



Academia Nacional de Música

Revista
Volume X
1999

ACADEMIA NACIONAL DE MÚSICA

REVISTA

Volume X

1999

Rio de Janeiro Edição da Academia Nacional de Música

SUMÁRIO

1 – Sumário	3
Diretoria e Comissão Editora da ANM	4
2 – Relação dos Patronos e Acadêmicos	
Discurso da Posse Solene de Novos Acadêmicos	.11
3 – Música e Filosofia	
Acad. Kleide Ferreira do Amaral Pereira	.15
4 - Dados Históricos do Ensino de Música no Brasil	
Acad. Virgílio Medeiros de Carvalho	24
5 – Aspectos da História do Órgão em Portugal (sécs. XV a XIX)	
Prof. Gerhard Doderer	28
6 - O modalismo e suas incursões no universo da criação musical brasilei	
Acad. Ermelinda Azevedo Paz	
7 - A Mulher Brasileira Compositora: breve apreciação	
Acad. Adelina Barretto Santiago	64
8 - Aspectos Nacionalistas na obra de César Guerra Peixe	
Acad. Maryla Duse Campos Lopes	69
9 - O Canto desenvolvido nos Corais	
Acad. Maria de Lourdes Campelo Ribeiro	74
10 -Dois Impressionistas : Monet e Debussy	
Acad. Andrely Quintella De Paola	78
11 -Fauré e a Gênese da Sonata op.13 n ° 1 para violino e piano	
Prof ^a . Amarilis Guimarães Rodrigues	93
12 - Música Vocal: Modinhas e Canções Brasileiras	
Acad. Leda Coelho de Freitas	103
13 - Chopin : sua época e sua música	
Acad. Fiamma Sola Penna	109
14 - Música e Classicismo: Um pouco de história	
Acad. Jaques Nirenberg	118
15 -Breve retrospectiva da música em Goiás	
Acad. Belkiss S. Carneiro de Mendonça	137
16 -Comentários em "Gotas"	
Acad. Heitor Alimonda	146
17 - Atividades Artístico-Culturais da Academia Nacional de Música-1999.	.151
18 - Resenhas	.153
19 -NORMAS para a publicação de Artigos na Revista da ANM	155

O Modalismo e suas incursões no universo da criação musical brasileira

Acad, Frmelinda Azevedo Paz

Este artigo foi extraído da segunda parte da conferência intitulada "O modalismo na música folclórica brasileira, suas incursões no universo da criação musical brasileira e sua aplicabilidade na disciplina Percepção Musical", apresentada no concurso para Professor Titular da Escola de Música da UFRJ, desmembrada em três partes para fins de edição em revistas específicas da área.. Gostaríamos de iniciá-lo definindo os limites da citada abrangência. Tomamos como material de estudo composições de autores ligados à Liturgia Musical, em especial a católica e ainda a evangélica, e composições de autores eruditos e populares.

O estudo na área da Liturgia Musical teve como suporte os Hinários Litúrgicos da CNBB, em seus 4 fascículos (1º editado em 1985, 2º editado em 1987, 3º editado em 1991 e 1º ed. aumentada de 1994). Somando-se a estes, 8 fitas cassetes contendo os cantos, além de contatos com alguns compositores e pesquisadores, da área em questão. Como podemos observar, os materiais encontrados são bastante recentes. Mais ainda, são destinados ao culto evangélico, cuja tradição mantida fez com que o mesmo se desse com base na música culta européia, tendo como autores renomados compositores como Bach, Beethoven, Haendel, Brahms, Haydn e muitos outros, e, portanto, dentro do sistema tonal. Muito timidamente, e bem recentemente, o canto modal começou a ter lugar nesse culto; datando de 1987 a edição do trabalho "O Novo Canto da Terra", SP, com um total de 201 hinos, dos quais 20 são modais, e ainda, com o "Hinário para o Culto Cristão", RJ, editado em 1992 com a inserção de 4 melodias modais, num total de 613 hinos.

Com relação à música culta, tomamos como base um questionário por nós enviado a 84 compositores listados na Divisão de Música da Funarte, com o fim de levantar alguns dados referentes à sua formação profissional, e ainda outros referentes ao assunto modalismo, solicitando dos mesmos, caso tivessem

composições em que utilizassem de alguma forma estruturas modais, que as indicassem, assim como mencionassem onde encontrá-las e sob que forma. O questionário abordou ainda a questão da temática folclórica em suas composições, objetivando detectar sua fonte, assim como estabelecer se o uso havia sido intencional ou não e, ainda, se o tema empregado continha a substância ou a essência do folclore.

Este levantamento inicial data de 1986, sendo que até meados de 1989 ainda recebíamos respostas. Entre respostas enviadas através de cartas e depoimentos prestados que foram gravados em fita cassete, contamos com apenas 24 respostas, sendo que, dentre os que responderam, nem todos se utilizaram de modalismo. Cumpre esclarecer que muitas das peças indicadas não se encontravam gravadas ou mesmo editadas, ficando seu acesso restrito aos compositores.

Nesta ocasião, em virtude das dificuldades detectadas, resolvemos interromper o citado levantamento, canalizando nossa atenção apenas para as questões referentes ao Folclore Modal Brasileiro. Todavia, de 1995 a 1996, resolvemos reapresentar institucionalmente o nosso projeto, ampliando-o com a inserção dos compositores populares e limitando a comunidade alvo de nosso estudo às possibilidades operacionais do mesmo, de modo que fosse viável proceder ao levantamento de um repertório específico por compositor, detectando, se possível, suas principais características, tendo ainda como intento subsidiar estudiosos no assunto, com indicação das peças, assim como onde, com quem e como consultá-las.

Com relação aos compositores populares, tivemos majoritariamente como base gravações em discos, cassetes, CDs e, em alguns casos, cópias, fornecidas por pesquisadores, de matrizes não mais encontradas comercialmente, assim como procedemos a consulta nos arquivos do Museu da Imagem e do Som (MIS). Nos utilizamos ainda de algumas edições de partituras musicais, em alguns casos não muito confiáveis, além de alguns Songbooks.

Antes de darmos início às análises propriamente ditas, cumpre proceder a alguns esclarecimentos referentes às terminologías por nós adotadas no decorrer de nossa fala. A análise de diversos livros de teoria, análise e harmonia (em especial os estrangeiros, visto que os brasileiros, em sua grande maioria não mencionam o assunto), levou-nos às mais diversas terminologias, concluindose, então, que não há um termo único em uso na literatura específica. Todavia, cabe ressaltar alguns deles, de modo a melhor nortear nossas colocações.

Quando o centro permanece e ocorre mudança interna na estrutura modal da melodia:

José Siqueira ⇒ mudança de modo Helio Senna ⇒ dualismo modal

Ernst Mahle ⇒ usa os termos: Maior bitonal, tritonal

Vincent Persichetti ⇒ intercâmbio modal

Quando o centro muda e a estrutura modal permanece ou não:

José Siqueira ⇒ transporte Helio Senna ⇒ oscilação

Vincent Persichetti ⇒ modulação modal

Leon Dallin ⇒ modulação

Quando a mesma estrutura modal ocorre simultaneamente em diferentes centros:

Vincent Persichetti ⇒ politonal e modal

Quando diferentes estruturas modais ocorrem sobre centros tonais diferentes:

Vincent Persichetti ⇒ polimodal e politonal

Quando o centro não se encontra claramente definido:

 $\begin{array}{ll} \text{Baptista Siqueira} & \Rightarrow \text{ambigüidade modal} \\ \text{Helio Senna} & \Rightarrow \text{flutuação modal} \end{array}$

Nota: Alguns musicólogos ou críticos utilizam-se inúmeras vezes do termo modulação para expressar qualquer uma dessas mudanças. Ex: Adhemar Nóbrega, no encarte de um disco contendo a composição "Brasiliana", de Edino Krieger, menciona que o tema modula para diversos centros tonais.

Os Compositores da Liturgia Musical

Os Evangélicos

Ao analisar os citados hinários, chamou-nos a atenção, num deles, um trecho da apresentação, onde o editor assim se expressava:

"A chegada deste livro pode ser interpretada como sinal de maturidade das igrejas brasileiras e como desafio às nossas congregações para, ao lado do seu canto tradicional, oferecer um lugar, por mais modesto que seja, à contribuição nacional. A equipe editorial não pretende mudar o gosto do público. Não acha que a música brasileira seja melhor que a alemã ou que só será relevante o que for contemporâneo. Mas acga, isso sim, que não se pode ignorar a contribuiçãobrasileira, por mais insignificante que possa vir a se. É dessa consciência que pode crescer o sentimento da universalidade da Igreja, ao mesmo tempo em que se fortalece a sua inserção na cultura local. Em lugar das antigas ênfases na vida depois da morte e nas visões das glórias celestiais, esforçamonos por cantar o nosso compromisso com a terras, cantando a partir dela, sabendo que se trata da mesma terra criada por Deus e escolhida por ele para a encarnação de seu Filho".

Ressaltamos nestes trabalhos os nomes dos compositores: João Fernandes da Silva Neto, Ralph Manuel, contribuindo com apenas uma música cada, e ainda os nomes de: Flávio Irala, Társis Lemos, Décio E. Lauretti, Loan Mendes Barros, Jaci Maraschin e, sem sombra de dúvida, seu expoente maior, Simei Monteiro, autora da maioria das canções.

Quanto à estrutura modal de todas as músicas encontradas nos citados hinários, verificamos que, das 24 analisadas, 13 estão no Modo Mixolídio, 4 no Modo Dórico, 2 no Modo Eólio, 1 no Modo Lídio, 1 apresentando oscilação de dó mixolídio para fá mixolídio, e ainda 3 outras com incidência de dualismo modal, tendo como resultante as seguintes combinações: Lídio/Mixolídio 1, Dórico/Mixolídio 1 e Lídio/Dórico 1. Predomina ainda, neste tipo de música, o estilo coral.

Os Católicos

8.7 10

Como já foi anteriormente mencionado, nosso estudo baseou-se nos Hinários Litúrgicos da CNBB. Na apresentação dos mesmos, sob o título Função Ministerial da Música na Celebração Litúrgica, às p. 9 e 10, há o seguinte esclarecimento: "Na prática das nossas celebrações litúrgicas, a função do canto e da música é, ainda frequentemente, reduzida ao papel secundário de fundo sonoro, apenas "tolerado" por uma grande parte dos que presidem nas celebrações: durante sua entrada, quando preparam as oferendas, ou enquanto repartem o Pão Eucarístico. (...) Independente de Liturgia, a experiência universal prova que o canto cria comunidade, liga pessoas entre si, sendo a expressão mais natural, mediante a qual uma concentração numerosa de gente pode manifestar-se". Frei Joel Postma faz menção que o material dos 4 volumes representa uma coleção limitada, coleção esta que é fruto de uma seleção minuciosa realizada no abundante repertório dos cantos, compostos nestes últimos 25 anos de Reforma Litúrgica. Mais adiante, assim se expressa: "O Hinário não vem para impedir ou encurralar a criatividade de quem quer que seja, sobretudo de quem, com conhecimento de causa, dedica-se a servir, da melhor maneira, à comunidade de fé do seu povo... mas ele visa, certamente, a nos libertar de uma mentalidade de "supermercado", que nos desvia para muito "artigo de plástico", comercializado por aí. Enquanto isso, as letras dos Salmos, dos Cânticos bíblicos, varam os séculos com sabor de perene novidade e as melodias do folclore nunca envelhecem".

O Folclore Musical Brasileiro está presente de forma bem marcante nestes trabalhos. Utilizando-se dos temas propriamente ditos, ou ainda, da essência do nosso Folclore, as melodias modais misturam-se no decorrer do hinário a outras melodias tonais. Predominam os cantos acompanhados, sendo que todas as melodias aparecem com a indicação da harmonia, através da cifragern alfabética.

Dentre os inúmeros compositores litúrgicos, destacamos alguns, como: Manoelão, José Alves, José Acácio Santana, Alberto Esmanhoto, Paulo Sérgio Soares, Jorge Pereira Lima, Everaldo Peixoto, Tito de Medeiros, José Geraldo de Souza, Joaquim Fonseca, Joel Postma, Geraldo Leite Bastos, Jocy Rodrigues, sendo estes 5, extremamente produtivos e estudiosos, destacando-se sobremaneira, a nosso ver, Reginaldo Veloso, por sua extensa e qualitativa produção.

Com relação às estruturas modais detectadas, percebemos que, das 57 melodias modais encontradas, 19 estão no Modo Dórico, 15 no Modo Eólio, 14 no Modo mixolídio, 2 no Modo Lídio, 6 com Dualismo Modal, sendo que 3 utilizando a combinação Dórico/Eólio, 2 Mixolídio/Lídio e l Mixolídio/Eólio; há ainda l exemplo de oscilação modal, estando a melodia na lª parte em Mi b Mixolídio e na 2ª parte em Dó Dórico (predominantemente) e Eólio.

Gostaríamos de mencionar ainda uma questão citada no primeiro bloco de nossa fala, com o intuito de melhor esclarecer nossas colocações. No hinário em pauta, em especial no 2º fascículo, as análises das estruturas são indicadas na partitura, sob a forma de: modo de sol, modo de fá, modo de ré etc.. Todas estas análises estão a nosso ver corretas, exceção feita unicamente às indicações modo de si, isto é, o Modo Lócrio, cuja existência em nossa música não foi realmente detectada e, segundo diversos autores, trata-se de um modo em desuso.

Compositores populares

Não tivemos a intenção de detectar quando, nem como se deu a utilização das estruturas modais na MPB. Todavia, tudo leva a crer que tenha sido Luiz Gonzaga o primeiro a fazer uso, de forma tão marcante, das escalas modais tão em voga no Nordeste Brasileiro. Muitas de suas composições são calcadas no Folclore, evidenciando-se de forma flagrante em seus trabalhos o modo Mixolídio. Luiz Gonzaga, pode-se dizer, foi o pai do modalismo popular brasileiro, o precursor, tendo influenciado diversos outros compo-sitores, em especial Dominguinhos, e ainda Anastácia, parceira deste último. Diversos são os compositores que vez ou outra fizeram ou fazem uso de modalismo em suas composições, como: Capiba, Luiz Vieira, Antonio Barros, Toni Martins, Ari Lobo, Sivuca, Vavá Machado, José Cândido, Enock Figueiredo, Humberto Teixeira (muitas vezes parceiro de Gonzagão), Zé Dantas (também parceiro de Gonzagão), Tom Jobim, Braguinha (João de Barro), Capinam, Chico Buarque de Hollanda, Martinho da Vila, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Geraldo Azevedo, Vital Farias, Xangai, João do Vale, Hermeto Pascoal, Djavan, Egberto Gismonti, sendo estes últimos os mais importantes. Todavia, nos limitaremos àqueles que julgamos mais representativos, quer pela quantidade, quer pela qualidade, deixando também de abordar a música instrumental, cujo ilustre representante é o grupo denominado Quinteto Violado, que se tornou um dos expoentes na divulgação deste tipo de música.

Alceu Valença vem produzindo sistematicamente trabalhos muito importantes; a incorporação do folclore nordestino, em especial o de Pernambuco, se evidencia em todo o seu trabalho. Percebe-se nitidamente os traços de nossas raízes, quer rítmicas, quer melódicas, todavia trata-se de uma abordagem modal totalmente distinta, se o compararmos a Luiz Gonzaga. O modalismo aflora às vezes de forma não tão óbvia quanto em Gonzagão. È interessante ressaltar a incorporação de modalismo a qualquer tipo de estrutura. Seja um maracatú, um xaxado, ou mesmo um Rap.

O modo mixolídio vem sendo ainda o mais encontrado. Outro compositor extremamente importante é Elomar, talvez o mais modal de todos. Suas composições com utilização de formas poéticas arcaicas, baseadas em dialeto catingueiro, onde se faz sempre necessário um livreto com um glossário de termos visando melhor situar o ouvinte/leitor; o estilo recitativo e tempo rubato de grande parte de suas músicas, além das frases irregulares do ponto de vista métrico; não encontrando ainda ressonância em sua criação de músicas que utilizem formas como: baião, valsa, xaxados, modas, calango, marchas, samba, choro, frevos, chotes, forrós, quadrilhas, e outras formas tão comuns e evidentes no cancioneiro popular; e, por último, a forma não tão óbvia como aparecem as estruturas modais, não se limitando a uma ou outra, fazendo com que muitas vezes soem totalmente medievais. Raras são as vezes em que a estrutura modal está clara e definida. Percebe-se claramente que é modal, todavia o tratamento melódico é bem diferenciado, de uma forma bem atípica, não permitindo, às vezes, uma definição clara quanto ao tipo de estrutura. Isto não nos impede, todavia, de identificarmos estruturas em outros modos, como o dórico, eólio, além de identificarmos 4ª elevadas e 7ª baixada. Os próprios títulos de sua obra já sugerem algo diferente. No primeiro trabalho, intitulado O Auto da Catingueira, em 2 CDs, encontramos algumas observações como: "Sua força é medieval; a construção é barroca; o Canto tem raízes ibéricas; o tema é a Caatinga, vída, lúdico, trabalho, existência e morte de inúmeras Dassantas, perdidas nessa imensidão de mundo, de pastos não demarcados, dessa banda do medieval-sertanejo." Seguem-se a este outros trabalhos ,como Fantasia Leiga para um Rio Seco, Na Quadrada das Águas Perdidas, Cartas Catingueiras, em 2 CDs, e Árias Sertánicas. A obra de Elomar encontra-se ainda espalhada, juntamente com as de Xangai, Vital Farias e Geraldo Azevedo, na edição dos CDs Cantoria 1,2 e 3.

Chamaríamos ainda a atenção para outros dois compositores, que, apesar de não tão representativos do modalismo, possuem em sua bagagem musical

trabalhos dignos de nota: Caetano Veloso e Gilberto Gil.

O último compositor por nós abordado, Edu Lobo, ilustre representante da 2ª geração da Bossa-Nova, nos trás um modalismo a nosso ver menos regional em termos de sonoridade. Arrastão, já transformado num clássico da música popular, e outras, como Upa Neguinho, Chegança e as músicas de Arena canta Zumbi, são o retrato de um modalismo mais eclético. Encontramos em Edu Lobo, além do modo mixolídio, comum aos autores anteriores, uma presença bem mais marcante do modo Dórico.

Compositores eruditos

Além das escalas modais, outros recursos de caráter étnico foram explorados pelos compositores nacionalistas, como lendas e crendices populares, ritmos e melodias incorporados e adaptados a óperas, bailados e poemas sinfônicos, e ainda em peças de menor porte. Este movimento tinha como objetivo a libertação estético-musical das influências do melodrama italiano e do romantismo alemão e francês. Daí surgiu a necessidade de proteger o patrimônio musical nacional de todo elemento de importação.

Nos primórdios do Nacionalismo tivemos pequenas manifestações nacionalizantes, como Carlos Gomes (1836-1896), que segundo consta, foi o primeiro a estabelecer uma ligação mais profunda com a literatura nacionalista brasileira, com a problemática do povo. Já Brasílio Itiberê (1848-1913) foi o primeiro a fazer uso intencional de certos elementos populares na música, com o intuito de nacionalizá-la. A Sertaneja para piano é um exemplo disto. Alexandre Levy (1864-1892) foi o primeiro a escrever uma obra orquestral, onde utilizava como tema uma melodia folclórica. Trata-se da Variação sobre um Tema Brasileiro. Alberto Nepomuceno (1864-1920), o pai da canção brasileira, considerado por alguns como o pioneiro do nacionalismo brasileiro, foi o primeiro a fazer uso do nosso idioma em suas canções.

Poderíamos continuar buscando vários primeiros, com certeza haveria outros. Como podemos observar, neste período o Nacionalismo limitava-se ao uso de temática nacional, temas folclóricos, rítmica afro-brasileira, uso do idioma nacional, juntos ou separadamente. Todavia, os processos composicionais estavam todos calcados na música culta européia.

Voltando a Alberto Nepomuceno, Dulce Lamas, em Literatura Popular em Verso, p. 241, referindo-se à música dos cantadores, diz que a melodia apresenta-se, via de regra, em escalas modais; e ressalta que, no Brasil, quem primeiro observou esta peculiaridade foi Alberto Nepomuceno, que, escrevendo o Hino do Ceará, usou do abaixamento da sensível. Ao buscar o citado hino, com o intuito de analisar o tratamento dado ao mesmo pelo compositor, verificamos não se tratar de uma alteração modal, e sim de um tratamento muito comum na harmonização da música tonal.

O uso de escalas típicas da Música Nordestina, todavia, só viria a aparecer mais tarde, a partir do direcionamento estético de Mário de Andrade e da abordagem musical de Villa-Lobos (em 1917), que, imbuído de forte sentimento de brasilidade, se utiliza sobejamente de temas folclóricos. A partir de então, cresce cada vez mais o interesse dos jovens compositores pelo estudo do folclore. Mário de Andrade, na década de 30, chamava a atenção para a riqueza inesgotável de melodias e ritmos provenientes da região nordestina e que poderiam ser empregados como fonte de renovação para a música brasileira.(72, p. 23-24). Alguns autores passam então a empregar os elementos da música folclórica nordestina, até então relegada ao segundo plano. Foram eles: os irmãos Siqueira, João e José, Camargo Guarnieri e César Guerra-Peixe. Estes compositores empregaram largamente em suas obras os elementos desta música, explorando diferentes formações instrumentais. Guerra-Peixe, depois de experiências dodecafônicas com o Grupo Música Viva, abraçaria fortemente o nacionalismo, e, insatisfeito com seu pequeno conhecimento do folclore musical nordestino, se transferiria para o Recife em 1945, a convite de uma rádio pernambucana, para trabalhar como regente e compositor, onde realizaria, paralelamente, extensivas pesquisas de campo, colhendo material folclórico e escrevendo inúmeros artigos e estudos musicológicos.

Atualmente, poderíamos acrescentar outros nomes, como: Osvaldo Lacerda, Edino Krieger, Marlos Nobre, Ernst Mahle, Ernst Widmer, Aylton Escobar, José Alberto Kaplan, Ernani Aguiar etc... Outros compositores fizeram uso do modalismo em suas composições, todavia não um modalismo de cunho folclórico: como Leonardo Sá, José Maria Neves, Marisa Resende, Guilherme Bauer, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian etc... Alguns compositores tiveram ainda a preocupação de inserir o modalismo em seu conjunto de obras didáticas, como Ernst Mahle, que compôs 30 melodias modais para flauta soprano (oboé, violino), utilizando-se de toda sorte de combinações. Também Ernst Widmer,

em seu Ludus Brasiliensis, propõe uma iniciação pianística com base na música contemporânea-onde encontramos exemplos de músicas modais dirigidas ao principiante.

Temos ainda a obra didática do pianista e compositor Heitor Alimonda, visando redimensionar a técnica pianística desde a fase inicial à mais avançada, onde o modalismo encontra-se também presente.

Marlos Nobre é outro compositor que inseriu o modalismo no conjunto de sua obra didática. No 1°, 2° e 3° Ciclos Nordestinos, detectamos vários exemplos interessantes. Ressaltamos um deles, extraído do 3° Ciclo, cuja peça intitulada Cantiga de Cego mistura a linguagem folclórica a elementos da linguagem musical contemporânea (clusters).

Gostaríamos de mencionar ainda o movimento Armorial do Recife, que tem no Quinteto Armorial um ilustre representante. Seus principais compositores são: Cussy de Almeida, Antonio Madureira, novamente Guerra-Peixe, e Clóvis Pereira.

Outro compositor que vem se mostrando sensível à temática em questão é José Alberto Kaplan. Sua obra está impregnada de aboios, cantigas de cego, além da temática urbana. Exemplificaremos com o Scherzo do Quinteto de Sopros em 4 movimentos, onde o autor se utiliza do tema da música Baião de Luiz Gonzaga.

Diferentemente da música folclórica, em que os modos se mostram na maioria das vezes claros e nítidos, na simplicidade de seus tipos primários, através de melodias às vezes bem simples, na música erudita, de uma maneira geral, eles se apresentam muitas vezes obscurecidos por melodias construídas através de técnicas composicionais complexas e sofisticadas. Às vezes, dentro de uma mesma canção, um determinado grau oscila. Outras vezes é a tônica que não se define bem e o centro de atração do modo parece ser ora uma nota da escala, ora outra. Devido à grande variedade destas técnicas (inclusive algumas aparentemente opostas ao sistema modal, como o serialismo), os modos são tratados de forma muito livre, sendo frequentemente alterados e modificados na sua estrutura. Além disso, o traço melódico do compositor não se limita apenas à escrita modal, mas se expande também para outras estruturas. Assim, as escalas modais ficam subordinadas à criatividade do compositor e ao tratamento composicional dado ao material, evidenciando-se de várias formas. Alexandre Johnson dos Anjos, em seu importante estudo A busca do Nacional através do modalismo nordestino: análise de duas peças para flauta transversal, que resultou numa Dissertação de Mestrado defendida em 12/12/1997 na Escola de Música da UFRJ tece considerações sobre a escolha do tema pelos compositores e aponta diversos tipos de tratamento composicional dado ao tema, subordinado à criatividade e técnica dos compositores.

Com relação à escolha do tema propriamente dito:

- utilização de temática folclórica e/ou popular == uso substancial;
- utilização de temática inspirada no folclore e/ou na música popular == uso essencial; e
- utilização de tema próprio.

Com relação ao tratamento composicional dado ao tema, subordinado à criatividade e técnica do compositor:

- linhas melódicas que começam num determinado modo, para depois se fragmentar por cromatizações;
- linhas melódicas livres, mas que, através da repetição constante de uma determinada característica modal peculiar a um modo, como por exemplo 4ª elevada e/ou 7ª abaixada, sugerem-nos um modo;
- melódias que não estão necessariamente subordinadas a um modo determinado, evitando-se apenas o uso da sensível com suas típicas resoluções tonais e, ainda, outras formas cadenciais típicas do tonalismo;
- transposição com e sem modificação da estrutura interna da melodia, mais comumente por 2^{as}, 4^{as} e/ou por cromatismo;
- oscilação do centro, permanecendo inalterada a escala. O tipo mais comum de oscilação é o que ocorre por 3^a menor;
- oscilação ou incidência de um ou mais graus, mantido o mesmo centro;
- combinação de alteração de centro e graus no decorrer da música;
- melodias criadas através de superposição de modos iguais e/ou diferentes, gerando polimodalismo.

José Miguel Wisnik, em O Som e o Sentido, fala com muita propriedade sobre os últimos desdobramentos da música, que fazem com que as músicas modais voltem a ser pensadas no quadro do contemporâneo.

Um exemplo bastante interessante de tudo que foi falado é a obra *Te Deum Puerorum Brasiliae*, para coro infantil, juvenil, coro gregoriano e percussão, de Edino Krieger, encomendada pela Prefeitura Municipal do RJ para as comemorações da visita de S.S. o Papa João Paulo II ao RJ, em outubro de 1997.

As composições mencionadas no decorrer deste artigo, constituem um excelente material para uso em sala de aula, em atividades que envolvam emissão, reconhecimento e, ainda, análise. Algumas delas, constituem excelentes materiais para evidenciar o tratamento composicional dado ao tema pelos compositores. À guisa de exemplo, sugerimos ao estudioso a audição da música "Amarração" extraída da "Fantasia Leiga para um Rio Seco" de Élomar, com a Orquestra Sinfônica da Bahia, sob a orientação e regência de Lindembergue Cardoso. Trata-se de um exemplo bem interessante, que é, a nosso ver, uma síntese do folclore, popular e erudito, do medieval e do contemporâneo, e, ainda, do nacional e do universal.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3º edição. São Paulo: Martins, Brasília, INL., 1972.
- GALLET, Luciano. Estudos de folclore. Rio de Janeiro: Casa Carlos Wehrs, 1934.
- LAMAS, Dulce. Literatura popular em verso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.
- NASCIMENTO, José Maria do. Alguns aspectos da música folclórica no Romanceiro da Taieira de Sergipe. Sergipe: Secretaria de Educação e Cultura/Comissão Sergipana de Folclore,1976.

- OLIVEIRA, Alda Jesus. A frequent count of music elements in Bahian folk songs using computer and hand analysis: suggestions for applications in music education. Dissertation presented at the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin, 1986.
- PAZ, Ermelinda A. As estruturas modais na música folclórica brasileira. 3ª edição. Rio de Janeiro: SR-1/UFRJ, 1994.
- RODERJAN, Roselys Vellozo. Sobre as origens do fandango paranaense. Boletim da Comissão Paranaense de Folclore. Curitiba: Ano 4: 10-15, Agosto de 1980.
- RODRIGUES, Jocy. Escalas modais da folcmúsica do Maranhão. No caroço de tutóia. Maranhão: UFM, 1983.
- SIQUEIRA, Baptista. *Pentamodalismo nordestino*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1956.
- _____. Influência ameríndia na música folclórica do nordeste. Rio de Janeiro: Gráfica da Universidade do Brasil, 1951.
- _____. Os cariris do nordeste. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.
- SIQUEIRA, José. O sistema modal na música folclórica do Brasil. João Pessoa: [s.i.e.], 1981.
- SOUZA, Pe. José Geraldo de. Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira. São Paulo: Divisão do Arquivo Histórico, 1959.
- _____. Características da música folclórica brasileira. Rio de Janeiro: CDFB, 1969. Cadernos de Folclore nº 9.
- ZAGONEL, Bernadete. Constâncias melódicas do fandango paranaense. In: Boletim da Comissão Paranaense de Folclore, Curitiba: Ano-4: 16-20, Agosto de 1980.