

## Tagg e seu modo de entender os modos musicais

*Tagg's mode of understanding musical modes*

### **Marília do Espírito Santo Carvalho**

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGMUS-UDESC)

marilia.carvalho@edu.udesc.br

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5978137156569734>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7167-7065>

### **Márcia Ramos de Oliveira**

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGMUS-UDESC)

marciaroliveira50@gmail.com

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5104473139206788>

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3800-8561>

Recebido em: 09/08/2024

Aprovado em: 04/11/2024

## RESUMO

Este artigo rememora o debate empreendido por Philip Tagg (1944-2024) em torno do conceito de modo musical. Primeiramente o texto pontua, a partir de diferentes autores, (des)entendimentos que circundam esse tópico. Em seguida, sobrevoa publicações de Tagg – *Modality* (2003), *Troubles with tonal terminology* (2013) e *Everyday Tonality II* (2014) – nas quais o britânico sublinha o etnocentrismo da teoria musical ocidental, que considera modal toda música que não utiliza os modos maiores e menores ionizados característicos do repertório euroclássico dos séculos XVIII e XIX. Ponderados vieses e estratégias de militância, a presente revisão reverencia a trajetória desse musicólogo, que se dedicou aos repertórios populares sempre observando as conexões entre música e sociedade, e jamais admitiu um uso terminológico despreocupado de suas implicações políticas. Por fim, é destacada sua visão dos modos musicais como um reflexo dos diferentes *modus* de ser e estar no mundo.

## PALAVRAS-CHAVE:

Philip Tagg; modos musicais; terminologia da teoria musical; teoria e crítica da música popular.

## ABSTRACT

This paper recalls Philip Tagg's (1944-2024) debate around the concept of musical mode. Firstly, the text points out, from different authors, (mis)understandings that surround the topic. Then, it flies over Tagg's publications – *Modality* (2003), *Troubles with tonal terminology* (2013) and *Everyday Tonality II* (2014) – in which he highlights the ethnocentrism of Western musical theory, which considers to be modal all music in any other mode than those used in the euroclassical repertoire of the eighteenth and nineteenth centuries, i.e, major and ionianised minor modes. After considering biases and militant strategies, this review honors the trajectory of this British musicologist of the popular, who has always observed the connections between music and society, and has never admitted a terminological use without the concern for its political implications. Finally, his vision of musical modes as a reflection of different *modus* of being in the world is praised.

## KEYWORDS:

Philip Tagg; musical modes; music theory terminology; theory and criticism of popular music.

## Philip Tagg: um breve retrospecto

Musicólogo e educador britânico falecido em 9 de maio de 2024, Philip Tagg é sempre destacado como um dos fundadores, em 1981, da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (*IASPM*), bem como da revista *Popular Music*, publicada pela Cambridge University Press. Sem dúvida, somente esses dois feitos já bastariam para notabilizá-lo como uma personalidade do campo acadêmico musical, por denotarem o seu pioneirismo no desenvolvimento dos estudos em música popular; disciplina que, como sublinha Jacopo Conti<sup>1</sup> em texto memorial, até a segunda metade da década de 1970 sequer existia e desde então só fez expandir.

Mas as realizações de Tagg vão muito além. Em mais de meio século de vida profissional, atuou também como compositor, produtor musical e colaborador de projetos para emissoras de rádio educacionais no Reino Unido, na Suécia e nos Países Baixos. No início dos anos 1990, integrou o ambicioso projeto da *EPMOW*<sup>2</sup>, a Enciclopédia da Música Popular do Mundo. Como docente, vale mencionar suas posições mais recentes, no Instituto de Música Popular da Universidade de Liverpool (1993-2002), e na Universidade de Montréal (2002-2009), como Professor Sênior de Musicologia.

A produção de Tagg é vasta e não abrange apenas livros e artigos; se distingue por seus vídeos de “*edutainment*”, que dizem muito sobre sua personalidade e postura como professor, ao combinar educação (*education*) e entretenimento (*entertainment*). Novamente nas palavras de Conti, são videoaulas que

Com grande cultura, sentido de ironia, clareza de apresentação e brilho comunicativo, dissecam temas centrais da música cotidiana que ainda hoje são negligenciados. Uma tentativa, não entre muitas, para ser honesto, de desenvolver não apenas uma musicologia do popular, mas uma musicologia popular (Conti 2024)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Professor de musicologia e história da música na Universidade de Torino (Piemonte, Itália).

<sup>2</sup> Encyclopedia of Popular Music of the World: [bloomsbury.com/us/series/encyclopedia-of-popular-music-of-the-world/](https://bloomsbury.com/us/series/encyclopedia-of-popular-music-of-the-world/).

<sup>3</sup> Todas as traduções contidas neste artigo foram realizadas pelas autoras.

Ora ácidos, ora bem humorados, os vídeos de Tagg expressam, por meio de afiadas análises musicais, suas críticas a um mundo cada vez mais pasteurizado culturalmente e indiferente às avassaladoras desigualdades sociais. Fervoroso defensor da democratização do conhecimento, todos os seus conteúdos podem ser acessados gratuitamente na internet. Inimigo das ferramentas digitais de rastreamento (*cookies*, *analytics* etc.) e das redes “associais”, a livre circulação dos materiais pedagógicos sempre foi uma de suas principais bandeiras<sup>4</sup>.

Acessível e disposto ao diálogo, ao longo de sua trajetória Tagg marcou presença em eventos musicais e pedagógicos em diferentes partes do globo, incluindo o Brasil. Em 1984, foi convidado pelo compositor e musicólogo uruguaio Coriún Aharonián para ministrar análise de música popular na 13<sup>a</sup> edição do Curso Latino-americano de Música Contemporânea (CLAMC) que, naquele ano, ocorreu em Tatuí, SP. Em junho de 2004, realizou um *workshop* no V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-LA)<sup>5</sup>. Em novembro de 2021, participou por meio de videoconferência do IV Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA).

Além da atuação docente, da ampla disponibilização de seus materiais, e das diversas participações em eventos de várias partes do mundo, o compromisso acima de tudo como educador transparece também em sua dedicação ao desenvolvimento de ferramental analítico e preocupação em debater conceitos musicais. Sendo assim, Tagg não se eximiu do engajamento num assunto “particularmente complicado” (McClary 2019, 61) para o subcampo da teoria musical: o modo. Conceito basilar, que se desdobra em outros igualmente caros à nossa área (modal, modalismo, modalidade etc.), o entendimento que se

---

<sup>4</sup> Em seu website, consta que: “*tagg.org is an independent, altruistic, no-frills, no-profit source of ideas and information, mainly about music. It uses no cookies, has no ads, no analytics, no targeting, no ‘joining’ or ‘signing up’ or ‘logging in’, and no truck with asocial media*”. Seus vídeos estão disponíveis em [vimeo.com/user36317718](https://vimeo.com/user36317718).

<sup>5</sup> Nesse curso, promovido pelos Programas de Pós-Graduação em Letras, da PUC-Rio, e em Música, da UNIRIO, estudantes e profissionais das áreas de música, comunicação e cinema puderam conhecer a metodologia de Tagg para a análise semiológica musical. Tagg apresentou seu trabalho sobre o filme *The Mission*, cuja trilha sonora foi composta por Enio Moricone. Cf. [tagg.org/teaching/brazil0406.html](https://tagg.org/teaching/brazil0406.html).

tem sobre modos musicais espelha e orienta uma determinada visão de música, e, conseqüentemente, de mundo.

O presente texto recorda, então, o debate de Philip Tagg (1944-2024) em torno do conceito de modo musical. Como dito, embora subjacente a todo o seu pensamento musicológico, seus posicionamentos a respeito desse tópico se concentram em alguns materiais, sobrevoados nesta oportunidade. A saber: o verbete *modality* (2003), redigido para a *EPMOW*; o artigo *Troubles with tonal terminology* (2013 [2011]); e o livro *Everyday Tonality II* (2014). Porém, antes de expor suas ideias, com o auxílio de autores que em diferentes momentos e por diferentes prismas refletem sobre essa controvérsia, serão pontuados alguns (des)entendimentos que circundam os modos<sup>6</sup>. O intuito é situar o leitor na temática, de maneira a permitir que se tenha uma dimensão do posicionamento bastante particular e radical de Tagg a esse respeito.

### **Um termo, diversas conotações**

Modal: relativo a modo. No campo musical, esse adjetivo é usado para qualificar e, por conseguinte, é capaz de nos endereçar a uma grande diversidade de manifestações musicais. Em recente revisão sobre o assunto, Susan McClary sintetiza:

A palavra "modo" tem uma história especialmente complicada na teoria musical ocidental. Ela remete a um conjunto de suposições para um filósofo grego, a outras suposições para um escriba medieval ou um polifonista da Renascença, e ainda a outras para teóricos tonais, compositores impressionistas, artistas de jazz pós-bop e guitarristas de heavy metal. Para cada um desses músicos, o modo tem uma importância enorme, mas suas noções básicas e usos diferem fundamentalmente, muitas vezes de maneiras mutuamente incompatíveis. E estes diferem ainda mais do conceito de modo em outras culturas, incluindo a música da Índia e de outros lugares (McClary 2019, 61).

Comentários semelhantes são encontrados em autores que trabalham com essa noção, como é o caso de Christopher Doll, que discute a modalidade no rock:

---

<sup>6</sup> Neste recorte são focalizadas formulações conceituais. O intuito é refletir sobre a (in)eficácia do modo enquanto conceito analítico. Evidentemente, um estudo aprofundado sobre modalismo deve passar pela observação e discussão de ocorrências modais em repertórios diversos, o que foge ao escopo do presente texto.

O termo “modalidade” carrega tantas denotações e conotações que, dependendo do contexto, pode ser difícil saber o que a palavra significa. “Modal” pode simplesmente indicar a presença de um “modo da igreja” diatônico de tecla branca ou de um “modo do jazz”, embora os estudiosos da música popular frequentemente reservem o termo “modal” para se referir a apenas alguns desses modos, aqueles que contêm a subtônica (b7) em vez da sensível (7): dórico, frígio, mixolídio, eólio (ou menor natural) e lócrio (Doll 2017, 216).

Vicente Samy Ribeiro, que lida com o modalismo no âmbito da música popular urbana brasileira, reitera:

O termo *modo* é amplamente empregado em estudos teóricos, musicológicos e etnomusicológicos, mas não há um consenso no que concerne à sua definição. Nos manuais de teoria musical, grosso modo, os autores declinam da tarefa de tentar definir os modos, limitando-se a descrevê-los e classificá-los; nos textos acadêmicos, de um modo geral, parte-se do princípio de que o conhecimento prévio dos leitores torna desnecessário discorrer sobre o significado do termo. Boa parte da discussão terminológica acaba ficando a cargo dos dicionários de música, que nem sempre desempenham a tarefa satisfatoriamente (Ribeiro 2014, 37).

Conforme sinalizado pelos autores, a polissemia da palavra modo e, conseqüentemente, de suas derivações, a exemplo dos termos modal, modalismo e modalidade, é problemática para a área da música, sobretudo nos âmbitos do ensino e pesquisa em teoria e análise musical. Por mobilizar múltiplos significados – muitas vezes “mutuamente incompatíveis”, como alerta McClary – torna-se necessário questionar a funcionalidade do modal enquanto conceito crítico. Afinal, se diferentes músicas, de diferentes tempos e lugares, são consideradas modais, então o que significa ser modal? Quais características de um fazer musical são informadas por esse adjetivo?

Não por acaso, já em 1960, o compositor e pesquisador francês Jacques Chailley descrevia essa questão como um verdadeiro imbróglio. Em seu *L'imbroglia des modes*<sup>7</sup>, Chailley (1960, 5) 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

---

<sup>7</sup> Disponível somente em francês, esse texto, já refutado em muitas das informações que apresenta, contém, no entanto, observações elucidativas sobre como esse tópico torna-se um imbróglio para o campo musical.

menor. Quando muito, admitem os modos naturais, aqueles formados pelas teclas brancas do piano a partir de uma tônica qualquer (e erroneamente chamados de gregorianos); e os modos ditos exóticos, formados a partir de exemplos "mal digeridos" de música não-ocidental, cujo estudo, segundo Chailley, nós negligenciamos, o que leva à fabricação artificial de escalas.

No que diz respeito ao contexto brasileiro, a observação musicológica de Chailley quanto ao eco do pensamento setecentista nos materiais pedagógicos ainda procede. Basta folhear os livros que constam nas ementas dos nossos cursos básicos e superiores de música, e que compõem os acervos de nossas bibliotecas escolares (Arcanjo 1917, 61; Siqueira 1953, 44; Rêgo 1955, 57; Schubert 1966, 103; Cardoso & Mascarenhas 1973, 125; Priolli 1995 [1979], 62; Fiusa 1986, 21; Med 1996, 89). Nesses materiais, de maneira geral, quando buscamos pela palavra modo encontramos o significado atrelado ao sistema tonal. Lemos que o sistema tonal compreende os modos maior e menor, que se diferenciam pela colocação dos semitons, e seguem respectivamente o padrão intervalar das escalas 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, que pode ser discernido pela audição da escala.

Conforme argumenta Chailley, boa parte do imbróglio se relaciona ao fato da compreensão moderna (séc. XVIII) reduzir o modo ao uso de uma escala característica, desconsiderando que em outros tempos e/ou culturas o modo pode corresponder a um complexo conjunto de elementos e se conectar a uma determinada circunstância, ideia religiosa ou social. Assim, a identificação de um modo pode estar atrelada a convenções melódicas, fórmulas harmônicas previamente conhecidas, exploração de determinados registros vocais ou instrumentais, arranjos característicos, procedimentos especiais de interpretação, de estilo, de timbre, entre outros aspectos, inclusive comportamentais.

Duas décadas após o texto de Chailley, o musicólogo estadunidense Harold Powers (1928-2007) promove um marco para os estudos desse tópico ao incluir o verbete *mode* no *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. As quase 200 páginas da entrada reiteram a complexidade e amplitude do assunto. Redigido em 1980 por uma equipe de pesquisadores coordenada por Powers, o texto divide-se em cinco grandes blocos. Já no primeiro bloco, Powers ressalva que

É essencial distinguir entre 'modo' como um conceito na história e teoria da música europeia e 'modo' como um conceito musicológico moderno aplicado à música não-ocidental, embora o último naturalmente tenha se originado do primeiro. Como um termo nativo da teoria musical ocidental, é aplicável a três estágios históricos sucessivos separados: ao canto gregoriano, à polifonia renascentista, e à música harmônica tonal dos séculos XVII ao XIX. Esses três estágios de modalidade na música europeia foram historicamente contínuos nos níveis mais altos de uma única cultura musical (Powers 2001, 2).

Em estudo preliminar, Freitas (2008, 451-452) pormenoriza essas duas grandes correntes apontadas por Powers, elencando oito territórios de entendimento sobre música modal. Um primeiro, é representado pelo sistema musical da antiguidade grega; e um segundo, pela música "que atravessa as muitas e diferentes fases da longa Idade Média e do Renascimento nos países da Europa chegando às suas colônias". Um terceiro território abarca o período de transição entre essa modalidade e a tonalidade em finais do séc. XVI e no decorrer do XVII. Já a tonalidade harmônica moderna (XVII e XVIII) e contemporânea (XIX, XX e XXI) corresponde a um quarto território onde, referindo-se aos modos maior e menor, "o termo modo é usado justamente para sustentar categoricamente que a música não é modal". Um quinto território reconhece manifestações modais em obras de compositores canônicos da tonalidade harmônica no decorrer do séc. XIX, que o autor identifica por "modalismo da geração romântica", onde o modal é visto "como um tipo de ocorrência exótica; uma coloração diferenciada que os românticos fazem surgir no interior da tonalidade". Até aqui, as delimitações não suscitam grandes polêmicas.

Freitas (2008, 452-453) adentra, então, zonas mais controversas, como a que procura acomodar o modal dentro do tonal. Nesse sexto território, os modos operam como escalas de acordes (ex. no II grau do modo maior está o modo dórico; no II grau do modo menor está o modo lócrio etc.). Passam a ser "percebidos como subconjuntos funcionalizados em um sistema de relações diatônicas francamente harmônico, tonal e contemporâneo". O autor salienta o impacto dessa maneira de pensar na teoria da música popular consolidada na segunda metade do séc. XX. Um sétimo território é dedicado à escrita de compositores eruditos do séc. XX. Nele, "o modal reencontra autonomia se reinventando como sistema emancipado e independente da esgotada tonalidade harmônica". Como um dos *ismos* da arte moderna, esse "modal pós-tonal", que aborda os modos como coleções diatônicas,

apresenta contribuições teóricas e técnicas significativas, influenciando também campos da música popular.

O oitavo campo elencado por Freitas (2008, 454) destina-se às “músicas percebidas como étnicas”. Segundo o autor, são muitas as 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” e, assim sendo, “para os nossos ouvidos tonais, se conservam modais”. Freitas inclui nesse campo o segmento do jazz estadunidense de finais dos anos 1950 conhecido por jazz modal. O autor recorda a “monumental dispersão que se dá no transcurso da diáspora negra”, sublinhando que “nesse 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”.

Voltando a Powers, nos anos que se seguem à publicação do verbete *mode*, o pesquisador reavalia o modo em alguns artigos<sup>8</sup>, dentre os quais se destaca *Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony*, originado de um ensaio lido na reunião anual da *Society for Music Theory* em Vancouver em novembro de 1985. O artigo 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, na qual iremos nos ater, Powers (2016, 169-170) sublinha o fato do adjetivo modal, na linguagem acadêmica da música, formar um par contrastivo com tonal, oposição que considera “espúria”, por serem termos que, segundo argumenta, pertencem a diferentes planos de discurso. Enquanto o tonal, em seu sentido mais simples, implica um fenômeno objetivamente descritível, o modal se refere a uma complexa construção teórica. Powers compara tal oposição à do par, também frequente, contraponto e harmonia. Lembra que contraponto denota uma disciplina e uma técnica, e compara seus

---

<sup>8</sup> *Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony* (1981), *Modal representations in polyphonic offertories* (1982), *Modality as a European Cultural Construct* (1992), *Anomalous modalities* (1996).

textos a livros de receitas com procedimentos de condução de vozes. Já os textos de harmonia (ex. Heinrich Schenker e Hugo Riemann; Arnold Schoenberg, Paul Hindemith e Roger Sessions), seja na premissa ou na prática, não são "mutuamente compatíveis" (Powers 2016, 170). Nesse sentido, explica que:

O par contrastivo de adjetivos "modal" e "tonal" é igualmente heterogêneo: as palavras não pertencem ao mesmo *continuum* semântico. Como um termo abstrato, "tonalidade", sem um artigo definido ou indefinido, pode evidentemente ser muito teórico; basta lembrar os múltiplos significados de Fétis para *tonalité* mesmo dentro dos limites da história musical da Europa Ocidental, com sua sequência evolutiva de *musiques unitonique, transitonique, pluritonique* e *omnitonique*. Mas quando a palavra ocorre seja com um artigo definido ou indefinido, torna-se uma simples descrição: a expressão "uma tonalidade" ou "a tonalidade", aplicada à música clássica ocidental do chamado período da "prática comum", não tem conotações especulativas. O adjetivo "tonal", como em "música tonal" ou "sistema tonal", carrega esse mesmo sentido restrito no discurso teórico musical ocidental; "tonal" sendo usado para distinguir músicas que podem ser inequivocamente discutidas em termos como Fá Maior, ré menor ou dó maior, de músicas que não podem, como música "atonal" ou "modal" (Powers 2016, 170).

Praticando uma musicologia historicamente orientada, Powers assegura, então, que modalidade e tonalidade são tipos distintos de fenômenos, não correspondentes 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 em discussões sobre músicas que estão fora da esfera da música artística europeia" (Powers 2016, 171-172). Assim, responde negativamente à pergunta retórica do título: o modo não é real.

Passadas mais de três décadas, as ponderações de Powers a respeito da imprecisão, amplitude, e conseqüente ineficácia do modo enquanto conceito crítico configuraram mote para o *Rethinking Musical Mode Symposium*, realizado em novembro de 2021 pela KunstUniversität Graz (KUG), na Áustria. Sob a organização dos pesquisadores Babak Nikzat e Sarah Weiss, o Simpósio questionou se o termo modo ainda é útil para os estudos musicais. Na ocasião, pesquisadores de diferentes partes do mundo<sup>9</sup> eram convidados a se

---

<sup>9</sup> Cf. [ethnomusikologie.kug.ac.at/en/events/symposia-meetings-conferences/rethinking-musical-mode/](https://ethnomusikologie.kug.ac.at/en/events/symposia-meetings-conferences/rethinking-musical-mode/).

posicionar diante da pergunta “*mode: rethink or reject?*”, e as justificativas para a manutenção do termo com reexame do seu significado ou sua total rejeição dividiram opiniões, evidenciando que o imbróglgio dos modos não apenas persiste como tem se atualizado<sup>10</sup>.

Uma vez presente no Simpósio austríaco, Tagg teria se posicionado junto ao grupo do “repensar”. Isso porque nos últimos anos, levando em conta a bagagem profissional de toda uma vida, esteve empenhado em defender uma redefinição do modo e de outros conceitos musicais. Tais reformulações conceituais e terminológicas, além de estarem registradas em textos e vídeos, eram sempre abordadas em suas palestras, a exemplo do que ocorreu no mencionado IV Congresso da TeMA (2021). No evento, Tagg mesclou à sua fala trechos do vídeo *What (the hell) is tonality?* nos quais apresenta um resumo da sua compreensão sobre a afamada oposição tonal vs. modal, o que denota a centralidade dessa questão para o musicólogo já numa fase de ideias amadurecidas. Assim, com o intuito de expor concepções de Philip Tagg que envolvem os modos musicais, serão revisadas publicações que enfocam esse tema.

## **Os modos musicais em diferentes publicações de Tagg**

Antes de desenvolver suas proposições no livro *Everyday Tonality II* (2014), Tagg já vinha enfrentando problemas com a terminologia tonal e registrando-os de maneira fragmentada em verbetes, palestras e artigos.

O volume II da *EPMOW*, no qual consta a entrada *modality*, teve sua primeira publicação em 2003. Em 2009, sai a primeira edição do livro *Everyday Tonality*, que, conforme Tagg relata no prefácio da segunda edição, consiste em revisões dos verbetes escritos para *EPMOW*, o que o impediu de dar um tratamento substancial ao tópico do modalismo. Em 2011, redige o artigo *Troubles with tonal terminology*, que revisa em 2013. Nesse artigo, Tagg (2013, 9) destaca os binarismos tonal vs. atonal, e tonal vs. modal como

---

<sup>10</sup> Cf. *Modos musicais: atualiza-se o imbróglgio* (Carvalho & Freitas, 2022). Disponível em: <https://anppom.org.br/congressos/anais/actual/>.

“particularmente confusos”, e apresenta redefinições para “conceitos problemáticos”, onde o modal e o tonal são centrais.

Em 2014, é publicado o *Everyday Tonality II*. Nessa segunda edição, revisada e ampliada, Tagg (2014, 13) pôde “propor um sistema para entender a mecânica de alguns modos hexatônicos comumente usados na tonalidade cotidiana”, o que não havia sido possível na primeira edição. Procurando se redimir de uma postura “tonalmente etnocêntrica”, nessa versão aborda modos “não europeus”, especialmente os que contêm dois bemóis e/ou segundas aumentadas, discutindo “o seu papel como personificação tonal de um ‘Outro’ exótico”. Dedicou-se também ao subtópico da harmonia quartal, que de uma dúzia de folhas passou a um extenso capítulo de 60 páginas. No mesmo ano, Tagg congrega os pontos centrais do livro na instigante videoaula *What (the hell) is tonality?*, e, no ano seguinte, lança o artigo *The urgent reform of music theory* (que revisa em 2021), onde reapresenta argumentos dos materiais anteriores.

Em todos esses trabalhos, Tagg questiona a oposição tonal/modal. Sua argumentação se concentra na necessidade de ampliar a compreensão de tonalismo, de forma a reconhecer e incorporar como tonalidades as diversas modalidades presentes em diferentes estilos e culturas musicais. Rever essa cronologia de publicações permite constatar o quanto a problemática conceitual envolvendo os modos absorveu o musicólogo, sobretudo nas últimas duas décadas de sua vida. Em se tratando de um estudioso de seu porte, esse é um dado relevante, o que nos convida a conhecer suas ideias.

### ***Modality, um verbete***

Tagg (2003, 552) inicia o verbete *modality* explicando que modalidade é um termo usado para denotar “certos tipos de vocabulário tonal”, que “divergem daquele predominante na música artística da Europa Central (1730-1910) e de formas de música popular tonalmente relacionadas, como hinos populares, marchas, valsas, polcas etc.”. Como é possível notar, o musicólogo assume, de imediato, sua perspectiva relativista. Sua explicação entra em conflito com o que é ensinado nos conservatórios ocidentais, uma vez que, para essa tradição, existe apenas ‘o’ tonalismo, não havendo a possibilidade de se falar

em "tipos de vocabulário tonal". Nesse contexto, o que escapa às leis tonais é modal, pós-tonal ou atonal.

Conforme será retomado adiante, para Tagg (2013, 9; 2014b), o adjetivo *tonal* ("tonal") serve para qualificar músicas feitas com *tones*, isto é, com notas cujas frequências fundamentais são audíveis, e que, portanto, podem ser nomeadas e anotadas no pentagrama. Assim, a classificação 'música tonal' desvincula-se da existência de uma tônica. Para o autor, *tonic* ("tônica") é o *tone* de referência, ou seja, a "nota com frequência fundamental audível" que possui "importância central em uma peça ou trecho musical". Algo cuja ausência não inviabiliza, segundo argumenta, a classificação da música como tonal. Baseado no mecanismo linguístico que faz com que o substantivo 'música' dê origem ao adjetivo 'musical' e, por conseguinte, ao substantivo abstrato 'musicalidade', Tagg explica que o substantivo *tonic* dá origem ao adjetivo *tonical* e ao substantivo abstrato *tonicality*. Seguindo esse raciocínio, Tagg define *tonical music* ("música tônica") como toda música tonal que possui "tônica" (*tonic*). *Tonicality*, por sua vez, refere-se à qualidade, estado ou caráter atrelados à tônica.

Sobre o termo *tonality*, Tagg (2013, 9; 2014b) o compreende de duas maneiras complementares. Primeiramente, como a "qualidade de ser tonal", ou seja, de "possuir *tone* ou *tones*", em respeito, novamente, à função do sufixo "-ality" que, assim como o "-ade" do português, dá origem a substantivos abstratos que indicam qualidade, estado, caráter, propriedade. Destaca também o sentido de *tonality* como "a maneira particular como os *tones* são configurados e organizados dentro de uma determinada cultura musical". Para que esse sentido seja bem compreendido, é importante que os falantes de línguas neolatinas evitem traduzir o termo *tonality* como "tonalidade" (no caso do português; ou "tonalité", no francês; "tonalità", no italiano; "tonalidad" no espanhol etc.). Essa tradução deve ser evitada devido à ausência, nas línguas neolatinas, de um termo correlato para a palavra *key*. Por esse motivo, Tagg recomenda que, nessas línguas, a palavra "tonalidade" seja mantida com o sentido de *key* (i.e., guardando relação com a *tonic*); e o termo *tonality* seja traduzido por "idioma tonal".

Voltando ao verbete, na introdução, Tagg (2003, 552-553) vai ao encontro de Powers (2001, 2) ao comentar que o uso atual dos termos modo e modalidade remete a duas fontes principais: a primeira, relacionada aos modos eclesiásticos; e a segunda, à "classificação

etnomusicológica do vocabulário tonal utilizado em músicas folclóricas e não europeias". Apesar da convergência, a definição de Tagg contrasta com a de Powers na medida em que o britânico, deixando patente seu posicionamento ideológico, refere-se a diferentes vocabulários tonais, no plural.

Na sequência, Tagg apresenta o subtópico *church modes*, acompanhado da recorrente esquematização escalar dos sete "modos de Igreja": jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio. Tagg (2003, 553) sinaliza que os modos de Igreja pressupõem a divisão diatônica da oitava em sete notas, sendo cinco separadas por tons inteiros e duas por semitons. O autor sublinha o fato de cada modo possuir um centro, o qual, novamente num gesto de insubordinação em relação à trajetória dos termos em nossa cultura, chama de centro "tonal", se referindo à primeira nota do 'modo' como "tônica".

O subtópico seguinte é destinado aos "modos não diatônicos", ou seja, aos modos cujas estruturas não correspondem a divisões da oitava em cinco tons inteiros e dois semitons. É o caso dos modos pentatônicos que, segundo Tagg, são difundidos em todo o mundo, cujos tipos mais comuns são os anemitônicos<sup>11</sup>. A esse respeito, o autor explica que:

As melodias populares de áreas extensas como a Ásia Oriental, os Andes, a África Subsaariana e a orla Celta da Europa fazem uso extensivo desse pentatonicismo anemitônico, os dois últimos exercendo uma influência particularmente forte no desenvolvimento da música popular da América do Norte. Outros modos não diatônicos que circularam globalmente incluem: [i] a escala hexatônica de tons inteiros, usada copiosamente por Hollywood como uma deixa misteriosa e por músicos de jazz como material de improvisação para ajustar acordes contendo uma quinta aumentada; [ii] variantes do modo *Hijaz* (ou *Hejjaz*) (também conhecido como *Hicaz*, *Bhairavi*), difundido nos Balcãs, na Grécia, na Turquia, no sul de Espanha, em todo o mundo árabe e em partes do subcontinente indiano (Tagg 2003, 553).

Tagg (2003, 553) ressalva ainda a existência de muitos outros modos não diatônicos que, embora em proporção menos global, ainda "gozam de considerável popularidade", como é o caso do modo hemitônico japonês *zokugaku-sempô*, uma penta-escala baseada em padrões comuns de afinação do koto. Sobre "a determinação do caráter modal", destaca que

---

<sup>11</sup> Modos anemitônicos são os que não possuem semitons. Já os hemitônicos são os que contêm um ou mais semitons. Cf. [britannica.com/art/anhemitonic-scale](http://britannica.com/art/anhemitonic-scale).

as harmonizações são tão importantes quanto o vocabulário melódico utilizado. Exemplifica com *Da-Doo-Ron-Ron* (Crystals, 1963) e *Sweet Home Alabama* (Lynyrd Skynyrd, 1974), canções cujas melodias são essencialmente "tritônicas maiores" (#3, 2, 1), o que as torna potencialmente jônicas, mixolídias ou pentatônicas maiores. Entretanto, a harmonização de *Da-Doo-Ron-Ron*, I-IV-V-I, é "inequivocamente" jônica; enquanto *Sweet Home Alabama*, I-bVII-IV, é mixolídia.

Já sobre as "características percebidas como modalidade", último subtópico do verbete, Tagg (2003, 553) observa que, muitas vezes, a nomenclatura dos modos reflete uma identificação hegemônica com suas sonoridades, transmitindo assim estereótipos culturais sobre etnias e lugares, como no modo "cigano"; ou quando falamos em modo "japonês", "árabe" ou "balcânico"; ou ainda quando dizemos que o modo frígio soa "espanhol". O autor finaliza localizando a problemática do etnocentrismo, onde o modal se relaciona ao desvio "da tonalidade maior-menor da Europa Central", sendo usado para rotular músicas consideradas periféricas, rurais e arcaicas:

Durante a hegemonia da tonalidade maior-menor da Europa Central, a música das 'áreas periféricas' do continente (Espanha, Rússia, Escandinávia, Balcãs e Ilhas Britânicas) foi frequentemente caracterizada pelo *establishment* musicológico como 'modal', porque embora boa parte da música produzida nessas áreas estivesse em conformidade com as normas centrais (jônicas) de tonalidade, algumas - geralmente formas mais antigas de música popular rural - não estavam: utilizavam modos abandonados e considerados arcaicos pela burguesia europeia durante a ascensão dessa classe (Tagg 2003, 555).

Apesar de tocar em pontos sensíveis, por tratar-se de um verbete, o texto é conciso, o que limita a abordagem dos "problemas de lógica e democracia" que Tagg (2013, 2) identifica na denotação convencional das estruturas musicais, e que recaem sobretudo nos adjetivos tonal, modal, e suas derivações. Assim, conforme mencionado, o autor desenvolve a discussão em outras publicações.

### **Problemas com a terminologia tonal**

Em *Troubles with tonal terminology*, Tagg (2013, 2-3) conta que suas críticas resultam de um "despertar gradual" ao longo de quarenta anos como "musicólogo do popular". Descreve seu ingresso na Universidade de Cambridge no início dos anos 1960

como uma experiência altamente conflituosa devido à sua formação “excepcionalmente eclética” em meio a um contexto “quase exclusivamente euroclássico”, onde as pessoas ouviam “um tipo de música como intrinsecamente superior a outro”.

Porém, ministrando seminários de análise de música popular nos anos 1990, Tagg (2013, 5-6) relata ter podido conviver tanto com alunos oriundos dos cursos de música como de áreas externas. A maneira como os estudantes vindos de outras áreas se destacavam em relação aos estudantes de música no reconhecimento de qualidades expressivas das estruturas musicais, o levou a identificar uma divisão entre descritores “poéticos” (*poietic descriptors*), i.e., que dizem respeito aos elementos referentes à produção da música, tais como “voz de cabeça” ou “acorde de nona menor”; e descritores “estéticos” (*aesthetic descriptors*)<sup>12</sup>, i.e., que se relacionam à recepção, à percepção do ouvinte, como em “voz da princesa”, “acorde de detetive” ou “sexofone” – descrições recorrentes entre os “*non-musos*”<sup>13</sup>. A partir daí, afirma ter se dado conta de que os descritores estruturais da teoria musical são quase exclusivamente poéticos, o que confunde e exclui os que não têm treinamento formal em teoria musical, a despeito de suas demais habilidades perceptivas. Para ele, esse é um dos pontos que justifica a urgência de uma “reforma democrática da terminologia estrutural da música”, capaz de demonstrar e sistematizar o reconhecimento desse “tipo omnipresente de competência cultural”, sobretudo numa era de mídias digitais.

Outro aspecto argumentado por Tagg (2013, 7) na defesa dessa reforma se relaciona com o reconhecimento do caráter etnocêntrico, “classcêntrico” (*classcentric*) e colonialista da terminologia – reflexões impulsionadas, entre outros fatores, pelo convívio com estudantes latino-americanos em sua primeira vinda ao Brasil (CLAMC, 1984) e por interlocuções com Coriún Aharonián<sup>14</sup>.

---

<sup>12</sup> Em relação à polaridade conceitual *poietic/ aesthetic*, são empregadas as traduções realizadas por Fausto Borém. Cf. *Análise musical para ‘não-musos’: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais* (Tagg, 2011).

<sup>13</sup> Termo cunhado por Tagg para se referir, de maneira não-depreciativa, a pessoas sem treinamento formal em música. A tradução sugerida por Borém (Tagg, 2011) é “não-musos”.

<sup>14</sup> Cf. *Identidad, colonialismo y educación musical* (Aharonián, 1992).

Assim, em *Troubles*, Tagg (2013, 9) é assertivo em suas definições: *tone* é uma “nota com frequência fundamental audível”; por conseguinte, o adjetivo *tonal* (“tonal”) é atribuído a toda e qualquer música feita com *tones*. *Tonic* (“tônica”), por sua vez, é o *tone* de referência, ou seja, a “nota com frequência fundamental audível” que possui “importância central em uma peça ou trecho musical”. *Tonality* (“idioma tonal”) é o “sistema, codificado ou não, segundo o qual os *tones* se configuram em uma cultura musical”. Já *mode* (“modo”) refere-se ao “vocabulário tonal” usado em uma peça ou trecho de música, que “muitas vezes é abstraído e organizado em forma escalar para fins teóricos”, ou seja, para fins de estudo.

Além da objetividade, chama a atenção a maneira como Tagg contempla todas as culturas musicais em sua definição de *tonality*, ao dizer que esta corresponde ao sistema de configuração dos *tones*, seja ele “codificado ou não”. Com isso, rompe o sedimentado binarismo tonal/modal, pois incorpora a modalidade ao conceito de idioma tonal, quando afirma que esta corresponde ao glossário tonal usado em uma dada música.

O autor segue quebrando paradigmas e estabelecendo relações lógicas entre os conceitos que apresenta. Para manter a vinculação entre *tonality* e *modality*, e dissolver o caráter etnocêntrico que critica na compreensão convencional desses conceitos, Tagg desobriga a música tonal da presença de uma tônica. A partir de suas definições para os termos *tone*, *tonic* e *tonality*, explica que toda música tonal que possui “tônica” (*tonic*) deve ser chamada de “música tônica” (*tonical music*), e toda música tonal que não possui tônica deve ser chamada de “atônica” (*atonical*) ou de “não-tônica” (*non-tonical*) – e não de modal!

No subtópico em que se concentra na oposição tonal/modal, Tagg (2013, 11-12) ilustra seu pensamento estabelecendo uma analogia entre “falar com sotaque” e “fazer música modal”, sublinhando que não faz diferença se um número maior de pessoas fala com sotaque em relação às que usam a pronúncia recebida (padrão), assim como não faz diferença se um número maior de pessoas faz música usando vocabulários tonais (ou seja, modos) diferentes do cânone euroclássico pois, em ambos os casos, uma maioria “recebe um rótulo que implica divergência ou desvio de uma norma assumida, estabelecida geralmente por uma minoria”. Dessa forma, assim como a palavra ‘sotaque’ atua como um rótulo de divergência na maneira de falar, o ‘modal’ atua como um rótulo da teoria musical para

Significar música em qualquer outro modo que não os usados no repertório euroclássico dos séculos XVIII e XIX. Esses dois modos são, obviamente, a

escala maior heptatônica (jônica) e a escala menor heptatônica com sua mistura ionizada de dórico e eólio que produz três variantes, duas das quais contêm sétimas maiores (Tagg 2013, 12).

Tagg explica que além de relegar a modalidade “a um estado de alteridade”, esse mecanismo exclui o jônico do âmbito da modalidade, dificultando a investigação das particularidades que possam eventualmente justificar a sua popularidade e adoção generalizada na Europa dos séculos XVIII e XIX. Finaliza o artigo pontuando que, se décadas atrás ele fora um aluno “excepcionalmente eclético” por suas referências musicais altamente diversificadas, atualmente estudantes com esse perfil são a regra, e não a exceção. Por isso, considera no mínimo “constrangedor” que o campo persista com esse tipo de posicionamento. Todos os assuntos abordados em *Troubles* são desenvolvidos e exemplificados no *Everyday Tonality II*.

### **A modalidade de todos os dias**

Sobre o primeiro livro de Tagg, o *Everyday Tonality*, pode-se dizer que, em última instância, este decorre da problemática dos modos, já que o incômodo diante da escassez de materiais pedagógicos voltados a outros repertórios que não exclusivamente os de música clássica europeia fora uma das principais motivações para escrevê-lo. A primeira edição (2009), foi impulsionada por um pedido do musicólogo italiano Franco Fabbri devido à carência de materiais didáticos de teoria musical disponíveis em língua italiana que abordassem repertórios diversificados. Inicialmente reticente, Tagg (2014, 11) conta que decide atender ao pedido do amigo após constatar que os livros que Fabbri indicava aos alunos, assim como materiais equivalentes em outras línguas, tratavam apenas “de certos elementos tonais da música euroclássica”, e prestavam “especial atenção às noções convencionais de harmonia dentro dessa tradição”.

Assim, *Everyday Tonality* é assumidamente dedicado às questões de harmonia, uma vez que, sob a percepção de Tagg, o que aprendemos na escola é quase sempre incapaz de dar conta do que ele chama de tonalidade cotidiana, i.e., da música que ouvimos no dia a dia em programas de rádio, filmes, séries de TV, vinhetas, jogos eletrônicos etc. Para Tagg, a harmonia, enquanto disciplina ocidental institucionalizada, nos incute noções equivocadas como as de “empobrecimento harmônico” (a ideia de que existem harmonias mais nobres e

outras mais pobres), “unitonicidade” (a ideia de que só é possível haver uma tônica por vez), “unidirecionalidade” (a ideia de que o movimento harmônico ‘normalmente’ ocorre no sentido anti-horário do ciclo das quintas), além de nos fazer lidar com termos “muitas vezes enganosos” e “carregados de valores”, como dominante, subdominante, cadência perfeita... e, claro, tonalidade e modalidade. Noções que, segundo ressalva, se aplicam ao exame da tonalidade das obras de compositores euroclássicos (quartetos de Mozart etc.), mas podem representar “obstáculos epistêmicos” quando lidamos com canções populares como *La Bamba*, *Sweet Home Alabama*, ou um blues de doze compassos (Tagg 2014, 19).

O cerne de sua crítica reside, portanto, no fato das instituições formais de ensino possuírem uma noção restrita de tonalidade, e perpetuarem uma tradição que privilegia certos parâmetros – tais como harmonia, melodia, forma – em detrimento de outros – como métrica, timbre, periodicidade, *groove*, encenação sonora. Com isso, o autor questiona a validade de certos procedimentos acadêmicos, como a aplicação de preceitos Schenkerianos a repertórios que cultivam outros valores e possuem outros processos de criação.

Tagg (2014, 12-13) critica também o “grafocentrismo” – dependência que o subcampo da análise musical nutre em relação à notação musical ocidental. Vê tal dependência como uma “fixação tonal”, onde a música que chama de “monométrica”, i.e., “cujas alturas podem ser arranjadas em oitavas consistindo em doze intervalos iguais cada”, é analisável porque é notável, enquanto outros tipos de música são desprezadas por possuírem elementos que, embora essenciais às suas qualidades expressivas, não são contemplados por esse sistema. Segundo ele, é o caso da música de muitas culturas, assim como de boa parte da música popular que ouvimos diariamente, cuja expressividade está atrelada a elementos como eco, atraso, reverberação, saturação etc., que não são grafáveis na notação musical convencional.

Em *Everyday Tonality II* (2014), segunda edição do livro, os assuntos relacionados ao modalismo recebem especial atenção. O antigo capítulo 3 – *Modes* – foi ampliado e desmembrado entre os capítulos 3 e 4, respectivamente intitulados *Heptatonic modes* e *Non-heptatonic modes*. Resumir os conteúdos dessas mais de oitenta páginas (que incluem uma centena de exemplos musicais, tabelas e figuras) foge ao escopo do presente texto. O intuito é destacar o livro como um material de teoria musical que se diferencia pelo exercício da flexibilidade de olhares e escutas diante das diversas realidades musicais, sobretudo da música ocidental cotidiana, popular, midiática.

No que diz respeito ao modalismo, vale enfatizar novamente a preocupação didática de Tagg. O assunto é desmembrado pelo autor em subtópicos que refletem seu esforço em abordar os modos de forma não-hierarquizada, muito mais em função de suas características estruturais (quantidade de tons etc.) do que em função do *status* que possuem em nossa cultura e tradição teórica. O didatismo de Tagg transparece também na objetividade e leveza de sua escrita, nas explicações por meio de sagazes analogias, na elaboração de quadros esquemáticos, e na riqueza de menções a casos musicais acessíveis.

Ao contrário de Powers (2016, 170) que, por meio de estudos históricos, assegura que modalidade e tonalidade são tipos distintos de fenômenos; para o ativista Tagg, modalidade e tonalidade estão num mesmo patamar. De maneira que, considerando suas redefinições, o título do livro poderia perfeitamente ser *A 'modalidade' de todos os dias*.

### **Modus de ser e estar no mundo**

*o senhor pereira ficou incrédulo e pedia-me que lhe contasse aquilo em modos. dizia, fale-me em modos, senhor silva, não estou a perceber nada.*<sup>15</sup>

*Pasmei diante do seu conceito de beleza. Ele incluía os modos de ser, esses ingredientes complexos que compõem a receita do carácter ou da personalidade.*<sup>16</sup>

Conforme a revisão anterior procurou apontar, Philip Tagg (1944-2024) foi um professor e pesquisador preocupado com as questões do tempo presente. Ao sublinhar o termo modo como o item do vocabulário teórico musical mais impregnado pelo colonialismo, o autor mostra que os conflitos de classificação que o subcampo da teoria musical enfrenta espelham, nada menos, do que as disputas entre as diferentes culturas e seus desiguais poderios. Desigualdade essa que, no seu 'modo' de ver, se expressa sobretudo na oposição tonal/modal, onde o carácter modal passou a se aplicar a qualquer música que não utiliza os modos maiores e menores ionizados, próprios ao repertório euroclássico dos séculos XVIII e XIX.

---

<sup>15</sup> *A máquina de fazer espanhóis* (Hugo Mãe 2016, 86).

<sup>16</sup> *As mais belas coisas do mundo* (Hugo Mae 2019, 26).

Procurando combater, então, visões unilaterais de excelência estética, Tagg questiona o modal, e, ao fazê-lo, obriga-se a rever conceitos basilares do campo musical, como o adjetivo tonal e a própria noção de tonalidade. A proposição de uma nova compreensão sobre modo, o faz assumir por tom qualquer nota com frequência definida e audível, e, por conseguinte, o leva a aplicar o adjetivo tonal a toda música constituída por tons. Isso o conduz a uma redefinição do conceito de tonalidade como a maneira como as notas se configuram numa determinada cultura musical. Dessa forma, o engajado musicólogo coloca num mesmo patamar as tonalidades presentes tanto em uma peça de Mozart, quanto em uma canção diafônica búlgara, uma composição serial dodecafônica, um gamelão de Java, ou um rock-pop triádico estadunidense, mesmo que, para a teoria musical ocidental conservadora, somente a peça de Mozart seja considerada tonal. Para Tagg (2014b), esse fato decorre de uma postura etnocêntrica; de uma "lógica deformada" que, em tempos de amplo acesso a diferentes tonalidades por meio da internet é, no mínimo, "ridícula".

Sua definição de modo como o vocabulário tonal de uma peça ou trecho musical dissolve o sedimentado binarismo tonal vs. modal, comentado por Powers (2016, 169-170). A interdependência que Tagg estabelece entre esses dois conceitos soa como uma retratação ante o etnocentrismo que identifica na compreensão convencional, onde o modal é "rótulo que implica divergência ou desvio de uma norma" (Tagg 2013, 12). A norma, Tagg insiste, 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.

Que a norma é o tonalismo euroclássico, não há dúvidas. Não se pode dizer o mesmo, contudo, quanto a este ser familiar a apenas uma minoria ou não estar mais vigente. Basta recordar justamente o drama do colonialismo europeu, que promoveu uma "catequese tonal" (Freitas 2008, 454), imprimindo violentamente nos povos colonizados o tal sentimento de familiaridade em relação a esse sistema musical. Em outras palavras, o tonalismo euroclássico segue vigorando, ainda que em convivência e mistura com tantos outros idiomas sonoros, e não é exagero dizer que ele é afeito à maioria dos habitantes deste planeta.

Embora a batalha de Tagg se concentre num desejo de retratação ante a esse trágico passado colonial, em muitos momentos o musicólogo parece tropeçar nas próprias pernas, na medida em que, em suas reformulações teóricas, desconsidera a construção histórica dos

conceitos, divergindo do significado que os termos possuem dentro da própria cultura na qual, mal ou bem, foram forjados. Por mais que seu quadro conceitual seja coerentemente articulado, tal descontextualização denuncia a artificialidade de suas proposições, o que as torna impraticáveis. Essa atitude, que por vezes pode ser confundida com ingenuidade ou presunção, consiste, todavia, em estratégia de militância. Uma eficiente maneira chamar a atenção e gerar engajamento na discussão, ainda que suas soluções nem sempre possam ser levadas totalmente a termo.

Apesar dessas ponderações – i.e., mesmo identificando fragilidades e vieses em seus argumentos – a presente revisão pretende reverenciar a trajetória desse professor e musicólogo, para quem a música constitui-se sobretudo num ‘modo’ de educar e promover justiça social. Além disso, recordando os (des)entendimentos expostos pelos demais autores, é louvável que Tagg tenha tentado resolver esse imbróglio, tomando para si a espinhosa tarefa de (re)definir o conceito de modo.

Em suma, este texto destina-se a divulgar a contundente teoria musicológica de Tagg<sup>17</sup>, para que, conforme ele mesmo desejava, “outros, reagindo às suas prováveis inconsistências e lacunas, possam melhorá-la” (Tagg 2014, 20).

Tagg dedicou-se aos repertórios populares sempre observando as conexões entre música e sociedade, e jamais admitiu um uso terminológico desinformado ou despreocupado de suas implicações políticas. Isso denota sua valorosa capacidade de dialogar com áreas que se propõem a pensar o mundo contemporâneo. Destaca-se, por fim, sua postura não hierarquizada, ao compreender os modos musicais em consonância com a etimologia latina da palavra modo: como um reflexo dos diferentes *modus* – medidas, maneiras, modos – de ser e estar no mundo.

---

<sup>17</sup> Sobretudo no Brasil, tendo em vista que seus textos não estão disponíveis em língua portuguesa, fato que justifica o estilo de fichamento assumido na maior parte deste artigo.

## Referências

- Aharonián, Coriún. 1992. "Identidad, colonialismo y educación musical". In *Conversaciones sobre música, cultura e identidade*, 75-86. Montevideo: Tacuabé.
- Arcanjo, Samuel. 1917. *Lições Elementares de Teoria Musical*. São Paulo: Ricordi.
- Cardoso, Belmira, & Mário Mascarenhas. 1973. *Curso completo de Teoria Musical e Solfejo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale.
- Chailley, Jacques. 1960. *L'imbroglia des modes*. Paris: Alphonse Leduc.
- Carvalho, Marília do Espírito Santo; Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. 2022. "Modos musicais: atualiza-se o imbróglio". 1-11. *Anais do XXXII Congresso da ANPPOM*.
- Conti, Jacopo. 2024. "Un esempio di cui tener conto: In ricordo di Philip Tagg." Acesso em maio, 2024. [musicheria.net/2024/05/15/un-esempio-di-cui-tenere-conto/](https://musicheria.net/2024/05/15/un-esempio-di-cui-tenere-conto/)
- Doll, Christopher. 2017. *Hearing Harmony: Toward a tonal theory for the rock era*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Fiusa, Virgínia Salgado. 1985. *Pontos de Teoria Musical: De acordo com o programa oficial (primeiro ano)*. Rio de Janeiro: S/Editora.
- Freitas, Sérgio Paulo Ribeiro de. 2008. "Dos modos em seus mundos: usos do termo modal na teoria musical". 450-457. *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*.
- Mãe, Valter Hugo. 2016. *A máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Biblioteca Azul.
- Mãe, Valter Hugo. 2019. *As mais belas coisas do mundo*. São Paulo: Biblioteca Azul.
- McClary, Susan. 2019. "Mode". In *The Oxford handbook of Critical Concepts in Music Theory*, edited by Alexander Rehding and Steven Rings, 61-77. New York: Oxford University Press.
- Med, Bohumil. 1996. *Teoria da Música*. 4ª Ed. Brasília: Musimed.
- Powers, Harold. 1981. "Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony." *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 34, n. 3 (Autumn): 428-70. [links.jstor.org/sici?sici=0003-0139%28198123%2934%3A3%3C428%3ATTAMCI%3E2.o.CO%3B2-T](https://links.jstor.org/sici?sici=0003-0139%28198123%2934%3A3%3C428%3ATTAMCI%3E2.o.CO%3B2-T)
- Powers, Harold. 1982. "Modal representations in polyphonic offertories." *Early Music History* 2: 43-86.
- Powers, Harold. 1992. "Modality as a European Cultural Construct." In *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale* [Second European Convention on Musical Analysis], edited by Rossana Dalmonte and Mario Baroni, 207-219. Trento: Università degli studi di Trento.
- Powers, Harold. 1996. "Anomalous modalities." In *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte*, edited by Bernhold Schmid, 221-242. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

- Powers, Harold; Frans Wiering, James Porter, James Cowdery, Richard Widdess, Ruth Davis, Stephen J. Perlman and Allan Marett. 2001. "Mode". *Grove Music Online*, 1-198. Oxford University Press.
- Powers, Harold. 2016. "Is mode real? Pietro Aron, the octenary system, and polyphony." In *Musical Theory in the Renaissance*, edited by Cristle Collins Judd, 169-212. Nova York: Routledge.
- Priolli, Maria Luisa de Mattos. 1995. *Princípios básicos da música para a juventude*. Vol 1. Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas.
- Rêgo, Luís. 1955. *Teoria Completa da Música: 4ª série ginásial de canto orfeônico*. Porto Alegre: Editora Globo.
- Ribeiro, Vicente Samy. 2014. "O modalismo na música popular urbana do Brasil." Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Paraná.
- Schubert, Guilherme. 1966. *Método Expositivo de Teoria Musical*. Rio de Janeiro: Record.
- Siqueira, José. 1953. *Música para a Juventude (Terceira Série)*. Rio de Janeiro: S/Editora.
- Tagg, Philip. 2003. "Modality". In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Volume II: Performance and Production*, edited by John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver and Peter Wicke, 552-555. London & New York: Continuum.
- Tagg, Philip; Borém, Fausto (tradução). 2011. "Análise musical para 'não-musos': a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais". *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.7-18.  
[periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/41043/31320](http://periodicos.ufmg.br/index.php/permusi/article/view/41043/31320)
- Tagg, Philip. 2013 [2011]. "Troubles with tonal terminology." 1-32. Acesso em julho, 2024.  
[tagg.org/xpdfs/Aharonian2011.pdf](http://tagg.org/xpdfs/Aharonian2011.pdf)
- Tagg, Philip. 2014a. *Everyday Tonality II (towards a tonal theory of what most people hear)*. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press.
- Tagg, Philip. 2014b. "What (the hell) is tonality?" Musematic Edutainment (Tagg). Huddersfield, dec 2014. Video, 19:54. Acesso em julho, 2024. [vimeo.com/198610079](https://vimeo.com/198610079).
- Tagg, Philip. 2021 [2015]. "The urgent reform of music theory." 1-22. Acesso em julho, 2024.  
[tagg.org/articles/xpdfs/JJN70yrs.pdf](http://tagg.org/articles/xpdfs/JJN70yrs.pdf).

## DADOS DAS AUTORAS

**Marília do Espírito Santo Carvalho** é doutoranda em Música (linha Teoria e História) na Universidade do Estado de Santa Catarina, e Mestre em Música pela mesma instituição (UDESC, 2018). Licenciada em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade de Brasília (UnB, 2007), Marília é professora efetiva do Centro de Educação Profissional - Escola de Música de Brasília (CEP-EMB) onde leciona flauta doce, prática de conjunto e teoria musical.

**Márcia Ramos de Oliveira** é mestre e doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), tendo desenvolvido pós-doutorado no INET-md/ Universidade de Aveiro,

Carvalho, Marília do Espírito Santo e Márcia Ramos de Oliveira. 2024. "Tagg e seu modo de entender os modos musicais." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. 2: 36-60.

Portugal (2017). Atualmente é docente colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGMUS-UDESC), programa ao qual encontra-se vinculada deste 2019, além do Programa de Pós-Graduação em História da mesma universidade, desde sua formação em 2007, tendo se aposentado pelo Departamento de História em 2023.

## **LICENÇA DE USO**

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.