

## Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas  
Unicamp  
c2sprf@udesc.br

### Sumário:

Examina-se aqui algo dos sentidos e implicações do termo *modal* (modo, música modal, modalismo, etc.) em práticas teórico-musicais de diferentes registros e contextos. Essa espécie de *ensaio de delimitação* de um termo percebido como dúbio e escorregadio objetiva mapear e referenciar minimamente suas abrangências, alcances e validades na geração, transmissão e recepção da pesquisa no âmbito da *harmonia tonal* que desenvolvo na área de Fundamentos Teóricos da Música Popular junto ao Programa de Pós-Graduação em Música, Doutorado, da Universidade Estadual de Campinas.

**Palavras-Chave:** Música Modal, Modalismo, Teoria da Música Popular.

*Cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões.*  
Guimarães Rosa

O termo *modo* pode ser preliminarmente entendido como o espaçamento intervalar entre as notas no âmbito de uma oitava, ou “a maneira como as notas estão situadas em relação a um determinado som central” (PERSICHETTI, 1985, p. 29). “Literalmente, o modo é *uma forma de ser e de fazer*, cujo elemento essencial em música é a escolha de uma escala fundamental que será objeto de um tratamento apropriado. Numa acepção mais restrita este termo designa a repartição dos intervalos numa escala-tipo de um sistema habitual” (CANDÉ, 1989, p. 146). Nas recuperações de longa história temos que, para os *gregos*, um modo era um conjunto complexo de características:

“agrupamentos determinados de intervalos sobre uma escala caracterizada, fórmulas rítmicas e melodias típicas, tessitura e timbre de voz [...] e instrumentos definidos. O conjunto estava ligado a uma idéia social, religiosa, moral ou outra, determinada e, por conseguinte, perfeitamente simbólica” (COTTE, 1995, p. 37).

Esse tipo de entendimento – intrínseco e extrínseco – é bastante sofisticado, mas pode ser mais ou menos acomodado na idéia de *éthos*.

No geral, tais definições têm bom rendimento se aplicadas às coleções de alturas autorizadas pela teoria culta ao longo da idade média e renascimento, e têm bom rendimento também se aplicadas à teoria da música popular atual. Contudo – em uma situação comparável àquela que se deu entre o *modal* da antiga Grécia e a reinvenção do *modal* no mundo do renascimento –, é necessário considerar que a *reinvenção do modal* pela música popular atual é parcial, impura, modificada e auto-elaborada.

Em um nível reencontramos em uso na música popular basicamente os mesmos nomes e conjuntos da teoria culta. Mas em outro, mais ao nível do *éthos*, tudo é dessemelhança, pois usamos e percebemos tais *modos* em músicas, sociedades, histórias e culturas completamente diferentes. O fato é que, quando definidos apenas pelas arrumações internas de seus intervalos, os *modos* dizem bem pouco sobre música, seja a pré-

tonal européia ou a popular do mundo atual.<sup>1</sup> A diferença *modal* (como a *tonal*) não cabe na pura arrumação da *escala*, é preciso *olhar o modo em seu mundo*.<sup>2</sup>

Numa ordenação hipotética e provisória, usada apenas para escrever o presente texto, podemos localizar um *primeiro* campo de entendimentos do que seja *música modal* naquele ramo da musicologia que investiga o *sistema musical da antiguidade grega*. Um *segundo* e imenso campo cobre a *música modal ocidental* – cristã e cristianizada, litúrgica e secular, culta e popular, monódica e polifônica, vocal e instrumental – que atravessa as muitas e diferentes fases da longa idade média e do renascimento nos países da Europa chegando até às suas colônias.<sup>3</sup> Um *terceiro* campo se acha “entre a modalidade e a tonalidade maior-menor” (DAHLHAUS, 1990, p. 234) e mapeia os *indícios tonais* em diferentes fases do repertório *modal* e os *aspectos modais* que se conservam nas fases iniciais da tonalidade aos finais do século XVI e no decorrer do XVII. Aqui, por justaposição, fusão e acomodação, o *modal* se mistura com o *tonal* numa espécie de sincretismo ou de sistema híbrido que Wienpahl chamou de *Monalidade* (ver *Figura 1*).

---

<sup>1</sup> O apego aos nomes gregos – *dórico, frígio, lídio*, etc. – é evocativo e nos remete ao mito da origem ideal, à força que tem aquilo que herdamos e conservamos em alta estima desde o berço da civilização. O que não é propriamente uma *verdade histórica*, já que de grego esses modos só conservam o nome e a idéia primária de uma organização das escalas. Mas é uma *verdade historicamente emblemática* de algo valioso que é reconhecido como legítimo e profundamente arraigado à concepção ocidental (sempre ocidentalizante) do que seja a sua música. Na teoria da música popular tais nomes gregos podem ainda carregar algo desse valor evocativo, um direito de pertencimento ao núcleo forte da tradição ocidental, mas servem também para assinalar um outro tipo de valor igualmente legítimo decorrente da ocidentalização. Aqui os rótulos gregos evidenciam também a mistura e a transformação que se observa em termos como *lídio b7, eólio com 5ª diminuta*, etc. *Modos novos* que, conservando algo das *antigas ordens*, recebem novos usos e significados.

<sup>2</sup> “Não devemos o desenvolvimento da nossa música somente ao desenvolvimento de nossa escala [...] escala não é o fim, a meta última da música, mas tão somente uma etapa provisória” (SCHOENBERG, 2001, p. 64). Toda teoria *modal* deve mencionar, ou pressupor, alguém ou algum gênero, estilo, obra, época e lugar emblemáticos da existência de um mundo diretamente vinculado a essa teoria. Na cultura *modal* do renascimento a música de Josquin é referência para as teorias de Glareano, Willaert é referência para Zarlino e, na teoria da música popular, esse tipo de vinculação também é necessária. Para formar idéia do que seja o *modalismo* europeu pré-tonal, temos que nos deter em algum cantochão, *missa, madrigal, moteto*, etc. Pois é aí, em meio aos demais aspectos dessa música – texto, melodia, ritmo, fórmulas cadenciais, tessitura, impostação, andamento, afinação, consonância, dissonância, prosódia, contraponto, etc. – imerso em seu contexto de arte e cultura, que o *modo* alcança seu sentido. Mesmo que essa não seja uma tarefa simples, é importante salientar que definições excessivamente *práticas e/ou desambientadas* podem falsear muito as coisas. E a validade dessa observação é dupla, pois tudo isso se aplica igualmente ao caso da música popular atual. Imerso em seu mundo o músico popular possui uma enorme erudição no entendimento de um termo como *dórico*, uma ordem específica de alturas que engloba e exclui grandezas de repertório, estilo, técnica, instrumentos e a maneira de tocá-los, obras e músicos expoentes, filiações, tendências ideológicas, identidades, territorialidades e concepções de vida e arte. Frente a tudo isso, essa descrição das disposições de tons e semitons dentro da oitava e os nomes e sobrenomes que escrevemos em nossas teorias é uma informação necessária sim, mas é bem pouco.

<sup>3</sup> Do muito a ser estudado nesse segundo campo, destaca-se aqui um determinado *referencial musicológico*: para alguns estudiosos essa história *modal* não é algo que se observa por suas relações de causalidade. O *modal* não é encarado então como “uma série de fenômenos ascendendo do simples e rudimentar para o complexo e desenvolvido, do elementar e caótico ao superior e organizado, do imperfeito ao perfeito” (LOPES-GRAÇA, 1984, p. 139), em poucas palavras, o valor da *música modal* não reside em *anteceder, preparar*, ou *evoluir* para uma música *pós-modal* ou *tonal*. “Cada época histórica tem a sua sensibilidade e os seus ideais próprios, e portanto, a sua arte específica [...] não podemos afirmar que tal época artística realiza um progresso sobre a antecedente [...] nem postular juízos de valor absoluto a respeito das obras de arte representativas da sua época em referência às de outras épocas. [A obra de arte se faz] a partir das premissas psicológicas, históricas e técnicas que condicionaram a sua eclosão, e não porque anula a obra de arte anterior” (LOPES-GRAÇA, 1984, p. 140-142). Evitando o vício determinista alguns musicólogos têm optado pelo termo *transformação* em lugar de termos como *progresso, evolução* ou *desenvolvimento*.

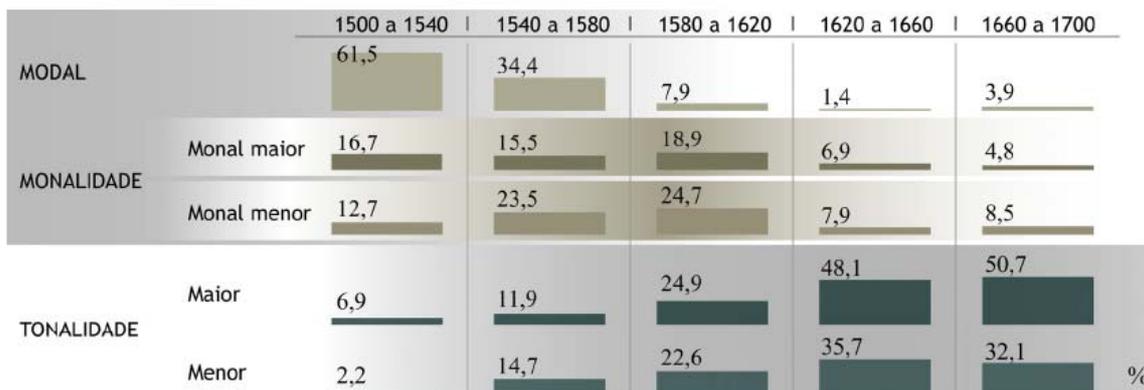


Figura 1: O processo de emergência da tonalidade segundo a demonstração percentual de Wienpahl (1972, p.72).<sup>4</sup>

Por um tempo relativamente curto e recente, mas com enorme autoridade, o termo *modal* reinventou-se radicalmente e passou a significar *modo maior* ou *menor*. Assim, nesse quarto campo de entendimentos, que é o da tonalidade harmônica moderna (séculos XVII e XVIII) e contemporânea (séculos XIX, XX e XXI), o termo *modo* é usado justamente para sustentar categoricamente que *a música não é modal*.<sup>5</sup> Contudo, mesmo no âmbito da teoria e da análise musical estritamente voltada para a música culta produzida por europeus no decorrer século XIX, alguns comentaristas destacam diferentes manifestações *modais* em obras de alguns dos grandes *gênios da tonalidade* como Schubert, Chopin, Brahms, Tchaikovsky, Sibelius e Liszt. Nesse que seria um quinto campo – o *modalismo da geração romântica* – o *modal* é visto como uma espécie de ocorrência *exótica*, uma *coloração* diferenciada que esses românticos músicos fazem surgir no interior da tonalidade.<sup>6</sup>

Um sexto campo de entendimentos (e de desentendimentos) acomoda o *modal* no interior da tonalidade. Aqui o termo *modo* também implica em *música não modal*. As *escalas* e *modos* são percebidos como subconjuntos funcionalizados em um sistema de relações diatônicas francamente harmônico, tonal e contemporâneo. Aqui aprendemos que os *modos funcionam* como *escalas dos acordes*: em um II grau do *modo maior* emprega-se o *modo dórico*; um II grau do *modo menor* está no *modo lócrio*; em um bII, *acorde maior com sétima maior e décima primeira aumentada*, emprega-se o *modo lídio*; em um V7 que prepara para acorde *menor* emprega-se um *mixolídio com b9 e b13*; etc.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Após considerar o termo *amodal* (em analogia ao termo e processo *atonal* do século XX) Wienpahl (1971; 1972) propõe o termo *monal* para indicar a mistura de elementos modais e tonais em obras européias que não se acomodam claramente em uma única categoria. Wienpahl apresenta resultados de sua observação à cerca de 5000 obras do período.

<sup>5</sup> Esse sentido se observa no uso do termo *modo* como uma espécie de *predicado do tom*. Ou na expressão *empréstimo modal* para sinalizar transferências de alturas dentro da *tonalidade*. Ou ainda no termo *modulação* quando a *mudança de tonalidade* poderia ser explicada como *tonulação*, termo sugerido por Chailley (1951) que não se tornou muito usual no jargão da teoria *tonal*.

<sup>6</sup> Ratner (1992, p. 122-129) situa a *Modal Harmony* justamente no capítulo *Harmonic color* que aborda diversos incrementos usados pelos mestres da música tonal romântica. Rosen (2000, p. 561-565) foca as características *modais*, e *exóticas*, da música polonesa usadas por Chopin. A *4ª aumentada* do *modo lídio*, que para Rosen parece ser o modo mais *pitoresco* da tradição folclórica polonesa, é usada para ressaltar assuntos rurais, efeitos pastorais, maliciosos e rústicos. Alain (1968, p. 94-98), em seu texto *Modal e tonal*, também comenta o ressurgimento da “consciência modal na Europa do século XIX”. Segundo Alain, a redescoberta romântica dos valores nacionais, das músicas étnicas e das artes populares trouxe uma renovação lenta, porém contínua, dos recursos musicais através da mistura de *modos litúrgicos*, *modos do folclore* e *modos inventados*. Para Piston (1993, p. 448-453) o emprego dessas *escalas e harmonias modais*, ou ao menos de algumas de suas características marcantes, parece refletir o desejo dos compositores tonais de, por um lado aumentar as possibilidades harmônicas e, por outro, criar certa sensação de um estilo arcaico que nos remeta a um ambiente de religiosidade.

<sup>7</sup> Para os não *iniciados* essa desenvolta *Chord Scale Theory* (NETTLES e GRAF, 1997) pode confundir um pouco as coisas, mas sabemos que essa *maneira de pensar* é um dos principais fundamentos da teoria da música popular que se consolidou na segunda metade do século XX. Ao compreendermos assim que os *modos* são subsistemas mnemônicos do aparato constitutivo da tonalidade estamos defendendo o valor atual e a prática da tonalidade harmônica, mas, com isso, corremos o risco de uma visão bastante a-histórica que aparta, ou isola, tanto a *teoria* quanto

Os compositores eruditos do século XX inauguraram um *sétimo* campo de teorias e práticas modais. Do início dos anos de 1960, o estudo teórico do compositor norte-americano Vincent Persichetti (1915-1987) é um marco que pode representar essa abordagem ao *modal* que surge *depois da tonalidade*. Persichetti (1985, p. 29-41) elenca uma série de compositores do norte (Debussy, Respighi, Satie, Sibelius, Britten, Milhaud, Bartók, Hindemith, Ravel, Stravinsky, etc.) e uma listagem de obras significativas que – associadas às *escrituras dórica, frígia, lídia, mixolídia*, etc. e também às chamadas *escalas sintéticas*<sup>8</sup> – introduziram no repertório de concerto do século XX toda uma nova gama de sonoridades onde o *modal* reencontra autonomia, se reinventando como sistema emancipado e independente da *esgotada* tonalidade harmônica. Tanto como fenômeno de arte moderna – onde o *modalismo* pode ser visto como mais um dos *ismos* do século XX –, quanto como contribuição teórica e técnica, esse campo se fez notar nas práticas teóricas da música popular e também na sua produção artística.<sup>9</sup> Assim, também nos ambientes da música popular, quando falamos dos *modos dórico, frígio, eólio*, etc., podemos estar tratando não dos modos litúrgicos da era medieval-renascentista e nem tão pouco dos funcionalizados *modos* dos acordes da tonalidade harmônica, mas sim dessa concepção *modal pós-tonal* que propõe chamar os *modos* de *coleções diatônicas*.<sup>10</sup>

---

a *arte da harmonia* compreendendo-as exclusivamente pelo o que, em certos mundos das músicas populares, ela é em si hoje.

<sup>8</sup> Persichetti (1985, p. 41) chama de *sintéticos* os *modos* gerados *artificialmente* através da livre sucessão “de qualquer número de segundas maiores, menores, aumentadas ou em qualquer ordem”. Esses *modos inventados* são percebidos como originais, pois não possuem propriamente um *passado eclesiástico*, uma *história* (um *repertório* e uma *teoria* de longa data) ou uma *etnicidade* (ou *folcloricidade*) estereotipada (ou arquetípica). Vários desses *novos* tipos modais foram introduzidos desde o século XIX e hoje estão bastante estabelecidos, por vezes foram batizados com o nome de músicos tidos como *extraordinários*, como no *modo-de-Liszt* e nos *modos de transposição limitadas de Messiaen*, e/ou encaixam-se ainda na categoria das chamadas *escalas simétricas*, como a *escala de tons inteiros de Debussy* ou a influente *escala octatônica*. Outro esforço teórico norte-americano, anterior à Persichetti, é o estudo do acadêmico John Vincent (1902-1977) de 1951. Vincent, que foi aluno de Piston e Nadia Boulanger e sucedeu Schoenberg como professor de composição na UCLA (*University of California*, Los Angeles, entre 1946-69), em seu *The diatonic modes in modern music*, entre outros tópicos, aborda a história dos modos diatônicos (na música da Grécia antiga, na música eclesiástica medieval-renascentista, em diferentes tradições folclóricas, e no momento do florescimento da tonalidade maior/menor), bem como o uso de escritura modal por compositores dos períodos barroco (Bach e Handel) e romântico (Beethoven, Liszt, Brahms e Verdi, Grieg, Dvorák). Dedicou um capítulo ao singular *modalismo* dos compositores do nacionalismo Russo (Glinka, Dargomijsky, Borodin, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov e Stravinsky) e conclui, sempre com uma exemplificação cuidadosamente garimpada, com uma exposição do uso dos *modos diatônicos* por compositores do período contemporâneo (Vaughan Williams, Delius, Debussy, Ravel, Satie, Poulenc, Malipiero, Respighi, Hindemith, etc.).

<sup>9</sup> Praticamente todos os conceitos encontrados no estudo sobre os materiais da escala desenvolvido por Persichetti (1984, p. 29-63) são encontrados também nas práticas teóricas da música popular atual. A idéia de que “pode ser estabelecida uma série de acordes dentro dos limites diatônicos de cada modo” é a mesma que nos permite montar *campos harmônicos modais* específicos com tríades ou tétrades sobre cada grau das escalas modais. A idéia da caracterização de cada modo através da comparação com os modos maior e menor e do destaque da *nota característica* (diferenciadora) aparece em formulações como “Lídio [...] escala maior com o quarto grau aumentado [...] mixolídio [...] escala maior com sétimo grau abaixado [...], dórico [...] escala menor natural com o sexto grau elevado”, etc. A junção desses conceitos (*campo harmônico modal* e *nota característica*) permite uma idéia de *funcionalização modal* onde os graus possuidores da nota característica, se diferenciando dos modelos de referência maior e menor, compõem junto com I grau de cada modo um grupo de acordes com *função primária*. (P.ex., os acordes com *funcionalidade primária* em *Dó mixolídio* são o **C7**, o **Gm7** e o **Bb7M**. Os primários de *Dó frígio* são **Cm7**, **Db7M** e **Bbm7**. Etc.). A idéia de que os modos podem estar ordenados de acordo com sua relação tensiva, onde o maior número de sustenidos ou bemóis produz uma gradação flexível entre modos “mais brilhantes” aos “mais sombrios” (onde o *lídio* é o mais aberto e brilhante e o *lócrio* é o mais fechado e sombrio) também aparece em Persichetti (1984, p.33). Numa exploração onde “as possibilidades de permutação [...] e o processo matemático tem uma pequena conexão criativa com a composição” (p. 41), e sempre com muitas exemplificações, Persichetti fala dos *modos alterados* (alterações cromáticas no âmbito do diatonismo modal como em *lídio b7*) e discute a idéia de *polimodalidade* (p. 36). Além das já mencionadas *escalas sintéticas* (ou *originais*), Persichetti aborda todo um conjunto de *escalas estereotipadas*, que reconhece como *folclóricas* (com seus respectivos modos), discute os *modos pentatônicos* e termina considerando a possibilidade de encarar a própria *escala cromática* como um *modo* (p.58).

<sup>10</sup> A coleção dos *modos diatônicos* “proporciona um forte vínculo com a música mais antiga, mas ela age de uma maneira nova, primariamente como uma coleção-fonte referencial da qual são extraídos os motivos superficiais

Em um estudo de música popular há que se mencionar ainda um *oitavo* viés. Ao lado do grande repertório culto tonal/pós-tonal e da tonalidade que se acomodou na música popular urbana, existe uma outra enorme faixa de músicas percebidas como *étnicas* que, para nossos ouvidos *tonais*, se conservam *modais*. São as muitas tradições que, tendo maior ou menor contato com a catequese tonal, de alguma forma conseguiram atravessar o período moderno-contemporâneo sem se deixar fascinar totalmente pelo mundo do *Dó-maior* e do *Dó-menor*. Uma das vertentes que pode representar essa encruzilhada de tantas *tradições modais e populares de antes, de durante e de depois* da tonalidade, é um segmento do *jazz* norte americano que, no contexto dos finais dos anos de 1950, se tornou conhecido como *modal jazz*. Nesse *jazz* o *modal* faz parte de um complexo *projeto do ethos moderno* (RAMSEY, 2003, p. 98) que, transversalmente, foi se expandindo ao longo do século XX, tomando parte de um novo diálogo cultural transatlântico manifesto numa música que resulta não somente do atrito com a grande narrativa da música culta ocidental (grega, européia, modal, tonal e pós-tonal), mas antes sobrevém da monumental dispersão que se dá no transcurso da *diáspora negra*. Neste outro cenário o *modal* também se contrapõe ao *tonal*, mas essa contraposição possui motivações e propriedades completamente diferentes daquelas dos *ismos* da vanguarda da alta cultura ocidental (embora, vez por outra, algumas pessoas percebam pontos de convergência entre esses dois mundos *a-tonais*).<sup>11</sup> A aparição da solução *modal* no mundo do *jazz* se deve às várias motivações musicais e extra-musicais.

De acordo com o pianista Dick Katz, o disco também refletiu uma significativa mudança social para Davis e a cena do *jazz* [...] “Acho que os músicos negros não queriam mais fazer o repertório *standard*. Não queriam mais tocar Cole Porter. Queriam fazer sua própria música, totalmente afro-americana.” Em 1958, o próprio Miles declarava que “queria que a música que esse novo grupo vai tocar seja mais livre, mais modal, mais africana ou oriental e menos ocidental” (KAHN, 2007, p. 101).<sup>12</sup>

Comentando a faixa *Flamenco Sketches* (Figura 2) do álbum *Kind of Blue*, Bill Evans escreve que essa peça “é uma série de cinco escalas, cada qual a ser executada pelo tempo que o solista desejar, até ter completado a série” (EVANS apud KAHN, 2007, p. 138). Para Kahn essa faixa é a mais *puramente modal* do álbum *Kind of Blue*, deixando transparecer várias *influências (erudita, impressionista, exótica, etc.)* em um surpreendente tema *multicultural* que combina escalas modais numa lógica bastante distante da funcionalidade tonal. O uso de diferenciadas escalas modais tornou-se familiar à comunidade do *jazz*.

Dizzy era quem mais falava do conceito de música pan-africana e de como a música saiu da África para o resto do mundo. Uma parte dessa jornada, é claro, ocorreu quando os mouros

---

[...], a música é diatônica, mas não é nem triádica nem tonal. Mais do que isso, a coleção age como um tipo de campo harmônico do qual formas musicais [sons combinados, motivos, padrões, etc.] são retiradas” (STRAUS, 2000, p. 110-111). Para Straus, “a coleção diatônica é qualquer transposição das sete ‘notas brancas’ do piano [...] essa coleção é, com certeza, a fonte referencial básica para toda a música tonal ocidental” (STRAUS, 2000, p. 108). Procurando evitar idéias de centricidade (tonal ou modal), o autor acha “necessário referir a coleção diatônica de alguma maneira mais neutra [...] simplesmente apresentando a quantidade de acidentes necessários para escrever a coleção”, p.ex., a coleção “1-sustenido”, contempla as diferentes ordenações escalares de *Dó-Lídia, Ré-Mixolídia, Mi-Eólia, Fa#-Lócria, Sol-Jônia, Lá-Dória, e Si-Frígia*, porque todas essas sete diferentes ordenações escalares têm somente um sustenido.

<sup>11</sup> Kahn (2007, p. 67-73) ocupando-se do *modal jazz* no contexto do final dos anos de 1950 observa que, em 1958, Miles Davis dizia: “Acho que está começando um movimento mais afastado da progressão de acordes convencional... com menos acordes, mas com infinitas possibilidades de uso deles. Compositores eruditos – alguns – já vêm compondo dessa forma há anos, mas músicos de jazz quase nunca” (DAVIS apud KAHN, 2007, p. 69).

<sup>12</sup> Trata-se de *Kind of Blue* (Columbia, 1959) o célebre disco de Miles Davis (1926-1991), gravado com John Coltrane (1926-1967), Bill Evans (1929-1980), Cannonball Adderley (1928-1975), Jimmy Cobb (1929), Paul Chambers (1935-1969) e Winton Kelly, considerado pelos especialistas como “o álbum modal essencial” (KAHN, 2007), ou como “uma exemplificação da quinta-essência do jazz modal” (BARRETT, 2006, p. 187). Em outra direção, alguns comentaristas preferem uma abordagem ao *Modal Jazz* mais *conciliatória* ou *isenta* (i.e., uma análise que desobriga a suposta *técnica modal pura*, o repertório, os personagens, os discos e os eventos do *Modal Jazz*, das questões da contracultura, da luta pelos direitos civis e raciais, da opção pelo islamismo entre os jazzistas negros, enfim, isolam as questões supostamente estritamente *musicais* das questões supostamente extra-musicais que ambientam a reinvenção técnico-estética do *modal* nesses mundos da cultura afro descendente). Para Abromont e Montalembert “o *jazz* é uma mistura de cores entre a música tonal e a música modal” (2001, p. 71). Ver também Kerfeld (2001, p. 784-785) e NETTLES e GRAF (1997, p. 152-160).

chegaram à Espanha e legaram alguns daqueles ritmos estupendos. A escala flamenca é, na verdade, igual ao *hijaz* [escala do Oriente Médio], e alguns desses sons fizeram parte da diáspora dos povos africanos pelo mundo (AMRAM, 1968 apud KAHN, 2007, p. 139).<sup>13</sup>

The image shows a musical score for five scales. The top staff is a single melodic line with notes and rests. Below it, the scale names are listed: C jônico, Eb dórico, Bb jônico, D "cigana", and G dórico. The bottom staff shows the corresponding chordal accompaniment for each scale, with chord symbols: CMAT7, A7sus4, BbMAT7, D7 (9, b13), and GM7.

Figura 2: Esboço da seqüência de escalas e uma possível cifragem para *Flamenco Sketches*.<sup>14</sup>

Esse *éthos afro-americano* do *jazz modal* dos finais dos anos de 1950 se expandiu e se mesclou com outras linhas do próprio *jazz* e também com muitas outras tendências das músicas populares do mundo (KAHN, 2007, p. 71-73). Relacionadas ou não com o *jazz*, muitas outras práticas modais, transversais à música tonal, com maior ou menor acento étnico, são perceptíveis agora no mundo. Os músicos populares hoje se acham no direito de *desterritorializar* e *reterritorializar* todo tipo de escalas (chinesas, vietnamitas, húngaras, árabes, libanesas, eslavas, romenas, turcas, ciganas, hispânicas, ameríndias, nordestinas, *modos orientais*, etc.)<sup>15</sup> que junto às incontáveis *escalas sintéticas* (que são de lugar nenhum e por isso são de todo mundo) se mesclam aos *modos* diatônicos da catequese cristã ocidental.

Para ir concluindo esse breve mapeamento, parafraseando Williams (2007, p. 391), podemos dizer que, o que quer que seja, *o modal não é um conceito homogêneo, puro e estático que se define e se sustenta sozinho*. O *modal* é parte de um conjunto mais amplo, sua compreensão depende de diferenciações (históricas, geográficas, de gêneros, estilos, etc.) das diversas concepções teóricas e realizações artísticas

<sup>13</sup> Dizzy Gillespie (1917-1993) é citado por sua contribuição artística e pessoal à música da diáspora africana. Conforme Ramsey (2003, p. 98) a emblemática composição de Dizzy, *A Night in Tunisia* (que não é propriamente *modal*) se desenvolve a partir da idéia de um diálogo inter-cultural de norte a sul em uma *musicalidade jazzística afro modernista* composta de estilos musicais do futuro e do passado. Dizzy acreditava que o padrão ostinato no baixo ao início da composição evocava não só o passado africano como também um futuro afro-cubano para uma música de *jazz*, aproximando a experiência musical dos afro-descendentes da América do Norte à música de outros afro-descendentes espalhados pelo mundo colonial.

<sup>14</sup> Adaptado de Barrett (2006, p. 190-191). Barrett traz uma série de apontamentos sobre as demais características que contribuem para o estabelecimento desse *éthos* modal afro-moderno encontrado nessa fase da música de Miles Davis, tais como: o traço da *economia* que pode ser observado em diversos parâmetros musicais; o traço do *estático* valorizado pelos vários padrões *ostinatos* que compõe o álbum e pela permanência de acordes por vários compassos; a fragmentação e a reorientação de cifras convencionais; as montagens de acordes por quartas em posições ambíguas e de múltiplas funcionalidades; a *condução paralela* das vozes, o *timbre*, a *articulação*, a *respiração*, etc. As *compartimentações* da tradição *tonal* também se diluem nesse novo ritual *modal*: a questão da autoria desaparece, pois algumas faixas, como *Flamenco Sketches*, não são propriamente *composições*, trata-se de uma música que resulta de uma interação entre os músicos que, simultaneamente se ouvem, compõe e interpretam numa espécie de prática musical onde até essa segmentação ocidental tão especializada das funções musicais – compositor, arranjador, intérprete, ouvinte – será deslocada. Como informa Kahn (2007), a faixa *Flamenco Sketches* foi gravada sem título e a referência ao *flamenco* não partiu dos músicos, mas sim de um produtor que teria anotado o nome *Spanish* em suas notas de controle para identificar esse tema *sem tema, sem nome e sem partitura*, pois só havia um esboço (*Sketchy*) com as cinco escalas, sem cifras prévias e anônimo (ou de *autoria* coletiva) que, por isso tudo e muito mais, se diferencia no mundo do *jazz* como música *modal*.

<sup>15</sup> Como coloca Garcia Canclini (2003, p. 309), “As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas”.

que, agrupadas a partir de suas tradições, relações sociais e dos seus valores culturais, com incontestável direito e segurança, expressam sentidos alternativos e muito diferentes.

Consagrados e inevitáveis os nomes gregos (e suas misturas) se movem com muita facilidade cheios de uma certeza que espalha a confusão ainda mais.<sup>16</sup> Os termos *dórico*, *frígio*, *mixolídio*, *escala simétrica*, *eólio b5*, *lídio b7*, etc., são palavras-chave que abrem mundos, e por isso devem ser observados dentro da densidade de seu contexto específico para que possamos usá-los com seriedade.

## Referências Bibliográficas

- ABROMONT, Claude e MONTALEMBERT, Eugène de (2001). *Guide de la théorie de la musique*. Paris: Fayard.
- ALAIN, Oliver (1968). *L'Harmonie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BARRETT, Samuel (2006). Kind of Blue and the economy of modal jazz. *Popular Music*, v.25/1, p.185-200.
- CANDÉ, Roland de (1989). *A música, linguagem, estrutura e instrumentos*. Lisboa: Edições 70.
- CHAILLEY, Jacques (1951). *Traité historique d'analyse musicale*. Paris: Leduc.
- COTTE, Roger J. V. (1995). *Música e simbolismo*. São Paulo: Cultrix.
- DAHLHAUS, Carl (1990). *Studies in the origin of harmonic tonality*. Oxford: Princeton University Press.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2003). *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp.
- JACQUEMARD, Simone (2007). *Pitágoras e a harmonia das esferas*. Rio de Janeiro: DIFEL.
- KAHN, Ashley (2007). *Kind of Blue: a história da obra prima de Miles Davis*. São Paulo: Barracuda.
- KERFELD, Barry (2001). Modal Jazz. In: KERFELD, Barry (Ed.). *The new Grove dictionary of jazz*. Londres: McMillan, vol. 2, p.784-785.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1984). Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais. In: \_\_\_\_\_. *Obras Literárias opúsculos (1)*. Lisboa: Editorial Caminho, p. 139-211.
- NETTLES, Barrie e GRAF, Richard (1997). *The chord scale theory & jazz harmony*. Advance Music.
- PERSICHETTI, Vincent (1985). *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- PISTON, Walter (1993). *Armonia*. Barcelona: Labor.
- RAMSEY, Guthrie P. (2003). *Race music: black cultures from bebop to hip-hop*. Berkeley: University of California Press.
- RATNER, Leonard G. (1992). *Romantic music: sound and syntax*. New York: Schirmer Books.
- ROSEN, Charles (2000). *A geração romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- SCHOENBERG, Arnold (2001). *Harmonia*. São Paulo: Editora da Unesp.
- STRAUS, Joseph N. (2000). *Introduction to post-tonal theory*. Prentice-Hall. Trad. Ricardo M. Bordini.
- VINCENT, John (1951). *The diatonic modes in modern music*. New York: Mills Music, Inc.

---

<sup>16</sup> Conforme Jacques Chailley (1910-1999), “a palavra *modo* não possui nenhum equivalente em grego [...] A palavra ‘modo’ da forma como a empregamos deve primeiramente ser definida. [...] É preciso distinguir o termo *modo do termo escala*, pois esta última é apenas um catálogo de sons disponíveis, enquanto o *modo* é a organização estruturada desses sons [...] assim determinado, um *modo* é facilmente reconhecido e adquire uma personalidade que permite atribuir-lhe um papel social ou religioso e, até mesmo, mágico, de onde surge a noção de *éthos* que recebe um lugar tão importante na ‘ética’ platônica [...] É dentro de tal contexto – e somente assim – que adquirem sentido as famosas prescrições da República de Platão (que se apóia escrupulosamente sobre as teorias de Pitágoras)” (CHAILLEY, *La Musique grecque antique...* apud JACQUEMARD 2007, p 136).

- WIENPAHL, Robert W. (1971). Modality, monality and tonality in the sixteenth and seventeenth centuries. *Music & Letters*, v. 52, n. 4, p. 407-417.
- \_\_\_\_\_. (1972). Modality, monality and tonality in the sixteenth and seventeenth centuries: II. *Music & Letters*, v. 53, n. 1, p. 59-73.
- WILLIAMS, Raymond (2007). *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo.