



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Música de Lisboa

LIBERDADE
RECITAL COM CORO MIOSÓTIS

Luís Filipe da Silva e Almeida

Mestrado em Música - Direcção Coral

Julho de 2016

Orientador DMA Paulo Lourenço

Agradecimentos

À minha mulher Manon, pela inspiração.

Aos meus filhos Lúcia e Benjamim, pelo apoio.

Ao meu professor Paulo Lourenço, pela paixão à música coral.

Ao meu querido amigo José Robert, pela sua sabedoria.

Dedico este projecto artístico a todos os meus coralistas, ex-coralistas e em particular aos do Coro Miosótis.

Resumo

Realizado no âmbito do Mestrado em Música - vertente Direcção Coral, este relatório descreve o projecto "Liberdade" desenvolvido com o recém-criado Coro Miosótis entre os meses de Fevereiro e Junho de 2016. Ao longo desses cinco meses, desenvolveu-se com este grupo amador um trabalho de preparação com um ensaio semanal, que culminou na apresentação de um recital, na Igreja Presbiteriana de Lisboa, no dia 10 de Julho de 2016. Neste recital apresentou-se um conjunto de nove peças, relacionadas com o tema "Liberdade".

Ao longo do processo de preparação, foram utilizadas estratégias de improvisação colectiva, a partir de um trabalho de liderança orientado para a facilitação da aprendizagem dos cantores, tendo em vista uma aprendizagem autotélica, isto é, uma aprendizagem cujo fim está em si mesma e que se encontra centrada nos próprios coralistas e não no maestro.

Por esta razão, foi absolutamente necessário privilegiar um contacto próximo entre maestro e coralistas e facilitar uma relação inter-pessoal de confiança e proximidade entre os próprios coralistas, uma vez que a qualidade dessas relações humanas estaria na base do trabalho a desenvolver. Esse clima de confiança e disponibilidade surgiu através da realização de práticas inclusivas, como dinâmicas de grupo e exercícios de aquecimento e integração, que permitiram a expressão individual e colectiva do grupo, a transformação e crescimento de todos os elementos envolvidos, incluindo o maestro, a abordagem exploratória do som em toda a sua diversidade, e uma interpretação mais rica e completa do repertório seleccionado.

Observou-se que os coralistas se mantiveram altamente motivados ao longo de todo o processo, que desenvolveram competências musicais inerentes à actividade coral, nomeadamente no que respeita à consciência de grupo, à capacidade de escuta, à capacidade de criação conjunta e interacção musical e que estavam fortemente envolvidos nas actividades propostas e no momento do recital.

Palavras-chave

Ensaio de Coro, Improvisação em grupo, Maestro-facilitador

Abstract

Prepared under the Master's Degree in Music - Choral Conducting, this report describes the project "Freedom", developed with the recently created Choir Miosótis, between February and June 2016. During these five months, this amateur choir rehearsed once per week in order to prepare the repertoire for presentation at the recital that took place at Evangelic Presbyterian Church of Lisbon, on July 10th 2016. In this recital, nine pieces were presented, related to the theme "Freedom".

Throughout the preparation process, group improvisation strategies were employed on a leadership basis directed towards facilitating the singer's learning. The final goal was to foster an autotelic learning, which is a learning process whose purpose is in itself, focused on the choristers themselves and not on the conductor.

Therefore, it was absolutely necessary to privilege a close relationship between conductor and choristers and to facilitate interpersonal relationships based on trust and proximity among the choristers themselves, since the quality of these human relationships would become a major pillar for the choral practice to be developed. This trustful and forthcoming environment was developed with the realization of inclusive practices, such as group dynamics, warm-up and integration exercises, which ultimately allowed for individual and whole group expression, transformation and growth of all members, including the conductor, exploratory approach to sound in all its diversity, and a richer and more complete interpretation of the selected repertoire.

Noticeably, the choristers remained highly motivated throughout the process, developed musical skills inherent to the choral practice, namely linked to group consciousness, listening capacity, group creation capacity and musical interaction. They were also deeply involved in the regular choral activities and at the time of the recital.

Keywords

Choir Rehearsal, Group Improvisation, Conductor-facilitator

Índice

Introdução	1
1. Contextualização	2
1.1. Coro Miosótiis	4
2. Improvisação	4
2.1. O som vocal	6
2.2. Improvisação vocal	8
2.3. Improvisação como estratégia no ensaio de coro	10
2.4. O papel do Maestro	16
2.5. A prática: jogos de improvisação	19
3. Repertório do recital Liberdade	21
3.1. Descrição do repertório	23
3.2. Reflexão sobre paradigma de ensaio com base no repertório	29
4. Conclusão	30
5. Referências bibliográficas	31
Anexos	32
Anexo A - Fotografia do Coro Miosótiis	32
Anexo B - Fotografia do Coro Miosótiis durante o aquecimento	32
Anexo C - Fotografia do Coro Miosótiis em concerto no Festival Condomínio	33
Anexo D - Programa de Sala	33

Índice de quadros

Quadro 1 – Diversidade de recursos inerentes à utilização da voz	7
Quadro 2 – Competências e qualidades desenvolvidas em ambiente de improvisação	12
Quadro 3 – Acções favoráveis do maestro idealmente sempre presentes	18
Quadro 4 – Programa de concerto	22

Introdução

O relatório deste projecto artístico surge no âmbito do Mestrado em Música - vertente Direcção Coral, da Escola Superior de Música de Lisboa, e consistiu na preparação de um repertório relacionado com o tema Liberdade com o recém-criado Coro Miosótis, e sua posterior apresentação em recital.

Este trabalho teve em conta, no que respeita ao processo de trabalho desenvolvido com este Coro, questões relativas à preparação vocal, formas de aprendizagem do repertório e improvisação como estratégia para o desenvolvimento das competências artísticas inerentes à actividade coral. Uma vez que este último aspecto se assumiu como uma das pedras basilares na preparação do repertório e é uma das áreas menos desenvolvidas da prática de ensaio de coro, este relatório focar-se-á essencialmente no tema da improvisação.

A improvisação coral está intimamente ligada ao desenvolvimento das capacidades criativas, musicais e técnicas dos seus elementos - cantores e maestro, sendo por isso sinónimo do conceito de liberdade abordado neste trabalho - o universo da possibilidade.

Este trabalho encontra-se dividido em quatro partes: a primeira apresenta o contexto no qual o projecto se desenvolveu, bem como a caracterização do Coro Miosótis; a segunda foca-se nas questões da improvisação e papel do maestro como orientador deste tipo de actividades; a terceira debruça-se sobre o repertório do recital, sua descrição e contextualização no programa de concerto; a quarta parte apresenta a conclusão sobre o trabalho realizado.

1. Contextualização

Uncertainty creates the freedom to discover meaning.

- Ellen J. Langer, 1997

A liberdade é um dos temas mais debatidos e polémicos de sempre. Desde que os seres humanos se começaram a organizar em grupos, a formar povos e civilizações, surgiram códigos ou regras que ordenam a função social e familiar dos indivíduos.

O Dicionário Priberam de Língua Portuguesa *online* define liberdade como “Direito de proceder conforme nos pareça, contanto que esse direito não vá contra o direito de outrem.”. Esta é uma definição social, do indivíduo enquanto membro de uma sociedade, e remete para os códigos que regulamentam os direitos, os deveres e as relações entre os indivíduos.

Na realidade, lamentavelmente omitido, cada ser vivo, cada ser humano possui dentro de si um lugar profunda e genuinamente livre, desejoso de ser e de se cumprir. A nossa sociedade, através da necessidade exagerada de hierarquizar e burocratizar, para organizar um número crescente de indivíduos, perverte esse lugar de liberdade através da funcionalização da possibilidade - o que é autorizado e o que é proibido. A sociedade, como um grupo grande, inundada por índices, taxas, parâmetros, critérios, percentagens e indicadores, olvida-se do principal - as pessoas.

O conceito de liberdade abordado neste trabalho é no entanto de âmbito diferente. O tema em foco, a prática no trabalho de ensaio através da improvisação coral, foca apenas a essência do sentimento de liberdade - a possibilidade. Nesta, as competências e materiais sonoros emergem, ainda que mais lentamente, a partir dos próprios cantores e da prática, ao invés de uma orientação directiva, certamente mais rápida e eficaz, mas que, sendo extrínseca e dissociada dos cantores, lhes inibe profundamente a sua capacidade concretizadora, participativa, criativa, auto-geradora e auto-dinamizadora.

Neste sentido, em que se reconhece o coro como um organismo vivo, a tarefa do maestro, assim como de qualquer líder, focada em dotar o grupo de moto-próprio musical e coral, deverá evocar e libertar a expressão íntima dos seus cantores, dando-lhes a conhecer os seus próprios recursos e capacitando-os de competências que estão habitualmente apenas concentradas no maestro, como sejam a audição do conjunto, a interpretação musical, a capacidade de resolução de

questões vocais, o equilíbrio dentro e entre naipes, a integração das partes, a compreensão da forma, o equilíbrio de timbre e texturas, a imersão física e emocional na interpretação, a coerência de discurso sonoro, o conhecimento estilístico e histórico, etc.

O papel do maestro estará tanto mais completo quanto menos ele for necessário, quanto menos o grupo depender dele.

Quando uma pessoa se inicia na actividade coral, a sua disponibilidade é muito grande para absorver novas linguagens, neste caso, musicais, corporais, relacionais e sociais. Por outro lado, aliada a um profundo desejo de descoberta, esta disponibilidade dos cantores permite a conquista de novos repertórios e expressões musicais, a abordagem eficaz de formas dinâmicas do canto e a introdução de novas práticas que catalisem a imersão dos cantores na interpretação das obras.

A condição aberta da mente do principiante é o contexto ideal para uma abordagem exploratória e descentralizada - em relação ao maestro - da prática coral, característica que partilha aspectos fundamentais com o conceito profundo de liberdade - possibilidade, disponibilidade, consciência e atenção plena.

Dada esta qualidade do principiante, escolhi realizar este projecto com um coro recém-criado, o Coro Miosótis, à partida menos condicionado por práticas diferentes, e intitulá-lo de “Liberdade”.

A escolha deste tema está também ligada à problemática da relação maestro-coralistas, na qual o maestro, como elemento director, condutor, facilitador, formador, toma decisões que afectam e articulam o desempenho individual dos seus cantores, do grupo no seu todo e de si próprio como músico. Neste contexto, sou da opinião que o maestro, com vista à optimização dos recursos, precisa de lidar permanentemente com a questão:

Em que medida são as suas decisões catalisadoras, propulsoras e libertadoras das possibilidades performativas de todos os intérpretes para a elevação dos mesmos num discurso musical coeso?

1.1. Coro Miosótis

O Coro Miosótis é um coro comunitário financiado pelo Mercado Miosótis, tendo iniciado a sua actividade em Setembro de 2015, sob a minha direcção. Sediado nas instalações da Miosótis - Mercado Biológico - em Lisboa, é composto por cerca de 30 coralistas, e preparou o repertório para este recital entre Fevereiro e Junho de 2016 com um ensaio semanal. Durante este tempo, foram desenvolvidos e adaptados exercícios e estratégias, com base na literatura específica existente, na experiência adquirida durante o meu mestrado e, naturalmente, na minha experiência pessoal, de modo a promover o crescimento sustentado dos elementos do coro, individualmente e em conjunto, dotando-os de competências necessárias à realização deste programa de concerto. Considerei também aspectos individuais como a motivação, a consciência de grupo e a colaboração entre coralistas, assim como a aquisição de competências e capacidades de criação conjunta e interacção musical.

2. Improvisação

If you can walk you can dance. If you can talk you can sing.

- provérbio do Zimbabwe

Em contexto musical, a improvisação é a actividade criativa de excelência. O processo é simultaneamente o resultado final, este de possibilidades e combinações infinitas. É o pensar musical em acção. É fluir.

As actividades criativas desta índole surgem como pilar fundamental na abordagem de inúmeros pedagogos no que respeita à aprendizagem musical - nomeadamente a nível do canto, fala, movimento, ritmo e dança. Os métodos de aprendizagem activa, surgidos no início do Séc. XX, vieram privilegiar o conhecimento musical através da acção, da prática e da criação, em detrimento do ensino teórico, formal e compartimentado, isto é, pretendendo despertar a criação artística sem a formatar.

Todos os seres humanos têm a capacidade de perceber, de reflectir e de expressar. Todos têm a capacidade de criar. Enquanto arte criativa, linguagem e veículo de comunicação, a música

também está, de alguma forma, acessível a qualquer pessoa. Obviamente, a improvisação deixa a descoberto o que o improvisador sabe, sendo que só o próprio poderá realmente ensinar a si mesmo a arte da criatividade e da improvisação.

A música criativa é em primeiro lugar uma forma de dizer coisas que são pessoais para o indivíduo, o que implica a liberdade de explorar os materiais escolhidos.

Em ambiente colectivo, a improvisação estimula a relação entre os seus elementos, aumenta e enriquece as possibilidades de aprendizagem, aumenta a auto-aceitação e o auto-conhecimento de cada indivíduo, assim como desenvolve por si só competências elementares necessárias à actividade desenvolvida. A actividade de improvisação afasta o ambiente crítico, promove um ambiente de crescimento e elimina o plano de hierarquias ao mesmo tempo que fomenta a integração dos participantes (Sawyer, 2007).

Particularmente, a improvisação em coro desenvolve automaticamente a escuta, a coesão, a atenção às mais variadas características do som, a percepção de forma, a relação com outras partes, o equilíbrio, o ajuste, a capacidade de desenvolver discurso musical, a criatividade, bem como inúmeros outros aspectos e, dado que os cantores são inteiramente autores do resultado musical, uma satisfação plena de realização.

Os momentos de improvisação em coro são momentos de exposição e de expressão individual que tiram o coralista do seu lugar confortável na fileira, ao lado de colegas, detrás da pasta, mas que o impulsionam a reconhecer-se a si próprio e a ter de se identificar em contraste com um colectivo. A experiência é constantemente estimulante e desafiante dada a completa novidade da música que está a acontecer e enorme solicitação à participação.

Por outro lado, quando um coralista, enquanto só observador, vê e ouve os colegas a improvisar, reconhece e toma contacto com outros modos de fazer música e de expressão, identifica outras formas de tratamento das questões musicais, identifica e contrasta questões semelhantes às de si próprio, identifica valências e dificuldades do colectivo, para citar apenas algumas das mais-valias.

A improvisação colectiva coral, acompanhada de momentos de verbalização entre todos após os momentos de criação musical, resulta numa experiência de grande enriquecimento musical, consciencialização, musicalidade, envolvimento, estímulo à participação, desafio, satisfação individual e crescimento colectivo.

2.1. O som vocal

Atentai à nova orquestra: o universo sónico!

E os novos músicos: qualquer pessoa ou qualquer coisa que soe!

- R. Murray Schafer

Na improvisação, o som é o centro do acto criativo.

Começando pelos sons primordiais da Natureza, vimos a experienciar, com particular incidência no séc. XX através do desenvolvimento da civilização e dos avanços tecnológicos, uma crescente complexidade no que respeita aos sons circundantes, e considera-se que “qualquer som é uma fonte potencial de música e os verdadeiros rudimentos desta deverão ser encontrados na exploração de seus materiais – o som e o silêncio” (Paynter & Aston, 1970). Assim, o som ganhou uma nova dimensão, passando de “nota de altura definida” a ponto de exploração em toda a sua diversidade e plenitude.

Considera-se agora infinito o campo de possibilidades criativas, e o espectro sonoro uma tela sem patamares definidos ou compartimentados. Introduce-se a aleatoriedade nos processos composicionais e a abertura dos “contentores” de espaço e tempo em que se encontram as composições e salas de concerto, o que permite a introdução de um mundo novo de sons exteriores às mesmas, já para não falar da prática do *jazz*, da música concreta, da música electrónica e das correntes do experimentalismo.

Tendo em conta estas novas perspectivas, e centrando a atenção no som produzido livremente e de forma improvisada através da voz, este pode agora surgir em inúmeras variações de âmbito, frequência, dinâmica, articulação, densidade, timbre, duração, complexidade, diversidade, definição, precisão, tensão, ênfase e outras.

Através da infinidade de possibilidades do instrumento vocal, cada som produzido tem um potencial, que se revela em tempo real no contexto de um processo interactivo. Uma parte dessa variedade de efeitos sonoros e tipos de exploração sonora decorrentes da utilização da voz e seus recursos apresenta-se esquematizada no seguinte quadro:

Objectos sonoros	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Fonemas, sílabas, consoantes, vogais ▶ Sons curtos, longos, fragmentados, contínuos, difusos, concentrados, esparsos, seguidos ▶ Sons de altura indefinida, não vocalizados ▶ Sons de altura definida, vocalizados: fixos, em movimento ascendente/ descendente, coerentes com uma escala ou tonalidade, seriados, misturados ▶ Sons compostos: combinação de objectos sonoros (e.g. altura definida + indefinida), aplicação de explorações vocais a objectos sonoros
Tipos de produção vocal	Voz falada, murmurada, sussurrada, <i>sprechgesang</i> , entoada, apoiada, gritada, flautada, rouca, soluçada, em riso, choro, em espirro, etc.
Explorações vocais	<ul style="list-style-type: none"> ▶ Colocação: voz de peito, voz de garganta, voz na máscara, voz de cabeça. ▶ Timbre: registo de cabeça, registo médio e registo de peito. ▶ Ressonância: craniana, nasal, bocal, palatal, laríngea, torácica. ▶ Através do uso dos componentes do aparelho vocal: <ul style="list-style-type: none"> · Língua: no chão da boca, próxima do palato, recuada, avançada, fora da boca, engolida, com batimentos nos dentes, no palato duro, no palato mole, nos lábios. · Lábios: fechados, semi-fechados, abertos, em vibração rápida, em movimento, em campânula, em beijo, em múltiplas outras formas. · Ar: na inspiração, na expiração, grande e pouco fluxo de ar, sopro, entrecortado. · Palato mole: alto, baixo, vibrando com a língua. · Cavidade bucal: aberta, fechada, espaçosa, constrita. · Mandíbula: aberta, fechada, avançada, oscilando na vertical, na transversal e em longitude. · Cordas vocais: abrir, fechar, basal, com sopro, falsete, tensas, relaxadas, golpe de glote. · Laringe: baixa, alta, oscilando. · Diafragma: movimento contínuo, oscilando como no riso ou no choro.

Quadro 1 – Diversidade de recursos inerentes à utilização da voz

Em oposição à experimentação livre, a execução de gestos vocais após instruções do maestro para a obtenção de um determinado som individual ou global afastam a sua capacidade de escolha, possibilidade de aprendizagem, criatividade e integração do conhecimento. A sua participação activa fica bloqueada, assim como qualquer emoção associada com experimentação e concretização - “*Blocked emotions are the fundamental obstacle to a free voice*” (Linklater, 2006).

2.2. Improvisação vocal

Com um sopro, um simples impulso criador, o improvisador activa a sua voz lançando os primeiros sons, e estes mesmos, que agora também ouve, alimentam-no e impulsionam-no a continuar, a gerar outros. De forma incremental, surge contexto e o improvisador reconhece sentidos, constrói significados e assim tem a oportunidade de estabelecer um discurso musical.

A improvisação vocal é um processo automático que impulsiona o cantor ao diálogo consigo mesmo, revelando-se a si próprio nas suas qualidades vocais e musicais, concepções sonoras, valências e limitações.

A perspectiva individual da improvisação é assaz ampliada quando realizada em conjunto com outros cantores; o discurso musical passa a ser partilhado e a necessidade de adaptação emerge naturalmente. A novidade que o(s) outro(s) cantor(es) introduz(em) improvisando simultaneamente gera uma estranheza no indivíduo, por oposição aos sons que o próprio está a criar, que o estimula permanentemente a ajustar-se e a integrar-se no resultado sonoro conjunto. Consciente ou inconscientemente, o improvisador recorre aos mais diversos parâmetros musicais para criar coerência, para justificar continuar e para significar o conjunto sonoro.

Ao improvisar em conjunto com outros, surgem também ao cantor novos parâmetros musicais de relação entre sons, que estão ausentes na improvisação individual, como sobreposição, complementaridade, similaridade, função, imitação, acumulação, textura, harmonia, fusão, etc. Adicionalmente, surgem ainda novas dimensões dos parâmetros musicais sonoros elementares já enunciados na secção 2.1. Som Vocal, complexificando-se o resultado sonoro e multiplicando-se as possibilidades.

Durante a preparação do recital deste projecto artístico, vários aspectos livremente explorados cresceram por si só, simplesmente porque os cantores-improvisadores “meteram a mão na massa” e os experimentaram. A título de exemplo refiro alguns desses aspectos desenvolvidos automaticamente durante a improvisação, que beneficiaram a aprendizagem do repertório do recital, bem como de todo o trabalho coral: sensação de pulsação colectiva; sensação de centro tonal; sensibilidade à mudança; interesse pela compreensão das intenções musicais, do carácter da peça, e pelo objectivo de qualquer exercício ou técnica aplicada; atenção e cuidado pelo detalhe; prontidão de resposta a novas propostas de interpretação musical; consciência do conjunto; sentido de auto e inter-ajuda - os coralistas desenvolveram competências de auto-correcção e atenção aos colegas, ao

naípe e ao colectivo, apoiando-se mutuamente em dificuldades pontuais ou recorrentes, sem sugestão prévia da minha parte.

De outra perspectiva, a improvisação vocal pode ser livre ou guiada, respectivamente, quando se inicia sem qualquer condicionamento prévio ou quando uma regra ou estrutura é pré-estabelecida, limitando o que se improvisa e orientando o resultado musical.

Em ambos os modos de improvisação, livre ou guiada, o cantor depara-se ao longo do discurso musical que vai construindo com os mais variados parâmetros sonoros e aspectos musicais, sendo automática e continuamente desafiado a organizá-los. A possibilidade de experimentar, de descobrir, de participar, de realizar, de existir, de criar e de fazer, compelem o improvisador a auto-aprender a organizar elementos de linguagem sonora conforme a necessidade do momento - no fundo, a trabalhar e exercitar também competências profundas e subtis da linguagem musical, por vezes tão difíceis de objectivar, tais como carácter, contraste, desenvolvimento, transição, intensificação, clímax, resolução, conclusão, respiração musical e *timing*, ou seja, o cantor estará de facto a criar, compor e fazer música.

No âmbito deste projecto artístico, de preparar um recém-criado coro para um recital e de usar a improvisação como estratégia de aprendizagem de competências musicais e vocais, individuais e colectivas, as improvisações guiadas revelaram-se uma grande mais valia por orientarem os cantores a explorar aspectos específicos, como dinâmicas, sensação de tom, pulsação ou colocação de voz quando tal se revelou mais necessário. No entanto, de uma forma genérica e constante, as improvisações guiadas ou livres estimularam a progressiva aquisição de competências necessárias ao canto coral, como percepção de si próprio, audição de conjunto, equilíbrio de vozes, afinação e sincronização.

Conforme Soni (2003), um circuito fechado de aprendizagem que contenha simultaneamente liberdade de exploração, envolvimento dos aprendizes, auto-aprendizagem, descoberta de conteúdos e relações, experiências integradoras, percepção de resultados, *feedback* automático, auto-avaliação contínua, reforço positivo, experiências concretas de aprendizagem e aprendizagem através da prática, é sinónimo de aprendizagem autotélica - aquela cujo fim reside nela mesma.

Com base nos princípios enunciados por Soni (2003) e na similitude encontrada entre aprendizagem autotélica e as improvisações vocais que ocorreram durante a preparação deste recital com o Coro Miosótis, verifiquei que a improvisação vocal, quer livre quer guiada, se revelou de facto um método para a aquisição de competências musicais, relacionais, sociais e motivacionais, fulcrais à prática coral.

2.3. Improvisação como estratégia no ensaio de coro

Creativity provides one of the most exciting models for living.

- M. Csíkszentmihályi

No âmbito do ensaio de coro, a improvisação revela-se uma actividade eminentemente inclusiva, que apela e desenvolve a comunicação entre os coralistas, a criatividade individual e grupal, por outro lado, retira o foco do maestro e da partitura e implica fortemente os participantes no processo, desafiando assim o formalismo e a estrutura rígida de um ensaio convencional. “(...) *young musicians who have wonderful technique on their instruments, who can play extremely fast and flawlessly, often tend to be poor improvisers, because they haven't yet learned how to communicate musically with the ensemble.*” (Sawyer, 2006)

Para o maestro, a improvisação coral é como um *raio-x* para observar as potencialidades, fragilidades e possibilidades do grupo, permitindo-lhe desta forma maximizar o potencial do grupo: apurando os objectivos vocais e musicais das práticas seguintes, adequando melhor o repertório, ajustando o planeamento das actividades corais, afinando o seu papel de maestro-orientador-facilitador, desde postura, gesto e comunicação até à preparação e organização do ensaio, reposicionando cantores que se possam complementar, etc.

De facto, o trabalho de improvisação que desenvolvi com os coralistas foi uma valiosa fonte de informação, tendo-me permitido conhecer cada um deles acerca do momento de desenvolvimento / maturidade musical em que se encontravam, o seu nível de entrosamento (social e musical) com o grupo e a relação com a sua própria voz e com o seu corpo. Esta possibilidade de conhecimento advém de uma das grandes vantagens desta actividade: é que cada coralista guia o seu próprio processo, improvisando com a sua própria linguagem musical e corporal.

Após a recepção de uma proposta, de uma sugestão ou de uma nova técnica por parte do maestro, o coralista tem naturalmente toda a vontade de a pôr em prática. “*Improvisation provides a unique opportunity for singers to independently apply what they've learned from their conductors*” (Freer, 2010). Conceder ao cantor essa oportunidade para experimentar activamente a novidade vocal ou musical, sem o clássico olho clínico do maestro, permite-lhe descobri-la e incorporá-la, gerindo e adaptando a si próprio o desafio colocado.

Se o ambiente for verdadeiramente livre - através da improvisação e subsequente partilha reflectiva, sem maestro tanto quanto possível - a exploração individual pode ocorrer e as propostas serem mais facilmente integradas física e sensorialmente.

Passo a citar alguns exemplos de exercícios práticos com exploração livre utilizados durante o trabalho com o Coro Miosótis:

▶ Exemplo 1 - Objectivo: Descontração do maxilar

- ➔ Improvisação conjunta: 30 segundos.
- ➔ Reflexão conjunta relacionando o que improvisaram e o objectivo principal, por vezes a partir de questões concretas ou tópicos lançados pelo maestro, tais como “Sentiram o maxilar sempre descontraído?”, “Como sabem que o maxilar está descontraído?” ou “Como podem descontraír o maxilar durante o canto?”.
- ➔ Lançamento de sugestão ou proposta quando o grupo precisar ou puder receber novo desafio. Exemplos: introduzir maior variedade de alturas; usar todas as vogais; introduzir consoantes palatais, labiais, oclusivas ou fricativas; usar intensidades variadas, intensidades extremas; etc.
- ➔ Repetição do processo: improvisação livre - reflexão conjunta - nova sugestão

▶ Exemplo 2 - Objectivo: Improvisação de melodia sobre harmonia do piano

- ➔ Improvisação conjunta: 1 minuto.
- ➔ Reflexão conjunta relacionando o que improvisaram e o objectivo principal, por vezes a partir de questões concretas ou tópicos lançados pelo maestro, tais como “Conseguiam ouvir o piano?”, “Como podem ouvir melhor o piano?”, “Estiveram sempre com o piano?” ou “Como sabem que não estão com o piano?”
- ➔ Lançamento de sugestão ou proposta, quando o grupo precisar ou puder receber novo desafio. Exemplos: improvisar sobre um pé e quando se sentir que o piano mudou de acorde, trocar de pé; improvisar uma melodia curta com o piano e a de seguida escutar em silêncio o piano e o resto dos cantores; improvisar melodias mais simples, com menos notas; desenvolver a melodia quando se sentirem a fluir com o piano, etc
- ➔ Repetição do processo: improvisação livre - reflexão conjunta - nova sugestão

Apesar do uso da improvisação na minha prática coral ser ainda embrionário, acredito profundamente que qualquer competência individual e colectiva pode ser trabalhada com improvisações, num ambiente de aprendizagem activa.

Incluo também nesta crença a aprendizagem de obras do repertório coral, onde o andamento, a melodia, a harmonia, o ritmo, as dinâmicas, as articulações, a textura, a forma, etc., pré-definidos, se podem transformar num ponto de partida para uma criação colectiva que mais não fará do que, dando vida às intenções, expressões, estilo da peça e do compositor, abrir um mundo de possibilidades e uma panóplia de ressonâncias da peça nos cantores de tal modo que, aquando da compreensão da peça no seu todo, qualquer interpretação facilmente se tornará convincente e plena de corpo.

O quadro seguinte enumera as competências que reconheci terem sido sustentadamente desenvolvidas na prática das dinâmicas de improvisação com o Coro Miosótis, e que se manifestaram durante o restante trabalho de preparação do repertório do projecto Liberdade:

Competências e qualidades desenvolvidas em ambiente de improvisação	Descrição
Sensibilidade à afinação e pulsação	O contexto harmónico e o diálogo rítmico promovem a necessidade do ajuste permanente destes parâmetros.
Domínio de dinâmicas, articulação e ritmo	O recurso à variedade é automático dado o contraste entre diferentes improvisadores e a necessidade de desenvolver um discurso musical obriga à criação de momentos de tensão e resolução que implicam a variação destes e de outros parâmetros.
Sentido de escuta	Quando se está “fora” da música o diálogo e a integração ficam comprometidos; a solicitação à escuta é constante.
Vocalidade	A expressão através da voz é expandida em cada improvisação quando somos desafiados a imitar, contrapor ou transformar o improvisado do outro ou o nosso próprio.

Competências e qualidades desenvolvidas em ambiente de improvisação (cont.)	Descrição (cont.)
Conhecimento da voz	O recurso aos mais variados elementos do aparelho vocal e aspectos da produção vocal é automático durante as improvisações - pois cada cantor é solicitado objectiva ou subjectivamente a responder fora do seu universo vocal.
Criatividade	A contínua invenção durante uma improvisação e observação de outras improvisações promove a criação e descoberta de novas relações sintáticas e semânticas da linguagem musical.
Comunicação musical	Grupos em improvisação requerem comunicação constante, livre, musical e verbal.
Familiaridade	A linguagem comum ajuda os elementos do grupo na coesão e no estabelecimento de objectivos claros.
Disponibilidade	A disponibilidade implica sempre uma certa fragilidade e desprotecção, mas permite a verdadeira espontaneidade. Não há criatividade sem possibilidade de falhas. Não há improvisação sem disponibilidade, e sem disponibilidade o discurso musical pode tornar-se pobre.
Integração	Implica aceitar o imprevisto, integrá-lo e usá-lo para crescer e continuar.
Auto e inter-conhecimento	A expressão musical traz à superfície a nossa personalidade, o nosso vocabulário musical, o modo como lidamos connosco e com o outro; fica assim aberta a porta para o crescimento pessoal e do grupo.
Consciência de grupo	Os momentos de caos cedo se desvanecem quando o objectivo imanente é o encontro.
Resposta a estímulos musicais	A novidade e mudança constante são implacáveis durante a improvisação; a solicitação à atenção é tão elevada que é difícil haver momentos de distracção.

Competências e qualidades desenvolvidas em ambiente de improvisação (cont.)	Descrição (cont.)
Domínio do vocabulário sonoro vocal	O crescimento dos vocábulos vocais só depende da quantidade e diversidade de experiências de improvisação.
Domínio da linguagem musical	A procura de forma e coerência do discurso musical aperfeiçoa-se com novas improvisações; a diferença entre improvisações é visível desde a primeira, na qual a inexperiência musical e vocal muitas vezes deixa os cantores presos num caos sonoro.
Comunicação humana	A impossibilidade de controlo do resultado e a necessidade de fazer música sobre o imprevisível, levam-nos a praticar o incontornável das relações humanas: eu, tu e nós.
Concentração	Num ambiente constantemente novo, em que o conteúdo precisa de ser selecionado e organizado, a energia psíquica necessária tem de ser constantemente revigorada para manter o foco e a capacidade de sobreviver ao caos aparente.
Atenção	A necessidade de “permanecer” no jogo da improvisação advém do ambiente de solicitações contínuas, parcialmente controlado pelo próprio e que por isso dependem da relação do indivíduo com o meio em vez de apenas de estímulos externos.
Auto-estima, auto-confiança	O sentido de realização e pertença de uma improvisação é com frequência suficientemente forte para passar despercebido ao cantor; a sensação de empoderamento é muito forte, e ocupa progressivamente o lugar de receio e medo em se expressar.
Motivação, entrega	Os cantores sentem que estão de facto a criar música durante a improvisação; normalmente pedem mais oportunidades e a participação é um prazer visível; facilmente se torna um vício.

Competências e qualidades desenvolvidas em ambiente de improvisação (cont.)	Descrição (cont.)
Consciência musical e brio	A improvisação eleva a fasquia da qualidade musical e da expectativa sobre a mesma; o grupo reagirá mais fácil, rápida e visivelmente sobre o sucesso das próprias realizações musicais, quer improvisadas quer com base em música escrita.

Quadro 2 – Competências e qualidades desenvolvidas em ambiente de improvisação

A improvisação não depende das capacidades nem das condições, mas, tão somente, depende da disponibilidade para a possibilidade. A capacidade de nos focarmos e nos mantermos na possibilidade é o verdadeiro desafio. O trabalho de improvisação ajuda a despertar essa vitalidade e motor criativo. Se as pessoas quando cantam estiverem a dar algo que é seu o resultado será um expoente daquilo que o grupo pode fazer.

Tenho noção de que a qualidade do trabalho coral depende do quão envolvidos estão os coralistas nesse trabalho, e concentrados na possibilidade. Os melhores resultados são alcançados quando o momento é *meaningful*, não depende de factores pré-determinados, nem externos, tais como uma partitura - para quem não a sabe descodificar - ou instrução por parte do maestro. Estes factores são encontrados naturalmente em contexto de improvisação que, em se tornando parte da prática habitual do coro, podem propagar-se para a restante prática de ensaio.

2.4. O papel do Maestro

*Learning is not the product of teaching;
learning is the product of the activity of learners.*

- John Holt

Um coro é uma organização dinâmica, com os seus próprios interesses e valores, com sub-grupos de intensidade variável nas relações afectivas e a nível de interdependência; nele, os papéis de todos estão bem definidos e o grupo possui os seus próprios códigos e linguagem. São necessárias - ou favoráveis - certas condições para a construção do vínculo no seio do grupo, tais como: disponibilidade interna, aceitação das diferenças, confiança na capacidade de transformação pessoal, escuta e acolhimento, cuidado com o bem-estar do grupo, procura das qualidades individuais, delicadeza no tratamento, respeito pelo imaginário do grupo, expectativas e relações pré-existentes. O vínculo afectivo, por seu turno, pressupõe espaço para reflexão, carácter libertador e condução à autonomia, estes particularmente desejáveis no âmbito de uma acção participativa.

O principal responsável pela criação e manutenção destas condições é o maestro. Por essa razão, e no projecto que desenvolvi, procurei que houvesse uma cuidada observação e conhecimento a nível da dinâmica de relacionamento interpessoal, bem como do perfil de cada coralista, isto porque ao trabalhar com um grupo, qualquer que ele seja, o orientador deve ter em conta a sua capacidade de transformação, criação, descoberta e crescimento.

De forma a propiciar o processo de aprendizagem, procurei neste projecto utilizar de forma constante técnicas participativas, nomeadamente dinâmicas de grupo e exercícios de aquecimento e integração - transmissores de motivação e confiança, nos quais incluí as actividades de improvisação; por outro lado, procurei identificar os conhecimentos, facilitar a reflexão e a desconstrução/reconstrução dos materiais musicais, estimulando a participação de todos (porém respeitando o desejo de o fazer, ou não).

Como referido em 2.2. Improvisação Vocal, encaro a possibilidade da improvisação enquanto aprendizagem autotélica, isto é, a aprendizagem cujo fim reside em si mesmo. No âmbito deste tipo de aprendizagem, a exploração livre é um dos parâmetros apontados (Soni, 2003), surgindo como uma estratégia para o desenvolvimento dos sentidos, estes usados com o intuito de aprender conceitos diversos. A educação verdadeiramente liberal inclui entusiasmo e prazer na descoberta, e

este ambiente conduz a uma aprendizagem alegre. Essa excitação é o primeiro passo: os detalhes, conteúdos e competências apenas lhe seguem. Assim se desenvolve a capacidade de decidir e se empodera os elementos do grupo para tomar decisões sobre as suas próprias necessidades, métodos e estratégias de aprendizagem.

Procurei portanto propor formas de aprendizagem caracterizadas pelo optimismo e pelo entusiasmo, fomentando a construção incremental e o sucesso resultante de trabalho e persistência, e não do talento ou de características ditas inatas: as pessoas aprendem melhor quando gostam do processo de aprendizagem (Caldwell, 1995). Tentei surgir como facilitador do processo artístico, procurando envolver os meus corralistas musical e socialmente. Este processo de facilitação implica confiança; esta desenvolve-se através da capacidade de ouvir os outros e, sem julgar, permitir que trabalhem em conjunto e de forma autónoma. O grupo, por seu turno, tende a procurar o seu líder para segurança, encorajamento e orientação.

Quando o maestro muda de director para facilitador e o seu papel passa a ser mais apoiante do que crítico, mais compreensivo do que indiferente ou julgador, mais real e genuíno do que a desempenhar um papel de qualquer instrutor ou entidade que detém o conhecimento dos conteúdos ou procedimentos; a relação passa a ser mais recíproca e há uma troca de saberes mútua. Se o maestro for um parceiro, um músico que facilita, que congrega, então é mais um músico no coro do que um director que subjuga os cantores a uma ordem ideal que só a ele pertence.

“As a conductor, your rehearsal philosophy must be to place all of the responsibility for good singing on the singers.” (Jordan, 2007). É fundamental que o maestro como líder tenha a capacidade de estar preparado para liderar, sempre que necessário, mas também para passar para segundo plano, transferindo para os corralistas a responsabilidade, permitindo-lhes assim descobrir por si próprios a jornada da invenção musical, igualmente de acordo com a perspectiva de liderança musical de Campbell & Higgins (2010) - maestro-facilitador em vez de maestro-director.

Outro ponto pertinente neste processo é a possibilidade de desafiar as diferentes capacidades dos corralistas, desta forma, em vez de simplesmente transmitir a informação, procurei fazê-los descobrir, aceitando o “erro” como parte natural do processo. Assim, também um ensaio não deverá ser exclusivamente utilitário, mas antes contemplar um desenvolvimento integral dos corralistas. Mais uma vez, nesta perspectiva, procurei considerar todas as facetas da experiência humana, não só o intelecto racional e as responsabilidades de vocação e cidadania, mas também os aspectos

físicos, emocionais, sociais, estéticos, criativos, intuitivos e espirituais inatos da natureza do ser humano.

O maestro deve, assim, promover um ambiente que possibilite a partilha de conhecimentos e incluir a aprendizagem de grupo num processo dinâmico e de valorização de autonomia, o que é fundamental para que cada coralista forme livremente as suas opiniões, desenvolvendo, entre outras, as suas capacidades de reflexão e de crítica.

O seguinte quadro apresenta algumas das acções que o maestro deve ter continuamente em vista ao longo do seu processo de trabalho com o coro, e que eu procurei ter em conta no desenvolvimento deste projecto:

- Desenvolver o prazer pela prática coral.
- Basear a relação no afecto, confiança e prática coral.
- Promover a atenção e a concentração.
- Valorizar o desenvolvimento de competências vocais e musicais.
- Estimular e transferir competências de escuta, ajuste, interpretação para o coro.
- Desenvolver a capacidade de criação e de memorização.
- Desenvolver projectos musicais simultaneamente desafiantes para si próprio e para os coralistas.
- Usar estratégias de aprendizagem activa auto-geradoras de conhecimento e competência em detrimento dos modelos circulares instrução-execução e instrução-execução-feedback.
- Desenvolver capacidades de trabalho e reflexão.
- Enriquecer a linguagem e pensamento musical mediante jogos de exploração e vivência musical.
- Desenvolver o vocabulário para o discurso musical.
- Desenvolver a percepção dos fenómenos musicais envolventes.
- Promover um ambiente de prazer, cooperação e construção.
- Respeitar a individualidade de cada coralista, aceitando o seu estágio de aprendizagem e modo de pensamento.
- Eliminar o conceito de erro e do preconceito.
- Convidar todos à participação.
- Promover o bem-estar.

Quadro 3 - Acções favoráveis do maestro idealmente sempre presentes

2.5. A prática: jogos de improvisação

As actividades de improvisação, realizadas ao longo do período de preparação do repertório para o recital, foram criadas muitas vezes momentaneamente durante o ensaio, ou reflectidamente na preparação para o ensaio seguinte, de acordo com alguma necessidade pontual para abordar algum aspecto vocal específico, como uma transição entre vogais sem mudar a colocação ou articulação da consoante “t” com a ponta da língua sem mudar a colocação das vogais, ou um aspecto musical específico, como um longo crescendo sustentado ou a afinação de uma transição complexa de harmonia.

Por outro lado, alguns jogos de improvisação foram realizados repetidamente ao longo de todo o projecto, com estrutura simples, para rápido e fácil envolvimento, que permitissem aos cantores desenvolver incrementalmente capacidades fulcrais ao canto coral, tais como sensação de pulsação, centro tonal, audição do conjunto e diálogo com outras vozes.

Apresenta-se aqui a descrição de alguns destes jogos recorrentes:

Jogo 1: Centro

Com o grupo disposto em círculo, quem vai ao centro improvisa livremente. O número de improvisadores é de dois a quatro. Quando alguém sai outro pode entrar. Nunca pode ficar um ou nenhum.

Este jogo permitiu criar um espaço de improvisação livre, e promoveu progressivamente a confiança dos corralistas a darem o que tinham, para aceitarem e integrarem o inesperável e para desenvolverem o contacto, o diálogo e a criatividade com o outro.

Jogo 2: Centro com base

Idêntico ao anterior, mas os elementos que estão à volta no círculo fornecem uma base rítmica ou melódica para a improvisação dos restantes. A introdução de um ostinato permite criar uma estrutura melódico-rítmica que envolve todo o grupo, ao mesmo tempo que, criando um contexto, exercita os improvisadores a manterem-se-lhe fiéis.

Jogo3: Uníssonos

Com o grupo disposto em círculo, pretende criar-se uma melodia isorrítmica em uníssonos, ao gesto do maestro. Naturalmente a cada gesto surge um *cluster* de sons que o coro precisa de transformar até chegar ao uníssonos. Após cada uníssonos, o maestro sugere um novo som através de uma mudança de gesto com vaga associação diastemática. Opcionalmente, o maestro pode dividir o grupo ao meio e orientar cada sub-grupo com cada braço. Outra opção é um cantor pode substituir o maestro, idealmente um daqueles que tenha mais dificuldade em reconhecer o uníssonos, apoiado neste caso pelo maestro.

Jogo 4: A máquina

Divide-se os corralistas em grupos. Cada um dos grupos deverá preparar uma composição sonora de uma máquina inventada e apresentá-la em *performance* aos restantes. Este jogo permite desenvolver a expressividade e identidade em palco.

Jogo 5: Improviso de melodia sobre harmonia

Sobre uma base harmónica tocada ao piano pelo maestro, grupos pequenos e grandes de corralistas improvisam simultaneamente. Este jogo permite desenvolver a capacidade de integrar um discurso melódico em contexto harmónico e, num estágio mais elevado de improvisação promover a comunicação musical entre os corralistas. Adicionalmente, quando possível o maestro introduz também pequenos diálogos com os gestos melódicos mais relevantes dos cantores que vão surgindo no improviso.

3. Repertório do recital Liberdade

O programa de concerto é composto quase na sua totalidade por música coral portuguesa, e inclui a apresentação de uma obra para coro falado encomendada a Rodrigo Camacho, especificamente escrita para o Coro Miosótis.

Esta encomenda teve em conta a especificidade amadora do coro, e outras características práticas como o número de vozes, solistas disponíveis ou tessitura das vozes. Teve ainda como objectivos valorizar as valências artísticas do coro e promover o contacto com linguagens e estéticas eruditas, pouco habituais no meio coral amador. O programa estreou ainda a obra *Ética* de José Eduardo Rocha com textos de Baruch Espinoza.

As obras incluídas relacionam-se com o tema “Liberdade” sob inúmeras perspectivas, focando questões sociais, de justiça, individuais e religiosas.

Apresenta-se de seguida o programa de concerto.

liberdade

Fernando Lopes-Graça (1906-1994) Livre

Canção alegre

Anónimo Séc. XVI Puestos estan frente a frente

Carlos Garcia (n. 1983)

Caco Velho Mãe Preta

Banda do Casaco O enterro do tostão

Radio Macau Anzol

Jorge Ledezma Bradley (n.1943) Anguë

José Eduardo Rocha (n.1961) Ética
Texto Baruch Espinoza (1632-1677)

Rodrigo Camacho (n.1990) A solidão nem sempre é fundamento de
Texto Fernando Echevarría (1929-2015) liberdade

3.1. Descrição do Repertório

O programa de concerto foi escolhido de acordo com o tema Liberdade e é composto na sua maioria por obras de autores portugueses. Cada peça apresenta temas sociais e individuais, como opressão política, guerra, escravatura, capitalismo, autonomia, nacionalismo, com uma perspectiva particular sobre liberdade. As duas últimas obras completam o discurso com perspectivas filosóficas e religiosas sobre a essência da liberdade a partir de textos de Baruch Spinoza e Fernando Echevarría.

Inicia-se o programa com duas canções heróicas com música de Fernando Lopes-Graça. As Canções Heróicas deste autor foram compostas entre os anos 40 e 60 com o intuito de criar uma expressão que pudesse ser partilhada entre as pessoas que se opunham ao regime ditatorial do Estado Novo. As Heróicas, como também são referidas habitualmente, são obras para coro/voz e piano sobre poemas de autores portugueses, com melodias simples e de cariz popular e com grande diversidade e riqueza no acompanhamento.

A canção Livre é um manifesto em defesa da liberdade de pensar. O carácter é *Grazioso* e a peça tem um ambiente alegre e positivo, confirmado pelo ostinato vivo no piano. Sugerem-se frases longas e uma interpretação enérgica.

Não há machado que corte

a raiz ao pensamento

Não há morte para o vento

(excerto de Livre, Carlos de Oliveira)

A segunda Heróica, Canção alegre, está escrita para Soprano Solo, Coro e Piano. É uma canção satírica sobre a promessa de liberdade do regime. O Coro sublinha o tom irónico da peça, intervindo apenas nalgumas partes chave do texto. A peça está dividida em duas partes que acompanham a forma do poema, a primeira, pelo Soprano Solo, é uma mensagem ao opressor com acompanhamento simples ao piano, e a segunda uma dança em tom sarcástico alusiva a uma folia de metais. Nesta segunda parte o piano apenas dobra o coro, facto incomum neste tipo de peças, engrossando a textura e adicionando peso.

*Liberdade, tu a tens à vontade, que não eu,
Quero a minha e não a que me prometes lá no céu.*

*Antes dançar do que dormir
já que não tenho a liberdade
de ganhar para vestir*

(excerto de Canção alegre, Edmundo Bettencourt)

A terceira peça, Puestos estan frente a frente, é um Romance que descreve a Batalha de Alcácer-Quibir e a morte de D. Sebastião. Tem autoria possível de Miguel Leitão de Andrada, um sobrevivente da batalha, e conforme a tradição musical dos romances medievais, renascentistas e populares, consiste numa melodia usada para entoar todo um rol de quadras de versos simples para descrever um evento, neste caso a batalha. É possível que a melodia usada seja anterior ao poema ou aproveitada de outra fonte, como também era e ainda é prática nos Romances existentes na tradição popular portuguesa.

*Puestos estan frente a frente
los dos valerosos campos:
uno es del Rey Maluco
otro de Sebastiano, el lusitano*

(excerto do Romance Puestos estan frente a frente de Miguel Leitão de Andrada(?))

A peça está escrita para 3 vozes em estilo homofónico com pequenos desenvolvimentos melódicos independentes nas cadências. Segundo o estilo da época a interpretação do romance consistiria em executar todo o poema sobre a mesma estrutura melódica e harmónica, no entanto, para a interpretação que fiz com o coro decidi introduzir variações, realizando algumas estrofes a 3 vozes, outras a 1 voz e outras recitadas.

As três peças seguintes são arranjos de música ligeira com autoria de Carlos Garcia. Mãe preta é a primeira, tema original de Caco Velho (1920-1971), um cantor de Música Popular Brasileira, e foca o tema da escravatura no Brasil que, apesar de abolida em 1888, ainda perdurava nos meios mais rurais no início do Séc.XX.

*Enquanto a chibata batia no seu amor
Mãe preta embalava o filho branco do senhor*

(Excerto de Mãe Preta de Caco Velho)

A peça está dividida em 3 partes, a primeira e última são solos acompanhados com um ostinato rítmico alusivo à música tribal. A parte do meio é uma harmonização em *falso-bordão* da melodia, concluindo com um clamor sobre “Mãe preta” longo e forte.

A peça seguinte, da autoria de Carlos Garcia - O enterro do tostão - tem um carácter completamente diferente, jocosos e satirizantes da sociedade actual. O tema original é criado em 1978 após a primeira intervenção do FMI em Portugal, e consiste numa melodia tradicional mirandesa, com o texto original substituído por uma paródia ao jugo do dinheiro e à inépcia da governação.

*Nós tenemos muitos nabos a nascer nas avenidas
Nós tenemos tantos nabos que as culturas estão perdidas
Ai venham todos, ai venham já,
que este jardim anda ao Deus dará*

(excerto de O enterro do tostão da Banda do Casaco)

O compositor manteve-se fiel à dança idiomática mirandesa com tempos fortes muito marcados, secções de pergunta resposta, e até uma alusão ao pífaro com o coro a assobiar o tema.

O conjunto de peças de Carlos Garcia termina com Anzol, um tema original dos Radio Macau que foca a desorientação vivida pela juventude da época, mas espelho de uma sociedade, ainda a recuperar de décadas de repressão, que procurava reencontrar o seu rumo.

*Eu não sei se hei-de fugir
Ou morder o anzol
Já não há nada de novo aqui
Debaixo do sol*

(excerto de Anzol dos Radio Macau)

Este arranjo mantém perfeitamente o espírito do tema original, com as vozes a imitarem instrumentos em ritmos sincopados.

Angüe foi composto por Jorge Ledezma Bradley, maestro e compositor panamaense, a partir de uma melodia recolhida numa festa popular. O tema é apresentado em unísono, desenvolvido em canon e de seguida apresentado novamente, dobrado à sexta, com um texto adaptado de Manuel F. Zárate, iminente investigador do folclore do Panamá. O texto é um hino à liberdade do povo panamaense, e começa com uma metáfora sobre o símbolo nacional - a bandeira do Panamá - quando um pássaro azul e vermelho surge antes da entrada do tema.

*Pajarillo azul e rojo
tú que vuelas con el viento*

(excerto de Angüé de Manuel Fernando Zárate)

A primeira metade é dedicada à nação apelando a que providencie e respeite a liberdade ao seu povo. A segunda parte tem um teor completamente diferente, onde a liberdade é referida como sendo algo que é do povo e que será motivo de luta caso não seja respeitada.

*Pajarillo sangre e cobre
tú que vuelas con el pueblo*

(idem)

A peça é acompanhada de ostinatos rítmicos típicos do Panamá nas vozes masculinas, imitando instrumentos de percussão idiomáticos. Os instrumentos são referidos no texto como um símbolo da expressão popular de liberdade.

Ética é uma obra para Coro *a capella* composta por José Eduardo Rocha, cujo texto consiste numa selecção de excertos pelo compositor da obra homónima de Baruch Espinoza, eminente filósofo Português do Séc. XVI. Para a redacção deste tratado de filosofia, Espinoza usou o modelo dos tratados de geometria da época, no qual as proposições são primeiro enunciadas e depois demonstradas. No seu tempo, este tratado, assim como o modo em que foi redigido foi algo verdadeiramente novo, e até provocador, mas que se insere perfeitamente no advento da descoberta da força e potencialidade do raciocínio e pensamento lógico, exposto no trabalho de René Descartes, seu contemporâneo.

Ética consiste numa sequência de quadros, iniciando e terminando com dois enunciados de Espinoza que resumem em certo sentido a noção de Deus e Liberdade de Espinoza, de que Deus é o único ser verdadeiramente livre e verdadeiramente consciente. O 1º e último quadro consistem numa melodia acompanhada com acordes sustentados.

*Proposição XVII: Deus age somente segundo as leis da sua natureza,
sem ser constrangido por ninguém.*

Proposição XXXV: Deus ama-se a si mesmo com um amor intelectual infinito.

No 2º quadro com a proposição:

*Proposição VII: A ordem e a conexão das ideias
é a mesma que a ordem e a conexão das coisas.*

José Eduardo Rocha atribui estruturas sólidas nas vozes para ilustrar a “ordem”, os naipes masculinos realizam movimentos e pedais de 5º perfeita e os naipes femininos realizam movimentos de acordes perfeitos maiores paralelos.

O 3º e 4º quadros são centrais à peça e dizem respeito à condição humana. Neste sentido o compositor conferiu-lhes alguns traços comuns, diferentes dos encontrados nos quadros restantes, são ambos baseados em ostinatos e compostos em camadas.

Proposição XV: Uma coisa qualquer pode ser causa de alegria ou de tristeza, ou de desejo.

Proposições XLIV e XLV: O amor e o desejo podem ter excesso.

O ódio nunca pode ser bom.

O 5º e penúltimo quadro diz respeito à relação do ser humano com Deus. Após uma exposição por cada naipe do tema, no campo harmónico de Solm de 7a, segue-se uma secção homofónica em bloco sobre “não pode esforçar-se por que Deus”.

Proposição XXI: Aquele que ama a Deus

não pode esforçar-se por que Deus o ame por sua vez.

A última parte de *Ética* consiste na repetição da primeira parte com texto de outra proposição, conferindo desta forma uma unidade à obra.

Proposição XXXV: Deus ama-se a si mesmo com um amor intelectual infinito.

A *Solidão* nem sempre é fundamento de liberdade é uma obra para Contralto Solo e Coro falado, em ambiente cénico, encomendada ao compositor Rodrigo Camacho, especificamente para este projecto. O texto é do poema quase homónimo de Fernando Echevarría - *A solidão é sempre fundamento de liberdade*. O compositor acrescentou uma perspectiva condicional ao título da peça por sentir que o poema levanta questões de unidade entre os conceitos de *Solidão* e liberdade. Camacho usa a forma do poema para realizar um percurso por diferentes expressões de *Solidão*, personagem estruturalmente atribuída ao Contralto Solo. Esse percurso é despoletado pelo Coro, que funciona como um Coro Grego, introduzindo contextos cénicos e sonoros que provocam e desencadeiam acções e reacções da *Solidão*.

Em termos sonoros a peça usa recursos como a aleatoriedade, espacialização, serialismo e indicações de movimento para provocar alterações na voz. Camacho usa indicações muito precisas sobre a emissão de som, registo, duração e articulação, que conferem à peça uma panóplia riquíssima e objectiva de ambientes sonoros.

A peça divide-se em 5 secções, tal como no poema, terminando cada uma delas, excepto a última, com uma intervenção do Coro a evidenciar o sentido textual da secção respectiva, aspecto também encontrado nos Coros Gregos, onde se comentavam as acções e o pensamento dos actores.

3.2. Reflexão sobre o paradigma de ensaio com base no repertório

A choir is not a lump of human talent and energy chipped, sliced, rolled, moulded and stamped into a maneuverable manikin.

- Robert Shaw

Na perspectiva deste projecto artístico, de descoberta e aplicação de dinâmicas e práticas de trabalho no ensaio coral que promovam e estimulem a participação individual, que dinamizem o trabalho em ensaio envolvendo maestro e coralistas em toda a actividade musical, os conceitos de liberdade abordados neste repertório são também uma base de reflexão para os próprios propósitos deste projecto artístico. Tomo como exemplo as peças que referem opressão política, escravatura, luta e defesa da liberdade, por poderem inspirar a nossa visão sobre o paradigma de ensaio coral na medida em que são provas de que todos têm de facto desejo de participar e de fazer parte da construção de um objectivo comum.

Por oposição, se este “objectivo comum” é preconcebido ou imposto, ou simplesmente não emerge do grupo, o envolvimento de todos será diminuído resultando em reacções ou mini-reacções de boicote, desinteresse e apatia. Pela minha experiência com o Coro Miosótis nestes últimos meses, pude constatar que sempre que procurei impor estratégias para resolver alguma questão, o resultado foi um recuo na concentração e empenho na tarefa. Por outro lado, quando surgia uma segunda solução mais eficaz por algum elemento, após o fraco resultado da minha primeira, o envolvimento de todos mantinha-se ou crescia. É importante referir que apesar de este processo se mostrar por vezes mais moroso, o resultado foi o grupo permanecer motivado para a concretização das propostas durante todo o processo. É natural que a participação activa dos elementos crie alguma entropia no ensaio; por outro lado, também a qualidade das participações faz parte do trabalho de construção de um grupo, ou seja, quando um coralista faz uma proposta desajustada ou descabida isso pode ser indicador do quão disperso o coro pode estar em relação ao trabalho proposto. Quando os coralistas souberem ou intuírem qual o trabalho a realizar, o resultado global será de facto um expoente. A construção de significado sobre o trabalho musical e a criação de objectivo precisa de incluir todos os elementos do coro de modo a criar uma consciência e um moto-próprio. Talvez este paradigma inclusivo do ensaio coral possa elucidar os modelos de funcionamento da nossa sociedade, com participação activa dos cidadãos e com governantes facilitadores.

4. Conclusão

A realização deste projecto marca a jornada de aprendizagem a que me propus, com o meu professor Paulo Lourenço e novos colegas; sobretudo reafirma com mais força e clareza o que me movia e sempre moveu no meu trabalho de juntar pessoas a cantar - as pessoas, a voz e a música coral. Este ponto de chegada revela-se agora um novo ponto de partida, isto porque o trabalho de pesquisa que realizei, em paralelo com o meu trabalho prático enquanto maestro do Coro Miosótis, permitiu-me aprofundar ideias, recolher e sistematizar informação, pôr em prática estratégias e descobrir caminhos meus, confirmando e expandindo todo o saber que a experiência me houvera trazido. Foi um desafio que me permitiu crescer.

Acima de tudo, fez-me perceber que o mais importante no trabalho coral é o processo, e que no processo a questão central é o ser humano: a realização de actividades inclusivas, tal como a improvisação, e a sua importância na prática e no envolvimento, o ambiente contínuo de criação colectiva, a necessidade de as pessoas fazerem parte e se sentirem parte do processo, a desierarquização de funções.

Neste contexto, o maestro surge enquanto facilitador, com um apurado sentido de escuta - em sentido lato - e uma capacidade de adaptação e integração no meio, e o coro surge enquanto um grupo vivo, no qual os coralistas de facto existem.

5. Referências bibliográficas

Caldwell, J. (1995). *Expressive Singing, Dalcroze Eurhythmics for Voice*. New Jersey: Prentice Hall.

Campbell, P., & Higgins, L. (2010). *Free to be Musical - Group Improvisation in Music*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, (s.d.). Consultado a 21 de Maio de 2016, em <https://www.priberam.pt/dlpo/liberdade>

Freer, P. (2010). *Choral Improvisation: Tensions and Resolutions* (pp. 18-31, 51(5)). Georgia: Choral Journal.

Jordan, J. (2007) *The Choral Rehearsal*. Chicago: GIA Publications.

Linklater, K. (2006) *Freeing the natural voice*. London: Nick Hern Books.

Paynter, J., & Aston, P. (1970) *Sound and Silence*. London. Cambridge University Press.

Sawyer, K. (2006). *Explaining Creativity*. New York: Oxford University Press.

Sawyer, K. (2007). *Group Genius: The Creative Power of Collaboration*. New York: Basic Books.

Soni, R. (2003). *Autotelic Learning*. New Delhi: Mittal Publications.

Anexos

Anexo A - Fotografia do Coro Miosótis



Anexo B - Fotografia do Coro Miosótis durante o aquecimento vocal



Anexo C - Fotografia do Coro Miosótis em concerto no Festival Condomínio



Anexo D - Programa de Sala

(página seguinte)

LUÍS ALMEIDA É MESTRANDO EM DIRECÇÃO CORAL NA ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA SOB A ORIENTAÇÃO DE PAULO LOURENÇO, TENDO OBTIDO O GRAU DE LICENCIATURA SOB A ORIENTAÇÃO DE VASCO PEARCE DE AZEVEDO.

ENTRE 2010 E 2014 DIRIGIU O CORO DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CUL) E O CORO DE CÂMARA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA (CCUL), COM OS QUAIS DESENVOLVEU CONCERTOS CÉNICOS, COMO CONCERTO D'ALDEIA, CRISE 62 (REVOLUÇÃO ACADÉMICA (2012) E RITOS E MITOS (2014). COM O CCUL INTERPRETOU MESSIAS DE G.F. HANDEL (EXCERTOS), MESSE DE MINUIT DE M.A. CHARPENTIER, TENDO REALIZADO CONCERTOS NA AULA MAGNA, CCB, SALÃO NOBRE DO IST, COLISEU MICAELENSE DOS AÇORES. SALIENTAM-SE AINDA AS PARTICIPAÇÕES NO FESTIVAL MÚSICA EM S.ROQUE, CISTERMÚSICA, LISBON SUMMER CHORAL FESTIVAL E FESTIVAL CANTENUS NA HUNGRIA.

ACTUALMENTE É DIRECTOR ARTÍSTICO DO CORO DE CÂMARA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA DESDE 2010, DIRIGINDO TAMBÉM O CORO MIOSÓTIS, O CORO CANTUS CERTUS, EDUCANTARE E CORO EGEAC. É MEMBRO DO ENSEMBLE CARMIN'ANTIQUA E ESTUDA CANTO COM JOANA NASCIMENTO.

JOÃO BARATA NATURAL DA COVILHÃ, NASCEU EM 1996 E INICIOU O ESTUDO DE PIANO AOS SEIS ANOS. ESTUDOU NA ASSOCIAÇÃO CULTURAL DA BEIRA INTERIOR COM PAULA RAMOS E NA ACADEMIA DE MÚSICA E DANÇA DO FUNDÃO COM TÂMARA ANTONTSEVA.

COM PRESENÇA EM VÁRIOS CONCURSOS, FOI LAUREADO EM 2014 COM O 2ºPRÉMIO NO XII CONCURSO DE PIANO FLORINDA SANTOS, 1ºPRÉMIO "COM LOUVOR" EX-ÁQUEO NO 16 CONCURSO INTERNACIONAL SANTA CECÍLIA E 1ºPRÉMIO NO 15ºCONCURSO INTERNACIONAL CIDADE DO FUNDÃO E EM 2015 COM O 1ºPRÉMIO NO CONCURSO INTERNACIONAL DE MÚSICA CIDADE DE ALMADA.

ESTREOU-SE A SOLO COM ORQUESTRA AOS 12 ANOS NA 24ªSEMANE INTERNATIONALE DE MUSIQUE EM ETTELBRUCK (LUXEMBURGO). PARTICIPOU NO VIII FESTIVAL DE MÚSICA DA BEIRA INTERIOR, APRESENTOU-SE A SOLO NO MUSEU DA MÚSICA PORTUGUESA, NA SALA SUGGIA DA CASA DA MÚSICA E COM O CORO DE CÂMARA DA ESMI NO GRANDE AUDITÓRIO DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN. APRESENTOU-SE EM RECITAL A SOLO EM VÁRIOS PONTOS DO PAÍS, TAIS COMO LISBOA, PORTO, S. JOÃO DA MADEIRA, CASTRO VERDE E FUNDÃO. PARTICIPOU EM MASTERCASSES LECCIONADAS POR VLADIMIR VIARDO, ANNA MALIKOVA, GALINA EGUIAZAROVA, ARTUR PIZARRO, JILL LAWSON E ANTÓNIO ROSADO.

34 ESTUDA DESDE 2013 NA ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA DE LISBOA COM O PROFESSOR JORGE MOYANO

LIBERDADE

JEN MATOS

IGREJA EVANGÉLICA PRESBITERIANA DE LISBOA

10 • JULHO • 2016 • 22H30

CORO MIOSÓTIS

JOÃO BARATA • PIANO

LUÍS ALMEIDA • DIRECÇÃO ARTÍSTICA

RECITAL DE MESTRADO DE LUÍS ALMEIDA

APOIO:

 **miosótis**
loja de produtos biológicos

IEPL

LIBERDADE É O TEMA PROPOSTO DESTE PROGRAMA DE CONCERTO, SENDO COMPOSTO NA SUA MAIORIA POR OBRAS DE AUTORES PORTUGUESES. INCLUI A APRESENTAÇÃO EM ESTREIA ABSOLUTA DE UMA OBRA PARA CORO FALADO ENCOMENDADA A RODRIGO CAMACHO, ESPECIFICAMENTE ESCRITA PARA O CORO MIOSÓTIS. INCLUI TAMBÉM A ESTREIA ABSOLUTA DE ÉTICA DE JOSÉ EDUARDO ROCHA, NESTE CONCERTO EM SEGUNDA AUDIÇÃO. CADA PEÇA APRESENTA PERSPECTIVAS SOCIAIS E INDIVIDUAIS, COMO OPRESSÃO POLÍTICA, GUERRA, ESCRAVATURA, CAPITALISMO, AUTONOMIA, INDEPENDÊNCIA, LUTA PELA LIBERDADE. AS DUAS ÚLTIMAS OBRAS COMPLETAM O DISCURSO COM PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS E RELIGIOSAS SOBRE A ESSÊNCIA DA LIBERDADE A PARTIR DE TEXTOS DE BARUCH SPINOZA E FERNANDO ECHEVARRÍA.

PROGRAMA DE CONCERTO

FERNANDO LOPES-GRANÇA (1906-1994) LIVRE
CANÇÃO ALEGRE

ANÓNIMO SÉC. XVI PUESTOS ESTAN FRENTE A FRENTE

CARLOS GARCIA (N. 1983) CACO VELHO • MÃE PRETA
BANDA DO CASACO • O ENTERRO DO TOSTÃO
RADIO MACAU • ANZOL

JORGE LEDEZMA BRADLEY (N. 1943) ANGUÊ

JOSÉ EDUARDO ROCHA (N. 1961)
TEXTO BARUCH ESPINOZA (1632-1677) * ÉTICA

RODRIGO CAMACHO (N. 1990)
POEMA FERNANDO ECHEVARRÍA (1929-2015) ** A SOLIDÃO NEM SEMPRE É FUNDAMENTO DE
LIBERDADE

O CORO MIOSÓTIS NASCEU EM SETEMBRO DE 2015 EM LISBOA, APADRINHADO PELA LOJA DE PRODUTOS BIOLÓGICOS MIOSÓTIS. É UM CORO AMADOR CUJOS PARTICIPANTES SE REUNEM APENAS PELO GOSTO DE CANTAR EM CONJUNTO. ACTUOU NO FESTA DA PRIMAVERA DO JARDIM BOTÂNICO DA AJUDA, NA BIBLIOTECA NACIONAL E EM 2015 NO FESTIVAL CONDOMÍNIO. O CORO MIOSÓTIS INTERPRETA MÚSICA DE DIVERSOS ESTILOS E ÉPOCAS E PREPARA ACTUALMENTE UM CONCERTO SOB O TEMA LIBERDADE, ONDE ESTREARÁ DUAS OBRAS DE COMPOSITORES PORTUGUESES.

O CORO MIOSÓTIS ENSAIA ÀS 3AS DAS 20H30 ÀS 22H45.

SOPRANOS • ADRIANA ALMEIDA, DENISE PEREIRA, ELSA MATOS, FÁTIMA COUITO, FÁTIMA MOURINHA,
HELENA PIRES, INÉS PULIDO PEREIRA, INÉS TELES, ISABEL BENTO, ISABEL SERPA,
JAN PARDAL, MARIA HELENA BARREIROS, MARIA JOSÉ PAIXÃO, PAULA SABINO,
ZÉLIA GODINHO

CONTRALTOS • ADRIANA GRAÇA, ANA CALDAS, ANNE-CLAUDE KIEFFER, DORA LAMPREIA, FILIPA SILVA,
FILOMENA FREITAS, LAURA PINTO, MARGARIDA SANTOS, MARIA JOSÉ GOMES,
MARIANA CAMACHO

TENORES • ANTÓNIO VALENTE, FRANCISCO GARCIA, LANKA HORSTINK, PAULO MARQUES

BAIXOS • JOSÉ ESTEVES, LUÍS SILVA, MÁRIO GONÇALVES

* SEGUNDA AUDIÇÃO

** ESTREIA ABSOLUTA