

Influências da vivência como regente-educador na prática composicional coral de Gustav Holst

Luísa Campelo de Freitas
Departamento de Música - Universidade de São Paulo
luisa.campelo.freitas@alumni.usp.br

Resumo: Debruçamo-nos sobre a produção coral de Gustav Holst, analisando-a em paralelo com os ideais educacionais e artísticos que defendia e com a sua atuação como docente e regente. Identificamos a importância da corrente socialista de Morris e Shaw em suas concepções e a aplicação desses ideais no seu projeto pedagógico e composicional. Analisamos seus procedimentos com base em conceitos de outros educadores (principalmente Paulo Freire) comparando-os também com experiências aplicadas na ECA-USP nos últimos 50 anos, identificando quais ganhos estas vivências podem trazer aos alunos e à comunidade externa. Trazemos a discussão da inclusão de cantores amadores nas experiências corais, destacando a forma como Holst trabalhava com públicos diversos sem diminuir a qualidade musical de suas obras, disponibilizando a outros compositores recursos decorrentes dessa prática. Ilustramos nossa argumentação através de análises de alguns elementos das peças *This Have I Done For My True Love*, *The Song of the Blacksmith* (4º movimento de *Six Choral Folksongs*), *The Hymn of Jesus*, e sobre algumas montagens e organizações de eventos, principalmente a montagem de *The Fairy Queen* de Henry Purcell em 1911 e os festivais de Domingo de Pentecostes realizados em Thaxted entre 1916 e 1918.

Palavras-chave: Composição, Práticas pedagógicas, Regente-educador, Gustav Holst, Canto coral

Influences of Gustav Holst's experiences as conductor-educator in his compositional practices for choir

Abstract: This study was concentrated on Gustav Holst's body of works for choir to analyze it in parallel with the educational and artistic values he defended and with his work as a teacher and conductor. We observed in his conceptions the importance of Morris and Shaw's socialist current as well as how he applied these values in his educational and compositional project. We studied Holst's procedures based on other educators (especially Paulo Freire) also comparing them to some experiences applied in ECA-USP in the last 50 years, aiming to identify the gains such experiences can bring to the students and to the outside community. We brought the issue of including amateur singers to choral experiences emphasizing the way Holst used to target several audiences without affecting the musical quality of his compositions, enabling others to apply the compositional resources obtained by such practices. To illustrate our discussion, we include some elements of the pieces *This Have I Done for My True Love*, *The Song of the Blacksmith* (4th movement of the *Six Choral Folksongs*), and *The Hymn of Jesus*. We also analyze some productions and organizations of events, especially the 1911 revival of Henry Purcell's *The Fairy Queen*, and the Whitsun festivals held in Thaxted between 1916 and 1918.

Keywords: Composition, Pedagogical practices, Conductor-educator, Gustav Holst, Choir singing.

Considerações pedagógicas sobre a atuação de Holst enquanto compositor-regente-educador

Gustav Holst (1874, Cheltenham, Reino Unido – 1934, Londres, Reino Unido) possui uma extensa produção coral, com mais de 100 obras escritas para diversas formações. Short (2014) catalogou as composições de Holst, organizando sua obra coral entre: ballet coral (2 peças), coro e orquestra (29, sendo 16 para coros mistos, 4 para vozes masculinas¹, 6 para vozes femininas e 3 em uníssonos), coro com outra forma de acompanhamento (25, das quais 10 para coro misto, 1 para vozes masculinas, 3 para femininas, 1 para vozes iguais, 2 para grupos infantis e 8 para uníssonos), coro desacompanhado (56, sendo 28 para coros mistos, 2 para vozes masculinas, 20 para vozes femininas e 6 para vozes iguais) e hinos (11 obras).

Um aspecto fundamental para a compreensão de sua atuação composicional é a sua dedicação ao repertório voltado à prática amadora, com boa parte das obras dedicada a grupos específicos. Uma análise superficial poderia considerar este diferencial como sendo uma consequência de sua atuação como professor de níveis básicos de ensino. Entretanto, levando em consideração sua vida e obra de maneira mais minuciosa², o desejo de fazer arte com amadores mostra-se mais intrínseco ao seu propósito como compositor do que uma mera necessidade laboral das situações em que se encontrava - estas oportunidades de interagir com pessoas de diversos níveis de desenvolvimento artístico eram buscadas ativamente por Holst.

Muitos músicos têm como objetivo alcançar um patamar de excelência no qual podem fazer arte com os melhores artistas nos locais mais renomados. Holst, contudo, manteve-se trabalhando com músicos amadores mesmo após seu reconhecimento pelo público e pela crítica através do grande sucesso alcançado com *The Planets* (Op. 32, H. 125, 1914-1916). Em sua visão estética, a arte amadora não é inferior ou menos digna do que a arte profissional. Não há, para ele, essa dicotomia - enquanto compositor, ele aplicava os mais elevados padrões técnicos em cada projeto, independentemente de qual fosse o contexto, e o fato de a arte poder dialogar com mais pessoas era um elemento engrandecedor do seu fazer artístico (FREITAS; MOREIRA, 2022, p. 3).

1 Respeitamos aqui a terminologia utilizada por Short (“Mixed Voices”, “Male Voices”, “Female Voices”, “Equal Voices”, “Children’s Voices”, “Unison Voices”), porém destacamos que tal categorização não atende plenamente a pluralidade de classificações vocais e identidades de gênero.

2 A biografia e atuação profissional de Holst foram apresentadas com mais profundidade nos trabalhos O educador no compositor: a atuação multidisciplinar de Gustav Holst (FREITAS, MOREIRA, 2022) e Gustav Holst: Análise musical como fonte de elaboração de estratégias didáticas para aprendizagem em canto coral (FREITAS, 2022).

Dessa forma, vemos que o impacto de seu contato com os ideais socialistas, especialmente na figura de William Morris (1834-1896), foi determinante não apenas em sua concepção política, mas em sua filosofia de vida como um todo: “Por compartilharem a crença em um socialismo idealista, e através da convivência que tiveram, Holst inspirou-se também nas teorias estéticas e educacionais de Morris para moldar sua concepção do seu papel social como educador e condicionar seus objetivos enquanto compositor” (FREITAS, 2022, p. 57).

A corrente socialista de William Morris e Bernard Shaw (1856-1950) defendia a presença da arte na vida das pessoas comuns, tendo como principal crítica ao capitalismo a falta de arte e a imposição de um trabalho e de uma vida infeliz à população. Morris, que foi designer, poeta, pintor e fundador do movimento *Arts and Crafts* (SCHACHT, 2021), e Shaw, dramaturgo (GRAÑAS, 2016), diagnosticaram que a ausência da arte intensifica a alienação do trabalho, podendo ser uma potente fonte de destrutividade mental, física e ecológica. Defendiam uma “sociedade cooperativa global baseada no trabalho livremente realizado, criativo e ecologicamente sustentável” (SCHACHT, 2021). Por este olhar crítico do papel da arte na sociedade, atraíram outros artistas para a Liga Socialista, como o próprio Holst.

A hierarquização da arte entre profissional e amadora é infrutífera e excludente, podendo afastar as pessoas do material artístico. Holst manteve-se lecionando em colégios e faculdades e compondo para grupos amadores, mesmo tendo acesso a grupos profissionais de alto nível. Para estabelecer um diálogo entre o seu refinamento artístico, suas pesquisas (tanto musicológicas quanto extramusicais), e as novas ideias que almejava propor em suas composições, Holst construía pontes entre a arte e o público geral. Não era uma questão de simplificar a arte até o patamar em que seu interlocutor teria capacidade de compreender plena e facilmente, mas sim o de criar um ponto de contato entre arte e público partindo de um material conhecido, e através disso conduzi-los a elementos desconhecidos. Este material poderia ser expresso pela letra (utilizando um texto amplamente conhecido, como um poema), pela forma (por exemplo uma forma ABA), ou mesmo pela linha melódica (partindo muitas vezes de elementos do folclore local). Utilizando este material como ponto de partida, estabelece-se uma intimidade, um sentimento de pertencimento sólido o suficiente para instigar a construção de um novo conhecimento, que poderia ser um resgate histórico-cultural, procedimentos musicais vanguardistas, explorações inusitadas do espaço sonoro, entre outros elementos.

Esta forma de construir um percurso pedagógico em direção a um novo conteúdo encontra paralelo em muitos escritos modernos da área de educação, com especial destaque para nosso patrono da educação brasileira, Paulo Freire (1921-1997). Em *A Pedagogia do Oprimido*, utilizando relatos de Gabriel Bode de suas experiências de pós-alfabetização na

zona rural no Chile, Freire destaca que os educandos participavam muito mais ativamente do processo de aprendizagem quando havia de fato uma conexão com as suas necessidades reais e com seu contexto sociocultural. Destrinchando o material didático entre um material essencial e diversas codificações auxiliares, possibilitava-se que os alunos chegassem à síntese da situação proposta:

Depois de descodificada a "essencial", mantendo-a projetada como um suporte referencial para as consciências a ela intencionadas, vai, sucessivamente, projetando a seu lado as codificações "auxiliares". [...] [Bode] conseguiu propor à cognoscibilidade dos indivíduos, através da dialeticidade entre a codificação "essencial" e as "auxiliares", o sentido da totalidade (FREIRE, 1987, p. 64).

Da mesma forma, trabalha-se a montagem de uma peça coral: isolamos o texto (com o qual trabalhamos pronúncia, dicção, prosódia, construção poética); isolamos o ritmo; trabalhamos as linhas vocais separadas; os encadeamentos harmônicos, para ao final de uma série de ensaios chegarmos ao resultado final da obra, tal como será apresentada ao público. Os aprendizados se dão ao longo de todo o processo, desde o primeiro contato com o material musical (pela audição ou pelo registro escrito), até o momento da apresentação - e, mais modernamente, inclusive após a performance, através da escuta crítica de registros fonográficos. Dentro destes processos de aprendizagem não há uma fórmula passo a passo - a escolha da ordenação destas codificações auxiliares faz parte da investigação temática do regente, que deverá considerar o que na peça constituirá um desafio maior e quais elementos são mais confortáveis, considerando inclusive adversidades (tais como ausência de integrantes, a percepção de que o coro está em um dia menos concentrado, vozes mais cansadas, entre outros imprevistos inerentes ao cotidiano), ou seja, levando em consideração as características específicas de cada grupo bem como ao contexto, do micro ao macro. "A investigação da temática, repitamos, envolve a investigação do próprio pensar do povo. Pensar que não se dá fora dos homens, nem num homem só, nem no vazio, mas nos homens e entre os homens, e sempre referido à realidade" (FREIRE, 1987, p. 58).

Freire ressalta a importância de que o professor busque compreender a fundo os contextos e as relações sociais de seus educandos nas suas mais diversas faces (lazer, âmbito familiar, trabalho, religião etc.), apontando que, ao menos em uma concepção problematizadora da educação, a docência e esta investigação temática são momentos de um mesmo processo (FREIRE, 1987, p.58), indissociáveis.

Em suma, o que Freire sugere é que a educação parta de situações em que os indivíduos se percebam em face às suas realidades. Nestes contextos, define a ação educativa como uma "ação cultural libertadora" (FREIRE, 1987, p. 64). Holst, partindo das realidades musicais de seus alunos, usava os elementos musicais conhecidos como "tema gerador" para novas

descobertas musicais, valorizando tanto o conhecimento e as culturas locais quanto as exóticas³. Para Holst, cada composição era resultado de uma pesquisa cultural, que envolvia compreender linguagens, temas folclóricos presentes no cotidiano cultural local, ritos religiosos, textos consagrados, e mesmo vivenciar *in loco* a cultura que lhe servia de inspiração⁴.

Fig. 1. Solo de soprano, com o modo Mi dórico em evidência no trecho destacado em azul. *This Have I Done For My True Love* (c. 1 a 14), de Holst (1916).

To Conrad Noel
THIS HAVE I DONE FOR MY TRUE LOVE

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

Allegretto
Solo or semichorus

SOPRANO *P*

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

Fonte: HOLST, 2006, p. 2, com marcações nossas.

Evans aponta por exemplo que em muitos trabalhos da década de 1910 Holst mescla elementos exóticos com estruturas musicais ocidentais: “Em todos estes trabalhos, sejam indianos ou helênicos, a ideia básica mantém sua supremacia, e o colorido de cada cultura pode ser usado como incidental ou subordinado” (EVANS, 1919, p.658, apud FREITAS, 2022, p. 27), destacando especialmente *Hecuba's Lament* (Op. 31/1, H. 115, 1911) e *Hymn to*

³ Neste trabalho utilizamos a palavra exótica tal como definida pelo dicionário *Oxford Languages*: “não originário do país em que ocorre; que não é nativo ou indígena; estrangeiro” (OXFORD, [s.n.]).

⁴ Nos aprofundamos na discussão destas pesquisas pessoais que resultaram em composições nos trabalhos supracitados de Freitas e Moreira.

Dionysus (Op. 31/2, H. 116, 1913). Em *This Have I Done For My True Love* (H. 128, 1916), Holst utiliza um poema medieval (*Tomorrow Shall Be My Dancing Day*) conhecido de uma comunidade em Thaxted, pois o poema ficava fixado na varanda da igreja local (SHORT, 2014, p. 84), e cria a música, dedicando-a a Conrad Noel (1869-1942), vigário de Thaxted⁵. Embasando-se nas práticas musicais da era Tudor, desenvolve ao longo da composição uma mudança de paradigma:

O coro entra a princípio em modo dórico, portanto com uma sonoridade modal bastante explícita. Conforme é contada a história, o estilo musical vai se transformando através da recorrência de sonoridades mais modernas: primeiramente a técnica de música ficta, depois explora cada vez mais dissonâncias, até criar instabilidade através de diversas alterações do centro sonoro [...]. Dessa forma, a música, que começou com material utilizado de forma bastante tradicional, se desenvolve até um formato caracteristicamente pós-tonal de exploração dos modos (FREITAS, 2022, p. 30).

Fig. 2. Início da desestabilização do centro sonoro, com notas não pertencentes ao modo Mi dórico circuladas. *This Have I Done For My True Love*, de Holst (1916), compassos 89 a 92.

Fonte: HOLST, 2006, p. 11, com marcações nossas.

⁵ Conrad Noel foi, além de clérigo, escritor, palestrante e socialista, responsável pela restauração de edifícios e pela reinserção de música e danças folclóricas em cerimônias religiosas em Thaxted (SHORT, 2014).

Fig. 3. Desestabilização do centro sonoro, com notas não pertencentes ao modo Mi dórico destacadas. Inserção do Mi bemol e tema central da peça apresentado em Sol eólio pela voz do tenor.
This Have I Done For My True Love, de Holst (1916), compassos 93 a 96.

Introdução da nota Mi bemol

Fonte: HOLST, 2006, p. 11, com marcações nossas.

Fig. 4. Polarização temporária para o modo de Sol eólio, com as notas não pertencentes ao modo Mi dórico circulas. *This Have I Done For My True Love*, de Holst (1916), compassos 101 a 104.

Fonte: HOLST, 2006, p. 12, com marcações nossas.

No trecho apresentado nas figuras acima, vemos Holst sugerir uma polarização no modo Sol eólio através da inserção das notas Mi bemol, Fá natural e Si bemol, e da transposição da melodia destacada na Figura 1 no soprano para este novo centro sonoro em Sol no tenor.

Holst, em diversos projetos, embasava-se na cultura folclórica local para criar suas obras. Em *At the Boar's Head* (H. 156, Op. 42, 1924), baseada na peça *Henry IV* de Shakespeare, Warrack (2011) identifica a inspiração em canções folclóricas, principalmente nas canções presentes em *The English Dancing Master*, publicado em 1651 por John Playford. Em *Six Choral Folksongs* (H. 136, Op. 36b, 1916), partindo do material folclórico, Holst utiliza métricas

mistas (principalmente no 4º movimento, intitulado *The Song of the Blacksmith*, mas também no 2º movimento, *There Was a Tree*, e na finalização do 3º, *Matthew, Mark, Luke and John*), polimetria, exploração de camadas e texturas, além de procedimentos melódico-harmônicos pós-tonais na utilização dos modos, dando novas sonoridades para músicas tradicionais (destaque em especial para *The Song of the Blacksmith*, conforme analisado no segundo capítulo do trabalho de Freitas, 2022).

Conforme podemos observar na Figura 5, há uma modulação métrica recorrente, gerando uma sensação de um compasso assimétrico em 7 por 4. Apesar dessa estruturação central, a exploração rítmica mostra-se mais complexa ao longo da peça:

A peça é escrita principalmente numa métrica 4+3 [...], com pequenas variações em trechos específicos [...]. A peça cria uma polimetria em que cada camada possui o apoio métrico em um ponto diferente: a melodia inicia as frases sempre em anacruse nos compassos quaternários, apoiando as sílabas fortes ([black-], [first], [ham-], [makes]) sempre no primeiro tempo do 4 por 4 [...]. Já na massa sonora que canta [kang], as notas no compasso quaternário são todas nos contratempos, apenas com notas mais rápidas na cabeça do quarto tempo, atacando, porém, o tempo tético nos compassos ternários [...]. Deste modo, vemos que há um jogo polimétrico onde um grupo textural apoia-se no 7 reforçando um 4+3 e o outro sugerindo um 3+4. (FREITAS, 2022, p. 63-64).

Neste movimento, o material folclórico é usado melodicamente para inspirar o acompanhamento onomatopaico [kang], que recria o ambiente sonoro de uma forja, trazendo o imaginário coletivo britânico da atividade dos ferreiros (*blacksmiths*), ou seja, situando os coralistas em um ambiente sonoro conhecido. A conscientização do grupo desta intenção com a paisagem sonora é essencial para a estruturação de um timbre mais metálico, imitando de fato o som de metal sendo forjado. Este som metálico é ainda intensificado ao final da segunda exposição do tema (a partir do compasso 17), onde a massa sonora onomatopaica expande, se sobrepondo à melodia, até a linha vocal com a letra desaparecer completamente, interrompendo o poema. Isso ocorre por conta da alteração de uma preposição no poema: “For he strikes so mighty and clever” é substituído na reexposição por “As he strikes so mighty and clever”⁶, sugerindo que neste ponto o eu lírico interrompe seu canto para escutar o som do ferreiro martelando. “Esta fusão das vozes ocorre de maneira gradual: as palavras repetidas no jogo de eco ‘mighty and clever’ vão aos poucos se mesclando à massa sonora, até virarem ‘kang’. Na sequência, a massa sonora é abruptamente silenciada, e a melodia retorna sozinha” (FREITAS, 2022, p. 67).

6 Em uma tradução livre, a primeira frase diz algo como “Pois ele bate tão potente e habilmente” - referindo-se à maneira como ele forja -, e a segunda frase com a troca de preposição diz “Enquanto ele bate tão potente e habilmente”.

Fig. 5. Primeira página da partitura de *The Song of the Blacksmith*, 4º movimento de *Six Choral Folksongs*, de Holst (1916), evidenciando as alternâncias de fórmula de compasso.

61086. CURWEN EDITION

To C.K.S. and the ORIANA.

The Song of the Blacksmith.

HAMPSHIRE FOLKSONG
collected by G. B. GARDINER.

Arranged for Mixed Voices by
G. T. HOLST.

Moderato e maestoso.

SOPRANO.
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

CONTRALTO.
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

TENOR.
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

BASS.
Kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

PIANO.
(for practice only.)
Moderato e maestoso.

kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang
kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang
kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang
kang kang kang ki ki kang kang kang ki ki kang kang

The copying or duplication of any part of this work in any way whatsoever, is forbidden as contrary to the Copyright Act of 1911.

Copyright, 1917, by J. Curwen & Sons Ltd. Copyright U. S. A. renewed 1945

Made in England U.K. Sole Selling Agents: CURWEN
WILLIAM ELKIN MUSIC SERVICES, DEACON HOUSE, BRUNDALL, NORWICH.
New York: G. Schirmer Inc., Sole Agents for U.S.A.

Fonte: HOLST, 1917, p. 1.

Fig. 6. Segunda finalização do tema, parte 1, destacando procedimentos distintos em relação à primeira exposição e a mudança de texto na melodia. *The Song of the Blacksmith*, de Holst (1916), compassos 17 a 20.

4

first he won my heart, till he wrote to me a let - ter. With his

kang kang ki ki kang kang kang kang

kang kang ki ki kang kang kang kang.

kang kang ki ki kang kang kang kang

ham - mer in... his hand, as he strikes so... migh - ty and clew - er,

kang kang kang kang

With his ham - mer in... his... hand, as he strikes so... migh - ty and

kang kang kang kang

CLUP&EN

Fonte: HOLST, 1917, p. 4, com marcações nossas.

Em *The Song of the Blacksmith* vemos Holst utilizar elementos conhecidos (uma canção folclórica, uma figura do imaginário coletivo britânico) junto de procedimentos rítmicos complexos. A métrica 4+3 resulta em uma estrutura maior de um compasso em 7 por 4, assimétrico. Esta organização alinha-se com a letra, toda construída em redondilhas maiores, ou seja, com versos de sete sílabas, que foi uma estrutura poética bastante explorada por trovadores nas cantigas medievais (FREITAS, 2022). Holst aproveita este efeito em sete para desencontrar as acentuações de cada voz, colocando a melodia destacando os compassos quaternários e o acompanhamento reforçando o tempo tético dos compassos ternários, gerando uma polimetria desafiadora para um grupo vocal que se proponha a montar esta peça. Aqui vemos como ele foi capaz de trabalhar métricas complexas e polimodalidade com grupos não profissionais, mostrando que desafios como esses podem ser viabilizados com um processo de aprendizagem bem estruturado.

pudesse ser realizado, foi necessário copiar por volta de 1500 páginas de partitura manualmente.

Entretanto, conforme narrado por Jane Joseph, pupila de Holst, as alunas que o ajudaram nessa tarefa monumental não se sentiam desperdiçando seu tempo livre tampouco exploradas; pelo contrário, elas se sentiam privilegiadas por estarem trabalhando ao lado de Holst (SHORT, 2014, p. 57, tradução nossa⁷).

A experiência certamente foi recompensadora para as alunas - em primeiro lugar, porque possibilitou que os alunos da Faculdade de Morley protagonizassem essa montagem no Royal Victoria Hall, importante sala de concertos alugada pela Faculdade especialmente para a ocasião. Em segundo lugar porque, ao realizarem esta função de copistas, puderam debruçar-se com profundidade sobre este rico material musical, participando junto a Holst de escolhas adaptativas feitas para essa performance em específico. Dadas as circunstâncias em que Holst tinha para montar a obra, muitas adaptações foram necessárias: em muitos momentos as partes de soprano eram agudas demais para as vozes que tinha disponíveis, de modo que a solução encontrada para tornar a execução possível era transpor seções inteiras desta linha vocal mais para o grave, ajustando a linha do contralto de acordo com o que fosse preciso (SHORT, 2014, p. 57). Vivenciar estas escolhas, pensando em composição, orquestração e na atividade pedagógica que estava por trás desta performance, foi uma experiência que certamente trouxe muito conhecimento às alunas por uma perspectiva totalmente diferente da que provavelmente teriam com uma abordagem exclusivamente teórica. O aprendizado pela “experiência prática” dos estudantes era outro aspecto marcante da filosofia de Morris presente nas práticas pedagógicas de Holst, conforme Adams (1992, p. 585-586) aponta.

Ilustrando com outro exemplo, tomemos por base a peça *The Hymn of Jesus* (Op. 37, H. 140, 1917). Short (2014) indica que, através de um contato que teve como coeditor de um hinário quanto tinha em torno de 20 anos, conheceu peças de cantochão que anos depois serviriam de inspiração para esta composição. Além de seu trabalho como professor em sala de aula, teve também oportunidades de palestrar sobre alguns temas específicos: em 1907 apresentou “*The Beginnings of Modern Music*”⁸ (SHORT, 2014, p. 41), na qual abordou as origens de danças e rituais primitivos - temática chave na sua obra *The Hymn of Jesus* (bem como de *This Have I Done For My True Love* e outras composições). Porém Warrack (2011) aponta que foi através da convivência com Jane Joseph (supracitada pupila ajudante de Morley) que ele pôde aprender um pouco de grego para estudar mais a fundo os poemas do

7 Original: “However, as Holst’s pupil Jane Joseph later recalled, the students who helped in this monumental task did not feel as if they were wasting their free time or being exploited; instead, they felt privileged to be working at Holst’s side” (Short, 2014, p. 57).

8 Os Primórdios da Música Moderna (tradução nossa).

Velho Testamento que utilizou nesta composição. Nas primeiras notas observamos a influência de sua pesquisa das práticas musicais dos períodos Tudor e Elisabetano, optando por escrever a melodia para trombone⁹ e corne inglês sem separação em compassos:

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

Fig. 8. Instruções para a melodia inicial em *The Hymn of Jesus*, de Holst (1917).

I. II.
Horns in F.
III. IV.
2 Trumpets in C.
3 Trombones.

à 2.
Troms.
mp

I. II. Soli.
à 2.
mp

NOTE. As the free rhythm of plain song cannot be expressed in modern notation, the Trombone and English Horn players are to study the manner in which this melody is sung by experienced singers. By using the positions marked, the Trombone players will avoid the unpleasant smearing of one note into another. If this cannot be managed, the melody is to be played on the Horns.

Fonte: HOLST, 1919, p. 3.

Além disso, observamos nesta instrução como instiga os músicos (aqui com enfoque nos instrumentistas solistas) a dialogarem com outros músicos, buscando aprender com o fazer musical do outro (no caso, cantores). Dessa forma, inspirando que o conhecimento não seja adquirido apenas numa linearidade professor→aluno, mas sim numa rede complexa na qual os alunos, com as suas vivências artísticas particulares, também têm algo a ensinar aos demais, tal como Freire defende. Estes princípios também se alinham com o pensamento de Murray Schafer (1933-2021), que em seu livro *O Ouvido Pensante* (1986) escreve:

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

1. O primeiro passo prático, em qualquer reforma educacional, é dar o primeiro passo prático.
2. Na educação, fracassos são mais importantes que sucessos. Nada é mais triste que uma história de sucessos.
3. Ensinar no limite do risco.
4. Não há mais professores. Apenas uma comunidade de aprendizes.

⁹ Um dos instrumentos com o qual teve vivência mais profunda enquanto instrumentista, conforme apresentado em *O educador no compositor: a atuação multidisciplinar de Gustav Holst* (FREITAS, MOREIRA, 2022) e *Gustav Holst: Análise musical como fonte de elaboração de estratégias didáticas para aprendizagem em canto coral* (FREITAS, 2022).

[...]

7. A proposta antiga: o professor tem a informação; o aluno tem a cabeça vazia. Objetivo do professor: empurrar a informação para dentro da cabeça vazia do aluno. Observações: no início, o professor é um bobo; no final, o aluno também.

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

9. Por que são os professores os únicos que não se matriculam nos seus próprios cursos? (SCHAFER, 2011, p. 265-266).

Podemos observar, portanto, que essa composição é fruto de sua vivência enquanto jovem estudante (pelo contato com o material melódico), pesquisador (pelo resgate da forma de escrita sem compassos e estudos sobre rituais e danças religiosas), professor (pela forma como orienta o estudo da peça para os solistas) e ainda como educador que se educa junto com seus alunos (pelos aprendizados sobre a língua grega que pôde ter contato através da convivência com sua pupila). A composição só é o que ela é por ser fruto destas experiências que tanto ampliaram sua visão de mundo.

O aprender mostra-se não uma linha de começo, meio e fim, direcionada de um professor aos alunos, mas um fluxo contínuo e recíproco, tal como Freire escreve: “Quanto mais investigo o pensar do povo com ele, tanto mais nos educamos juntos. Quanto mais nos educamos, tanto mais continuamos investigando” (FREIRE, 1987, p. 58).

Os docentes devem ter em mente não a mera adoção de materiais de casos bem-sucedidos, mas sim a compreensão da estratégia construída caso a caso. Não bastaria a um professor adotar as composições de Holst na expectativa de recriar as suas experiências, pois o contexto do seu grupo pode não dialogar com estas peças especificamente. Ou mesmo que houvesse essa aproximação do grupo com a obra, o ponto de contato de seus coralistas pode ser diferente do material considerado essencial para os grupos com os quais Holst lidava, de forma que um mesmo material teria que ser construído por outro processo em um contexto diferente. Professores, regentes e compositores precisam investigar a realidade de seus alunos-coralistas-performers - cientes inclusive de que não existe uma única realidade brasileira, nem mesmo restringindo a coros de determinada faixa etária ou perfil socioeconômico. Contudo, partir desta investigação, buscando um ponto de contato entre educandos e material, não significa de modo algum limitar o repertório dos alunos ao que já é confortável e já pertencente a eles, mas sim usar o conhecimento adquirido como uma ponte entre os alunos e os elementos novos, alavancando a expansão do conhecimento.

Ao oferecerem possibilidades plurais de análises, no processo de sua decodificação, as codificações, na organização de seus elementos constituintes, devem ser uma espécie de “leque temático”. Desta forma, na medida em que sobre elas os sujeitos

descodificadores incidam sua reflexão crítica, irão “abrindo-se” na direção de outros temas (FREIRE, 1987, p. 62).

Freire alerta que o nível de desafio precisa estar ao alcance das possibilidades reais do grupo naquele momento, caso contrário inibirá o desenvolvimento: "Esta abertura [...] não existirá, no caso de seu conteúdo temático estar demasiado explicitado ou demasiado enigmático" (FREIRE, 1987, p. 62). No caso da montagem de *The Fairy Queen*, Holst trouxe um grande desafio aos alunos, executar uma peça histórica de um compositor importante, que estava perdida há 200 anos, sem uma referência auditiva para nenhum dos envolvidos, porém soube identificar quais elementos técnicos vocais estavam além do que seria possível atingir de maneira saudável para as coralistas que tinha na situação. Provavelmente se tivesse exigido mais do que era pertinente àquela etapa do desenvolvimento de seus alunos, a montagem teria sido menos bem sucedida, ofuscada pelos deslizes técnicos.

Paralelos com o Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP

Nestes primeiros 50 anos de atividade coral no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), identificamos diversas situações em que foram propostas trocas entre coralistas de diferentes níveis de desenvolvimento artístico. Desde 1973, diversos regentes (professores e alunos) estiveram à frente de grupos corais nos quais alunos de graduação em música ensaiavam junto com participantes externos - fossem eles alunos de outros cursos da USP, funcionários ou membros da comunidade externa. Em algumas destas situações, estes participantes possuíam leitura musical - sobretudo os envolvidos nos grupos como o Coral da ECA, voltados à formação dos alunos da graduação e pós-graduação -, em outras, o grupo era aberto também a pessoas que buscavam uma primeira experiência vocal, como no Coral da Terceira Idade da USP¹⁰ e no Coral Escola Comunicantus. No Festival Comunicantus, que acontece anualmente desde 2001, estes grupos (e esporadicamente outros coros convidados) fazem música juntos¹¹. Também ocorreram performances marcadas pelo encontro dos bolsistas do Coro de Câmara Comunicantus¹² com coralistas de diversos níveis de grupos do

10 Grupo vinculado ao programa Universidade Aberta à Terceira Idade da USP, criado em 1994 (PRCEU, [s.n.]a). Coro inativo desde o início da pandemia em 2020.

11 Através do canal de YouTube do Laboratório Coral Comunicantus é possível encontrar diversos registros de performances que resultaram destas integrações entre coralistas de diferentes contextos: <https://www.youtube.com/@comunicantusblog>.

12 Grupo financiado pelo Programa Unificado de Bolsas da USP de 2013 a 2014 e de 2015 a 2022, atualmente inativo.

CORALUSP¹³, em concertos que uniam também a orquestra profissional da OSUSP¹⁴ com a orquestra profissionalizante da OCAM¹⁵. Além, naturalmente, de todas aulas e ensaios nos coros que recebiam participantes externos junto dos alunos do departamento (de graduação e pós-graduação).

Encontros semelhantes eram propostos por Holst unindo grupos com diferentes perfis. Em 1916 teve a ideia de montar um encontro em Thaxted (região na época rural em Essex) no qual um grupo de alunos seus cantasse junto com os integrantes da igreja local. A ideia foi muito bem recebida pelo pároco supracitado Conrad Noel, e juntos organizaram um festival de Domingo de Pentecostes voltado a músicos amadores e profissionais (THE HOLST, [s.n.]), que contou com a participação de alunos de música da Faculdade de Morley e de alunas do colégio St. Paul. A ocasião, conforme apontado por Short (2014), era também uma oportunidade para os jovens se afastarem por um final de semana das tensões da Primeira Guerra Mundial da capital, frequentemente ameaçada por bombardeios¹⁶. Alguns alunos foram inclusive recebidos por famílias da vila, mostrando realmente uma troca não apenas musical, mas sim um convívio cultural mais intenso durante o final de semana estendido (SHORT, 2014, p. 86).

Holst relatou que nesta ocasião participaram 15 alunos universitários de Morley, 10 estudantes de St. Paul, 10 cantores de Thaxted e 10 participantes externos, e destacou a excelente participação dos cantores do Thaxted, que cantaram obras de Purcell, Tomás Luis de Victoria, Orlando di Lasso, Giovanni Perluigi Palestrina e Johann Sebastian Bach, além de diversos motetos e canções Elisabetanas, mesmo sendo, em sua maioria, funcionários de fábricas. A experiência marcou muito o compositor, que escreveu muitas obras posteriores inspirado por esta vivência.

Na segunda edição deste festival, em 1917, Holst relata como a vida da vila inteira parecia modificar-se com a presença da música, com moradores por todos os lados cantando as músicas incluídas nas apresentações (SHORT, 2014, p. 93-94). No ano seguinte, foram apresentadas obras orquestrais de Purcell e Henry Lawes, peças corais de Thomas Morley, John Wilbye, Palestrina, William Byrd, Victoria, do próprio Holst e de dois de seus alunos

13 Coral da Universidade de São Paulo.

14 Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo.

15 Orquestra de Câmara da ECA/USP.

16 Desde 19 de janeiro de 1915 Londres era alvo de ataques de dirigíveis germânicos - os Zeppelins (GERICKE, 2017). A Faculdade de Morley fica próxima à estação de Waterloo, local muito visado nos ataques. Quando havia bombardeios, as aulas eram transferidas para o ginásio no porão da Faculdade, que também servia como abrigo para a população local. Após 1917, em muitas ocasiões os ensaios corais de Holst transformaram-se em concertos para a população para distraí-los durante os bombardeios e aliviar a tensão. Todos gostavam muito, mas era muito desgastante para os coralistas, que cantavam por horas sem intervalo (SHORT, 2014, p. 96). Londres seguiu sendo atacada por vias aéreas até 1918.

(Wilfred Palmer e Jane Joseph, supracitada). A peça *This Have I Done For My True Love*, que brevemente analisamos previamente neste artigo, foi estreada neste festival em Thaxted misturando cantores dos diferentes coros presentes, e Holst considerava essa a sua melhor obra de canção coral - evidenciando que a qualidade de uma peça não pode ser medida meramente pela dificuldade de execução.

Entendemos estes encontros como vivências culturais muito enriquecedoras, aproximando e conectando pessoas através da arte. Além dos ganhos técnicos musicais, propondo novos repertórios, novas perspectivas técnicas, há questões extramusicais em jogo, aproximando alunos de comunidades externas, além de estimular a formação de plateias.

Da mesma forma como Holst abriu espaço em algumas ocasiões como este festival para que seus alunos pudessem estrear suas obras, também vemos no Departamento de Música da USP a importância de existir espaço para que discentes de instrumento e canto possam performar composições e arranjos de alunos - seja em situações dentro de sala de aula (em disciplinas como Música de Câmara) ou em performances abertas ao público. A oportunidade de aprendizado nestes casos é mútua - os performers têm a possibilidade de aprenderem com as composições de seus contemporâneos, muitas vezes utilizando linguagens e códigos musicais estranhos ao seu fazer musical cotidiano, e os compositores têm a oportunidade de montar suas obras, amadurecendo seu processo criativo, aprendendo empiricamente estratégias de escrita, aprimorando ideias musicais, técnicas e estilísticas, com o auxílio também dos relatos dos performers sobre suas impressões ao estudar e tocar as obras, contando com conhecimentos técnicos idiomáticos de cada instrumento, aprimorando sua prática de orquestração.

Além dos concertos das próprias classes de instrumento e canto, de Música de Câmara e dos grupos corais do departamento¹⁷, esse espaço de aprendizado pode se fazer presente nos projetos de extensão, nos estágios, grupos de pesquisa e em concursos realizados no âmbito da universidade. Nesta última categoria podemos destacar o Nascente USP, criado em 1990 (PRCEU, [s.n.]), e o Concurso de Composição Musical Tomie Ohtake, realizado pela OCAM em parceria com o Instituto Tomie Ohtake realizado em 2019¹⁸.

17 Diversas composições e arranjos de alunos gravados pelos grupos do Laboratório Coral Comunicantus possuem registro no canal de YouTube supracitado. Podemos citar Não Sonho Mais (arranjo de Luisa Carvalho sobre a composição de Chico Buarque), Pai Nosso (composição de Raphael Pinto), Sonho Final (composição de Vinicius Ponte) e Pesquisa de solos n. 9 (composição de Lucas Torrez) - todos alunos de graduação no momento das gravações.

18 Divulgação deste concurso pode ser encontrada nas redes sociais do Instituto Tomie Ohtake: <https://www.instagram.com/p/ByDQCzfnWv8/?hl=bg> e <https://www.facebook.com/inst.tomie.ohtake/posts/2288731707846127/>.

Considerações finais

Apesar de dedicarmos nosso olhar para um compositor de um contexto, em muitos aspectos, distante do nosso - temporalmente, geograficamente e culturalmente -, podemos traçar paralelos entre as práticas e as necessidades com as quais nos deparamos nestas diferentes situações.

A atividade coral é uma oportunidade de troca entre pessoas, de criação conjunta, fortalecendo laços e ampliando a visão de mundo e a vivência artística de cada uma. A contribuição individual engrandece o todo, e quanto mais plural for o grupo, mais possibilidades de pontos de contato com diferentes elementos, ampliando o leque temático. O regente-educador deve explorar as possibilidades sonoras presentes em cada peça nas suas mais diversas faces: melódicas, harmônicas, rítmicas, poéticas, históricas, timbrísticas, performáticas etc., instigando a escuta crítica e analítica de seus alunos. Trabalhar a multiplicidade desse leque temático com cada obra, além de a refinar artisticamente, colabora na construção do pensamento crítico bem como na sensibilização dos integrantes, com ganhos tanto musicais quanto extramusicais.

Nosso intuito com este trabalho é incentivar que compositores estejam abertos a este nicho do canto coral amador com o mesmo olhar de seriedade de outras atividades composicionais. Que possam observar a riqueza destes âmbitos culturais e explorar os diversos tipos de complexidades (tendo em vista que o material que é essencial para alguns é o auxiliar para outros), compreendendo de que forma músicos profissionais podem tornar o diálogo musical acessível - sem, contudo, sucumbir a “facilitar” suas propostas. Questionamos a hiperespecialização - a formação aprofundada não deve restringir e limitar a atuação profissional artística, pois é na pluralidade da sua vivência que ela é verdadeiramente potencializada. Mesmo um compositor que não seja regente ou educador tem muito a aprender com estas práticas, ainda que presencie estes ambientes por outras óticas que não a da figura da liderança imediata. Da mesma forma, grupos e educadores têm muito a ganhar com o trabalho aliado com compositores e arranjadores, que trazem por outra perspectiva esta arquitetura sonora que é construída por eles nas obras.

Através da reflexão sobre algumas vivências proporcionadas pela USP, desejamos instigar que tais práticas sejam incentivadas e ampliadas, tanto na USP quanto em outras instituições de ensino.

Referências

- ADAMS, Byron. Book Review: Gustav Holst: The Man and His Music by Michael Short. Oxford: Oxford University Press, 530 pages. *The Musical Quarterly*. [s.l.]: Oxford Press, v. 76, n. 4 (Winter, 1992), pp. 584-591, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/742478>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- COMUNICANTUS: Laboratório Coral. Canal de YouTube: @comunicantusblog. Disponível em: <https://www.youtube.com/@comunicantusblog>. Acesso em: 27 mai. 2023.
- COMUNICANTUS: Laboratório Coral. Não Sonho Mais - Coro de Câmara Comunicantus. São Paulo, 10 de dez. de 2021. Canal de Youtube: @comunicantusblog. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6VcdrhWxIGI&ab_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral. Acesso em: 29 jul. 2023.
- COMUNICANTUS: Laboratório Coral. Festival Comunicantus 2014 - "Pai Nosso (1ª audição)". São Paulo, 16 de set. de 2015. Canal de Youtube: @comunicantusblog. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=541QNOAdCsl&ab_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral. Acesso em: 29 jul. 2023.
- COMUNICANTUS: Laboratório Coral. Sonho Final - Vinicius Ponte | Coro de Câmara Comunicantus. São Paulo, 29 de jul. de 2020. Canal de Youtube: @comunicantusblog. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uN-t72C9LuE&ab_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral. Acesso em: 29 jul. 2023.
- COMUNICANTUS: Laboratório Coral. Pesquisa de solos n. 9 - Lucas Torrez | Coro de Câmara Comunicantus. São Paulo, 29 de jul. de 2020. Canal de Youtube: @comunicantusblog. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wEB2alic8D0&ab_channel=Comunicantus%3ALaborat%C3%B3rioCoral. Acesso em: 29 jul. 2023.
- EVANS, Edwin. Modern British Composers. VI.-Gustav Holst (Concluded). *The Musical Times*, Reino Unido: Musical Times Publications Ltd., v. 60, No. 922, pp. 657-661, dez. 1919. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3701919>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- EXÓTICO. In: Oxford Languages. Oxford: Oxford University Press, 2023. Verbete do dicionário.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- FREITAS, Luísa Campelo de. Gustav Holst: Análise musical como fonte de elaboração de estratégias didáticas para aprendizagem em canto coral. Orientadora: Adriana Lopes da Cunha Moreira. 2022. 78 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://bdta.abcd.usp.br/item/003113423>. Acesso em 28 jul. 2023.
- FREITAS, Luísa Campelo de; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. O educador no compositor: a atuação multidisciplinar de Gustav Holst. //: XXXII Congresso da ANPPOM, V.32, 2022. Anais [...]. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1319/public/1319-5156-1-PB.pdf. Acesso em 28 jul. 2023.
- GERICKE, Gerda. 1915: Dirigíveis bombardeiam Londres. *Deutsche Welle Brasil*. [s.l.]: 19 jan. 2012, atualizado em 19 jan. 2017. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1915-dirig%C3%ADveis-bombardeiam-londres/a-297928>. Acesso em 28 mai. 2023.
- GRAÑA, Dolores. Bernard Shaw. *Letras In.verso e Re.verso: literatura e entretenimento*. [s.l.]: 26 jul. 2016. Disponível em: <https://www.blogletras.com/2016/07/bernard-shaw.html>. Acesso em: 6 jun. 2022.
- HOLST, Gustav. *This Have I Done for My True Love*. Coro SATB (1916). London: Stainer & Bell Ltd., 2006.
- HOLST, Gustav. *The Hymn Of Jesus, Op.37*. Coro e orquestra (1917). London: Stainer & Bell, 1919. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/The_Hymn_of_Jesus%2C_Op.37_\(Holst%2C_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/The_Hymn_of_Jesus%2C_Op.37_(Holst%2C_Gustav)). Acesso em: 7 set. 2021.

- HOLST, Gustav. 6 Choral Folksongs, Op. 36. Coro e redução para piano (1916). London: Curwen, 1917. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/6_Choral_Folksongs%2C_Op.36_\(Holst%2C_Gustav\)](https://imslp.org/wiki/6_Choral_Folksongs%2C_Op.36_(Holst%2C_Gustav)). Acesso em: 7 set. 2021.
- INSTITUTO Tomie Ohtake. A OCAM... São Paulo, 5 abr. 2019. Facebook: Instituto Tomie Ohtake. Disponível em: <https://www.facebook.com/inst.tomie.ohtake/posts/2288731707846127/>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- INSTITUTO Tomie Ohtake. Inscrições prorrogadas! São Paulo, 29 mai. 2019. Instagram: @institutotomieohtake. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByDQCzfnWv8/?hl=bg>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- PLAYFORD, John. The English Dancing Master. 1 ed. London: Thomas Harper, 1651. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_\(Playford%2C_John\)](https://imslp.org/wiki/The_Dancing_Master_(Playford%2C_John)). Acesso em: 24 mai. 2022.
- PRCEU USP. Sobre o USP 60+. [s.n.]a. Disponível em: [https://prceu.usp.br/usp60/quem-somos/#:~:text=Em%201994%2C%20por%20iniciativa%20da,pessoas%20idosas%20\(%E2%80%A6\)%E2%80%9D](https://prceu.usp.br/usp60/quem-somos/#:~:text=Em%201994%2C%20por%20iniciativa%20da,pessoas%20idosas%20(%E2%80%A6)%E2%80%9D). Acesso em: 24 mai. 2023.
- PRCEU USP. Nascente USP. [s.n.]b. Disponível em: <https://prceu.usp.br/nascente/>. Acesso em: 29 jul. 2023.
- SCHACHT, Benjamin. Como William Morris se Tornou Socialista. Tradução: Mauro Costa Assis. [s.l.]: 24 mar. 2021. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2021/03/como-william-morris-se-tornou-socialista/>. Acesso em: 23 mai. 2023.
- SCHAFER, R. Murray. O Ouvido Pensante. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal; revisão técnica: Aguinaldo José Gonçalves. 2. Ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011. 408p.
- SHORT, Michael. Gustav Holst: The Man and his Music. 2. ed. Hastings: Circaidy Gregory Press, 2014.
- THE HOLST Foundation. Gustav Holst. Disponível em: <http://www.holstfoundation.org/Gustav.php>. Acesso em: 20 jun. 2021.
- WARRACK, John. Holst, Gustav Theodore: (1874–1934). 2011. [s.l.]: Oxford Dictionary Of National Biography, 2004. Disponível em: <https://www.oxforddnb.com/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-33963?rskey=5PQoOA&result=2>