

O Primeiro Movimento da Sonata para Violoncelo Solo Op. 8 de Zoltán Kodály: aspectos analíticos e suas implicações interpretativas

Felipe Avellar de Aquino (UFPB)

fjaa@openline.com.br

www.felipecello.homestead.com

Resumo: Análise da forma e estruturas organizacionais do Primeiro Movimento da Sonata para Violoncelo Solo Op.8, de Zoltán Kodály, em que são examinadas as inflexões modais, o uso da escala pentatônica como elemento estrutural, além de determinados aspectos do folclore húngaro que influenciaram a linguagem musical do compositor. Pretende-se demonstrar como o Kodály faz uso de elementos folclóricos dentro da estrutura da forma sonata e como este manipula as expectativas do ouvinte a partir de conceitos da Teoria das Emoções (*Theory of Emotions*) de Leonard Meyer; do tempo forte estrutural (*structural downbeat*) e acento estrutural de Epstein; e de moldura de E. T. Cone. Do ponto de vista de *performance*, discute-se o uso de rubato e flexibilidade rítmica, derivados do caráter improvisatório de elementos húngaros na obra.

Palavras-chave: Kodály, sonata, violoncelo, teoria das emoções, tempo forte estrutural.

The First Movement of Zoltan Kodály's Sonata for Solo Cello Op. 8: analytical aspects and its performance implications

Abstract: Structural and formal analysis of the First Movement of Kodály's *Solo Cello Sonata Op.8*, focused on the modal inflections, usage of the pentatonic scale as structural element and other aspects of the Hungarian folk music that influenced the composer's musical language. It aims at investigating how Kodály employs the sonata form in a work rooted on folk material and how he deals with the listener's expectations, departing from concepts taken from Meyer's theory of emotions, Epstein's concept of structural downbeat and structural accent, and E. T. Cone's concept of frame. Regarding interpretation, it includes a discussion about the use of *rubato* and rhythmic flexibility derived from the improvisatory character of Hungarian elements present in the piece.

Keywords: Kodály, sonata, cello, theory of emotions, structural downbeat.

1. Introdução

Em 1914 o mundo vivenciava um período de grandes turbulências devido ao estouro da Primeira Guerra Mundial. A Hungria, terra natal de Zoltán Kodály, foi um dos principais focos do conflito, uma vez que a guerra começou como um evento isolado envolvendo o império Austro-Húngaro e a Sérvia. Tudo iniciou com o assassinato do herdeiro do trono Austro-Húngaro, Arquiduque Francisco Ferdinando, e se transformou em uma guerra mundial envolvendo cerca de trinta e duas nações. Desta forma, o conflito foi nitidamente marcado pelo senso de nacionalismo exacerbado que havia tomado conta da Europa ainda no século XIX.

Foi neste ambiente que Kodály compôs, em 1915, uma de suas obras mais significativas: a *Sonata para Violoncelo Solo Op. 8*. É fato notório que, durante o período de guerra, Kodály não apenas deu continuidade às suas atividades de ensino na Academia de Música, como também prosseguiu com suas expedições de coleta. Ao mesmo tempo, ele intensificou seus trabalhos de estudo e classificação do folclore musical da Hungria (EÖSZE, 1962, p. 21). Desta forma, a *Sonata Op. 8* está permeada de elementos que demonstram a preocupação do compositor com a música dos camponeses de seu país.

Esta obra é, certamente, a contribuição mais importante para o repertório do violoncelo solo desde as seis *Suites* de J.S. Bach, escritas por volta de 1720. De fato, existe uma grande lacuna nos quase dois séculos que separam estas composições, uma vez que apenas obras de menor envergadura, muitas delas de caráter pedagógico, foram escritas ao longo deste período. Na *Sonata Op.8*, Kodály, ao contrário de outros que escreveram obras do mesmo gênero, expressa idéias completamente novas sem, no entanto, ser influenciado pela obra de Bach. É uma composição de grandes proporções, com duração aproximada de trinta minutos, na qual a técnica do violoncelo é explorada nos seus limites, sem, no entanto, se transformar em mera exibição de virtuosismo. Podemos ir ainda mais adiante e classificá-la como uma das obras mais importantes do repertório violoncelístico. Na opinião deste autor, esta monumental sonata é um dos pilares da literatura para violoncelo solo, ao lado das seis *Suites* de J.S. Bach e das três *Suites* de B. Britten.

Dividida em três movimentos (*Allegro maestoso ma appassionato*, *Adagio con grand'espressione* e *Allegro molto vivace*), a peça requer afinação não usual do instrumento, em *scordatura*, revivendo uma prática instrumental dos séculos XVI e XVII. Neste caso, as cordas graves são afinadas meio tom abaixo, Si e Fá# respectivamente, o que altera as características do violoncelo, resultando em uma sonoridade de caráter melancólico e misterioso. Para facilitar a leitura, a *scordatura* é indicada no início da Sonata. Desta forma, as notas executadas nas cordas graves estão grafadas como se o instrumento estivesse com sua afinação habitual (Ex.1).

a)



b)

Como está escrito:

Como soa:

c)

Como está escrito:

Como soa:

Ex.1 - (a): *Scordatura*, (b) e (c): diferenças entre a parte escrita e o som real na *Sonata Op.8* de Kodály

Essa afinação incomum faz com que as cordas do violoncelo formem um acorde de Si menor com sétima (Si - Fá# - Ré - Lá), o que está diretamente relacionado ao centro harmônico da obra (Si menor). Além disso, Kodály expande a extensão do violoncelo para cerca de cinco oitavas, o que é muito pouco explorado dentro da literatura violoncelística.

2. Aspectos Analíticos

Esta obra caracteriza-se pela coexistência de diferentes escalas empregadas no decorrer do Primeiro Movimento. Além da escala diatônica, Kodály emprega a chamada escala cigana (Dó – Ré – Mib – Fá# – Sol – Láb – Si – Dó) – que contém dois intervalos de segunda aumentada – e a escala pentatônica, além de várias escalas modais como eólio, frígio e lócrio. Essa constante alternância de modos e escalas, ou seja, de coleções de notas (*pitch collections*), é uma das razões da completa ausência de armadura.

Outro elemento característico da obra é o deslocamento métrico, através do qual o posicionamento do tempo forte dentro do compasso cria a sensação de constante alternância de sua fórmula. Assim, embora escrito em 3/4, o início do movimento, até o compasso 31, é marcado pela ambigüidade métrica causada pelo posicionamento dos tempos fortes em cada compasso, que não chega a estabelecer um padrão recorrente. Esta ambigüidade é causada pela presença de acordes de quatro vozes que funcionam, efetivamente, como primeiro tempo destes supostos compassos. Além disso, Kodály reforça, propositadamente, esta característica com a colocação de acentos e sinais de *sforzati* em posições distintas dentro de cada compasso. Por conseguinte, o deslocamento métrico acaba criando um senso de tempo forte em diferentes partes do compasso, como no segundo ou terceiro tempo. De fato, estes acordes funcionam como acentos estruturais, como discutido por EPSTEIN (1995, p.23-26). Assim, estes não apenas implicam em cruzamento da métrica (*cross-meter*), como também nos levam a ouvi-los como o tempo forte do compasso. O início do movimento soa, por exemplo, como se estivesse grafado com a seqüência de compassos 4/4 seguido por 3/4, 2/4, 4/4 e assim por diante, nos quais as colcheias acentuadas funcionam como anacruses destes compassos implícitos. Mesmo quando alcançamos um compasso 3/4 estável, ou seja, cujo primeiro tempo atue realmente como tempo forte do compasso, não é constituída uma seqüência padrão na qual a métrica possa ser estabelecida. Este caso encaixa-se perfeitamente nas teorias de MEYER (1956, p.66), na qual a excepcionalidade chega a ser tão proeminente que vem a tornar-se o normativo. Conseqüentemente, a ambigüidade métrica é um dos elementos responsáveis pelo forte caráter improvisatório imbuído na obra.

2.1 - Exposição

O movimento inicia-se com a apresentação de dois acordes de Si menor, que são repetidos enfaticamente no decorrer de todo o primeiro grupo temático. Além disso, o Tema I é inteiramente construído sobre o modo eólio em Si. Nos compassos 1-14 as frases aparecem continuamente sobrepostas, sem uma clara definição de períodos. Esta característica é evidente até a cadência em Fá# (V/Si) no primeiro tempo do compasso 14. Em compensação, Fá# é intensamente enfatizado através de uma sucessão de cadências, por sete compassos, até a transição que começa no segundo tempo do compasso 20. Curiosamente, esta transição é baseada no modo frígio em Fá# e, do compasso 25-31, na escala cigana, o que inicialmente sugere que o segundo grupo temático seria apresentado em Fá# (V/Si).¹ No entanto, contrariando as expectativas, esta transição surpreendentemente conduz à uma forte cadência em Si, no compasso 31, e ao início do segundo grupo temático, centralizado em Sol menor (compasso 32).

Desde o início pode-se claramente destacar alguns motivos, com suas respectivas variantes, que formam as células melódicas básicas que estruturam o movimento. Assim, o Motivo A, que aparece no tempo forte do compasso 4 (Ex.2), é baseado no intervalo de segunda maior descendente seguido por uma quarta justa, cuja estrutura rítmica é formada por duas semicolcheias seguidas por uma colcheia pontuada. Os intervalos deste motivo formam o conjunto de notas (027), que é um subconjunto da escala pentatônica (02479).



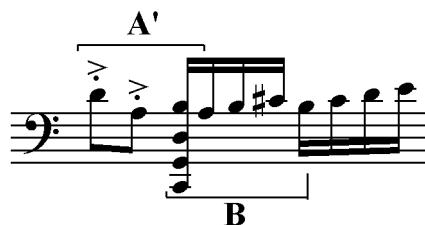
Ex.2: Motivo A do Primeiro Movimento da *Sonata Op. 8* de Zoltán Kodály

No segundo compasso, é apresentada uma variante deste mesmo motivo em aumentação rítmica, baseada no conjunto de notas (025), que também é um subconjunto da escala pentatônica, que denominamos Motivo A' (Ex.3).



Ex.3: Motivo A' do Primeiro Movimento da *Sonata Op. 8* de Zoltán Kodály

O próximo motivo importante, denominado Motivo B (024), que aparece no terceiro compasso e está imbricado com o motivo A, é baseado em segundas maiores (Ex.4).



Ex.4: Motivo B do Primeiro Movimento da *Sonata Op. 8* de Zoltán Kodály

Kodály acumula, intencionalmente, muita tensão em toda a seção inicial, evitando uma cadência conclusiva em Si, que só vem a acontecer no primeiro tempo do compasso 31, antes da apresentação do Tema II. Segundo MEYER (1956, p.28), em sua teoria das emoções, “quanto maior a tensão ou suspense criados, maior é o relaxamento emocional quando de sua resolução”. Conseqüentemente, Kodály é capaz de criar um poderoso ponto de repouso no compasso 31.

¹ De acordo com o *Harvard Concise Dictionary of Music*, a escala cigana contém duas segundas aumentadas, estruturada da seguinte forma: Dó – Ré – Mib – Fá# - Sol – Láb – Si – Dó.

Uma vez que este é o único momento no qual encontramos a combinação de um ponto de chegada relevante – de caráter conclusivo e em tempo forte – com o centro harmônico da peça, podemos denominar este evento como o tempo forte estrutural do movimento (*structural downbeat*).² Isto nos faz visualizar tudo o que o precede como um grande gesto anacrústico.

Outro aspecto interessante desta seção inicial diz respeito à transição (compassos 20-31), que teoricamente deveria mover de Si para o centro harmônico do segundo grupo temático, que começa em Sol menor. Podemos, desta forma, relacioná-la com o conceito elaborado por Meyer, mais precisamente com sua definição da Teoria das Emoções, na qual “emoção ou reação são criadas quando uma tendência a uma resposta é evitada ou inibida” (MEYER, 1956, p.14). Portanto, ao posicionar o tempo forte estrutural em Si, precedendo imediatamente a apresentação do Tema II, o compositor procura manipular as expectativas do ouvinte, inibindo a tendência esperada.

O segundo grupo temático inicia em Sol menor (Tema IIa, compassos 32-43; Tema IIb, compassos 43-70) e possui caráter sério e triste. Além disso, este é metricamente mais lento, em contraste com o primeiro grupo. Este tema possui, na verdade, o mesmo caráter de uma canção de lamento húngaro, que contém figuras lentas e estilo *parlando*.³ De acordo com KODÁLY (1971, p.87), “o lamento é um puro recitativo, incluindo repetições irregulares de frases melódicas, sem ritmo, exceto o ritmo verbal, e sem definição clara de barras de compasso”. Além disso, os vagarosos lamentos são geralmente ricos em ornamentações, como demonstrado no exemplo abaixo (Ex.5).

Gyergyószárhegy, 1910.
C: Z. Kodály

Slow speaking tempo



Ex.5: Arquétipo de lamento húngaro coletado por KODÁLY (1970, p.229).

No caso do segundo grupo temático, os ornamentos dos compassos 35 e 37 têm ainda um outro papel importante, uma vez que se transformam nos arpejos dos compassos 40 e 41. Estes também formam a segunda voz que é adicionada ao compasso 44, após a cadência em Sib (Tema IIb). O Ex.6a mostra uma figuração rítmica sincopada comumente encontrada na música folclórica húngara. Coletada por Kodály (Ex.6a), aparece nesta voz adicional como o Motivo C (Ex.6b).

² O conceito de Tempo Forte Estrutural (*Structural Downbeat*) foi formulado inicialmente CONE (1968, p.23-25) e aprofundado por EPSTEIN (1995, p. 38-40).

³ O segundo movimento desta Sonata, *Adagio com grand'espressione*, da mesma forma, explora extensivamente o caráter da canção de lamento.

Bodok, Nyitra County, 1906.
C: Z. Kodály

Poco rubato $\text{♩} = 72 - 76$

Ex.6a: Figuração rítmica sincopada, característica do folclore húngaro, coletada por Kodály

Tempo.

Ex.6b: Motivo C empregado na *Sonata* Op.8 de Kodály

O Motivo C é repetido insistentemente durante todo o Tema IIb, como também na *codetta* (c.70-79). Desta forma, este vem a ser o material mais importante da segunda parte da exposição. É importante notar, entre os compassos 50-53, uma pequena inserção da escala pentatônica que, neste caso, consiste das notas Mib - Solb - Láb - Sib - Réb (02479).

A exposição conclui com uma *codetta*, compassos 70-79, construída sobre um longo pedal de Mib. Esta está baseada no principal motivo do segundo grupo temático, o que vai levar à seção de desenvolvimento. Desta forma, o desenvolvimento inicia-se com o material extraído do Tema I, emergindo do pedal de Mib, que vem a ser o centro do modo eólio, empregado no início do desenvolvimento.

2.2 - Desenvolvimento

O desenvolvimento começa no compasso 80, quase como uma transposição literal dos compassos iniciais para o modo eólio em Mib (c.80-86). Os dois compassos seguintes (c.87-88) são baseados no Motivo A, cujas células estão estruturadas em segundas maiores e quartas justas. Desta forma, o desenvolvimento continua a explorar extensivamente o Motivo A, que aparece em sua estrutura rítmica original no compasso 96 e, como variação em semicolcheias, nos compassos 97 e 98. Esta passagem ornamental (*passage-work*, c.96-99) é, na verdade, uma preparação para outra apresentação do Tema I, movendo-se para o modo lócrio no

compasso 99. Assim, no compasso 100, como no início do desenvolvimento, o primeiro material temático é apresentado em forma quase que literal, por cerca de seis compassos, no modo lócrio em Sol#. O que se estende, a partir daí, é um novo material oriundo dos compassos 14-19 e dos motivos do primeiro grupo temático. Do compasso 104 ao 112 temos uma série de seqüências, enfatizando os intervalos de quarta e de quinta, que aparecem em diminuição rítmica nos compassos 113-115. Esses materiais se alternam com três escalas ascendentes baseadas nos Motivos A e B.

A retransição (C.135-145), centrada em Fá#, possui caráter de *cadenza*, baseada no material melódico do compasso 12. Este material aparece ornamentado com trinados e é repetido, uma oitava acima, em corda dupla. Os dois últimos compassos da retransição são bastante livres, elaborados a partir do fragmento melódico do compasso 13, com uso de fermatas e a recomendação, por extenso, do uso de *rubato*.

2.3 - Recapitulação

Nesta seção, o Tema I é apresentado em forma condensada, reduzido a apenas cinco compassos. Esta reapresentação está centrada em Dó#, ao contrário da esperada região de Si, e está inteiramente construída sobre acordes maiores paralelos. O Tema I conclui com uma cadência em Ré#, que é o centro gravitacional do Tema II na recapitulação. Desta forma, embora os dois temas tenham centros gravitacionais distintos, a transição entre os temas é simplesmente omitida na recapitulação.

Comparando com a exposição, os compassos 160-161 diferem claramente de sua apresentação equivalente. Neste ponto, o compositor insere uma seqüência de seis trítulos, primeiro em tercinas e depois em semicolcheias, cujo último trítulo, Si-Mi#, tem sua resolução retardada do compasso 162 até a cadência no segundo tempo do compasso 163. Isto é, na verdade, outro artifício empregado a fim de se criar mais tensão. Ademais, de acordo com a teoria de MEYER (1956, p.28), a demora em resolver o trítulo é capaz de criar um relaxamento emocional ainda maior no momento de sua resolução, que é a verdadeira intenção do compositor.

Na recapitulação, o segundo grupo temático aparece transposto uma quinta aumentada acima em relação à sua apresentação inicial na exposição (Ré#). Isto prossegue até alcançarmos a longa seção construída sobre um pedal, que aparece originalmente no compasso 70 da exposição, e que agora forma a *codetta* sobre o pedal de Si (compasso 190). Apenas na *codetta* temos um retorno ao principal centro gravitacional da obra, concluindo o movimento com os mesmos dois acordes de Si menor apresentados no início. Desta forma, estes acordes circundam o movimento e funcionam, segundo CONE (1968, p.22), como a moldura do mesmo.

Em vez de atuar como a seção na qual os conflitos entre forças opostas são resolvidos, na recapitulação são geradas ainda mais expectativas. Kodály apresenta outros centros gravitacionais além de Si, e adiciona mais tensão em passagem na qual a resolução do trítulo é postergada. Desta forma, ao término do movimento, quando finalmente alcançamos a região de Si, na *codetta* e nos dois acordes finais de Si menor, encontramos o ponto de total relaxamento e resolução do movimento. A estrutura do movimento pode ser esquematizada conforme a Tabela 1.

Exposição			Desenvolvimento			Recapitulação		
Tema I	Tema II	Codetta				Tema I	Tema II	Codetta
c.1-31	32-70	70-79	80	100	135	146-151	152-190	190-200
Si Relação de Simetria (terça maior)	(Sol menor)	Mib (= Ré#)	Mib	Sol#	Fá#	Dó#	Ré# Relação de Simetria (terça maior)	Si

Tab. 1 : Diagrama do Primeiro Movimento da Sonata Op.8 de Kodály

O quadro acima demonstra a curiosa relação entre os centros gravitacionais de cada seção do movimento, uma vez que todas as notas, exceto aquelas da região de Sol menor, são parte da escala pentatônica (anhemitônica, ou seja, sem semitonos) de Si (02479).⁴ De acordo com KODÁLY (1970, p.228), a presença de pentatonicismo é, juntamente com o aspecto rítmico, a principal característica da música folclórica da Hungria. Além do mais, como mencionado previamente, alguns dos motivos do Tema I são formados por subconjuntos da escala pentatônica. Não podemos ignorar também a relação de simetria intervalar (terça maior) entre os centros Si – Sol e Ré# – Si, que abrem e concluem o movimento. Portanto, estes elementos são a forma como o compositor alcança equilíbrio e proporção dentro do movimento.

3. Implicações Interpretativas

A análise apresentada acima nos indica alguns aspectos que podem ser incorporados à interpretação desta sonata. A primeira conclusão diz respeito ao conceito de tempo forte estrutural, que nos leva a executar a seção inicial, até o compasso 31, como um grande gesto que culmina no primeiro tempo do referido compasso. Esta seção deve ser executada de maneira contínua, ou seja, o menos seccionada possível. Além disso, o deslocamento métrico não necessita ser enfatizado, uma vez que as cordas duplas, por si só, criarião a acentuação responsável pela ambigüidade métrica.

Com relação à interpretação do Tema II, é importante salientar que este deve ter o caráter de uma canção de lamento húngaro, sem muito senso de pulso, realçando o caráter de improvisação. Acima de tudo, o intérprete deve procurar resgatar o estilo *parlando* no transcorrer de cada frase, enfatizando a acentuação “paroxítona” do Motivo C.

Como o próprio Kodály comenta à respeito da interpretação da música folclórica húngara, “as notas e grupos ornamentais, mesmo que uma única nota se sobreponha, são sempre executadas com um discreto *glissando* ou *portamento*. Isto se aplica mesmo quando algumas notas se destacarem claramente do grupo” (KODÁLY, 1970, p.229-230). Isto acontece, por exemplo, no compasso 170, na recapitulação, no qual o compositor adiciona um símbolo de *glissando* a fim de enfatizar a nota mais aguda. Por conseguinte, devemos estender este conceito a outros

⁴ Mib e Ré# são tratados enarmonicamente para formar a escala pentatônica Si-Dó#-Ré#-Fá#-Sol#.

pontos do segundo grupo temático, como nos compassos 42-43, 158-159, 162-163, nos quais o compositor não incluiu nenhuma indicação.

Analizando a *Sonata* como um todo, devemos levar em consideração o conceito de moldura discutido por CONE (1968, p.11-31), que dá senso de unidade e coesão ao movimento. É importante notar que os outros dois movimentos estão praticamente interligados, uma vez que o segundo movimento conclui de forma suspensiva em Fá# (V/Si), no qual Si se constitui no centro harmônico e primeiro acorde do último movimento.

Finalmente, devemos considerar a gravação do violoncelista Janos Starker como uma referência histórica dessa obra, não apenas por sua herança húngara, mas, sobretudo, por sua associação com o compositor, que transmitiu detalhadas instruções a respeito da interpretação dessa sonata. Além disso, temos de levar em consideração que a música folclórica é extremamente influenciada pelas inflexões do vernáculo à qual está associada. Desta forma, tanto os ritmos empregados quanto a fraseologia estão diretamente ligados às inflexões do idioma húngaro. Conseqüentemente, Starker tem a exata noção de contorno fraseológico, como também do emprego dos elementos de agógica e rubato, notadamente nas seções nas quais o caráter de lamento está presente. No entanto, não devemos simplesmente tentar imitar as gravações realizadas por Starker, mas tê-las como referência interpretativa, sobretudo, no que se refere às inflexões da linguagem húngara.

Referências Bibliográficas

- BREUER, János. *A Guide to Kodály*. Budapest: Corvina Books, 1990.
- CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. New York and London: W.W. Norton, 1968.
- EÖSZE, László. Kodály, Zoltán. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. 1980. v.10, p. 136-145.
- _____. *Zoltán Kodály: His Life and Work*. London: Collet's, 1962.
- EPSTEIN, David. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Schirmer, 1995.
- KECSKEMÉTI, István. *Kodály, The Composer: Brief Studies on the First Half of Kodály's Oeuvre*. Kecskemét: Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, 1986.
- KODÁLY, Zoltán. *Folk Music of Hungary*. New York and Washington: Praeger, 1971.
- _____. Pentatonicism in Hungarian Folk Music. *Jornal of the Society for Ethnomusicology* 14 (May 1970): 228-242.
- _____. *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. London, Paris, Bonn, Johannesburg, Sydney, Toronto, New York: Boosey & Hawkes, 1974.
- LENDVAI, Ernö. *The Workshop, of Bartók and Kodály*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1983.
- RÁNKI, György, ed. *Indiana University Studies on Hungary*. Vol. 2, Bartók and Kodály Revisited. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987.

Felipe Avellar de Aquino é Professor Adjunto do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, onde leciona Violoncelo e Música de Câmara, e é Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música. É Doutor em *Violoncello Performance and Literature* (Eastman School of Music, Nova York) e membro da *The Honor Society of Phi Kappa Phi* e da *Society of Pi Kappa Lambda*. Atua como camerista e solista com orquestras no Brasil e Estados Unidos. Além das atividades de performance, tem desenvolvido pesquisas sobre a técnica e literatura violoncelística. Sua tese de doutorado trata dos elementos brasileiros no *Concerto N° 2 para violoncelo e orquestra* de H. Villa-Lobos. Publicou artigos na *Revista Opus* e na revista britânica *The Strad*.