

**ASPECTOS DO MODALISMO EXPRESSO NA
SONATA Nº 2 PARA PIANO (1956) DE EDINO KRIEGER**

José Wellington dos Santos

UNIRIO

Doutorado em Música

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: O modalismo representa um dos principais recursos de estruturação musical da segunda fase composicional de Edino Krieger, neoclássico-nacionalista (1953-1965). Este artigo demonstra, através da análise da sua *Sonata nº 2 para piano*, alguns dos procedimentos de elaboração modal utilizados pelo compositor, tendo por base as ideias e conceitos sobre modalismo na música do século XX propostos por PERSICHETTI (1961).

Palavras-chave: Edino Krieger; Piano; Sonata; Modalismo.

Abstract: Modalism represents one of the main structural musical resources of Edino Krieger's second compositional period, neoclassical and nationalist (1953-1965). This article shows, through analysis of his *Sonata n. 2 for piano* (1956), some of the modal elaboration's procedures used by the composer, in accordance to PERSICHETTI's (1961) ideas and concepts about modalism in twentieth century music.

Keywords: Edino Krieger; Piano; Sonata; Modalism.

As escalas modais voltam a representar, no século XX, um importante dispositivo tanto para a construção melódica quanto para a estruturação harmônica da música ocidental, sobretudo para aqueles compositores identificados com a estética neoclássica. De fato, o interesse pelas estruturas modais remonta ao século precedente, quando o entusiasmo pelo nacionalismo levou alguns compositores a se voltarem para música folclórica de suas regiões de origem, predominantemente modal. POWERS (1980, p. 418) observa que as construções melódicas — com quarto grau aumentado ou segundo abaixado — encontradas em algumas *Mazurcas* de Frédéric Chopin (1810-1849) ou as escalas ciganas — escala menor com sétimo e quarto graus elevados, por exemplo — utilizadas por Franz Liszt (1811-1886) nas *Rapsódias Húngaras* são exemplos representativos do uso do modalismo no repertório para piano do século XIX. Mais adiante, cita a *Sonata em si menor* como um exemplo de como estas experiências com as escalas modais ultrapassaram as fronteiras do nacionalismo em Liszt:

Em uma obra abstrata como a *Sonata em si menor*, por exemplo, a técnica de transformação temática de Liszt foi consistente e rigorosamente aplicada. As notas iniciais da Sonata compreendem simplesmente uma escala descendente em oitava; ao longo da peça, Liszt fez uso de meia dúzia de diferentes transformações desta ideia baseada na escala descendente, o que naturalmente produz meia dúzia de

diferentes tipos de escalas, percebidas por ele como material potencial para diferentes harmonizações.¹ (POWERS, 1980, p. 418).

A construção estilística de alguns compositores no século XX passa por esta experiência através do contato direto, assimilação e, por vezes, transcendência dos elementos característicos encontrados na música folclórica de suas respectivas regiões de origem. A utilização de estruturas modais com segundas aumentadas típicas do folclore húngaro, por exemplo, faz de Béla Bartók (1881-1945) um compositor emblemático. NEVES (2008, p. 213) observa que as pesquisas folclóricas realizadas por César Guerra-Peixe (1914-1993) na primeira metade do século XX pelo interior do país resultaram em importantes contribuições para a musicologia e etnomusicologia brasileiras e, ao mesmo tempo, demonstram o comprometimento ideológico do compositor com a causa do nacionalismo, de acordo com o pensamento de Mário de Andrade. Também, as pesquisas sobre modalismo nordestino e ritmos brasileiros realizadas *in loco* por Guerra-Peixe serviram-lhe de base à sua composição. Por exemplo, as cinco peças que integram a sua *Suíte nº 2 para piano* (1954), *Nordestina — violeiro, cabocolinhos, pedinte, polca e frevo*, respectivamente —, ilustram alguns dos ritmos e escalas modais recolhidos pelo compositor no nordeste do Brasil, enquanto que nas quatro peças da *Suíte nº 3 para piano* (1954), *Paulista — cateretê, jongo, canto-de-trabalho e tambu* —, são explorados alguns dos ritmos encontrados no Estado de São Paulo.

Outro aspecto relevante ao se considerar o modalismo diz respeito à questão do *ethos*. Não obstante as divergências filosóficas, o termo tem sido aplicado à poesia e à música desde a antiguidade clássica expressando uma realidade simbólica mediante conotações extramusicais. SILVA (2010, p. 9) observa que “a potencialidade da poesia e da música em descrever, sugerir, induzir ou representar sentimentos, situações e atitudes foi, e ainda continua sendo, associada ao princípio do *ethos*”. Nesse sentido, alguns autores tentam identificar, a partir da temática e das formas predominantes no cancionário folclórico do nordeste brasileiro, as singularidades que caracterizariam o *ethos* neste universo. LACERDA (1966, p. 85), por exemplo, relaciona a constância das terças harmônicas com uma espécie de tristura fatalista ligada à psicologia caipira.

O modalismo na música de Krieger manifesta grande proximidade ao de Guerra-Peixe, considerando que ambos possuem a mesma base ideológica, o pensamento nacionalista

¹ "In an abstract work like the Sonata in B minor, for example, Liszt's technique of thematic transformation was consistently and rigorously applied. The opening notes of the sonata comprise simply a descending octave scale; throughout the work Liszt made use of a half dozen different transformations of the descending scale idea, which of course produce a half dozen different scale types, from which he realized every drop of potential for novel harmonizations." (POWERS, 1980, p. 418).

de Mário de Andrade. Todavia, ao contrário de Guerra-Peixe — mais radical em suas posições estéticas, chegando mesmo a negar sua experiência dodecafônica junto ao Música Viva —, Krieger se coloca de maneira mais conciliadora no embate estético travado entre nacionalistas e dodecafonistas entre os anos 1950. Seu estilo se caracteriza pela assimilação e síntese de técnicas ligadas às duas correntes estéticas e cujo emprego do modalismo se dá de maneira indireta, espontânea, quase intuitiva, como deixa transparecer em sua entrevista a DOSSIN² (2001). Não obstante, mediante a análise da *Sonata n° 2*, podemos constatar a recorrência de alguns procedimentos de elaboração modal extensivos a outras peças de sua fase neoclássico-nacionalista. Ainda nesta entrevista, Krieger cita algumas de suas peças mais representativas quanto ao uso do modalismo: o frevo final da *Sonata para piano n° 1* (1953-54), os motivos nordestinos do último movimento da *Sonata para piano n° 2* (1956), a *Brasiliiana para viola e cordas* (1960), vários cânones da *Ronda Infantil* (1952-1982), *Te Deum Puerorum Brasiliae* (1997), *Concerto para dois violões e orquestra de cordas* (1994) e a cantata *A Era do conhecimento* (2000).

As estruturas modais nem sempre se manifestam em suas formas diatônicas, com frequência eles se apresentam de maneira híbrida, caracterizando situações de dualismo e oscilação modal. PERSICHETTI (1961, p. 38) observa que situações polimodais se configuram quando existem dois ou mais modos diferentes sobre o mesmo ou diferentes centros tonais. Assim, em função da estrutura modal e do centro tonal, PERSICHETTI identifica as seguintes situações: 1) quando o mesmo modo ocorre simultaneamente sobre diferentes centros tonais, a passagem é politonal e modal, mas não polimodal; 2) quando diferentes modos ocorrem sobre diferentes centros ao mesmo tempo, a passagem é, concomitantemente, polimodal e politonal; e 3) quando o mesmo modo se move de um centro tonal para outro dizemos que existe uma modulação modal, mas quando o modo muda enquanto o centro tonal permanece, há uma mudança de modo ou oscilação modal. Há, também, algumas situações muito comuns na música do século XX onde a polimodalidade se aproxima da atonalidade, não havendo a possibilidade de distinção entre uma e outra em consequência das rápidas mudanças tanto de estruturas quanto de centros tonais.

²A presença dos modos nordestinos é muito frequente na música de compositores do sul e sudeste: Guarnieri, Osvaldo Lacerda e outros em São Paulo bem como Radamés Gnattali no Rio Grande do Sul fazem amplo uso de melodias baseadas nos modos nordestinos. Meu interesse por estes elementos começou de maneira espontânea nos anos 50 (KRIEGER apud DOSSIN, 2001, p. 90).

A seguir, teceremos algumas considerações acerca da *Sonata n° 2 para piano* de Edino Krieger, enfatizando o aspecto relativo à construção melódico-harmônica modal, a partir das ideias e conceitos de PERSICHETTI, discutidos acima.

A *Sonata n° 2 para piano* (1956) de Edino Krieger, peça neoclássico-nacionalista constituída em três movimentos — *Allegro, Andantino moderato e con moto, Vivace molto e con spirito* —, foi composta durante temporada de estudo com Lennox Berkeley na *Royal Academy of Music* em Londres. De acordo com PAZ (2012, p.95), foi estreada pelo pianista Homero Magalhães, a quem é dedicada, em 27 de abril de 1959 no auditório do MEC do Rio de Janeiro. A autora cita, ainda, três registros sonoros da peça realizados pelos pianistas Laís de Souza Brasil, Ney Fialkow e Alexandre Dossin em 1987, 2003 e 2005, respectivamente.

Considerando a sua estruturação e idiomatismo, talvez possamos apontá-la como a mais bem sucedida realização de Krieger no que concerne à elaboração da forma-sonata. Nela, o desenvolvimento das ideias e controle do material musical, a exploração dos recursos sonoros do instrumento assim como a identificação de gestos musicais ligados à tradição pianística do século XIX — uso de toda a extensão do teclado, superposição de planos sonoros articulados nos extremos do piano e o consequente aproveitamento das ressonâncias características — demonstram a evolução e o nível de maturidade alcançado pelo compositor consolidando um estilo próprio de escrita para piano.

A estruturação formal do primeiro movimento (Quadro 1), *Allegro*, se aproxima do primeiro modelo proposto por ROSEN (1988), sonata-forma, cujas delimitações das seções e subseções decorrem das quebras de textura, sendo estas reforçadas por pausas e fermatas.

Quadro 1. Forma do primeiro movimento da *Sonata n° 2*

Seção	Compasso	Subseção	Compasso
Exposição	1-35	a	1-16
		b	17-35
Transição	36-43		
Desenvolvimento	44-103		
Retransição	104-118		
Reexposição	119-138	a'	119-129
		b'	129-138
Coda	139-149		

Como podemos constatar em nossa dissertação, (SANTOS, 2001), o lirismo³ e a estruturação tonal e modal podem ser apontados como traços marcantes da construção temática das sonatas para piano de Krieger. Embora os procedimentos relativos à polimodalidade predominem na elaboração das partes constitutivas da forma-sonata, seus temas⁴ são apresentados, inicialmente, sobre uma única estrutura modal diatônica menor: dórico (*Sonata n° 1* e *Sonatina*) e eólio (*Sonata a quatro mãos* e *Sonata n° 2*).

A superposição ou justaposição inicial dos intervalos de 3a maior e de 3a menor, outra característica da sua construção temática, representa, também, um aspecto fundamental para se determinar o eixo de estabilidade da estrutura modal sobre o qual o tema é exposto. Este aspecto é ilustrado pelo tema do primeiro movimento da *Sonata n° 2*, cujo contorno modal eólio se deve, de um lado, à superposição inicial dos intervalos de 3a a partir do fá# (Exemplo musical 1a) e, de outro, à relação diatônica que as outras notas do tema estabelecem com aquela nota. Assim, de acordo com a construção temática, podemos constatar que as cinco primeiras notas do tema marcam o prolongamento do eixo de estabilidade do modo (I) — tríade de fá# menor —, enquanto a nota sol# define o ponto de mudança para o eixo de instabilidade do modo (V) — acorde de dó# menor com 7a m e 9a m —, sustentado até o final da exposição do tema (Exemplo musical 1b).

Allegro (♩ = 120)

Exemplo musical 1a. Estrutura modal, fá# eólio, do tema do primeiro movimento da Sonata n° 2.

Fonte: Edição e revisão deste pesquisador, 2011. Edino Krieger, *Sonata n° 2* (1956).

³ Segundo GANDELMAN & BARANCOSKI (1999, p. 29), este termo faz referência “ao estado de espírito ligado à lira, ao bardo e à canção, ao poético e à fluidez melódica”.

⁴ De acordo com COOK (1987, p. 9), “tema diz respeito a um elemento musical rapidamente reconhecível que exerce uma função formal pelo seu aparecimento em pontos estruturais”.



Exemplo musical 1b. Eixos de estabilidade e instabilidade do tema.

Em função de seu único tema, podemos considerar o primeiro movimento da *Sonata n° 2* monotemático. Além do caráter — lírico e rítmico, respectivamente —, a oposição entre as subseções a e b na exposição se manifesta através da elaboração do único motivo⁵ (Exemplo musical 2) extraído do tema.

Exemplo musical 2. Motivo do primeiro movimento da Sonata n° 2.

Fonte: Edição e revisão deste pesquisador, 2011. Edino Krieger, *Sonata n° 2* (1956).

Os procedimentos relacionados à elaboração temática e motívica — transposição, inversão, justaposição, superposição e fragmentação — caracterizam o tratamento motívico⁶ em cada uma das respectivas subseções. A fragmentação motívica tem por base os intervalos

⁵ Segundo STEIN (1962, p. 3), motivo é ocasionalmente usado como figura, entretanto, ele esclarece a diferença entre os termos observando que enquanto “figura é a menor unidade da construção musical que consiste em pelo menos uma característica rítmica e intervalar, o motivo representa uma “partícula temática”. Para SCLIAR (1982, p. 22), “o menor agrupamento da sintaxe musical é aquele no qual a thesis se insere, ou seja, o inciso. Quando o inciso é segmentável, cada um dos fragmentos corresponde a uma figuração. (...) Muitas vezes o inciso se identifica como motivo, constituindo o germe da estrutura musical”.

⁶ Segundo STEIN (1962), tratamento motívico se refere ao procedimento composicional a partir do qual seções ou peças inteiras são construídas tendo como base um motivo temático.

resultantes das possíveis combinações entre as notas constitutivas do motivo — 3a menor (fá#-lá), 2a menor (lá-sol#), 3a maior (sol#-mi), 2a maior (fá#-sol# ou fá#-mi) e 4a (lá-mi).

A transposição temática assim como a transposição, inversão e a fragmentação motívicadas se apresentam como os procedimentos mais característicos da subseção a. Os movimentos paralelos em 8a, 3a maior e 3a menor, sem mudanças abruptas de tessitura, contribuem para que a textura se manifeste predominantemente plana, sem grande variação de densidade.

As duas exposições integrais do tema (c. 12 a 14) sobre a mesma estrutura modal e diferentes centros tonais (sol e ré), sendo o ré nota de elisão, exemplificam, de acordo com PERSICHETTI (1961), uma situação de modulação modal (Exemplo musical 3).

Exemplo musical 3. Modulação modal com elisão.

Fonte: Edição e revisão deste pesquisador, 2011. Edino Krieger, *Sonata n° 2* (1956).

A apresentação do tema em dó# eólio, além de configurar uma situação modal caracterizada por PERSICHETTI (1961) como modulação modal, marca o início do desenvolvimento (c. 44) onde a sustentação e a progressiva intensificação da tensão dramática se manifestam em decorrência: 1) das novas combinações, elaborações e fragmentações de materiais provenientes do tema e do motivo; 2) do tratamento contrapontístico imitativo; 3) das mais rápidas e frequentes transposições cromáticas; 4) da maior irregularidade dos períodos em consequência dos processos de fragmentação; 5) dos dobramentos em intervalos de 3a, 4a e 8a no baixo; e 6) da aceleração expressa através da escrita rítmica.

O polimodalismo do tema do segundo movimento, *Andantino moderato e con moto*, resulta da oscilação dos graus 3 (lá, lá b) e 4 (si b, si) expresso nas duas vozes extremas de sua

exposição e cujo centro tonal (fá) é enfatizado pela repetição do intervalo de 4a (dó-fá) na voz intermediária (Exemplo 4).

Andantino moderato e con moto

Exemplo musical 4. Polimodalismo expresso no tema do segundo movimento.
Fonte: Edição e revisão deste pesquisador, 2011. Edino Krieger, *Sonata n° 2* (1956).

No terceiro movimento, *Vivace molto e con spirito*, também encontramos passagens que ilustram situações modais abordadas por PERSICETTI (1961), algumas definidas a partir da repetição de uma nota no baixo caracterizada como pedal ou bordão, recurso típico de práticas musicais folclóricas brasileiras baseadas no modalismo.

Estrutura modal em sua forma diatônica — dórico — pode ser encontrada entre 57-60 (Exemplo musical 5).

Exemplo musical 5. Estruturação sobre o modo dórico em fá.
Fonte: Edição e revisão deste pesquisador, 2011. Edino Krieger, *Sonata n° 2* (1956), terceiro movimento.

Ainda nesta seção, encontramos três situações envolvendo processos típicos de polimodalidade: a primeira (c. 44-46), denominada dualismo modal, resulta da oscilação do 3°

grau — lá e lá b —, diferencial e característico dos dois modos envolvidos neste dualismo, respectivamente, mixolídio e dórico, a partir do fá como centro tonal (Exemplo musical 6). A segunda (c. 49-52), resultante da exposição do total cromático com o consequente enfraquecimento do centro modal, configura uma situação em que o ambiente modal progressivamente se aproxima da atonalidade (Exemplo musical 7).

Exemplo 6. Dualismo modal resultante dos modos mixolídio e dórico.

Exemplo musical 7. A tonalidade resultante do enfraquecimento do ambiente modal pela progressiva cromatização.

Fonte: Edição e revisão deste pesquisador, 2011.
Edino Krieger, *Sonata n° 2* (1956), terceiro movimento.

Na terceira, a contínua transposição e liquidação do trecho compreendido entre os compassos 57-59 (Exemplo musical 5) configura um tipo de oscilação modal em que a mesma estrutura, dórico, é transposta por 2as maiores ascendentes resultando, assim, uma sequência harmônica.

A segunda fase estético-composicional de Krieger, neoclássico-nacionalista, vincula-se à tradição tanto pelo predomínio e desenvolvimento de formas pré-clássicas e clássicas e de gêneros típicos da música brasileira urbana quanto pela estruturação melódico-harmônica tonal e modal. Através da análise da *Sonata n° 2*, uma das peças neoclássicas mais representativas do seu repertório para piano, foi possível identificar alguns dos procedimentos de estruturação modal utilizados pelo compositor. A partir das ideias e conceitos propostos por PERSICHETTI (1961) sobre modalismo na música do século XX, constatamos a recorrência de dois processos de elaboração modal, dualismo e oscilação, além dos procedimentos de enfraquecimento do ambiente modal mediante a progressiva inserção do total cromático.

Referências

- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London & Melbourne: J. M. Dent & sons Ltd, 1987.
- DOSSIN, Alexandre Saggin. *Edino Krieger's solo piano works from the 1950s: a dialectical synthesis in Brazilian musical modernism*. 2001. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – The University of Texas at Austin.
- GANDELMAN, Salomea; BARANCOSKI, Ingrid. Edino Krieger: obras para piano. *DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 25-53, 1999.
- KRIEGER, Edino. *Sonata n° 2 para piano*. Rio de Janeiro: José Wellington Santos (edição e revisão), 2011.
- LACERDA, Osvaldo – Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra. In: *Música sacra na liturgia*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.
- PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, v. 1 e 2, 2012.

- PERSICETTI, Vincent. *Harmony, creative aspects and practice*. New York/London, W.W. Norton & Company, 1961.
- POWERS, Harold S. Mode. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Sadie Stanley (ed.). Londres: Macmillan Publishers Limited, v. 12, p. 376-450, 1980.
- ROSEN, Charles. *Sonata forms*. New York/London: W. W. Norton & Company, 1988.
- SANTOS, J. Wellington. *A Sonata n^o 1 para piano de Edino Krieger: aspectos estruturais e interpretativos*. Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- SILVA, Wladimir A. Pereira. *Os modos na música nordestina*, 2010. Disponível em <http://www.pianoclass.com/com/cgi-bin/revista.pl?i-1&cmd-artmodos>, acesso maio de 2010.
- STEIN, Leon. *Structure and style, the study and analysis of musical forms*. Illinois: Summy-Birchard company, 1962.