

# A PRÁTICA DO SOLFEJO MODAL NO ESTUDO DE PERCEPÇÃO MUSICAL NO BRASIL: UMA REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

## Autor

Tiago Silveira Quintana

## RESUMO

A prática musical modal tem sido estudada ao longo dos séculos por diferentes profissionais. Enquanto a música tonal se estabeleceu na Europa, principalmente entre os séculos XVII e XIX, a música modal esteve presente durante um período maior na história da música, permanecendo até os dias atuais, tanto no repertório de concerto como na música popular e folclórica. Apesar do largo alcance que a música modal possui, esse repertório é pouco abordado nas aulas de Percepção Musical, em especial nas práticas de solfejo e ditado. Nesse sentido, esse trabalho teve como principal objetivo estudar as abordagens dos principais métodos de Percepção Musical utilizados nos cursos superiores de Percepção Musical do Brasil, no que se refere ao ensino do modalismo, em especial do solfejo modal, observando a quantidade de exercícios, as abordagens sugeridas, assim como a diversidade de exemplos da literatura musical. Como resultado, observou-se que os métodos pesquisados possuem poucos exercícios destinados à prática

modal. Além disso, há uma enorme tendência em tratar os solfejos modais como um assunto complementar, apenas nos capítulos finais e sempre relacionando-os com o sistema tonal. Essa deficiência pode dificultar o pleno entendimento da prática modal, o que é um fator limitante para a vida profissional do estudante.

## PALAVRAS-CHAVE

Percepção musical; solfejo; música modal; ouvido relativo.

## ABSTRACT

The practice of modal music has been studied through the centuries by many different professionals. While tonal music was established in Europe, mainly between the seventeenth and nineteenth centuries, modal music has been around for a much longer time in music history, remaining to current days in concert music repertoire, as well as in popular and folk music. Despite the wide extent of modal music, this repertoire is little addressed in Musical Perception

classes, especially in the practice of sight-singing and ear-training. In this sense, this research is focused on studying the approaches presented in main Musical Perception methods used in Musical Perception classes at Brazilian undergraduate courses, regarding the modal practice, particularly modal sight-singing, watching for the number of exercises, suggested approaches, as well as the variety of examples coming from musical literature. As a result, it was observed that the studied methods show few exercises addressing modal practice. Furthermore, there is a huge tendency of treating modal sight-singing as a complimentary subject, only in the final chapters and always connecting it with the tonal system. This shortcoming may make it difficult to fully understand the modal practice, which is a limiting factor in a student's professional life.

### **KEYWORDS:**

Music perception; sight singing; modal music; relative pitch.

## **1. INTRODUÇÃO**

A prática musical modal tem sido estudada ao longo dos séculos por diferentes profissionais, dentre eles musicólogos, instrumentistas, historiadores e educadores. Por ser uma prática rica em detalhes, há inúmeras abordagens importantes que ainda estão sendo pesquisadas. Essas especialidades incluem diversos parâmetros, dentre eles: 1) como executar peças vocais e instrumentais modais o mais próximo possível das práticas originárias dos séculos XIV, XV e XVI; 2) como o modalismo é empregado na música dos séculos XX e XXI (tanto de concerto quanto popular); 3) como se aprofundar em análises de peças modais de repertório europeu; 4) como praticar a música modal na contemporaneidade com ênfase na prática de solfejo e educação musical, entre outros.

Quando nos aprofundamos na definição de música modal, encontramos inúmeros tratados que mergulham profundamente nessa questão. Freitas (2008) define modo de forma preliminar, em que este é uma orga-

nização de intervalos dentro do âmbito de uma oitava, e até certo ponto o uso de modos em diferentes contextos históricos e culturais está unido pelo uso das mesmas estruturas e mesmos nomes. No entanto, na prática, encontramos formas muito distintas de utilização dos modos entre diversas culturas e períodos históricos, no que diz respeito a outros aspectos da música, como a construção melódica, instrumentação e ritmo. Sendo assim o modo sendo definido por seu contexto histórico e sociocultural:

O fato é que, quando definidos apenas pelas arrumações internas de seus intervalos, os modos dizem bem pouco sobre a música, seja a pré-tonal europeia ou a popular do mundo atual. A diferença modal (como a tonal) não cabe na pura arrumação da escala, é preciso olhar o modo em seu mundo [...] pois é aí, em meio aos demais aspectos dessa música – texto, melodia, ritmo, fórmulas cadenciais, tessitura, impostação, andamento, afinação, consonância, dissonância, prosódia, contraponto etc. – imerso em seu contexto de arte e cultura, que o modo alcança seu sentido. (FREITAS, 2008, p. 1-2, grifos do autor).

Ao pesquisar sobre o ensino do modalismo na escola regular de música, diversos outros parâmetros são levantados. Flauzino (2008) se utiliza da explicação de Sena (2008) sobre modalismo e tonalismo. Sena defende que há duas definições; uma prática, em que os modos são organizações de alturas ao redor de um tom central, e outra histórica, em que o modo é definido a partir do que não é tonal, sendo o tonalismo desenvolvido do uso extremo da percepção de sensível e tônica, formando um complexo sistema, com cromatizações e tônicas secundárias subordinadas à principal.

No mesmo sentido, Silva (2015) se refere ao processo criativo musical modal apresentando diversas referências acerca da definição de modo, grande parte simplificada e reduzida a organizações de tons e semitons dentro de uma escala, geralmente se referindo especificamente aos modos eclesiásticos, e algumas definições expandindo o entendimento à base de grande parte da música mundial, sempre atrelado a um contexto social e histórico, em comparação com o

sistema tonal sendo desenvolvido em um local e período definidos.

Ainda, outros autores definem modo em comparação com escalas, que possuem organização entre tons e semitons. Benward e Saker (2009), por exemplo, definem música modal como uma coleção de alturas organizada ao redor de uma nota central, e distinguem a definição de modo da definição de escala pelo uso de expressões melódicas idiomáticas. Já Rogers e Ottman (2013) definem modo como uma organização de tons e semitons (às vezes outros intervalos) para formar escalas e citam seu uso no período medieval, renascentista e pós tonal, tendo sido negligenciado pelos compositores dos séculos XVII, XVIII e XIX.

É fato que, como compreendido por Rogers e Ottman (2013), a música modal foi negligenciada por compositores dos períodos barroco, clássico e romântico. Foi exatamente nesse período que a música tonal ganhou forças e acabou por sustentar e estabelecer grande parte do ensino musical conservatorial ao redor do

mundo. O ensino musical se voltou para a prática da música tonal em grande parte das Universidades pelo mundo, e concomitou em um enorme leque de métodos de ensino voltados exclusivamente para a prática tonal.

Otutumi (2013) ressalta a predominância da prática tonal europeia dos séculos XVII a XIX nos cursos de graduação em música, especialmente nos métodos de ensino de percepção musical, disciplina obrigatória na maior parte dos cursos regulares de música ao redor do mundo: "Há anos afirma-se sobre esse aspecto nos cursos de graduação em Música, ou seja, da busca de aprimoramento auditivo por meio de exercícios originários ou tirados preferencialmente do sistema tonal." (OTUTUMI, 2013, p. 5).

Também é destacado por Otutumi (2013) que muitas vezes os poucos exercícios referentes a outras práticas são abordados a partir da visão tonal. De forma geral, os métodos de solfejo, por exemplo, são divididos, grosso modo, em cerca de 80% música tonal, 10% música modal e outros 10% música dos séculos XX e XXI, com

variações a depender do método.

[...] a gente se concentra no solfejo tonal. Depois a gente passa pro 'Sight Singing', que é tonal. Mas aí a música brasileira é mista, modal, tonal e a gente acaba pontuando algumas coisas. Basicamente é maior e menor, oitenta por cento. Solfejo atonal?! Quem é que solfeja atonal? (TEIXEIRA, 2011, p. 78 apud OTUTUMI, 2013, p. 5).

Segundo Gomes (2014), essa predominância do modelo europeu tonal no ensino musical no Brasil foi estabelecida pela classe dominante, remontando ao estímulo ao modelo conservatorial com a vinda da família real portuguesa ao Brasil.

A história deste ensino no Brasil mostra que foram privilegiadas concepções do conhecimento baseadas em parâmetros estabelecidos pela classe dominante, ignorando a realidade cultural e musical contemporânea. [...] essa visão legítima e cristaliza saberes considerados importantes pelos detentores do poder, o que no Brasil foi concretizado na idealização da cultura europeia como modelo para a construção de uma ideia de ensino musical. (GOMES, 2014, p. 2).

Enquanto a música tonal se es-

tabeleceu na Europa, principalmente entre os séculos XVII e XIX, a música modal esteve presente durante um período muito maior da história, permanecendo até hoje presente tanto no repertório de concerto como na música popular.

Desde a antiguidade, e ao longo da História, a música modal esteve presente nas diversas culturas, sobretudo orientais. Da mesma forma, a música modal foi a base da música eclesiástica na Idade Média. Com o surgimento do sistema tonal, a partir do Romantismo, foi retomado o interesse pelo modalismo na música de concerto; que, de Brahms, passando por impressionistas como Debussy, chegou até os nacionalistas como Béla Bartók, Zoltan Kodály, Guerra-Peixe, Radamés Gnattali e Villa-Lobos. (SILVA, 2015, p. 1).

Essa discrepância entre a amplitude do modalismo e a sua abordagem nos cursos de música, especialmente na disciplina de Percepção Musical, gera uma série de reflexões que devem ser discutidas. Segundo Silva (2015, p. 4), "[...] apesar do sistema modal ser um importante elemento de presença marcante na música brasileira, ainda é pouco explo-

rado pelos programas de estudos das escolas de música."

Após toda essa reflexão acerca da música modal no ensino musical, em especial nos cursos de Percepção Musical, o objetivo central deste trabalho será estudar as abordagens dos principais métodos utilizados nos cursos de percepção musical no Brasil, no que se refere ao ensino do modalismo, em especial do solfejo modal, observando a quantidade de exercícios, a abordagem sugerida, assim como a diversidade de exemplos da literatura musical.

## 2. BREVE ANÁLISE DE ALGUNS MÉTODOS DE PERCEPÇÃO MUSICAL QUE UTILIZAM SOLFEJO MODAL

Nessa sessão, serão analisados, no que tange à execução, excertos musicais retirados dos métodos de Solfejo mais utilizados nos cursos de graduação em Música do Brasil, de acordo com as ementas disponibilizadas por diversas Universidades Federais. Apontaremos como os métodos costumam expor esses exercícios,

quais as recomendações de execução e possíveis dificuldades de cada um deles.

O método *New Approach to Sight Singing*, de Berkowitz et al. (2017), aborda cerca de 20 solfejos modais. O primeiro capítulo do método conta com uma introdução a essa prática, com melodias a uma voz. O terceiro capítulo apresenta alguns exercícios modais mais complexos, dessa vez a duas vozes para prática em conjunto. Nos exercícios a uma voz, os autores introduzem um grupo de melodias baseadas nos modos dórico, mixolídio, frígio e eólio. São quatro melodias no modo dórico, uma no modo frígio, quatro no mixolídio e três no eólio. Algumas melodias incluem a palavra *transposed* antes do nome do modo, quando há algum acidente na armadura de tonalidade. Por ser um método de solfejo, os autores não abordam questões teóricas de identificação modal. Ao invés disso, é sugerido pelos autores que os estudantes escutem os aspectos característicos do modo, com indicações dos principais acordes dos modos dórico e mixolídio. Na Figura 1 observa-se um exercício

com poucos saltos, predominância de graus conjuntos e ritmo simples. Uma possível dificuldade para um ouvido tonal seria a execução da nota mi bemol ao invés da nota mi.

plena o modo em questão. No geral, os exercícios modais deste método se assemelham ao exemplo dado, na questão de complexidades rítmicas e melódicas.

Figura 1 - Excerto para solfejo em modo dórico

309. *Dance (transposed Dorian)*

g: i v i IV i IV i v III IV i IV I

Fonte: Retirado de Berkowitz et al., 2017, p. 81.

Isso ocorreria pelo estudo repetido da música tonal e a confusão do excerto com a tonalidade de sol menor (ao invés de dórico).

Nesse sentido, o estudante deve se conscientizar de que o modo dórico é diferenciado do modo menor tonal justamente por ter a sexta maior. É necessário que vários exercícios no modo dórico seja realizados para que o estudante compreenda de maneira

Já o método *Modus Vetus*, de Edlund (1967), apresenta um capítulo com cerca de 35 melodias que não estão nos modos maior e menor, sendo a maioria modal. Assim como Berkowitz et al. (2017), Edlund (1967) não aborda questões teóricas. A orientação é que o estudante, assim como nos exercícios tonais, não realize o solfejo pensando nas distâncias intervalares, mas busque identificar

Figura 2 - Excerto para solfejo modal

1

May - en - zeit o - ne neidt freu - den geit wi - der - streit, sein  
Uff dem Plan o - ne wan sicht man stan wol - ge - tan,

wi - der - ku - mer han uns al - len hel - ffen. Durch das gras sind  
Lich - te präu - ne plüm - lein bay den gel - ffen.

sie schon uf ge - drun - gen und der walt ma - nig - vald un - get - zalt

ist der - schalt. Das er ward mit dem nie bas ge - sun - gen.

Fonte: Retirado de Edlund, 1967, p. 93.

as estruturas melódicas. Os exercícios são apresentados sem a indicação do modo.

O exercício da Figura 2 é muito curioso uma vez que está em ré, mas não apresenta o sexto grau, nota essencial para a diferenciação entre os modos dórico e eólio. O exercício é feito em grande parte de graus conjuntos, com poucos saltos e ritmo simples. A maior dificuldade desse solfejo

em comparação ao solfejo tonal seria o uso do sétimo grau sem alteração, principalmente quando ascendente, o que não é comum no modo menor de repertório tonal, em decorrência da escala menor harmônica. Os exercícios do capítulo se tornam progressivamente mais complexos, incluindo dificuldades rítmicas, saltos e uso de escalas que não se caracterizam como nenhum dos modos diatônicos.

A ambiguidade de algumas melodias modais é citada por Rogers e Ottman (2013), no método *Music for Sight Singing*. Os autores não apresentam nenhuma orientação específica para a realização do solfejo modal, mas introduzem uma breve base teórica sobre os modos no capítulo dedicado ao assunto, em que apresentam cerca de 40 exercícios modais divididos em duas sessões: a primeira com exemplos de música folclórica, que contêm melodias com poucos saltos e estruturas mais simples, e a segunda com exemplos de "música composta", de compositores anteriores ao século XVII, com estrutura mais complexa e alterações cromáticas características da chamada música ficta.

No método *Music for Sight Singing* de Benjamin, Horvit e Nelson (2009), a Unidade 18 é dedicada a melodias modais, com cerca de 60 exercícios, que incluem padrões escalares para identificação de sonoridade, melodias simples e trechos a quatro vozes. Não há orientação específica para o estudo de solfejo modal.

A melodia em modo frígio na Figura 3 é composta majoritariamente por graus conjuntos, com alguns saltos de terças ou quartas, e ritmo simples. A maior dificuldade está na presença da nota fá natural formando uma segunda menor, no lugar do fá sustenido geralmente presente na tonalidade de mi menor. Outros exercícios do método implementam maiores dificuldades rítmicas, trocas de clave e melodias mais longas, mas melodicamente segue a predominância de graus conjuntos e saltos curtos. Há também a presença de algumas melodias a quatro vozes.

Ao introduzir as escalas menor natural, melódica e harmônica, a partir dos diferentes tipos de sexto e sétimo graus, Hindemith e Guarneri (1988), em seu método *Treinamento Elementar Para Músicos*, também introduz o modo dórico, como a quarta escala menor, que combina o sexto grau maior e o sétimo menor. São apresentados alguns exercícios de improvisação que alternam entre essas 4 escalas menores. Quanto aos outros modos, Hindemith e Guarneri (1988) dedica um pequeno texto introduzindo conceitos teóricos e seu contexto histórico, em uma nota de rodapé.

Figura 3 - Excerto para solfejo em modo frígio.



Fonte: Retirado de Benjamin, Horvit e Nelson, 2009, p. 272

Figura 4 - Excerto para solfejo em modo mixolídio.



Fonte: Retirado de Med, 1986, p. 99.

Em seu método Solfejo, Med (1986) inclui o ensino dos modos na categoria de Solfejo Tonal, apresentando exemplos nos modos dórico e frígio, apontando suas diferenças para o modo menor, e nos modos lídio e mixolídio, apontando suas diferen-

ças para o modo maior. São cerca de oito exercícios em cada modo, incluindo exemplos entre uma e quatro vozes. O exercício da Figura 4, em mi bemol mixolídio, apresenta uma estrutura melódica simples, composta apenas por graus conjuntos e saltos de

terça. O ritmo é simples, embora a métrica não seja constante. A maior dificuldade desse exercício em relação aos exercícios tonais é a presença do sétimo grau menor (ré bemol), em detrimento do sétimo grau maior encontrado no repertório tonal. Os diversos exercícios modais presentes no livro seguem esse padrão apresentando eventualmente pequenas dificuldades como alterações cromáticas.

### 3. CONSIDERAÇÕES

Podemos perceber diferenças e semelhanças, referentes a diversos aspectos, entre as abordagens dos diferentes métodos estudados. A principal diferença está na escolha dos modos a serem estudados. Enquanto Edlund (1967) decide abordar desde os modos diatônicos até escalas exóticas, Hindemith e Guarnieri (1988) se limitam apenas ao estudo do modo dórico. De modo geral há diferença na inclusão ou não do modo eólio, por sua semelhança com a escala menor natural, e do modo lícrio, pelo seu intervalo característico de quinta diminuta.

Os métodos fornecem poucas instruções em relação à realização de exercícios modais, fazendo com que a abordagem desses exercícios fique à cargo dos professores. No entanto, quando apresentam alguma orientação específica para o estudo de solfejo modal, essa orientação é a de se realizar o exercício da mesma forma que se realizaria um exercício tonal.

Embora os modos representem diferenças em diversos aspectos musicais, como estrutura melódica, rítmica, e fórmulas cadenciais, como destacado por Freitas (2008), o único aspecto a ser observado nos métodos analisados é a nota que diferencia cada modo de uma escala maior ou menor, deixando de lado grande parte do que caracteriza o sistema modal.

Em relação ao número de fragmentos, o baixo número de excertos modais em relação aos tonais, como destacado por Otutumi (2013), é semelhante entre os métodos estudados. Geralmente esses poucos exercícios se encontram condensados em um único capítulo, dentre os capítulos finais dos métodos, o que pode gerar grandes

dificuldades, uma vez que ao iniciar o estudo do solfejo modal, o aluno provavelmente já esteja com as estruturas tonais internalizadas, o que pode resultar na comparação constante dos solfejos modais com o sistema tonal.

Um possível aliado no ensino de solfejo modal no Brasil é a rica presença de música tradicional modal. No entanto, os métodos utilizados em universidades brasileiras são, em sua maioria, estrangeiros. Med (1986), o único autor analisado em atividade no Brasil, segue o padrão dos autores internacionais, utilizando, em grande proporção, excertos de melodias da cultura europeia.

Os métodos de percepção musical (voltados para o treino de solfejo) comumente possuem poucos exercícios destinados à prática modal. Sendo assim, há um enorme potencial de crescimento nesse campo, com a possibilidade de aumento significativo de excertos direcionados à prática do solfejo modal. O treino constante desse repertório pode enriquecer o processo de ensino/aprendizagem nas aulas de percepção, tornando o solfejo mo-

dal tão natural quanto o solfejo tonal costuma ser. Além disso, a tendência em tratar os solfejos modais como um assunto complementar, apenas nos capítulos finais e sempre relacionando-os com o sistema tonal, tende a passar a falsa impressão de que esses são mais difíceis comparados aos tonais. Essa cultura pode dificultar o pleno entendimento da prática modal, o que é um fator limitante para a vida profissional do estudante.

#### **4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BENJAMIN, Thomas E.; HORVIT, Michael; NELSON, Robert S. *Music for sight singing*. 5th ed. [Boston, Massachusetts]: Schirmer Cengage, 2009.

BENWARD, Bruce; SAKER, Marilyn. *Music in theory and practice*. 8th ed. New York: McGraw-Hill, 2009. v. 1.

BERKOWITZ, Sol et al. *A new approach to sight singing*. 6th ed. New York: W. W. Norton & Company, 2017.

EDLUND, Lars. *Modus Vetus: sight singing and ear-training in major/minor tonality*. Estocolmo: Wilhelm Hansen, 1967.

FLAUZINO, Isabel C. Maciel. *O ensino do modalismo na escola regular de música*. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Música) - Instituto Villa Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia/isabelflauzino.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2021.

FREITAS, Sérgio Paulo R. *Dos modos em seus mundos: uso do termo modal na teoria musical*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO (ANPPOM), 18., 2008, Salvador: 2008. Pôsteres [...]. Salvador: ANPPOM. Disponível em: [https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_2008/5aposautor.htm](https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/5aposautor.htm).

Acesso em: 07 jul. 2021.

GOMES, Érica D. Reflexões sobre o não dito na educação musical: um espaço a ser ocupado pela música contemporânea. *Reflexão e Ação*, v. 22, n. 1, p. 78–94, abr. 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.17058/rea.v22i1.4339>. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/4339>. Acesso em: 07 jul. 2021.

HINDEMITH, Paul; GUARNIERI, Camargo. *Treinamento elementar para músicos*. 4. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1988.

MED, Bohumil. *Solfejo*. 3. ed. Brasília, DF: Musimed, 1986.

OTUTUMI, Cristiane H. Vital. O ensino tradicional na disciplina Percepção Musical: principais aspectos em destaque por autores da área nos últimos anos. *Revista Vórtex*, v. 1, n. 2, p. 168-190, 2013.

PAZ, Ermelinda. *As estruturas modais*

na música folclórica brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. (Cadernos Didáticos, 8). Disponível em: <http://ermelinda-a-paz.mus.br/Livros/Cadernos%20Didaticos%20UFRJ%2008.pdf>. Acesso em: 07 jul. 2021.

ROGERS, Nancy; OTTMAN, Robert W. Music for sight singing. 9th ed. New Jersey: Prentice Hall, 2013.

SENA, Hélio. Entrevista realizada em sua residência. Rio de Janeiro, 23/10/2008. 1 fita cassete (60 min)  
SILVA, Rejane de Melo e Cunha. Processo criativo musical: o modalismo como ferramenta de ensino-aprendizagem na linguagem musical. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/6823>. Acesso em: 07 jul. 2021.

### **Tiago Silveira Quintana**

Graduando em Música e Tecnologia – Bacharelado pela Universidade Federal de Santa Maria, bolsista de iniciação científica FIPE.

E-mail: [tiagosquintana@gmail.com](mailto:tiagosquintana@gmail.com)

Pesquisa apoiada pelo programa FIPE-UFSM.