

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

O ENSINO DO MODALISMO NA ESCOLA REGULAR DE MÚSICA

ISABEL C.MACIEL FLAUZINO

RIO DE JANEIRO, 2008.

O ENSINO DO MODALISMO NA ESCOLA REGULAR DE MÚSICA

POR

ISABEL C. MACIEL FLAUZINO

Monografia apresentada para conclusão do curso de Licenciatura Plena em Educação Artística com Habilitação em Música do Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, sob a orientação do Professor Antônio Guerreiro de Faria.

RIO DE JANEIRO, 2008

FLAUZINO, Isabel Cristina Maciel. O Ensino do Modalismo na Escola Regular de Música. 2008. Monografia (Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Música). Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

Resumo

Este trabalho tem por finalidade verificar a existência do ensino do Modalismo na escola regular de música e quais os procedimentos dos professores em relação a este ensino. Tendo como métodos de investigação a revisão bibliográfica, a pesquisa de campo na escola Villa Lobos.

SUMÁRIO

Introdução-----	
Capítulo 1. O modalismo-----	2
1.1 Conceituação de modalismo e tonalismo-----	2
1.2 A organização política social das polies na Grécia antiga-----	3
1.2.1 O modalismo na pedagogia musical da Grécia antiga-----	5
1.2.2 Estrutura do sistema musical grego-----	8
1.3 Os modos da igreja medieval-----	10
1.4 O modalismo na música na música brasileira-----	13
1.4.1 O modo Jônio-----	18
1.5 A questão do processo de tonalização da música de algumas regiões-----	19
1.6 A influência modal nos compositores da música popular brasileira-----	20
Capítulo 2 – O ensino de modalismo na escola regular de música	
2.1 A organização da escola Villa Lobos-----	22
2.2 A observação do ensino de modalismo na escola Villa Lobos-----	23
2.3 sugestões de Exercícios práticos para o ensino de modalismo-----	24
Conclusão-----	28
Referências-----	29

INTRODUÇÃO

Ao perceber a diversidade de padrões de escalas encontradas no sistema modal, que pode trazer à música uma gama de possibilidades de sonoridades diferentes a serem exploradas, seja na música popular ou erudita vê-se a importância de entender o seu funcionamento, e lutar por sua preservação através do ensino deste sistema nas escolas de música. Enquanto o sistema tonal se restringe aos modos maior e menor e suas variações, o sistema modal, extremamente rico aliado a outros elementos pode ser uma ferramenta poderosa para a oxigenação e renovação da música.

Em entrevista dada à autora, Hélio Sena ex-professor da UNI-RIO da disciplina Estrutura da música modal fala um pouco sobre o modalismo na formação do músico:

Acho essencial o ensino de modalismo na formação do músico. A gente procura fazer um tipo de música envolvendo sempre os alunos em processos criativos e você tem uma aridez, uma esterilidade enorme, quando fica somente no modo maior e menor tonal. É impressionante quando você passa pelo canto de canções modais, e reflete um pouco sobre aquelas estruturas e pede aos alunos para criarem em seguida. Eles deslançam maravilhosamente coisas surpreendentes, graças puro e simplesmente a um grau diferencial. Isto deflagra na mente deles uma perspectiva melódica e harmônica que não dá para entender como a coisa é tão forte. Eles ficam deslumbrados com a atração, por causa de um grau diferencial e isso traz um conteúdo, uma substância muito grande para um trabalho de criação e renovação da música

Não dá mais para se pensar em formação musical de qualidade deixando de fora o estudo deste tema. Se olharmos atentamente toda a trajetória da música ocidental perceberemos que a própria história nos dá prova de que boa parte da produção musical é modal, ou melhor, a música nasceu modal e ainda hoje encontramos compositores que se utilizam deste recurso no processo de criação, seja no uso do pensamento modal na questão melódica e harmônica, ou até mesmo na utilização de melodias modais dentro de um pensamento tonal, no que se refere a forma de harmonização.

O presente trabalho visava à observação dos procedimentos realizados por professores na prática do ensino do sistema modal em uma escola regular de ensino musical. A realização deste estudo passou por duas frentes de trabalho, a pesquisa bibliográfica, e de campo, na escola de música Villa Lobos; e teve como via de sustentação a observação em sala de aula e entrevistas com professores desta escola.

O processo de pesquisa bibliográfica e as entrevistas com os docentes tinha por finalidade recolher exercícios destinados ao ensino do modalismo a fim de serem organizados como material didático a serem disponibilizados a professores e pessoas interessadas neste assunto.

1. O MODALISMO

1.1. Conceituação de Modalismo e Tonalismo

O termo modo é originário da palavra *modus* em latim que tem como significado medida, padrão, maneira e estabelece a relação de disposição de tons, e semitons, ou quartos de tom em uma escala. (Faria, Apostila 2007).

Hélio Sena desenvolve de forma mais detalhada uma possível conceituação do sistema modal e destaca os elementos que marcam as diferenças entre modalismo e tonalismo.

Definir modalismo é muito complexo porque seria definir a própria música ou pelo menos noventa por cento daquilo que faz a música. A gente pode ter como ponto de partida duas concepções básicas do modalismo. Uma primeira concepção eu chamaria de operacional que seria uma definição do modo como algo que facilita a identificação, o trabalho em sala de aula, a orientação do aluno, ou do professor, ou do pesquisador no sentido de detectar escalas, modelos e enquadrar dentro de um sistema teórico. Para esta definição modalismo seria a organização de sons por altura num sistema de atração em torno de um centro tonal. Se os sons se organizam por altura em torno de um centro tonal e dentro desta organização existe um sistema de atração entre os sons, uma certa hierarquia, podemos então, chamar isto de modo. Esta seria uma definição operacional que facilita trabalhar na pesquisa, diminuir dúvidas em sala de aula, identificar casos. A segunda concepção seria uma definição histórica. Em que chamaríamos o modo de algo oposto à tonalidade, o que não é verdade, porém adquiriu esta posição, devida definição que foi implantada na Bélgica por volta de 1700 e tanto que se generalizou assim: Chamando a tonalidade um certo tipo de abordagem do modo maior e menor. Vimos então, uma fase da tonalidade que se opõem à multiplicidade dos modos. Até o tipo de pensamento melódico que era característico dos modos se perdeu na tonalidade sendo reestruturado no pensamento tonal. Então, a tonalidade seria algo para definir o modo, nós poderíamos a partir da tonalidade dizer: isto é tonal isto é modal.

Já o tonalismo surgiu como uma espécie de exacerbação da percepção de tônica e da sensível que já existia nos modos. Em alguns de maneira muito fraca em outros de maneira mais acentuada. E esta percepção da atração da sensível para a fundamental influenciou de tal maneira na linguagem musical que passou a ser um elemento básico da expressão por volta de 1500 a 1550 a 1600. A percepção do pessoal da Europa se tornou cada vez mais aguçada para esta questão da atração e resolução. E para isso o modo maior e menor serviram muito bem, criaram até o modo menor harmônico que não existia naquela época, mas botaram uma sensível deram uma ajeitada, de modo a fazer com o modo menor algo parecido com o modo maior. E aí veio uma série de comportamentos que são tipicamente tonais. Como, por exemplo, a cadência autêntica dominante – tônica, cromatização de todos os graus que chamamos de modulação por diversos graus através de sensíveis que se resolvem. Há um desenvolvimento da melodia que é direcionado para a projeção à distância, ou seja, como resultado à pessoa começa a trabalhar aqui com a linha melódica, mas já percebendo lá longe onde ela vai resolver. Ou seja, uma série de dados apareceu como, por exemplo, a frequência de terças paralelas, a cromatização geral do sistema que foi integrando a tônica inicial, uma série de tônicas secundárias, mas subordinada a tonalidade principal.

Outro aspecto a salientar o início da formação das grandes estruturas, as sinfonias, os concertos, as fugas na época da polifonia, mas com esta concepção de não perder o centro tonal. Isto caracterizou a tonalidade que existe até hoje e continua vigorando por aí. E o modo que era generalizado nesta época, na prática até 1500 que se fazia música relativamente mais solta, menos presa a centralização o que permitia o

pensamento melódico de uma certa maneira flutuar e deixar indefinido para onde veio para onde vai. (Sena, entrevista, 23/10/2008).

1.2. A organização política e social das Polies na Grécia antiga

É impossível falarmos sobre modalismo sem citarmos a experiência modal na Grécia antiga, tendo em vista que o pensamento grego de uma certa forma acabaria influenciando na estruturação da música ocidental. A exemplo disto, podemos citar a igreja medieval, que retorna ao pensamento grego trazendo a tona a funcionalidade da música ao que se refere ao equilíbrio das relações sociais. Por isso, faz-se necessário para melhor entendermos a relação dos gregos com os modos um esboço da organização hierárquica desta “sociedade”.

A Grécia não era uma federação de governo centralizado e unificado como conhecemos hoje. Desde o século VIII a.C. formaram-se por todo território várias cidades independentes, polies (cidades-estados) com autonomia política e econômica, onde cada uma a seu modo desenvolveu seu sistema de governo, leis, calendários e moeda de troca comercial, tendo como elemento comum à língua e o culto às divindades. (Florenzano, 1983) e (Aymard, 1993)

No ponto de vista material o que caracterizava uma cidade-estado era a delimitação de uma área central a acrópole (cidade alta) protegida por muralhas onde eram construídos os edifícios públicos e religiosos, e também onde se estabelecia a ágora (praça pública) para as reuniões dos cidadãos (Florenzano, 1983). O que não podia ser encarado como regra geral, tendo em vista que o fato destas cidades serem independentes naturalmente resultaria em organizações distintas, a exemplo de Esparta que não correspondia a esta concepção de cidade por não possuir uma acrópole, formava na verdade um aglomerado de burgos e, no entanto era considerada cidade (Aymard, 1993).

Vale ressaltar que a polis não era totalidade no território grego desta época, existia também os chamados “estados-ethenos” (tribo-povo).

O estado etheno pode ser definido como um estado sem centro urbano, enquanto a polis é o estado com centro urbano. No primeiro, a população vive espalhada por numerosas aldeias em uma extensão mais ou menos grande. Os laços políticos que os unem podem ser extremamente frouxos. Entre estes “estados-ethenos” podem ser incluídos os macedônios, os tessálios, os focílios, os lócrios, os etólios, os acarnânios, os aqueus, e os acádios (Austin, 1972 p.33 citado por Florenzano, 1983 .37-38).

Entretanto, é no século V ao IV a.C. definido por muitos historiadores como período clássico da Grécia antiga que estas cidades viveriam seus apogeu econômicos e culturais. Podemos citar como exemplo de Polis, Messênia, Tebas, Mégara e Erétria, etc, porém as que mais se destacaram foram Atenas e Esparta em razão da liderança que exerceram em determinados momentos entre os gregos.

Apesar de Esparta ter exercido certa liderança entre os helênicos, nos ateremos a dissertar a cerca da organização política e social de Atenas em razão desta aos olhos de muitos historiadores ter sido a expressão máxima de desenvolvimento de uma polis no classicismo da antiguidade (Florenzano, 1983), a fim de fazermos mais adiante as possíveis conexões do pensamento grego deste período em relação à música.

Atenas presenciou através de Clístenes (510- 507 a.C.) os primeiros passos em prol da democracia, devida a implantação de uma série de normas político-sociais que introduziriam o regime. Dentre estas a que dizia: “todos os cidadãos têm mesmo direito perante a lei”, todavia apenas uma pequena parcela de indivíduos constituía o grupo de cidadãos.

Pelas mãos de Péricles Atenas no século V ao IV a.C. segundo Claude Mossé vivenciou um quadro crescente de desenvolvimento econômico e cultural, o que incentivou um movimento de imigração de diversos artistas e pensadores para polis dos sonhos.

A organização social ateniense partia da seguinte hierarquia: no topo estavam os cidadãos, homens maiores de 21 anos nascidos na Grécia filho de pai e mãe gregos, tinham direitos políticos e participavam da administração da cidade. Em seguida os metecos estrangeiros que moravam em Atenas. Não possuíam direitos políticos, e eram proibidos de adquirir propriedades, mas lhes eram concedido o direito de trabalhar no comércio e no artesanato. Em geral pagavam impostos para viver na cidade e podiam ser convocados para o serviço militar conforme a necessidade. Por último na base da pirâmide social estavam os escravos com proveniências diversas podendo ter adquirido esta condição por nascimento, condenação em julgamento no caso de metecos em virtude de infrações criminais, ou pela guerra sendo estes trazidos como prisioneiros a serem vendidos aos cidadãos.

A partir deste panorama tentaremos organizar o pensamento musical dos gregos tendo Atenas como padrão, por saber que esta foi palco de grandes discussões filosóficas, políticas, sociais, e que a música foi um dos tijolos para a construção desta sociedade. Mostrando mais adiante a inserção do modalismo na pedagogia política musical da Grécia antiga.

Vale lembrar que à medida que formos discursando sobre o assunto aparecerão certas categorias, ou seja, quando falarmos sobre os cidadãos atenienses, estaremos nos referindo a um grupo específico de indivíduos e não a todos os indivíduos atenienses.

1.2.1. O modalismo na pedagogia política musical da Grécia antiga.

A maneira como os gregos lidavam com a música na antiguidade estava diretamente relacionada a um projeto político pedagógico de construção e manutenção da ordem pública da Polis. Tinha como finalidade proporcionar aos cidadãos uma educação que gerasse futuros governantes com forte caráter moral, físico e intelectual; onde o ensino de música e a ginástica passavam pelo julgar da filosofia, entendendo-se que ambos eram fundamentais na construção da sociedade.

(Fubini, 1999).

Nos ensinamentos de Pitágoras e dos seus seguidores a música e a aritmética não eram disciplinas separadas; os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e físico, assim, o sistema dos sons e ritmos musicais, sendo regido pelo número, exemplificava a harmonia do cosmos e correspondia a essa harmonia (Grout e Palisca, 2001, p.19).

Quando Pitágoras, e seus seguidores colocavam a música no mesmo patamar que a aritmética (parte da matemática que tem por objeto o estudo dos números e das operações que se podem realizar com eles), era provável que estivessem apontando para as relações numéricas das divisões contidas nos ritmos e as intervalares nas escalas modais.

Os números tinham o poder de emanar o bom ou mau funcionamento das coisas do universo, tanto as de natureza espiritual quanto às de natureza humana. E tendo a música como um dos elementos, a combinação das divisões rítmicas e intervalares de números contidas nos modos possuía esta então, a capacidade de afetar o universo e os seres humanos estes últimos fazendo emergir certas qualidades morais, boas ou ruins dependendo do padrão rítmico e da escala a ser utilizada. Não era prudente então, a utilização de ritmos com divisões complexas e nem tão pouco escalas com intervalos não recomendáveis. Idéia que pode ser traduzida aqui como doutrina do Ethos, a capacidade que a música tem de produzir diferentes estados de espírito ou da alma ou diversos tipos de sentimentos.

Baseado nesta concepção os seguidores de Pitágoras, dentre eles Platão, iriam desenvolver todo um pensamento teórico acerca da natureza da música, seu lugar no cosmos, sua força capaz de afetar o universo, à vontade e o caráter humano. . (Grout e Palisca, 2001).

Para determinados gregos, os cidadãos, a música válida era a vocal monofônica, ou melhor, a música que pudesse ser cantada e que possuísse apenas uma linha melódica. Esta não estava dissociada da palavra, a poesia era, portanto, elemento principal, restando à melodia papel secundário na composição. Tínhamos como música então, de um determinado grupo, a poesia cantada em que as notas e ritmos inseridos na melodia do canto eram escolhidos para proporcionar o

melhor entendimento do texto, respeitando assim, a métrica das palavras e ao mesmo tempo fazendo conexão com a proposta pedagógica da polis. Ainda pode-se dizer que esta música admitia o acompanhamento da lira ou da cítara, porém ambas reproduziam a melodia do canto.

Isto acontece na verdade na concepção de música destinada à educação da alta camada social, que se limitava a determinadas regras de composição e forma de tocar o instrumento, o que não acontecia com a música feita pelo povo simples (Grout e Palisca, 2001).

Apesar da melodia ficar em segundo plano no caso da música dos cidadãos gregos deste período, cuja função era sublinhar e dar voz aos poemas; as escalas modais, ou melhor, o sistema modal foi amplamente utilizado. Ora como poderoso instrumento, juntamente com o artifício do texto na proposta de educação dos futuros líderes políticos, ora quando se fazia presente na música marginal de escravos, mulheres e camponeses em seus festejos. A primeira estava atrelada ao sentido educacional no que se refere ao estudo de uma música puramente pensada, em que a preocupação, o objetivo central era o texto. A melodia utilizada para dar vida ao poema era construída por escalas escolhidas conforme sua capacidade de fazer emergir sentimentos nobres como: austeridade, força, coragem, persistência e outras qualidades morais acolhidas na proposta platônica de educação, por isso não se admitia inovações. Já a música feita pelos tocadores populares não seguia esta lógica, estava vinculada a idéia da música pela música, pelo prazer de se tocar, fazer e ouvir possuía um caráter mais instintivo, assim estava aberta a várias possibilidades indo de encontro a inovações musicais, ao desenvolvimento do virtuosismo vocal e instrumental, a variações rítmicas, aderindo-se o uso indiscriminado dos diversos modos. Por isso, era tão combatida por Platão e tradicionalista por apresentar iminente ameaça a ordem social, devida à possibilidade de influência dos elementos desta música desaguar nas composições e no ensino das escolas, já que havia uma preocupação pedagógica na indicação da música que deveria ser feita, ouvida, e tocada pela "elite grega" (Fubini, 1999).

Platão afirmava que determinadas escalas como a dórica, por exemplo, juntamente com os instrumentos como: a lira e a cítara ligadas ao culto de Apolo eram os que possuíam melhor qualidade para aplicação no plano político pedagógico da Polis. Em contrapartida à escala lídia, assim como determinados tipos de instrumentos como: a harpa o bombyx, e a flauta popular caracterizados como dionisíacos, referente ao culto a Dionísio (deus da embriaguez, da inspiração, do entusiasmo) eram vistos como elementos que contribuíam à desestruturação da ordem cósmica,

portanto nocivo à cidade. No caso da harpa e do bombyx por serem instrumentos que possuíam várias cordas e assim produziam uma certa complexidade às escalas; já flauta popular por está ligada aos ritmos complexos da música feita pelos escravos, mulheres e camponeses, onde as inovações se faziam presente, tendo caráter livre, fugindo a concepção platônica, no sentido de uma música que servisse ao texto e que trouxesse bons sentimentos.

Aristóteles “encerra” esta divisão de pensamento entre a música prática feita por músicos de camadas populares e à música pensada, metafísica dos filósofos. À medida que concede a esta, lugares e funções diferentes. Podendo ela servir a educação, à catarse, ao repouso, à elevação do espírito, à interrupção do cansaço tornando possível assim uma posição mais ampla em relação à utilização das escalas modais.

As escalas, antes abominadas pelos filósofos, nesta nova visão ganham espaço, por exemplo, ao se admitir à música função de catarse, pode-se dizer que o modo mixolídio temido antes por induzir a dor já não fica fora de contexto, pois se a intenção é provocar catarse o uso deste modo se faz altamente recomendável.

Outro aspecto importante observado por Aristóteles é a questão rítmica que associada à melodia pode provocar diversos tipos de ethos, ou melhor, estados emocionais diferentes. A partir deste conceito, se fizermos uma pesquisa no universo modal das diferentes sociedades, poderemos concluir que um único modo utilizado apesar de ser a mesma escala, soará de forma muito particular. Tendo em vista que cada região possui uma rítmica e inflexões que lhes são próprias (Fubini, 1999).

Exemplo pentatônica utilizada em culturas diferentes.

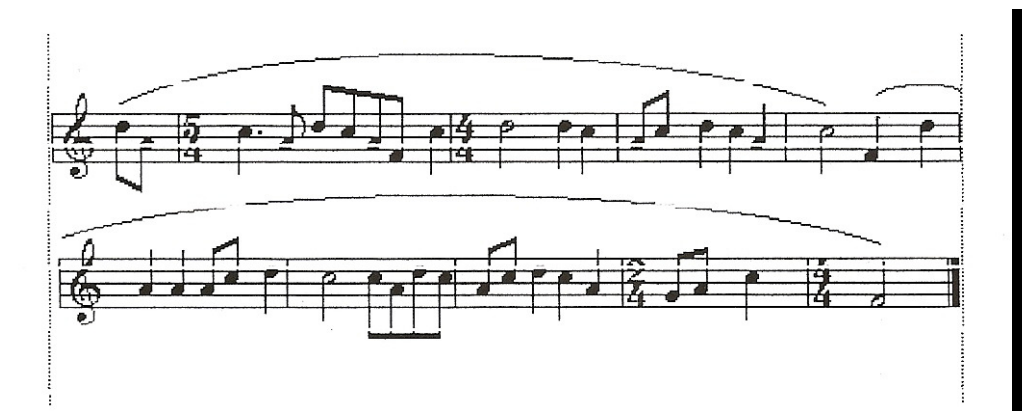


Figura 1 Cossacos de Don (Maximof, 1960 citado por Faria, Apostila 2007 p.4)

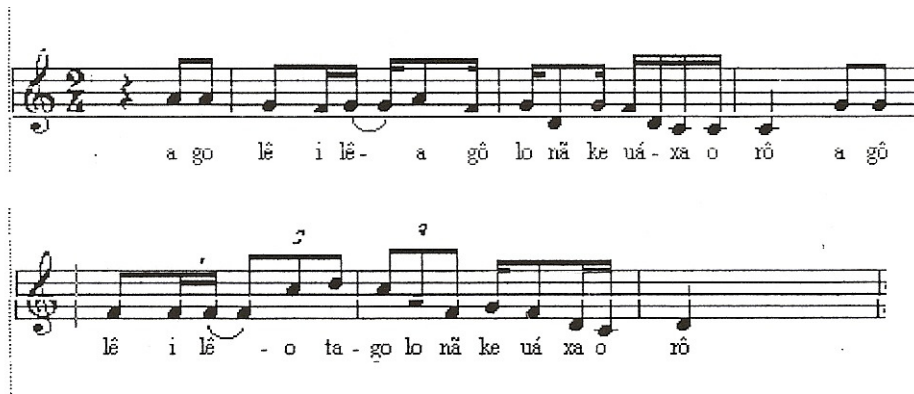


Figura 2 Candomblé de Kêtu, Salvador Bahia (Faria, Apostila 2007 p.4)

1.2.2. Estrutura do sistema musical grego

Segundo Grout pouco se sabe sobre as composições musicais da Grécia antiga, devida à falta de fontes manuscritas. O que nos é válido falar é a cerca do pensamento teórico musical que existia na época.

A palavra harmonia utilizada no meio musical na Grécia antiga não possuía apenas o sentido que conhecemos hoje, ciência que ensina a formar e dispor acordes, na verdade era um termo bem amplo, ora podendo designar a concepção do pensamento pitagórico e platônico de simetria da disposição bem ordenada do funcionamento perfeito das coisas do universo cósmico e do universo humano, ora designar os elementos da teoria musical: notas, intervalos, gêneros, sistemas de escalas, tom, modulação e composição melódica assim como designar a própria escala modal. (Grout, Palisca, 2001)

No sistema musical grego da antiguidade as escalas eram construídas a partir do tetracorde que compreendia a combinação de quatro notas num intervalo de 4ª entre a primeira e a última nota. Podendo este se apresentar de três maneiras diferentes: diatônico, cromático, e enarmônico, devida à organização de seus intervalos internos.

As notas extremas dos tetracordes eram fixas e tinham altura estável já as intermediárias variavam conforme o movimento do contínuo (movimento melódico da voz humana em que as notas variam constantemente de altura sem se fixar em uma nota específica).

No tetracorde diatônico os dois intervalos superiores eram tons inteiros e o inferior meio tom, no cromático o primeiro intervalo era um semi dítone, ou terça menor e os dois intervalos inferiores eram de semitons, já no enarmônico o intervalo superior era um dítone, ou terceira maior e os dois

intervalos inferiores eram menores do que meio tom eram quarto de tom, ou próximo do quarto de tom.

Exemplo 1.1 — Tetracordes

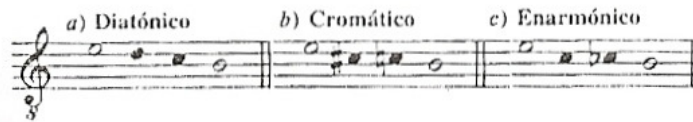


Figura 3 (Grout e Palisca, 2001 p.23).

No processo de formação de uma escala, dois tetracordes podiam ser combinados de duas maneiras diferentes: quando a última nota do primeiro tetracorde distanciava da primeira nota do segundo tetracorde por um intervalo de tom eram considerados disjuntos, se a última nota do primeiro coincidia, ou melhor, era também a primeira nota do segundo eram caracterizados como conjuntos. Desta combinação derivou-se o sistema perfeito completo em que quatro tetracordes eram combinados alternando entre conjuntos e disjuntos resultando no sistema de duas oitavas. Ainda vale ressaltar que os tetracordes admitiam outras nomenclaturas a partir de sua posição neste sistema perfeito. Em uma ordem decrescente eles eram denominados respectivamente: o mais agudo hyperbolaion (notas extremas), o segundo diezeugmenon (disjunção), o terceiro, meson (meio) o quarto hypaton (último). A fim de completar as duas oitavas depois do hypaton era colocada uma nota suplementar denominada proslambanomenos, fechando assim a oitava inferior. (Grout, Palisca, 2001).

Exemplo 1.3 — O sistema perfeito completo

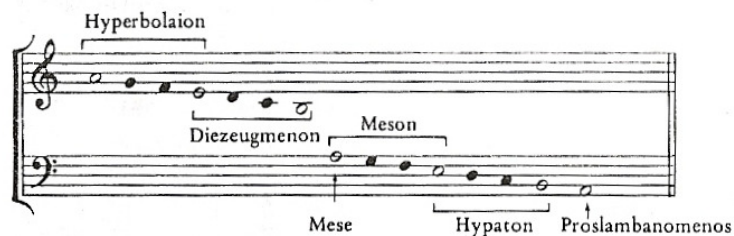


Figura 4 (Grout, Palisca, 2001 p.24).

Cleônides teórico musical (autor de data incerta, possivelmente do século II depois d.C.) observou as possibilidades de organização dos intervalos de semitom e tom dentro das quartas, quintas e oitavas justa, tendo como ponto de partida os três gêneros de tetracordes (diatônico, cromático e enarmônico). Em relação às oitavas formadas por tetracordes diatônicos ele observou que elas podiam pertencer a sete tipos diferentes, atribuindo-lhes nomes étnicos relacionados a regiões que foram colonizadas pelos gregos no processo de expansão territorial e onde possivelmente estas escalas eram utilizadas.

A escala que ia de mi a mi foi denominada de dórica, ré a ré frigia, dó a dó de lídia, si a si de mixolídia, a partir das escalas dórica, frigia e lídia eram formados a partir da primeira nota do tetracorde inferior respectivamente as espécies hipolídia, hipofrúgia e hipodórica.

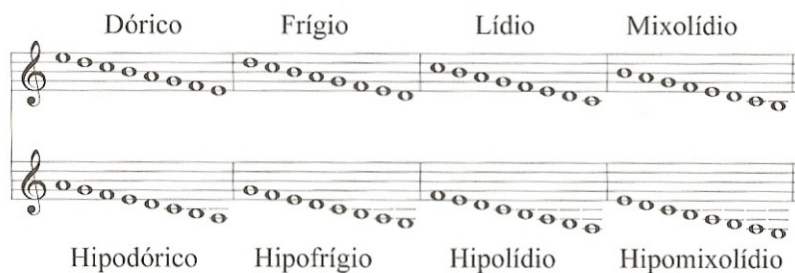


Figura 5 (Paz, 2002 p.191)

1.3. Os modos da igreja medieval

Com o declínio do império romano e a paralela ascensão da igreja cristã, boa parte da música da antiguidade foi abandonada por estar associada a rituais ou práticas pagãs. Os tetracordes cromático e enarmônico foram repudiados e o diatonismo passou a reinar absoluto (Ugarte, 2005 p.5).

“Clemente de Alexandria (150-216) condenava o cromatismo, como inconveniente à gravidade cristã, Guido D’Arezzo, músico severo, nada aceitou que não fosse puro diatonismo” (Souza, 1959 p.11).

Segundo (Carvalho, 2000) boa parte dos teóricos musicais acreditava que os modos eclesiásticos teriam derivado dos modos gregos com algumas modificações, sendo os eclesiásticos pensados ascendentemente, enquanto os modos gregos descendentemente, tendo ainda a igreja medieval acolhido a nomenclatura já estabelecida pelos gregos, todavia os nomes nos modos

litúrgicos não correspondiam exatamente à escala grega. Exemplo: o modo dórico grego era a escala de mi a mi, em contrapartida o dórico eclesiástico era a escala de ré a ré.

No século XI os modos litúrgicos compreendiam um total de oito escalas. Nos primórdios do cristianismo os quatro modos autênticos eram denominados Protus, Deuterus, Tritus e Tetrardus (primeiro, segundo, terceiro e quarto) formados respectivamente a partir das notas ré, mi, fá, sol passando a partir do século X a serem chamados de dórico, frígio, lídio, mixolídio, e de cada um destes modos derivava-se seus respectivos modos plagais cuja a nota mais grave poderia ser encontrada uma quarta justa abaixo da nota mais grave do modo autentico. Inicialmente designados por: Protus Plagalis, Deuterus Plagalis, Tritus Plagalis Tetrardus Plagalis sendo mais tarde denominados Hipodórico, hipofrígio, hipolídio e hipomixolídio tendo início a partir das respectivas notas lá, si, dó, ré. Geralmente os modos autênticos eram usados pela igreja em ocasiões festivas devido seu caráter mais intenso e os modos plagais eram utilizados para reflexão e penitência por possuir um caráter mais ameno. Outro aspecto a salientar é a importância da nota finalis e da confinalis (ou nota tenor). A finalis do modo autentico correspondia à primeira nota da escala, já a dos modos plagais eram iguais a de seus modos autênticos correspondente. Exemplo: dórico tem nota ré como finalis, hipodórico também.

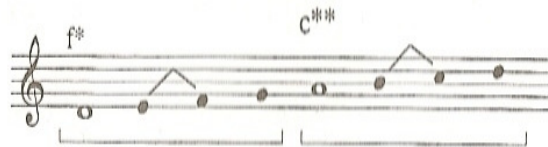


Figura 6 Escala dórica (Carvalho, 2000 p.37).



Figura 7 Escala hipodórica (Carvalho, 2000 p.37).

A confinalis tinham função de nota recitante, ou seja, nota principal era entoada na maior parte do texto e no modo autentico podia ser encontrada uma quinta justa acima da finalis, exceto no caso do modo frígio que fugia a esta regra em razão do trítone entre si e fá em que se fazia

necessário a utilização do bemol (ficando si bemol). Para evitar a quinta falsa entre as notas si e fá e também por ser o si uma nota móvel (ora podia ser si, ora si b) usava-se o dó como confinalis do modo frígio. Nos modos plagais as confinalis situavam-se uma terça abaixo das confinalis de seus modos autênticos, exceto quando a nota caía em si era substituída por dó. Através da finalis era possível saber se uma nota pertencia a um determinado tipo de escala, por exemplo, a escala que ia de ré a ré, porém não era possível identificar se era modo autêntico ou plagal, quem determinava isto era a confinalis.

The image shows two staves of musical notation in 10/4 time. The first staff contains the lyrics: "Glo - ri - a, laus et ho - nor ti - bi sit Rex Chris - ste Re - demp - tor:". The second staff contains the lyrics: "Cu - i pu - e ri - le de - cus promp - sit Ho - san - na pi - um". The melody is written in a single line on a five-line staff with a treble clef.

Exemplo musical 1. Melodia no modo dórico (Carvalho, 2000 p.38)

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains the lyrics: "Do - mi - nus tam - quam o - vis ad vi - cti - mam du - ctus est et non a -". The second staff contains the lyrics: "pe - ru - it os su - um". The melody is written in a single line on a five-line staff with a treble clef.

Exemplo Musical 2. Melodia no modo Hipodórico (Carvalho, 2000 p. 40).

Nos séculos VIII e IX, os oito modos reinaram soberanos nos afazeres da igreja medieval, quando na mesma época foram introduzidos mais quatro modos por influência de Carlos Magno, os modos eólio e jônio com suas escalas autênticas e plagais (Miller, 1941 p.10 citado por Carvalho, 2000). Vale lembrar que o modos jônio e eólio foram rejeitados pelos teóricos medievais sendo reconhecidos somente no século XVI. (Smith, 1989 p.17 citado por Carvalho, 2000).

Protus Autentico	Deuterus Aut.	Tritus Aut.	Tetrardus Aut.
Dórico-1º tom	Frígio-3º tom	Lídio-5º tom	Mixolídio-7º tom

Hipodórico	Hipofrégio	Hipolídio	Hipomixolídio
2º tom	4º tom	6º tom	8º tom

Figura 10 (Paz, 2002 p.191).

1.4. O modalismo na música brasileira

Em relação à origem da música brasileira os estudos de diversos autores do folclore levaram a conclusão de que índios negros e brancos, etnias que contribuíram extensivamente na formação do povo brasileiro. No período colonial entre (1500 a 1806) possivelmente faziam sua própria música, não havendo junção de elementos desta tríade que pudessem legitimar a produção de uma música tipicamente brasileira. É no final do século XIX que se começa a fixar timidamente elementos que iriam definir a música feita aqui como criação peculiar do povo brasileiro. (Alvarenga, 1946 p.17 citado por Paz, 2002 p.23).

Apesar de sabermos a importância destes três povos à formação da identidade brasileira, o que inclui suas manifestações artísticas dentre elas a música, não abordaremos aqui as teorias sobre a contribuição de cada um deles, por se tratar de um estudo minucioso que demandaria tempo e acabaríamos nos distanciando de nossos objetivos.

Sobre a origem dos modos na música brasileira é possível se pensar em cinco correntes de pensamento. Segundo Ermelinda Paz há estudiosos que explicam certas características modais em nossa música através da influência ibérico-gregoriana trazida pelos padres jesuítas no processo de catequização de nossos índios em que era tradição a utilização luso-espanhola do canto de melodias gregorianas, que tinham nos modos ferramenta principal para composição (Souza, 1959). Guerra Peixe em entrevista a Ermelinda Paz em 25/11/1987 página 28 discorda sobre a influência dos jesuítas na música brasileira dizendo: “Eles destruíram o que havia de índio e não construíram nada”.

Outros autores explicam a presença dos modos na música brasileira a partir da origem ibérico-mourisca, no processo de expansão (invasão) árabe na península ibérica em que Portugal teria herdado influências desta cultura e conseqüentemente teria disseminado em solo brasileiro no processo de colonização. Pode-se notar claramente a presença deste pensamento no depoimento do compositor Leonardo Sá, em que diz:

O sistema árabe, os processos dessa música, seus efeitos, chegaram através da própria integração, mas principalmente dos substratos que havia na cultura portuguesa em função da dominação moura durante quase um milênio e também, através dos negros islamizados. Esta influência fica como algo que subjaz sempre, apesar dela nunca aflorar como um objeto característico. (Paz, 1987 p.29)

A autora ainda complementa esta idéia com citações de autores que fazem analogia da influência de costumes árabes no comportamento nordestino como, por exemplo, a tradicional buchada de carneiro do nordeste que também é presente na culinária da Síria, o aboio (tipo de canto) dos vaqueiros que lembram os cantos árabes de um passado distante. (Barroso citado por Siqueira citado por Paz, 2002 p.29).

Em citação de Luiz Soler evidencia de forma mais detalhada a presença destes elementos.

Muitas coincidências curiosas entre tradições muçulmanas e sertanejas, mesmo no homem do sertão que não prima pela racionalidade árabe: lenço cobrindo boca e pescoço das mulheres, a instituição da cabra na vida caseira, o amor ao cavalo, um verdadeiro culto, entre os sertanejos. Muitos tipos de comida: as coalhadas e os requeijões sertanejos, o cuscuz, o alcuscuz dos árabes, etc. O canto narrativo, mais recitado do que cantado, é denominado entre os árabes de *lingui – lingui*: a *lenga – lenga* da gíria dos cantadores (Soler, 1978 p.68-69 citado por Paz, 2002 p.30).

Soler ao comparar os pontos comuns entre estas duas culturas nos faz pensar seriamente sobre a possibilidade indireta da influência de alguns elementos da música árabe ter desaguado na música brasileira já que vários elementos desta cultura refletiram no modo de vida dos nordestinos, é possível que o mesmo tenha acontecido na música deste povo.

Guerra Peixe e Batista Siqueira acreditam que as melodias modais na música brasileira são de caráter, autóctones, ou seja, geradas em território brasileiro, por isso, quando se referem a estas estruturas modais usam uma nomenclatura especial para não fazer alusão aos modos eclesiásticos, que são eufonicamente iguais. Por exemplo, utilizam as expressões maior com quarta elevada (lídio), maior com sétima abaixada (mixolídio), menor sem sensível (eólio), menor sem sensível com a sexta elevada (dórico). Hélio Sena fala da tendência que a música indígena e africana tem de se tornar descendente e com isso acaba nos levando a uma interpretação do processo de geração autóctone dos modos.

Se você lidar com a música indígena ou até mesmo de certos lugares da África, por exemplo, Nova Guiné vai ver como eles lançam o grito, fazem música ao ar livre em

ambiente aberto de grandes planícies. Em razão de um esgotamento natural da respiração há uma tendência da melodia se tornar descendente. Então, no índio acontece freqüentemente isto. O grito solto no início e o que vem de lá de cima é um glissando sem definir notas, mas de vez enquanto defini um primeiro grau, um quinto grau então, eles tem onde terminar e é um processo gradual em que aos poucos as notas vão se definindo e vão sendo geradas. Você pode observar isto nos diversos povos do mundo que tem a cultura próxima da origem. Esta questão de definir a fundamental, a oitava, o quinto grau, as vezes o terceiro grau, enquanto os outros ainda são glissandos, desliza-se por eles. De qualquer maneira para qualquer antropólogo, qualquer pessoa que estudar isto vai dizer: Isto aí é um modo sendo gerado (Sena, Entrevista, 23/10/2008).

Batista Siqueira argumenta ainda dizendo que não se pode enquadrar a música folclórica nordestina em nenhum sistema modal conhecido. Em comparação do modo mixolídio com o modo nordestino maior com 7 abaixada, onde a semelhança se dá exatamente pela 7ª, diz que a diferença entre eles é marcada pelo o movimento melódico ascendente nos modos eclesiásticos, e descendente no caso da música folclórica nordestina (Paz, 2002). Entretanto esta opinião nos faz pensar se esta característica descendente do folclore nordestino não teria referências no modo grego hipofrígio (sol a sol) ou na escala africana hexacordal de seis sons (sol a sol) que às vezes aparece com a sétima abaixada em que o comportamento melódico de ambas as escalas, grega e africana também apresentavam esta tendência descendente. (Oneyda Alvarenga, 1946 citada por Paz, 2002 p. 31)

Há ainda os que crêem em possíveis origens africanas trazidos pelos negros escravizados. Oneyda Alvarenga considera que a contribuição Portuguesa foi determinante pelo fato de Portugal ter governado o Brasil por mais de três séculos, contudo fornece alguns elementos técnicos que estabelecem uma possível contribuição africana. Dentre eles a tendência da melodia nacional para o movimento descendente (Paz, 2002).

As escalas estranhas nos vieram provavelmente da África, onde predominam as escalas modais, diferentes da escala tonal européia e as escalas de cinco a seis sons, respectivamente chamadas pentatônicas e hexacordais (...)

Na nossa musica, a sensível, freqüentemente não aparece, resultando do seu corte uma escala hexacordal. Outras vezes aparece abaixada, constância nossa, criadora de uma escala modal encontrada também na África, e correspondente da que os gregos chamavam modo hipofrígio (sol a sol descendente sem alteração). (Alvarenga, 1946 citado por Paz, 2002 p.31)

Por último os autores que buscam na acústica a explicação para a origem dos modos nordestinos. Jose Siqueira em sistema modal da musica folclórica do Brasil admite a influência dos jesuítas na formação dos modos nordestinos, entretanto revela através da acústica uma explicação mais científica em que as duas alterações encontradas nestes modos, a sétima abaixada e quarta elevada, respectivamente harmônicos 7 e 11 são gerados a partir da vibração dos corpos sonoros na série harmônica.

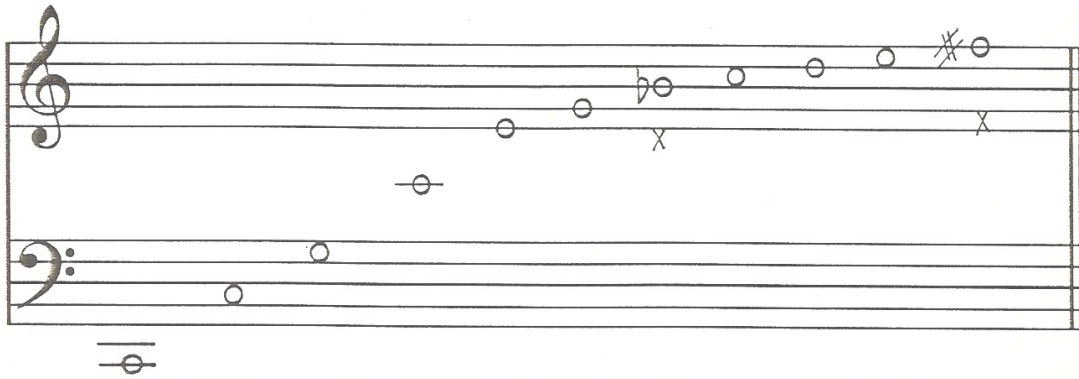


Figura 8 Série harmônica (Paz,1994 p.117)

Em verdade há muita discussão em relação a denominação e sobre a presença das estruturas modais mais utilizadas na música brasileira. Pesquisadores nesta área reconhecem a disseminação do modalismo em nossa música, todavia variam em suas opiniões. O que podemos afirmar a partir da observação de Ermelinda Paz é a unanimidade dos autores em considerar a presença do modo mixolídio e da escala hexacordal (escala de seis sons) encontrada na música brasileira.

Dulce Lamas em literatura popular em verso à página 419 diz que a melodia apresenta-se, via de regra, na arte dos nossos cantadores em escalas modais. Renato de Almeida, citado por Pe. José Geraldo de Souza em contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira à página 9 e Mário de Andrade em Ensaio sobre a música brasileira à página 44, abordam o abaixamento da sétima e a escala hexacordal (sem sensível). Alda de Jesus de Oliveira em sua citada tese – apresentada à University of Texas at Austin em 1986 como requisito para obtenção do título de Doutor – à página V refere-se à escala pentatônica e ao modo mixolídio. Batista Siqueira em *Influência Ameríndia na música folclórica do nordeste* à página 83, acusa a existência, no nordeste de cinco modos (como já foi mencionado o autor evita a terminologia gregoriana): 1 tipo, escala Maior sem sensível; 2 tipo, escala maior com a sétima abaixada, 3 tipo, escala maior sem sensível com o quarto grau elevado; 4 tipo, escala menor com o sétimo grau abaixado; 5 tipo, escala menor com o sétimo grau abaixado e sexto elevado. Chama ainda atenção para o caráter descendente de todas.

Pe. José Geraldo de Souza em *Características da Música Folclórica Brasileira* à página 6, estabelece os quatro modos mais encontrados em ordem de importância. Em primeiro lugar, o modo mixolídio; em segundo, o modo eólio; em terceiro, o modo lídio e em quarto, a escala hexacordal. Em outra obra intitulada *Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para música popular brasileira* à página II, todavia, Pe. José Geraldo de Souza, diz que “após diligente pesquisa, podemos afirmar que existem em nosso populário musical exemplos vazados em todos os modos gregorianos”.

Todavia José Siqueira em *O Sistema Modal na música folclórica do Brasil* às páginas 3-4, estabelece que os modos mais utilizados no nordeste são: I Modo Real (mixolídio), II Modo Real (lídio) e o III Modo Real _ Misto Maior (mescla de lídio e mixolídio) além de I Modo derivado (frígio), II Modo derivado (dórico) e III Modo derivado – misto menor (mescla de frígio e dórico) (Paz, 2002 p. 32-33).

MIXOLÍDIO

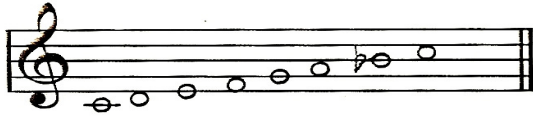


Figura 9. Modo mixiolídio (Paz, 1994 p.116)

HEXACORDAL

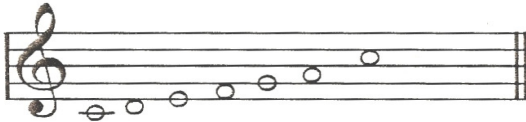


Figura 10. Escala hexacordal (Paz, 1994 p.116)

LÍDIO

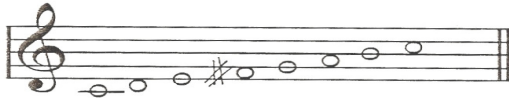


Figura 11. Modo lídio (Paz, 1994 p.116)

EÓLIO

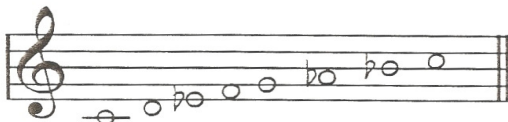


Figura 12 Modo eólico (Paz, 1994 p.116)

DÓRICO

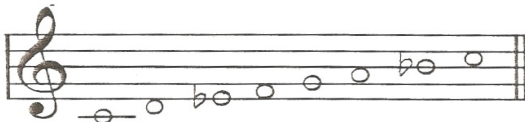


Figura 13 Modo dórico (Paz, 1994 p.116)

FRÍGIO



Figura 14. Modo frígio (Paz, 1994 p.117)

PENTATÔNICA

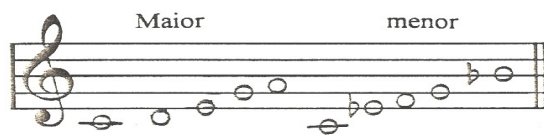


Figura 15. Escala pentatônica (Paz, 1994 p.117)

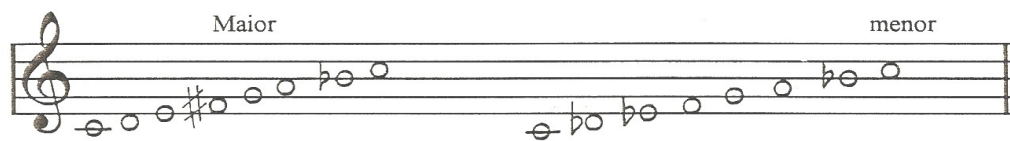


Figura 16. Escala mista (Paz, 1994 p.117)

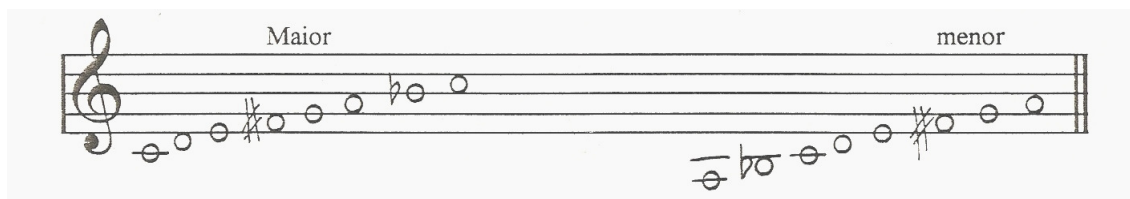


Figura 17. Escala mista (Paz, 1994 p.117)

1.4.1 O modo Jônio.

Há uma certa confusão na identificação do modo jônio em razão deste modo ser sonoramente semelhante ao modo de dó maior. O que nos permitiu diferenciar um do outro é a ocorrência de alguns elementos no contexto melódico e harmônico. O professor Hélio Sena em sua tese de livre docência discorre um pouco sobre estes elementos. Geralmente o modo jônio apresenta

início em graus instáveis, ataque no agudo, pode vir precedido ou não de anacruse, seguido de um movimento descendente, antecipação da nota final da frase com ou sem síncope, articulação de terça como intervalo final da cadência, principalmente do 6º para o 1º grau, não resolução da sensível na tônica podendo acontecer as vezes, porém a melodia apresenta caráter modal (Paz, 2002), cadências plagais (IV -I) ainda que a melodia não esteja harmonizada, o intervalo de 6º - 1º grau no final da frase sugere fortemente este encadeamento (Ugarte, 2005).



Ve-nha cá meu bom pa-trão, ó-ia lá, re-pa-ra bem no céu
gre-ji-nha da La(pa) foi fei-tá de pe-dra e luz, o ro-
en-tra quem me-re-ce, na ter-ra va-le quem tem. *Fim* A i-
-me-ro me dá um'es-mo-la, man-da-da por Bom Je-sus.

Exemplo musical 3. Cantiga de cego - Bom Jesus da Lapa(Paz, 2002 p.93)



No di-a que eu nas-ci, a-té um gal' pret' can-
-tô, mi-nha mãe dis-se a meu pai es-se vai sê can-ta-dô.

Exemplo musical 4. Caninha verde (Paz, 2002 p.94)

1.5. A questão do processo de tonalização da música de algumas regiões

É possível se pensar em alguns elementos que contribuíram para a tonalização da música de determinadas regiões como o processo de urbanização, a massificação do rádio, a introdução de instrumentos que favorecem a procedimentos tonais.

Estes fatores podem ser observados na fala de alguns estudiosos.

Antes da introdução da “boa têmpera”, que conduziu à cristalização das modernas escalas maior e menor, os modos eram de uso geral, não só na música eclesiástica, senão também na profana, e sobrevivem hoje, sempre que a canção popular conservou o caráter arcaico, como nas ilhas britânicas, no país do Basco e na Bretanha (...) Poder-se-á perguntar por que razão a

parte oriental de Portugal conservou em tal riqueza e profusão tipos arcaicos de música, só excepcionalmente conservados no ocidente. Estas regiões são, é claro menos densamente povoadas, mais afastadas dos grandes centros urbanos de civilização, e da mais fácil de todas as vias de influência, o mar. Mas quer me parecer que todos estes fatos não bastariam para explicar o fenômeno. É minha impressão que a chave do enigma está em a guitarra não ter penetrado nestas regiões, onde continua a tradição do adufe. O adufe sendo, como é, instrumento atonal de percussão, não afeta como faz a guitarra à tonalidade das melodias que acompanha. (Gallop, 1937 citado por Paz, 2002 p. 21).

Podemos ainda observar a oposição da professora Roselys Velloso Roderjan em relação ao uso do acordeon como instrumento de acompanhamento das danças folclóricas paranaenses em que a melodia dos cantos eram transportadas para tonalidades maiores. Vale ainda ressaltar a utilização da gaita gaúcha no Rio Grande do Sul que acabou influenciando na transformação do populário sulino, em razão deste instrumento possuir uma certa limitação anatômica, tendo em vista não ser possível executar cromatismo, ou mesmo escolher acordes diferentes a I – IV – V fator decisivo no processo de tonalização da música gaúcha, neste caso uma tendência a tonalidades maiores (Paz, 2002).

Estes elementos são ainda esboçados pelo professor Hélio Sena.

Aconteceu com Portugal o mesmo com a Europa inteira que foi a perda gradual dos modos devida à massificação. A massificação das cidades contribuiu muito para isto, o rádio mais ainda e a massificação da guitarra que é o violão com os acordes fáceis de trabalhar, então os acordes vieram com aqueles blocos feitos para um tipo de música muito tonal em que se utilizava muito o violão. E esta questão da harmonia chapada, dos encadeamentos chapados você pode atribuir o desaparecimento dos modos em Portugal. Teve diversas outras coisas aí, mas esta foi uma delas. (Sena, Entrevista, 23/10/2008)

1.6. A influência modal nos compositores da música popular brasileira.

Segundo Ermelinda Paz, Luiz Gonzaga teria sido o precursor do uso das estruturas modais na música popular brasileira. Sua obra foi diretamente influenciada pelo folclore nordestino, onde o modo mixiolídio tem presença marcante em suas composições. Quando a autora diz que Luiz Gonzaga é quem deu início ao processo de utilização dos modos na MPB é possível que ela esteja se referindo a utilização destes modos no âmbito melódico dentro de um pensamento tonal, tendo em vista que a partir da página 174 do livro “o modalismo na música brasileira” ela cita uma série de exemplos de canções com melodias modais, que se analisarmos a partir de audições de gravações das respectivas melodias, concluiremos que a harmonização é tonal. Diz ainda que em Alceu Valença o modalismo aflora às vezes de maneira não tão óbvia quanto em Gonzagão, e sugeri que Elomar seja talvez o compositor mais modal de todos compara sua obra com as formas poéticas arcaicas, sendo necessário ao ouvinte leitor um glossário para entender a mensagem (Paz, 2002).

Exemplo de melodias modais.



Figura 18 Asa branca fá mixolídio (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) (Paz, 2002 p.174)

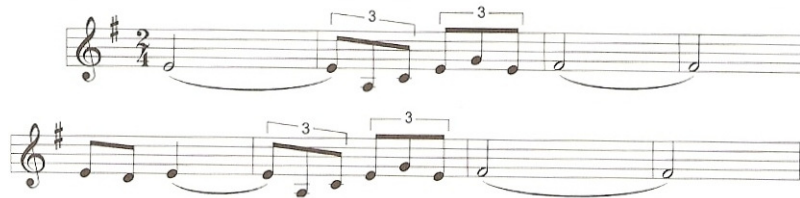


Figura 19 Arrastão (Edu Lobo e Vinícius de Moraes) (Paz, 2002 p.177).

2. O ENSINO DE MODALISMO NA ESCOLA REGULAR DE MÚSICA

2.1 A Escola Villa Lobos

A observação do ensino de modalismo foi realizada na escola de música Villa Lobos situada na rua Ramalho Ortigão, nº9/2º andar centro do Rio de Janeiro. A fim de compreendermos o funcionamento desta escola faz-se necessário à descrição de sua estrutura organizacional para melhor contextualizarmos nosso trabalho.

A escola foi fundada em junho de 1952, idealizada como um centro popular de ensino de artes. Atualmente é integrada a estrutura da Secretaria de Estado da Cultura, estando subordinada à Fundação Anita Mantuano de artes do Estado da Cultura do Rio de Janeiro/ FUNARJ.

A escola Villa Lobos atua em três frentes de trabalho, ao que diz respeito ao ensino musical sendo elas: musicalização infanto-juvenil, curso básico, e educação profissional nível de técnico.

Musicalização infanto-juvenil: é destinada a crianças de 8 a 12 anos e tem por finalidade desenvolver não somente a criatividade e a percepção auditiva, mas possibilitar ao estudante o aprendizado da leitura e da escrita musical e, ainda, desenvolvê-lo na prática de um instrumento. Dando ênfase neste processo aos atos de perceber, ler, compor em todos os níveis e executar um instrumento. Atualmente o curso tem a duração total de até seis anos e está dividido da seguinte maneira: Nível A: de 8 a 10 anos Nível B: de 10 a 12 anos.

Curso básico Tem por finalidade a musicalização de adolescentes (a partir dos 13 anos), e adultos. Sendo este curso destinado a pessoas que desejam iniciar os estudos de música, ou estruturar e desenvolver um conhecimento que foi adquirido de forma informal através de uma vivência prática anterior sem um acompanhamento pedagógico. Não é exigido do ingressante qualquer tipo de conhecimento teórico ou instrumental.

O curso possui a seguinte estrutura: manhã de 08:00 às 13:00 atendendo a faixa etária de 13 a 18 anos; tarde de 13:00 às 18:00 a faixa etária de 13 a 18 anos; noite das 18:00 às 22:00 a partir de 19 anos. Tendo a duração de cinco semestres letivos que são organizados em módulos.

1º módulo de fundamentação do curso básico, supõe um primeiro contato com a cultura musical; apresentação do material básico necessário à compreensão musical e à performance; desenvolvimento e aperfeiçoamento da escuta, iniciação à história e a escrita musical.

Neste período o aluno não tem contato com o instrumento musical, são trabalhados LEM (Leitura e escrita musical), PVO (prática vocal) que é na verdade prática de solfejos e APM (Apreciação musical) através de concertos oferecidos pela escola. A partir do 2º período o aluno aprovado no módulo de fundamentação do curso básico passa ao módulo de qualificação que compreende quatro períodos letivos e serão oferecidas neste módulo as seguintes disciplinas:

PER I e II (Percepção auditiva I e II), EMU I e II (Estruturação musical), HAR I e II (Harmonia I e II), e instrumentos específicos I, II, III e IV. As aulas têm a duração de 00:50 a 01:50 minutos dependendo da disciplina e são oferecidas nos três turnos já estabelecidos acima. Ao final dos cinco períodos sendo o aluno aprovado recebe a declaração de conclusão do curso.

Como há uma demanda muito grande para o ingresso no curso básico os interessados passam por uma seleção através de provas de conhecimentos gerais e entrevista. Outra particularidade deste curso é a fato de haver uma taxa semestral para manutenção dos instrumentos apesar de ser uma escola pública.

Curso de educação profissional de nível técnico:

É destinado à formação de músicos profissionais, jovens e adultos que pretendem ingressar no mercado de trabalho. O curso busca atender às especificidades do nível de formação, no que diz respeito a sua concomitância ou seqüencialidade ao Ensino Médio da Educação Básica, e é oferecido em dois módulos de um ano, nas seguintes áreas:

Execução Musical (aprendizagem de um instrumento), Regência de Conjuntos (vocal ou instrumental), Arranjos Musicais, Editoração de Partituras e Documentação Musical, Sonorização (técnica de operação de som). Além do estudo aprofundado dos instrumentos há também um estudo mais analítico nos conteúdos teóricos relacionados à leitura, percepção, harmonia e história da música. Diferente do Curso Básico, o Curso de Educação Profissional de Nível Técnico é inteiramente gratuito e requer do candidato conhecimentos prévios como habilidade instrumental, leitura e escrita musical, harmonia básica e outros. Sendo o ingresso por meio de provas de seleção que acontecem anualmente nos meses de dezembro e janeiro.

2.1. A observação do ensino de modalismo

Para melhor avaliar a forma de abordagem do ensino de modalismo; fez-se necessário a delimitação de algumas formas de atuação, como, por exemplo, restringir o campo de estudo a três

professores de cada instância desta escola. Acompanhamos a rotina destes professores respectivamente inseridos nos cursos de musicalização infanto-juvenil, curso básico e curso de educação de nível técnico. Sendo ambos professores de LEM (leitura e escrita musical) e PVO (prática vocal/ solfejos).

Em relação ao ensino de modalismo, a maioria dos professores relatou que nem sempre é possível trabalhar o tema em sala de aula, em razão de terem que cumprir os conteúdos do programa estabelecido que contém temas com maior relevância aos vestibulares de música das escolas técnicas e universidades. Podemos notar esta preocupação em entrevista dada por um desses professores.

“Em sala de aula fica um pouco difícil trabalhar os modos, porque a gente tem um inimigo que são os concursos. O maior inimigo do ensino de música hoje são os concursos. Ao invés de você preparar o aluno para que ele tenha uma boa formação musical você acaba tendo que prepará-lo para o jogo. Onde você tem que cumprir as normas estabelecidas, se você cumprir você entra se não cumprir não entra, então, a gente acaba tendo que focar em outras coisas”(…)

Mas, ainda assim o tema é abordado em sala de aula. Com relação aos procedimentos destes professores no que tange o ensino do sistema modal pôde ser observado que cada um desenvolveu a sua maneira, uma forma própria de abordar o tema. Não existe um manual pronto a ser seguido. O professor do curso básico que também ministrava a disciplina de PVO (prática do solfejo em grupo) tinha o cuidado de escolher e incluir previamente pelo menos três a quatro melodias de caráter modal a serem trabalhadas, e ainda usava o recurso da criação de melodias para complementar o trabalho. No nível técnico em que o ensino é mais corrido e há uma ansiedade muito grande pela eminência do vestibular, os modos eram trabalhados unicamente pela via do solfejo. Já no nível de musicalização infanto-juvenil, quando havia possibilidade, o modalismo era trabalhado informalmente através de canções e cantigas modais.

2.2. Sugestões de exercícios práticos para o ensino de modalismo.

Este tópico tem como objetivo reuni uma série de exercícios com os modos a fim de clarear a prática de professores que estão introduzindo este tema a seus alunos. Depois de muitas observações em sala de aula e em conversas com professores, principalmente Hélio Sena e Ermelinda Paz chegamos

à conclusão que não existe um manual pronto para aplicação do ensino de modalismo, na verdade o ensino deste tema é feito de maneira muito intuitiva e depende da sensibilidade e criatividade de cada professor em desenvolver um método que melhor se adapte a seus alunos. Talvez tenhamos chegado a esta conclusão devido o fato de ser o modalismo um sistema muito amplo e cheio de possibilidades.

2.2.1. Trabalho de solfejo modal

O professor poderá fazer um aquecimento vocal com os alunos através de vocalizes partindo de uma estrutura modal, por exemplo, pode-se utilizar o modo lídio em vocalizes que explorem os cinco primeiros graus da escala, para marcar exatamente a passagem pelo quarto grau elevado, intervalo característico deste modo.

Exemplo:

Com a utilização das vogais (a, e, i, o, u,) desenvolve-se o exercício vocal fazendo a transposição de uma vogal para outra a partir do semitom. Depois disto pode-se introduzir o solfejo de canções no modo lídio. Este processo poderá ser estendido a todos os modos tendo sempre o cuidado de privilegiar os intervalos característicos de cada estrutura modal. (exercício retirado da prática de um professor da escola Villa Lobos)

2.2.2 Criação de canções modais

Pode-se recorrer a este recurso de composição a partir do momento em que as estruturas modais estiverem bem claras para os alunos, ou seja, ao longo do tempo depois de muitos solfejos e reconhecimento das escalas. O professor poderá fazer uma seleção prévia de poemas, histórias infantis, pequenos textos, frases, palavras e etc para serem musicados pelos alunos.

Depois de distribuídos os textos em sala de aula, os alunos terão que enquadrá-los dentro de uma melodia modal, ou melhor, musicar estes textos a fim de transformá-los em canções. No final deste processo é interessante que cada aluno apresente a sua composição para a turma.

(Exercício recolhido da prática do professor Hélio Sena)

2.2.3. Improvisação com estruturas modais

Qualquer conteúdo musical pode ser abordado através da improvisação, porém, nesta proposta, o material a ser utilizado será de cunho modal. A proposta para o jogo improvisatório precisa ser bem

clara e definida antes do início da atividade. O encaminhamento a seguir presta-se a uma classe de percepção musical.

- a) Estabelecer sobre qual estrutura modal irão improvisar,
- b) Cantá-la antes de começar em diversas alturas,
- c) Definir o tempo aproximado de improvisação para cada participante pode ser um período, uma frase, ou um número determinado de compassos, fica a critério do grupo,
- d) Definir se o farão com ou sem nome de nota, neste caso, pode-se ainda solicitar que a próxima pessoa a improvisar indique em que grau a anterior parou,
- e) Observar ainda se a improvisação será livre ou se haverá uma unidade de desenvolvimento com a precedente, se deverá ocorrer em forma de diálogo, etc,
- f) Reproduzir um trecho modal sob a forma de estribilho, improvisando alternadamente os novos episódios.

Pode-se ainda dentro desta proposta improvisar a duas ou mais vozes, criando polifonias modais, além disto cada participante pode eleger interiormente uma estrutura modal que será objeto de improvisação e os demais poderão identificá-la, mudando sempre de estrutura a cada integrante do grupo. (Paz, 2002)

2.2.4. Harmonização de cantigas e canções folclóricas modais.

O professor pode escolher algumas cantigas folclóricas e canções populares com melodias modais para que os alunos criem arranjos vocais e instrumentais, poderão harmonizar estas melodias a duas ou três vozes, assim como criar encadeamentos harmônicos que caracterizem bem o sabor de cada modo.

51. Pai Mateus

Lima (1977-p. 11)

Dó Mixolídio

Ai zum zum va-lha-me Deus Ne-gro de sor-te só éo pai Ma-
 1. C 2. Gm Bb
 -teus Ai zum -teus pai Ma-teus Ne-gro da-ma-do Eu sou ca-
 C C fim Gm C Bb
 -sa-do te-nho meus cu-mha-dos, Ai zum
 Gm C

Exemplo musical 5 Pai Mateus (fonte: Paz, 1994 p.60).

2.2.5. Criação de melodias para solfejo:

O professor poderá incentivar os alunos a comporem nos modos melodias para serem solfejadas em sala de aula por toda a turma. Para isto é necessário que as escalas modais estejam bem interiorizadas. De posse dessas melodias o professor pode escolher algumas delas para serem cantadas pelo grupo e acompanhadas no piano. O grupo pode ainda criar uma segunda voz para a melodia escolhida.

(exercício recolhido da prática de um professor da escola Villa Lobos).

CONCLUSÃO

O desejo de escrever sobre este tema foi por entender a importância do modalismo como fonte de oxigenação e renovação da música, devida a variedade sonora encontrada neste sistema que sem dúvida pode enriquecer muito o processo de criação musical.

O desenvolvimento deste trabalho tinha por objetivo investigar, acompanhar o ensino do modalismo em uma escola regular de música, verificar como era abordado, e recolher exercícios práticos utilizados pelos professores desta escola a fim de serem anexados ao final desta pesquisa, como material didático a ser oferecido a pessoas interessadas em trabalharem este conteúdo em sala de aula. A maioria dos professores entrevistados considerou indispensável o ensino do modalismo na formação dos músicos, admitiram que deixar a margem este tema é contribuir cada vez mais para uma formação musical de má qualidade, sabendo que é consenso à influência de muitos modos na música universal e principalmente na música popular brasileira, legado herdado por muitos de nossos compositores como, Villa Lobos, Luiz Gonzaga, Jorge Ben Jor, Elomar, e outros.

Ao final da pesquisa depois de muitas conversas com professores, concluímos que é de grande relevância o ensino deste sistema nas escolas de música, entretanto ficou evidenciado que não existe um manual de procedimentos práticos para o ensino deste sistema, na verdade os professores trabalham de forma muito intuitiva utilizando principalmente o recurso de criação.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Any Raquel. Contraponto modal: manual prático. 1ª edição. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 2000.

FARIA, Antônio Emanuel Guerreiro. Estrutura da música modal: Apostila, 2007.

FLORENZANO, Maria Beatriz. O mundo antigo: economia e sociedade. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. História da música ocidental. 2ª edição. Lisboa: editora Gradativa, 2001.

MOSSÉ, Claude. Atenas: a história de uma democracia. 3ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

PAZ, Ermelinda A. As estruturas modais na música folclórica brasileira. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

PAZ, Ermelinda A. O modalismo na música brasileira. Brasília: Editora Musimed, 2002.

SENA, Hélio. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 23/10/2008. 1 fita cassete (60 min)

SIQUEIRA, João Batista. Pentamodalismo nordestino. Rio de Janeiro: Casa Artur Napoleão, 1956, v. I e II.

SIQUEIRA, José. O sistema modal na música folclórica do Brasil. João Pessoa: (sem editora), 1981.

SOUZA, Pe. José Geraldo de. Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira. São Paulo, Divisão do arquivo histórico, 1959.

UGARTE, Anita Mattos Mezo. Estrutura da música modal: a importância do ensino de modalismo nos cursos acadêmicos. Rio de Janeiro, 2005.