

AS QUALIDADES DINÂMICAS DOS MODOS MIXOLÍDIO, DÓRICO E FRÍGIO NA IMPROVISACÃO CLÍNICO-MUSICAL

The dynamic quality of phrygian, doric and mixolidian modes in the clinical-musical improvisation

QUEIROZ, Gregório J. Pereira¹

Resumo

Estudo das qualidades dinâmicas e da ação de forças presente nos modos mixolídio, dórico e frígio, e de seus potenciais na prática clínica musicoterapêutica, em especial nas improvisações clínico-musicais.

Abstract

The study of the dynamic qualities and of the action of forces present in the Mixolidian, Phrygian and Doric modes, and of your potentials in the clinical practice music therapic, especially in the clinical-musical improvisations.

Palavras-chave: modos, qualidades dinâmicas, movimento nas escalas, improvisação clínico-musical.

Keywords: modes, dynamics qualities, scales motion, clinic-musical improvisation.

Data de submissão: Setembro de 2015 | **Data de publicação:** Dezembro de 2015.

¹ GREGÓRIO J. PEREIRA DE QUEIROZ - Graduado em Arquitetura (FAUUSP). Especialista em Educação Musical com área de concentração em Musicoterapia” (Faculdade Carlos Gomes) e “Musicoterapia na Saúde” (Faculdade Paulista de Artes). Mestrando em Psicologia Social, Instituto Psicologia – Universidade de São Paulo. Brasil. Correio eletrônico: gjpqueiroz@usp.br.

O intuito deste trabalho é fornecer bases para o pensamento musical e musicoterápico com vistas ao trabalho de improvisação clínica, a partir da análise das qualidades dinâmicas, e movimentos resultantes destas, em três dos modos diatônicos – mixolídio, frígio e dórico – comparando-os com a dinâmica do modo diatônico maior, o modo sobre o qual se estabeleceu a música ocidental nos últimos quinhentos anos.

As qualidades dinâmicas da música feita sobre estes modos podem colaborar com as intenções do clínicas do musicoterapeuta na improvisação clínico-musical de modo diferente do que o fazem os modos diatônicos maior e menor, alargando o material musical que o musicoterapeuta venha a utilizar.

Os modos mixolídio, dórico e frígio têm movimentos e dinâmicas que diferem do modo maior. A música executada nestes modos contém diferentes significados, postulam outras movimentações para a interioridade humana. O interesse do estudo está no uso das escalas na improvisação musical em musicoterapia justamente por elas colocarem em jogo outros movimentos.

Além de descrever com palavras como é o movimento da escala natural em cada modo – tarefa ingrata, pois que palavras descrevem mal dinâmicas; elas descrevem melhor objetos – também indicamos em quais momentos e situações do processo terapêutico o uso destas escalas poderia ser pertinente.

A descrição do movimento é compreendida de modo mais adequado ao se escutar as escalas soarem em um piano ou outro instrumento. Em oficina apresentada sobre o modo mixolídio (QUEIROZ, 2003b), no XI Simpósio Brasileiro, além da própria escala, foram apresentados exemplos deste modo em peças populares e eruditas, e solicitado aos participantes improvisar ao piano sobre o modo mixolídio, ilustrando auditivamente o movimento dinâmico.

Não dispondo de tais recursos no texto de um artigo, contamos com a familiaridade que os leitores possam ter com as escalas, em sua experiência musical; recomendamos a audição das escalas sob a perspectiva aqui apresentada. Em especial, sensibilizar-se com as qualidades dinâmicas das notas musicais e seus movimentos, lendo este texto ao mesmo tempo em que são tocadas as notas que exemplificam o que aqui expomos.

Partiremos de um ponto conhecido pelos estudantes de música, o modo maior, e a fundação que lhe dá base, a ordem diatônica, para, a partir destes dados, construir o pensamento sobre os modos e a utilização musicoterápica.

A música ocidental tem por base uma determinada seleção de notas, denominada *ordem diatônica*. Esta ordem divide em sete a gama de frequências compreendida em uma oitava, do seguinte modo: tom (T), tom, semitom (ST), tom, tom, tom, semitom; e assim por diante.

1	2	3	4	5	6	7	8=1	2	3	4	5
... T	T	ST	T	T	T	ST	T	T	ST	T	...

Ilustração 1 - A Ordem Diatônica e sequência de tons e semitons

Esta sequência específica de tons e meios tons em uma oitava é a base para a música ocidental. Pode-se mesmo dizer que toda a música ocidental vive dentro do universo definido por esta sequência organizada de notas musicais. A razão disto ser assim já foi bastante discutida, sem se avistar explicação. Seguiremos outro caminho que não o da discussão de *por que* isto é assim, mas *o que* acontece a partir da distribuição das notas ser essa, tal como indicado por Zuckerkandl (1973, p. 38):

“Estudiosos da música, físicos e filósofos têm se esforçado para encontrar uma base racional para o fato do arranjo de notas em nossa música ser precisamente este e nenhum outro. Suas especulações não têm sido particularmente frutíferas. Neste estudo seguiremos uma linha diferente de questionamento. Não perguntaremos: *por que* é este o sistema de notas de nossa música e não outro? Perguntaremos: o que o fato das notas serem arranjadas deste modo e não de outro *faz* pela música; o que nossa música *possui* em seu sistema de notas?”

A ordem diatônica está mais do que estabelecida na música ocidental, e mesmo o atonalismo e o dodecafonismo nascem de um arranjo particular da ordem diatônica, que é aquele em que os semitons são preenchidos por igual, a *escala cromática* – na verdade, nascem da descaracterização desta ordem pela igualdade dos intervalos; onde os intervalos são iguais, onde cada um é tão bom quanto qualquer outro para toda e qualquer função, perde-se a ordem, deixa-se de ter a dinâmica e o movimento na escala.

“É muito significativo que o sistema racionalmente perfeito, a igual distribuição das notas por todo o espaço tonal, representa, considerando musicalmente, a dissolução de toda a ordem: entre as notas da escala cromática não há relações de apontar e ser apontado, de gravitação ou atração – nenhuma relação dinâmica; qualquer nota é tão boa quanto qualquer outra. A escala cromática tocada rapidamente lembra o guincho de uma sirene – o resultado é o caos tonal” (ZUCKERKANDL 1973, p. 39).

Mantendo-se a sequência de intervalos de tons e semitons, há uma grande gama de possibilidades em se ter diferentes escalas diatônicas. No dizer de Zuckerkandl (1973, p. 30), “existe somente uma ordem diatônica, mas existem diferentes escalas diatônicas, cada uma tendo seu padrão peculiar e produzindo sua expressão tonal peculiar. As diferenças são chamadas diferenças de *modo*”.

Os *modos* são os diferentes modos de organizar a ordem diatônica. Conforme tomamos como início uma nota ou outra, temos diferentes sequências de intervalos entre as notas, diferentes *modos da ordem diatônica*. A sequência dos intervalos é diferente em cada modo. Assim, na sequência de intervalos apresentados na Ilustração I, ao iniciar a escala no número 1, temos o modo jônico; o modo dórico ao iniciar no número 2, o modo frígio no número 3, o modo mixolídio no número 5 e o modo eólio no número 6. A sequência de intervalos definida a partir desses inícios define a distribuição das notas para cada modo².

Música modal é aquela que tem por base algum dos modos acima enunciados. O modo jônico, embora também faça parte da música modal, deu origem a algo que não é propriamente um modo, pois que se desenvolveu como que em profundidade, gerando possibilidades harmônicas que não foram possíveis a partir dos demais, nem de outras ordens que não a diatônica. Aquilo que escutamos de música no Ocidente é, quase em sua totalidade, baseado no modo jônico ou maior; este tem sua contraparte no modo menor, derivado do eólio. O desenvolvimento da música ocidental, erudita e popular ocorreu predominantemente dentro dos modos maior e menor – o que conhecemos por *harmonia* resulta desse desenvolvimento.

As qualidades dinâmicas, como definidas por Zuckerkandl, são qualidades presentes no modo maior³, na escala de sete tons cuja sequência de intervalos é tal, que produz certa dinâmica entre as notas, um movimento em direção à sua meta e um desejo de completude, de realizar o fato de formarem um sistema.

“Qualidade Dinâmica é a qualidade propriamente musical de uma nota, é o que permite à nota tornar-se *portadora de significado* . . . A nota dentro de um contexto musical, de uma melodia, torna-se ativa; uma qualidade advém a ela enquanto participante de um sistema de notas: a demanda por completude, por restauração do equilíbrio, por atração, por ser atraída, por ir para adiante” (ZUCKERKANDL, 1973, p. 38).

² Estes nomes são aqueles utilizados pela terminologia legada pela música medieval. Os gregos antigos utilizavam os mesmos nomes, mas atribuídos a outras sequências de intervalos. Neste trabalho, utilizamos os nomes da terminologia medieval.

³ O estudo das qualidades dinâmicas no modo menor foi abordado, sucintamente, por Zuckerkandl, em *The Sense of Music*, 1971, pp. 30,36.

Qualidades Dinâmicas são as dinâmicas de movimento que escutamos nas notas, expressando seu lugar no sistema tonal. Elas estão presentes na ordem diatônica, e não apenas em um ou outro dos modos desta ordem. Assim, estaremos aqui expandindo para mais três modos as explanações que Zuckerkandl fez para o modo maior, de modo a conhecer com que espécie de movimento estes modos nos levam a nos movermos junto com eles.

Na *escala maior diatônica*, o movimento de cada nota aponta para a nota 1 (tônica), que é o centro do sistema. A nota 2 gravita em direção à 1, assim como a 7 gravita (ainda mais urgentemente) em direção à 8 (= 1). As notas 3 e 5 também tendem em direção a 1, mas seus esforços são menos francos: não rompem com seus lugares, têm raízes mais firmes em si mesmas; podem ser descritas como tendo um exterior equilibrado e um interior tenso. 4 gravita para 3, 6 gravita para 5, e, por meio destas, também apontam para 1. Este é um resumo da exposição feita por Zuckerkandl, em *Sound and Symbol: Music and the External World* (p. 40).

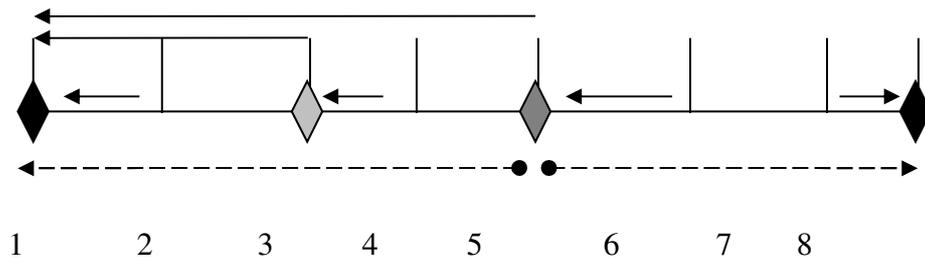


Ilustração 2 - As forças de atração presentes no modo diatônico maior e seus polos de força.

A força ativa (flechas inferiores tracejadas, na Ilustração II) puxa as notas de volta para 1, em todo o percurso desde 1 (tônica) até 5 (dominante). Somente quando chegamos em 5 encontramos alguma estabilidade semelhante àquela que encontramos em 1, mas não tão arraigada. 1 é o polo principal, 5 é o contrapolo. De 5 a 8, a força ativa puxa as notas em direção a 8. No trecho entre 5 e 6, há duas forças ativas, uma puxando em sentido contrário à outra; é neste ponto que a escala reverte seu sentido e puxa o movimento em direção a 8; aqui ainda está presente o empuxo da força ativa de 1 a 5, que como que por inércia tende a se estender além, e começa a se fazer presente a atração de 8 puxando o movimento e fazendo as notas gravitarem em sua direção.

Abaixo, a reprodução do diagrama que consta do livro *Sound and Symbol*, de Zuckerkandl, que representa os 7 intervalos ascendentes do modo maior (coordenada horizontal) e as qualidades dinâmicas de cada trecho do percurso entre as notas (coordenada vertical), com a curva crescente indicando aumento da tensão dinâmica –

com o máximo no ponto 5 – e a curva decrescente indicando a volta ao repouso, à dinâmica zero, à meta de recuperação do equilíbrio absoluto, igual ao do ponto 1. Este é o diagrama das qualidades dinâmicas percorridas quando percorremos a escala diatônica maior, o diagrama da *organização de seu campo dinâmico*.

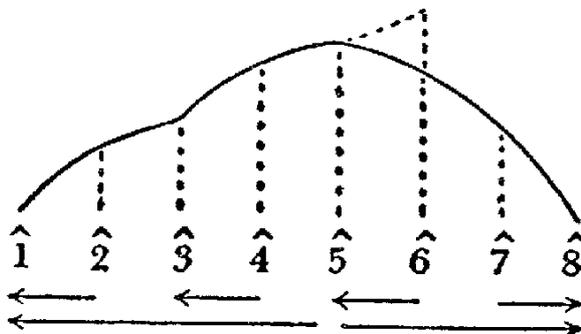


Ilustração 3: Diagrama de Zuckerkandl para a organização do campo dinâmico da escala diatônica maior.

O movimento da escala vai contra a força ativa de 1 a 5, quando atinge o ponto mais ‘distante’ de 1, o polo 5. O passo 6, que pareceria levar o movimento ainda mais para longe, é atraído por meio de 7 para 8, a favor da força ativa, como um retorno ao início: 8 = 1, centro da escala maior.

Este é o resumo dos movimentos ouvidos na escala maior quando tocada nota após nota. Qualquer outra melodia feita dentro desta escala terá seu movimento desenhado *contra este movimento de fundo*, isto é, as tensões acima descritas são as tensões de base da escala maior e formam o pano de fundo, o campo dinâmico, contra o qual surgem as tensões e movimentos das melodias criadas. Quando dizemos *contra*, queremos dizer, não algo que nega o movimento de base, mas contra como quando se diz que uma determinada cor surge mais viva *contra* um determinado fundo (de sua cor complementar, em especial), ou mais amortecida contra outro fundo (feito de cor semelhante). Todo movimento só pode ser percebido *contra* um fundo, por comparação com algo que permanece relativamente imóvel. Não nos damos conta, mas as melodias soam como soam por contraposição ao movimento de fundo, às forças ativas e às forças de atração e gravitação naturais da escala maior.

O fato das melodias no modo maior terem “por trás” de si este campo dinâmico dá a elas um colorido particular, próprio do modo maior. Claro, há melodias que seguem o fluxo natural do campo, outras que negam suas forças ativas, mas todas as melodias compostas dentro do modo maior (isto é, respeitando as 7 notas com os devidos intervalos desta escala) firmarão seu movimento a partir deste campo.

Do mesmo modo que uma andorinha voa utilizando-se da lei da gravidade e das correntes de ar (e das leis fixas e inexoráveis que regem estes dois fenômenos da natureza), e a partir destas é capaz de fazer todos os voos e recortes imagináveis no ar, também as melodias fazem muitos desenhos a partir da gravitação de todo o sistema em torno do polo 1 e do contrapolo 5.

O que este campo dinâmico nos diz, o que ele tem de característico? Afinal, estamos esmiuçando-o para, por comparação, apresentar os demais modos que nos propusemos a mostrar; então, como caracterizar o campo dinâmico do modo maior, o que ele tem de particular?

A principal característica é o ponto 8 ter a mesma característica dinâmica do ponto 1: a escala maior parte do repouso absoluto, e atinge *o mesmo* repouso absoluto. A meta da escala, seu ponto de chegada, é também seu ponto de partida. É uma escala cujo desenho diz de algo que vai adiante até atingir sua origem! Algo que não tem contrapartida no mundo físico: quanto mais avançamos, mais nos aproximamos da origem da qual partimos.

“A distância em afinação desde o ponto de partida aumenta a cada passo, mas com a oitava nota estamos novamente no ponto de partida. O partir torna-se um regresso; o início torna-se o fim. Este é o fenômeno que foi apropriadamente chamado “o milagre da oitava”; Ernest Kurth o caracteriza como “um dos grandes enigmas... o começo da irracionalidade na música, algo sem paralelo em todo o resto do mundo fenomênico”... o fenômeno da oitava revela a estrutura do mundo das notas: uma estrutura rítmica, podemos chamá-la, a qual estampa a forma de adiante-e-atrás, com-e-contra, cá-e-lá, acima-e-abaxo, em todo movimento tonal – a forma de onda, do pulso, da respiração. As formulações que no mundo do espaço são paradoxais, até mesmo sem sentido – onde quer que eu vá, eu volto; partida e meta são uma e a mesma coisa; todos os caminhos levam de volta ao seu próprio começo – são no mundo das notas, simples afirmações dos fatos” (ZUCKERKANDL, 1973, p. 92).

O campo dinâmico da escala diatônica maior contém um movimento que busca o repouso perfeito em sua origem, não importa para que lado se caminhe dentro dele. É sobre este pano de fundo que ouvimos todas as suas melodias; em outras palavras, todas as melodias ressonam essa busca do repouso perfeito, do retorno à origem, do encontro final com o centro gerador do sistema – uma imagem sonora símile à ideia de retorno ao centro ou do encontro com o *Self*. Todavia, associada ao que for, a forma da escala maior expressa o movimento para o mais longe e de volta à origem, não importa em que direção ele ocorra. Poder-se-ia quase dizer de uma obrigação em relação à perfeição do

todo, da imposição da harmonia do conjunto sobre qualquer uma de suas partes em particular.

Talvez ouçamos música com demasiada desatenção, e tenhamos perdido a percepção direta do movimento que subjaz às melodias das músicas de nossa cultura. Mas não importa se nossa percepção é capaz de perceber ou não: este campo dinâmico está atuante. Se perdemos a sensibilidade a ele, isto não quer dizer que ele deixou de existir, mas que nós perdemos a capacidade de percebê-lo – o problema está em *nossa* percepção, e não na necessidade de demonstrar a existência das qualidades dinâmicas ou do campo dinâmico das diferentes escalas. Como afirma Zuckerkandl (1973, p. 103), “hoje consumimos musica em quantidades maiores do que em qualquer geração precedente. Mas não sabemos muito como ler o que colocamos escrito. Esquecemo-nos do significado dos caracteres”.

Outras escalas não contêm tal movimento de “atingimento da meta”, de retorno à origem; sua forma expressa outros movimentos. E é isso o que estaremos estudando nos outros modos ou escalas.

Modo Mixolídio

O modo mixolídio tem início na nota 5 da ordem diatônica, como apresentada na Ilustração 1. Sua sequência é: tom, tom, semitom, tom, tom, semitom, tom. Equivale a tocar, nas teclas brancas do piano, de Sol até Sol oitava acima (daí ser denominado também ‘modo de Sol’). O modo maior é formado por dois tetracordes maiores; o mixolídio é formado por um tetracorde maior seguido de um tetracorde menor.

Há uma única diferença entre o modo maior e o mixolídio: o sétimo grau do modo maior baixado em meio tom no mixolídio (começando a escala em Dó, temos Si^b em vez de Si natural). A sensível perde sua força enquanto tal: a atração Si – Dó do modo maior não existe no mixolídio. Esta diferença produz um significado musical específico e característico, *que pode ser utilizado clinicamente*.

Mesmo a pequena alteração entre o modo maior e o mixolídio – o sétimo grau abaixado – gera movimentos diferentes entre estes modos. Esta diferença cria dinâmicas diferentes e, portanto, *significados diferentes* entre eles

O movimento da escala segue igual (à maior) de 1 a 6: atinge o contra-polo 5 (o ‘ponto mais distante’ de 1) e o ultrapassa em 6. Há atração de 6 para 7 (semitom), mas não há atração de 7 para 8. O movimento resta como que sem retornar ao ponto de

início, segue para além, para o infinito, não enquanto volta à origem, mas como abertura a uma amplidão antes desconhecida.

O passo 5 – 6 carrega uma ambiguidade de direção, tanto no modo maior quanto no mixolídio, que é resolvida nos passos seguintes, 6 – 7 e 7 – 8. No diatônico maior, a resolução torna 8 = 1, um retorno. No mixolídio, a resolução torna 8 outro que não 1 (acusticamente 8 é sempre 1, mas *dinamicamente* não). É como se 8 fosse uma conquista além de 1; o atingimento de algo que não estava presente no início. O “longínquo”, o “horizonte ampliado”, o “atingir algo além”, o “épico”, seriam, então, características dinâmicas (e não psicológicas) deste modo.

Por ser esta a característica dinâmica do mixolídio, e considerando-se que quando ouvimos música não apenas ouvimos o movimento de seu campo dinâmico, mas também – e principalmente – a audição do movimento é nos movermos junto com o movimento (ZUCKERKANDL, 1976, p. 157), as músicas elaboradas (compostas ou improvisadas) dentro deste modo nos levam a nos movermos para além do já conhecido, nossa interioridade se movimenta de modo a atingir algo além, a experimentar o que seja o horizonte ampliado em relação à condição na qual que começamos a audição.

Minha prática em improvisação clínico-musical tem mostrado que o modo mixolídio pode ser utilizado com proveito em:

1. Situações clínicas em que seja pertinente a dinâmica musical de “ir além” de onde se começou; por exemplo, quando o paciente ou o processo terapêutico está a superar um impasse diante de obstáculo ou limitação.

2. Situações de ir além de um dado limite, por meio de “coragem épica”, de movimento em espiral sem limite, sem fim; por exemplo, quando o paciente necessita experimentar o sentimento de coragem heróica; ou experimentar a confiança para se lançar em um vasto horizonte, uma ilimitação; ou de uma árdua tarefa pela frente

3. Situações de expressão da “distância longínqua de tempos e lugares”; por exemplo, a expressão positiva de algo almejado mas distante, do desejo de alcançar algo longínquo cuja realização demanda ir além de limites atuais.

4. Em meu trabalho, notei que pode ser contraindicada a utilização deste modo com pacientes que não têm noção de limite, julgando poder tudo e ser capazes de feitos extraordinários. Os pacientes com tendência exclusiva à exteriorização, e com dificuldade de interiorização, podem encontrar um reforço indevido à primeira tendência; não obstante, a utilização deste modo pode ser uma porta de entrada empática

com sua condição, pela igualdade entre o tipo de movimento mixolídio e a tendência psicológica à exteriorização.

Quando, na improvisação clínico-musical, quero caracterizar o campo tonal e dinâmico como sendo o mixolídio, há alguns procedimentos básicos, que se mostraram eficazes para caracterizá-lo e para que as melodias produzidas fossem referidas a seu movimento de fundo:

A. A utilização de baixo *ostinato* em Sol, sendo a improvisação executada nas teclas brancas do piano. O baixo pode ser tocado em diversos ritmos e variações sobre a nota Sol.

B. O baixo em Sol pode ser complementado com a quarta e a quinta de Sol: Dó e Ré. Ou ainda complementado com a sétima nota, característica do modo: Fá.

C. A utilização dos acordes do I grau (maior), V (menor) e VII (maior) [como se fosse Sol maior, Ré menor, Fá maior, respectivamente], criando variações em torno da nota Sol no baixo, ou mesmo com sua presença reduzida a algumas marcações.

Há muitos outros procedimentos possíveis. Contudo, para iniciar a exploração dos movimentos e forças expressas por este modo, tais procedimentos são bastante suficientes. Mantidos tais procedimentos para que o baixo marque a dinâmica mixolídia, é possível improvisar – seja o paciente ou o próprio musicoterapeuta – nas teclas brancas do piano, gerando quantas melodias forem, que estas terão seu movimento percebido contra o fundo do campo dinâmico mixolídio, caracterizando assim o movimento interno que lhe é característico.

Modo Dórico

O modo dórico difere bastante mais do modo maior, do que o fazia o mixolídio, por um lado, mas por outro lhe é mais semelhante. É estruturado por dois tetracordes menores. Assim, difere nos dois tetracordes do modo maior, mas lhe é semelhante por ter dois tetracordes de mesma espécie.

O modo dórico tem início na nota 2 da ordem diatônica, como apresentada na Ilustração I. Sua sequência é tom, semitom, tom, tom, tom, semitom, tom, formando dois tetracordes menores. Equivale a tocar nas teclas brancas do piano de Ré a Ré (daí ser denominado também “modo de Ré”).

A estrutura do tetracorde menor deve ser estudada aqui, pois ela fornece a base do movimento neste modo. Zuckerkandl, ao analisar este tetracorde na escala menor, diz:

“Bastante estranhamente, a mudança em afinação não afeta a qualidade dinâmica da nota 3 [a terceira nota do tetracorde]; no modo menor como no maior ela mostra a característica de estado de meio-equilíbrio, com uma leve mas marcada tensão interna apontando em direção a 1.” (ZUCKERKANDL, 1971, p. 31).

Assim, basicamente o modo dórico se assemelha ao maior, em seu movimento em direção a uma meta. Não obstante a observação de Zuckerkandl a respeito da qualidade dinâmica se manter no tetracorde menor, o impulso em direção à meta é sem dúvida menor do que no tetracorde maior. É como se o mesmo movimento transpassasse a escala com menor impulso, com, digamos assim, maior equilíbrio e menor compulsão em seu “ir adiante”.

A sequência de dois tetracordes menores no modo dórico gera dois trechos de movimento semelhantes, nos quais há direcionamento a uma meta, embora tenha um direcionamento equilibrado, “mostre a característica de estado de meio-equilíbrio com uma leve, mas marcada tensão interna apontando em direção à sua meta” (ZUCKERKANDL, 1973, p. 36), a nota de base da escala.

O reconhecido equilíbrio do modo dórico seria, então, resultante deste movimento presente igualmente em seus dois tetracordes. Uma curva semelhante à do modo maior, mas menos acentuada e simétrica, em seu movimento de se distanciar da nota base e voltar a ela, poderá simbolizar o movimento desta escala.

O movimento desta escala atinge o contrapolo formado pelas notas 4 e 5 e daí retorna a 8 = 1, como no modo maior. Mas o arco do movimento é perfeitamente simétrico, como também mostram os intervalos de semitom simetricamente posicionados entre as oito notas da escala, nos intervalos 2-3 e 6-7, colocados entre os três conjuntos de dois tons inteiros. Ordem estável, perfeito equilíbrio, simetria harmoniosa são atributos do movimento dórico. Tais qualidades estão em linha com o que tradicionalmente lhe é atribuído.

Por ser esta a característica dinâmica do dórico, e considerando-se que quando ouvimos música não apenas ouvimos o movimento de seu campo dinâmico, mas também – e principalmente – que a audição do movimento é nos movermos junto com o movimento, as músicas elaboradas (compostas ou improvisadas) dentro deste modo nos levam a nos movermos em direção a um objetivo ou meta preservando o equilíbrio por todo o caminho e afirmando a ordem do conjunto pela exata simetria de suas partes; pode-se dizer que o atingimento da meta está subordinado à manutenção do equilíbrio e da harmonia ao longo do percurso até esse atingimento.

Minha prática em improvisação clínico-musical tem mostrado que o modo dórico pode ser utilizado com proveito em:

1. Situações clínicas em que seja pertinente uma dinâmica em que a ordem e o equilíbrio prevaleçam sobre tudo o mais, em que exista meta definida a ser alcançada, mas o *modo equilibrado* como se atinge a meta é o elemento mais importante.

2. Situações em que a afirmação do sentido de ordem é necessária.

3. Situações clínicas em que a suavidade de movimento prevaleça, em que uma *assertividade compreensiva* é útil ao processo. O sentido de ordem do dórico não se impõe em um movimento impositivo como o faz o modo maior; é como se a ordem fosse subjacente mais do que se afirmasse exigindo respeito estrito, como é bem conhecido pelas estruturas harmônicas do modo diatônico maior.

4. Pode ser contraindicada a utilização deste modo em situações clínicas nas quais a fixação de uma estrutura leva à rigidez e à cristalização de um padrão indevido. Na minha vivência do movimento dórico junto a pacientes, estes se aferraram obstinadamente a certos padrões de comportamento encontraram um meio de repetir e reafirmar a ordem de padrões que necessitam ser modificados e transformados.

Um exemplo significativo da utilização deste modo está presente na descrição do processo clínico de um menino com características autistas, cuja movimentação estereotipada revela um padrão de ordem muito evidente, e para o qual a escala dórica foi utilizada, pela empatia à ordem simétrica de seu movimento, obtendo-se resultados particularmente notáveis (QUEIROZ, 2003a, capítulos 6 e 7). Nesse caso, a escala dórica foi utilizada em movimento descendente. Neste modo, percorrer a escala em direção ascendente e descendente resulta em igual movimento no campo dinâmico, fato único dentre todos os modos, que vem a ressaltar sua simetria e ordem.

Como comparação, o modo mixolídio é totalmente assimétrico, com seu movimento unidirecional; o modo maior é parcialmente simétrico, com seu retorno ao mesmo ponto, mas por trajetos dinâmicos diferentes de um lado e outro da curva. Na prática, estas diferenças significam levar o ouvinte a diferentes movimentos: no mixolídio, leva a um avanço além das fronteiras, não importando que isso saia do padrão pré-existente; no maior, leva à afirmação da meta inicial e a colocação de todas as tensões e ações em função dessa meta, em função da unidade subjacente.

Para caracterizar o campo dinâmico dórico, os procedimentos básicos são semelhantes àqueles apresentados para o mixolídio: a utilização das teclas brancas do piano com um baixo *ostinato* em Ré, sob vários ritmos e variações sobre esta nota;

complementação do baixo em Ré pelas quarta e quinta notas da escala, Sol e Lá; ampliação do colorido harmônico deste modo, mantendo-se as características de seu movimento, pela utilização dos acordes do I grau (menor), V grau (menor) e VII grau (maior). Há uma variação importante e, em alguns casos, mais adequada a este modo, que é a sequência de acordes do I grau (menor), IV grau (maior) e V grau (maior).

Modo Frígio

O modo frígio também é estruturado por dois tetracordes de mesma espécie: tetracordes formados pela sequência semitom, tom e tom, que denominaremos aqui tetracordes diminutos. A estrutura deste modo é bastante diferente da do mixolídio, mas tem alguma semelhança com o dórico e o maior, pois é formado por dois tetracordes iguais entre si (no caso do modo maior, dois tetracordes maiores, no caso do dórico, tetracordes menores – no frígio, tetracordes diminutos).

O fato do tetracorde iniciar por um semitom reforça o movimento de retorno à origem; “algo começa a se mover, mas você está ainda dentro de si mesmo” (ROBBINS & ROBBINS, 1998, p. 36), a força ativa deste modo atua ainda mais fortemente (do que no modo maior) puxando as notas para a origem. É como se ao seguir da primeira para a segunda e para a terceira e quarta nota, e assim por diante, o movimento se ressentisse do primeiro passo e não se completasse totalmente, sendo obrigado a um grande esforço para vencer a inércia de voltar para trás, presente desde que o primeiro passo, um meio-tom, foi dado.

O tetracorde diminuto é comentado por Zuckerkandl (embora ele não lhe dê este nome) quando investigando a escala menor (os graus 5, 6 7 e 8 da escala menor formam este tetracorde):

“Se ouvimos $\underline{8} - \underline{7}$ no modo maior e paramos em $\underline{7}$, a nota puxa para trás para $\underline{8}$ muito agudamente, audivelmente dá voz ao seu desejo de retornar a ele. Se ouvimos $\underline{8} - \underline{7}$ no modo menor, não ouvimos nada desse tipo. A nota $\underline{7}$ parece aqui ter sido puxada para longe de $\underline{8}$ tão fortemente que seu impulso supera a atração de $\underline{8}$. $\underline{7}$ no modo menor não aponta para $\underline{8}$ mas mais apropriadamente para longe dele. Como para $\underline{6}$, ele soa como se tivesse propensão em uma direção somente, para $\underline{5}$; não há indicação de uma ambiguidade como aquela de $\underline{6}$ no modo maior, nenhum sentimento qualquer que seja de ser uma parada na estrada, um inclinar-se para baixo, de $\underline{5}$ para $\underline{8}$. Desde que nada nestas duas notas, $\underline{6}$ e $\underline{7}$, aponta para $\underline{8}$, é claro que a sequência $\underline{5} - \underline{6} - \underline{7} - \underline{8}$ não pode conduzir o significado de puxar para perto do objetivo $\underline{8}$, não pode realçar $\underline{8}$ como a meta do movimento” (ZUCKERKANDL, 1971, p. 34).

Esta sequência de intervalos não aponta em direção à última nota, ao contrário, aponta de volta para a primeira nota – no exemplo acima, aponta para a nota 5; no tetracorde diminuto, aponta para a primeira nota do conjunto de quatro.

Ficar onde começou, permanecer atado à origem, não ter uma meta adiante claramente firmada: eis algumas das características do movimento frígio. O ponto de origem é o polo mais forte para o movimento, e não há um ponto adiante que rivalize com ele em força, como acontece no modo maior (tanto no contrapolo 5 quanto no polo $8 = 1$).

A introspecção é outra característica de sua dinâmica: o primeiro passo em semitom gera um movimento que não pretende sair de si mesmo, cuja tendência a permanecer em si mesmo prevalece mesmo quando são dados os passos seguintes em tons inteiros.

Como a sequência de intervalos se repete no segundo tetracorde, é reforçada a tendência à introspecção, à permanência no passado, a *subjugação pelo que já existe antes*, o sentido de sucumbir a um destino e, portanto, de se fixar no que fornece segurança inicial ou, ainda, de desalento.

Usamos estas palavras para descrever um movimento; portanto, um *movimento desalentado* deve ser entendido no sentido físico de um movimento sem alento, sem força interna, sem capacidade de prosseguir, mais do que de um *desalento* no sentido psicológico, embora ambos estejam interligados.

O clima resultante do modo frígio muitas vezes é definido como sendo de *tristeza*, mas associar uma emoção em detrimento de outra vai contra o que estamos tentando estabelecer para os modos: a descrição de seu movimento, e não do objeto que se movimenta. Assim também não pretendemos descrever conteúdos emocionais, tais como tristeza e alegria, mas sim o movimento da emoção (e aqui movimento e emoção têm sua maior proximidade; o que fica exposto nestas palavras na língua inglesa: *motion* e *emotion*), pois que trabalhamos dentro da visão de que a música é movimento orgânico, e, portanto, descrevemos tipos de movimentos que caracterizam os modos.

Pode-se dizer que o “objeto que se movimenta” na audição do movimento de cada um dos modos são aqueles objetos colocados pelo ouvinte, pelo paciente. É justamente o fato de a música ser “movimento sem objeto” que a torna capaz de mobilizar as mais diferentes pessoas, independentemente, ao menos em parte, dos objetos e questões que elas levem para dentro do contexto musical. Estamos postulando aqui que, sendo a música movimento puro, esta pode ser caracterizada por seus tipos de

movimento, mas não por *aquilo* que nela ou com ela se movimenta – as coisas e objetos movimentados pela música (e aqui coisas inclui sentimentos, imagens e estados da mente) serão aqueles do ouvinte, não da música. Daí tão amiúde considerar-se que o conteúdo da música é exclusivamente a projeção da interioridade do ouvinte: procuramos objetos, sentimentos definidos na música, e não os encontramos. Mas o nada encontrar na música deve-se a uma procura errada, a procurar o que ela realmente não contém, não à ausência de conteúdo da música. A procura do conteúdo da música leva a encontrar algo quando a procura se volta para os *tipos de movimento* nela presentes.

O tipo de movimento do modo frígio levou muitos autores a considerá-lo um modo melancólico e tristonho. Esta é uma simplificação da questão que, ao final, termina por distorcê-la: nenhuma música contém um sentimento ou outro; nem o modo maior ou o mixolídio são alegres nem o menor ou o frígio são tristes; isto é o que Paul Nordoff denominou de “a falácia de considerar o [modo] maior como feliz e o menor como triste” (ROBBINS & ROBBINS, 1998, p. 198). Mais apropriadamente, o tipo de movimento do frígio é aquele que avança permanecendo atado à origem e subjugado pelo que existia antes. Se isto suscita tristeza ou tem alguma afinidade com as tristezas humanas, esta já é uma segunda questão, na qual, naturalmente, têm grande peso todas as subjetividades que se queira enumerar e, diante das quais, quaisquer esforços de objetivação não fazem mesmo sentido algum

Por ser esta a característica dinâmica do frígio, e considerando-se que quando ouvimos música não apenas ouvimos o movimento de seu campo dinâmico, mas também – e principalmente – que a audição do movimento é nos movermos junto com o movimento, as músicas elaboradas (compostas ou improvisadas) dentro deste modo nos levam a nos movermos como que carregando o peso do passado: a primeira nota da escala é como um grilhão do qual não nos libertamos, movendo-nos adiante não obstante agrilhoados – e esta imagem deve ser considerada sob o ponto de vista da *imagem de um movimento*, e não de uma condição psicológica.

Em meu trabalho com improvisação clínico-musical, notei que o tipo de movimento do modo frígio pode ser utilizado com proveito em:

1. Situações clínicas em que seja pertinente a dinâmica musical de retomar ou reviver um dado sentimento, estado ou imagem mental, reforçando uma experiência já vivida, seja ela qual for. Por exemplo, um paciente que necessita, em dado momento do processo terapêutico, estabelecer contato estável com uma situação ou sentimento.

2. Situações nas quais o paciente está a lidar com algo difícil ou doloroso, cuja tendência natural poderia ser fugir ou negar a situação. Aqui, pode ser útil evocar mais fortemente o passado e, ao invés de se afastar da situação, experimentá-la em profundidade.

3. Situações que requeiram reflexão, introspecção ou aceitação de condições que estão fora dos limites escolher se elas farão parte da vida ou não.

4. Em minha prática, percebi que pode ser contraindicada a utilização deste modo com pacientes que se deixam subjugar por suas condições, na medida em que um reforço de tal tendência é contra-producente, por seu movimento predispor ou reafirmar a passividade e o jugo a condições externas.

A improvisação clínico-musical no modo frígio pode ser caracterizada de maneira semelhante às dos demais modos: a utilização das teclas brancas do piano com um baixo *ostinato* em Mi, sob vários ritmos e variações sobre esta nota; complementação do baixo em Mi pelas quarta e quinta notas da escala, Lá e Si; ampliação do colorido harmônico deste modo, mantendo-se as características de seu movimento, pela utilização dos acordes do I grau (menor), V grau (diminuto) e VII grau (menor). Aqui também é possível e coerente a variação com a sequência de acordes do I grau (menor), IV grau (menor) e V grau (diminuto).

Há muitos outros procedimentos possíveis, mas para iniciar a exploração dos movimentos e forças expressas por este modo, estes são bastante suficientes. Mantidos tais procedimentos para que o baixo marque a dinâmica frígia, é possível improvisar – seja o paciente ou o musicoterapeuta – nas teclas brancas do piano, gerando quantas melodias se queira, que estas terão seu movimento percebido contra o fundo do campo dinâmico frígio.

É interessante observar que os acordes da progressão harmônica básica para este modo são todos menores e diminutos. Nos demais modos, há uma mescla de acordes maiores e menores – e não há nenhum acorde diminuto. Este fato aponta para uma coerência intrínseca ao sistema das notas musicais: estas não são apenas um aglomerado escolhido ao acaso; a distribuição dos intervalos da ordem diatônica parece realmente criar um universo vivo e orgânico, apesar de, de um ponto de vista estritamente racional, tal distribuição parecer arbitrária.

As colocações aqui feitas por meio de explanação conceitual e musical dão suporte para utiliza os modos em minha prática clínica. Mas, seria impossível chegar à construção destes conceitos somente a partir da experiência prática. Os dados empíricos

e a observação das experiências são essenciais para a confirmação do esquema teórico aqui apresentado, e um longo trabalho de pesquisa será ainda necessário para se ampliar a investigação feita até agora. No entanto, a base teórica é imprescindível, pois é preciso conhecer previamente o movimento dinâmico presente em um modo para podermos observar se tal movimento se faz presente, realmente, nas condições de aplicação mais diversas. Portanto, o caminho conceitual para o estabelecimento do tipo de movimento de cada modo deve caminhar junto com o trabalho prático e experimental. A prática clínica pode e deve constatar, refutar, aprimorar ou corrigir as proposições aqui feitas.

Assim, este trabalho pretende ser, não a conclusão nem a última palavra sobre os modos e seus movimentos, mas o ponto de partida para uma série de experimentações em que a prática clínica mostre a real utilidade e o alcance do uso dos modos enquanto ferramentas para o trabalho musicoterápico.

REFERÊNCIAS

- QUEIROZ, G. P. (2003a). *Aspectos da Musicalidade e da Música de Paul Nordoff e suas implicações na prática clínica musicoterapêutica*. São Paulo: Apontamentos.
- QUEIROZ, G. P. (2003b). *Improvisação Musical com o Modo Mixolídio: compreendendo o potencial clínico de suas qualidades dinâmicas*. Oficina apresentada no XI Simpósio Brasileiro de Musicoterapia. Natal.
- ROBBINS, C.; & ROBBINS, C. (1998). *Healing Heritage: Paul Nordoff Exploring the Tonal Language of Music*. Gilsum: Barcelona Publishers.
- ZUCKERKANDL, V. (1971). *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- ZUCKERKANDL, V. (1973). *Sound and Symbol: Music and the External World*. Princeton. Princeton University Press.
- ZUCKERKANDL, V. (1976). *Man the Musician*. Princeton: Princeton University Press.