het idioom van de volksliederen uit een concept van een zelfstandige melodie welke herhaald wordt, maar waarbij geen ontwikkeling optreedt. Het is een product van continuïteit.³⁰ Een goed voorbeeld hiervan is deel vier uit de *Second Suite*. Hierin wordt de melodie van de 'Dargason' 25 keer herhaald, maar blijft gedurende het stuk onveranderd. Ook in het eerste deel van de *First Suite* wordt het thema verschillende keren herhaald zonder dat er een doorwerking optreedt. Dit zijn slechts twee voorbeelden, maar Holst past dit veelvuldig toe in zijn suites voor blaasorkesten. Volgens Graebe³¹ en Imogen Holst³² was de les die Holst trok uit volksliederen er een van de simpliciteit en spaarzaamheid van de liederen. Door dit toe te passen in zijn eigen composities was Holst, volgens Graebe, in staat om zijn ideeën van polyfonie en de ritmische vorm te laten overlappen zonder het essentiële idee te verliezen.³³ Graebe wil hiermee zeggen dat door de simpele vorm en melodie van de volksliederen, de melodieën makkelijker gecombineerd kunnen worden, zonder dat dit heel complex wordt. Dit is terug te zien in de *Moorside Suite*, waar fragmenten van verschillende thema's door elkaar heen gespeeld worden.³⁴ Dit gebruikt Holst niet vaak in zijn suites voor blaasorkesten, waardoor het de vraag is of dit daadwerkelijk zo is. Holst schreef aan Lucy Broadwood dat veel van zijn werken qua karakter volksliederen zijn, maar dat de melodieën door hem zelf gecomponeerd zijn.³⁵ Dit geeft aan dat Holst geïnspireerd was door de volksliederen en de ideeën hiervan probeerde toe te passen in zijn eigen composities. De *Second Suite* van Holst is gebaseerd op bestaande volksliederen die verzameld zijn door Sharp en George Gardiner. Volgens Graebe is Holsts eerste compositie voor een brassband, de *Moorside Suite*, niet gebaseerd op bestaande volksliederen, maar is deze wel binnen dit idioom gecomponeerd.³⁶ Of Holst daadwerkelijk geen gebruik heeft gemaakt van bestaande volksliederen kan enkel achterhaald worden door middel van een uitgebreid vergelijkend onderzoek tussen de *Moorside Suite* en bestaande volksliederen. De compositie heeft echter wel de muzikale componenten in zich die ook in volksliederen terugkomen.

³⁰ Greene, *Gustav Holst and a Rhetoric of Musical Character*, 29-30.

³¹ Graebe, "Songs of the West," 13.

³² Holst, *Gustav Holst*, 27-28.

³³ Graebe, "Songs of the West," 13.

³⁴ Voorbeelden hiervan zijn in het trio van het Scherzo (mt. 42) in *A Moorside Suite*.

³⁵ Gustav Holst aan Lucy Broadwood, 23 november 1919, in Graebe, "Songs of the West," 13.

³⁶ Graebe, "Songs of the West," 17-18.

Volgens Imogen Holst gebruikte haar vader vaak de dorische en aeolische modi. Lange tijd gebruikte hij veel open kwinten en verlaagde septiemen. Aangezien Holst moeite had om afstand te doen van de chromatiek die hij ruim een decennia lang had gebruikt, waren de pianobegeleidingen die hij bij bestaande volksliederen schreef niet altijd succesvol. Alhoewel hij zijn carrière begonnen was met het componeren in een Wagneriaanse stijl, verdrongen de volksliederen langzamerhand deze Wagneriaanse invloeden. Dit is opvallend te noemen, aangezien hij nooit de intentie had om zijn gehele carrière lang volksliederen te blijven gebruiken. Volgens zijn dochter vond Holst het een gelimiteerde vorm van kunst.³⁷ Zij legt echter niet uit waarom Holst het als een gelimiteerde vorm van kunst beschouwde. Mogelijkerwijs was de componist beperkt in zijn vrijheden. Toch is deze uitspraak opmerkelijk te noemen, omdat Holst gedurende zijn gehele leven gebruik is blijven maken van volksliederen. Imogen Holst vervolgt dat haar vader bovendien van mening was dat maniertjes bijna onontkoombaar waren, wanneer iemand voor lange tijd in zo'n smalle vorm werkt.³⁸ Op welke maniertjes Holst hier doelt en of hij daar zelf ook gebruik van maakte is onduidelijk. Mogelijkerwijs had de componist trucjes nodig om met de beperkte vrijheden binnen het repertoire om te kunnen gaan.

Holst had door zijn contacten met onder andere Sharp en Vaughan Williams sterke banden met de eerste volksliedherleving in Groot-Brittannië. Hij heeft met zijn bewerkingen van liederen en de toepassing van de volksliederen in zijn composities wel een bijdrage geleverd aan de volksliedherleving. Toch was zijn invloed niet zo groot als die van Vaughan Williams en wordt Holst niet gezien als een sleutelfiguur binnen deze beweging.

³⁷ Holst, *Gustav Holst*, 28.

³⁸ Holst, *Gustav Holst*, 146.

Hoofdstuk 3 – De verklanking van de volksliedbeweging

De volksliederen zijn al meerdere keren onderwerpen van studie geweest. Hieruit zijn muzikale elementen naar voren gekomen die typerend zijn voor het volksliedrepertoire. Deze typerende muzikale elementen zullen nu behandeld worden, waarna in het volgende hoofdstuk gekeken wordt in hoeverre en op welke wijze Holst dat toepast in zijn suites voor blaasorkesten.

De Engelse volksmuziek is vaak geen tonale muziek, maar modaal. Deze modale melodieën zijn lastig om te harmoniseren. Sharp duidt dat aan als de oorzaak van het verdwijnen van de modaliteit uit de muziek. Volgens hem staat $\frac{2}{3}$ van de Engelse volksliederen in de ionische modus. De rest is redelijk gelijkmatig verdeeld over de mixolydische, dorische en aeolische modi.³⁹ De frygische modus komt niet zo vaak voor bij Engelse volksliederen. Bij andere volksliederen is er gebruik gemaakt van de pentatonische toonladder, maar dit is met name het geval bij Schotse en Ierse volksliederen en veel minder bij Engelse.⁴⁰ Hexatonische liedjes, met name zonder sext en met een zwak septiem, zijn veelvoorkomend in Engeland.⁴¹ Volgens Sharp moduleren volksliederen nauwelijks. Als dit toch het geval is, dan is er vaak sprake van een verandering van modus zonder een verandering van toonsoort.⁴²

Opvallend aan de maatsoorten in Engelse volksmuziek is het gebruik van samengestelde maatsoorten.⁴³ Soms is de melodie ritmisch gezien zo vrij dat maataanduidingen lastig te plaatsen zijn en wellicht irrelevant zijn.⁴⁴ Onregelmatige maatsoorten zijn vaak het resultaat van een onregelmatige uitwijding van notenwaarden.⁴⁵ De vijfkwartsmaat is een veel voorkomende maatsoort in Engelse volksmelodieën. Soms is dit een variatie van de drie-tweede.⁴⁶ De ritmes van volksmelodieën herinneren aan de origine van de melodieën die regelmatig in de dans liggen.⁴⁷ De ritmische patronen ondersteunen het simpele metrum. Er wordt weinig

³⁹ Greene, *Gustav Holst and a Rhetoric of Musical Character*, 41.

⁴⁰ Kidson & Neal, *English Folk-Song and Dance*, 24.

⁴¹ Lloyd, *Folk Song in England*, 39.

⁴² Lloyd, *Folk Song in England*, 45.

⁴³ Karolyi, *Modern British Music*, 27.

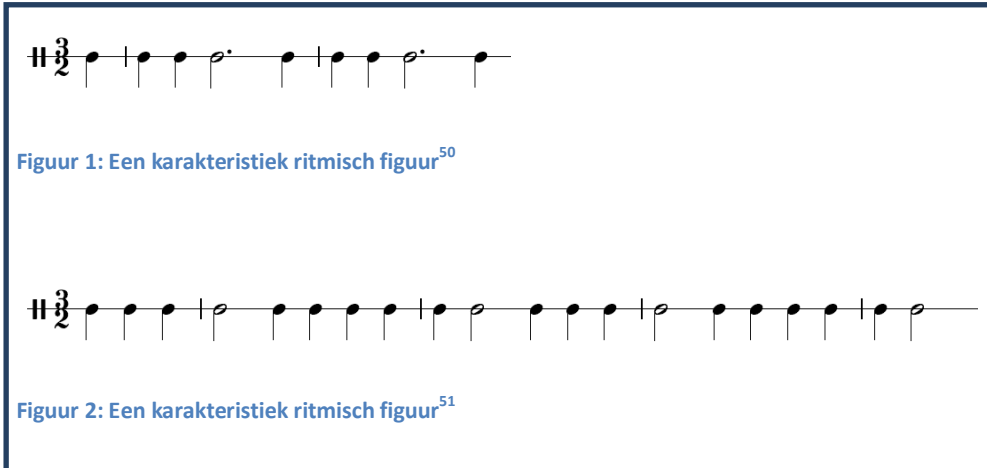
⁴⁴ Graebe, "Songs of the West," 7.

⁴⁵ Greene, *Gustav Holst and a Rhetoric of Musical Character*, 41.

⁴⁶ Sharp, *English Folk Song*, 99.

⁴⁷ Martin Graebe, "Devon by Dog Cart and Bicycle: The Folk Song Collaboration of Sabine Baring-Gould and Cecil Sharp, 1904-17," *Folk Music Journal* 9, nr. 3 (2008): 304.

gebruik gemaakt van syncopen.⁴⁸ Twee karakteristieke ritmische figuren zijn te zien in figuur 1 en figuur 2.⁴⁹



Figuur 1: Een karakteristiek ritmisch figuur⁵⁰

Figuur 2: Een karakteristiek ritmisch figuur⁵¹

Volgens Karolyi maakte Holst in zijn werken regelmatig gebruik van maatsoorten die afgeleid zijn van de volksmuziek. Holst had volgens hem een voorliefde voor een asymmetrisch metrum, ook wel het 'Bulgaarse' metrum genoemd. Dit zijn vijfkwartsmaten en zevenkwartsmaten.⁵² Volgens Greene kan het aangenomen worden dat Holst en Vaughan Williams hun volksliederen kozen als karakteristieke voorbeelden van het idioom.⁵³

Bepaalde melodische figuren komen veel voor, zoals in figuur 3, 4 en 5.⁵⁴

⁴⁸ Richard Greene, *Gustav Holst and a Rhetoric of Musical Character: Language and Method in Selected Orchestral Works* (New York: Garland Publishing Inc., 1994), 41.

⁴⁹ Sharp, *English Folk Song*, 107.

⁵⁰ Sharp, *English Folk Song*, 107.

⁵¹ Sharp, *English Folk Song*, 107.

⁵² Karolyi, *Modern British Music*, 30.

⁵³ Greene, *Gustav Holst and a Rhetoric of Musical Character*, 42.

⁵⁴ Sharp, *English Folk Song*, 102-103.



Figuur 3: Een karakteristiek melodisch figuur⁵⁵



Figuur 4: Een karakteristiek melodisch figuur⁵⁶



Figuur 5: Een karakteristiek melodisch figuur⁵⁷

Vaak gaat de stijging naar de septiem via de kwint. Dit is niet alleen karakteristiek voor Engelse volksmuziek, maar ook voor oud Duitse muziek. Een veel voorkomend melodisch figuur in Engelse volksliedjes is een stijgende toonladderpassage van vier achtsten of zestienden die de tonica en dominant verbinden.⁵⁸ De intervallen in de volksmuziek hebben vaak een grote omvang.⁵⁹ Engelse volksliederen zijn volgens Lloyd echter wel economisch met vaak maar een omvang van één octaaf.⁶⁰

Sharp zegt dat Engelse zangers spaarzaam zijn in hun ornamentatie. Als er toevoegingen gedaan worden dan zijn dit vaak doorgangsnoten om een sprong in de melodie te overbruggen of extra noten voor syllaben in bepaalde verzen.⁶¹ Bij volksliederen die in majeur staan valt de middelste cadens vaak op de dominant. Verder zal de middelste cadens vaak op een terts of sext vallen. In modale melodieën markeert de septiem vaak de cadens, met name bij volksliederen in de mixolydische modus. De septiem speelt een belangrijke rol in de modi. Er wordt veel gebruik gemaakt van een

⁵⁵ Sharp, *English Folk Song*, 102.

⁵⁶ Sharp, *English Folk Song*, 103.

⁵⁷ Sharp, *English Folk Song*, 103.

⁵⁸ Sharp, *English Folk Song*, 103-104.

⁵⁹ Graebe, "Devon by Dog Cart and Bicycle," 304.

⁶⁰ Lloyd, *Folk Song in England*, 36.

⁶¹ Sharp, *English Folk Song*, 31-32.

verlaagde septiem. In de aeolische modus wordt de septiem wel verhoogd als chromatische wisselnoot. Om dezelfde reden wordt de sext in de dorische modus vaak verlaagd. Liedjes die in de mixolydische modus staan, beginnen vaak met een dorische frase. De terts is in de volksliederen geen gefixeerde noot, maar is onderhevig aan de intonatie van de zanger. Het wordt daarom ook wel de neutrale terts genoemd. Het verschil tussen de mixolydische modus en de dorische modus zit in het verschil in de terts. Doordat de zanger makkelijk kan wisselen tussen een grote en kleine terts, kan hij ook makkelijk moduleren tussen deze twee modi. De secunde wordt ook met enige regelmaat verlaagd, waardoor er makkelijker gemoduleerd kan worden tussen de frygische en aeolische modus.⁶²

De vorm van de volksliederen is afhankelijk van de tekst. De meeste verzen hebben vier regels, die vaak terug te vinden zijn in de melodische variaties AABA, ABBA, ABAC, AAAB en ABCD. Bij ABAC is de C vaak opgebouwd uit melodisch materiaal van A en B. Bij ABCD is er vaak sprake van een regelmaat in ritme.⁶³ Volgens Sharp kan je volksliederen kort omschrijven volgens verschillende regels. De belangrijkste hiervan zijn de volksliederen niet-harmonisch zijn, dat ze vaak maten van onregelmatige lengte bevatten en dat vijfkwartsmaten en zevenkwartsmaten veelvuldig voorkomen. Sharp geeft aan dat er gebruik wordt gemaakt van niet-harmonische doorgangsnooten en dat de verlaagde septiem wordt gebruikt in de vorm van een leidtoon in de slotcadensen.⁶⁴

⁶² Sharp, *English Folk Song*, 82-84.

⁶³ Sharp, *English Folk Song*, 92-94.

⁶⁴ Sharp, *English Folk Song*, 108.

Hoofdstuk 4 – Holsts suites voor blaasorkesten en de volksliedherleving

In zijn suites voor blaasorkesten maakt Holst gebruik van zowel tonaliteit als modaliteit. Het merendeel van de suites is tonaal. Dit komt overeen met volksliederen, waarvan het merendeel in de ionische modus staat en dus ook tonaal te noemen is. In de *First Suite*, die niet gebaseerd is op volksliederen, maakt Holst gebruik van modaliteit. Het tweede thema van het tweede deel staat in de dorische modus. Ook het tweede deel van de *Second Suite* is dorisch. De Dargasonmelodie in het vierde deel van de *Second Suite* is hexatonisch. Holst maakt in zijn suites regelmatig gebruik van modulaties. Dit doet hij echter niet bij modale melodieën. Opvallend is dat Holst wel moduleert als het tweede thema in het tweede deel van de *First Suite* terugkeert.

Holst maakt in zijn suites regelmatig gebruik van samengestelde maatsoorten. Dit zijn echter niet de vijf- of zevenkwartsmaat, maar bijvoorbeeld de zes-achtste maat. Dit staat in contrast met hetgeen Karolyi aangaf over Holsts voorliefde voor asymmetrische maatsoorten.⁶⁵ Opvallend is wel de continue wisseling van twee- naar driekwartsmaat in het derde deel van de *Second Suite*. De aangegeven ritmische figuren zijn niet terug te vinden in de suites voor blaasorkesten van Holst. In de melodie zijn weinig syncopen terug te vinden. In de begeleiding zijn deze wel aanwezig, zoals in het derde deel van de *Second Suite*. Ook de aangegeven melodische figuren zijn niet terug te vinden in de suites. De stijgende toonladderpassage van vier achtsten of zestienden van de tonica naar de dominant is enkel terug te vinden in het openingsdeel van de *Second Suite*. Holst gebruikt wel een grote omvang van intervallen, maar deze blijven beperkt tot de gangbare kwint en octaaf, waardoor dit nauwelijks van toepassing is.

In hoeverre Holst mogelijk ornamentatie toegepast heeft, is lastig te bepalen door het ontbreken van tekst. Hij heeft nauwelijks gebruik gemaakt van versieringen op noten, zoals trillers, tremolo's, voorslagen en mordenten. Dit kan erop wijzen dat hij weinig ornamentatie heeft gebruikt. Het gebruik van doorgangsnoden is om dezelfde reden lastig te bepalen. Voor de *Second Suite* geldt dat zowel het gebruik van ornamentatie als het gebruik van doorgangsnoden mogelijk achterhaald kan worden met behulp van een uitgebreide tekstuele analyse. Bij de stukken in majeur valt de middelste cadens vaak op de dominant. Dit is echter zeer gebruikelijk, waardoor het moeilijk als

⁶⁵ Zie pagina 12.

typerend voor de volksmuziek omschreven kan worden. Ook de modale melodieën hebben vaak een cadens op de dominant of de tonica. De septiem wordt in de suites van Holst nauwelijks verlaagd. Dit kan samenhangen met het feit dat hij niet zo veel gebruik heeft gemaakt van modaliteit. Een vorm die veel terugkomt in de thema's van de suites van Holst is de AABA-vorm. De andere vormen, die Sharp⁶⁶ noemde, zijn nauwelijks terug te vinden. Wel gebruikt Holst nog een uitgebreide versie van deze vorm in het derde deel van de *Moorside Suite*, waar het derde thema de vorm aa'ba''ba'' heeft. De AABA-vorm is echter zeer gangbaar en hoeft dus niet gelieerd te zijn aan de volksliederen.

Holst gebruikt in zijn suites een aantal muzikale elementen die in meer of mindere mate typerend zijn voor het volksliedrepertoire. Opvallend is dat de *Second Suite* niet meer van deze elementen bevat dan de andere suites, ondanks dat deze suite gebaseerd is op bestaande volksliederen. Daarnaast is het opvallend dat Holst geen gebruik maakt van asymmetrische maatsoorten, terwijl hij hier volgens Karolyi een voorliefde voor heeft. Dat hij dit niet gebruikt heeft, kan ook te maken hebben met de doelgroep van deze suites. Deze maatsoorten kunnen als moeilijk beschouwd worden, waardoor de moeilijkheidsgraad voor de doelgroep te hoog werd. Het is lastig na te gaan of dit het geval is.

⁶⁶ Zie pagina 14.

Conclusie

Holst was als componist actief gedurende de eerste volksliedherleving aan het begin van de twintigste eeuw in Groot-Brittannië. Door zijn vriendschap met Sharp en Vaughan Williams kwam hij in contact met de verzamelaars van Engelse volksliederen. Hierdoor werd hij betrokken bij de volksliedherleving. Onder meer in opdracht van Sharp heeft Holst verschillende bewerkingen van volksliederen gecomponeerd. Hierdoor ging hij bepaalde muzikale elementen uit het volksliedrepertoire ook toepassen op zijn andere composities, waardoor deze qua karakter op volksliederen lijken, zonder dat Holst hierbij daadwerkelijk gebruik heeft gemaakt van bestaande volksliederen. Ondanks dat Holst actief was binnen de volksliedherleving, wordt hij in de bestaande literatuur niet gezien als sleutelfiguur. De invloed van Vaughan Williams en Sharp, ondanks dat deze meer een verzamelaar van volksliederen was dan een componist, was veel groter. De volksmuziek bevat muzikale elementen die kenmerkend zijn voor het genre. De meest kenmerkende hiervan zijn modaliteit, samengestelde maatsoorten en bepaalde ritmische en melodische patronen. Deze past Holst deels toe in zijn suites voor blaasorkesten. Opvallend is dat de *Second Suite*, die gebaseerd is op bestaande volksmelodieën, niet significant meer van de typerende muzikale elementen bevat dan de andere suites. Daarnaast is het opvallend dat Holst nergens vijf- of zevenkwartsmaten gebruikt, terwijl hij deze graag gebruikte. Dat Holst maar een deel van de typerende muzikale kenmerken heeft gebruikt in zijn suites voor blaasorkesten kan de reden zijn waarom hij niet als sleutelfiguur wordt gezien binnen de volksliedherleving, ondanks dat hij wel degelijk zijn steentje heeft bijgedragen.

Bronvermelding

Primaire bronnen

Holst, Gustav. *A Moorside Suite*, zonder opusnummer [H173]. Watford: Smith, zonder datum.

Holst, Gustav. *First Suite for Military Band in E-flat*, op. 28 nr. 1 [H105]. Londen: Boosey and Hawkes, 1921.

Holst, Gustav. *Second Suite for Military Band in F*, op. 28 nr. 2 [H106]. Londen: Boosey and Hawkes, 1922.

Secundaire bronnen

Bearman, C. J. "Cecil Sharp in Somerset: Some Reflections on the Work of David Harker." *Folklore* 113, nr. 1 (2002): 11-34.

Francmanis, John. "National Music to National Redeemer: The Consolidation of a 'Folk-Song' Construct in Edwardian England." *Popular Music* 21, nr. 1 (2002): 1-25.

Freeman, Graham. "'That Chief Undercurrent of My Mind:' Percy Grainger and the Aesthetics of English Folk Song." *Folk Music Journal* 9, nr. 4 (2009): 581-617.

Graebe, Martin. "Devon by Dog Cart and Bicycle: The Folk Song Collaboration of Sabine Baring-Gould and Cecil Sharp, 1904-17." *Folk Music Journal* 9, nr. 3 (2008): 292-348.

Graebe, Martin. "Gustav Holst, 'Songs of the West,' and the English Folk Song Movement." *Folk Music Journal* 10, nr. 1 (2011): 5-41.

Greene, Richard. *Gustav Holst and a Rhetoric of Musical Character: Language and Method in Selected Orchestral Works*. New York: Garland Publishing Inc., 1994.

Holst, Imogen. *Gustav Holst: A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

Holst, Imogen. "Gustav Holst's Debt to Cecil Sharp." *Folk Music Journal* 2, nr. 5 (1974): 400-403.

Karolyi, Otto. *Modern British Music: The Second British Musical Renaissance – From Elgar to P. Maxwell Davies*. Rutherford: Fairleigh Dickinson U.P., 1994.

Kidson, Frank & Mary Neal. *English Folk-Song and Dance*. Cambridge: University Press, 1915.

Lloyd, A. L. *Folk Song in England*. Londen: Lawrence and Wishort, 1986.

Probst, Werner. "Militärmusik." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil 6 Meis-Mus*, geredigeerd door Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1997.

Saylor, Eric. "'It's Not Lambkins Frisking At All': English Pastoral Music and the Great War." *The Music Quarterly* 91, nr. 1-2 (2008): 39-59.

Sharp, Cecil J. *English Folk Song: Some Conclusions*. Londen: Mercury Books, 1965.

Sykes, Richard. "The Evolution of Englishness in the English Folksong Revival, 1890-1914." *Folk Music Journal* 6, nr. 4 (1993): 446-490.

Vaughan Williams, Ralph. *National Music and Other Essays*. Londen: Oxford University Press, 1963.