



## Modos musicais: atualiza-se o imbróglio

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

*Marília do Espírito Santo Carvalho*  
UDESC  
*marilia.carvalho@edu.udesc.br*

*Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas*  
UDESC  
*sergio.freitas@udesc.br*

**Resumo.** Dentre as músicas produzidas a partir do século XX existem parcelas que se autodeclaram, e outras que são percebidas, como modais. Mas, o que isso quer dizer? Quais características de um fazer musical são informadas pelo modal? O que é modo, afinal? Apresenta-se aqui uma discussão parcial dessa controvérsia que, em 1960, Jacques Chailley descreveu como um verdadeiro imbróglio. Partindo de textos didáticos e chegando a autores que refletem sobre os (des)entendimentos que acompanham o modalismo, são apontados sentidos que se aglutinam em torno desse rótulo analítico e elencados elementos que contribuem para a sua polissemia. Uma vez assinalada a imprecisão do termo modo e suas derivações, foi observada uma tendência a restringir o debate a uma perspectiva binária, onde o modal se opõe ao tonal, seja por remeter ao repertório ocidental anterior à consolidação do tonalismo, ou por descrever músicas que, em diferentes medidas e por diferentes razões, não se adequam ao tonalismo. Esse binarismo é questionado e o modo é salientado como algo que só pode ser definido em função do tempo e do lugar em que é examinado. Por fim, a teoria musical é reiterada como um território instável e marcado por disputas, onde os termos e preceitos precisam ser constantemente revisitados pois, conforme o estudo dos modos sugere, os imbróglis atualizam-se.

**Palavras-chave.** Modos musicais, Terminologia da teoria musical, Binarismo tonal *versus* modal.

**Title. Musical Modes: the Imbroglio is Updated**

**Abstract.** Among the musical productions from the 20th century on, there are parts that declare themselves, and others that are perceived, as modal. But what does that mean? What characteristics of a musical discourse are informed by the modal? What is mode anyway? A partial discussion of this controversy is presented here, which, in 1960, Jacques Chailley described as a huge imbroglio. Starting from didactic texts and reaching authors who reflect on the (mis)understandings that accompany modalism, meanings that coalesce around this analytical label are pointed out and elements that contribute to its polysemy are listed. Once the imprecision of the term mode and its derivations has been pointed out, a tendency was observed to restrict the debate to a binary perspective, where the modal is opposed to the tonal, either by referring to the Western repertoire prior to the consolidation of tonalism, or by describing songs that, to different extents and for different reasons, do not conform to tonalism. This binarism is questioned and the mode is highlighted as something that can only be defined in terms of the time and place in which it is examined. Finally, music theory is reiterated as an unstable territory marked



by disputes, where terms and precepts need to be constantly revisited because, as the study of modes suggests, imbroglis are updated.

**Keywords.** Musical modes, Terminology of music theory, Tonal *versus* modal binarism.

## Um termo guarda-chuva

Dentre as músicas produzidas a partir do século XX existem parcelas que se autodeclaram, e outras que são percebidas, como modais. Na abordagem desses repertórios, diferentes esferas da crítica remetem ao modal como se esse fosse um conceito já acomodado, ou minimamente amadurecido, entre estudantes, professores e pesquisadores de música; como se houvesse um consenso sobre o que significa dizer que uma determinada obra é modal. No entanto, conforme nossas revisões sugerem, o modal permanece como algo nebuloso, o que é denunciado pela sua aplicação a casos bastante diversos.

A presente comunicação propõe uma discussão parcial dessa controvérsia, averiguando a insuficiência do eixo tonal *versus* modal como pressuposto analítico<sup>1</sup>. Para isso, apresenta uma breve e intencionada revisão capaz de explicitar esse binarismo tão presente nos imaginários dos músicos. Partindo de textos didáticos e chegando a autores que, nas últimas décadas, refletiram sobre os (des)entendimentos que acompanham esse tópico, este estudo norteia-se por versões de uma mesma pergunta: o que faz com que diferentes músicas, de diferentes tempos e lugares, sejam rotuladas como modais? Até que ponto o termo modal, por si, é capaz de informar características de um fazer musical? A quais ideias, imagens, valores e projetos de mundo o modal se associa?

A hipótese é de que, na contemporaneidade, o modal atue como um termo guarda-chuva sob os quais se abrigam - ou são abrigadas por nós comentadores - diferentes manifestações musicais que têm em comum o fato de não se alinharem plenamente ao tonalismo. Com o auxílio de seleta mostra de autores, questionamos se, e de que maneira, o reexame do modal se mostra proveitoso ao nosso campo. Motivados pela atualidade dessa pauta acadêmica<sup>2</sup>, compartilhamos leituras e reflexões iniciais como um convite à interlocução, com vistas a adensar o debate sobre modalismo, objetivo maior da pesquisa. Afinal, todo estudante de música ou aficionado logo esbarra com a palavra modo. O modo e suas derivações - modal, modalismo, modalidade, neomodalidade etc. - não tardam a surgir

---

<sup>1</sup> Esta comunicação consiste num recorte da pesquisa *Harmonias modais em tempos tonais: desafios ao ensino e à crítica musical* que vem sendo desenvolvida desde agosto de 2020 no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGMUS-UDESC), na linha Teoria e História.

<sup>2</sup> Em novembro de 2021, a KunstUniversität Graz (KUG), Áustria, com organização dos pesquisadores Babak Nikzat e Sarah Weiss, realizou o *Rethinking Musical Mode Symposium*, que questionou se o termo modo ainda é útil para a área; se deve ser redefinido ou descartado.

nas aulas, em conversas com professores e músicos mais experientes, em críticas, entrevistas, encartes de discos, documentários, nas falas dos artistas em shows e concertos. Ainda assim, a dúvida persiste: o que é modo?

## Valores modais: relendo Chailley

Dentre os autores que se ocuparam dessa pergunta, recordamos o compositor e pesquisador francês Jacques Chailley que, em 1960, publica um texto com o sugestivo título *L'imbroglia des modes*, no qual indaga, já no primeiro capítulo, *qu'est-ce qu'un mode?* Para músicos e teóricos modernos, responde Chailley (1960, p. 5), é a “sucessão de intervalos que constituem uma gama de altura relativa, que por sua vez é a representação esquemática da escala utilizada, simbolizada por uma oitava fictícia e destacando a função de cada um de seus graus”<sup>3</sup>. Uma definição que, quando transportada para a música do passado, seria “a gênese de incontáveis contrassensos”<sup>4</sup>. Chailley destaca que, apesar de muito conhecimento vir sendo reunido sobre o assunto desde finais do século XIX, a teoria escolar moderna e seus manuais ainda refletem, com distorções, a concepção do século XVIII, que restringe os modos a apenas dois - maior e menor - e, quando muito, admitem:

os chamados modos naturais ou (erroneamente) gregorianos, formados pelas teclas brancas da escala a partir de uma tônica qualquer, bem como os modos exóticos, formados no exemplo mal digerido de música não-ocidental (cuja estrutura nós negligenciamos o estudo) pela fabricação artificial de escalas tomadas mais ou menos ao acaso (CHAILLEY, 1960, p. 5)<sup>5</sup>.

De acordo com essa concepção, o modo implica na escolha de uma oitava modelo, que consiste em unidade fundamental; na definição de uma tônica, identificada como o primeiro som desta oitava; na hierarquização dos demais graus do plano harmônico em relação à tônica; na indiferenciação do modo quanto à altura absoluta, extensão, oitava empregada, voltas melódicas utilizadas, ou quaisquer outras variáveis, contanto que não interfiram na sua estrutura escalar. O problema, segundo Chailley, é que nenhuma dessas

---

<sup>3</sup> Pour le solfégiste moderne, c'est la succession des intervalles qui constituent une gamme de hauteur relative, laquelle à son tour est la représentation schématisée de l'échelle employée, symbolisée par une octave fictive et mettant en relief la fonction de chacun de ses degrés (CHAILLEY, 1960, p. 5). Traduções dos autores.

<sup>4</sup> Si on la transporte, sans l'approfondir, sur la musique du passé, cette définition est la genèse d'innombrables contresens (CHAILLEY, 1960, p. 5).

<sup>5</sup> Malgré leur effrayant conservatisme, les manuels eux-mêmes commencent timidement à admettre les modes dits naturels ou (à tort) grégoriens, formés sur les touches blanches de la gamme à partir de n'importe quelle tonique, ainsi que des modes exotiques formés, sur l'exemple mal digéré de musiques non occidentales (dont on néglige d'étudier la structure), en fabriquant artificiellement des échelles prises plus ou moins au petit bonheur (CHAILLEY, 1960, p. 5).

características “pertence primordialmente ao que nomeamos uniformemente por ‘modos’”<sup>6</sup>, já que em outros tempos e/ou culturas, o modo pode corresponder a um conjunto complexo de elementos e se conectar a uma determinada circunstância, ideia religiosa ou social. Não se restringe, portanto, ao uso de uma escala característica, e envolve convenções que permitem identificá-lo independente de variações a que os intérpretes o submetem. Essas convenções podem dizer respeito a esquemas melódicos, fórmulas harmônicas previamente conhecidas, exploração de determinados registros vocais ou instrumentais, arranjos característicos, procedimentos especiais de interpretação, de estilo, de timbre, entre outros aspectos.

Procurando ratificar a observação musicológica de Chailley quanto ao eco do pensamento setecentista nos manuais escolares, a exemplo de Queiroz (2006), sobrevoamos livros que circularam pelas aulas de música no Brasil ao longo do século XX. Nesses materiais (ARCANJO, 1917, p. 61. SIQUEIRA, 1953, p. 44. RÊGO, 1955, p. 57. SCHUBERT, 1966, p. 103. CARDOSO & MASCARENHAS, 1973, p. 125. PRIOLLI, 1995 [1979], p. 62. FIUSA, 1985, p. 21. MED, 1996, p. 89), quando buscamos pela palavra modo lemos que o sistema tonal compreende apenas dois modos, maior e menor, que se diferenciam pela colocação dos semitons, seguindo respectivamente o padrão intervalar de Dó maior e Lá menor. Aprendemos também que uma mesma tonalidade pode ter modalidade diferente, como Dó maior e Dó menor, e que cada modo possui um caráter próprio, discernido pela audição da escala. Definições que, apesar da elocução didática, se alinham à sumarizada por Chailley.

No entanto, em outras publicações, encontramos informações que nos fazem perceber que, ao longo da história, a palavra modo foi adquirindo diversos usos e significados. Lidar com essa polissemia é um grande desafio, que implica considerar os diferentes pontos de fala e de escuta, mesmo quando as fontes não aparentam grandes distâncias, como é o caso dos compêndios de história da música, disciplina irmã da teoria musical nos currículos conservatoriais. Nos compêndios organizados cronologicamente, os modos são identificados tanto entre os capítulos iniciais, que tratam de tópicos como o sistema musical antigo grego, os primórdios da igreja cristã, a música litúrgica medieval e a polifonia renascentista; quanto entre os capítulos finais, que abordam as correntes da *art music* da virada para o século XX.

Seguindo a trilha dos livros que nos formaram, Grout e Palisca (2007, p. 26) fazem a primeira menção ao modo em meio às explicações sobre as sete espécies de oitava demonstradas por Cleónides por volta do século I AEC, e a modalidade reaparece mais de

---

<sup>6</sup> Aucun des caractères que nous venons de dégager n'appartient primitivement à ce que nous nommons uniformément des « modes » (CHAILLEY, 1960, p. 5).

seiscentas páginas adiante como algo que fez parte da “linguagem musical comum a toda a Europa” na transição para o século XX (GROUT & PALISCA, 2007, p. 669). De maneira similar, em Massin e Massin (1997, p. 143) os modos são citados tanto na primeira parte, onde é dito que o canto gregoriano valia-se de “fórmulas já prontas” que eram escolhidas “em função do modo da peça”, quanto na oitava parte, quando a ópera *Ruslan e Ludmila* (1842) é citada por Gefen (1997, p. 822) para ilustrar o trabalho de Glinka sobre o folclore russo. Gefen associa a produção de Glinka ao modalismo pela exploração de ritmos “ímpares, em cinco ou sete tempos” e pelo uso dos “modos do cantochão” ou “de melodias de estilo oriental”. A influência do modalismo de Glinka nas gerações posteriores, como no Grupo dos Cinco, é argumentada pelo desejo em comum de “retorno à terra” e “apelo ao gênio da raça”, e pelo fato desses compositores também elaborarem seu estilo “com base no folclore, nos cantos populares ou nos cantos religiosos da Igreja Ortodoxa”.

Continuando a busca pela identificação de qualidades, ideias e imagens às quais a palavra modo e suas derivações se associam, passamos por Griffiths (1998, p. 121), que aponta o modalismo como uma característica de Messiaen (1908-1992) por seu desejo de “evitar a tonalidade adulterada do neoclassicismo” e por sua habilidade para “fundir ideias musicais de diferentes procedências em uma música imediatamente reconhecível”. Procurando exprimir o “maravilhoso e o profundo”, Messiaen teria encontrado no modalismo um “universo musical inocente” que o permitia “progredir sem ironia” tomando por referência “culturas nas quais a música estivera intimamente ligada à religião”.

As justificativas de Griffiths para as harmonias modais de Messiaen lembram os argumentos de Gefen sobre o estilo modal de Glinka e, para encontrar considerações semelhantes, basta pesquisar por nomes da música de concerto como Stravinsky, Bartók, Janáček, Ravel, de Falla, entre tantos que se voltaram “às canções folclóricas e a outros resquícios musicais de uma vida pré-urbana, tentando desvencilhar-se do refinamento do habitante das cidades” (ROSS, 2009, p. 91). Ross observa que, no início do século XX, compositores sobretudo de nações latinas e eslavas, buscando libertar-se da influência germânica, desenvolveram um novo estilo de arte popular. Se, durante boa parte do século XIX a música fora “um teatro da mente”, agora “os compositores criariam uma música do corpo. As melodias seguiriam o padrão da fala; os ritmos acompanhariam a energia da dança; as formas musicais seriam mais concisas e claras” (ROSS, 2009, p. 91).

As observações de Ross nos permitem sublinhar o fato de que quando o adjetivo modal é aplicado à descrição de produções modernistas nacionalistas, ele não diz respeito exclusivamente às escalas utilizadas. Remete à composição, literalmente; à tudo que é posto

junto. Relaciona-se a um complexo conjunto de recursos poéticos, que envolve argumentos, interpretações, texturas, timbres, fraseados, andamentos, tessituras, combinações de acordes, contornos melódicos, aspectos rítmicos etc. Ou seja, abrange parâmetros que são significativamente mais desafiadores do ponto de vista das possibilidades de definição e controle se comparados à objetividade de uma delimitação escalar. Eis mais um componente do imbróglío.

Próximo a nós, um músico professor dedica o terceiro volume de seu método prático de harmonia inteiramente ao tema do modalismo. Na apresentação, celebra:

Escapando do nosso Ocidente organizado e regrado, vamos agora olhar para o mundo (do qual fazemos parte) e degustar sua música. Dizem que a cultura se alimenta de ingenuidade. Ingenuidade vem da raiz, raiz nasce da terra, terra onde pisamos. A terra é a gente. Queremos saber o que somos. Somos feitos de emoção, brotando daí nossos cantarolar e tamborilar. Povo e música por todo lado. E nós, ávidos por conhecer mais. Atrás do mosso vem morro, diz o mineiro. Pois bem, modalismo nada mais é do que modos e modas de todos os lugares e tempos. Entraremos em contato com culturas que nos rodeiam. Ainda assim, não passam do infinitésimo, dentro do infinito. Nossa própria história musical, sucessão de transformações e cada vez mais diluída pela globalização, implora pela volta às raízes. Vamos falar de modalismo. Conhecer e entender um pouco o que nos chega ao ouvido e ao coração, por meio das brumas do passado e das asas do vento (GUEST, 2017, p. 5).

Aqui o mediador Ian Guest reformula ideias que o acompanharam pela vida, e que já havia formalizado em outra oportunidade (GUEST, 2006, p. 36). Suas palavras nos levam a pensar sobre a circularidade das culturas, na medida em que nelas reconhecemos componentes que também estão presentes nas falas das vanguardas nacionalistas, tais como a reverência à ancestralidade, inocência, conexão com a natureza, sintonia com o próprio corpo e com as emoções. Para Guest e seus destinatários, assim como para modernistas eruditos, o contato com o universo modal depende de um “escape” do “Ocidente organizado”. Requer espontaneidade; promove transcendência; denota pureza. Guest se refere à globalização como diluidora da nossa história musical; como algo que nos afasta de nós mesmos - e do modalismo, conseqüentemente<sup>7</sup>.

O teor idílico da fala de Guest, a saudade de um passado imaginado - ou, como formula Ross (2009, p. 91), o passado que atua como “outra forma de folclore” - é uma ideia bela, democrática, que produz um certo fascínio. Na internet, onde antagonismos e fascínios são capitalizados, o embate entre tonal e modal motiva uma infinidade de vídeos, entrevistas, matérias

---

<sup>7</sup> Cf. o caso de Geirr Tveitt, nacionalista norueguês que, em 1937, publica um tratado onde renomeia quatro modos da igreja segundo o nórdico antigo, apresentando-os como um sistema especificamente “norueguês” ou “nórdico”. De acordo com Utne-Reitan (2022, p. 50), já na introdução o compositor destaca o conflito entre o centro e a periferia, ao afirmar que a “civilização” e o “urbano” destroem a pureza e a proximidade com a natureza da vida *folk* rural, afetando arte e música.

em blogs etc. Com isso, remodela-se gradativamente a questão. Atualiza-se o imbróglio.

Não por acaso, Chailley (1960, p. 4) confessa, bem humorado, que precisou tomar “muita aspirina” até finalmente mandar os comentaristas “para o inferno” e começar a fazer uma triagem severa dos trabalhos<sup>8</sup>. Nesse processo, aprendeu a cercar-se de alguns cuidados, tais como: dirigir-se a textos contemporâneos aos fatos estudados, resguardando-se das intrusões de dados cronologicamente posteriores; delimitar no tempo os testemunhos recolhidos, cuidando para não aplicar a um teórico os critérios de outro; empenhar-se na definição dos termos, buscando alcançar a maior clareza possível na comunicação das ideias. Para Chailley, muitos dos mal-entendidos que circundam as discussões acadêmicas sobre os modos decorrem da não observância dessas premissas.

## **O modo é real?**

Mais de duas décadas após o texto de Chailley, o estadunidense Harold Powers retoma a discussão acerca da tangibilidade desse conceito no ensaio *Is mode real?* (1985). O texto se estrutura em duas partes: na primeira, o autor reflete sobre pontos que, na sua visão, acirram a problemática musicológica do modal; na segunda, apresenta uma leitura do *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, de Pietro Aron, publicado em Veneza em 1525.

Na primeira parte, Powers (2016, p. 169-170) questiona justamente o fato do adjetivo modal, na linguagem acadêmica da música, formar um par contrastivo com tonal, oposição que considera espúria por serem termos que pertencem a diferentes planos de discurso. Se o tonal, em seu sentido mais simples, corresponde a um fenômeno objetivamente descritível, o modal refere-se a uma complexa construção teórica. Para Powers, tonal e modal conformam um par contrastivo heterogêneo, pois são palavras que não derivam de um mesmo contínuo semântico. Enquanto tonalidade, sem uso de artigo, pode ser um termo abstrato ou demasiadamente teórico, com artigo torna-se uma simples descrição, não apresentando conotações especulativas. Passa a distinguir músicas que podem ser discutidas em termos como Fá Maior, Ré menor ou Dó maior, de músicas que não podem. Por isso, entende que modalidade e tonalidade são tipos diferentes de fenômenos, que não correspondem às sequências evolutivas que os impomos na atualidade. O autor considera que os termos modo, modal e modalidade passaram a ser usados “tão livremente” que “perderam sua utilidade para estudos musicais de muitos tipos, não apenas para a polifonia renascentista, mas igualmente

---

<sup>8</sup> Après avoir usé beaucoup d’aspirine, j’ai fini par envoyer les commentateurs au diable, ou du moins par faire dans leurs travaux un tri sévère où il n’est resté que bien peu de matière utilisable (CHAILLEY, 1960, p. 4).

em discussões de músicas fora da esfera da música artística europeia” (POWERS, 2016, p. 171-172)<sup>9</sup>. Assim, responde negativamente à pergunta retórica do título.

Se Powers praticava uma musicologia historicamente orientada, o britânico Philip Tagg (1944- ) enfrenta esse imbróglio por outro viés. Por se dedicar a repertórios populares e considerar as conexões entre música e sociedade, Tagg não admite um uso terminológico desinformado ou despreocupado de suas implicações políticas. Em *The Urgent Reform of Music Theory* (TAGG, 2021 [2015]), desafia o *status quo* da área clamando por uma reforma de nossa terminologia, que julga agudamente etnocêntrica. Sublinha o termo modo como o item do vocabulário teórico musical mais impregnado pelo colonialismo, e mostra que os conflitos de classificação espelham as disputas entre as culturas e seus desiguais poderios. Tagg salienta que “música modal”:

passou a significar música em qualquer outro modo que não aqueles usados no repertório euroclássico dos séculos XVIII e XIX. [...] Na teoria musical convencional os vocabulários tonais que usam os modos maiores euroclássicos e menores ionizados são frequentemente qualificados como ‘tonais’, como se todos os outros modos não fossem também tonais, como se seus traços tonais distintivos também não fossem definidos pela maneira como seus tons constituintes são configurados em relação a uma tônica. Isso claramente não faz sentido porque todos os modos são, por definição, tonais, pois consistem em tons e são definidos pela maneira como esses tons são configurados (TAGG, 2013 [2011], p. 12)<sup>10</sup>.

Ao questionar o modal, Tagg se obriga a rever conceitos basilares, como o adjetivo tonal e a própria noção de tonalidade. Para propor uma nova compreensão de modo, Tagg (2013 [2011], p. 9) assume por “tom” qualquer “nota com frequência fundamental audível”, e redimensiona o “tonal” como “característica da música que possui tons”<sup>11</sup>. Isso o leva a uma redefinição do conceito de tonalidade como “sistema, codificado ou não, segundo o qual os tons são configurados em uma cultura musical”<sup>12</sup>. Dessa forma, coloca num mesmo patamar as tonalidades presentes tanto em uma peça de Mozart, quanto em uma canção diafônica

<sup>9</sup> The terms “mode”, “modal” and “modality”, in fact, have come to be used so broadly and so loosely that they have lost their usefulness for musical scholarship of many kinds, not just for Renaissance polyphony, but just as egregiously in discussions of musics outside the sphere of European art music (POWERS, 2016, p. 171-172).

<sup>10</sup> Indeed, ‘modal music’ in conventional music theory came to mean music in any other mode than those used in the euroclassical repertoire of the eighteenth and nineteenth centuries. [...] In conventional music theory, tonal vocabularies using the euroclassical major and ionianised minor modes are often qualified as ‘tonal’, as if all other modes were not also tonal, as if their distinctive tonal traits were not also defined by the way their constituent tones are configured in relation to a tonic. That clearly makes no sense because all modes are by definition tonal in that they consist of tones and are defined by the way in which those tones are configured (TAGG, 2013 [2011], p. 12).

<sup>11</sup> Tone: note with audible fundamental pitch. Tonal means having the characteristics of a tone or of tones. (TAGG, 2013 [2011], p. 9).

<sup>12</sup> Tonality: system, codified or not, according to which tones are configured in a musical culture (TAGG, 2013 [2011], p. 9).

búlgara, uma composição serial dodecafônica austríaca, um gamelão de Java, ou um rock-pop triádico estadunidense<sup>13</sup>.

Tagg dissolve, portanto, a relação de oposição entre tonal e modal, uma vez que define modo como “vocabulário tonal, muitas vezes abstraído e organizado em forma escalar para fins teóricos, de uma peça ou extrato de música” (TAGG, 2013 [2011], p. 9)<sup>14</sup>. A interdependência que Tagg estabelece entre esses dois conceitos soa como uma retratação ante o etnocentrismo da compreensão tradicional, onde o modal é “rótulo que implica divergência ou desvio de uma norma” (TAGG, 2013 [2011], p. 12)<sup>15</sup>. A norma, Tagg reitera, é o tonalismo euroclássico, um idioma que argumenta ser familiar a apenas uma parte da população do segundo menor continente do globo, e que vigorou por pouco mais de duas centenas de anos.

Embora despojadas de rigor histórico, as colocações de Tagg reverberam uma pauta acadêmica atual, conforme mencionado anteriormente. Por designar músicas que não se alinham às normas euroclássicas, a manutenção do termo modal vem dividindo opiniões e desafiando os profissionais da área a repensar esse conceito, como Tagg o faz.

## Uma pequena grande pergunta

Com o auxílio de autores que refletem sobre a amplitude do modal, este texto apontou alguns dos sentidos que se aglutinam em torno desse rótulo analítico e destacou elementos que têm contribuído para sua polissemia. Uma vez assinalada a imprecisão do conceito, foi sinalizado o problema de restringir o debate a uma perspectiva binária<sup>16</sup>, onde o modal se opõe ao tonal, seja para remeter ao repertório ocidental anterior à consolidação do tonalismo, para se referir a manifestações musicais de outras culturas ou que nelas se inspiram, ou para rotular músicas ocidentais que, em diferentes medidas e por diferentes razões, não se adequam totalmente ao tonalismo.

Ao sobrevoar textos que moldaram nossas concepções, além de marcar presença nos manuais de teoria, fazendo menção às duas possibilidades de combinação intervalar das escalas tonais diatônicas, os modos foram identificados nos discursos a respeito dos modernismos nacionalistas, ou seja, na obra de compositores que, no início do século XX,

---

<sup>13</sup> Esses casos são apresentados por Tagg no vídeo *What (the hell) is tonality?*

<sup>14</sup> Mode: tonal vocabulary, often abstracted and arranged in scalar form for theoretical purposes, of a piece or extract of music (TAGG, 2011 [2013], p. 11).

<sup>15</sup> [Modal music] is a given label implying divergence or deviation from an assumed norm usually established by a minority (TAGG, 2013 [2011], p. 12).

<sup>16</sup> Cf. McClary (2019).

buscaram realizar um tipo de música “menos artificial, embora sofisticado, dotado de uma elegância rústica, entremeando estilo e força bruta” (ROSS, 2009, p. 90-91). Detectamos que o modal se associa a valores como inocência, franqueza, ancestralidade e sensorialidade, e que a relação de oposição que estabelece com o tonal se assemelha, respectivamente, à relação de oposição presente em pares como: emoção e razão, corpo e mente, Oriente e Ocidente, intuitivo e regrado, atemporal e temporal, coletivo e individual.

Considerando sobretudo os argumentos de Chailley, Powers e Tagg sobre os modos, essa pesquisa reitera a teoria musical como um território de disputas, onde os assuntos não são estáticos, tampouco pacíficos. Caminham com a cultura e, portanto, não se esgotam. Como o modalismo nos mostra, nossos termos e preceitos precisam ser constantemente revisitados, pois as respostas serão sempre provisórias. Chailley (1960, p. 8) insiste que “a noção de ‘modo’ não é ‘uma’ noção, válida para todos os tempos e todos os países. Ela se transformou ao longo dos séculos de tal maneira que só pode ser definida em função da época e do lugar em que é examinada”<sup>17</sup>. Assim, enfatiza que a transferência de uma determinada concepção de modo para um outro contexto sempre acarretará em mal-entendidos, já que nenhum critério é válido para toda a história dos modos.

Por fim, este trabalho pretende dialogar com críticos, instrumentistas, arranjadores, compositores, professores, teóricos da música e todos que se percebam, de alguma forma, atados a esse imbróglio, esperando que possam se sentir mais confortáveis diante daquela pequena grande pergunta inicial: o que é modo?

## Referências

ARCANJO, Samuel. *Lições Elementares de Teoria Musical*. São Paulo: Ricordi, 1917.

CARDOSO, Belmira; MASCARENHAS, Mário. *Curso completo de Teoria Musical e Solfejo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1973.

CHAILLEY, Jacques. *L'imbroglia des modes*. Paris: Alphonse Leduc, 1960.

FIUSA, Virgínia Salgado. *Pontos de Teoria Musical: De acordo com o programa oficial (primeiro ano)*. Rio de Janeiro: S/Editora, 1985.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

---

<sup>17</sup> La notion de « mode » n'est pas UNE notion, valable pour tous les temps et tous les pays. Elle s'est transformée au cours des siècles de telle manière qu'on ne peut la définir qu'en fonction de l'époque et du lieu où on l'examine (CHAILLEY, 1960, p. 9).

- GUEST, Ian. *Harmonia Método Prático: Modalismo*, v. 3. São Paulo: Irmãos Vitale, 2017.
- GUEST, Ian. *Harmonia Método Prático*. v. 1. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.
- GEFEN, Gérard. César Franck, os “franckistas” e Chabrier. In: MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte (Org.). *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. Cap. X, p. 805-818.
- McCLARY, Susan. Mode. In: REHDING, Alexander; RINGS, Steven (Eds.). *The Oxford handbook of Critical Concepts in Music Theory*. New York: Oxford University Press, 2019. Cap. 3, p. 61-77.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª Edição. Brasília: Musimed, 1996.
- POWERS, Harold. Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony. In: JUDD, Cristle Collins (Org.). *Musical Theory in the Renaissance*. Nova York: Routledge, 2016.
- PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. *Princípios básicos da música para a juventude*. v.1. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas, 1995.
- QUEIROZ, Flávio José Gomes de. Canto gregoriano, modos eclesiásticos: o que aprendemos com os nossos livros de teoria musical. *Revista Ictus*, Salvador, v. 7, p. 113-136, 2006.
- RÊGO, Luís do. *Teoria Completa da Música: 4ª série ginásial de canto orfeônico*. Porto Alegre: Editora Globo, 1955.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SIQUEIRA, José. *Música para a Juventude (Terceira Série)*. Rio de Janeiro: S/Editora, 1953.
- SCHUBERT, Guilherme. *Método Expositivo de Teoria Musical*. Rio de Janeiro: Record, 1966.
- TAGG, Philip. *The urgent reform of music theory*. p.1-22, 2021 [2015]. Disponível em: <https://tagg.org/texts.html>. Acesso em: 7 abr 2022.
- TAGG, Philip. *What (the hell) is tonality?* Musematic Edutainment (Tagg). Huddersfield, dec 2014 - jan 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/198610079>. Acesso em: 7 abr 2022.
- TAGG, Philip. *Troubles with tonal terminology*. p. 1-32, 2013 [2011] Disponível em: <https://tagg.org/texts.html>. Acesso em: 7 abr 2022.
- UTNE-REITAN, Bjørnar. Norse Modes: On Geirr Tveitt’s Theory of Tonality. *DMO - Danish Musicology Online*, Special Issue 2022 - European Music Analysis and the politics of identity, p. 46-69, 2022.