



2010000367

T/UNESP
780.981
L732m



unesp

Edilson Vicente de Lima

AS "MODINHAS DO BRASIL"

da Biblioteca da Ajuda -

Lisboa

DIA

SÃO PAULO - 1998



Edilson Vicente de Lima

**AS “MODINHAS DO BRASIL”
DA BIBLIOTECA DA AJUDA -
LISBOA**

Dissertação apresentada ao Departamento
de Expressão e Comunicação do Instituto
de Artes da UNESP, Compus de São Paulo,
para a obtenção do título de **MESTRE EM
ARTES**. Área de Concentração: música Linha
de pesquisa: musicologia.

Orientador: **Prof. Dr. Vilmo Guimarães Melo**

São Paulo — 1998



AS MODINHAS DO BRASIL DA BIBLIOTECA DA AJUDA – LISBOA

Dissertação de Mestrado apresentada por EDILSON VICENTE DE LIMA ao
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São Paulo –
SP - 1998.

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de estudar o manuscrito 1596 da Biblioteca da Ajuda, Lisboa, intitulado "Modinhas do Brasil". Nossa proposta foi discutir o estilo das modinhas contidas neste manuscrito através de estudos históricos e musicais.



AS MODINHAS DO BRASIL DA BIBLIOTECA DA AJUDA – LISBOA

Master's dissertation presented by EDILSON VICENTE DE LIMA to **Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP**, Câmpus de São Paulo/SO.
Outubro, 1998.

Summary

The aim of this research is to study the handwritten 1596 from Biblioteca da Ajuda, Lisbon, entitled "Modinhas do Brasil". The proposal of our study was to discuss the musical style of the Modinhas inside the manuscript after historical and musical studies.



AGRADECIMENTOS

Devo agradecimentos especiais

ao **Prof. Dr. Vilmo Guimarães Melo**, pela paciente orientação;

ao **Prof. Dr. Régis Duprat**, pela contribuição na parte musical;

ao **Instituto de Artes da UNESP**, pela aceitação do projeto;

à **CAPES** e ao **CNPq**, pela concessão de bolsa de estudo.



SUMÁRIO

Introdução	01
1. Origem e difusão do gênero modinha	06
2. Revisão bibliográfica sobre o assunto	14
3. As "Modinhas do Brasil"	26
a) Transcrição do material	26
b) Acompanhamento e realização do baixo contínuo	35
4. Análise musical	45
a) Análise melódica	45
b) Análise harmônica	73
c) Análise morfológica	101
d) Análise prosódica	110
e) Análise rítmica	115
Conclusão	121
Bibliografia	136

INTRODUÇÃO

*Dizem que a modinha morreu.
Ela não morrerá porque já não é
mas uma canção,
mas um estado de alma.
(Mozart de Araújo)*

INTRODUÇÃO

A modinha segundo Silvio Romero, teria surgido antes mesmo do início do século XVIII. Afirmou ter sido Gregório de Matos o primeiro brasileiro a fazer modinhas aqui nas terras brasileiras e cantar acompanhando-se com a viola (Romero, 1980, p.376). Entretanto não há documentação disponível que comprove esta afirmação. Pelo contrário, o que podemos encontrar historicamente registrado é que Gregório de Matos improvisava Coplas, Tonos e Romances e não modinhas (Araújo, 1963. p 30).

Um outro grupo de escritores, dentre eles Tomaz Borba, Fernando Lopes Graça e Teófilo Braga, defendem que modinha teria sido utilizada como gênero musical por Antônio José da Silva, o Judeu, no início do setecentos e que teria sido ele próprio o inventor do gênero (Araújo, 1963. p 31). Segundo Araújo, Teófilo Braga foi o responsável por uma tal afirmação e que a teria feito sem nenhum apoio documental.

Já o historiador Ernesto Vieira, em seu "Dicionário Bibliográfico de Músicos Portugueses ", afirma que a modinha nossa teria nascido em Pernambuco pelas mãos do Padre Manuel de Almeida Botelho, músico hábil e compositor de muita música religiosa além de instrumentais e modinhas (Araújo, 1963. p. 34)

A fonte bibliográfica que Ernesto Vieira teria usado, encontra-se na Biblioteca Nacional com o título de "Desagravos do Brazil" (sic) e traz data de 1749. Ao

pesquisar mesmo documento, Araújo não encontra vestígio da palavra modinha e sim de que o compositor teria composto uma missa a quatro vozes e dois violinos, um salmo também a quatro vozes, dois violinos, oboé e trompa, várias sonatas e tocatas, cinco motetos e um miserere. Quando em Lisboa, Pe. Botelho teria composto muitas cantilenas, duetos, minuets e tonos (Araújo, 1963, p 35).

Já o historiador português Pinto de Carvalho em sua História do Fado, nos diz haver na Biblioteca Nacional de Lisboa uma modinha de 1759 intitulada "A tua saudade". A respeito desta data, Araújo afirma ter sido um erro de impressão e a correta seria 1795. Segundo Araújo, antes da segunda metade do século XVIII no Brasil, já se produzia canções que eram denominadas genericamente de modas ou cantigas (Araújo, 1963, p. 35).

José Ramos Tinhorão afirma que a Bahia no final do século XVII já produzia uma música popular urbana com características próprias (Tinhorão, sem data). Com base em fontes documentais é difícil afirmar que esta música produzida antes da segunda metade do século XVIII fosse denominada de modinha e possuísse as características que esta vai apresentar a partir do último quarto deste século.

Parece ser mais acertado afirmar que os documentos mais antigos, tanto modinhas impressas como citações de cronistas e viajantes, datam do último quarto do setecentos. Nisso o trabalho de Araújo é fundamental ao apresentar não somente uma discussão crítica e aprofundada sobre a bibliografia da modinha, mais também edições desta época.



Pelo que tudo indica, teria sido realmente durante o século XVIII que a música produzida aqui na colônia foi adquirindo feições próprias a ponto de no final deste chegar a possuir uma personalidade inconfundível, ou seja, de moda, passou a modinha brasileira. E é neste ponto que surge o nome de Domingos Caldas Barbosa.

É muito difícil dissociar o nome de Caldas Barbosa da história da modinha. E é durante o final do século XVIII que seu nome aparece não só como poeta, mas também como compositor e cantor de modinhas, tendo sempre sua viola encostada no peito.

Caldas Barbosa vem sendo considerado o criador da modinha, ou pelo menos, o grande divulgador além-mar, pois com sua chegada a Lisboa a modinha aparece com mais freqüência nos salões e em citações de poetas e cronistas. Foi um homem de relativo sucesso que despertou tanto a admiração quanto o ódio de seus contemporâneos, como o poeta Bocage que o classificou de "Caldas de Cobre", ao compará-lo com outro poeta português a quem denominava de "Calda de Prata" (Barbosa, 1980, p. 19).

Nesse contexto, o manuscrito anônimo 1596 da Biblioteca da Ajuda, Lisboa, intitulado "Modinhas do Brasil", contendo 30 modinhas possivelmente brasileiras e compostas no final do século XVIII, é de importância fundamental para a bibliografia deste gênero. (Béhague, 1968) .

A partir do estudo de seu conteúdo é possível aprofundar a discussão sobre a modinha do final do século XVIII, não só no aspecto histórico, tal como a

origem da modinha e seu relativo sucesso na corte portuguesa, mas também musicais, quais sejam, análise harmônica, melódica, rítmica, prosódica, e discutir o estilo musical das modinhas que compõem o manuscrito.

Durante sua estada em Lisboa, Caldas Barbosa teria escrito muitos poemas e modinhas, a maioria das quais foram perdidos. Dentre as suas publicações destaca-se o livro intitulado "Viola de Lereno", que teve o primeiro volume publicado a partir de 1798, e o segundo a partir de 1826 (Barbosa, 1980, p. 32). Essa obra, na verdade, seria uma coletânea de letras que possivelmente teriam sido musicadas pelo padre músico.

Nesse sentido, Béhague, em artigo sobre os manuscritos 1595/1596 da Biblioteca da Ajuda de Lisboa, publicado no final da década de sessenta, após a identificação de dois poemas de Caldas Barbosa utilizados como texto de duas modinhas do manuscrito 1596, a de nº 6 e 26, teria afirmado ser este de autoria do próprio Domingos Caldas Barbosa (Béhague, 1968).

A bibliografia existente não permite afirmar que as 30 modinhas do manuscrito 1596 são de autoria de Domingos Caldas Barbosa. Duas, com certeza, têm letra deste autor, mas o anonimato do manuscrito nos impede de confirmar uma tal afirmação. Por outro lado, este trabalho propõe-se prioritariamente ao estudo estilo musical das modinhas nele contidas.

O que podemos afirmar de imediato, é que as modinhas que se encontram no manuscrito em questão trazem algo de brasileiro e o título da capa "Modinhas do Brasil", não deixa margem para equívocos. A importância deste manuscrito

reside no fato de nos dar a possibilidade de discutir concretamente o que foi este gênero que pode ser considerado uma das mais importantes contribuições para a história da nossa música, não só do final do século XVIII, como também da atualidade.

Dedicamos os dois primeiros capítulos deste trabalho para discutir os aspectos históricos relacionados com a origem da modinha e apontar os principais escritores que contribuíram diretamente para a sua pesquisa. No capítulo terceiro, tratamos de apresentar o material e discutir os problemas relacionados com a transcrição destes manuscritos para os padrões atuais e apontaremos nossas opções quanto a uma futura edição. Buscamos nossas opções, sobretudo, no material que temos a mão, pois este apresenta, na maioria das vezes, respostas apropriadas.

O capítulo quarto, sem dúvida de muita importância, dedicamos à análise musical. Para isso o dividimos em sub-capítulos que estão diretamente relacionados com aspectos distintos de estudos musical: análise melódica, harmônica, morfológica, prosódica e rítmica. Ao estudar separadamente cada aspecto pretendemos melhor entender as opções musicais do autor e poder responder àquela que seria a pergunta que permeia nosso trabalho: qual o estilo musical das modinhas contidas no manuscrito?

Na conclusão, pretendemos deixar claro nossa posição em relação a época e autoria do manuscrito e respondemos a pergunta sobre o estilo das modinhas nele contidas.

1. ORIGEM E DIFUSÃO DO GÊNERO MODINHA

O TERMO

A expressão modinha, designando um tipo de música, parece ter se originado do substantivo Moda¹. Esta palavra, no século XVIII, designava qualquer tipo de canção. O termo "moda", por sua vez, teria surgido da palavra "Módulo": canto popular medieval. Nos dicionários portugueses, também se pode encontrar o substantivo Modilho designando um "modo simples, singelo (Araújo, 1963, p. 25), que apresenta ainda mais semelhança com o nosso diminutivo Modinha.

O termo aparece registrado pela primeira vez em sentido musical, segundo Araújo, em 1779, citado pelo poeta português Nicoláo Tolentino (Araújo, 1963, p. 39). Neste registro, o poeta português, sustenta a existência de uma modinha brasileira:

"Já d'entre as verdes murteiras,
Em suavíssimos assentos
Com segundas e primeiras,
Sobem nas azas dos ventos,
As Modinhas Brasileiras

Desta citação, podemos concluir que em Portugal por esta época, já se reconhecia uma música produzida na colônia ou que dali trazia características próprias.

¹ ANDRADE, M. de : "A palavra 'Moda' pra designar canção vernácula corre desde muito em Portugal. É jeito luso-brasileiro acarinhar tudo com diminutivos. A palavra modinha nasceu assim. (...) Chamaram-lhe Modinhas por serem delicadas. Ou por terem se tornado eruditamente mais curtas, sem aquela complacência com o tempo que o povo tem nas suas manifestações artísticas. E a palavra, de modinha, qualificativo acarinhante, passou a Modinha, uma forma.", *Modinhas Imperiais*, Martins, 1964, pg. 8.

Um outro registro muito importante, não só pela sua data mas também pelo fato de reconhecer a origem brasileira da modinha, é o relato do então embaixador inglês William Bekford, que viveu em Portugal em 1787 e fez-se convidado de D. Maria I durante o período em que ali residiu. Em seu "Diário" uma das anotações diz o seguinte:

"Quanto a mim, devo confessar que sou escravo das modinhas e quando penso nelas, não posso suportar a idéia de deixar Portugal. Pudesse eu alimentar esperança de sobreviver a uma viagem de dois meses, e nada me impediria de partir para o Brasil, a terra natal das modinhas." (Araújo, 1963, p. 42)

A citação acima atesta ainda mais o fato de que na corte portuguesa conservava-se uma consciência a respeito das modinhas brasileiras.

Ainda seguindo as palavras de Araújo, não poderíamos esquecer de Teófilo Braga, "diligente e autorizado pesquisador português das modinhas" que afirma em seu livro "História da Poesia Popular Brasileira", publicado em Lisboa em 1905, o seguinte:

"A modinha, trazida do Brasil, deslumbrava em Lisboa..."

e continua:

"As danças portuguesas participam dos caracteres provenientes da nossa situação: sensuais como os fados, os batuques dos árabes e das possessões africanas, e as modinhas recebidas das colônias do Brasil."

E em outra página, e dessa vez mais taxativo, uma outra afirmação:

"O nome de modinha dado às Canções Líricas veio-nos do Brasil no século XVIII"

(Araújo, 1963, p. 43/44)

Em seu livro "Viola de Lereno", que teve publicação do primeiro volume no final do século XVIII, e do segundo, no início do século XIX, Caldas Barbosa usa o termo modinha que aparece citado em uma de suas poesias intitulada "Recado", que se encontra no primeiro volume desta obra:

"Cantou algumas Modinhas?"

E que Modinhas Cantou?
Lembrou-lhe alguma das minhas?" (Barbosa, 1980, p. 31)

Manuel Veiga (1998) afirma que o termo aparece em Portugal no último do século XVIII. Pode ser tanto um diminutivo de "moda" ou "mote". O primeiro, significando uma cação folclórica ou em sentido genérico de cantiga; o segundo significando um tema, dístico ou quadra, para ser glosado (Veiga, 1998, p. 71/72).

Veiga, por sua vez, sustenta que o termo "modinha" teria substituído o termo "moda", e serviria para designar genericamente qualquer cantiga:

"sem uma nomenclatura fixa, uma mesma e única peça pode receber duas ou mais designações diferentes; em uma edição idênticas ou ligeiramente diferente distintas, pode receber uma designação de "romance" e noutra a de "modinha" (Veiga, 1998, p. 54)

Podemos concluir que o termo "modinha" ou foi utilizado para designar genericamente cantiga, substituindo o termo "moda", como afirma Veiga, ou um tipo de canção específica, diferenciada desta, e muito influenciada pela colônia brasileira, como sustenta Araújo. Se não vinha diretamente da colônia brasileira, como afirma Teófilo Braga, certo é que se reconhecia em Portugal a existência de uma modinha brasileira que se destacava — talvez pela feitura, letra, sonoridade — da modinha portuguesa.

O GÊNERO

Assim como o termo que serve naturalmente para designar um gênero musical, este também descende diretamente da influência da música portuguesa. Segundo Araújo, a modinha é uma canção acompanhada de fundo lírico e sentimental sem esquema formal definido:

"Longe de se fixar em uma forma definitiva, a modinha adquiriu, desde os seus primórdios, feição e caráter de canção acompanhada, de fundo lírico e sentimental, mas sem esquema formal definido." (Araújo, 1963, p. 27)

Sua falta de esquema formal liga-se diretamente à "Moda" portuguesa, que serviu, em meados do setecentos, para designar genericamente árias, tonos, tonadilhas, coplas, seguidilhas e outros tipos de canção de épocas anteriores. A modinha, por sua vez, sendo descendente direta da moda, também comportaria essa diversidade de esquemas formais.

Mozart de Araújo diferencia ainda a moda "a solo" à qual possivelmente se teria aplicado o diminutivo modinha da moda "a duo", ambas, canções sérias, feita por eruditos, ambas músicas dos salões lisboetas.

"É indiscutível que a moda portuguesa **a duo** produziu no Brasil a moda de viola, que se fixou nos meios rurais. Como é irrecusável, também, que foi sobre a moda **a solo** que aplicamos o diminutivo Modinha." (Araújo, 1963, p. 28)

Esta afirmação não pode ser aplicada ao manuscrito que estamos trabalhando, manuscrito que Mozart de Araújo não conheceu e onde todas as modinhas que nele se encontram são **a duo**. O que aventamos é que o termo seria aplicado à canção feita no final do século XVIII, tanto a vinda do Brasil, ou bastante influenciada por esta, como a produzida em Lisboa, independente de ser a uma ou duas vozes. Os versos de Nicolaú Tolentino



citados na página seis, ao contrário de Araújo, sugerem que as modinhas brasileiras seriam cantadas a duas vozes. Veiga, atesta que o hábito de cantar modinhas a duas vozes era muito comum nesta época (Veiga, 1998, p. 62)

Ainda segundo Araújo, o gênero teria sido criado por Domingos Caldas Barbosa, o Lereno da Arcádia de Lisboa. Resta saber se em Portugal, ou nas terras já brasileiras, e levada por ele nos bolsos de sua batina (Araújo, 1963, pp. 39/40).

Mário de Andrade, também considera a Modinha um gênero, sustentando que esta foi, primeiramente, música de salão, só para depois passar às ruas e se tornar popular. Com relação aos muitos esquemas formais da modinha, Mário, assim como Araújo, acredita que isto se deva à origem erudita e que esta tomou as formas das árias dos salões:

"Porquê de fato as Modinhas imperiais tomaram muito das formas da Ária sete e oitocentistas" (Andrade, 1964, p. 8)

Não esqueçamos que a palavra "ária", assim como as palavras "cantiga", "romance" e "moda", serviam todas para designar genericamente, em Portugal, diversos tipos de canção que vinham do passado (Araújo, 1963, p. 27).

Podemos concluir que a Modinha, para Mário de Andrade, é canção de fundo lírico sem esquema formal definido, ou melhor, com muitos esquemas formais, que lhe advieram da influência direta da música de salão portuguesa, mas que já possuía certos traços advindos da colônia brasileira:

"A sensualidade mole, a doçura, a banalidade que lhe é própria (...) só lhe pode provir da geografia, do clima, da alimentação" (Andrade, 1964, p. 7)



A par de uma atribuição a fatores naturais que poderiam ter contribuído para a formação da modinha, Mário, não nos dá um conceito muito claro quando nos fala de um jeito brasileiro: talvez este seja uma maneira muito característica de conduzir a melodia; talvez o conteúdo das letras... E quando fala do aspecto modulatório, está se referindo à Modinha do século XIX (Andrade, 1964, p. 9).

Béhague em seu artigo sobre os manuscritos de modinhas 1595/1596 da Biblioteca da Ajuda, concorda que a modinha brasileira surgiu a partir da assimilação da cultura européia em seu aspecto melódico, já transformada em manifestação musical brasileira de caráter urbano:

"Enquanto o Lundu permitiu assimilação da música negra nos centros urbanos e portanto contribuiu para a formação da tradição musical Afro-Brasileira, a modinha ilustra o transplante da cultura musical européia, em seu aspecto melódico, na música popular do Brasil" (Behague, 1968, p. 44)²

Porém, somente nos apresenta uma definição mais detalhada quando trata do Manuscrito 1596, que acredita conter as modinhas perdidas de Caldas Barbosa, e com isso confirma a existência de uma música popular urbana já com características brasileiras:

"Na maioria destas "modinhas brasileira" podemos encontrar elementos fortemente sugestivos do estilo de Caldas Barbosa — o primeiro e genuíno sabor brasileiro" (Behague, 1968, p. 56)³

Deixa claro, com esta afirmação, não só a importância desse manuscrito para a história da música popular brasileira de caráter urbano, mas também a

² BEHAGUE, G., "While the Lundu allowed the assimilation of Negro music into the urban centers and therefore contributed to the formation of the Afro-Brazilian musical tradition, the modinha illustrates the transplanting of European musical culture, in its melodic aspect, into the popular music of Brazil" – Tradução é nossa.

³ BEHAGUE, G., "In most of these 'Brazilian modinhas' one finds elements strongly suggestive of Caldas Barbosa's style – the first genuine Brazilian flavor" (Tradução é nossa)

existência de uma modinha brasileira diferenciada da moda ou modinha portuguesa.

O que se supõe à primeira vista, é que a palavra modinha surge em Portugal na segunda metade do setecentos para designar um tipo específico de canção. Neste bojo reconhecia-se uma modinha especificamente brasileira Domingos Caldas Barbosa, por sua vez, representa o grande responsável por esta moda que conquistou a corte de D. Maria I.

Não há como comprovar, através de fontes documentais, se Caldas, o Lereno Silinuntino da Arcádia de Roma, foi o inventor da modinha ou se no Brasil já circulava uma música com características semelhantes às feitas pelo próprio Lereno (Kiefer, 1986. P. 15).

O que parece ser de fundamental importância é que as modinhas brasileiras levadas à corte de Lisboa, ou escritas pelo próprio punho de Caldas, apesar de sua influência da música europeia, apresentavam alguma diferença. Esta, pode ser notada só nas letras *suis generis* do padre poeta, muito criticadas por literatos e poetas contemporâneos. A síncopa, observada por Béhague, a sensualidade mole (talvez um tipo diferente de efetuar a melodia?), como disse Mário de Andrade, bem poderia ser uma outra característica. Isso, por sua vez, era reconhecido por contemporâneos seus, como atestam as citações de Nicoláo Tolentino, William Backford e outros.

Creemos, então, que houve no final do século XVIII uma canção com características reconhecidamente brasileiras que obteve um relativo sucesso

na corte portuguesa por essa época e que era denominada de modinha. Com isso podemos concluir que a nossa musicalidade, nossa cultura, tímida que fosse, ou cedendo às exigências da língua e imposições do poder da metrópole, era reconhecida fora destas terras.



2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SOBRE O ASSUNTO

A publicação de *Modinhas Imperiais* (Andrade, 1964) que teve sua primeira edição na década de trinta deste século, foi um marco nos estudos da modinha brasileira. Até essa data, nossa tão importante modinha era tema literário. A partir de estudos de um grupo de peças de diferentes lugares que conseguiu agrupar num mesmo trabalho, Mário de Andrade apresenta não somente sugestões mas aponta diretrizes fundamentais na conceituação do que foi a nossa modinha, pelo menos as modinhas do início ao final do século XIX.

Seu trabalho parte de duas perguntas fundamentais que serão respondidas até o final da introdução do álbum. São elas: "O que foi essa pandemia como valor musical?" e "Onde nasceu a Modinha?". Para Mário de Andrade a nossa modinha, que era gênero de salão, já foi um produto da cultura da colônia brasileira ao absorver tudo o que podia da cultura européia, mas dando-lhe predicados que eram nossos:

"apesar de tanta influência européia, a nossa Modinha tem um cunho muito particular que nos pertence" (Andrade, 1964, p. 7).

Com relação ao nascimento do gênero, Mário de Andrade não arrisca afirmar que a modinha tenha nascido em Portugal, seja pela saudade de algum brasileiro que lá teve que morar, nem no Brasil. Porém deixa bastante claro que, não havendo condições de obter tal resposta nesta fase das pesquisas sobre o assunto, defende a existência, e isso desde o final do século XVIII, de uma modinha brasileira:

"... tanto portugueses despreocupados de fazer História, como viajantes estrangeiros que nos fins do século XVIII e primeiro semi-século seguinte visitaram Portugal,

testemunham constantemente a superioridade da Modinha brasileira e o domínio que ela manteve além-mar." (Andrade, 1964, p. 5).

Outro fato muito importante que Mário de Andrade nos aponta, é o da modinha, gênero de salão, nascida da influência direta da música européia que vigora nos fins do século XVIII em Portugal, abrigar-se e cair, ao longo do século XIX no gosto popular:

"Que eu saiba, só no século XIX a Modinha é referida na boca do povo do Brasil. Ora dar-se-á o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita haver passado a popular?" (Andrade, 1964, p. 6).

Nas últimas páginas desta maravilhosa introdução, o autor faz um estudo sobre as tendências formais e harmônicas das modinhas brasileiras. Conclui que o esquema formal diversificado das modinhas se deve ao fato desta ter absorvido as muitas formas da área de salão do final do século XVIII e início do XIX (Andrade, 1964, pp. 8/9).

No esquema modulatório aponta as duas tendências que considera como sendo a grande característica das modinhas dessa época. A primeira é a modulação para a tonalidade homônima, passando de maior para menor; a segunda, a preferência para modular para o quarto grau da tonalidade (Subdominante) em detrimento do quinto (Dominante), apontando este procedimento como sendo raro. O que não podemos esquecer é que suas conclusões se baseiam em modinhas do início do século XIX em diante (Andrade, 1964, 9 a 11).

Baptista Siqueira em seu livro "Modinhas do Passado, Investigações folclóricas e artísticas" (1956), a partir de uma coletânea de modinhas busca traçar suas características gerais e a partir daí identificar alguma característica brasileira. O autor busca nas modinhas por ele encontradas tanto em arquivos, como as

recolhidas em pesquisa de campo, algo de brasileiro, seja na sua melodia, seu ritmo (Siqueira, 1956, p. 20). Parte do pressuposto de que modinhas antigas — final do século XVIII e início do XIX — tenham se popularizado a ponto de se tornarem folclórica.

Para uma tal tarefa efetua um grande trabalho não somente de campo, recolhendo modinhas na tradição oral, como uma grande pesquisa em arquivos a fim de confrontar versões folclóricas com modinhas que teriam sido compostas em épocas anteriores.

"Cremos, e com fundadas razões, que ainda é possível, se bem que despendendo grandes esforços, encontrar-se, na tradição oral, temas das canções singelas do século XVIII, por esse imenso Brasil" (Siqueira, p. 23)

Realmente tem fortes razões para pretender um trabalho de tamanha envergadura. Um deles é o fato de encontrar na tradição oral a modinha "*Se os meus suspiros pudesse*", referida por Manoel Antônio de Almeida em seu célebre romance "*Memórias de um sargento de milícias*".

Seu trabalho não se limita a analisar as modinhas que fazem parte desta publicação, mas dedica parte de um capítulo a discutir a importância que instrumentos como o violão e a viola de arame tiveram para a literatura da modinha brasileira.

Ao nosso ver as pesquisas de Baptista Siqueira, foram fortemente influenciadas pelo texto de Mário de Andrade, "*Modinhas Imperiais*". Na introdução deste trabalho, o autor aponta o caso muito raro de uma forma erudita ter passado para as camadas populares. Aponta como exemplo a maneira dos

nordestinos improvisarem em versos que em meados de setecentos, eram formas eruditas.

Com a publicação do livro "A Modinha e o Lundu no Século XVIII" (1963), Mozart de Araújo esclarece, definitivamente com pesquisas bem fundamentadas, a origem brasileira da modinha. Assume de imediato que a modinha descende diretamente da Moda portuguesa e o Lundu, do batuque dos africanos. A modinha vai descer às camadas populares e o lundu, em caminho inverso, ascende à corte num processo, no qual caminham tão ligados, que num dado momento não se distinguiriam mais modinha de lundu.

"Nascidos em berços opostos – ela, açafata de Corte e ele, moleque de oito – Modinha e Lundu, a despeito desse antagonismo social de origem, apresentam conexões históricas tão estreitas e cresceram numa convivência tão íntima dentro da 'sociedade' brasileira que, em determinados momentos e principalmente na última década de setecentos, pude encontrar modas ou modinhas que são quase lundus. E lundus que são quase modas ou modinhas" (Araújo, 1963, p. 11)

Na origem do lundu canção e da modinha, cita Domingos Caldas Barbosa, já no último quarto do século XVIII, como estando ligado a esse aparecimento:

"Não desejo, porém, precipitar a afirmação, que considero a mais historicamente defensável, de haver sido Domingos Caldas Barbosa o criador e o introdutor da modinha em Portugal." (Araújo, 1963, p. 29/30).

Para Araújo, Caldas Barbosa teria sido quem, a partir da influência da música portuguesa e já portador de uma cultura da colônia, conseguiu sintetizar e produzir uma música diferenciada. Esta já não era a moda portuguesa, apesar de sua influência direta, mas a modinha brasileira.

Um outro fato muito importante, é que o termo modinha, segundo este autor, foi usado para caracterizar um certo tipo de canção, no caso, vinda do Brasil,

ou que possui sua influência direta, e nunca para designar a canção portuguesa:

“Antes, porém, da apresentação de Domingos Caldas Barbosa nas câmaras cortesãs de Lisboa, por volta de 1775, não há, em Portugal como no Brasil, documento musical conhecido, em que apareça a denominação de **modinha**...” (Araújo, 1963, p. 46).

O artigo de Béhague (Béhague, 1968) sobre os manuscritos 1595/1596 da Biblioteca da Ajuda, é de importância fundamental para a história de nossas raízes musicais. O manuscrito 1595 que traz na capa o título “Modinhas” contém um total de doze (12) peças para dois sopranos. Em seu interior, as peças são identificadas como sendo “modas”. Mas Béhague as classifica como sendo uma coletânea de modinhas portuguesas do final do século XVIII após uma análise comparativa com as peças publicadas no “Jornal de Modinhas”:

“As ‘modas’ do MS 1595 apresentam, portanto, as características gerais da modinha do século XVIII” (Béhague, 1968, p. 52)⁴

Segundo o mesmo autor, o manuscrito 1596, que traz na sua capa a título “Modinhas do Brasil” (sic), por ele datado do final do século XVIII, talvez seja uma compilação das modinhas tão procuradas de Domingos Caldas Barbosa, se não o criador, sem dúvida o responsável pela maior divulgação deste gênero na corte no final do século XVIII.

É neste texto que, pela primeira vez, são apresentadas doze modinhas do manuscrito 1596 em fac-símile, de um total de trinta. O autor faz uma análise de suas principais características e debita na melodia sincopada,

⁴ BEHAGUE, G. “The ‘Modas’ of MS 1595 do present, therefore, the general characteristics of 18th-century modinhas” – a tradução é nossa.



característica da maioria das modinhas do manuscrito, a principal característica das peças.

Identifica duas modinhas, a de nº 6 e a de nº 26, como tendo letra de Caldas Barbosa. A modinha nº 6, "*Eu nasci sem coração*", encontra-se no segundo volume do livro "*Viola de Lereno*", publicado pela primeira vez em 1826 e de autoria de Domingos caldas Barbosa. A outra modinha por ele identificada, a de nº 26, "*Homens errados e loucos*", aparece num manuscrito de Caldas Barbosa pertencente ao Gabinete Português de Leitura, descoberto por Heitor Martins, ainda não publicado, denominado "*Cantigas*". O título deste poema no manuscrito é "*Liberdade*" (Béhague, 1968, p. 56).

Outras características do manuscrito, além das duas modinhas identificadas, levam o autor a crer que este é de Caldas Barbosa. Uma delas é a identificação de traços poéticos que considera característicos do estilo de Caldas, tais como neologismos ("*fadar*") e uso sistemático de diminutivos ("*infadadinha*"); o abuso de metáforas, e palavras de origem afro-brasileira ("*muganguerinha*"). Estas características são encontradas em seu manuscrito "*Cantigas*" (Béhague, 1968, pp. 56 a 58).

Béhague destaca o nome "*Nerina*" que aparece na modinha nº 14, "*A minha Nerina gosta dos meus ais*", que segundo o prof. Heitor Martins teria sido a musa de Caldas Barbosa (Béhague, 1968, p. 59). Além do sugerido arpejo de violão ou viola que aparece na linha do baixo de várias modinhas, o autor destaca na nº 8, "*Quem ama para agravar*" a expressão "*Este*

acompanhamento devesse tocar pela Bahia" e o baixo instrumental que aparece no início da modinha:



Kiefer efetua análise de três das modinhas apresentadas no artigo de Béhague, a nº 16, 17 e 18. Conclui que os traços mais marcantes dessas modinhas, e que vão se perpetuar para além do século XVIII, são a melodia sincopada, como já havia apontado Behague, e a cadência feminina. Essas características seriam, segundo o autor, o que mais aproxima as modinhas desta coleção, da futura modinha brasileira, a modinha romântica.

"o que mais aproxima as *Modinhas do Brasil* da futura modinha brasileira, romântica, é a relativa freqüência das cadências femininas" (Kiefer, 1986, p.17).

A partir deste ponto, passa a discutir a modinha do século XIX e defende que só após a virada do século vai surgir uma modinha de sabor genuinamente brasileiro. Como exemplo cita Joaquim Manoel como sendo o primeiro a compor este tipo de canção com características brasileiras. Estas estariam mais no fato de ser para voz solista e possuir esquema melódico-harmônico com características próprias:

"Aquilo que podemos chamar de sentimento modinheiro, típico do modo de ser brasileiro – e que se realiza menos por elementos rítmicos do que melódico-harmônico – surge em Joaquim Manoel com força impressionante." (Kiefer, 1986, p. 21)

Nas paginas seguintes Kiefer dedica-se à tarefa de analisar a modinha romântica brasileira, a sua eleita, até o início do século XX.

O artigo de Manuel Veiga, "O estudo da modinha brasileira", *Latin american Music Review*, volume 19 nº 1 (1998), pretende uma discussão detalhada sobre os rumos atuais da musicologia, segundo ele, matéria (ciência) recente nas universidades brasileiras. Seu texto é dividido em quatro partes. A primeira com o subtítulo "Os estudos musicológicos da modinha brasileira", refaz os caminhos percorridos por Mário de Andrade e Mozart de Araújo. Pretende uma breve retrospectiva de pioneiros e estudiosos.

A crítica a Andrade, sobretudo "Modinhas Imperiais", é pelo nacionalismo que considera prejudicial e diz que este intrigou "profundamente a popularização da modinha" (Veiga, 1998, p. 48) por ter defendido sua origem erudita. Também destaca que Andrade não resolve se a modinha é brasileira ou portuguesa. Mas reconhece, assim como Andrade, que a modinha foi absorvida pelo povo do Brasil a partir do início do século XIX.

A primeira crítica que faz ao texto de Mozart de Araújo, "A modinha e o Lundu no século XVIII (1963), é o fato deste estar muito preocupado com a paternidade da modinha. Diz ser este um texto importante, que revela fontes primárias e secundárias fundamentais para futuras conclusões, mas não é totalmente convincente em comprovar sua tese de que a modinha é brasileira, nem que Caldas Barbosa, o Lereno da Arcádia de Lisboa, foi o inventor do gênero.

Defende que a pesquisa da modinha brasileira necessita de métodos combinados da musicologia e da etnomusicologia, esta é a grande intenção o artigo. Mas concorda que Caldas Barbosa foi sem dúvida, um grande divulgador da modinha em Lisboa no final do setecentos. Diz que a conceituação de Araújo não define claramente o que é foi a modinha brasileira e defende a que o termo "modinha" teria tomado o lugar da palavra "moda" para designar qualquer tipo de canção nessa época.

A segunda parte denomina-se "Estudos pré-musicológicos da modinha brasileira". Apresenta uma discussão sobre Teófilo Braga e Silvio Romero e discute o âmbito literário que os estudos destes dois pesquisadores deram a

modinha. Com isso pretende enfatizar a negligência com que a parte musical foi tratada por estes pesquisadores. Não deixaria passar despercebido a fantasia de Braga na construção da história da modinha brasileira.

Dedica a terceira subdivisão do artigo, intitulado "Comentários de contemporâneos de Caldas Barbosa", para discutir as citações daqueles que viveram e ouviram o nosso Lereno. Para ele, a importância desta discussão é pelo que nos revela da natureza da modinha e não pelo que nos revela sobre a origem.

Ao contrário de Araújo, diz ser natural cantar modinhas a duas vozes. Também, discordando deste, defende que o termo modinha era tanto usado para designar a modinha brasileira quanto a portuguesa. Para esta discussão revisita as citações de Nicolau Tolentino de Almeida, Antônio Ribeiro dos Santos e principalmente William Beckford.

A partir das discussões sobre as citações de Beckford, afirma que o livro de Caldas Barbosa, "Viola de Lereno", era realmente usado como letras de cantigas. Também se utiliza das anotações do inglês para ressaltar que não há um consenso sobre o que foi a modinha brasileira. Justamente o consenso sobre a modinha será objeto da última subdivisão deste artigo que tem o título de "A modinha brasileira: em busca de um consenso"

Nesta seção discute o que considera de maior importância: qual seria a origem da modinha e do termo; se é um gênero erudito ou popular; qual o tema poético preferido dos modinheiros; e problemas de execução. Quanto



ao termo, afirma ter surgido no último quarto do século XVIII e diz descender de "moda" ou "mote". Aquela indicando tanto uma canção folclórica portuguesa quanto nome genérico para canção; este, para designar um tema para ser glosado, dístico ou quadra.

Em relação à origem da modinha pensa não haver até os dias de hoje um acordo se é portuguesa ou brasileira. Destaca o termo "modinhas luso-brasileiras" que diz ter sido calcado para resolver, pelo menos conceitualmente, essa situação confusa da origem. Mas destaca que há uma modinha brasileira distinta. Para ele esta não foi ainda bem conceituada por nenhum estudioso até os dias de hoje. Este problema se deve, como dito no início do artigo, à falta de uma metodologia combinada entre a etnomusicologia e a musicologia.

Quanto ao tema, é o eterno tema do amor. Para Veiga, se é erudita ou popular, não importa. O que interessa é um pesquisa que traga à luz dos dias de hoje uma modinha que abrazeirou-se e caiu no gosto da sociedade. Não importando suas origens e influência. Importa que, a partir de execuções apropriadas, elas possam renascer e viver novamente livres.

O que podemos concluir de imediato é que, segundo esses autores que dedicaram parte de seus estudos a pesquisar as origens da nossa música, a modinha surge como gênero reconhecido no final do século XVIII. Esta em duas versões reconhecidas: a portuguesa e a brasileira. O que parece significativo é que na corte portuguesa ela desaparece quase que por completo após a virada do século. No Brasil vai fazer escola e influenciar

compositores eruditos e populares. Torna-se tão do gosto de todos que resiste até a alvorada do século XX. Até hoje o simples suscitador desta palavra, "modinha", desperta uma certa saudade, mesmo naqueles que nunca a conheceram.



3. AS “MODINHAS DO BRASIL”

a) *TRANSCRIÇÃO DO MATERIAL*

O manuscrito 1596 da coleção de Modinhas da Biblioteca da Ajuda de Lisboa, intitulado “ Modinhas do Brasil “, contém um conjunto de 30 peças escritas para dois sopranos e baixo contínuo num total de 62 folhas. Nem a capa, nem as peças que se encontram em seu interior trazem título ou indicação de autoria. Antes de cada peça, existe um número ordinal que localiza cada modinha em seu conjunto.

Além do título da capa, “ Modinhas do Brasil “ (sic), em sua última folha, existem algumas anotações que nos lembrariam uma aula de teoria musical para iniciantes. Todas as peças estão escritas para duas vozes femininas e baixo contínuo. Este está escrito em clave de Fá e as duas vozes femininas, em clave de Dó na primeira linha, indicando serem para soprano. Apenas a modinha nº 8, está escrita em clave de sol para as duas vozes. Ao final deste capítulo, apresentaremos os letras das modinhas que compõem o manuscrito estudado.

A opção pela transcrição deste material nos veio por dois motivos principais: o primeiro, é a inexistência de uma edição dentro dos padrões atuais deste conjunto de modinhas. Não obstante este fato, podemos encontrar algumas gravações que se utilizaram deste material. Um deles é o disco intitulado “Modinhas do Brasil”, dirigido por José Maria Neves, Tacape. Neste disco

podemos encontrar as 12 modinhas do manuscrito 1595 e 11 modinhas do manuscrito 1596.

O disco "Modinha e Lundu – Bahia Musical, século XVII e XIX", traz apenas duas modinhas desde manuscrito, a nº 6, "*Eu nasci sem coração*" e a nº 8, "*Quem ama para agravar*", e as identifica como sendo de Caldas Barbosa. O disco tem coordenação de Manuel Veiga com patrocínio cultural da COPENE.

Podemos encontrar uma gravação da modinha nº 17, "*Ninguém morra de ciúme*", que serve de título ao CD gravado recentemente pelo Colegium Musicum de Minas. A coordenação do trabalho esta a cargo de Domingos Sávio Lins Brandão.

O segundo motivo veio na medida em que, ao analisarmos o manuscrito, deparamos com problemas que dificultavam o entendimento das peças. Estes dizem respeito a erros na colocação de notas, assim como na escrita de ritmos; problemas na colocação de letras (gráficos) e soluções com relação à edição de uma partitura.

Tanto a escrita para soprano em clave de Dó na primeira linha — clave antiga — quanto o baixo contínuo, constituem, atualmente, maneira não usual de efetuar um partitura, e como temos a intenção de preparar o manuscrito para uma futura edição após a defesa da dissertação, julgamos de fundamental importância, tanto para nossas discussões como para a apresentação do conjunto de partituras para um público especializado, a preparação do

conjunto de peças desta coleção dentro de um formato atual: clave de sol na segunda linha, e acompanhamento devidamente realizado.

No decorrer dos trabalhos de transcrição, deparamos com três tipos de problemas: erros na colocação de notas — tanto nas vozes como no baixo contínuo — assim como na escrita de ritmos; problemas na colocação do texto em relação à melodia, e finalmente, problemas relativos à apresentação da partitura: colocação de ritornelos, escrita de casa 1 e 2 e outros.

Primeiramente trataremos dos erros que consideramos de cópia: colocação de nota, ritmo e texto. Como exemplo, discutiremos a modinha nº 10, *Vidinha a Deus*.

No compasso 16, no lugar de um Lá natural, optamos por um Lá bemol: a tonalidade principal desta modinha é Fá Maior e no compasso 13 o autor estabelece o tom de Fá Menor, contraste bastante comum em tempos clássicos, que se prolonga até o compasso 31, portanto, o sinal de “bemol” naquela nota foi uma omissão do copista.

Um outro fator que assegura nossa opção é o fato do Soprano 2, que se move em terças paralelas, movimentar-se de um Lá bemol par Fá, dentro da tonalidade de Fá Menor previamente estabelecida. Neste caso o baixo contínuo não serve de referência pois, neste trecho, efetua um pedal de Dominante (Dó) — estabelecido desde o compasso nove e abandonado no compasso 16 — e não apresenta indicação de cifras.

Correção

15

s. 1

da_a - man - te li - da

15

s. 2

da_a - man - te li - da

15

b.

Como exemplo de correção de ritmo, usaremos a modinha no. 5, "Os me deixas que tu dás". No compasso nº 4, similar ao nº 18, o baixo contínuo apresenta maior número de notas que as barras de compasso podem comportar. A correção neste caso foi simples já que o autor, no compasso trinta, nos apresenta a solução.

Correção

4

6 4 3# 6 4

No manuscrito, as cifras ora aparecem sobre as notas do baixo, ora abaixo. Optamos sistematicamente pela colocação das cifras na parte de baixo das notas deixando a parte superior do pentagrama livre para a realização do acompanhamento.

A modinha nº 9, "*Sinto-me aflita*", no compasso sete, apresenta uma colocação de texto não muito clara em ambas as vozes. Na opção apresentada pelo manuscrito, as duas últimas colcheias deste compasso comportariam o pronome "me" e as duas notas do compasso seguinte comportam a palavra "aflita": neste caso, a primeira sílaba da palavra "aflita" estaria sem nota.

Optamos pela solução que considerarmos a mais natural, utilizando a última nota do compasso sete para cantar a primeira sílaba da palavra "aflia", pois além de valorizar a cantoria, utiliza-se de uma nota que já consta do manuscrito, valoriza as palavras cantadas adequando o acento do texto com o acento musical.

Manuscrito

Manuscript musical score for two voices (s.1 and s.2) in 7/8 time. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are: sin - to - me afli - ta. The notation shows a melodic line for each voice with lyrics underneath. The manuscript version shows a slight misalignment between the notes and the syllables.

Correção

Corrected musical score for two voices (s.1 and s.2) in 7/8 time. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are: sin - to - me a - fli - ta. The notation shows a melodic line for each voice with lyrics underneath. The corrected version aligns the notes with the syllables, adding an 'a' before 'fli' to complete the syllable 'aflia'.

Aliás esta solução, é-nos apresentada pelo próprio manuscrito no compasso três. Aqui o autor nos apresenta uma separação silábica bastante parecida com a nossa solução, valorizando a acentuação do texto.

Manuscrito

S.1
Sin - to me, sin - to-me, sin - to-me a - fi - ta,

S.2
Sin - to-me, se in - to-me, sin - to-me a - fli - ta,

Algumas modinhas que se utilizam de sinais de repetição, às vezes necessitam de procedimentos como a colocação de casas 1 e 2, é o caso da sexta modinha do manuscrito, "*Eu nasci sem coração*". Este procedimento não só torna a partitura mais clara, garantindo uma melhor compreensão da peça como um todo.

Nesta modinha, existe um ritornelo na metade do compasso 15, indicando uma volta ao início da peça. Se seguirmos a indicação da partitura, metade de um compasso — no caso, onde se encontra o sinal de repetição — será suprimido, pois não há uma compensação no início. Ao passar pelo ritornelo, após a repetição indicada, o compasso está escrito completamente.

Manuscrito:

01

S.1

S.2

B.

Eu nas

15

S.1

S.2

B.

do

A partir da repetição do compasso nº 15, pudemos criar duas casas: 1 e 2. Na casa 1, colocamos o ritornelo, e pausa de semínima para os dois sopranos no segundo tempo do compasso, conservando a mesma melodia no primeiro tempo. Na casa 2 mantivemos o compasso exatamente como o encontramos no manuscrito, porém sem a repetição na sua metade.

Correção:

14
come - le ge - ra - do. do Eu nas - cisem

14
come - le ge - ra do. do. Eu nas - cisem

14
come - le ge - ra do. do. Eu nas - cisem

Com relação à modinha nº15, "*Se fores ao fim do mundo*", propusemos uma total mudança de compasso: o original apresenta cópia em quaternário simples, nós a transcrevemos em compasso binário simples. Assim procedemos para que a partitura se tornasse mais clara, menos confusa, já que esta comporta uma profusão de apojeturas e toda sorte de melismas escritos em fusas, tornando os compassos muito extensos e confusos.

O motivo principal que nos levou a assim proceder, foi uma busca de melhor adequação entre métrica dos versos e a escritura rítmico-melódica, assim como os recortes fraseológicos, tanto poéticos quanto musicais.

Se fores ao fim do mundo

(Modinhas do Brasil)

-15-

Transcrição: edilson de lima

Soprano

Se fo - res ao fim do mun - do Lá mes mo te ei de bus-

Mezzo

Se for - res ao fim fo mun - do Lá mes - mo te ei de bus-

Violão

car, lá mes - mo te ei de bus-car em qualquer par - te que es -

car, lá mes - mo te ei de bus-car. em qual quer - par - te que es

te - jas eu sem ti não pos - so es - tar, eu sem ti não pos - so es -

te - jas eu sem ti não pos - so es tar, eu sem ti não pos - so es -

b) O ACOMPANHAMENTO E A REALIZAÇÃO DO BAIXO CONTÍNUO

No decorrer do nosso trabalho de transcrição, deparamos com soluções diferenciadas dadas pelo autor ou copista na feitura do baixo. Algumas modinhas trazem acompanhamento claramente escrito para violão e/ou viola de arame: arpejos violonístico-violísticos, ambos instrumentos muito usados nessa época tanto em Portugal como na colônia brasileira; outras, levando em consideração a escrita do baixo, não arpejado, e até mesmo a tonalidade em que se encontram, diríamos não terem sido pensados diretamente para violão ou viola, mas para teclado. O que não impediriam de serem acompanhadas por aqueles instrumentos.

Tomando como base o que acima fora dito, decidimos optar pela seguinte solução: as modinhas que têm acompanhamento para violão ou viola de arame, terão seus acompanhamentos conservados e transcritos nos padrões atuais desses instrumentos. Em alguns lugares sugerimos pequenas modificações não só por combinarem melhor com a técnica atual do instrumento, como por suposição de um eventual erro de cópia.

As demais modinhas, que possuem baixo contínuo mais adequado ao teclado, serão realizadas para violão. Assim procedemos por achar que tal instrumento, tão valioso e citado como o grande acompanhador de modinhas, merece um destaque especial.

Apresentaremos como exemplo três modinhas: a de nº 7, "*Ganinha, minha Ganinha*", que tem baixo contínuo escrito para violão; a de nº 27, "*Cupido*

tirano", que tem acompanhamento para viola de arame; a de nº 15, "*Se fores ao fim do mundo*". Esta modinha possui baixo contínuo não arpejado e que, portanto, não sugere que o autor tenha pensado originalmente num acompanhamento para violão ou viola.

A modinha de no. 7, em Fá Maior, com exceção dos compassos 8, 9, 13 e 17, está toda escrita com acordes arpejados que constituem verdadeiros clichês para violão. Neste caso, o procedimento foi bastante simples: a linha do baixo que está originalmente em clave de Fá, transcrevemos em clave adequada para violão: clave de sol, com indicação de transposição para oitava abaixo (♭).

Como os arpejos eram seqüências de semicolcheias, transformamos a primeira colcheia de cada seqüência, em semínima, sendo esta a tônica de cada acorde.

A opção do autor ao utilizar um acorde numa região grave, nos lembra um batuque de tambores, de timbres escuros, abafados, sugerindo o batuque dos negros, e como que constituindo um lundu muito gracioso (Kiefer, 1968, p. 31).⁵

⁵ KIEFE, B. *A Modinha e o Lundu*, "É ponto pacífico, hoje, que o lundu descende diretamente do *batuque* dos negros. A palavra *batuque*, segundo José Ramos Tinhorão, tem sido aplicada tradicionalmente e 'com sentido genérico a todos os ritmos produzidos à base de percussão'".

Ganinha, minha ganinha

(Modinhas do Brasil)

- 07 -

(Transcrição: Edilson de Lima)

1

Soprano

Mezzo

Violão

Ga - ni-nha, mi - nha ga -

ni - nha, ga - ni-nha, mi - nha ga - ni - nha, ga - ni-nha, mi - nha si -

Ga - ni-nha, mi - nha ga - ni - nha, ga - ni-nha, mi - nha si -

nhá, mi - nha si - nhá.

nhá, mi - nha si - nhá.

Como exemplo de acompanhamento para viola de arame, apresentaremos a modinha nº 27. Nossa conclusão baseou-se em que, apesar da modinha estar numa tonalidade muito usual para violão, Sol Maior, e poder, de fato, ser acompanhada por esse instrumento, em nenhum momento o autor efetua o acorde de tônica com a nota Sol grave no baixo, que se encontraria na sexta corda desse instrumento.

A primeira, e mais simples solução, seria o acompanhamento efetuado por viola de arame, instrumento que possui 5 ordens (grupo de cordas para executar uma única nota) com afinação semelhante às 5 primeiras notas do violão, dentre as quais a mais grave é o Lá 1 (o Lá bordão do violão); o outro motivo, seria um gosto pelo acorde com 5ª no baixo (Segunda Inversão) e a sonoridade resultante de uma tal inversão, já que em toda a modinha, a fundamental da Tônica não aparece, e tecnicamente seria muito simples um acorde em posição fundamental, utilizando as quatro primeiras cordas da viola:

Exemplo:



se de um acorde — Tônica com 5ª no baixo — não estando em posição cadencial.

Tal como no exemplo anterior, ao optarmos pela realização do baixo contínuo para viola, decidimos escrevê-lo na clave adequada para este instrumento.

Modinha 27.

The musical score for Modinha 27 consists of three staves. The top two staves are vocal lines, and the bottom staff is a viola accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The lyrics are: "Cu - pi - do ti - ra - no" and "mos - tra teu po - dex".

A modinha número 15, "*Se fores ao fim do mundo*", que possui baixo contínuo não arpejado, mas ao contrário, notas que são na maioria das vezes a fundamental ou a terça do acorde, serviu como exemplo para a realização de acompanhamento para violão a partir das indicações do original (ver página 27).

MS 1596, As Modinhas do Brasil

Texto

Apresentamos aqui os poemas extraídos das modinhas que compõem o manuscrito 1596 da biblioteca da Ajuda, Lisboa. Nossa opção foi por atualizar

a escrita transcrevendo em ortografia atual, por esta razão, resolvemos preservar na frente do verso a palavra na forma em que se encontra no manuscrito. Esta opção é justificada pelo fato do texto de Béhague (1968) manter a ortografia que se encontra no original.

Discordamos da transcrição do terceiro verso da modinha nº 20 efetuada por Béhague, "*pode enfim dizer conversas*" (Béhague, 1968, p. 80), o que consideramos um erro. Nossa transcrição é a seguinte: "*pode enfim dizer com veras*". A palavra vem do latim, *veras*, coisas verdadeiras, realidades. A locução "com todas as veras", querendo dizer: "com toda a verdade, de todo o coração (Ferreira, 1976, p. 1237), o que julgamos ser mais próximo do sentido do poema.

1. Você se esquiva de mim
querendo lhe eu tanto bem
repare bem no que faz
que isso não obra ninguém
 Apareça não se esconda
 não fuja de quem lhe adora
 e se quiser ser senhora
 não despreze a quem quer bem
Se você seu amor tem
não traga a gente enganada
porque não lhe custa nada
o dizer se sim ou não.
 Ponha-se já na razão
 não se afaste não se arreda
 meu bem sirva a quem lhe pede
 tenha mais bom coração.

2. Quem me vir aflito e triste
no mais oculto retiro
Veja a ingrata a quem adoro
saberá por quem suspiro.

or. "ver"

3. Pelo amor de Deus de peço
movas devagar teus passos
que debaixo dos teus pés
anda minha alma em pedaços.

4. Tristemente a vida passa
quem ao longe vive amando
Cresce o dia aumenta a mágoa
sempre seu mal vai dobrando
Ai-ai sempre seu mal vai dobrando

or. vay
or. vay

5. Os me deixas que tu das
quando a gente pega em ti
São coisinhas tão mimosas
que nas outras nunca vi
Muito gosto nhanhazinha
de andar bulindo contigo
quando vejo que comigo
tu estás enfadadinha
ficas tão mugangueirinha
que muito me satisfaz
e se mando que te vás
depois te torno a prender
é somente para ver
os me deixas que tu dás.

or. he

6. Eu nasci sem coração
sendo com ele gerado
porque antes de nascer
amor meu tinha roubado

7. Ganinha, minha ganinha
ganinha, minha sinhá
Ai lê lê lê coração
querer bem não presta não.

original: Ay le le le

8. Quem ama para agravar
pouco amor ou nenhum tem
quem ama não agrava
quem agrava não quer bem.

9. Sinto-me aflita
é o meu tormento
sem sofrimento
Quero mostrar
mas do que serve
formar eu queixas
se tu me deixas
a suspirar.

or. he

10. Vidinha a Deus
fica-te embora
que desde agora
morrendo vou



Se te esqueceres
da amante Lida
lembra-te óh vida
que eu firme vou.

11. Por desabafar saudades
que o meu coração padece
Quando aos mortais anoitece
Principio a suspirar.

12. Choro padeço suspiro
triste sem consolação
Ai, meu bem
não me deixes sem razão

13. Os desprezos de meu bem
me fazem andar chorando
Ai, triste Lida
não me deixes minha vida.

14. A Minha Nerina
gosta dos meus ais
mas eles me cansam
eu não posso mais.

or. ays
or. elles

15. Se fores ao fim do mundo
Lá mesmo te hei de ir buscar
em qualquer parte que estejas
eu sem ti não posso estar.

or. hir

16. A saudade que no peito
tenho de não ter amor
Acrescenta ao meu ciúme
aumenta a minha dor
Ai, lê lê lê lê sinhá
vou morrer vou acabar

or. Ay le le le le

Se Sinhá quer me dar
eu lá vou pra apanhar
vem ferir vem matar
seu negrinho aqui está
mas depois de apanhar
quer fadar com laiá.

or. negrinho

17. Ninguém morra de ciúme
antes de si tenha dó
que por mais que se desvele
descanse que não é só
Lê lê lê lê ah. Meu bem
quem ama que culpa tem

or. he
or. meo

18. Eu estando bem juntinho
da pessoa a quem venero
tudo do mundo desprezo
ter outra glória não quero

19. É delícia ter amor
a quem sabe querer bem
É desgraça e desventura
ter amor a quem não tem.
Ai meu bem, minha Sinhá
quem ama que culpa tem.

or. he

or. he

or. Ay

20. Quem achou o que eu achei
não tem mais que desejar
Pode enfim dizer com veras
nunca te hei de deixar
tu és meu amor, és minha Sinhá.

or. infim

or. ei

21. Da minha constante fé
já conheço e sem razão
Graças amor que não sinto
restos da minha paixão

22. Eu não sei minha constância
para contigo que tem
Não pede o coração
se não q' eu te queira bem
Ah meu bem, tem compaixão
amor me mata sem ter razão.

23. Meu amor, minha Sinhá
minha santinha, meu bem
Eu amo só a você
não quero mais a ninguém

or. meo

24. Minha Mana estou gostando
das penas que que nhonhô tem
Ai tenho dó
das penas que nhonhô tem
mas que digo sinta ele
que me importa com ninguém.

or. elle

25. Menina você vai hoje
esse cachorrinho é seu
ai, ai esse cachorrinho é seu.

26. Homens errados e loucos
em que amor vos engolfais
Da gostosa liberdade
muito pouco vos lembrais
Liberdade nada mais.

27. Cupido tirano
mostra o teu poder
Tira-me esta seta
eu me sinto morrer

28. Estas lágrimas sentidas
que a meus tristes olhos vem
São de amor ternos sinais
são saudades de meu bem.

29. Ausente saudoso e triste
sem glória sem alegria
por ti meu bem suspirando
passo a noite passo o dia
Ai lê amar e não ver
é morrer sem acabar
suspirar até morrer

or. he
or. athe

30. Não pode a longa distância
que nos pôs tão separados
quebrar os doces grilhões
com que amor nos tem ligados.



4. ANÁLISE MUSICAL DAS MODINHAS DO BRASIL

a) ANÁLISE MELÓDICA

Ativemo-nos ao estudo das características melódicas das modinhas contidas na coleção afim de definir o perfil de cada peça levando em consideração vários aspectos tais como tessitura, uso de arpejos e graus conjuntos, combinação intervalar das duas vozes e uso de ornamentação. A partir do estudo de tais aspectos, procuramos traçar uma característica geral para a coleção.

TESSITURA

Com relação à extensão das melodias, o autor trabalha de maneira bastante livre. Suas modinhas possuem extensões que variam de uma sexta (6ª) a uma décima terceira (13ª), sendo que o maior número possui a extensão de nona (9ª) e décima primeira (11ª).

Poderíamos apontar duas razões para que isso ocorra: a primeira, e talvez a mais importante, seria o fato do autor trabalhar sempre com escrita **a duo** (duas vozes femininas) e combinar as vozes, na maioria das vezes, em terças e sextas paralelas, optando poucas vezes pelo cruzamento das vozes. Supondo que o autor tivesse em mãos uma melodia extensa, ou o soprano 1 subiria demais, ou o soprano 2 desceria muito.



A segunda, é o fato do autor trabalhar com poemas curtos, pequenas formas, na maioria das vezes com apenas quatro versos. Desses poemas, normalmente resultam modinhas pequenas, tão ao gosto popular, verdadeiras melodias singelas que poderiam ser cantaroladas, assobiadas. Em suma, apreendidas facilmente por qualquer ouvinte, diferentemente, portanto, de uma ária de ópera bastante elaborada com tessitura muito extensa, exigindo um estudo mais acurado.

USO DE ARPEJOS, GRAUS CONJUNTOS

E FINALIZAÇÃO DAS MELODIAS

Em sua grande maioria, as frases que encontramos nas modinhas são constituídas de pequenos motivos — dois, às vezes três compassos aproximadamente — não muito extensos. São formadas, preferencialmente, por graus conjunto, iniciadas, algumas vezes, por pequenos saltos de terças ou quartas. O uso de arpejos na elaboração das frases é muito econômico.

Ex. Modinha nº 1, Soprano 1, início:



Os intervalos mais amplos que podemos encontrar, são os de sexta menor (6ª) ascendente (modinha nº 5), e de oitava (ver modinha nº 7, p. 33). Quando

aparecem, geralmente no início de uma frase, são saltos dentro do mesmo acorde e em movimento anacrústico.

Modinha nº 5, início:



É bastante comum, ao finalizar uma frase, tanto no interior de uma modinha, quanto na sua conclusão, um salto — tanto ascendente, como descendente — para uma outra nota do mesmo acorde. E no caso da modinha terminar suspensivamente (Dominante), tanto em frases internas quanto no final da modinha, geralmente uma das vozes sustenta a sétima deste acorde, como sucede no exemplo acima.

Uma das características marcantes das modinhas que compõem o manuscrito 1596, diz respeito à finalização de suas frases musicais: em sua grande maioria — de 30 modinhas, 26 — possuem final feminino, ou seja, finalizam a modinha, assim como a maioria de suas frases internas, no tempo não acentuado do compasso. Isso, sem dúvida, confere às peças desse manuscrito uma maior leveza. Nesta coleção identificamos três maneiras de efetuar essas terminações.

A primeira, seria a simples terminação de uma peça no tempo fraco do compasso. Como exemplo, apresentamos o final da modinha no. 1, *Você se esquivava de mim*, que termina em um arpejo sobre acorde de Dominante com sétima.

Final da modinha nº 1

39

s.1

te-nha mas bom co-ra-ção.

39

s.2

te-nha mais bom co-ra-ção.

39

Violão

A segunda, aquela em que, por meio de uma apoiatura indicada por nota ornamental, o autor desloca o final da frase, para o tempo fraco do compasso. Aqui o final feminino é garantido pelo ornamento (uma apoiatura longa) que desloca o final da melodia para a parte não acentuada do compasso. Final da modinha nº 3, "*Pelo amor de deus te peço*".

25

daços, mi-nha al - ma_ em pe - daços.

25

daços, mi-nha al ma_ em pe - daços.

A terceira, que também finaliza com uma apoiatura, porém desta vez escrita e não indicada por nota ornamental:

Final da modinha nº 16, "*A saudade que no peito*".



Algumas modinhas possuem uma maneira muito particular de efetuar essas terminações. Esta, uma variação do terceiro tipo, é uma espécie de antecipação melódica efetuado no final da frase que teria final feminino. No final da modinha nº 18, *Eu estando bem juntinho*, encontramos um tal procedimento, onde a semicolcheia do penúltimo compasso está ligada à primeira colcheia do último compasso que, por sua vez, constitui uma apoiatura melódica. Isto ocorre tanto no final de uma modinhas quanto em frases internas.

Final da modinha nº 18:



Este tipo de escrita por antecipação não é uma exclusividade desta modinha, é freqüentemente utilizado em outras peças desta coleção, mas não em cadências finais. Neste mesmo capítulo, na parte intitulada Análise Rítmica, trataremos com maior detalhe este aspecto.

Das modinhas que compõe este manuscrito, apenas quatro não possuem final feminino. São as de nº 6, 7, 15 e 29. Estas efetuam suas terminações na cabeça do compasso, terminação masculina.

COMBINAÇÃO DAS VOZES

Todas as modinhas da coleção são a duas vozes — dois sopranos — pelo menos se levarmos em conta as claves que constam no manuscrito: Dó, na primeira linha, com exceção da modinha número 8 onde foi utilizada a clave de sol para as duas vozes.

O que de imediato gostaríamos de frisar é que em alguns casos, melhor seria optarmos por um soprano e um "mezzo" soprano, pois algumas vezes a segunda voz desce para notas tão graves, que um soprano teria, seguramente, dificuldades de entoá-las. Como exemplo, transcrevemos o início da modinha nº 10, "*Vidinha a Deus*".



The image shows a musical score for two voices, likely soprano and alto, in a 3/4 time signature. The melody is written in a single line for each voice, with lyrics underneath. The lyrics are: "Vi - di - nha a De - us fi - ca - te em-bo - ra". The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, indicating a rhythmic pattern.

Com relação à maneira de combinar as vozes, dividimos em três categorias diferentes. Na primeira estariam as modinhas escritas em terças paralelas. Das 30 modinhas que compõem o manuscrito, 10 assim estão escritas, a de nº 5, 6, 7, 10, 15, 19, 24, 25, 26 e 27. Como exemplo citamos a modinha número 7, *Ganinha, minha ganinha*. Excetuando o início de algumas frases — compassos 4, 6 e 20 — está toda escrita utilizando-se apenas este intervalo (ver p. 33).

Na segunda categoria, estão as modinhas que combinam a escrita em terças e sextas paralelas. Onze modinhas assim estão escritas: a de nº 1, 2, 4, 8, 12, 13, 14, 17, 18, 20 e 21. Como exemplo, citamos a modinha número 8, *Quem ama para agravar*. Toda a modinha foi escrita alternando pequenos trechos da melodia ora em terças, ora em sextas.

Quem ama para agravar

(Modinhas do Brasil)

- 08 -

Este acompanhamento deve-se tocar pela Bahia

Transcrição: Edilson de Lima

Este acompanhamento deve-se tocar pela Band

ma pa - ra a - gra - var pou - co a mor ou ne - nhum tem quem a -

ma pa - ra a - gra - var pou - co a mor ou ne - nhum tem quem a -

ma pa - ra a - gra - var pou - co a mor ou ne - nhum tem quem a -

ma não a - gra - va quem a - gra - va não quer bem, quem a -

ma não a - gra - va quem a - gra - va não quer bem, quem a -

Na terceira categoria, que denominamos Combinações livres, estão as modinhas em que o autor combina os paralelismos de terças e sextas, movimento contrário e alternância na entrada das vozes (contraponto).

Estão dentro desta categoria nove modinhas, a de nº 3, 9, 11, 16, 22, 23, 28, 29 e 30. Como exemplo, destacamos primeiramente a modinha nº 3, *Pelo amor de Deus te peço*.

Do c. 2 ao 15, a combinação das vozes está em terças paralelas. Do c. 16 ao 23, o autor inicia um contraponto tonal entre os dois sopranos, invertendo logo em seguida as melodias cantadas: o soprano 1, canta a melodia que o soprano 2 havia cantado com diferença de oitava, e soprano 2, a melodia do soprano 1.

Para finalizar, a partir do c. 24, o autor efetua uma "coda" de quatro compassos. Recupera, nesta parte, as terças paralelas, e efetua o mesmo procedimento acima comentado sobre a segunda parte, invertendo as cantorias efetuadas pelos dois sopranos e dando ao soprano 1, também a diferença de oitava para o agudo.



Pelo amor de Deus

(Modinhas do Brasil)

— 3 —

Transcrição: edilson de lima

Soprano

1 Pe - lo a - mor de Deus te pe - ço, pe - lo a -

Mezzo

1 Pe - lo a - mor de Deus te pe - ço, pe - lo a -

Violão

5 mor deDeuste pe - ço mos - vas de va - gar teus pa - ços, mo - vas

5 mor deDeus te pe - ço mo vas de va gar teus pa ços, mo vas

9 de - va - gar teus pa - ços. que de - bai - xo dos teus

9 de va gar tues pa ços. que de - bai - xo dos teus

13
pés an - da mi - nha al - am em pe - da - ços, que e - bai - xo dos teus

13
pés an da mi - nha al ma em pe da ços que de bai xo dos teus

13
pés an - da mi - nha al - ma em pe - da - ços, que de - bai - xo dos teus

17
pés a - da mi - nha al - ma em pe - da ços, que de bai - xo dos teus

17
pés an - da mi - nha ma em pe - da - ços, mi - nha al - ma em pe -

21
pés an - da mi - nha al - ma em pe - da - ços, mi - nha al - ma em pe -

21
da - ços, mi - nha al - ma em pe - da - ços.

25
da - ços, mi - nha al ma em pe - da - ços.

25

A modinha nº 30, "*Não pode a longa distância*", também dentro desta classificação de Combinações Livres, tem solução muito interessante quanto à construção dos sopranos. O texto que serve de base para a melodia, uma quadra, é o seguinte: "*Não pode a longa distância/ que nos pôs tão separados/quebrar as doces prisões /com q' amor nos tem ligados*".

Do início da peça até o compasso 5, os sopranos estão em terças paralelas, e a melodia é construída sobre a primeira e a segunda frases do poema. Exatamente quando o autor se utiliza da palavra "separados", final da segunda frase, os sopranos começam a se desencontrar, a separar-se.

Do compasso 6 ao 10, ainda utilizando o mesmo texto, porém, desta vez, os sopranos não cantam juntamente, mas tem entradas alternadas, definitivamente separados, interpretando assim o sentido do texto: "*que nos pôs tão separados*".

No compasso 10, ao iniciar nova melodia com as frases restantes do poema ("*quebrar as doces prisões / com q' amor nos tem ligado*"), o autor retoma a escrita privilegiando as terças paralelas. Também neste trecho se utiliza, de maneira muito discreta, de pequenos contrapontos tonais. Uma espécie de interpretação da última frase da quadra ("*com q' amor nos tem ligado*"), como uma brincadeira, em que as vozes dos dois sopranos, ameaçam separar-se, mas não o fazem. A partir do compasso 17, retoma definitivamente as terças e sextas paralelas e as mantém até o final da modinha.

Não pode a longa distância

(Modinhas do Brasil)

- 30 -

Transcrição: Edilson de Lima

Soprano

Mezzo

Teclado

Não po des alon - ga dis - tân - cia que nos pôs, que nos pôs, que nos

Não po - de a lon - ga dis - tân - cia que nos pôs, que nos pôs, que nos

5

pôs tão se - pa - ra - dos. Não po - de a lon - ga dis - tân - cia

pôs tão se - pa - ra - dos. que nos pôs tão se - pa -

10

que - brar as - do - ces pri - sões as do - cepri - sões com que a - mor nos tem li -

ra - dos, que - brar as do - ces pri - sões, as do - cepri - sões com que a - mor nos tem li -

ORNAMENTAÇÃO

*"In modern music the ornamentation is practically all incorporated with the text. In the Old Music the ornamentation is sometimes left out altogether, or indicated more or less completely by means of conventional signs
(Dolmetsch, p. 89)*

A ornamentação consiste na modificação da música, não só através da colocação de notas que podem ser indicadas por sinais convencionais, ou subentendidas, como a modificação de ritmos e valores de duração das notas, assim como a obtenção de nuances dinâmicas.

Após estudado todo o conjunto das trinta modinhas, classificamos como cinco os tipos de ornamentos (indicados ou não por sinais convencionais) usados pelo autor: 1. Apojatura longa; 2. Apojatura curta; 3. Grupeto; 4. Trinado; 5. Slide.

APOJATURA LONGA

A apojatura é um tipo de ornamento que normalmente é efetuado no tempo o qual pertence, apoiando-se na nota a qual adere (Groves, 1980, Ornaments). Acrescenta A. Dolmetsch:

"E a razão é fácil de entender. A nota auxiliar é comumente uma 'discórdia', a qual quando usada com gosto e acentuando o tempo com a harmonia, freqüentemente produz rico e surpreendentes efeitos. Acordes, de fato, o qual o compositor não teria ousado descrever completamente. A antecipação da apojatura destrói tudo isso." (Dolmetsch, 1916, 98/99)⁶

A sua grafia é geralmente uma colcheia de tamanho reduzido, com um traço.

Algumas vezes, quando aparece sem o traço, sugere o esquecimento do

⁶ Dolmetsch, A., *"And this reason is easy to understand. The auxiliary note is nearly always 'a discord', which when used with taste and 'emphasised on the beat with the harmony' often produces rich and surprising effects; chords, in fact, which the composer would not have 'dared' to write out plainly. The anticipation of the appoggiatura destroy all this."* (a tradução acima é nossa)



copista. A Ajojatura longa, toma normalmente a metade da nota principal, quando não dois terços desta e é sem dúvida o ornamento mais usado pelo autor nesta coleção. Sua função é principalmente harmônica, e por esta razão deve ser valorizada até seu último instante para que possa causar um efeito desejável.

Este manuscrito apresenta dois tipos: a Ajojatura Superior e a Inferior. Pode ser encontrado em finais de frases ou semi-frases, em notas centrais de uma frase musical, como seqüências de colcheias arpejadas ou não.

APOJATURA LONGA SUPERIOR

Aparece muito freqüentemente em finais de frases e semi-frases, mesmo no interior das modinhas. Sua grafia, geralmente uma colcheia pequenina cortada ou não, aparece antes de uma nota de tamanho convencional. Na modinha número 8, "*Quem ama para agravar*", compasso 28, na finalização da peça, encontramos um exemplo.

Manuscrito:



Optamos pela Apojatura longa por dois motivos: o primeiro é o fato de formar com o baixo uma dissonância, uma nona, e portanto deve ser valorizada antes de resolvida (Grove, 1980, Ornaments). O outro motivo quem nos esclarece é o próprio autor nos compassos seguintes da modinha. Nos compasso 17 e 18, o autor nos apresenta uma seqüência melódica ornamentada por apojeturas. Nos compassos seguintes, 19 e 20, a mesma seqüência nos é apresentada sem notas ornamentais e com a devida resolução das apojeturas dos compassos precedentes.

Modinha nº 8:



Tal como neste exemplo apresentado, as soluções para os ornamentos encontrados nas modinhas podem ser encontradas, na maioria dos casos, na mesma peça, ou em outras de mesmo estilo pertencente ao manuscrito.

APOJETURA LONGA INFERIOR

A Apojatura longa inferior possui as mesmas características de notação e resolução que a Superior. A diferença está apenas no fato de que nesta a nota ornamental está em posição inferior à nota principal.

Um exemplo deste tipo de ornamento encontramos na modinha nº 3, "*Pelo amor de Deus te peço*". Este tipo é menos freqüente, e quando aparece, geralmente vem escrito e poucas vezes indicados por notas ornamentais, como no exemplo abaixo.

Modinha nº 3, original:



Execução:



Esta modinha não apresenta solução nos compassos que se seguem, porém podemos encontrar um exemplo deste tipo de ornamentação, tanto indicado por nota ornamental, quanto escrito com notas convencionais, na modinha nº 1, "*Você se esquia de mim*". Esta nos serviu como parâmetro para a resolução da execução deste ornamento.

Modinha nº 1 — apoiatura longa inferior escrita :



Modinha nº 1 — apojetura longa inferior indicada por nota ornamental:



Destacamos que a primeira aparição deste ornamento na modinha nº 3 (ver p. 57), se faz quando o autor utiliza o texto “de baixo”. Neste caso sua execução enfatiza o sentido do texto, destacando seu conteúdo semântico. Uma outra observação é quanto a solução de separação silábica apresentada pelo autor que, se efetuarmos como é apresentada, corta o fluxo do texto. Neste caso a execução da apojetura longa, além de tomar toda a primeira metade do tempo, faria com que o si bemol fosse prolongado ocupando o tempo da pausa de semicolcheia, evitando assim o corte silábico.

Os ornamentos geralmente são dobrados pelo soprano 2 quando este está escrito em 3^{as} ou em 6^{as} paralelas. Porém quando as vozes estão escritas em contraponto ou efetuam conduções harmônicas, o ornamento não é necessariamente dobrado. Temos um exemplo de condução harmônica na modinha nº 8, “*Quem ama para agravar*”, onde o soprano 2 não dobra a apojetura do soprano 1.

Modinha nº 8:

20

s.1 bem, quem a - gra - va não quer bem,

s.2 bem, quem a - gra - va não quer bem,

A modinha nº 3 que se utiliza de uma escrita contrapontística nos c. 15 – 16, também não apresenta, neste trecho, ornamentos na segunda voz.

Modinha nº 3, "Pelo amor de Deus te peço":

15

s.1 da-ços que de - bai - xo dos teus pés an - da mi

s.2 da-ços que de - bai - xo dos teus pés a - da

APOJATURA CURTA

Este tipo de ornamento, diferentemente da apoiatura Longa, não tem função harmônica, porém melódica. Sua resolução deve ser determinada pelo

contexto e “é tocada tão rápida que a nota seguinte quase não perca nada de sua duração” (Grove, 1980, *Ornaments*, p. 832)⁷

Podemos encontrá-la em várias peças, porém com muito menos frequência que a longa. A apoiatura Curta, geralmente toma o tempo da nota anterior, e não da nota à qual precede. Seu efeito é mais melódico que harmônico, já que é efetuada de maneira mais rápida e, na maioria das vezes, não forma com o baixo uma dissonância. Como exemplo, citaremos a modinha nº 16, “A saudade que no peito”.

Manuscrito



Execução



Na resolução desta Apoiatura optamos pela nota ornamental tomar a metade da nota precedente, pois esta, apesar de formar uma sexta com relação a harmonia do baixo, Fá maior, se fosse realizada sobre a nota à qual segue, deixando a nota precedente (Lá) com o valor de colcheia, tornaria a

⁷ GROVES Ornaments, “is played so fast that the ensuing note loses scarcely any of its length”

síncopa muito afobada, superficial, já que se tornaria uma fusa. Com esta solução podemos enfatizar a fluência da frase e valorizar seu final sincopado.

SLIDE Análise Melódica - Parte III [arquivo: melódica2b2]

Outros tipos de ornamento aparecem com menos freqüência, é o caso do Trinado, do Grupeto e do *Slide*. Abordaremos primeiramente o *slide*.

Este tipo de ornamento também é conhecido por *whole-full*, *slur* ou *doble backfall*. Optamos pelo termo *slide* (em inglês, deslizar, escorregar) por não acharmos correspondente em português e também porque este traduz de maneira muito clara a intenção do ornamento. Este consiste num grupo de notas em graus conjuntos (duas ou mais) em direção à nota principal e em movimento tanto ascendente quanto descendente (Dolmetsch, 1916, 238)⁸. Podemos encontrar um exemplo na modinha nº 12, "*Choro, padeço, suspiro*".

Modinha nº 12, original



⁸ Dolmetsch, 238, "This ornament consist of two additional consecutive notes below the principal, the lower of which is played first, with an accent and in the time of the principal"

Execução



O livro de Dolmesch (1916, p. 238), classifica o *slide*, tanto superior quanto inferior como "duas notas adicionais consecutivas abaixo da principal" que são realizadas no tempo. No verbete Ornamentação (Grove, 1980, Ornaments, p. 834) encontramos um exemplo de *slide* de três notas, que é classificada como sendo de *turn* invertido.

Não encontramos um exemplo de quatro notas, mesmo assim optamos em classificá-lo como sendo uma espécie de *slide*: notas consecutivas que caminham para a principal. Entendemos que este ornamento trata-se de um "deslizar" direto para a nota principal e ao nosso ver, é isso que sucede na passagem acima.

GRUPETO

O Grupeto é um ornamento que consiste de três ou quatro notas iniciadas acima, ou abaixo da nota principal. Este ornamento tanto pode ser acentuado, efetuado no tempo da nota principal, quanto não acentuado, portanto, na parte fraca do tempo, não acentuada. No manuscrito encontramos os dois tipos, o acentuado e o não acentuado, sendo que este contendo três notas ornamentais antes da principal; aquele com quatro.

Podemos encontrá-los em cinco modinha: a de nº 3, 4, 5, 6 e 25. Nas modinha de nº 3, 4, 5 e 25 , o ornamento está indicado por notas ornamentais colocadas antes da nota principal. O autor apresenta uma espécie de solução combinando uma apojatura curta precedendo três notas de tamanho normal que descrevem o desenho do grupeto, sendo este não acentuado.

Modinhas 6, "Eu nasci sem coração, original"



Execução



A mesma resolução pode ser aplicada à modinha nº 3. Esta traz um tipo de ornamento que, por sua colocação entre uma colcheia pontuada e uma semicolcheia e também por sua quantidade de notas, deve ser efetua na parte fraca do tempo e como a modinha 6, também apresenta mesma quantidade de notas. Um outro motivo que nos leva a assim proceder, é o cuidado para que não se destrua o caráter pontuado da seqüência:

Modinha nº 3, original



Execução



As outras modinhas apresentam um tipo de grupeto de três notas e por sua colocação nos finais de frases sobre notas harmonicamente importantes, deve ser efetuado no tempo, valorizando a nota para qual segue. No tratado de C.Ph.E. Bach (pp. 109/110), encontramos ornamento similar, inclusive com execução tomando o tempo da nota principal e em tempo moderado, como observa o autor.

Final da modinha nº 5, original



Execução



Pela quantidade de nota e por se tratar da finalização da peça, a execução pode ter maior liberdade, valorizando ao máximo o grupeto.

TRINADO

O Trinado que encontramos nas modinhas no. 7, 11, 16, 18 e 25, vem, por sua vez, sempre indicado por sinal convencional, ou seja, um *tr* sobre a nota que se pretende a ornamentação. Ele aparece em semicolcheias, colcheias, semínimas, e semínimas pontuadas. Julgamos que os trinados sobre semicolcheias e colcheias devem ser muito curtos.

Modinhas nº 11, "Por desabafar saudades", original



Execução



Esta solução talvez seja a mais correta (Grove, *Ornaments*, p. 839), com o trinado iniciando na nota superior. Mas, a despeito da quantidade de notas que a seqüência comporta, julgamos que esta solução é um tanto quanto artificial, sobretudo se a seqüência tem andamento não muito lento.

Pensamos que a melhor resolução, levando em consideração que quatro semifusas sobrecarregam a seqüência, seria o mordente invertido que não só daria a graça desejada a seqüência e manteria a interpretação do texto que neste trecho diz: "*principio a suspirar*".

Modinha nº 11, resolução com mordente



As demais modinhas que apresentam sinais de trinado — nº 7, 16, 18 e 25 — o fazem em notas com valores maiores que a semicolcheia. É o caso das modinhas n 16, "*A saudade que no peito*", e a 18, *Eu estando bem juntinho*. Nestas, a solução do trinado apresentada acima, soaria melhor, porém, ainda um tanto forçado.

Modinha nº 16, original



Execução



Para as modinhas 7, e 25 que tem trinados sobre semínima pontuada e semínima respectivamente, podemos aplicar soluções em que os trinados sejam mais longos, menos afobados. Sobretudo na modinha nº 7, em que podemos efetuar um trinado que incorpore as últimas colcheias da seqüência.

Modinha nº 7, original



Execução



Não há dúvidas que os ornamentos utilizados pelo autor provem de uma tradição européia. Mas não podemos concordar inteiramente com Kiefer que, em seu livro *A Modinha e o Lundu*, tece o seguinte comentário a este respeito:

"a profusão de ornamentos melódicos desvirtua, fatalmente, a singeleza, o traço essencial da modinha do século passado (embora nem sempre realizado em sua pureza)" (Kiefer, 1986, p. 18)

O que pensamos é que nem sempre o ornamento desvirtua a melodia. Concordamos com ele na medida em que o autor destas modinhas, utilizou-se de um recurso vindo diretamente da música européia. Mas algumas vezes,

este tipo de procedimento, não é de maneira alguma superficial e está, por sua vez, incorporado no estilo da peça. É o caso da modinha nº 1 (ver ex. ,p. 57), para citar um exemplo. Nesta peça, as apojaturas nos finais das frases, mesmo as indicadas por notas ornamentais, corroboram para a graça melódica desta modinha, tornando seus finais de frase menos duro, seco.

Podemos ainda nos perguntar: será que toda essa profusão de ornamentos precisa mesmo ser efetuada no ato da execução? Podemos, então, após estudo de determinada peça selecionar os ornamentos e optarmos por aqueles que realmente contribuam para a sua musicalidade? Penso que sim.

Uma outra pergunta que fazemos é seguinte: assim como as modinhas no século XIX foram arranjadas para canto e piano obedecendo a tendências editoriais da época, muitos ornamentos desta coleção também não poderiam ter sido sugeridos por pessoa alheia ou mesmo pelo copista por uma exigência da moda?(Araújo, 1963,)⁹.

Outro aspecto que merece ser comentado, seria o fato das modinhas brasileiras terem sido bastante combatida na corte de Lisboa por serem consideradas vulgares. Então, talvez, uma maior adaptação à uma estilo europeu daria a estas peças uma melhor penetração nos salões. Lembremos que segundo data fixada por Béhague (1968) estamos no final do século XVIII e não temos preocupações tão românticas de expressar nossa subjetividade.

⁹ ARAÚJO, Mozart, p. 23, "Em 1792 a imprensa musical de Lisboa expõe à venda os primeiros exemplares de lundus providos de harmonizações 'clássicas' (...); "é que, para freqüentar as rodas de bom-tom, o lundu precisava 'se perfumar com o cravo... de tecla'. Era preciso que a sincopa da percussão se insinuasse e se diluísse na melodia clássica, na compostura dos compassos quadrados."

b) ANÁLISE HARMÔNICA

TÔNICA – DOMINANTE

Há um grupo de modinhas que foram harmonizadas preferencialmente por acordes de Tônica e Dominante. É o caso da modinha nº 6, "*Eu nasci sem coração*". Esta modinha, em Sol maior, de 24 compassos, utiliza o acorde de Subdominante, em posição invertida (com terça no baixo) apenas duas vezes: no segundo e no penúltimo compassos.

A primeira aparição funciona como um índice, um alerta para o cantor se preparar para cantar; a segunda, enfatizando a cadência final: Subdominante - Dominante - Tônica.

A simples alternância entre a Tônica e a Dominante proporciona aos cantores total liberdade não só para entoar as frases sincopadas, como para realizarem os ornamentos que aparecem nos compassos 10, 11 e 12.

Uma outra coisa muito importante, é o fato de toda a modinha em questão ser harmonizada — com exceção do segundo e penúltimo compassos — com um pedal de Ré: V grau da Tônica, proporcionando com isso uma espécie de "monotonia".

Eu nasci sem coração

(Modinhas do Brasil)

- 06 -

Transcrição : edilson de lima

Soprano

Eu nas - ci sem co - ra - ção

Mezzo

Eu nas - ci sem co - ra - ção

Viola

sen - do com e - le ge - ra - do,

sen - do com e - le ge - ra - do.

Eu nas - ci sem co - ra - ção sen - do com e - le ge - ra

Eu nas - ci sem co - ra - ção sen - do com e - le ge - ra -

Se analisarmos os arpejos efetuados pelo baixo, concluiremos que se tratam de acordes efetuados para viola de arame, instrumento português que possui cinco cordas duplas, às vezes triplas, com a mesma afinação das cinco primeiras cordas do violão: mi, si, sol, ré e lá, faltando a sexta, o mi grave (Binder, 1996, p. 167).

A opção por não utilizar o acorde de tônica, Sol maior, em posição fundamental, aliado a melodia muitas vezes sincopada — ora em retardo, ora em antecipação — e a alternância quase que infinita entre Tônica e Dominante, reforça ainda mais o caráter etéreo desta modinha, onde os intérpretes vagueiam em ziguezagues melódicos por cima desta harmonia singela, quase estática, numa espécie de sonoridade a-temporal, quebrada apenas no segundo e no penúltimo compassos.

Cabe insistir que a não utilização do acorde de Sol maior em posição fundamental, não é somente uma decorrência direta da técnica do instrumento acima citado, pois se o autor assim o desejasse, poderia efetuá-lo facilmente utilizando as quatro ou três primeiras cordas do instrumento:

Exemplo:



Paixão Ribeiro, **Nova arte de Viola -1758** (Binder, 1996, p.173), nos dá outras possibilidades de efetuar o Sol maior, confirmando ainda mais a opção musical efetuada pelo autor.

A outra modinha que destacamos, é a de nº 7, "*Ganinha, minha ganinha*". Nesta, o autor também privilegia a alternância entre Tônica e Dominante, e diferentemente da modinha nº 6, não utiliza o acorde de Subdominante.

A tonalidade desta modinha é Fá Maior e o acompanhamento está disposto em arpejos ora de Tônica, ora de Dominante sugerindo ser escritos para violão, porém estes em posição fundamental, alternados de compasso em compasso (ver modinha 7, p. 33).

Os arpejos alternados entre Tônica e Dominante, são quebrados nos compassos 8, 9, 13 e 17. Nos compassos 8 e 9, figuram as notas Dó e Fá, que foram harmonizadas com acordes de Tônica e Dominante, respectivamente. Nos compassos 13 e 17, figuram as notas Fá e Si natural: sendo que o Fá, foi interpretado como uma Tônica, e o Si, uma Dominante da Dominante (G_37) com terça no baixo.

O que poderíamos dizer é que nos dois casos, a interrupção dos acordes quebrados tem a intenção de valorizar a cantoria, deixando os interpretes livres para efetuar os melismas. No caso dos compassos 13 e 17, a interrupção acrescenta um elemento surpresa/novo: o acorde de Sol Maior com terça no baixo, que prepara a dominante, no compasso que segue, recuperando o arpejo.



A outra modinha em que o autor se utiliza da alternância entre Tônica e Dominante, é a de nº 4, *Tristemente a vida passa*. A tonalidade principal desta modinha é Lá menor, e do c. 8 – 11, há uma modulação para a Tônica Relativa (Tr), Dó Maior.

Apesar da alternância entre Tônica e Dominante, esta modinha apresenta duas novidades: a primeira, antecipada acima, é a modulação para a tonalidade Relativa (Dó maior); a segunda, a utilização do Pedal, recurso musical freqüente nesta coleção e que será abordado mais detalhadamente logo abaixo.

Não obstante esses dois procedimentos — modulação para relativa Maior e uso do Pedal — o autor se mantém fiel a alternância entre Tônica e Dominante, inclusive no trecho em Dó maior. Interessante notar que durante o Pedal que ocorre nos c. 8 – 11, figura a nota Sol, que é o quinto grau de Dó maior: Tônica Relativa do tom principal: Lá menor.

Diferentemente da modinha nº 6, em que os arpejos da Tônica estão todos em segunda inversão (com a 5ª no baixo), e da modinha nº 7, em que os arpejos estão em posição fundamental, esta possui os arpejos da parte em Lá menor — tom principal — em posição fundamental, e na parte em Dó maior, em segunda inversão: com a 5ª no baixo. Realiza, portanto, uma espécie de síntese dos procedimentos harmônicos das duas modinhas que analisamos anteriormente.



Tristemente a vida passa

(Modinhas do Brasil)

— 4 —

Transcrição: Edilson de Lima

Soprano

Mezzo

Violão

Tris-te - men - te a vi - da

Tris-te - men - te a vi - da

pas - sa quem ao lon - ge vi - ve a - man - do, tris - te - men - te a vi - da pas -

pas - sa quem ao lon - ge vi - ve a - man - do, tris - te - men - te a vi - da pas -

sa quem ao lon - ge vi - ve a - man - do. Cres - ce o di - a al - men - ta a

sa quem ao lon - ge vi - ve a - man - do Cres - ce o di - a al - men - ta a

TÔNICA - SUBDOMINANTE - DOMINANTE

Diferentemente do grupo precedente onde eram usados principalmente os acordes de Tônica e Dominante alternadamente, neste, o acorde com função de Subdominante — 4º grau — é utilizado não apenas em cadências finais, mas estruturalmente incorporado ao desenvolvimento da peça. Interessante notar que em muitos casos, este aparece em segunda inversão, com a 5ª no baixo, uma espécie de acorde de quarta e sexta por bordadura (Motte, 1994. 36)¹⁰.

Modinha nº 1:



Também diferentemente do anterior, nem todas as modinhas deste grupo possuem baixo arpejado e na sua maioria trazem "cifras", números colocados abaixo ou acima das notas que figuram no baixo a fim de orientar sua realização.

Tais considerações permitem concluir que o autor conhecia os procedimentos do acompanhamento fundados no uso do Baixo Cifrado, pois as cifras aparecem em sua maioria quando o autor não se utiliza do arpejo que apresentaria, conseqüentemente, o acorde montado, mas em notas simples

¹⁰ MOTTE, D. de la, *Armonia*, Labor, 2ª. ed. 1994. Barcelona, pg. 36, "Un acorde de cuarta e sexta por bordadura se produce sobre un bajo inmóvil, mediante el movimiento de ida e vuelta de dos voces a la segunda superior."

no baixo. Com isso o autor podia indicar com maior clareza o acorde desejado (ver p. 26).

Uma outra particularidade é que neste grupo, a linha do baixo é melhor elaborada. O autor escolhe caminhos, utilizando-se de algumas inversões para alcançar as notas desejadas. Na modinha nº 8, "*Quem ama para agravar*", Lá maior, no segundo tempo do compasso nº 5, o autor se utiliza de uma Dominante com quinta no baixo — Mi maior — para alcançar a Tônica (ver pg. 48).

Na modinha número 13, "*Os desrezos de meu bem*", Sol Maior, no compasso nº 6, o autor se utiliza de uma Dominante — Ré Maior — com terça no baixo conduzindo o encadeamento para a Tônica.

5

S.1 me fa - zem an - dar ho - ran - do, me fa -

S.2 me fa - zem an - dar ho - ran - do, me fa -

B. 5

T ----- D₃ — 1 T D₃ ----- T

Um outro exemplo interessante é a modinha nº 9, "*Sinto-me aflita*", em Fá menor, onde logo nos primeiros compassos o autor efetua a seguinte

seqüência de acorde: Tônica, Dominante com 5ª no baixo, Dominante individual da Subdominante, Subdominante com 5 no baixo, Dominante com terça no baixo e Tônica:

S.1
Sin - to me, sin - to-me, sin - to-me a -

S.2
Sin - to-me, sein - to-me, sin - to-me a -

B.
1

T ----- D₃ ----- (DS₅)

4
fi - ta, sin - to-me, sin - to-me,

4
fli - ta, sin - to-me, sin - to-me,

4

S₅ ----- D₃^{7/9} ----- T!

MODULAÇÃO

Das 30 modinhas que compõem o manuscrito, pelo menos 11 possuem algum tipo de modulação. Essas são, às vezes, muito simples, as vezes, mais elaboradas. As modulações mais freqüentes, são efetuadas partindo da

Tônica para a Tonalidade Relativa. Das onze modinha, quatro (4) assim procedem: as de nº 1, 9, 19 e 23.

Como exemplo discutiremos a modinha nº 1, "Você se esquivava de mim". Sua tonalidade é Mi menor e nos compassos 31 – 34, o autor estabelece o tom da Relativa, Sol maior, através de uma cadência de engano do compasso 30 para o 31, ou seja, da Dominante para a Tônica Relativa.

Modinha nº 1

30 não. Po-nha se já na ra - zão

30 não. Po-nha se já na ra - zão

30

Este novo tom dura apenas quatro compassos, tempo curto já que a modinha têm, no todo, 34. Importante lembrar que este poema possui dezesseis (16) versos, quatro quadras, o poema mais longo utilizado pelo autor. O novo tom, Sol maior, aparece apenas quando ele se utiliza dos versos 13 e 14, onde se lê "Ponha-se já na razão / Não se afaste não se arrede". E é justamente neste trecho onde a modinha se afasta, mas não para tão longe, e torna em seguida para o tom principal, Mi menor.

Concluimos que a modulação, além de um procedimento técnico-musical, funciona como um recurso retórico, buscando uma correspondência entre o sentido do texto e musical. Não é somente uma maneira de estender a modinha por mais alguns compassos, mas, ao contrário, o autor procurou com este procedimento enfatizar musicalmente o conteúdo semântico do texto (Grove, *Rethoric and Music*, p. 793).

A modinha de nº 19, "*É delícia ter amor*", que possui a mesma tonalidade da modinha anteriormente discutida (Mi menor), também efetua modulação para a Tônica relativa (Sol Maior). Porém, desta vez, trata-se de um procedimento puramente musical, sem correspondência com o sentido do texto.

Na segunda metade do compasso número 10, casa 2 para o compasso seguinte, através de um movimento melódico do baixo, o autor efetua modulação para a Tônica Relativa, Sol Maior. Este novo tom é mantido somente até o compasso 13.

Modinha nº 19

The musical score for Modinha nº 19 is presented in three staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating the key of D minor. The first staff contains the lyrics: "bem, É de - bem. É des - gra - ça e desven - tu - ra,". The second staff contains the same lyrics: "bem, É de - bem. É des - gra - ça e desven - tu - ra,". The third staff contains the same lyrics: "bem, É de - bem. É des - gra - ça e desven - tu - ra,". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, with first and second endings marked above the staves.

No compasso 23, o autor volta a usar o Ré maior, porém aqui, trata-se apenas de Dominante individual de Sol, assim como nos compassos 23 e 25, encontramos um Mi maior, também com função de Dominante individual da Subdominante. Nos dois casos não há modulação. O que podemos perceber é que, a partir do compasso 20, o autor aumenta o ritmo harmônico estabelecendo dois acordes por compasso.

Modinhas ° 19

22 bem, meu bem mi-nha si-nhá, mi-nh si-nhá, meu

22 bem, meu bem mi-nha si-nhá, mi-nha si-nhá, meu

Uma outra coisa que podemos notar, é que a partir do compasso 20 até o final desta modinha, o violão é utilizado não somente como instrumento acompanhante, mas como um elemento que participa melodicamente, respondendo aos dois sopranos, numa espécie de diálogo a três!

Encontramos modulação para a Dominante apenas em 2 peças das coleção, a de nº 22, 26. A modinha nº 22, "Eu não sei minha constância", que está em Fá maior, utiliza este novo tom, Dó maior, em 4 compassos. Aqui, ao modular

par a nova tonalidade, o autor utiliza um pedal de Sol, quinto grau da Dominante, Dó maior.

A modinha 26, "*Homens errados e loucos*", Sol maior, apresenta uma característica muito especial. Seu esquema modulatório é aparentemente simples: do início da peça até o compasso 10, está em Sol maior. A partir do compasso 11, estabelece o tom da Dominante, Ré maior, mas não mais retorna à Tônica.

A armadura de clave desta modinha é de Sol maior, o que nos leva a concluir de imediato que este trata-se do tom principal, e não uma subdominante de Ré maior, tom com que vai finalizar a peça. Entretanto a relação Sol - Ré, poderia ser tanto I - V, tomando Sol como tom principal, como IV - I se tomarmos Ré como tom principal, sem levarmos em conta a armadura de clave e sim os acidentes ocorrentes. Então a relação não mais seria uma modulação de Tônica para Dominante, porém de Subdominante para Tônica.

As duas soluções seriam interessante: tanto a modulação sem retorno, como o início na Subdominante. Porém optamos pela primeira opção, a modulação para a Dominante sem retorno à Tônica. Como se a modulação no compasso 11, introduzida por acorde pivô – no caso Sol maior, que por sua vez é Subdominante de Ré maior – estivesse interpretando literalmente o que diz o texto nesta parte da modinha: "*Da gostosa liberdade / muito pouco vos lembrais / Liberdade, liberdade / nada mais*". Aqui, a gostosa liberdade do autor seria o não mais retornar ao tom principal.

Homens errados e loucos

(Modinhas do Brasil)

– 26 –

Transcrição: Edilson de Lima

Soprano

1 Ho-mens er - ra - dos e lou-cos, ho-mens er - ra - dos e lou-cos em que a -

Mezzo

1 Ho-mens er - ra - dos e lou-cos, ho-mens er - ra - dos e lou-cos em que a -

Violão

5 mor, em que a - mor vos en gol - fa - is, em que a - mor, em que a -

5 mor, em que a - mor vos en - gol - gais, em que a - mor, em que a -

9 mor vos en - gol - fais. Da gos - to - sa li - ber - da - de mui - to

9 mor vos en - gol - fais. Da gos - to - sa li - ber - da - de mui - to

Outro ponto a destacar é o conteúdo semântico dos dois primeiros versos do poema. O texto dos primeiros 10 compassos desta modinha diz: "*Homens errados e loucos/ em que amor vos engolfais*". Estes dois versos correspondem ao primeiro dístico da primeira estrofe e servem como um prelúdio para os versos que se seguem, acima citados, justificando poeticamente uma maior/gostosa liberdade já que são "errados e loucos". E não esqueçamos do gosto do autor por finalizar suas modinhas suspensivamente!

Uma outra possibilidade seria, já que no final da há um sinal de *ritornelo*, a possibilidade de efetuarmos cadência no meio da peça, compasso nº 10. Com isso criaríamos um "***Dal segno ao fine***" ao invés de repetirmos toda a modinha. Porém, a modulação para a Dominante, considerando que o tom principal seria Sol maior, ainda poderia ser interpretado como uma gostosa liberdade e nada mais.

Apenas uma mo^linha efetua modulação para a Subdominante, a modinha nº 11, "*Por desabafar saudades*". A tonalidade é Sol maior, e nos compassos 12 – 15, o autor estabelece o tom de Só maior. Este peça, com exceção dos compasso em Dó maior (12 - 15) está toda escrita com um pedal de Ré (v grau de Sol Maior). Este, por sua vez é abandonado nos compassos onde estabelece Dó maior, justamente num procedimento inverso ao utilizado na modinha nº 22 comentada acima. O uso deste recurso (Pedal) será abordado mais abaixo.

A modinha nº 10, "*Vidinha a Deus*", é a única a efetuar modulação para o tom homônimo, de Fá maior, tonalidade da peça, estabelece, nos compassos 13 – 30, Fá menor. Nesta peça também há a utilização do pedal de Dominante entre os compassos 9 – 16. Este aparece nos 4 compassos antes da modulação para Fá menor, e dura, também, 4 compassos neste novo tom.

HARMONIA SEQUENCIAL

De todas as modinhas que compõem o manuscrito, as três últimas (28, 29 e 30) apresentam esquema modulatório mais elaborado: ritmo harmônico mais intenso, baixo cantante (melodicamente desenvolvido), modulações curtas e há o uso, mais intenso, de Dominantes individuais. Como exemplo, analisaremos a modinha nº 28, "*Estas lágrimas sentidas*".

O tom central desta modinha é Dó menor e o compositor dedica a esta tonalidade os seis primeiros compassos. Nos compassos 7 – 10, modula para Lá bemol maior, Subdominante Relativa. Em 11 – 13, estabelece o Si bemol maior, Dominante da Tônica Relativa. Em 14 – 16, centraliza-se em Fá menor, Subdominante. Em 17 – 19, retorna à Subdominante Relativa, Lá bemol e imediatamente modula para Mi bemol em 19 – 21, sem efetuar cadência. No compasso 22, atacando o acorde de Fá menor, inicia o retorno a Tônica, Dó Menor, seguindo nesse tom até o final. Seu esquema modulatório é o seguinte:



- T = Dó menor (Cm)
- Sr = Lá bemol maior (Ab)
- Dr = Si bemol maior (Bb)
- S = Fá Menor (Fm)
- Sr = Lá bemol maior (Ab)
- Tr = E bemol maior (Eb)
- T = Dó menor (Cm)

O que podemos notar é que numa peça de apenas 26 compassos, portanto não muito longa, o compositor caminha por cinco tonalidades diferentes, preferindo o caminho para os tons relacionados com a Subdominante. A modulação aos diversos tons é quase sempre efetuada por uma condução melódica do baixo que dialoga com as vozes cantantes, ora efetuando arpejos (c. 1), ora conduzindo as fundamentais (c. 3 – 4), ora efetuando passagens melódicas (c. 4 – 7), ora silenciando parte do compasso (c. 7 e 10) e destacando a seqüência melódica dos sopranos, ora calando completamente (c. 14, 20 – 21).

O que destacamos é que a modulação em cascata (pequenos trechos e em grande profusão) e a preferência pelas tonalidades relacionadas com a Subdominante, nos faz pensar num gosto harmônico mais próximo de um estilo barroco e não clássico (Duprat, 1990, p 33) .



Estas lágrimas sentidas

(As Modinhas do Brasil)

— 28 —

Transcrição: Edilson de lima

Moderato

Soprano

Es - tas lá - gri - mas sen - ti - das que a meus tris - tes o - lhos

Mezzo

Es - tas lá - gri - mas sen - ti - das que a meus tris - tes o - lhos

Baixo

$\frac{4}{2}$
2

vem, que a meus o - lhos vem. São d'a - mor ter - nos si -

vem, que a meus o - lhos vem.

nais, são, são sau - da-des de meu bem,

São sau - da-des de meu bem são d'amor ter - nossi - nais,

são d'a-mor ter-nos si -

12

são, sim es - tas lá - gri - mas sen - ti - das,

12

nais, são sau - da - des de meu bem. Es - tas lá - gri - mas sen - ti - das,

12

4

16

que a meus tris - tes o - lhos vem, são d'a - mor ter - nos si -

16

que a meus tris - tes o - lhos vem, são d'a - mor ter - nos si -

16

20

nais, são d'a - mor ter - nos si - nais, são sau - da - des de meu

20

nais, são d'a - mor ter - nos si - nais, são sau - da - des de meu

20

24

bem, são sau - da - des de meu bem. Es - tas bem.

24

bem, são sau - da - des de meu bem. bem.

24

4/2

PEDAL

Nas modinhas que compõem o manuscrito estudado, o uso deste recurso é bastante freqüente e pudemos identificar três tipos diferentes. O primeiro a destacar não é exatamente um Pedal, porém, um recurso harmônico muito simples.

Freqüentemente, nas modinhas que têm acompanhamento arpejado, ao usar o acorde de Subdominante, o autor conserva o grau da tônica no baixo, quinto grau da Subdominante, numa espécie de mini-pedal, funcionando como um acorde em segunda inversão: Subdominante com quarta e sexta numa espécie de acorde bordadura.

Este procedimento acontece geralmente quando o autor utiliza o acorde de Subdominante entre dois acordes de Tônica. Pode vir precedido da dominante individual, como neste exemplo, o que é também muito freqüente.

Ex. Modinha nº 1.



O outro tipo de Pedal, desta vez mais extensos ocupa mais de um compasso e sua intenção é de criar, obviamente, uma tensão entre a harmonia que muda, juntamente com a melodia, enquanto o baixo permanece e conduz a uma espécie de relaxamento, ou para outro tom. É o caso da modinha nº 4, "Tristemente a vida passa", que sustenta um Sol grave, Dominante da Dominante relativa (ver p. 78, c. 9 –12).

A modinha nº 11, discutida acima, também se encaixa dentro desta classificação. Ao estabelecer um pedal de Dó (5º grau de Fá maior) cria a tensão necessária para o estabelecimento do novo tom, Fá menor. Neste caso o pedal de Dó cria um ponte bastante comum entre as tonalidades homônimas.

Geralmente o pedal é de Dominante, excetuando as modinhas nº 8 e nº 13, que usam a Tônica. A nº 8, "*Quem ama para agravar*", utiliza este efeito num trecho muito pequeno da peça, dois compassos, conduzindo para o acorde de Dominante que harmoniza uma espécie de ponto culminante da primeira frase desta modinha (ver p. 52).

Já a modinha nº 13, "*Os desprezos de meu bem*", que se utiliza de um pedal de Tônica, também o faz no início da peça, durando apenas três compassos. Nesta trecho, a harmonia não muda, sustentando um Sol maior, Tônica, enquanto a melodia, em terças paralelas, caminham causando a tensão necessária e descansando também sobre uma Dominante.

The image shows a musical score for the modinha "Os desprezos de meu bem". It consists of three staves. The top two staves are for the melody, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lyrics "Os des - pre - zos de meu bem" are written below the notes. The bottom staff is for the harmony, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature, showing sustained chords. The score is numbered 1 at the beginning of the first staff.

O terceiro e último tipo, é o que toma, quando não toda a peça, a maior parte desta. É o caso da modinha nº 6 (ver p. 72) que está escrita, com exceção do compasso 2 e o penúltimo, com um pedal de Ré, primeiro grau da Dominante, portanto, quinto grau da Tônica.

Como discutido acima, (no sub capítulo análise harmônica) podem ser dois os motivos principais que levaram o autor a tal procedimento. O primeiro, mais técnico, seria o uso da viola de arame como instrumento escolhido para efetuar o acompanhamento da peça. O segundo, a opção do autor em aproveitar as características desse instrumento, que ao contrário do violão, não possui a sexta corda grave (o Mi bordão), efetuando uma harmonia que, quase não variando o baixo, unido ao pedal quase infinito, proporciona maior doçura harmônica, dando à modinha um clima meio etéreo.

Um outro exemplo seriam as modinhas que iniciam com pedal, geralmente de Dominante, abandonando-o por alguns compassos e retornando a este para finalizar. Duas modinhas assim procedem, as de nº 11 e 27. Como exemplo citamos a modinha nº 27, "*Cupido tirano*" (ver p. 39).

Seus primeiros quatro compassos possuem um pedal de Ré, quinto grau da tonalidade, Sol maior. Nos quatro compassos seguintes, este pedal é abandonado e são efetuados os acordes: Sol com terça no baixo, Dó em posição fundamental, Sol em segunda inversão (quinta no baixo) e Ré com sétima (D⁷) em posição fundamental. Nos quatro últimos compassos o autor retorna ao pedal finalizando a modinha suspensivamente, na Dominante.



Tal como o exemplo precedente concluímos ser este acompanhamento efetuado para viola de arame e o gosto pelo acorde de Tônica em segunda inversão, já que o autor abandona o pedal quando deseja, buscando outra sonoridade para o acompanhamento.

Interessante notar que quando usada por um longo trecho, a opção pela Tônica com a quinta no baixo, aliada ao repenicado da viola e com um passo moderado, transmite uma sonoridade muito calma, tranqüila, quase diáfana... de um tempo que não mais transcorre, mas torna-se prisioneiro dos arpejos e dos dedos do violeiro.

ACORDES INVERTIDOS

O uso de acordes invertidos nesta coleção de modinhas, é muito freqüente. O primeiro tipo que gostaríamos de destacar é a Subdominante com quinta no baixo. Este acorde aparece insistentemente em modinhas que têm acompanhamento arpejado (viola / violão) e em trechos onde o acorde aparece entre duas Tônicas, como um acorde com quarta e sexta, já discutido anteriormente (ver p. 92).

Neste caso o baixo que sustenta a fundamental da Tônica permanece imóvel enquanto todo o acorde caminha para a subdominante, como um bordadura, porém não em tempo fraco como é comum acontecer, mas preenchendo todo compasso (Motte, 1994, p. 128)



Ex. Modinha nº 3, Baixo.



O outro tipo muito comum, é o uso da Tônica com quinta no baixo. Este acorde é usado em várias modinhas desta coleção, e como discutido acima (Realização do Contínuo, uso de Pedal), não acontece somente em posição cadencial, mas no decorrer da peça como um acorde integrado a sonoridade da modinha (ver modinha nº 6, p. 74).

Outra inversão muito utilizada pelo autor é a Dominante na primeira (3ª no baixo) e na segunda inversão (5ª no baixo). Estas aparecem não somente em modinhas que possuem pedal e baixo arpejado, como em modinhas que não possuem o baixo arpejado. Geralmente este tipo de inversão é utilizado, obviamente, para propiciar uma melhor condução na linha do baixo. (ver modinha 15, p. 34, c. 3 e 4).

É também muito comum o uso da Dominante da Dominante (DD₅) com 5ª no baixo, paralelamente ao uso da Dominante nesta inversão. Seu uso, como comentado acima, busca uma melhor condução da linha do baixo.

Merece uma discussão mais detalhada a modinha nº 9, *Sinto-me aflita*, em Fá Menor, que traz uma profusão enorme de acordes invertidos. Nos primeiros seis compassos utiliza a Dominante duas vezes. A primeira em segunda inversão, a segunda em primeira inversão.

Sinto-me Aflita

(Modinhas do Brasil)

— 09 —

Transcrição: Edilson de Lima

Soprano

Mezzo

Violão

1

Sin - to me, sin - to-me, sin - to-me a - fi - ta,

Sin - to-me, sin - to-me, sin - to-me a - fli - ta,

3/4 6/4

5

sin - to-me, sin - to-me, sin - to-me a - fli - ta

5

sin - to-me, sin - to-me, sin - to-me a - fli - ta.

5

9

é o meu tor - men - to sem so - fri - men - to,

9

é o meu tor - men - to sem so - fri - men - to,

9

13 sem so - fri - men - to. Que - ro mos - trar, que - ro mos -

13 sem so - fri - men - to. que - ro mos -

17 trar, que - ro mos - trar. Mas do que ser - ve

17 trar, quer - ro mos - tras. Mas do que ser - ve

21 for - mar eu quei - xas se tu me dei - xas

21 for - mar eu quei - xas se tu me dei - xas

25 a su - pi - rar, se tu me dei - xas

25 a sus - pi - rar, se tu me - dei - xas

Ao modular para Lá b maior, no compasso 9, a primeira aparição da Tônica deste novo tom está em primeira inversão (c. 9). Em seguida, ao utilizar o acorde de Dominante deste novo tom, coloca-o com a sétima no baixo, sempre enfatizando o Lá bemol maior com terça no baixo (c. 10). No compasso seguinte (11) a subdominante também está em primeira inversão.

Ao efetuar cadência para a Dominante (Dó maior), para sugerir o retorno a Fá menor, (c. 16 – 18), utiliza a Dominante da Dominante em segunda inversão (G_{bs}). Ao seguir, a modinha, retorna a Lá bemol maior, (Tônica relativa) para voltar a Fá menor no compasso 23 e aí permanecer.

A partir do compasso 23, o uso dos acordes invertidos é menos freqüentes. Usa apenas, já em Fá menor, a Dominante em primeira inversão: primeiramente, nos compassos 23 – 26, numa espécie de Baixo de Albert, seguindo, nos compassos 27, 28, 31 e 32, sem uso de arpejo.

USO DAS TONALIDADES MAIOR - MENOR

O uso da tonalidade Maior/Menor nas modinhas desta coleção é bastante equilibrado. Das 30 que compõem o manuscrito, 15 estão em tonalidade menor e as demais, em maior. O Mi menor, é a tonalidade preferida pelo autor, de 15, 8 são dedicadas a este tom. Três estão em Dó menor e igualmente 3, em Fá menor. Apenas 1 está em Lá menor. Já no uso da tonalidade maior, a preferida é a de Fá, seis modinhas. Cinco estão em Sol maior, três em Lá maior, e uma em Dó maior.



Fazendo um análise estatística das tonalidades preferidas, teremos a seguinte ordem: o Mi menor, o Fá maior, o Sol maior, Lá maior, Fá menor, Dó menor, Dó maior e Lá menor. Todas são tonalidades muito comuns ao violão, com exceção de Fá menor. Porém a preferência por uma determinada tonalidade pode não estar ligada à técnica de um determinado instrumento, no caso o violão ou a viola. Pode ela estar ligada a uma busca de melhor adequação à tessitura de quem canta determinada peça.

SOBRE A FINALIZAÇÃO DAS MODINHAS

Entre as modinhas que compõe o manuscrito 1596, há uma grupo delas que finalizam suspensivamente, na Dominante do tom e algumas vezes com uma as vozes sustentando a 7ª da Dominante. Elas são ao todo 12 modinhas: a de nº 1, 2, 4, 5, 7, 11, 16, 19, 24, 25, 26 e 27. Duas delas, a 5 e a 16, além de final suspensivo, sustentam a quinta no baixo. Duas delas, além de final na Dominante, iniciam também suspensivamente, a nº 6 e 11.

Como já comentado acima, o autor destas peças talvez procurasse novas sonoridades harmônicas, já que na maioria das vezes trabalha com combinações de acordes simples: Tônica-Subdominante-Dominante. Seguramente o uso de acordes invertidos proporciona uma maior possibilidade de enriquecer o baixo e criar novas sonoridades.

O uso do pedal de Dominante, sobretudo por longos trechos de uma modinha, cria um tipo de sonoridade muito peculiar. Porém o uso insistente de quinto grau no baixo, inclusive a finalização de algumas modinhas usando acorde nesta posição, constitui uma novidade. Este procedimento ocorre geralmente nas modinhas que possuem harmonia mais singela, realmente como um recurso de enriquecimento.

c)ANÁLISE MORFOLÓGICA

Com relação à construção formal das modinhas contidas no manuscrito da Ajuda, destacamos quatro tipos formais. a) Forma Simples; b) Forma Binária; c) Forma Ternária; d) Formas Livres.

FORMA SIMPLES

O que denominamos Forma Simples, é geralmente uma modinha de curta extensão sem divisões em parte distintas. O exemplo que vamos comentar é a modinha nº 4 (p. 78) que é formada por quatro (4) frases de quatro (4) compassos. A primeira, c. 3 - 7), que inicia num *levare*, é composta por duas semi-frases de dois compassos cada.

Todas as demais frases terão suas terminações suspensivas, na Dominante de Lá menor, tonalidade da peça, inclusive a quarta que finaliza a modinha. A segunda frase, que está em Dó maior (tonalidade relativa de Lá menor), é toda harmonizada com um pedal de Sol (DTr) e também possui as mesmas

características: tanto a finalização da semi-frase como da frase, estão na Dominante deste tom, portanto em Sol maior. A terceira frase, diferentemente das anteriores, não se divide em duas semi-frases e a quarta é iniciada em ritmo acéfalo, podendo ser subdividida em duas semi-frases de dois compassos.

Esta modinha tem acompanhamento efetuado em arpejo até o c. 15 e no compasso seguinte (16) abandona este procedimento. A partir deste compasso, o baixos está escrito em seqüências de semicolcheias e colcheias ritmicamente organizados formando desenhos que lembram o nosso maxixe. Com isso valoriza ainda mais a última frases que, construída com o texto "*ai, ai, sempre seu mal vai dobrando*" e iniciando em ritmo acéfalo, se comporta como o último queixume de um coração apaixonado.

Portanto, esta modinha é construída com 4 frases de 4 compassos sem divisões internas em partes distintas. Assim como esta, a de nº 5, *O me deixas que tu dás* e a de nº 25, *Menina você vai hoje*, podem ser classificas segundo este esquema formal.

FORMA BINÁRIA

Onze, das trinta modinha, foram classificadas com essa forma (de nº 3, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 20 e 23). Desse total podemos destacar dois tipos distintos: **A-B** e **A-B-Coda**. Como exemplo do primeiro tipo, destacamos a modinha nº 6, *'Eu nasci sem coração'*.



Sua parte **A** é formada por duas frases, a primeira de 4 compassos (c. 3 - 7) e a segunda de 6 compassos (9 - 15), sendo está uma variação ornamentada da primeira. A parte **B**, também formada por duas frase musicais, mas deste vez a primeira contendo 6 compassos (c. 15 - 21) e a segunda, com 4 compassos (c. 21 - 24) — Ver modinha nº 6 na p. 74.

Das onze modinhas que possuem esta forma, 3, possuem uma "coda", a de nº 3, 8 e 17. Como exemplo destacamos a modinha nº 3, *'Pelo amor de Deus te peço'*, portanto o a forma **A-B-coda**. A parte **A** desta modinha possui duas frases de quatro compassos que iniciam em anacruse e que classificamos de frase "**a**" (c. 1 - 6) e "**b**" (c. 6 - 10) respectivamente. A primeira frase finaliza na Subdominante, Si bemol, e a segunda na Dominante com sétima, Dó 7, do tom de Fá Maior.

A parte **B** possui três (3) frases, que classificamos de **a** (1-15), **b** (15-19) e **c** (15-19), é formada pela apresentação repetida das duas últimas frases desta parte, com uma característica especial: elas acontecem simultaneamente e em contraponto tonal. Na segunda apresentação os sopranos 1 e 2 invertem as vozes. A frase **c**, que inicialmente é apresentada pelo soprano 2, quando cantada pelo soprano 1, além de estar uma oitava acima, possui algumas pequenas variações.

A modinha é finalizada com uma coda (c. 24 - 27) de 4 compassos formada por motivos da frase **a** e **b** da parte **A**. Essa codeta é formada por duas semi-frases de dois compassos repetidas, onde o autor pratica a mesma técnica comentada acima com relação à parte **B**, ou seja, o exposto pelo soprano 1,

passa para o Soprano 2, e o exposto pelo soprano 2, passa para o Soprano 1 com a diferença de oitava acima.

Algumas modinhas que classificamos como binária, possuem forma menores dentro de partes maiores. Como exemplo destacamos a modinha nº 13, *Os desprezos de meu bem*. A parte **A** (c. 1 – 14) subdivide-se em três parte distintas: a-b-a, comportando-se, portanto, como uma pequenina forma ternária.

Do compasso primeiro ao quarto, denominamos a. Do compasso seguinte, ou seja, cinco (5) ao dez (10) chamamos de b: esta, por sua vez, é constituída por uma frase de seis (6) compassos formada por duas semi-frases de três compassos cada uma, sendo a segunda a repetição da primeira com o final variado. Os compassos 11, 12, 13 e 14 são a repetição, *ipsis punctis*, dos compassos 1, 2, 3 e 4. Portanto, a! Assim, a primeira parte desta modinha tem uma forma ternária.

A parte **B**, que é iniciada a partir do compasso 15, é construída por quatro frases de diversos tamanhos: primeira frase (c. 15 – 19) possui cinco compassos e é formada por duas semi-frase: a primeira de 3 e a segunda de 2 compassos. A segunda frase (c. 20 – 22) possui 3 compassos e é construído com o modelo rítmico da segunda frase da parte **A** (b, c. 5 – 7) um pouco variada. As duas frases restantes, seriam uma espécie de variação utilizando o final da primeira frase deste trecho e o final da segunda frase da parte **A**.

Os desprezos de meu bem

(Modinhas do Brasil)

— 13 —

Transcrição : Edilson de Lima

Soprano

Mezzo

Violão

Os des - pre - zos de meu bem

Os des - pre - zos de meu bem

5

me fa - zem an - dar cho - ran - do, me fa - zem an - dar cho -

me fa - zem an - dar cho - ran - do, me fa - zem an - dar cho -

10

ran - do. Os des - pre - zos de meu bem.

ran do. Os des - pre - zos de meu bem.

A FORMA TERNÁRIA

A Forma Ternária é um modo de organizar o discurso musical de maneira a construir uma peça em três partes. Apresentaremos aqui dois tipos distintos. O primeiro classificamos de **A-B-A'**. O segundo **A-B-A-coda**.

Analisaremos, primeiramente, a modinha nº 7, "*Ganinha, minha ganinha*" (ver p. 37), que possui esquema formal **A-B-A'** e em seguida a modinha nº 19, *É delícia ter amor* (ver p. 33), que possui uma coda, portanto **A-B-A-coda**.

A parte **A** da modinhas nº 7, é formada por duas frases de quatro compassos que são repetidas. A parte **B** tem duas frases de 4 compassos, sendo a segunda uma variação da primeira. A terceira parte, **A'**, também é formada por duas frases de quatro compassos. A primeira é a repetição da primeira frase da parte **A**, a segunda é uma espécie de variação do motivo inicial da primeira frase da parte **B**.

Na última frase desta modinha, o compositor efetua o mesmo procedimento comentado acima, onde o soprano 2 canta o que foi exposto pelo soprano 1 e vice versa. Merece uma observação a perfeita simetria entre as partes dessa modinha. Estas são formadas, cada uma, por duas frases de quatro compassos, somando sempre oito compassos em cada parte.

A modinha 19 tem a parte **A** que vai do c. 1 – 9 e parte **B**, do c. 10 – 14. A partir do compasso 15 – 20, o compositor recupera a parte **A**. Do c. 20 – 29 o compositor efetua uma coda.

É delícia ter amor

(Modinhas do Brasi)

— 19 —

Transcrição: Edilson de Lima

Soprano

Mezzo

Violão

É de - lí - cia ter a - mor, é de - lí - cia ter a - mor

mor a quem sa - be que - rer bem, ter a - mor a - quem

sa - be que - rer bem, É de - bem. É des - gra - ça e desven-

FORMAS LIVRES

Algumas modinhas são construídas de tal maneira, que não se pode encontrar uma linha divisória muito clara, definida. Como exemplo escolhemos a modinha nº 30, "*Não pode a longa distância*".

Esta modinha, que está em Fá maior, inicia em terças paralelas que são completamente abandonadas no compasso nº 7, onde o compositor modula para Lá bemol maior. Neste trecho a escritura alterna a entrada dos sopranos para a partir do compasso 10 – 17, trabalhar contrapontisticamente e voltar às paralelas a partir da segunda metade do mesmo compasso 17 (ver p. 57).

Poderíamos dividir esta modinha, tomando com exemplo a discussão acima efetuada, em uma forma ternária, apesar da liberdade no tratamento da duração de cada uma das partes. Porém, em toda a modinha, o autor não trabalha com repetição de frases, e estas, sempre novas, dificultam uma esquematização fixa.

O que seria interessante destacar sobre esta modinha, é o fato do autor expressar o sentido do texto na sua elaboração formal. Estas não caminham sempre paralelamente, mas se utilizam do recurso do contraponto tonal e da alternância das vozes. Estes recursos sempre funcionam como a valorizar o conteúdo semântico do texto.

A modinha que é iniciada em terças e sextas paralelas, assim continua até o compasso 6. Neste trecho da música o autor trabalha com o texto "*Não pode*

a longa distância / que nos pôs tão separados", que representam as duas primeiras frases da estrofe. A partir do compasso 7, trabalhando com o mesmo texto, o soprano 1 e 2, alternam a entrada das vozes, separando-se uma da outra. A partir do compasso 10, é iniciado o contraponto tonal que se estende até o compasso 17.

Nesta parte o texto da modinha é o seguinte: "*quebrar as doces prisões / com q' amor nos tem ligados*". É justamente com estas duas frases que o autor, a partir do compasso 17, retorna às terças e sextas paralelas, mantendo-se assim até o final da peça, como num feliz reencontro! Reafirma, com isso, a impossibilidade da separação, mesmo em face de uma distância física, geográfica, de duas pessoas que se amam verdadeiramente.

O gostaríamos de observar é que esta coleção, no que diz respeito à questão formal, possui os muito esquemas observados tanto por Mário de Andrade quanto Araújo, só para citar alguns. Eles defendem que a variedade de esquemas formais, está ligado ao fato da modinha ser uma descendente direta da Moda, que no século XVIII, designava qualquer tipo de canção (Araújo, 1963, p. 35). Andrade, por sua vez, diz que a modinha, por ser primeiramente música de salão, reteve as muitas formas das áreas de salão de final do setecentos (Andrade, 1960, p. 8).



d) ANÁLISE PROSÓDICA

Concluimos que o autor algumas vezes trabalha a questão prosódica com muito esmero, cuidado mesmo, outra vezes privilegia o aspecto musical deixando a questão da adequação entre métrica poética e musical para segundo plano.

Como exemplo de uma boa resolução entre a adequação de letra e melodia analisamos a modinha número 7, "*Ganinha, minha Ganinha*". Os versos utilizados na primeira parte da modinha são: "*Ganinha, minha ganinha, / Ganinha, minha sinhá*". Os acentos ortográficos dos dois versos caem nas seguintes sílabas destes versos: "ni" de Ganinha, "mi" de minha, "nhá" de sinhá.

Neste trecho, a melodia foi construída com uma mesma seqüência rítmico-melódica repetida três vezes constituindo duas frases de 4 compassos, sendo que na última apresentação existe um prolongamento, em semicolcheia, conduzindo a segunda frase para si bemol: sétima de Dominante (C7) de Fá maior. Transcrevemos as duas primeiras apresentações da seqüência com a respectiva colocação da letra:

s. 1

Ga - ninha, ni - nha ga - ri - nha, ga - rinha, mi - nha ga - ri - nha,

Nesta parte os acentos ortográficos e os musicais coincidem: na cabeça dos compassos sobre a sílaba "ni", já que o motivo se inicia em anacruse. Com relação à palavra "minha" onde o acento da palavra é na sílaba "mi", o

ritmo sincopado do motivo da frase não causa contradição alguma entre a palavra e o ritmo.

Deve ser considerado aqui também o fato de que este motivo rítmico-melódico é iniciado, além do movimento anacrústico, sempre com um salto: a primeira apresentação com um intervalo de quarta (4ª), a segunda com um intervalo de sexta (6ª) e a terceira, com uma oitava (8ª). Este confirma a intenção do autor em manter o acento musical nas sílabas descritas acima.

A segunda frase musical desta parte que tem como texto a letra: "*Ganinha minha, minha sinhá*" :



A primeira parte desta frase possui o mesmo motivo rítmico-melódico e letra dos motivos constituintes da primeira frase que, não resolvendo, é prolongado numa seqüência de colcheias a semicolcheias tendo como texto as palavras "minha sinhá".

Na primeira aparição da palavra "sinhá", o acento tônico da palavra cai justamente numa parte acentuada do compasso e é neste lugar que acontece o melisma que inicia a segunda semi-frase. Quando a palavra é repetida e musicada de maneira diferente, o autor acentua a segunda sílaba da palavra "minha", que teria acentuação ortográfica na primeira.

Porém, esta aparente contradição entre acento poético e musical, é bastante amenizada, já que o autor prolonga a cantoria sobre a primeira sílaba dedicando-lhe três semicolcheias — um melisma — e apenas duas para a segunda sílaba.

Outro fator que contribui para que não escutemos de maneira estranha, é o fato da curva melódica escrita pelo compositor sobre esta palavra (minha), efetuar um salto ascendente e decair quando caminha para a sílaba "nha".

Na segunda parte desta modinha, as soluções encontradas pelo autor são realmente muito interessantes. Aqui o autor efetua a melodia sobre as seguintes frases: *"Ai lê lê lê coração / querer bem não presta não"*, correspondendo à terceira e quarta frases do poema.

A primeira frase musical é construída sobre a terceira frase da quadra, e as acentuações rítmico-melódico correspondem às da fala. Ou seja, a interjeição "Ai", além de estar no tempo forte do compasso, sempre que aparece, é melódica e rítmicamente valorizada, como um suspiro demorado. O monossílabo "lê", uma espécie de onomatopéia, serve de letra para a melodia até que se chegue na palavra "coração". Esta, em suas duas aparições, musicada de maneira a valorizar a terceira sílaba da palavra, "ção", justamente no acento tônico da palavra. Cabe destacar que as duas aparições da palavra "coração" sempre em colcheias e fusas, movimentam a melodia numa espécie de turbilhão emotivo.



A segunda frase musical construída sobre o texto, “Ai lê lê lê coração”, tem o primeiro motivo rítmico-melódico simplificado. Apesar da mudança melódica no segundo motivo, e mudança na colocação do texto, os acentos musicais valorizam os acentos tônicos das palavras (ver p. 33).

Como exemplo de uma solução prosódica não muito boa, analisaremos a modinha nº 15, “Se fores ao fim do mundo”. Nesta, o autor privilegia claramente uma opção rítmico-melódica em detrimento da colocação da letra. Nos primeiros oito compassos desta modinha, duas palavras, “fores” e “mesmo” que aparecem duas vezes, são musicadas de maneira a não valorizarem o acento ortográfico.

A frase musical que inicia esta peça tem o seguinte texto: “Se fores ao fim do mundo / lá mesmo te hei de ir buscar”. A melodia efetuada pelo compositor inicia em anacruse de semicolcheia pontuada e fusa conduzindo para uma colcheia pontuada no início do compasso seguinte, acentuando, tanto melódica quanto ritmicamente, a sílaba “res” da palavra “fores”:

Ex.



No segundo compasso para o terceiro, o autor efetua musica sobre texto “lá mesmo” também em anacruse. Apresenta também aqui, uma outra solução em que contradiz o acento da palavra. Procede da mesma forma ao iniciar uma nova frase musical no quarto compasso utilizando o mesmo texto:



Nos dois casos acima, a contradição entre acento ortográfico e musical podem ser resolvidos deslocando o texto sem a alteração da melodia. Com isso consegue-se uma melhor adequação entre texto e melodia (ver p. 34).

O restante da modinha apresenta soluções que valorizam os acentos do texto, não prejudicando seu entendimento. Pelo contrário, no compasso oito para nove, efetua um salto de quarta conduzindo a melodia para o mi agudo ao musicar o texto “eu sem ti não posso estar” como se estivesse quase em desespero, quase a implorar a sua amada que não o deixe. Junta-se a isso, o desenho rítmico (início do c. 9), semicolcheia - semicolcheia - pausa de semicolcheia - semicolcheia, funcionando quase como um soluço, uma perda do fôlego de um coração choroso e apaixonado.

Ex.



e) ANÁLISE RÍTMICA

Das 30 modinhas que compõem a coleção da Ajuda, a grande maioria está escrita em compasso binário, num total de 23. Duas, em compasso binário composto (de nº 26 e 27), três estão em compasso ternário simples (a de nº 9, 10 e 14). A numero 15, que transcrevemos em compasso binário simples, no manuscrito está em compasso quaternário simples. Uma delas, a nº 29, possui mais de uma fórmula de compasso. Inicia em binário simples e finaliza em ternário composto.

Se levarmos em consideração o fato de que a Valsa entrou no Brasil na década de 1810 (Kiefer, 1983)¹¹ e também a preferência do autor pelos cortes binários, podemos concluir que essas modinhas, apesar de sua influência européia, são modinhas anteriores ao final do século XIX.

Aliados a isso, temos a afirmação de Béhague (1968)¹² que nos diz tratar de documento do último quarto do século XVIII. Porém, a despeito da influência da valsa, no início do século XIX, ou a influência da ópera italiana, no final do XVIII, "as influenciadas pelo Cantabile italiano" (Andrade, 1964, p. 9), as modinhas trazem clara sua influência da colônia brasileira. Não só pela preferência pelo compasso binário, como pela letra, pela música que, feitas

¹¹ Kiefer, BRUNO: *Música e dança popular – sua influência na música erudita*, Ed Movimento, 2ª edição 1983, p. 7/8: "No Brasil, pelo que conseguimos apurar, a primeira notícia relativa à composição de valsas está ligada aos nomes do Príncipe D. Pedro e Sigismund Neukomm. Documentos descobertos por Mozart de Araújo, e revelados desde 51, exibem, no rol das composições de Sigismund Neukomm, escritas no Brasil, uma *Fantasia a Grande Orquestra uma Pequena Valsa de S.A.R. o Príncipe d. Pedro* (1816), bem como uma arranjo para orquestra de seis valsas compostas pelo futuro Imperador."

¹² BEHAGUE, G, *Biblioteca da Ajuda (lisbon) Mss 1595 / 1596*, pg., 52, "Although this particular collection does not carry a date, certain elements allow us to consider it as from the 18th century" (Embora esta particular coleção não comporte uma data, certos elementos nos permitem considerá-la como sendo do final do século XVIII — Tradução é nossa)



de motivos curtos e sincopados, em muitas casos nos lembra o velho Lundu (Kiefer, 1986, p. 43).

O USO DA SÍNCOPA

A SÍNCOPA INTERNA AO COMPASSO

Em nosso estudo destacamos quatro maneiras de organizar a Síncopa dentro do compasso. Geralmente ela acontece como elemento motivico nas modinhas em divisão binária simples com exceção das modinhas nº 3, 15, 22 e 28:

a) 

b) 

c) 

d) 

O primeiro aspecto que gostaríamos de salientar é que no primeiro tipo (a), a síncopa da unidade de tempo, é interpretada como uma característica musical diretamente resultante da influência da cultura africana (Behague,

1968)¹³ e sua sistematização é considerada como uma característica fundamental no desenvolvimento da música brasileira de caráter urbano.

As síncopas classificadas como b e c, seriam uma espécie de aumento da síncopa de tempo, transferindo o deslocamento para todo o compasso.

Modinha nº 1:



O terceiro tipo, igualmente ao anterior, trata-se também de uma aumento, porém desta vez efetuado com ritmo acéfalo (ver modinha nº 13, c. 5, p. 99).

O último tipo (d), também bastante usado pelo autor, não é uma aumento, mas uma prolongação, uma espécie de combinação do primeiro tipo (a) duas vezes.

Modinha nº 1:



¹³ BEHAGUE, G, p. 62 "(...) the syncopated figure ♪ ♪ ♪ is indeed identified with New World Negro tradition — best represented in Brazil by the state of Bahia" (... a figura sincopada [...] é de fato identificada com a nova tradição africana — melhor representada no Brasil pelo estado da Bahia, Tradução é nossa).

Este tipo (d) nos faz perder momentaneamente a clareza das marcações de primeiro e segundo tempo do compasso binário simples, provocando uma espécie de suspensão, desequilíbrio entre o acompanhamento que, geralmente, executa arpejos em semicolcheias.

A FRASE SINCOPIADA

Esta resulta do prolongamento da síncopa para além da barra de compasso, proporcionando à frase ou à semi-frase um deslocamento com relação aos tempos do compasso.

Na modinha nº 1, no c. 25, o autor antecipa a primeira colcheia do compasso seguinte. Efetua uma apoiatura harmônica onde o S.1 canta os intervalos de 4ª e 3ª e o S. 2, a 9ª e 8ª em relação ao baixo que executa a nota Lá. Com isso evita que a melodia caia, juntamente com o baixo, na cabeça do compasso 26, proporcionando assim, somado ao final feminino da frase, uma maior leveza à cantoria.

Um exemplo de frase sincopada podemos encontrar na modinha nº 6, *Eu nasci sem coração*, logo no início da peça:



Neste caso, a síncopa ora se apresenta como uma retardo, como na melodia efetuada sobre o texto "nasci" e "sendo"; ora uma antecipação, como a melodia sobre o final das palavras "coloração" e "gerado".

Novamente o deslocamento melódico nos proporciona uma melodia mais suave, menos marcada, produzido uma espécie de final "mais que feminino", unindo o final da frase, e semi-frase que finalizam em tempo não acentuado, à antecipação melódica. Béhague (1968)¹⁴ defende que a sistematização da síncopa, é a característica mais importante deste manuscrito.

Pensamos que há outras, o primeiro que gostaríamos de destacar é a diversidade formal e musical das peças que compõem o manuscrito e a riqueza musical que daí nos vem. Uma outra, é o uso da harmonia, como discutido neste capítulo. A letra também contribui, e muito para este reconhecimento (Béhague, 1968. p. 59.). O uso do pedal, sem sombra de dúvidas é uma característica muito importante nesta coleção. Portanto, o que dá a este manuscrito uma característica diferente (brasileira) é sem dúvida uma confluência de fatores musicais e sobretudo a maneira diferenciada com que todos esses recursos (musicais, poéticos) são usados.



¹⁴ BEHAGUE. G., pg., 63, "The distinctive feature of this collection of 'Modinhas do Brazil' results, in fact, from the systematization of syncopations" (O traço distintivo das coleções das 'Modinhas do Brasil' resulta, de fato, da sistematização das síncopas — tradução é nossa).



AS MODINHAS SEM SÍNCOPA

Dez, das trinta modinhas do manuscrito estudado, não utilizam o procedimento das síncopas. Deste total, três estão em compasso ternário simples, duas em binário composto e cinco em compasso binário simples. Podemos concluir, primariamente, que a síncopa melódica acontece preferivelmente nas modinhas que possuem o corte do binário simples. E não acontece nas modinhas que possuem a divisão, ou a subdivisão (no caso do binário composto) do ternário.

A nossa explicação para este fato, é que, a influência da musica africana, melhor se adaptava aos compassos binários e não aos ternários. As modinhas de corte ternário, por sua vez, guardavam maior influência da música européia (ver modinha 9, p. 97/98). Ao contrário, as modinhas de corte binário, ainda que de maneira bastante estilizada, aproveitando o sincopado do ritmo dos negros, pode dar sua contribuição definitiva e ao longo dos séculos, em novas combinações, sobretudo com a Polca, na segunda metade do s. XVIII, produzir verdadeiras jóias da nossa musicalidade urbana, tais como o Maxixe, o Choro e o Samba!(Duprat, p. 1988).



5. CONCLUSÃO

Segundo Béhague, o manuscrito 1596 da Biblioteca da Ajuda, é a mais importante descoberta para a história da modinha, e portanto, da música popular brasileira de caráter urbano. Sua importância estaria não só no fato de ser o mais antigo documento sobre o assunto, como também revelar material até então desconhecido. Mas também por trazer à luz um grupo de modinhas que bem poderiam ser de Domingos Caldas Barbosa, o principal divulgador do gênero em Portugal, que foram consideradas perdidas (Béhague, 1968, p. 54).

O artigo acima citado, apoia-se nas seguintes afirmações para uma tal conclusão: das 30 modinhas que se encontram no manuscrito, duas são identificadas por ele como tendo letra de Caldas, a nº 6, "*Eu nasci sem coração*" e a 26, "*Homens errados e loucos*". Um outro aspecto diz respeito ao estilo dos poemas com grande profusão de neologismos afro-brasileiros e diminutivos, traços identificados como constituintes dos poemas dos dois volumes do "*Viola de Lereno*" e do manuscrito "*Cantigas*", ambos de Caldas Barbosa. O nome da musa de Caldas Barbosa, "*Nerina*", encontrado nos versos da modinha nº 14, "*A minha Nerina gosta dos meus ais*", juntamente com o estilo sincopado da maioria das modinhas desta coleção, o vulgar estilo brasileiro, levam Béhague a uma tal conclusão.

Concordamos com Behague quando defende que o manuscrito 1596 bem poderia ser de autoria de Caldas Barbosa e que em seu conteúdo poderiam estar algumas das modinhas perdidas do padre modinheiro. Mas o anonimato

do manuscrito seguramente não nos permite uma tal conclusão. Note-se que de 30 modinhas, 2 tem letra de Caldas Barbosa.

Uma outra característica destas modinhas é o seu diversificado estilo musical. É claro que um autor não precisa necessariamente manter um único estilo desde o início de sua carreira até o final. Mas os muitos estilos das peças desta coleção tanto poderiam ser praticados por um mesmo autor, como sugerir vários. Um exemplo que podemos dar é a modinha "Raivas Gostosas" citada por Araújo em seu livro "A Modinha e Lundu no século XVIII" (1963, p 75). A letra é de Domingos Caldas Barbosa e a música é de Marcos Portugal. Este fato poderia também ter sucedido com os poemas utilizados na composição dessas modinhas. Isto explicaria em parte a diversidade de estilos dessas modinhas.

Portanto, para que possamos chegar a uma tal conclusão, seria necessário empreender uma nova pesquisa a fim não só de identificarmos os outros 28 poemas restantes ou a maioria deles, e uma outra pesquisa a fim de descobrir a que ponto Caldas Barbosa influenciou músicos portugueses que poderiam ter musicados poemas seus.

É claro que a opção de não discutir em nosso trabalho a autoria das modinhas deste manuscrito, não anula sua importância histórica e musical. Assumimos, a partir das pesquisas efetuados por Béhague (1963), que este é do final do século XVIII. No entanto, ativemo-nos aos estudos que levantassem as características musicais das modinhas contidas nesta coleção.

A partir desses estudos queríamos, agora já munido de material sólido, responder a perguntas não só as efetuadas por Mário de Andrade, tal como: "O que foi essa pandemia como valor musical?". Mas refletir sobre afirmações mais antigas, como a efetuada por Nicoláu Tolentino de Almeida em verso publicado ainda no final do século XVIII, "Cantada a vulgar modinha / que he de dominar agora" . Ou a citação de Ribeiro dos Santos: "Hoje, pelo contrário, só se ouvem cantigas amorosas de suspiros, de requebros, de namoros refinados, de garridices" (Araújo, 1963, pp. 38/40).

Uma outra citação que orienta nossa reflexão, é a de William Beckford: "o estacato monótono da viola (guitar) acompanhado pelo murmúrio tênue e suave de vozes femininas catando modinhas, formava, em conjunto, uma combinação de sons estranha e não desagradável"(Araújo. 1963, p 41).

Este manuscrito nos oferece a oportunidade de poder saborear a "vulgar" sonoridade das modinhas. Apresenta de maneira franca os "suspiros" das cantigas amorosas. E sobretudo nos toca com a possibilidade de experimentar, em conjunto, essa combinação de sons estranha e não desagradável.

- Se o manuscrito pertence a Caldas Barbosa, não podemos comprovar, já que não traz assinatura que possa servir de prova definitiva. Alguns poemas que nele se encontram são seguramente de autoria do Lereno Selinuntino. O que podemos atestar é que as modinhas desta coleção, em sua grande maioria são nossas, e trazem bem registrado seu estilo vulgar, seus suspiros, seus ais, sua sonoridade não mais estranha, porém agradável.

AS PEÇAS COM INDICAÇÃO DE ANDAMENTO

Dentre as modinhas que compõem a coleção, há um grupo que traz indicação de andamento: são elas a de nº 8, 17, 28, 29 e 30. As três últimas, trazem uma indicação convencional. A modinha nº 28 traz a indicação de Moderado. A 29, inicia em Largo e no decorrer da peça, mudando o andamento mais três vezes: para Andante, juntamente com a mudança do compasso e para Adagio, retornando ao Andante nos últimos oito compassos. A modinha nº 30, traz indicação de Adagio.

Preliminarmente poderíamos concluir que o autor teria escrito essas peças para que outros tocassem, diferentemente das demais (25 ao todo) que não trazem indicação de andamento. Estas necessitavam de indicações precisas, já que não seriam executadas pelo próprio autor.

Um outra coisa que seria interessante notar, é justamente o estilo destas três peças. A começar pela melodia, elas não possuem a síncopa como característica melódica. A harmonia é bastante elaborada abusando das dominantes individuais e o baixo, por sua vez, é cantante, mais próximo de uma musicalidade barroca, e não em notas fixas à maneira clássica, ou em arpejos sugerindo o violão ou viola, como em muitas outras desta coleção.

A preferência para modular para tons relacionados com a subdominante também sugerem um gosto mais aproximado à musicalidade barroca. Dois motivos principais nos fazem chegar a uma tal conclusão. O primeiro seria o gosto pelas modulações curtas, em cascata:



"a expressividade do discurso reside, predominantemente, no jogo modulatório" (Duprat, 1990, p 33).

O segundo, seria justamente o gosto pelos tons relacionados com a subdominante:

"na medida em que os padrões clássicos vão predominando, ocorre uma tendência para a simplificação da curva tonal, cujo fator predominante seria a disseminação da modulação para o tom da dominante" (Duprat, 1990, p 33).

O que poderíamos concluir de imediato, é que estas três últimas peças do manuscritos, talvez sejam as mais antigas e que o autor nesta época (sendo, o mesmo), ainda não tinha desenvolvido seu estilo com melodias sincopadas, harmonias simples que dão total liberdade aos cantores. Arriscaríamos a dizer que talvez essas peças tenham sido feitas — caso se sustente a tese delas serem de Caldas Barbosa — num período anterior à chegada do autor a Lisboa.

Considerado que esta coleção seja de um único autor (de Caldas Barbosa... o nosso Lereno?), este teria modificado completamente seu estilo, abandonando uma maneira mais próxima de uma musicalidade barroca, com baixos cantantes e melodias sem motivos sincopados, para elaborar um estilo mais próximo do clássico: com harmonias na maioria das vezes mais simples, baixos que quase não se movem dando suporte para o que seria uma das marcas registradas deste manuscrito: a melodia sincopada.

Diferentemente das três últimas, as modinhas nº8 e nº 17 trazem uma indicação não convencional. Porém, ao nosso ver, essas indicações também

se ligam diretamente ao caráter das peças. A nº 8, "*Quem ama para agravar*", traz a indicação "*Este acompanhamento deve-se tocar pela Bahia*", e a nº 17, "*Ninguém morra de ciúme*" contém a expressão "*Rasgado*".

A começar pela modinha nº 8 e sua indicação referente ao acompanhamento, podemos deduzir que o autor faz referência a um estilo já estruturado que se poderia encontrar no estado da Bahia (Béhague, 1968, p. 62). Este estilo estaria sintetizado, talvez, no motivo rítmico-melódico que serve de introdução para a modinha que segue:



De fato, este mesmo motivo aparecerá na modinha nº 17, que traz a indicação "*Rasgado*", porém desta vez seu início não é acéfalo. Outra modinha com introdução no mesmo estilo, é a de nº 18, "*Eu estando bem juntinho*", desta feita sem indicação alguma: ou o autor teria omitido, ou como se trata da modinha seguinte à que contém indicação, teria considerado desnecessário reiterar.

Béhague interpreta esta indicação no sentido de se tocar esta introdução com "entusiasmo, impetuosidade" (Béhague, 1963, p. 63). Em sentido musical, esta palavra liga-se diretamente a uma técnica violonística-violística, o "*Rasgueado*". Este consiste em tocar ferindo todas as cordas do instrumento com toda a mão direita, alternando o movimento ora para cima, ora para baixo (Andrade, 1989, p. 427)

Pensamos que tanto a técnica do "Rasgueado", como a impetuosidade de executá-lo, não são excludentes. O autor, querendo representar de uma outra forma o batuque dos negros talvez a dança do lundu, utiliza-se de um recurso possível adaptado ao seu instrumento (violão/viola). E possivelmente a lembrança do impetuoso batuque dos negros e o entusiasmo dos dançarinos o fizessem tanger sua viola com grande vigor e, pensamos nós, grande alegria.

MÚSICA E TEXTO

*"Porquê a Modinha nossa,
da mesma forma que a portuguesa,
é um quasi ininterrupto suspiro de amor"*
(Andrade, 1964, p. 5)

Em algumas modinhas o autor se vale de palavras ou de idéias tiradas do texto para representá-las musicalmente. É o caso da modinha nº 3 (ver pp. 54/55), que no compasso nº 12, ao utilizar o texto "que de baixo", efetua uma apoiatura inferior, reforçando a idéia de estar sendo pisado.

O que não poderia passar despercebido, são realmente os "suspíros de amor" sugeridos por Mário de Andrade. Muitas das modinhas desta coleção ao utilizar a palavra "suspiro", é o caso da modinha nº 2, "Quem me ver aflito e triste" (sic), efetua dois procedimentos melódicos que muito se parecem com este efeito de nossa respiração.

No compasso 11, efetua uma ligadura sobre a sílaba "sus", como se o cantor tivesse perdido o fôlego e em seguida, antes da palavra "veja", uma pausa

de semicolcheia, deixa transparecer um leve descontrole vocal, reiterando a idéia do suspiro:

Modinha nº 2:



No final da peça, utiliza uma terça menor descendente sobre as duas últimas sílabas. Desta vez, o suspiro não mais se eleva, mas, ao contrário, desce. Novamente o autor busca melodicamente uma correspondência entre o sentido da palavra e o efeito vocal causado por um tal estado emotivo:

Modinha nº 2, final:



Na modinha nº 4, ao musicar uma interjeição, "Ai / ai" (ver p. 73, c. 16 e 17), o autor constrói uma melodia pungente no agudo, repetindo um tom acima a mesma seqüência, como um último grito, um pouco abafado, coroando todo o sentido do texto que nos fala da tristeza de se estar longe do bem amado.

Um outro procedimento interessante poderia ser tirado da modinha nº 15. Ao musicar o texto "eu sem ti não posso estar" (c. 9 – 9), a melodia, além de saltar para o agudo, como um grito desesperado, efetua a seqüência  que

funciona como com um soluço que interrompendo a fala por estar chorando e quase descontrolado.

Já o final da modinha nº 9, "*Sinto-me aflita*", é uma espécie de coroação no tocante a possibilidade da música expressar conteúdos semânticos. Ao utilizar o texto "*a suspirar*", o autor constrói uma seqüência melódica interrompida por pausas, fazendo com que o cantor literalmente suspire:

Modinha nº 9.

33

S.1 a sus - pi rar.

33

S.2 a sus pe - rar.

33

Violão

Em alguns casos, como na modinha nº 30, interpretando o texto utilizado pelo autor, a melodia efetua uma espécie de metáfora musical. O texto da modinha diz:

*"Não pode a longa distância
que nos pôs tão separados
quebrar as doces prisões
com q' amor nos tem ligados."*

Sugerido pelo sentido do texto, o autor inicia melodia em terças paralelas para alternar a entrada dos sopranos, separando-os (c. 6). Em seguida recupera o encontro utilizando-se novamente das paralelas com pequenas entradas em contraponto, que serão confirmadas definitivamente a partir do compasso 17. Portanto, toda a construção melódica das duas vozes, é

sugerida pelo sentido geral do texto e reflete a impossibilidade de duas pessoas que se amam estarem separadas.

LUNDUS DO BRASIL

Dentre as modinhas que se encontram na coleção 1596 do Palácio da Ajuda, algumas se aproximam mais especificamente do Lundu. Segundo as indicações de Kiefer, o lundu teria as seguintes características: compasso dominante em 2/4, predominância do modo maior, o fraseado obedece a quadratura construído por fragmentos melódicos curtos, a quase onipresença da síncopa interna (semicolcheia - colcheia - semicolcheia), o esquema formal é variado (Kiefer, 1986, p. 43).

Poderia citar, a título de exemplo, a nº 6, "*Eu nasci sem coração*" e a nº 7, "*Ganinha, minha ganinha*" (ver pp. 74 e 37, respectivamente). Ambas possuem as características acima citadas.

Nos estudos sobre a origem do Lundu canção, este teria se originado diretamente do lundu-dança tornando-se canção pelas mãos de Domingos Caldas Barbosa, o Lereno da Arcádia de Roma. Ele teria feito seus lundus providos de letra nos tempos em que esteve na corte no final do setecentos, aproveitando os elementos de influência negra que já eram presentes no lundu-dança, e transformado em canção pela impossibilidade de vê-lo dançado (Kiefer, 1986, p. 38).¹⁵

¹⁵ KIEFER, B., *A Modinha e o lundu*, pg. 38, "A partir destes dados, pode se aventar a hipótese de que, sendo comprovadamente o lundu uma dança derivada do batuque e nascida no Brasil, Caldas Barbosa o



Ainda segundo Kiefer, os lundus de Caldas Barbosa, eram um misto de elementos de origem afro-brasileira e elementos da ária da corte. Se analisarmos atentamente as modinhas acima citadas, poderemos observar que realmente isto acontece nestas duas peças.

A modinha nº 6, inicia com uma melodia muito sincopada, que será uma grande característica de nossa musica popular urbana, tais como, o Maxixe, o Samba, só para citar alguns. A repetição da frase, é uma espécie de versão toda ornamentada. Na segunda parte da música, o compositor resgata o sincopado afro-brasileiro. Tudo isto acompanhado pelo repenicado da viola que, muito graciosamente, repete um quase infinito alternar de Dominante / Tônica (Re com sétima / Sol com 5ª no baixo) que nos transporta para um outra época, para um outro tempo.

As mesmas coisas podemos dizer da modinha nº 7: esta, igualmente a modinha anterior, inicia com frase sincopada. No final desta parte, emenda numa espécie de melisma escrito em seqüências de colcheias e semicolcheias, já menos brasileiro. A segunda parte desta modinha continua uma escrita mais ao gosto europeu: sem síncopas e ornamentada com passagens em fusa, espécie de *ad libitum* e indicações de trinado para algumas notas. Em seguida, retorna à frase sincopada da primeira parte, fechando assim esta modinha-lundu.

Mozart de Araújo, assim escreve:

tenha transformado em lundu-canção pela impossibilidade de vê-lo dançado em Portugal e – para matar saudades do país em que nasceu”

"A modinha e o lundu, (...) apresentam conexões históricas tão estreitas e cresceram numa convivência íntima dentro da 'sociedade' brasileira que, em determinados momentos e principalmente na última década do setecentos, pude encontrar modas ou modinhas que são quase lundus. E lundus que são quase modas ou modinhas" (Araújo, 1963, p.11).

Araújo comunga da idéia de que teria sido Caldas Barbosa o responsável pelo aparecimento do lundu-canção no final do setecentos em Lisboa:

"E não havendo, igualmente, notícia de que outro brasileiro contemporâneo de Caldas Barbosa cantasse em Portugal esse gênero de cantigas, lícito é concluir que no bojo da sua viola o nosso Caldas levou para a metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro — o lundu e a modinha" (Araújo, 1963, p. 46).

A SONORIDADE

*"o stacato monótono da viola (guitar)
acompanhado pelo murmúrio tênue
e suave de vozes femininas cantando
modinhas, formava, em conjunto,
uma combinação de sons estranha
e não desagradável"*
(Araújo, 1963, p 41)

Talvez a maior novidade que as modinhas desta coleção possam ter apresentado, ao contrário do que poderíamos esperar, seja a opção pela simplificação harmônica aliado ao "estacato" monótono da viola juntamente com o desenho sincopado e não muito sinuoso da curva melódica e seu final supensivo.

De certo que temos sonoridade mais próximas de um gosto ainda Barroco, como as última três modinhas, que possuem harmonia mais rebuscada, abusando das dominantes individuais e das modulações em cascata, e melodias que exploram seqüências rítmico-melódicas que se repetem em diferentes alturas, aliados a um baixo cantante.

Temos também baixos parados sustentando as fundamentais dos três graus principais — Subdominante, Dominante, Tônica — num gosto bastante clássico. Estas, por suas vez, nem sempre sustentam melodias sincopadas.

Um outro fator que contribui indubitavelmente para que esta coleção tenha uma sonoridade muito própria, liga-se diretamente com uso da ornamentação. Já foi discutido acima que este procedimento vem de uma influência direta da música européia da mesma época, mas que nem sempre trata-se de um uso superficial, como critica Kiefer (1986). Em muitos casos o ornamento é utilizado de maneira a contribuir para o estilo e sonoridade da modinha.

Um exemplo muito interessante é o uso da Apojatura longa, em finais de frase, efetuando um intervalo de 9ª. aumentada em relação ao baixo que sustenta geralmente um acorde maior com sétima (Dominante). O resultado de um tal uso é um acorde onde, por um momento, ouvi-se a terça maior e a menor simultaneamente. Não nos esqueçamos que a Apojatura longa deve ser valorizada ao máximo!



17 a - i sempre seu mal vai do-bran - do.

16 a - i, sempre seu mal vai do-bra - do.

16

Não há dúvida que esta construção musical, que não é privilégio somente desta modinha, mas aparece em outras desta coleção, confere a esta peça uma sonoridade muito sofisticada, porém não desagradável. Novamente o modo como se apresenta toda a construção musical, fica claro a intenção que o autor tem de valorizar o conteúdo semântico.

Isso se deve não só ao uso da apoijatura, que forma com o baixo um intervalo de nona aumentada, ou seja a nota sol, desestabilizando momentaneamente o acorde de Mi maior, que possui o sol sustenido. Mas o início da frase após a pausa de semicolcheia, como um soluço; o movimento ascendente do motivo no registro agudo, como um grito lancinante, um quase desespero de amor que finaliza suspensivamente, sem conclusão!

Mas o que realmente nos chama a atenção, são modinhas que possuem o baixo arpejado e harmonias bem singelas, de preferência a simples alternância entre Dominante e Tônica, as vezes um pedal. Sobre a sonoridade

monótona do estacado da viola, uma melodia simples e sincopada. Nesta, ora aparecem suspiros, e ais.

Quando assim a modinha se apresenta, é como se o tempo parasse, ou tomasse um passo tão lento que, embalados por esta sonoridade, nos tornamos cativos deste momento.

"Aqueles que nunca ouviram este original gênero de música, ignoram e permaneceram ignorando as melodias mais fascinantes que jamais existiram, desde o tempo dos Sibaritas. Elas consistem em lânguidos e interrompidos compassos, como se, por excesso de enlevo, faltasse o fôlego e a alma anelasse unir-se à alma afim, do objeto amado." (Araújo, 1963, p. 46)

Tudo isto nos faz concluir que a grande novidade desta coleção não é somente a sistematização da síncopa, como disse Gerard Behague. Nem que as terminações femininas, como queira Bruno Kiefer, sejam o que mais aproximam estas modinhas da futura modinha romântica brasileira, a sua eleita.

Mas esta coleção certamente nos impressiona por trazer algo próprio, uma espécie de personalidade. Esta talvez seja a diversidade musical que nela podemos encontrar. Algumas coisa européias, e sem dúvida, muita coisa brasileira não só pela letra, mas pela sonoridade, pelo estacado monótono da viola, pela simplicidade harmônica, pela melodia sincopada e toda recortada, pelos suspiros e ais...



BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, M. de

- 1964 **Modinhas Imperiais.** São Paulo, Martins.
 1989 **Dicionário musical brasileira.** Belo Horizont, Editora Itatiaia.

BACH, C. Ph. E.

- 1993 **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado — Parte I.** Traduzido por F. Cazarini, e comentado pelos alunos de pós graduação do I.A, UNESP, no curso por ele ministrado no primeiro semestre deste ano, não publicado

BARBOSA, Caldas

- 1980 **Viola de Lereno.** Rio de Janeiro, Covilização Brasileira

BEHAGUE, G.

- 1968 **Biblioteca d Ajuda (Lisbon) MSS 1595 /1596: Two eighteenth-centuru anonymous collections of modinhas,** In Anuário, vol. IV. Tulane University,.

BINDER, F. Pereira

- 1996 **Teoria musical luso-brasileira — 1530-1850.** São Pulo, Trabalho de iniciação científica, UNESP.

BUKOFZER, M. F.

- 1947 **Music in the Baroque era.** New York, W. W. Norton e Company inc.

CÂNDIDO, Antônio

- 1959 **Formação da Literatura brasileira**, v. 2. São Paulo, Martins Fontes.

CORRÊA, R. N.

- 1989 **Viola Caipira.** Minas Gerias, Viola Corrêa Produções.

DART, T.

- 1990 **Interpretação da música.** São Paulo, Martins Fontes.

DOMETSCH, A.

- 1916 **The interpretation of the music of the XVII and XVIII centurie.,** England, Novello e Co. Ltda e Oxford University Press

DUPRAT, Régis

- 1971 **Recitativo e Ária para soprano, violinos e baixo.** Salvador, Univisersitas.
 1985 **Garimpo Musical.** São Paulo , Novas metas.



- 1988 **Da modinha ao samba.** São Paulo, Suplemento "Leitura", Diário Oficial do Estado.
- 1990 **Musica Sacra Paulista no Período colonial: Alguns Aspectos de sua Evolução Tonal - 1774/1794.** Revista de Música, ECA - USP, São Paulo.
- 1995 **Música na sé de São Paulo.** São Paulo, Ed. Paulus.
- 1998 **A "Arte explicada do contraponto" de André da Silva Gomes.** São Paulo, Arte - Ciência.

FERREIRA, A. B. de H.

- 1976 **Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa.** 11. Ed. Rio de Janeiro, Companhia Editorial Brasileira.

FUBINI, E.

- 1995 **Estetica della muisca.** Bologna, Il Mulino.

GROUT, D. J. e PALISCA, C. V.

- 1988 **História da música ocidental.** Lisboa, Gradiva.

GROVE

- 1980 **The New Dictionary of Music and Musitian.**

KIEFER, Bruno

- 1976 **História da música brasileira.** 3. ed. Porto Alegre, Ed. Movimento. Edição.
- 1983 **Música e dança popular - sua influência na música erudita.** 2. ed. Porto Alegre, Ed. Movimento.
- 1986 **A Modinha e o Lundu.** Porto Alegre, Ed. Movimento

MARIZ, Vasco

- 1963 **História da música brasileira.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

MOTTE, D. de la

- 1994 **Armonia.** 2. ed. Barcelona, Labor.

ROMERO, S.

- 1980 **História da literatura brasileira.** 7. ed. J. Olímpio.

SILVA, Alberto José Gomes da

- 1758 **Regras de acompanhar para cravo ou órgão.** Lisboa, Biblioteca Nacional

SIQUEIRA, B.

- 1956 **Modinhas do Passado.** Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música.

TINHORÃO, J. R.

- 1991 **Pequena história da música popular - da Modinha à Lambada.** 2. ed. São Paulo, Art. Editora.



