

Modalismo funcional cromático: perspectivas para além do paradigma tonal

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Max Kühn

Universidade Federal do Rio de Janeiro
maxkuhn@ufrj.br

Pauxy Gentil-Nunes

Universidade Federal do Rio de Janeiro
pauxygnunes@musica.ufrj.br

Resumo. O presente artigo aborda o apagamento histórico do modalismo nos estudos teóricos da música ocidental, onde o viés eurocêntrico e evolucionista favoreceu o sistema tonal maior-menor como paradigma único. São examinadas as transformações da teoria musical desde os modos diatônicos eclesiásticos até a consolidação do sistema tonal. São apresentados autores e tratados que buscaram integrar os modos em uma abordagem harmônica mais ampla, bem como reflexões contemporâneas que indicam a necessidade de uma teoria modal funcional, capaz de abarcar práticas harmônicas modais presentes em gêneros musicais contemporâneos, além da inclusão do modalismo nos currículos acadêmicos com o mesmo rigor e profundidade aplicados à tonalidade.

Palavras-chave. Modalismo, Harmonia modal, Sistema tonal, Funcionalidade modal, Teoria musical.

Functional Chromatic Modality: Perspectives Beyond the Tonal Paradigm

Abstract. This article addresses the historical erasure of modality in Western music theory, where a Eurocentric and evolutionist bias privileged the major-minor tonal system as the exclusive paradigm. It examines the transformations of the harmonic theory from ecclesiastical diatonic modes to the consolidation of tonal harmony. The study presents theorists and treatises that sought to integrate modes into a broader harmonic framework, along with contemporary scholarship advocating for a functional modal theory. Such a theory would need to encompass modal harmonic practices found in contemporary musical genres and incorporate modality into academic curricula with the same analytical rigor and theoretical depth applied to tonality.

Keywords. Modality, Modal harmony, Tonal system, Modal functionality, Music theory.

Introdução

No ano de 1985, o compositor e teórico romeno Anatol Vieru publica o artigo *Modalism – “A Third World”* (VIERU, 1985) no prestigioso periódico *Perspectives of New*



Music. Naquele momento, a geopolítica mundial, marcada pela Guerra Fria, encontra-se dividida entre o *Primeiro Mundo* (de base capitalista, incluindo os Estados Unidos e países da OTAN) e o *Segundo Mundo* (de base comunista, incluindo principalmente a União Soviética e Europa Oriental). O *Terceiro Mundo* abarca então todos os países excluídos dessa ordem, subdesenvolvidos ou em desenvolvimento: América do Sul, África e Ásia. De acordo com o sociólogo Peter Worsley e o cientista político Leslie Wolf-Phillips, um “mundo não-alinhado [aos países desenvolvidos]”, ou um mundo de “países pobres” (WORSLEY, 1984, p. 306-315).

Na metáfora de Vieru, é o modalismo que ocupa esse lugar de exclusão no contexto da teoria musical ocidental de sua época, dominada então pela aparente dualidade entre o *tonalismo* e o *atonalismo*.

Enquanto o tonalismo se cristalizou em regras claras, e o atonalismo também se cristalizou na teoria permutacional do serialismo, o modal parece um mundo difuso, atrasado, não evoluído. Para muitas pessoas, os modos são mais cor do que essência, mais emoção do que pensamento musical construtivo. (VIERU, 1985, p. 62)¹

As teorias da tonalidade historicamente consolidadas, tais como o *Traité de L’Harmonie* de Rameau (1722), o livro *Harmony Simplified*,² de Hugo Riemann (1887), e o *Harmonielehre*, de Heinrich Schenker (1906; 1954), foram todas desenvolvidas com forte influência da ideologia iluminista, que pressupõe o conhecimento baseado em leis da natureza, universais e imutáveis (REHDING, 2003, p. 88-89; p. 96-97).

Já no pensamento serial, por outro lado, a lógica e as relações sintáticas se impõem como uma leitura moderna de mundo, a partir da linguagem, e através do desenvolvimento da *ideia musical* (ROSEN, 1975, p. 315; LOUREIRO, 2016, p. 27-28; STOICESCU, 2022, p. 71-73).

Apesar de sua aparente contraposição, ambas as visões posicionam a cultura europeia como modelo referencial, considerando sistemas externos como primitivos ou defeituosos, seguindo a agenda do evolucionismo cultural (DINEEN, 1993).

De fato, a ideia que ainda permeia o pensamento do músico erudito europeu é a de que a música evoluiu do simples para o complexo — portanto, da diatonia ao cromatismo, do tonalismo ao atonalismo e até mesmo ao hiper cromatismo.

¹ “While tonalism is crystallized in clear rules, and atonalism too has crystallized in the permutational theory of serialism, the modal seems a diffuse, backward, unevolved world. For many people, modes are color rather than essence, emotion rather than constructive musical thinking.”

² No original alemão, “Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde”.



Não é de surpreender, então, que para ele os modos representem um passado não evoluído (...). (VIERU, 1985, p. 63) ³

Essa concepção também se apresenta em Schenker, para quem as relações de quinta justa entre os acordes principais da tonalidade era uma prerrogativa para o desenvolvimento motivico, base de seu pensamento.

Para Schenker, a conexão íntima entre motivo e sistema é tão importante que, em última instância, leva ao declínio do sistema modal, e à emergência dos sistemas maior e menor, que se mostravam otimizados para o desenvolvimento motivico. (WASON; BROWN, 2020) ⁴

Esse enviesamento levou à primazia dos estudos teóricos sobre o chamado *modo maior-menor*, prevalente na prática comum: “(...) para o bem ou para o mal, a maior parte da música ocidental é ainda, depois de séculos de ousadas explorações tonais, baseada principalmente nos acordes e escalas dos modos maior e menor” (PARNCUTT, 2024). ⁵

Atualmente, nos currículos dos conservatórios, e até mesmo nas universidades, o estudo de outros modos é praticamente ausente, apesar de esforços mais recentes no sentido contrário (PAZ, 1994; CUNHA E SILVA, 2015; KREROWICZ, 2021; HOAG, 2023; SOYCAN, 2023; FEICHAS et al., 2024).

Por outro lado, o montante de obras musicais consagradas que se utilizam de organização exclusivamente modal é crescente. Trata-se de um repertório que encontra dificuldade em ser absorvido pela academia, justamente por não se adaptar às regras e conceitos da tonalidade, referência única para os estudantes de música de conservatórios e universidades. Essa ausência acaba por impedir a análise mais profunda de grande parte do repertório da Música de Concerto do século XX, assim como de outros gêneros, tais como o Jazz, Blues, Rock, Música Pop, e gêneros da música brasileira, tais como a Bossa Nova e a MPB.

³ “In fact, the idea still underlying the European educated musician's thinking is that music has developed from simple to complex, therefore from diatonicism to chromaticism, from tonalism to atonalism and even to hyperchromaticism. No wonder then that to him modes represent an unevolved past (...)”

⁴ “For Schenker, the intimate connection of motive and system is so important that it ultimately led to the decline of the modal system, and the emergence of the major and minor systems, which are optimal for motivic development.”

⁵ “(...) for better or for worse, most Western music is still, after centuries of adventurous tonal exploration, mainly based on major and minor chords and scales.”



O senso comum, disseminado em livros didáticos correntes, diz que a estruturação harmônica *per se* é própria da tonalidade, enquanto o modalismo se caracteriza por uma organização “livre”, “intuitiva”, “sem função”.

Walter Piston, por exemplo, em seu clássico manual de harmonia (1948/1987), enxerga o sistema modal como uma “anomalia” já que considera que “(...) o efeito de todas essas escalas modais é enfraquecer a percepção da tônica clássica” (PISTON, 1987, p. 465).⁶ No contexto dos manuais de Jazz, Barrie Nettles e Richard Graf (1997) apresentam um capítulo dedicado ao modalismo, mas afirmam que a “simplicidade é importante ao lidar com sistemas modais” (NETTLES; GRAF, 1997, p. 156)⁷ e que as melodias modais são “quase sempre diatônicas” (*ibid.*, 1997, p. 158).⁸ No Brasil, o método de Ian Guest dedicado ao modalismo segue a mesma linha, já que o autor afirma que “a música modal é simples” (GUEST, 2016, p. 9), apesar de reconhecer que:

(...) o tonalismo passou a ocupar o espaço ocidental do globo, colocando o modalismo na retaguarda, relegando-o à história. Visto que a música modal é universal e atemporal, enquanto a tonal é criação recente da cultura ocidental, esta oferece regras estabelecidas, ao passo que a primeira não tem limites. (*Ibidem*).

Quando características essenciais do modo maior-menor, tais como a sensível preparando a altura tônica ou o uso do V como função dominante, estão completamente ausentes, recorre-se então ao uso indiscriminado da palavra *plagalidade* (cujas raízes também indicam algo que é desviado, oblíquo, lateral; ver BIAMONTE, 2010; TEMPERLEY, 2011; PERRY, 2025). Ainda que no contexto tonal esse conceito faça sentido e possa ocorrer eventualmente, muitas vezes ele é usado simplesmente para enquadrar progressões harmônicas modais em um contexto aparentemente tonal.⁹

⁶ “(...) *From the standpoint of the major–minor system the effect of all these modal scales is to weaken the perception of the classical tonic*”

⁷ “(...) *simplicity is important when dealing with modal systems*”

⁸ “*always almost diatonic*”.

⁹ Nesse contexto, Dmitri Tymoczko (2023, pp. 78-82) propõe o conceito de *retrofuncionalidade* (*retrofunction*). Em vez de privilegiar quintas e terças descendentes, como no sistema maior-menor, a retrofuncionalidade favorece quintas justas e terças menores ascendentes, resultando em progressões tradicionalmente chamadas de *plagais*. Em consonância com o conceito, Ian Guest (2016, p. 14) compara o modo de Dó jônico ao tom de Dó maior, observando que, ao contrário do tonalismo — em que o baixo tende a se mover por quintas descendentes —, no modalismo, são bem-vindas as quartas descendentes, especialmente nas cadências finais.



Uma pequena incursão por obras modais revela que as relações entre acordes e graus são tão recorrentes e idiomáticas quanto as previstas para suas contrapartidas tonais. Por exemplo, no modo Mixolídio, a progressão VII-I é tão comum quanto a progressão V-I no modo Maior. Da mesma forma, a progressão II-I é típica e recorrente no modo Lídio.

A omissão completa do estudo do modalismo nos currículos institucionais mostra-se como fruto de uma circunstância histórica, arbitrária e de cunho colonial. Assim, urge a proposição de conceitos e metodologias novos, que possam dar conta dessas linguagens harmônicas de forma tão satisfatória e intelectualmente plena como é aquela já dedicada ao modo maior-menor.

A guinada harmônica de *modos* para *tonalidades*

Em seu livro *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*, o teórico e musicólogo Joel Lester (1989) faz um estudo minucioso das teorias harmônicas pré-tonais, baseadas em modos diatônicos, e sua substituição abrupta por tratados tonais (modos maior e menor), por volta dos anos 1700. No período entre 1547 e 1676, um número expressivo de tratados de composição são publicados (Quadro 1), todos cobrindo de forma igualitária 12 modos naturais,¹⁰ seguindo as diretrizes principais lançadas por Heinrich Glarean (1547), Gioseffo Zarlino (1558) e Johannes Lippius (1612).

Nesse período (séculos XVI-XVII), os sistemas de divisão de oitava ainda são limitados, restringindo-se a uma única escala diatônica, com pequenas variações em uma ou duas alturas, passíveis de alterações cromáticas. A variedade expressiva se mantém, assim, na ênfase em um modo ou outro, ou seja, em mudanças eventuais de tônica, dentro de um repertório fixo de alturas.

Os temperamentos cromáticos se desenvolvem no final do século XVII, permitindo assim a diversidade de transposições. A partir daí, o foco expressivo se desloca para as modulações, incorrendo assim em uma redução drástica do uso de modos, que de 12 passam a ser apenas dois (maior e menor). Há, portanto, uma troca de material expressivo – dos *modos* para as *tonalidades*.

¹⁰ Seis modos autênticos: Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio, Jônico; seis modos plagais: Hipodórico, Hipofrígio, Hipolídio, Hipomixolídio, Hipoeólio, Hipojônico (Lester, 1989, p. 2).



A diferença em questão reside também na primazia da dimensão horizontal, no caso dos modos, e vertical, no caso das tonalidades. O caráter de cada modo advém da estrutura intervalar da escala, principalmente da posição do trítone e dos dois semitons situados em seus limites. Daí, apresenta possibilidades melódicas estruturais próprias, que adquirem sentidos afetivos definidos e específicos (Lester, 1989, p. xv).

Quando os teóricos se referem ao modo Frígio ou ao modo *Mi*, eles não estão apenas falando da final em *Mi*, com a espécie de oitava da escala natural de *Mi* a *Mi*. Além disso, estão se referindo a todo o conjunto de possibilidades composicionais exclusivas desse modo: as linhas melódicas, saltos, âmbito, cadências, pontos de imitação e assim por diante. (LESTER, 1989, p. xvi).¹¹

Quadro 1 – Principais tratados de composição baseados em 12 modos naturais (Lester, 1989)

Autor	Obra	Ano
Heinrich Glarean	<i>Dodecachordon</i>	1547
Gioseffo Zarlino	<i>Istitutioni harmoniche</i>	1558
Sethus Calvisius	<i>Melopoeia sive melodiae condendae ratio, Exercitationes musicae duae, Exercitatio musica tertia</i>	1592 1600 1611
Johann Magirus	<i>Artis musicae</i>	1596
Joachim Burmeister	<i>Musica autoschediastike...</i>	1601
Michael Praetorius	<i>Syntagma musicum</i>	1619
Johannes Lippius	<i>Synopsis musicae novae</i>	1612
Johann Crüger	<i>Praecepta musicae practicae figuralis</i>	1625
Wolfgang Caspar Printz	<i>Phrynis (Mytilenaeus) oder Satyrischer Componist</i>	1676
Giovanni Maria Bononcini	<i>Musico pratico</i>	1673
Johann Andreas Herbst	<i>Musica poética</i>	1643
Christoph Bernhard	<i>Tractatus compositionis augmentatus</i>	1655
Heinrich Faber	<i>Compendiolum musicae pro inctpientibus</i>	1548/1572

Fonte: Elaborado pelos presentes autores a partir de Lester (1989)

Em contraste ao tratamento modal, a distinção entre tonalidades é feita em duas partes. O nome da altura indica apenas a transposição da tônica, ou seja, a palavra *key* (ou *clavis*, em latim) indica, de fato, uma tecla no cravo ou piano. Já o nome do modo refere-se não a distintas

¹¹ “When theorists refer to the Phrygian or the E-mode, they are not merely referring to the final on E, with the octave species of the white-note scale E-e. In addition, they are referring to the entire range of compositional possibilities uniquely available in this mode: the melodic lines, skips, ambitus, cadences, points of imitation, and so forth.”

possibilidades de estruturar a melodia, mas simplesmente à qualidade do acorde de tônica – maior ou menor, ou seja, uma diferenciação puramente harmônica, tendo ambos a mesma altura característica – a *sensível*.

Uma vez estabelecida a *tonalidade*, o predomínio e exploração quase exclusivos do modo maior-menor marcam uma longa era, que perdura até os dias de hoje. Lester também considera que fortes vieses levaram ao apagamento quase completo dos modos nos tratados subsequentes.¹²

[Para] os musicólogos do século XIX e do início do século XX (...), a tonalidade era uma linguagem natural, em direção à qual a música havia evoluído ao longo de mais de um milênio. A história da teoria pré-tonal era uma crônica que detalhava a evolução das ideias rumo ao futuro tonal. (...) Em nenhum lugar, esses vieses etnocêntricos e progressistas são mais difundidos do que na *Geschichte der Musiktheorie im IX–XIX Jahrhundert* de Hugo Riemann, uma obra que permanece como a única tentativa abrangente de uma história da teoria. (LESTER, 1989, p. viii).¹³

Modalismo na era moderna e pós-moderna

No período da prática comum, os modos, agora chamados de “eclesiásticos”, surgem como inflexões ocasionais em um contexto de predominância absoluta da tonalidade (modo maior-menor), normalmente como alusão ao antigo ou exótico, ou como recurso para evitar intervalos melódicos aumentados (RIEMANN, 1887, p. 88). Em seu tratado, Riemann aponta esse uso mimético, expressando a visão romântica sobre essas harmonias “defeituosas” ou “obsoletas”; mas também aponta uma saída para o uso criativo de progressões modais.

Essa vagueza da tonalidade (no sentido da nossa concepção harmônica moderna esclarecida) foi, nos séculos passados, o resultado involuntário da busca por regras fixas para o movimento harmônico; hoje em dia, é consequência do estudo de composições antigas, do desejo de poder expressar novamente sua tristeza velada e anseio insatisfeito; portanto, em primeiro lugar, o resultado da imitação. Mas pode, se compreendida teoricamente e

¹² Recomendamos a leitura cuidadosa da obra de Lester, uma vez que a riqueza de detalhes e profundidade das análises apresentadas suplantam em muito o resumo extremamente sucinto apresentado aqui. Além desse texto, a dissertação de Mestrado de Vicente Ribeiro (2014), *O modalismo na música popular urbana do Brasil* fornece, além da perspectiva local, uma excelente e detalhada revisão histórica dos autores da antiguidade até os pré-barrocos, mas também dos autores de música de concerto nos períodos clássico, romântico e moderno, e da música brasileira, com fartos exemplos musicais.

¹³ “[For] nineteenth-century and early twentieth-century musicologists (...), tonality was a natural language toward which music had evolved for over a millennium. The history of pretonal theory was a chronicle detailing the evolution of ideas toward the tonal future. (...) Nowhere are these ethnocentric and progressive biases more pervasive than in Hugo Riemann’s *Geschichte der Musiktheorie im IX–XIX Jahrhundert*, a work that remains the sole attempt at a comprehensive history of theory.”



generalizada, dar origem a um movimento conscientemente mais livre dentro dos limites claramente reconhecidos da tonalidade moderna, pelo tratamento deliberado do anormal visando intensificar a expressão. (RIEMANN, 1887, p. 92).¹⁴

No final do século XIX, a música de concerto romântica vê-se inundada gradativamente por progressões e acordes advindos de práticas harmônicas regionais, visando marcar a força de tradições nacionais (BAKST, 1962; BIAMONTE, 2006; TODD, 2018). As novas harmonias estendem significativamente as possibilidades do sistema, a ponto de extrapolar as teorias vigentes à época. O tratado de Riemann vem, justamente, atender a essa demanda. Ao conceituar as funções harmônicas como entidades passíveis de expansão, através de suas combinações e recursividades, o autor permite a formalização de um número maior de fenômenos de altura, que as teorias de Rameau e Zarlino não cobriam mais.

Já no século XX,¹⁵ é publicado o primeiro tratado de Harmonia que se propõe a recuperar a tradição dos modos, inspirado nas então recentes descobertas da Musicologia Histórica sobre a música medieval e pré-barroca. Em seu *Traité de L'Harmonie*, do compositor francês Charles Koechlin (1930), o autor retoma a tradição de Glareans, como um requisito pessoal para a constituição de uma música moderna.

É absolutamente necessário que o aluno se familiarize com certas escalas, cujo uso se encontra no Canto Gregoriano, em nossas antigas melodias populares, no folclore espanhol, na liturgia e no folclore russos, nos mestres da Idade Média e da Renascença; e, finalmente, em muitos compositores desses últimos cinquenta anos. (...) Evidentemente, a denominação “Modo de Dó”, “Modo de Ré” etc., tem a vantagem de indicar imediatamente ao aluno que se trata do (Modo de Dó [Maior]) e do (Modo de Ré [Dórico]). Porém, tem a desvantagem de sugerir que o modo de Ré esteja sempre no tom de Ré, quando na realidade se escreve comumente: (escala de Mi escrita no Modo de Ré [ou seja, Mi Dórico]). (KOECHLIN, 1930, v. 2, p. 1)¹⁶

¹⁴ “This vagueness of key (in the sense of our modern clarified harmonic conception), was in former centuries the involuntary result of seeking for fixed rules for harmonic motion; nowadays, it is the consequence of the study of old compositions, the wish to be able again to express their veiled sadness and unsatisfied longing; therefore, in the first place, the result of imitation. But it may, if theoretically understood and generalised, give rise to consciously freer motion within the clearly recognised bounds of modern tonality, by the deliberate treatment of the abnormal for intensifying the expression.”

¹⁵ No texto subsequente, alguns autores omitidos poderiam ser considerados como parte da história do modalismo, tais como Paul Hindemith (1937) com sua teoria pantonal e Olivier Messiaen (1944), com seus modos de transposição limitada. Ambos propõem jogos criativos mais amplos do que o próprio modalismo, e por isso precisariam ser abordados em trabalhos particulares (ver também Kotska, 1990, p. 91; p. 101).

¹⁶ “Il est absolument nécessaire que l'élève se familiarise avec certaines gammes, dont l'usage se trouve dans le Chant Grégorien, dans nos anciennes mélodies populaires, dans le folklore espagnol, dans la liturgie et dans le



O que Koechlin sugere é nada mais nada menos do que a combinação dos dois sistemas (*modos e tonalidade*), para constituir uma técnica harmônica mais ampla, onde são explorados os até então desconhecidos recursos resultantes dessa combinação. Notável também é a expressão “desses últimos cinquenta anos”, que mostra o crescente interesse nos modos naturais desde o final do século XIX. De fato, Koechlin apresenta excertos modais de peças de compositores antecessores e contemporâneos, tais como Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns, Maurice Ravel e Darius Milhaud. Koechlin foi, ele mesmo, um dos compositores que mais utilizou a potencialidade dos modos em chave cromática como gerador de novas harmonias.

Em seu tratado, Koechlin apresenta didaticamente lições de baixos dados e melodias “não modulantes”, “ligeiramente modulantes” e “com modulações mais alongadas” (KOECHLIN, v. 2, p. 10-17).¹⁷ Dentro do contexto analisado, o autor está propondo justamente uma aplicação moderna, impensável no pensamento pré-tonal, de modulações entre diferentes modos eclesiásticos. Ou seja, um *modalismo cromático*.

Um segundo trabalho a ser destacado é o livro *The Diatonic Modes in Modern Music*, do compositor estadunidense John Vincent (1951). Assim como Koechlin, Vincent toma como ponto de partida o *Dodecachordon* de Glareans, mas dessa vez para uma proposta de maior envergadura, exclusivamente dedicada à teoria modal cromática. Sua abordagem parte de uma visão crítica a respeito da aplicação da teoria das funções. Em seus primeiros capítulos, levanta questões acústicas e sintáticas do modalismo, fornecendo um rico repertório de compositores como Brahms, Sibelius, Beethoven e Rimsky-Korsakoff. Depois de expostos os fundamentos da teoria, Vincent passa a tratar acordes isolados, um por um, em grandes seções, o que torna a leitura dispersa. A obra de Vincent, talvez por eventuais inconsistências teóricas, não teve aceitação acadêmica plena, e poucos pesquisadores da área sequer o conhecem ou citam.

Muito mais difundido que os anteriores, o livro do compositor inglês Vincent Persichetti, *Twentieth Century Harmony* (PERSICHETTI, 1961) é um dos mais conhecidos manuais de harmonia moderna. O trabalho inclui um capítulo chamado “Materiais Escalares”

folklore russes, chez les maîtres du Moyen-âge et de la Renaissance; enfin, chez de nombreux compositeurs en ces cinquante dernières années. Evidemment, l'appellation: Mode de Do, Mode de Re, etc... offre l'avantage qu'elle indique de suite à l'élève qu'il s'agit de (Mode de Do) et de (Mode de Ré). Mais elle a l'inconvénient de laisser supposer que le mode de Ré soit toujours dans le ton de Ré, alors qu'on écrit couramment: (gamme de Mi écrite dans le Mode de Ré).”

¹⁷ “Leçons non modulantes”, “leçons légèrement modulantes”, “modulations plus éloignées”.



(“*Scale Materials*”), onde são abordados não só os modos naturais, mas também modos sintéticos, escalas pentatônicas, hexatônicas e o uso livre da escala cromática. Persichetti apresenta recursos para utilização pelo compositor, sem necessidade de explicações ontológicas, de ordem natural ou sintática. Outro capítulo importante para o desenvolvimento de um pensamento modal mais amplo é chamado de “Direção Harmônica” (“*Harmonic Direction*”). Nele, Persichetti preconiza vários tipos de progressões entre fundamentais de acordes, por intervalos de quinta ou quarta (o que corresponde à prática tonal), mas também por segundas e terças (o que, na prática, é utilizado exclusivamente em certos modos diatônicos ou sintéticos, tais como o modo Frígio ou o modo misto Lídio-Mixolídio). Ainda que a abordagem de Persichetti seja estimulante e inovadora, ela ainda é tratada na academia como um catálogo assistemático de recursos, para uso exclusivo de compositores.

O livro do compositor e pianista de jazz William Mathieu, chamado *Harmonic Experience: Tonal Harmony from Its Natural Origins to Its Modern Expression* (MATHIEU, 1997) propõe uma pedagogia alternativa dos elementos da teoria musical, apresentados gradualmente, entremeados com exercícios de percepção baseados na interlocução entre conceitos científicos e religiosos, esses últimos de origem hindu. Com diagramação extremamente cuidada e instigante, o autor não pretende construir uma teoria de fato, preocupando-se mais com a formação abrangente do músico.

Já o livro *Modal Music Composition*, do compositor estadunidense Stephen Cormier (2004), é um trabalho de fôlego, e, como o título diz, dedicado exclusivamente à aplicação dos modos à composição. Sua abordagem, no entanto, esbarra na predominância de informações superficiais, como o simples inventário de dados sobre intervalos e acordes de cada modo, sem almejar de fato a uma formalização de longo alcance. Destaca-se o uso de um CD com excertos musicais.

Na atualidade, os modos naturais, assim os modos sintéticos, e até mesmo modos derivados de escalas microtonais, têm presença ostensiva na cultura de todo o planeta. A preocupação com a inserção de culturas minorizadas no contexto da academia gerou uma série de trabalhos que estudam gêneros musicais que têm modos naturais ou sintéticos como base. Um exemplo é o conjunto de estudos *Expanding the Canon: Black Composers in the Music Theory Classroom*, editado por Melissa Hoag (2023), onde são abordados, além de compositores negros de música de concerto estadunidenses, compositores do Jazz, Rhythm &



Blues, Pop Music, entre outros gêneros musicais. Trabalhos com direção similar abordam a linguagem do Rock (BIAMONTE, 2010; NOBILE, 2020), do Metal (YOUNG, 2024), e finalmente, como uma questão crucial, da música brasileira (RIBEIRO, 2014; TINÉ, 2014; MENEZES JUNIOR, 2016).

Conclusões

Em sua história, as tonalidades surgem com o desenvolvimento do temperamento igual e as possibilidades generalizadas de modulação. Na passagem dos modos para as tonalidades, as nuances intervalares entre diferentes modos naturais são ofuscadas e substituídas pelas novas cores das modulações entre tonalidades vizinhas ou afastadas. Posteriormente, é no interior do sistema tonal, com seu modo maior-menor, que Riemann delineia o conceito de *função*. No entanto, a substituição dos modos pelas tonalidades se deu como pura circunstância histórica. A combinação dos dois procedimentos é absolutamente factível, como ocorre nos novos modalismos do século XX. Da mesma forma, o pensamento funcional pode ser estendido para os outros modos, que não participaram da gênese da teoria de Riemann. É preciso então formular novas teorias, visando a construção de um modalismo *cromático e funcional*, que de fato corresponda à grande parte da prática harmônica da atualidade. É a direção a que Drew Nobile, entre outros autores, aponta, quando diz que:

(...) as canções de rock frequentemente usam acordes diferentes de V para exercer a função sintática de dominante. Vimos exemplos de iv menor e $\equiv VII$ funcionando como dominante em 'Nowhere Man' e 'Higher Ground' (...) O acorde IV (menor ou maior) é, de longe, o representante sintático de dominante mais comum além do V, como também visto nos exemplos [...]. O $\equiv VII$, embora amplamente divulgado como substituto modal do V no rock, atua mais frequentemente como um acorde de prolongação — por exemplo, como nota vizinha inferior de I ou como IV/IV na progressão IV– $\equiv VII$ –IV — do que como um representante sintático de dominante. (NOBILE, 2020, p. 26)¹⁸

Uma vez que os modalismos como teoria ainda não têm o devido destaque, proporcional ao seu uso prático na atualidade, o presente trabalho levanta essa questão visando perspectivas

¹⁸ “(...) rock songs do frequently use chords other than V to carry syntactical dominant function. We saw examples of minor-iv and $\equiv VII$ functioning as dominant in “Nowhere Man” and “Higher Ground” (...) The IV chord (minor or major) is by far the most common syntactical dominant representative other than V, also seen in Examples [...] $\equiv VII$, though widely touted as rock’s modal replacement for V, more often acts as a prolongational chord—for example, as I’s lower neighbor or as IV/IV in the progression IV– $\equiv VII$ –IV—than as a syntactical dominant representative.”



de formalização de um modalismo cromático e funcional. Essa proposta, de fato, tem implicado em estudos por parte do grupo de pesquisa PARTiMus (PARTIMUS, 2022), com resultados alcançados nos últimos anos, na forma de disciplinas, reflexões coletivas e composições musicais de docentes e alunos (PPGM-UFRJ, 2021), a serem publicadas em trabalhos futuros.

Referências

- BAKST, James. Polish National Influences in Chopin's Music. *The Polish Review*, v. 7, n. 4, pp. 55-68, 1962.
- BIAMONTE, Nicole. Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music. *Music Theory Spectrum*, v. 32, n. 2, p. 95–110, 2010.
- BIAMONTE, Nicole. Modality in Beethoven's Folk-song Settings. *Beethoven Forum*, v. 13, n. 1, 2006.
- CORMIER, Stephen. *Modal Music Composition*. Arlington: Inman & Artz, 2004.
- CUNHA E SILVA, Rejane. *Processo Criativo Musical: o Modalismo como Ferramenta de Ensino-Aprendizagem na Linguagem Musical*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade de Goiás, 2015.
- DINEEN, Murray. *Schoenberg on the Modes: Characteristics, Substitutes, and Tonal Orientation*. Página da Internet. College Musis Symposium – Exploring Diverse Perspectives, 1993. Disponível em <<https://symposium.music.org/33-34/item/2103-schoenberg-on-the-modes-characteristics-substitutes-and-tonal-orientation.html>>. Acesso em 25/07/2025.
- FEICHAS, Heloísa; SOUZA, Euridiana; SILVA, Kristoff. Expanding Analytical Eyes and Ears on Compositional Processes Alternative musical pedagogies on Brazilian education. In: Devaney, Kirsty; Fautley, Martin; Grow, Joana; Ziegenmeyer, Annette. *The Routledge Companion to Teaching Music Composition in Schools: International Perspectives*. New York: Routledge, 2024.
- GLAREAN, Heinrich. *Dodecachordon*. Basel: Heinrich Petri, 1547.
- GUEST, Ian. *Harmonia método prático: modalismo*. Irmãos Vitale, 2016.
- HINDEMITH, Paul. *The craft of musical composition*. London: Schott, 1937.
- HOAG, Melissa. *Expanding the Canon: Black Composers in the Music Theory Classroom*. New York: Routledge, 2023.
- KOECHLIN, Charles. *Traité de L'Harmonie*. Paris: Max Eschig, 1930.



KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Pearson Prentice Hall, 1990.

KREROWICZ, Aaron. *Pop Goes the Theory: Incorporating Popular Music into the Undergraduate Music Theory Curriculum*. Ph.D. Thesis. Muncie: Ball State University, 2021.

LESTER, Joel. *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802*. Stuyvesant: Pendragon, 1989.

LIPPIUS, Johann. *Synopsis musicae novae*. Argentoratum: Ledertz, 1612.

LOUREIRO, Eduardo. Schoenberg/Boulez: ideia/sistema. *Per Musi*, n. 33, p. 25-58. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

MATHIEU, William. *Harmonic Experience: Tonal Harmony from Its Natural Origins to Its Modern Expression*. Rochester: Inner Traditions, 1997.

MENEZES JUNIOR, Carlos. *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2016.

NETTLES, Barrie; GRAF, Richard. *The Chord Scale Theory and Jazz Harmony*. Advance Music, 1997.

MESSIAEN, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

NOBILE, Drew. *Form as Harmony in Rock Music*. Oxford: Oxford University, 2020.

PARNCUTT, Richard. *Psychoacoustic Foundations of Major-Minor Tonality*. Cambridge: MIT, 2024.

PARTIMUS. *Grupo de pesquisa PARTiMus: pesquisa artística em música, criação e experimentação*. Página da Internet. 2022. Disponível em <<https://partimus.art/>>. Acesso em 29/07/2025.

PAZ, Ermelinda. *As estruturas modais na música folclórica brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony*. London: Faber, 1962.

PERRY, Lukas. *Function in Maurice Duruflé's Diatonic Modal Harmony*. Ph. D. Thesis. Rochester: University of Rochester, 2025.



PISTON, Walter. *Harmony*. DEVOTO, Mark (rev.). New York: W.W. Norton & Company, 1987.

PPGM-UFRJ. *Inscrições em disciplinas 2021-1*. Página da Internet. 2021. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Disponível em <https://ppgm.musica.ufrj.br/inscricoes-em-disciplinas-2021-1/>. Acesso em 06/09/2025.

REHDING, Alexander. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University, 2003.

RIBEIRO, Vicente. *O modalismo na música popular urbana do Brasil*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UFPR, 2014.

RIEMANN, Hugo. *Harmony Simplified or The Theory of the Tonal Functions of the Chords*. London: Augener, 1887.

ROSEN, Charles. Schoenberg and Atonality. *The Georgia Review*, v. 29, n. 2, p. 298-327, 1975.

SCHENKER, Heinrich. *Harmony*. JONAS, Oswald (ed.); BORGESE, Elizabeth (trad.). Chicago: University of Chicago, 1954.

SCHENKER, Heinrich. *Harmonielehre. Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Stuttgart and Berlin: Cotta Verlag; distributed in Vienna by Universal Edition, 1906.

SOYCAN, Merve. An Approach to Teaching Modes. *European Journal of Education Studies*, v. 10, n. 10, 2023.

STOICESCU, Andreea. Musical Thinking and Aesthetic Reception during Modernity: Between the Project of Searching after the Origins of Art and the Project of Transgressing Art Itself. *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest*, v. 13, n. 1, 2022.

TEMPERLEY, David. The Cadential IV in Rock. *Music Theory Online*, v. 17, n. 1, 2011. Disponível em <https://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.temperley.php>. Acesso em 06/09/2025.

TINÉ, P. J. S. O Modalismo em alguns compositores da música popular do Brasil pós Bossa Nova. *Per Musi*, n. 29, p. 110-116, 2014.

TODD, Larry. Late Brahms, Ancient Modes. *Nineteenth-Century Music Review*, v. 15, p. 421-442, 2018.

TYMOCZKO, Dimitri. *Tonality: An Owner's Manual*. New York: Oxford University, 2023.



VINCENT, John. 1951. *The Diatonic Modes in Modern Music*. Berkeley: University of California, 1951.

VIERU, Anatol. Modalism – A “Third World”. *Perspectives of New Music*, v. 24, n. 1, p. 62-71, 1985.

WASON, Robert; BROWN, Matthew. *Heinrich Schenker’s Conception of Harmony*. Rochester: University of Rochester, 2020.

WOLF-PHILLIPS, Leslie. Why Third World? Origin, Definition, and Usage. *Third World Quarterly*, v. 9, n. 4, p. 1311-1327, 1987.

WORSLEY, Peter. *The Three Worlds: Culture and World Development*. George Weindelfeld & Nicholson, 1984.

YOUNG, Richard. *Modes in Heavy Metal Music*. Masters Dissertation. Nacogdoches: Stephen F. Austin State University, 2024.

ZARLINO, Gioseffo. *Le Istitutioni Harmoniche*. Veneza: Francesco Senese, 1562.

