DOI 10.20504/opus2019c2524

Edino Krieger e sua escrita para o violino: contexto, estilo, idiomatismo e interpretação de *Sonâncias II* (1981)

Bruna Caroline de Souza Berbert
(Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais, Rio Pomba-MG)

Emerson Luiz de Biaggi
(Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP)

Resumo: A composição *Sonâncias* de Edino Krieger é considerada uma das obras mais representativas de sua produção para o violino. Neste artigo, buscamos evidenciar as características estilísticas, idiomáticas e interpretativas presentes na escrita de Edino Krieger para o seu próprio instrumento, a partir da análise de *Sonâncias II* (1981) para violino e piano. Após a introdução, tecemos uma síntese biográfica do compositor (concentrando-nos em sua relação com o violino) e abordamos as particularidades de sua linguagem musical, além de sua produção para o instrumento. A seguir, expomos conceitos e critérios utilizados na análise estrutural, estilística e idiomática da peça selecionada. Examinamos como esta obra manifesta particularidades da terceira fase composicional de Krieger e como seu estilo e escrita influenciam as escolhas interpretativas no processo de construção da performance. Constatada a vivência do compositor como violinista, relacionamos sua escrita às características idiomáticas do instrumento. Verificamos que em *Sonâncias II* (1981) os intervalos (melódicos e harmônicos) são utilizados como uma unidade estrutural básica. Seu idiomatismo revela um profundo domínio do compositor na escrita para o instrumento, apesar de não manuseá-lo durante este processo e de ter abandonado sua carreira como violinista ainda no início de sua idade adulta. Com este artigo, que constitui uma primeira abordagem sobre a escrita para violino de Edino Krieger, buscamos contribuir para uma melhor compreensão e difusão da música brasileira para o instrumento.

Palavras-chave: Edino Krieger. Sonâncias. Análise musical. Interpretação musical. Idiomatismo.

Edino Krieger and the Violin: Context, Style, Idiomatism and Interpretation of *Sonâncias II* (1981)

Abstract: Edino Krieger's *Sonâncias* is considered one of the most representative works of his production for the violin. This article aims to present stylistic, idiomatic and interpretative characteristics in Edino Krieger's writing for his own instrument based on the analysis of *Sonâncias II* (1981), for violin and piano. After an introduction, we present a biographical summary of the composer (concentrating on his relationship with the violin) and approach the particularities of his musical language and his production for the instrument. Then, we present concepts and criteria used in the structural, stylistic and idiomatic analysis of the selected piece. We examine how this work manifests particularities of Krieger's third compositional phase and how his style and writing influence the interpretive choices in the process of constructing the performance. Considering the experience of the composer as a violinist, we sought to relate his writing to the idiomatic characteristics of the instrument. In *Sonâncias II* (1981) the intervals (both melodic and harmonic) are used as a basic structural unit. Its idiomatic nature reveals a deep mastery of the composer in writing for the instrument, despite no longer playing it during this process and having abandoned his career as a violinist early in his adulthood. Through this article that constitutes a first approach to Edino Krieger's writing for the violin we seek to contribute to a better understanding and diffusion of Brazilian music for the instrument.

Keywords: Edino Krieger; Sonâncias; musical analysis; music interpretation; idiomatism.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza; BIAGGI, Emerson Luiz de. Edino Krieger e sua escrita para o violino: contexto, estilo, idiomatismo e interpretação de *Sonâncias II* (1981). *Opus*, v. 25, n. 3, p. 531-559, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2524

Submetido em 24/08/2019, aprovado em 15/11/2019.

Compositor, crítico e produtor musical, Edino Krieger (1928) é uma das figuras de maior relevância no panorama musical brasileiro da atualidade. É reconhecido, especialmente, por suas premiadas e consagradas obras orquestrais – dentre as quais se destacam *Canticum Naturale* (1972), *Estro Armonico* (1975), *Ludus Symphonicus* (1965), *Divertimento para Cordas* (1959) e *Variações Elementares* (1964) –, embora também tenha oferecido inestimáveis contribuições ao repertório solista, camerístico e coral brasileiro. Para além dos palcos, Edino Krieger detém três títulos de doutor *honoris causa* conferidos pelas universidades federais do Rio de Janeiro (UFRJ, Unirio) e de Santa Catarina (UFSC), claras evidências de seu prestígio em ambiente acadêmico.

Este artigo é fruto e recorte de nossa pesquisa de doutorado em andamento[1], cujo foco é investigar a obra para violino de Edino Krieger sob os aspectos estilísticos, idiomáticos e interpretativos e produzir edições de peças ainda não publicadas, além de uma redução para piano de seu *Pequeno concerto para violino e cordas* (2008). Apesar de Edino Krieger ter sido violinista, as pesquisas acadêmicas relacionadas à performance de sua obra concentram-se, sobretudo, em instrumentos como piano e violão. A composição *Sonâncias* (em suas diferentes versões, datadas de 1975, 1981, 1998 e 2002), até o momento, não foi alvo de investigações, comentários ou análises mais aprofundadas, embora seja frequentemente citada pelos autores consultados como uma obra de referência dentre suas composições.

Dividimos este artigo em cinco partes. Em primeiro lugar, apresentamos dados biográficos de Edino Krieger (concentrando-nos na relação do compositor com o violino), discorremos acerca de sua linguagem musical no contexto brasileiro de meados do século XX e sobre sua produção para o instrumento. A seguir, abordamos mais especificamente conceitos e critérios que permearam a análise musical de *Sonâncias II* (1981). Esta análise, que constitui a terceira parte do artigo, inclui a contextualização histórica da peça, uma análise estrutural e estilística, além de uma análise de recursos idiomáticos. Posteriormente, tecemos considerações sobre sua interpretação. As considerações finais sintetizam os resultados encontrados, apontam características técnico-interpretativas marcantes desta obra e ressaltam seus componentes idiomáticos como elementos representativos e particulares da escrita de Edino Krieger para o violino.

Edino Krieger e sua obra para o violino

O papel do violino na formação musical de Edino Krieger: uma síntese biográfica. Edino Krieger nasceu em Brusque, Santa Catarina, no dia 17 de março de 1928, em meio a uma família de músicos. Seu pai, Aldo Krieger (1903-1972), o incentivou desde muito cedo a seguir carreira como músico profissional e começou a ensinar-lhe violino quando Edino tinha sete anos de idade, com o ávido sonho de que o filho se tornasse um grande concertista. Segundo o próprio compositor (2018), em entrevista concedida à autora, seu primeiro contato prático com a música foi por meio do violino. Simultaneamente desastroso e cômico, esse primeiro encontro lhe rendeu uma boa história para contar:

[1] Por incluir em sua metodologia a realização de entrevistas com Edino Krieger, foi necessária a aprovação do projeto pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Unicamp. Número do CAAE: 86132718.2.0000.8142.

> […] Eu tinha, talvez, uns 5, 6 anos de idade quando meu pai me deu um pequeno violino (um violino ½), de autor. […] Eu peguei o violino e achei que ele estava muito sujo, porque ele o tinha afinado, passou um pouco de resina no arco e quando passou nas cordas, naturalmente, soltou aquele pozinho branco que é típico da resina que se passa no arco. Eu achei que o tampo do violino estava muito sujo, e o que que eu fiz? Botei o violino dentro do tanque em que a minha mãe lavava roupa e esfreguei bem o violino com uma escova. […]. Aí eu pendurei o violino pelo pescoço em um galho de pessegueiro […], para ele secar. Quando chegou no final da tarde, meu pai chegou do trabalho e perguntou: "E então, cadê o violino?". Eu disse: "Ah, pai, o violino estava muito sujo – eu lavei o violino" […]. Aí fomos lá e tinha uma porção de canoas debaixo do pessegueiro, porque o violino tinha descolado todo! […] Estava só o pescoço do violino pendurado na corda. Então, o meu primeiro contato com o violino foi esse desastre total (KRIEGER, 2018).

Após algum tempo de orientação violinística, o jovem Edino Krieger deu início às suas apresentações públicas. Em 22 de novembro de 1936, aos oito anos de idade, recebeu uma gratificação de cinco mil-réis pela sua primeira participação em um concerto, com performance de *Träumerei*, de R. Schumann, e do *Romance* de L. v. Beethoven. A partir de então, outras peças representativas foram acrescentadas ao seu repertório, como as sonatas de A. Corelli, algumas partituras de J. S. Bach, o *Rondó* de W. A. Mozart (em uma transcrição de F. Kreisler, pelo que lembra Edino), o *Humoreske* de A. Dvorák, o *Moto Perpetuo* de N. Paganini e as *Czardas* de V. Monti – esta última, o seu "cavalo de batalha" e o "grande sucesso" de suas apresentações (KRIEGER, 2018. PAZ, 2012).

Em 1943, aos 14 anos, Edino Krieger foi convidado a fazer um recital em Florianópolis (SC), no Teatro Álvaro de Carvalho – na época, o mais importante da cidade. Era um concerto beneficente promovido pela primeira-dama Beatriz Paranhos, durante o governo de Nereu Ramos. Depois do concerto, o governador procurou Edino no camarim, para lhe cumprimentar e agradecer pelo recital, e lhe perguntou se não gostaria de estudar violino no Rio de Janeiro. Após o susto que levou com o inesperado convite, Edino respondeu afirmativamente e no dia seguinte ganhou uma bolsa de estudos para o Conservatório Brasileiro de Música. Lá, Edino Krieger encontrou o professor que seria uma das maiores influências de sua trajetória musical, responsável por grande parte de sua formação como compositor: Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005).

Em entrevista, Edino Krieger nos contou que havia conhecido Koellreutter em Brusque (SC), ao presenciar um recital de flauta e harpa realizado em um clube de futebol, que era o único espaço para concertos da cidade. E, como geralmente acontecia, quando um artista passava por lá, o pai de Edino ia cumprimentar os artistas e o apresentava como o "pequeno violinista da cidade". Ao chegar no Conservatório, Edino viu um anúncio no quadro de avisos divulgando um curso livre de composição ministrado pelo professor Koellreutter e associou o nome com aquele que conhecera em Brusque. Ao encontrá-lo, por acaso, no corredor, Edino se apresentou e manifestou seu interesse em se inscrever no curso:

> "Eu estou vendo que o senhor está oferecendo um curso livre de composição...", e ele disse: "Sim, sim!". "Eu gostaria de me inscrever no seu curso" (nunca tinha passado pela minha cabeça estudar composição – afinal, eu vim para o Rio de Janeiro para estudar violino) –, e ele disse: "Você já fez alguma composição?". Eu fiquei com medo de dizer que nunca tinha feito nada e respondi: "Eu fiz alguma coisa". "Então, amanhã, tal hora, você me traz o que você fez". E eu passei a noite […] escrevendo alguma coisa de música. No dia seguinte fui lá, apresentei [o que tinha feito] para ele, e ele olhou e disse assim: "É isso aqui o que você fez?", "É, até agora só", "Ah, isso não é nada!" – e realmente não era nada, como ele havia dito (risos). Aí eu passei a estudar composição com [o Koellreutter]. Ele disse "Vamos começar do começo". E eu comecei realmente do começo, a aprender tudo sobre construção musical, desde o canto gregoriano e tal... Então, tudo o que eu sei, eu aprendi com o Koellreuter (KRIEGER, 2018).

Foi devido a esse intenso convívio com seu mestre Koellreutter que Edino Krieger começou a se interessar mais pelo curso de composição do que pelo curso de violino, embora durante todo o período em que estudou no Conservatório (até 1948) as aulas e o estudo de instrumento tenham lhe acompanhando ininterruptamente. Sobre esse período, Edino nos conta:

> Eu tinha uma bolsa de estudos para estudar violino no Conservatório. Eu não podia simplesmente abandonar (e nem era o meu interesse abandonar) o violino. Então, durante o tempo que estive no Conservatório (até 1948), eu estudei violino, tendo aula de instrumento e de composição. Já em 1948, eu estava mais tendendo para composição, inclusive porque eu tive como colegas do curso do Koellreuter compositores já formados, como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Katunda (que era mais jovem também)... Enfim, eu comecei a me enturmar com esse grupo e me interessar pelas novas técnicas que vinham surgindo na Alemanha, o serialismo e essa coisa toda... e assim eu fui criando um entusiasmo pela pesquisa e pelo trabalho de composição – e o violino foi ficando mais na retaguarda (KRIEGER, 2018).

Em 1945, Edino Krieger integrou o grupo Música Viva[2] e três anos mais tarde foi selecionado como bolsista por Aaron Copland (1900-1990) para estudar composição no Berkshire Music Center, em Massachussets. Durante esse período, além do estudo de composição com Aaron Copland, Peter Mennin (1923-1983) e Darius Milhaud (1892-1974), Krieger manteve o seu estudo de violino, aperfeiçoando-se com William Nowinski (1918-1982) – primeiro violino da Filarmônica de Nova York e assistente de Ivan Galamian – na Henry Street Settlement School of Music. A respeito dessa relação, Krieger comenta:

[2] De acordo com Carlos Kater (2004: 89): "O movimento Música Viva foi criado no Brasil em 1938, por obra de H. J. Koellreutter, sendo suas primeiras realizações e atividades efetivamente concretizadas no ano seguinte. Assim, desde 1939 e ao longo de toda a década de 40, vemos desenvolver-se um movimento pioneiro de renovação, tendo por meta instaurar uma nova ordem no meio musical, inicialmente no Rio de Janeiro e após em São Paulo. Suas principais características definem-se pelo ineditismo de propostas na área cultural, atualidade do pensamento musical, convergência com tendências estéticas, filosóficas e políticas da vanguarda internacional e assim gerador de dinamismo junto ao ambiente da época".

> O Nowinski, inclusive, sempre me falava que meu pai tinha razão: que eu devia fazer carreira de violinista, de solista. Ele queria que eu fosse para a Europa, estudar com o Max Rostal, que foi um grande professor de violino. Mas eu realmente tinha mais ou menos me definido pela composição e acabei depois abandonando totalmente o violino (*apud* PAZ, 2012, v.1: 50).

Apesar de não ter atuado profissionalmente como violinista, Edino Krieger participou de orquestras, como a Orquestra de Câmara do Conservatório Brasileiro de Música, a Orquestra da Casa do Estudante do Brasil e a Mozart Chamber Orchestra, nos Estados Unidos (PAZ, 2012). De volta ao Brasil, sua atuação como violinista passou a restringir-se às apresentações do grupo Música Viva, em que eram tocadas composições dos próprios alunos de Koellreutter e outras obras contemporâneas.

A fim de verificar a relação entre o "violinista" e o "compositor" Edino Krieger, em entrevista, questionamos se, durante o processo composicional de suas obras para o violino, Edino manuseava o instrumento. Ao que respondeu:

> Não, na verdade eu nunca usei nenhum instrumento. Mesmo quando eu fazia exercícios de contraponto, eu achava meio desconfortável escrever tocando violino (ou mesmo dedilhando em *pizzicato*), então eu aprendi a assobiar as linhas melódicas – e aprendi, inclusive, a assobiar a duas vozes, fazer os contrapontos. Os meus colegas achavam uma novidade isso que eu assobiava a duas vozes (risos). Então, eu me habituei a prescindir de instrumentos para compor. Eu não sou capaz de sentar, por exemplo, no piano e tocar alguma coisa para depois escrever – isso é impossível. Meu processo de criação é sempre papel de música, lápis e borracha. Sem isso eu não funciono (KRIEGER, 2018).

Edino Krieger estabeleceu uma longa e notável carreira como compositor, regente, jornalista, crítico e produtor musical, a qual trouxe importantes contribuições para promoção da cultura e da música em nosso país. Como bem lembra Paz (2012, v.2: 17), sua produção é referenciada nos mais diversos textos musicológicos, e alguns de seus títulos são alvos de elogiosas críticas nos mais diversos periódicos nacionais.

A linguagem musical de Edino Krieger. José Maria Neves, em seu livro *Música contemporânea brasileira* (1981), reitera que a evolução musical durante o século XX em nosso país não se deu de modo lógico e progressivo, mas foi permeada pela simultaneidade de escolas e tendências contraditórias que lutavam por projeção predominante. De um lado, via-se a preocupação em criar e manter linguagens musicais caracteristicamente nacionais, que fossem compreendidas e reconhecidas pelo povo; de outro, os questionamentos e o interesse por renovações técnicas e estéticas. O trânsito entre esses diferentes posicionamentos esteve presente não só no panorama musical do país, mas também na trajetória individual de muitos compositores, dentre eles, Edino Krieger.

Segundo José Maria Neves (1981: 105) e Vasco Mariz (2005: 360-361), inicialmente, a escrita de Edino Krieger tendia para um estilo de gosto romântico com toques impressionistas (como representado pelo *Improviso*, de 1944); ao ingressar no grupo Música Viva, entretanto,

Krieger ampliou sua orientação estética aderindo ao atonalismo, ao dodecafonismo e – raras vezes – ao serialismo. A seguir, os estudos com Copland, Milhaud, Menin e Krenek influenciaram seu abandono do dodecafonismo em busca de uma orientação neoclássica a partir de 1952, que definiu por muito tempo a sua linguagem (que, por sua vez, foi se aproximando cada vez mais do nacionalismo). A partir de 1965, Krieger retomou seu caminho abandonado, tratando o dodecafonismo e o serialismo com liberdade, espontaneidade e independência.

> Para Edino Krieger, cada elemento técnico novo é um acréscimo e um enriquecimento dos recursos tradicionais, e o compromisso exclusivo com uma técnica representa uma limitação. Por outro lado, este compositor julga importante que a pesquisa tímbrica instrumental se oriente para a independência do mundo sonoro eletroacústico, fazendo-se, pois, necessário um processo de simplificação da escritura musical. Tudo isto estará refletido em suas obras, nas quais o experimentalismo se equilibra com a clareza formal quase neo-clássica e com a espontaneidade direta do compositor (NEVES, 1981: 179).

De maneira geral, a obra de Edino Krieger é caracterizada por um grande equilíbrio formal e pela diversidade de gêneros, estilos e formações instrumentais. Sua produção multifacetada é comumente dividida em três fases, assim dispostas de acordo com Paz (2012, v.2), Santos (2013) e o próprio compositor (KRIEGER, 2012, 2018):

a) **Fase experimentalista e universalista (1945 a 1952)**: caracterizada pelo amplo – mas não ortodoxo – uso de técnicas da música serial e dodecafônica. Os *Epigramas* e *Miniaturas para piano*, a *Música 1945*, a *Peça lenta para flauta* e *trio de cordas* são alguns exemplos representativos dessa tendência estética;

b) **Fase neoclássico-nacionalista (1953-1965)**: caracterizada pela prevalência de formas musicais tradicionais (forma-sonata, suíte, tema e variações) e gêneros brasileiros urbanos (seresta, choro, frevo), conjugada à liberdade harmônica de uma linguagem que transita entre os idiomas tonais e modais (este último, mais nordestino, com emprego significativo dos modos mixolídio e lídio). Dentre as obras desse período destacam-se: *Brasiliana para viola e cordas*, *Concertante para piano e orquestra*, *Divertimento para cordas, Quarteto de cordas nº 1* e *Sonatina para piano*;

c) **Fase de síntese dialética e plena liberdade composicional (1966-)**: caracterizada pela total liberdade no uso de técnicas, formas e processos composicionais e uma busca intencional do nacional dentro de um contexto universalista, em que vanguarda e tradição caminham harmoniosamente. Fase de plena maturidade do autor, que pode ser apreciada na audição de obras como *Canticum Naturale*, *Estro Armonico, Ludus Symphonicus*, *Ritmata* e *Variações Elementares*, dentre outras.

Obra para violino. A produção para violino de Edino Krieger compreende 15 títulos (2 obras solo, 2 obras para violino e orquestra e 11 obras para formações camerísticas), distribuídos entre suas três fases composicionais, com a maior parte concentrada na terceira fase, de síntese dialética e plena liberdade composicional. O Quadro 1 relaciona o título dessas obras, sua instrumentação, ano de composição e algumas informações adicionais.

Título	Formação instrumental	Ano	Observações	Fase
Sonata para violino solo, opus I	Violino solo	1944	Primeiro trabalho de composição de Krieger	-
Peça lenta	Flauta, violino, viola e violoncelo	1946	Krieger atuou como violinista na estreia desta obra	Experimentalista e universalista (1945 a 1952)
Sonata curta	Violino solo	1947	-	
Quarteto prévio	Quarteto de cordas	1947	-	
Música de câmara	Flauta, violino, trompete e tímpano	1948	-	
Quarteto nº 1	Quarteto de cordas	1955	-	Neoclássico-nacionalista (1953-1965)
Toada	Violino e piano	1956	-	
Sonâncias	Violino e dois pianos	1975	-	Síntese dialética e plena liberdade composicional (1966-)
Sonâncias II	Violino e piano	1981	Transcrição de *Sonâncias* (1975)	
Camerata	Flauta, violino, clarinete, trombone, contrabaixo e piano	1994	-	
telas sonoras	Quarteto de cordas	1997	-	
Sonâncias III	Violino e orquestra de câmara	1998	Transcrição de *Sonâncias II* (1981)	
Sonâncias IV	Violino e dois violões	2002	Transcrição de *Sonâncias II* (1981)	
Pequeno concerto para violino e cordas	Violino e orquestra de câmara	2008	-	
Trio Tocata	Violino, violoncelo e piano	2011	-	

Quadro 1: Obra para violino de Edino Krieger.

Trata-se, portanto, de uma produção pequena – se desconsiderarmos as transcrições da peça *Sonâncias* (1975), por exemplo, teríamos apenas 12 títulos. O próprio Edino Krieger, em entrevista (2018), reconhece que escreveu pouco para o seu instrumento, dando prioridade à sua integração em um naipe (como nas obras para orquestra de câmara e sinfônica) do que como instrumento principal ou solista.

De toda a sua obra para o violino, Edino Krieger considera a peça *Sonâncias* (1975, 1981, 1998, 2002) e o *Pequeno concerto para violino e cordas* (2008) as composições mais importantes e representativas de sua produção para o instrumento. De maneira geral, há poucas informações disponíveis na literatura acerca do conteúdo musical da obra para violino do compositor,

resumindo-se muitas vezes a menções de suas dedicatórias, locais de publicação e estreia (com referência aos músicos que as executaram), encomendas e minutagem.

Conceitos e critérios de análise estrutural, estilística, interpretativa e idiomática

Análise estrutural e estilística. O crescente interesse musicológico no estudo de estruturas musicais a partir de meados do século XIX foi responsável pelo estabelecimento de um novo campo de estudos, constituído por métodos próprios, que gradativamente adquiriu prestígio como uma das mais importantes disciplinas de formação musical acadêmica: a análise musical.

> Seja aplicada a uma única obra, à produção total de um compositor ou a um determinado gênero musical, a análise é a ferramenta básica que conduz a comparações, distinções, julgamentos e, finalmente, a conclusões esclarecedoras sobre música – sua criação, sua existência e sua performance[3] (WHITE, 1994: 3, tradução nossa).

O campo de estudos relacionados à análise musical apresenta uma bibliografia extensa e diversificada no que tange a temáticas e sistematizações. No entanto, de uma maneira simples, podemos afirmar que a análise é utilizada para descrever, interpretar e sintetizar estruturas musicais, utilizando-se, para isso, de técnicas variadas[4]. A relevância da análise para o estudo da performance musical, entretanto, tem dividido um grande número de especialistas: por um lado, há os defensores da ideia de que uma análise rigorosa das estruturas que integram uma composição musical constitui a base para uma interpretação "autêntica" e "verdadeira" da "obra musical"[5]; outros, provenientes de uma linha mais cética, acreditam que a busca por significados em estruturas musicais como um guia para boas performances foge à realidade da prática desenvolvida por *performers* profissionais e configura-se, portanto, como uma atividade supérflua e desnecessária [6] (RINK, 1995. DOMENICI, 2012). As publicações mais recentes, todavia, apresentam uma relação mais harmoniosa entre os campos de análise e performance, e é sob esta perspectiva que elaboramos nossos argumentos. Mais especificamente, defendemos a ideia de que a prática do *performer* é permeada por inúmeros tipos de análise musical, e é sobre ela que o artista constrói sua interpretação.

[3] "Whether applied to a single work, the total output of a composer, or a certain genre of music, analysis is the basic tool leading to comparisons, distinctions, judgments, and finally to enlightening conclusions about music – its creation, its existence, and its performance" (WHITE, 1994: 3).

[4] Dentre elas, destacam-se: a condensação de informações, a comparação, a segmentação em unidades estruturais menores, a busca por regras de sintaxe, a contagem de determinados elementos e a interpretação de componentes expressivos ou simbólicos (BENT; POPLE, 2001). Evidentemente, tais técnicas não possuem caráter exclusivista e podem ser associadas ou sequenciadas de acordo com o interesse e objetivos do pesquisador.

[5] "Tovey, Schenker, Berry, Cone e Howell nunca validaram uma análise referindo-se a performances singulares, e [Wallace] Berry até mesmo questiona a própria integridade de qualquer performance que não seja baseada em conhecimento e rigor analíticos: 'O impulso puramente espontâneo, ignorante e incontestado não é suficiente para inspirar uma performance convincente…' [1989]" (LESTER, 1995: 197, tradução nossa).

[6] "A busca por estruturas imanentes ou significados em obras musicais, somada à crença que isso gera manuais de bolso para boas performances, pode fazer com que estudos acadêmicos sobre a performance pareçam extraplanetários para *performers* profissionais" (ABBATE, 2001 *apud* DOMENICI, 2012: 178).

> […] *performers* estão continuamente engajados em um processo de "análise", mas em um tipo diferente daquele empregado em análises publicadas. Esse tipo de "análise" não é um procedimento independente, aplicado ao ato interpretativo, mas uma parte integrante do processo performático. Referindo-me à análise do *performer* (ou seja, estudo considerável da partitura com atenção particular às funções contextuais e os meios de projetá-las), eu reforcei a importância do contorno musical sobre a estrutura na conceituação musical do *performer* – uma elusiva e elucidativa noção mais temporariamente concebida do que aquela da estrutura[7] (RINK, 2002: 36, tradução nossa).

Neste sentido, a análise está "implícita naquilo que o *performer* faz" (MEYER, 1973 *apud* RINK, 2002: 35, tradução nossa)[8], e reconhecemos que em seu processo de análise, que é decorrente de sua prática interpretativa, o *performer* pode fazer uso tanto de sua intuição informada quanto de métodos analíticos específicos para a formulação de suas interpretações, embora presumamos que a primeira alternativa seja a mais frequentemente empregada. Para David Epstein (1995: 126), a intuição está entre os mais aplicados e menos conceituados termos da linguagem musical atual. Conquanto possa adquirir um sentido de conhecimento "não intelectual", de origem quase afetuosa ou emocional, utilizamos o conceito de intuição em nosso texto com o segundo sentido apresentado pelo autor – isto é, de um conhecimento racional tão vivenciado e internalizado pelo artista durante sua formação que ele se exterioriza com tamanha velocidade a ponto de parecer inconsciente. John Rink (1995: 254), citando a definição do verbete no *Webster's New Collegiate Dictionary* (1974), argumenta que a intuição é uma assimilação ou cognição imediata sem evidente inferência racional, mas derivada de pensamentos e inferências intelectuais passadas. Em outro artigo, o mesmo autor (RINK, 2002: 36) denomina este fenômeno **intuição informada**.

Consideramos, portanto, que análises, assim como performances, apresentam uma interpretação dentre as inúmeras possibilidades diferentes de versões de uma determinada obra. Elaborada pelo *performer*, a análise interpretativa contempla não só os aspectos da estrutura que são relevantes para sua interpretação e performance, mas também – e sobretudo – os aspectos estilísticos, técnico-instrumentais e interpretativos do conteúdo musical, com respostas ao porquê e, principalmente, ao como se faz.

Além disso, ressaltamos que a partir da análise estrutural é possível verificar os elementos recorrentes e as especificidades que caracterizam a produção de um compositor. Tais resultados, por sua vez, fornecem subsídios para a classificação estilística dessas composições e de seu autor – classificação esta imprescindível para o processo de escolhas interpretativas (como timbre, caráter, articulação, nuances de dinâmicas e inflexões rítmicas, por exemplo). Além disso, a

[7] "[…] performers are continually engaged in a process of 'analysis', only of a kind different from that employed in published analyses. This sort of 'analysis' is not some independent procedure applied to the act of interpretation but rather an integral part of the performing process. Referring to this as performer's analysis (that is, considered study of the score with particular attention to contextual functions and the means of projecting them), I noted the importance of musical shape, rather than structure, in the performer's conceptualization of music – an elusive but elucidatory notion more temporally conceived than that of structure" (RINK, 2002: 36).

[8] "Some authors regard analysis as 'implicit in what the performer does'" (RINK, 2002: 35).

percepção do emprego técnico-instrumental exigido na composição (que é amadurecida durante o processo de análise e estudo da peça) esclarece seu nível de idiomatismo, um aspecto a ser considerado na seleção de repertório. Percebe-se, portanto, que todos estes aspectos – estrutura, estilo, interpretação e idiomatismo – estão interligados, relacionados direta ou indiretamente, e tornam-se mais evidentes a partir do processo de análise.

Para a análise de *Sonâncias II* (1981) de Edino Krieger, utilizamos como referência a terminologia estética e estilística de H. J. Koellreutter (1990), o roteiro de análise proposto por John White (1994)[9], bem como contribuições de outros autores para o diálogo dos resultados encontrados, os quais foram relacionados às conclusões provenientes de nossa intuição informada, para fins de elaboração das concepções interpretativas levantadas em nosso texto.

Análise interpretativa. Interpretação e performance são duas atividades inerentes à prática do músico instrumentista e indissociáveis do fazer artístico musical. Talvez por isso, tais termos sejam frequentemente utilizados de maneira indiscriminada, embora contenham significados, em sua essência, bem diferentes.

O termo performance, em música, pode ser definido como o evento social em que se dá a apresentação de uma determinada obra musical – é o momento em que uma interpretação é expressa em público. Performance, portanto, envolve necessariamente o artista e seus ouvintes e engloba, simultaneamente, a interpretação do *performer* contida naquele espaço temporal instantâneo e efêmero. Já o conceito de interpretação – que para Koellteutter (1990: 78) significa a "decodificação dos signos musicais" e "tradução subjetiva de uma obra" – compreende o conjunto de processos de estudo, reflexão e prática do músico na formulação de uma concepção estético-interpretativa de determinada obra musical. Em síntese, "[...] não existe performance sem alguma interpretação. Em outras palavras, exceto por composições integralmente gravadas (isto é, geradas por computador) ou improvisações livres desvinculadas de qualquer tradição, toda performance é uma interpretação"[10] (LEVY, 1995: 150, tradução nossa).

É na abordagem do processo interpretativo que as concepções de tradição oral e aural assumem primordial importância[11]. A interpretação de uma obra musical carrega consigo uma

---

[9] O processo analítico, segundo John White (1994), é dividido em três etapas:
1) **pré-análise**, definida como a etapa introdutória que estabelece o quadro de referência analítico. A pré-análise inclui o contexto de criação da obra em relação à produção total do compositor, onde ela se encaixa geográfica e historicamente, eventos em torno de sua composição e outras observações relevantes para a análise;
2) **análise descritiva**, que constitui a fase de coleta de dados da composição, na qual os elementos musicais relevantes para a caracterização estilística da obra são identificados e descritos. A análise descritiva pode ser dividida em três níveis, a saber: micro, média e macroanálise; e, por fim,
3) **sínteses e conclusões**, em que há revisão dos resultados encontrados e avaliação geral da obra. Esta terceira etapa inclui o julgamento crítico acerca do equilíbrio da composição, da imaginação ou ideia geradora do compositor, considerações sobre suas qualidades inovadoras, sugestões evocativas e emocionais, além de sua relevância na história e literatura musicais em que se insere.
De acordo com White (1994: 9), o objetivo final é elaborar conclusões sobre o estilo do compositor (nos termos daquela obra) e sobre o significado musical dela. Deve-se buscar apresentar informações que serão úteis para a performance da peça, para sua apreciação pelo ouvinte ou para explicar seu significado e essência musical para outros interessados.

[10] "[...] there can be no performance without some interpretation. In other words, except for wholly recorded compositions (e.g. computer-generated music) or improvisations unconstrained by tradition, every performance *is* an interpretation" (LEVY, 1995: 150, grifo da autora).

[11] Sobre este aspecto, Nicholas Cook (2006: 13), afirma: "[…] afinal, não são os textos [musicais] em si que se situam em relação às performances, mas sim as interpretações dos mesmos, e é neste sentido que se poderia

entonação, um **estilo**, cujo sentido e domínio não reside unicamente no símbolo notado, mas sobretudo no conhecimento que é transmitido oral, aural e artesanalmente durante a longa formação artística de um músico. Como explica Catarina Domenici (2012), a notação representa a estrutura da música, assim como as palavras deste texto representam a estrutura da linguagem sobre o qual ele foi escrito – a forma como se toca ou se fala e, sobretudo, como se interpreta, transcende essa notação e incorpora individualismos únicos, os quais são moldados social e culturalmente.

Edino Krieger (2018), em entrevista, conta-nos que assistir a performances de suas obras é sempre uma grande surpresa. Embora durante o processo criativo o compositor ouça internamente aquilo que escreve (e, por consequência, tenha uma intenção, uma interpretação sobre a música de sua autoria), ele reconhece que cada intérprete fará uma leitura própria dessa escrita:

> Às vezes há uma coincidência muito grande entre aquilo que eu pensei e o que o intérprete entendeu. Mas muitas vezes também há uma distância muito grande – às vezes não é nada daquilo que eu pensei (há um tratamento totalmente diferente). Isso é próprio desse tipo de trabalho, que requer um intermediário, que requer um intérprete. A gente sabe que cada execução de uma peça é um acontecimento diferente. Eu sempre digo que o intérprete é uma espécie de coautor, porque ele tem que procurar entender qual é a proposta do compositor, mas ao mesmo tempo ele tem que se interessar de tal maneira por aquele trabalho a ponto de quase sentir que [aquele trabalho] é dele também. Então, eu considero o intérprete um instrumento através do qual aqueles símbolos gráficos que você colocou no papel – que não valem nada, que não são música, são apenas símbolos gráficos – se tornam som. Esse é um momento muito importante, essa transformação de símbolos (que representam ideias) em realidade sonora, em música (KRIEGER, 2018).

Para a análise interpretativa de *Sonâncias II* (1981) de Edino Krieger, estabelecemos um conjunto de questões norteadoras, a fim de guiar nossa escrita sobre a concepção interpretativa dessa peça. São elas: de que maneiras o estilo em que a obra se insere influencia sua interpretação? Quais elementos notacionais ou musicais da peça são mais suscetíveis a interpretações subjetivas? Qual ou quais tipo(s) de *vibrato* se enquadram melhor como recurso expressivo na execução da linha melódica? Como devem ser pensadas suas articulações (ligadas ou separadas, curtas ou longas, leves ou pesadas etc.)? Qual ou quais timbre(s) devem ser buscados? O estilo da obra possibilita um amplo ou restrito número de portamentos? A forma da obra baseia-se em construções fraseológicas ou em campos sonoros? O protagonismo do violino é constante ou é intermediado por seções em que sua atuação é subsidiária? Algo pode ser utilizado ou acrescentado no intuito de facilitar o processo de leitura e interpretação da obra?

Análise idiomática. Segundo Pilger (2013), a palavra "idiomático" tem origem na palavra grega *idiomatikós*, que significa particular, especial. Logo, o que é idiomático para um determinado instrumento (como o violino, o violão ou o piano, por exemplo) refere-se àquilo que é particular

afirmar, sem paradoxo, que virtualmente toda música (mesmo a Música Erudita Ocidental) representa uma tradição oral, não importando o quão intimamente esteja ligada à notação escrita".

ou específico a esse instrumento, o que engloba suas possibilidades técnicas e expressivas. Essa aplicação do termo é frequentemente denominada "idiomatismo instrumental" e se aproxima do campo de estudos da orquestração. No *Dicionário Harvard de Música* (RANDEL, 2003: 403, tradução nossa), encontramos a seguinte definição para o verbete "idiomático":

> Idiomático. Diz-se a respeito de uma obra musical que explora as capacidades particulares do instrumento ou voz para o qual se destina. Estas capacidades podem incluir timbres, registros e meios de articulação, bem como combinações de altura que são mais facilmente produzidas em um instrumento do que em outro[12].

A partir dessa definição, percebemos que o idiomatismo é um recurso tão mais distintivo quão maior for a distância que separa uma determinada família de instrumentos de outra. Dessa forma, o piano exigirá um tipo de escrita composicional muito diferente daquela que se destina ao violino; discrepância que será reduzida se compararmos a escrita de uma obra para viola daquela voltada para o violoncelo, por exemplo. O mesmo se dá ao compararmos o alaúde com o violão ou o piano com o cravo. Há, claramente, distinções e especificidades técnicas e expressivas que separam esses instrumentos; mas a proximidade compartilhada entre eles – e, portanto, entre suas características idiomáticas – é superior àquela encontrada entre instrumentos de famílias diferentes.

Conhecer as especificidades do instrumento para o qual se compõe é fundamental para que se atinja o resultado sonoro esperado e para a mensuração de dificuldades técnico-musicais que se impõem ao instrumentista. O conhecimento acerca do idiomatismo instrumental para fins composicionais pode ser construído basicamente de três maneiras, que podem ser associadas: a partir da leitura de bons livros de orquestração e tratados instrumentais; a partir do aprendizado prático do instrumento pelo próprio compositor; e, finalmente, a partir da assessoria de um músico que domine o instrumento[13]. Edino Krieger, em entrevista, comenta sobre a importância desse tipo de instrução para o compositor:

> O Koellreutter sempre dizia que o compositor deveria conhecer, na prática, um instrumento de cordas, um instrumento de sopro e o piano. Ele achava que isso era, digamos, uma ferramenta – porque você conhecendo um instrumento de cordas, praticamente você conhece todo o naipe de cordas; se você conhecia um instrumento de sopro, conhecia os problemas de respiração, passava a conhecer a tessitura de cada um desses instrumentos etc. Eu mesmo estudei um pouco de flauta com Koellreutter e estudei um pouco de piano – se bem que não era suficiente para tocar nada, mas era suficiente para se conhecer a técnica

[12] "Idiomatic. Of a musical work, exploiting the particular capabilities of the instrument or voice for which it is intended. These capabilities may include timbres, registers, and means of articulation as well as pitch combinations that are more readily produced on one instrument than another" (RANDEL, 2003: 403).

[13] Ao discorrer sobre o processo de assessoria do músico instrumentista ao compositor, Kreutz (2014: 109) afirma que "[…] o instrumentista pode atuar em três momentos distintos da composição: (1) antes do momento da criação, onde pode sugerir audições e análises de obras significativas para o instrumento, demonstrar técnicas, procedimentos idiomáticos e possibilidades e impossibilidades instrumentais; (2) no momento da criação, onde pode demonstrar a exequibilidade de passagens e fazer sugestões; (3) num momento posterior à criação, onde pode definir a digitação e fazer a revisão final e/ou edição da obra, com o consenso do compositor".

> do instrumento. Mas o meu instrumento principal sempre foi o violino. […] Eu acho importante conhecer e usar [o idiomatismo], porque é isso o que dá prazer ao intérprete – mostrar aquilo que ele é capaz de fazer (sua técnica, musicalidade), escrevendo adequadamente para o seu instrumento (KRIEGER, 2018).

De acordo com Kreutz (2014: 105), o "idiomatismo instrumental compreende características de escrita típicas de um instrumento" e engloba aspectos como: técnicas específicas de execução, possibilidades físicas e mecânicas, procedimentos típicos da escrita (maneirismos), nível de exequibilidade e dificuldade, conhecimento de obras relevantes para o instrumento e recursos expressivos, dentre outros. Kreutz (2014) define, então, três elementos fundamentais (ou pré-requisitos) do idiomatismo: (1) exequibilidade; (2) funcionalidade e (3) exploração das características do instrumento – aspectos sobre os quais discorremos a seguir:

1) **Exequibilidade**: a escrita idiomática é perfeitamente "tocável", ou seja, todos os elementos musicais presentes na composição (como notas, configurações rítmicas, articulações, dinâmicas etc.) são passíveis de realização com clareza e fluência pelo instrumentista (a não ser que o resultado sonoro desejado e indicado pelo compositor seja diferente);
2) **Funcionalidade**: uma composição idiomática apresenta o melhor resultado expressivo e musical idealizado pelo compositor (dentro de um determinado estilo), exigindo o mínimo esforço possível para alcançá-lo. Envolve, portanto, a comodidade ou a sensação "de que está dentro da mão" – o que de certa forma se relaciona à prática técnica desenvolvida pelos instrumentistas no decorrer de sua formação;
3) **Exploração das características do instrumento**: obras idiomáticas, de maneira geral, empregam técnicas ou recursos específicos do instrumento para o qual se destinam, que não são encontrados em outros instrumentos ou família de instrumentos. Tais efeitos – em grande parte vinculados à articulação musical –, se transportados para outros meios, precisam ser adaptados para técnicas paralelas.

O violino compartilha uma série de características idiomáticas com os outros instrumentos de sua família, devido à similaridade de construção dos instrumentos, ao número de cordas[14] e à mecânica de produção sonora (que se dá a partir da fricção de um arco sobre as cordas). Baseados no livro de orquestração de Samuel Adler (2002), listamos abaixo algumas características idiomáticas comuns a todos os instrumentos de cordas friccionadas, que os diferenciam das demais famílias instrumentais:

- Relativa homogeneidade timbrística em toda a tessitura do instrumento, com pequenas variações em registros específicos;
- Grande amplitude dinâmica (do pianíssimo ao fortíssimo) em todos os seus registros;
- Extensa gama de sonoridades promovidas pelos diferentes tipos de ataque possíveis (com o arco, em *pizzicato*, *con sordino* e percutido);
- Capacidade de sustentação sonora independente de respiração;

[14] Todos os instrumentos de cordas friccionadas dispõem, tradicionalmente, de quatro cordas. O contrabaixo, no entanto, pode apresentar cinco cordas, seja devido à sua construção como tal ou à possibilidade de adicionar uma corda mais grave ao instrumento de quatro cordas a partir da implementação de um extensor.

- Recursos expressivos da técnica de mão esquerda: *vibrato*, *glissando* e *portamento*;
- Recursos técnicos de mão esquerda: cordas duplas, acordes de três e quatro sons, harmônicos (naturais e artificiais), trilos, *tremolo* e *pizzicato* de mão esquerda;
- Recursos técnicos de mão direita: *pizzicato* simples, *pizzicato* Bartók, *legato*, *detaché*, *louré*, *staccato* simples, *staccato* preso, *staccato* volante, *martelé*, *spiccato* simples, *spiccato* volante, *sautillé*, *jeté*, *ricochet*, *tremolo* de mão direita, *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno trato* e *col legno battuto*.

Todos os recursos técnicos, musicais e expressivos citados acima podem ser realizados por qualquer instrumento da família de cordas friccionadas. No entanto, a forma como eles se apresentam no repertório de cada instrumento varia de acordo as características idiomáticas de cada um. Os elementos que tornam o violino, a viola, o violoncelo e o contrabaixo essencialmente distintos entre si (idiomaticamente falando) são, principalmente: a postura e as exigências físicas para sua execução; a afinação e a consequente disposição de notas sobre o espelho do instrumento; o timbre característico de seus registros específicos; o emprego de dedilhados e as necessidades de mudança de posição; a escolha de arcadas e as claves utilizadas para a notação musical.

Assim, podemos considerar que o idiomatismo é um conceito que implica múltiplas camadas ou gradações. A título de exemplo, podemos dizer que o *ricochet* arpejado entre as quatro cordas é um recurso idiomático do violino – mas devemos admitir que ele também o é para os demais instrumentos de sua família. No entanto, a forma como esse *ricochet* estará disposto na partitura para o violino – suas notas e os movimentos exigidos para sua realização – lhe é exclusiva, já que para sua execução na viola, no violoncelo ou no contrabaixo seria necessária a mudança de tonalidade ou de disposições das notas da melodia; ou se exigiriam procedimentos físicos/mecânicos muito menos cômodos (aspectos que infringem os três princípios básicos do idiomatismo, discutidos anteriormente).

Análise de *Sonâncias II* (1981)

Contextualização da peça. A composição *Sonâncias II* (1981), para violino e piano, é uma transcrição de outra obra de mesmo nome composta em 1975 para um trio formado por um violino e dois pianos – o Trio Alimonda. Em entrevista, Edino Krieger (2012, 2018) afirmou que a obra foi feita por uma encomenda do Trio, por ocasião de um concerto que seria realizado no Museu de Arte de São Paulo (Masp), em comemoração aos 50 anos de carreira do conjunto constituído pelos pianistas Heitor e Lydia Alimonda e pela violinista Altea Alimonda. A composição foi requisitada porque o Trio queria incluir no programa do concerto – além de peças para violino e piano, piano a quatro mãos etc. – uma obra em que os três irmãos pudessem se apresentar juntos, devido à escassez de repertório para essa formação. Então, foi encomendada uma peça de Francisco Mignone e uma de Edino Krieger; e assim surgiu a composição *Sonâncias* (1975).

> Mas eu, quando fiz, pensei: "Se eu fizer uma peça que necessite obrigatoriamente de dois pianos, essa [peça] raramente será tocada duas vezes". Então, eu fiz de uma maneira a poder adaptar essa peça para um violino e um piano – e eu a chamei *Sonâncias II*, que é a segunda versão da [obra] *Sonâncias* (KRIEGER, 2012).

A segunda versão, intitulada *Sonâncias II* (1981), foi estreada por Jerzy Milewski (violino) e Aleida Schweitzer (piano) no Rio de Janeiro. Além dessas duas versões, há também outras duas transcrições[15]: a *Sonâncias III* (1998), para violino e orquestra de câmara, e a *Sonâncias IV* (2002), para dois violões e violino (dedicada ao Duo Assad e à violinista Nadja Salerno-Sonnenberg).

Ao buscarmos pela definição do termo "sonância" na literatura, encontramos diferentes significados. Para Koellreutter (1990: 121), sonância expressa um "som que se extingue lentamente, seja devido a características do instrumento (prato ou gongo), seja por articulação (arcada, respiração)". Já no *Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa* (TREVISAN, 2019), constatamos que "sonância" equivale a: (1) qualidade de sonante (ou seja, que soa, que produz som); (2) melodia sem acompanhamento de vozes; e (3) qualquer som, melodia ou música que suscita lembranças melancólicas. De fato, trata-se de uma obra instrumental (portanto, sem acompanhamento vocal) e que trabalha com sons – neste caso, caracterizados pela relatividade e indefinição, com formação de campos sonoros, característicos da forma sinerética[16] em que a obra foi concebida.

Análise estrutural e estilística. *Sonâncias II* (1981) é uma composição camerística escrita em idioma elemental[17]. Para Edino Krieger (2019), não se trata de uma peça dodecafônica, embora possamos constatar, como apresenta a Fig. 1, uma série completa nas primeiras doze notas que compõem a linha melódica da obra (cujas quatro notas iniciais fazem uma coincidente referência ao compositor alemão Johann Sebastian Bach)[18]. Ao ser indagado sobre os indícios dodecafônicos da suposta série inicialmente apresentada em *Sonâncias II*, Edino Krieger (2019) nos respondeu:

> Isso aí fica por tua conta (risos)... Eu não parti da série para fazer... Eu nem me dei conta se era – se formava ou não – uma série. Certamente porque depois de você trabalhar muito tempo com música serial e essa coisa toda, isso influencia um pouco a sua maneira de pensar, sua maneira de inventar estruturas harmônicas, melódicas etc. É uma consequência da sua experiência anterior, é sempre uma consequência do que você já fez. Então, isso aí não me surpreende, mas eu não tive essa intenção, não foi consciente – como não foi consciente o motivo baseado nas quatro notas do nome de Bach.

[15] Somente as partituras de *Sonâncias II* e *Sonâncias IV* estão disponíveis no Banco de Partituras da Associação Brasileira de Música para aquisição dos interessados.

[16] Segundo Koellreutter (1990: 120), a forma sinerética "procede de maneira acausal (alfa privativo), associando elementos aparentemente distintos. Tem origem no pensamento arracional (paradoxal, esférico). Sua estruturação é assimétrica, aperiódica". De acordo com o autor, o termo "sinerético" possui origem no verbo grego *sinaireo*, que significa "juntar, agrupar, unir, integrar vários elementos" (1990: 120).

[17] Qualquer linguagem musical específica é classificada por Koellreutter (1990: 76) como um "idioma musical". Segundo o autor, na música ocidental distinguem-se, atualmente, quatro idiomas: o modal (caracterizado pela ausência de sensível), o tonal (caracterizado pelo emprego da sensível), o atonal (em que todas as notas são sensíveis) e o elemental (idioma musical emergente, relacionado à forma sinerética e à multidimensionalidade, cuja unidade estrutural é o bloco construtor do todo).

[18] Edino Krieger, em palestra concedida no II Festival de Música Contemporânea Brasileira (2015), conta-nos: "Uma curiosidade é o seguinte: depois de ter feito esta peça, eu me dei conta que as quatro primeiras notas que servem como tema (célula temática) são Si bemol, Lá, Dó, Si natural; notas que fazem, na nomenclatura alemã, o nome de Bach. Então, isso aí eu não sei se foi alguma influência do astral de Bach que de repente me soprou esse motivo (risos), mas eu achei muito curioso isso... Mas o estilo não tem nada a ver com Bach". Vídeo disponível em: https://youtu.be/x019vG2IDYM. Acesso em: 6 mar. 2019.

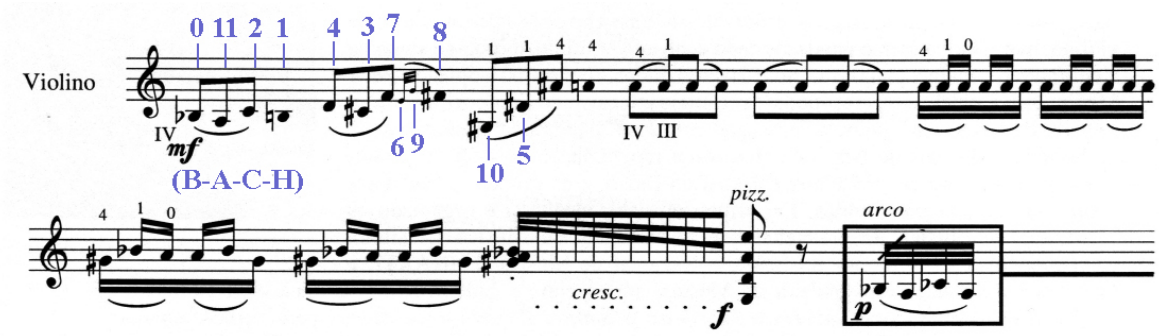

Fig. 1: Suposta série dodecafônica em *Sonâncias II* (1981). Fonte: Krieger (2006: 4).

O início de *Sonâncias II* (1981) introduz um outro elemento musical importante: a unidade estrutural (*Gestalt*)[19] da composição, utilizada no decorrer de toda obra e que é responsável por seu alto grau de coesão. Esta unidade (denominada, coloquialmente, "célula temática" por Edino Krieger) é formada pela sucessão de intervalos melódicos de segunda menor descendente e terça menor ascendente (Fig. 2). De fato, a peça apresenta como elemento construtivo básico a exploração constante de três intervalos melódico-harmônicos, a saber: 2ª menor, 3ª menor e 5ª justa, cuja recorrência é sintetizada no Gráfico 1. De acordo com Santos (2013: 13), a exploração do intervalo como componente fundamental na construção do discurso musical constitui um dos aspectos estruturais mais relevantes do universo sonoro de Edino Krieger, o qual permeia todas as suas fases composicionais[20]. Segundo o próprio compositor, em entrevista a Dossin (2001 *apud* SANTOS, 2013: 13), trata-se de um recurso inspirado na teoria composicional de Paul Hindemith que, em um dos capítulos de seu livro *The Craft of Musical Composition* (1937), defende a ideia de que o intervalo é a unidade básica de toda construção musical[21].

[19] "Unidade estrutural (= *Gestalt*). Conjunto formado por pontos, linhas sonoras, ruídos, mesclas ou outros signos musicais, percebido **de imediato** como um todo. Tende à multidirecionalidade" (KOELLREUTTER, 1990: 134).

[20] Em nossa segunda entrevista com o compositor, indagamos acerca da importância do intervalo para o seu processo criativo; se ele seria um elemento central. Edino Krieger (2019) nos respondeu: "E é, na verdade. Eu sempre penso em termos de intervalo muito mais do que em tonalidades definidas […]. Eu sempre trabalhei muito mais, sempre me interessei muito mais com a questão dos intervalos. Tanto que, mais recentemente, eu fiz uma série de estudos intervalares para piano. Foi um trabalho em que eu me dediquei a utilizar determinados intervalos, e isso sempre me preocupou muito – eu não sei por que, é uma coisa natural para mim. […] Eu sempre penso em música como uma sucessão de intervalos – sejam melódicos ou harmônicos. […] No momento em que eu me senti mais livre da tonalidade, eu senti necessidade de ter um apoio estrutural – que, enfim, me satisfizesse e que substituísse essa estrutura tonal. Então eu passei a não pensar mais em tonalidade, mas sim em estruturas intervalares". Esta fala de Edino Krieger evidencia o seu emprego do idioma elemental (no caso, utilizando como *Gestalten* – ou seja, unidade estrutural geradora – o intervalo).

[21] "The individual tone is not music until it is directly connected with other tones, and tonal relations are not operative until tones and tonal combinations are in motion. The primary building material of music must therefore include a third element, in addition to the tone and the principle of tone-relations. Music arises from the combined effect of at least two tones. The motion from one tone to another, the bridging of a gap in space, produces melodic tension, while the simultaneous juxtaposition of two tones produces harmony. **Thus the Interval, formed by the connection of two tones, is the basic unit of musical construction**" (HINDEMITH, 1937: 57, grifo nosso).

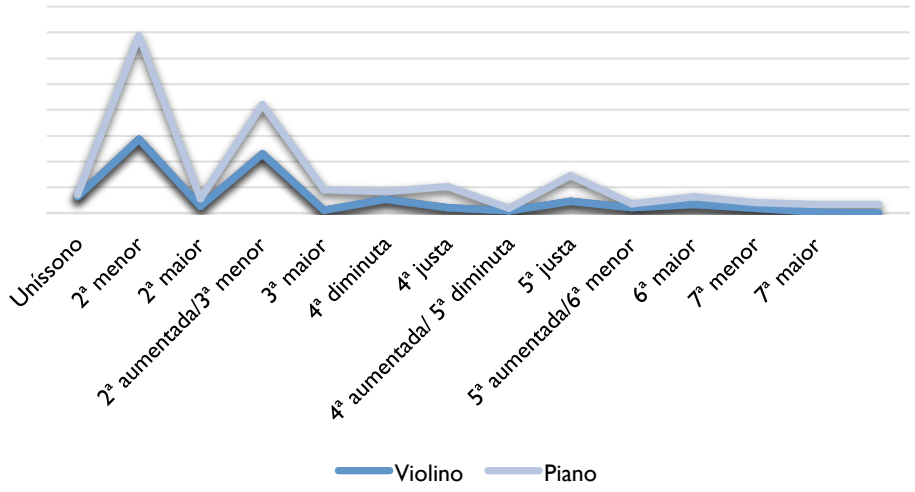

Gráfico 1: Recorrência aproximada de intervalos melódicos em *Sonâncias II* (1981).

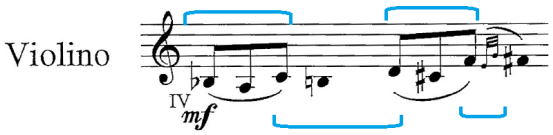

Fig. 2: Unidade estrutural (*Gestalt*) formada pela sucessão de intervalos de segunda menor descendente e terça menor ascendente em *Sonâncias II* (1981). Fonte: Krieger (2006: 2).

Tais intervalos (2ª menor, 3ª menor e 5ª justa) são trabalhados principalmente na construção da linha melódica do violino e do piano, embora estejam evidentes também nos tipos de acorde e *clusters* presentes na obra (Gráfico 2). Sobre este aspecto, a tensão gerada pela densidade de dissonâncias presentes nos *clusters* – formados pelos intervalos mais dissonantes da série harmônica – é aliviada no contraste com intervalos ou acordes mais rarefeitos ou consonantes, como as interpolações com tríades maiores que ocorrem em uma das passagens iniciais do piano (Fig. 3).

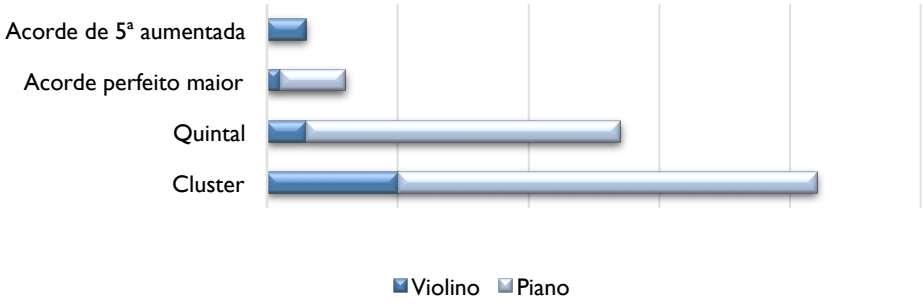

Gráfico 1: Recorrência aproximada de tipos de acordes em *Sonâncias II* (1981).

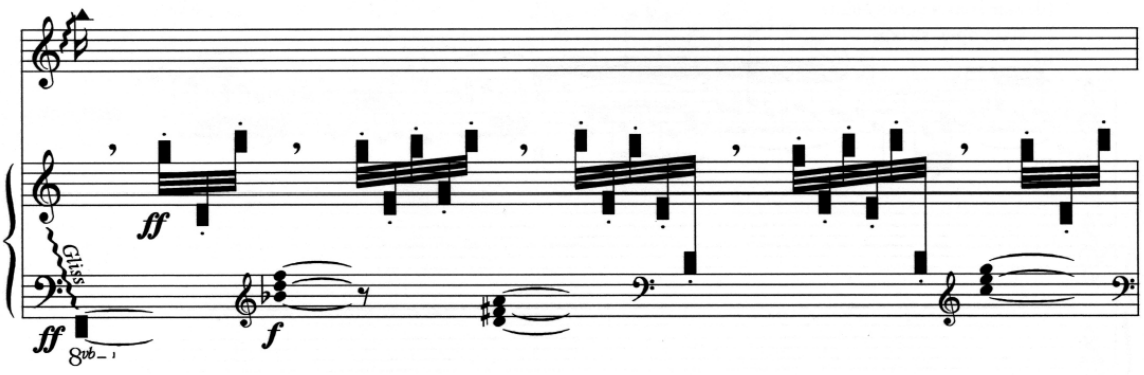

Fig. 3: Contrastes entre *clusters* e tríades maiores em *Sonâncias II* (1981). Fonte: Krieger (2006: 5).

Nesta composição, o piano cria ambientes sonoros (com efeitos de campo) sobre os quais a linha do violino será conduzida. Os campos sonoros[22], portanto, são sugeridos a partir da integração da linha violinística com as incursões do piano, além da grande amplitude dinâmica da obra que, contrastada intensa e gradativamente, sugere diferentes cores e timbres às linhas e atmosferas sonoras. Assim, as unidades estruturais desta obra não se desenvolvem em linha, mas em campos sonoros (espaços) de diferentes atmosferas e direções, refletindo características de multidimensionalidade e multidirecionalidade características da forma sinerética.

Edino Krieger descreve a peça *Sonâncias II* (1981) como uma "grande cadência para violino com a participação – eventuais comentários – do piano; quase uma improvisação de um violinista em que o pianista participa" (KRIEGER, 2018). Este caráter improvisatório é refletido não somente na forma livre em que a composição é estruturada (remetendo quase a uma fantasia), mas é promovido, sobretudo, pela individualidade concedida aos instrumentos na forma alternada de condução do diálogo musical. De maneira geral, as entradas, continuações e cortes são guiados por um vestígio deixado pelo instrumento oposto – uma antecipação, uma anacruse, o ataque em uma determinada nota ou a realização de uma pausa, por exemplo.

O tratamento da linha melódica é de grande amplitude, com utilização equilibrada dos registros grave, médio e agudo de ambos os instrumentos. Esses registros, no entanto, são contrastados pela disposição distanciada entre as notas (com grande uso de saltos, quase sempre em direções opostas), alternadas frequentemente entre grave e agudo. Além disso, o contorno melódico segue um desenho gradativamente ascendente ou descendente – aspecto que contribui para a sensação de delimitação e finalização de estruturas nos idiomas atonal e elemental. Dilatação rítmica e pausas são os outros dois recursos utilizados pelo compositor para organização das estruturas musicais em um sistema fraseológico não periódico e assimétrico. Por fim, no que diz respeito ao violino, as articulações empregadas incluem *legato*, *non-legato* e *staccato*, com predominância para o *legato*, que é pontualmente contrastado com passagens em *staccato*.

Esta obra caracteriza-se por ser amétrica, e seus valores rítmicos não são restritos a uma pulsação constante ou distribuídos proporcionalmente entre barras de compasso. A relação entre

[22] "Resultado da organização global de signos musicais, dentro de um determinado lapso de tempo. Produto de uma estética relativista. Compreende estruturas de determinação aproximativa e tende à fusão, diluição e unificação das mesmas. O campo descuida dos elementos que requerem precisão, exatidão, rigor e regularidade de execução, pois é estrutura avolumétrica (alfa privativo)" (KOELLREUTTER, 1990: 25).

os valores é muitas vezes aproximada ou deixada a cargo do intérprete (por exemplo, nas figuras sem hastes). As barras de compasso existentes são utilizadas principalmente para a organização fraseológica (delimitação de unidades morfológicas diferentes na linha de um mesmo instrumento) e notacional (a fim de facilitar a visualização do instrumentista quanto ao revezamento entre violino e piano na liderança do fluxo musical). Os contrastes rítmicos são criados pela alternância contínua de trechos rápidos e lentos e pelo contraponto estabelecido entre violino e piano na seção *Tranqüilo/Cadenza ad libitum* (Fig. 4). Especificamente nesta seção, observamos que os contrastes rítmicos são equilibrados pela presença da maior consonância harmônica de toda a parte do piano: os acordes formados por intervalos de quintas sobrepostas em ritmo medido[23] e sempre constante (Fig. 4).

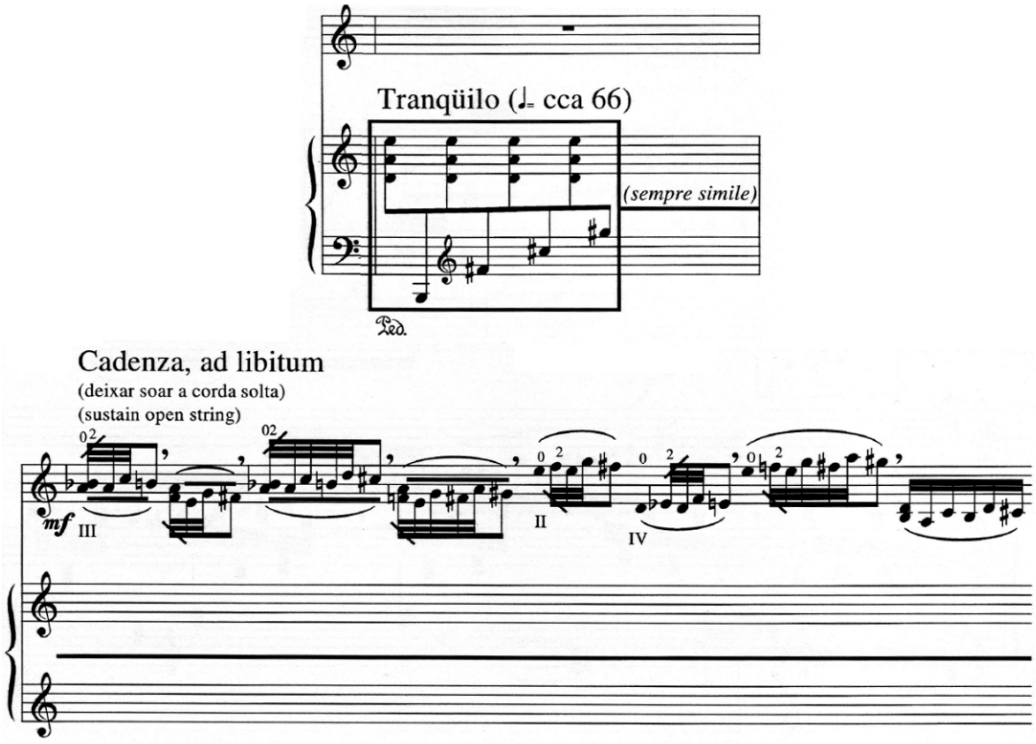

Fig. 4: Contraponto entre violino e piano na seção *Tranqüilo/Cadenza ad libitum* de *Sonâncias II* (1981).
Fonte: Krieger (2006: 6).

Um outro elemento que indica a contemporaneidade da obra é a utilização de um tipo relativamente novo de notação musical, que é mesclado à abordagem tradicional que compõe a maior parte da escrita do compositor. A Fig. 5 apresenta exemplos desses novos signos musicais, com suas respectivas interpretações.

[23] Ressaltamos que este é, inclusive, o único ponto de toda a obra em que o compositor indica uma unidade de pulsação (semínima ca. 66 bpm).

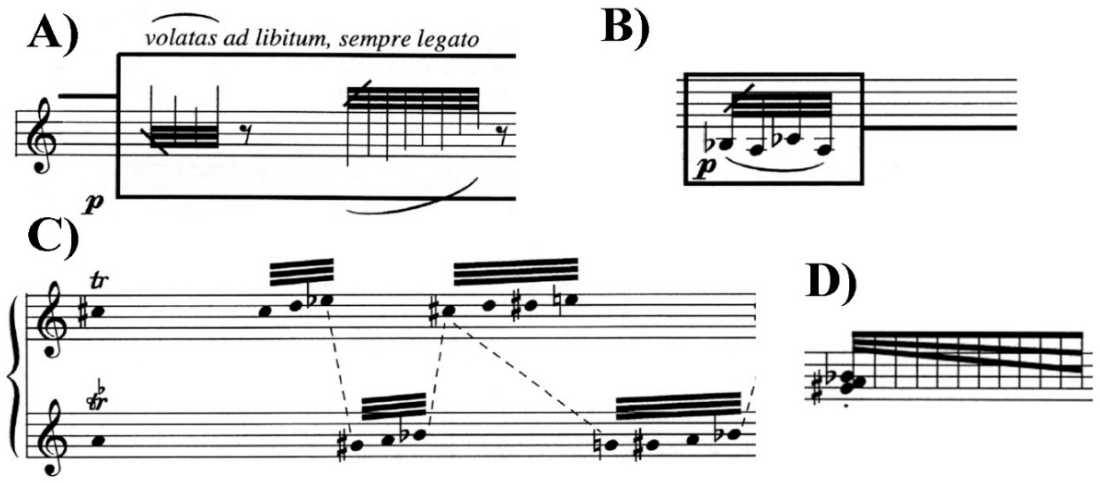

Fig. 5: Repertório de novos signos musicais em *Sonâncias II* (1981). A) Indicação para realização de volatas *ad libitum* em legato, em que o número de notas e as alturas são mapeados pelo compositor, mas cuja definição é escolha do intérprete; B) Repetição *ad libitum* do padrão rítmico-melódico delimitado pelo retângulo; C) Agrupamentos de notas sem hastes, sequenciadas de acordo com as linhas pontilhadas, compondo o diálogo polifônico entre os dois instrumentos; D) Ritmo progressivamente acelerado. Fonte: Krieger (2006: 4-11).

Em conclusão, afirmamos que todas essas características – melódicas, harmônicas, dinâmicas, sonoras e fraseológicas – são responsáveis pela sensação de expectativa, tensão e contemplação que emergem da obra como um todo.

Análise de recursos idiomáticos. Dentre as composições para violino de Edino Krieger, *Sonâncias II* (1981) é uma das composições mais idiomáticas, devido à forma como está estruturada e ao estilo experimental e improvisatório em que se insere. Ela atende nitidamente aos requisitos de exequibilidade, funcionalidade e uso de características próprias do instrumento ao qual se destina, aspectos aprofundados a seguir.

Para a análise idiomática de *Sonâncias II* (1981), foram considerados os seguintes parâmetros: (1) escolha de configurações melódicas que possibilitem o amplo uso de cordas soltas do violino (Mi5, Lá4, Ré4, Sol3)[24]; (2) disposições melódicas ou harmônicas (figuradas por acordes) que privilegiem a manutenção de posições no instrumento ou que possibilitem a utilização de movimentos paralelos (repetição de desenhos mecânicos, como formas ou dedilhados) entre cordas (paralelismo vertical) ou entre posições (paralelismo horizontal); (3) indicações do compositor que demandem técnicas exclusivas dos instrumentos de cordas friccionadas (como arcadas, golpes de arco e demais procedimentos realizados com o arco) ou que, por sua sonoridade e timbre únicos, também são características idiomáticas desses instrumentos (como o *pizzicato*, harmônicos artificiais e naturais, *con sordino* etc.); e, por fim, (4) utilização de recursos

[24] Este é considerado um recurso idiomático dos instrumentos de corda em geral, por promover comodidade técnica, facilitar a projeção sonora a partir da maior ressonância do instrumento, disponibilizar opções de variedade timbrística (a partir da possibilidade de realização de determinadas notas em cordas soltas ou presas) e facultar a utilização de pedais harmônicos.

que descrevem características timbrísticas próprias do violino (como dedilhados marcados pelo próprio compositor, indicações *sul G*, *sul D*, *sul A*, ou utilização de registro superagudo, com notas cuja altura e contexto musical são especificidades idiomáticas do violino).

Neste sentido, a obra utiliza uma quantidade considerável de recursos idiomáticos característicos das cordas friccionadas. Destacam-se: a extensa gama de sonoridades promovidas pelos ataques com o arco e em *pizzicato* (tanto simples quanto de mão esquerda, utilizados em diversas passagens), a valorização de sua capacidade de sustentação sonora ininterrupta (apresentamos um exemplo de aplicação na Fig. 6), o emprego de *glissando* e portamento na amplitude de uma mesma corda, o uso de acordes de três e quatro sons (em bloco e arpejados), cordas duplas de qualidade intervalar variada, trilos, *tremolo* de mão esquerda, além dos golpes de arco sugeridos pelos signos de articulação da obra (*legato*, *detaché*, *detaché porté*, *staccato* e *spiccato* simples).

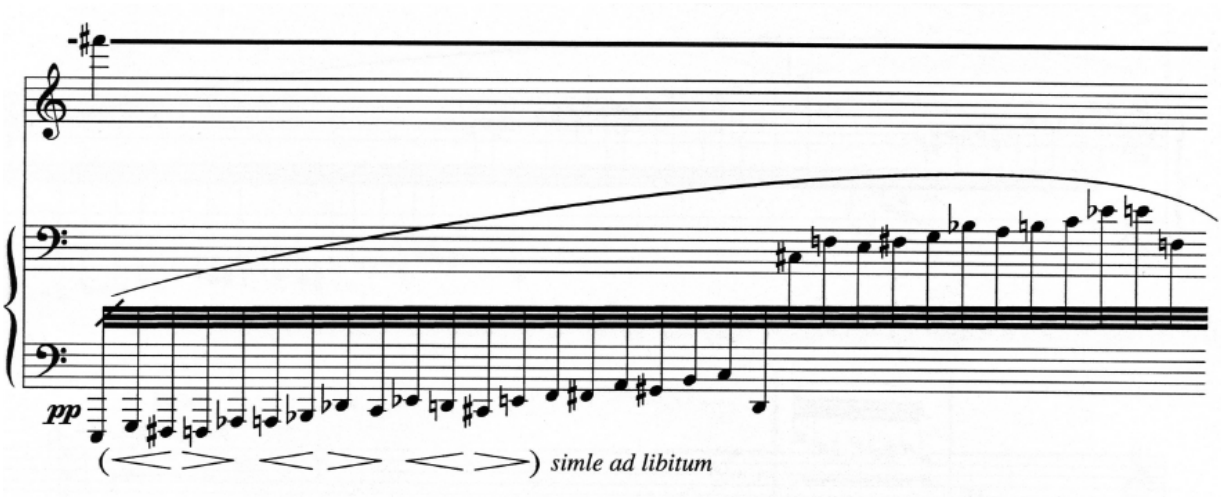

Fig. 6: Exemplo de sustentação sonora em *Sonâncias II* (1981). Fonte: Krieger (2006).

Existe ainda um conjunto de características idiomáticas específicas do violino que foram amplamente exploradas. Em primeiro lugar, ressaltamos o grande número de passagens que possibilitam o uso de diversos tipos de movimentos paralelos no instrumento (entre cordas, entre posições, em bloco, em cordas duplas, além de associando e alternando cordas e posições). Tais configurações melódicas evidenciam o profundo conhecimento do compositor sobre a mecânica do instrumento. A Fig. 7 acompanhada de legenda explicativa, apresenta alguns desses trechos, em que dedilhados e as respectivas cordas do violino foram postas em relevo na cor laranja, quando não originalmente indicadas na edição que utilizamos como base deste estudo.

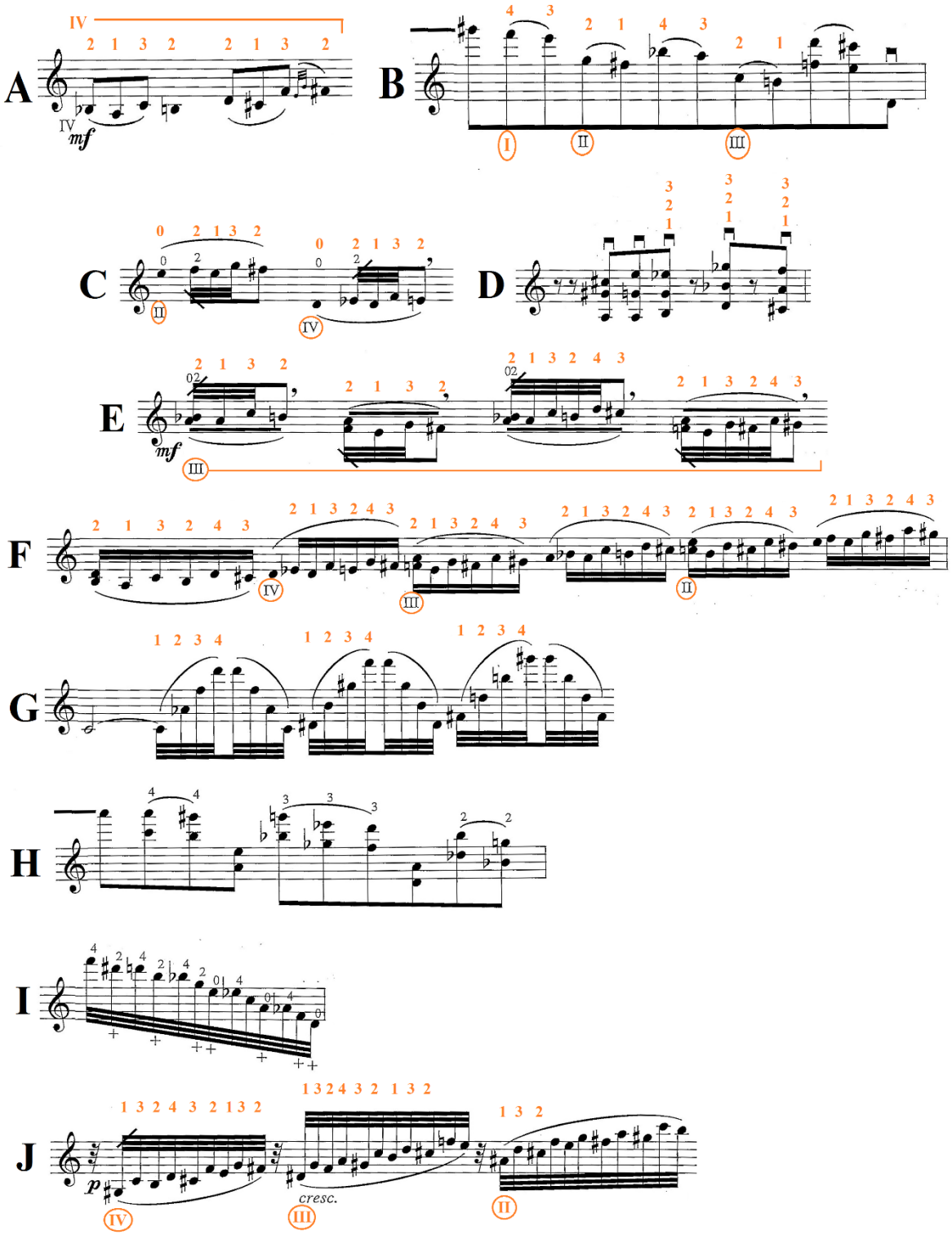

Fig. 7: Exemplos de passagens com movimentos paralelos em *Sonâncias II* (1981). A, E – Movimento paralelo horizontal (padrão sobre uma mesma corda); B, C, J – Movimento paralelo vertical (padrão entre cordas); D, G – Movimento paralelo horizontal em bloco (padrão de acorde sobre três ou quatro cordas); F, I – Movimento paralelo horizontal e vertical alternado e sucessivo (entre cordas e posições); H – Movimento paralelo horizontal em cordas duplas. Fonte: Krieger (2006).

Além disso, há um notável emprego de cordas soltas do instrumento como recurso expressivo, tanto na composição de acordes e melodias quanto em cordas duplas. A título de exemplo, essa exigência é indicada textualmente pelo compositor logo abaixo do título de uma das seções da peça, em que se lê: "*Cadenza*, *ad libitum* (deixar soar a corda solta)" (KRIEGER, 2006). Outras particularidades violinísticas apresentadas por Edino Krieger nesta peça incluem indicações de arcadas e dedilhados em muitas passagens, designação de cordas específicas para execução de determinados trechos musicais, além do vasto emprego do registro agudo do instrumento.

Considerações sobre a interpretação de *Sonâncias II* (1981)

Antes de nos aprofundarmos sobre as concepções interpretativas relacionadas à peça *Sonâncias II* (1981), é necessário comunicar aos leitores acerca de um pequeno erro de substituição presente em sua edição pela Academia Brasileira de Música (KRIEGER, 2006). Na quarta página da partitura do violino, na quinta pauta, consta um Fá (Fig. 8). Entretanto, em todas as gravações disponíveis desta obra – executada pelos violinistas Cláudio Cruz, Laurent Albrecht Breuninger, Jerzy Milewsky e Luiz Amato[25] –, a nota Lá (corda solta) é tocada. Como é praticamente impossível que todos esses músicos profissionais tenham cometido o mesmo erro de leitura, e dada a proximidade entre as notas e sua localização em espaços da pauta, asseguramos se tratar de um erro ocorrido no processo de transcrição pelo editor[26].

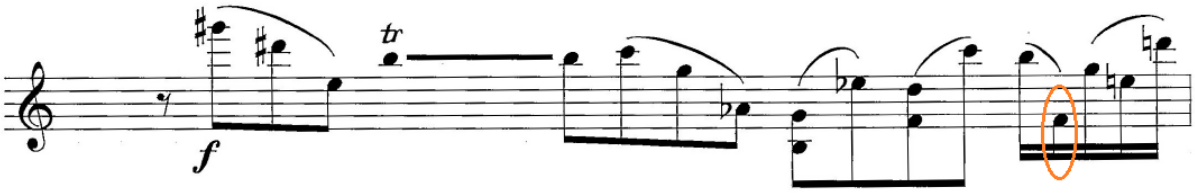

Fig. 8: Erro por substituição em edição de *Sonâncias II* (1981) pela ABM. Fonte: Krieger (2006).

Como já foi discutido, *Sonâncias II* (1981) é uma peça de caráter improvisatório, escrita como uma fantasia. Há, portanto, grande participação do intérprete na concepção da obra. Essa liberdade é percebida na duração das muitas figuras sem hastes, no número de repetições de células delimitadas por retângulos, na velocidade de execução de *glissandos* ou motivos com "efeito mordente" (traço diagonal no canto superior esquerdo de agrupamentos em fusas), na intensidade e na quantidade de nuances de dinâmica e na atribuição de caráter a diversas passagens. É importante que o resultado ou efeito sonoro seja de criação espontânea, de improvisação, de liberdade dos músicos envolvidos.

[25] Links de acesso às gravações citadas, da mais recente à mais antiga: Laurent Albrecht Breuninger (violino) e Ana Flávia Frazão (piano), em 2015: https://youtu.be/CPnoDbqA3bs; Luiz Amato (violino) e Achille Picchi (piano), em 2015: https://youtu.be/x019vG2IDYM; Cláudio Cruz (violino) e Nahim Marun (piano), em 2001: https://youtu.be/xdAZaePw4g0; Jerzy Milewsky (violino) e Aleida Schweitzer (piano), em 1996: https://youtu.be/1-QX6glPG4U. Acesso em: 6 mar. 2019.

[26] Este erro foi comunicado pela autora à ABM por e-mail enviado em 6 de março de 2019. Portanto, aquisições da edição posteriores a essa data podem já estar corrigidas.

Grandes contrastes, progressivamente construídos através de longos *crescendos* ou *diminuendos*, *accelerandos* ou *rallentandos*, são estilisticamente adequados e devem ser realçados também no âmbito da articulação (a partir de *legatos* bem conectados e *staccatos* bem separados – sobretudo em trechos que evidenciam claramente tais contrastes, como o apresentado na Fig. 9). Recomenda-se o estabelecimento de "pontos de partida" e "pontos de chegada", bem como de projeções em diferentes espaços (o que seria semelhante às "perguntas" e "respostas" da forma discursiva do idioma tonal) para a organização da expressão musical e criação de sentido na narrativa que é comunicada ao ouvinte. A articulação e o timbre estão diretamente relacionados à criação de direção e de campos sonoros pelos intérpretes – a execução de estruturas que se aproximam necessita de timbres e articulações mais penetrantes do que aquelas que se afastam; as que estão longe exigem escolhas timbrísticas e de articulação mais superficiais, por exemplo. Tudo isso reflete uma contribuição do próprio intérprete à composição, que lhe oferece indícios a partir da textura musical, da região dinâmica ou do registro melódico de suas passagens. Por fim, salientamos que, no aspecto rítmico, a precisão da proporcionalidade entre os valores notados permanece como um requisito de indispensável consideração pelo intérprete, embora esta seja uma obra amétrica.

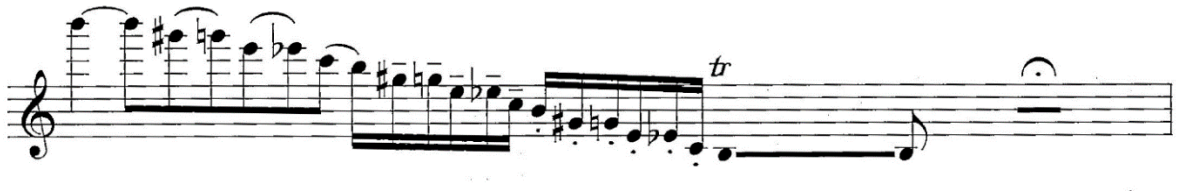

Fig. 9: Contrastes de articulação musical em *Sonâncias II* (1981). Fonte: Krieger (2006: 3).

A seguir, apresentamos algumas sugestões interpretativas relacionadas à parte do violino, de forma a exemplificar as considerações tecidas nos parágrafos anteriores. Ressaltamos, no entanto, que tais sugestões técnico-interpretativas não são, de modo algum, definitivas e correspondem a uma possibilidade de caminho a ser tomado, dentre muitas outras opções.

Considerando a constante repetição de pequenas estruturas no decorrer da obra (sejam elas notas, células intervalares ou motivos musicais), propomos ao intérprete certa liberdade na criação de nuances dinâmicas, agógicas e timbrísticas que gerem a sensação de diferentes espaços sonoros (próximos e distantes) e cativem a atenção do ouvinte pela multidimensionalidade e expectativa que advêm da forma e do caráter improvisatório desta composição, respectivamente. A Fig. 10 apresenta em azul sugestões para a interpretação do início de *Sonâncias II* (1981). O "apoio" descrito na imagem justifica-se pelo aumento de densidade harmônica provocado pelos intervalos dissonantes de 3ª diminuta e 2ª menor em relação ao uníssono anterior.

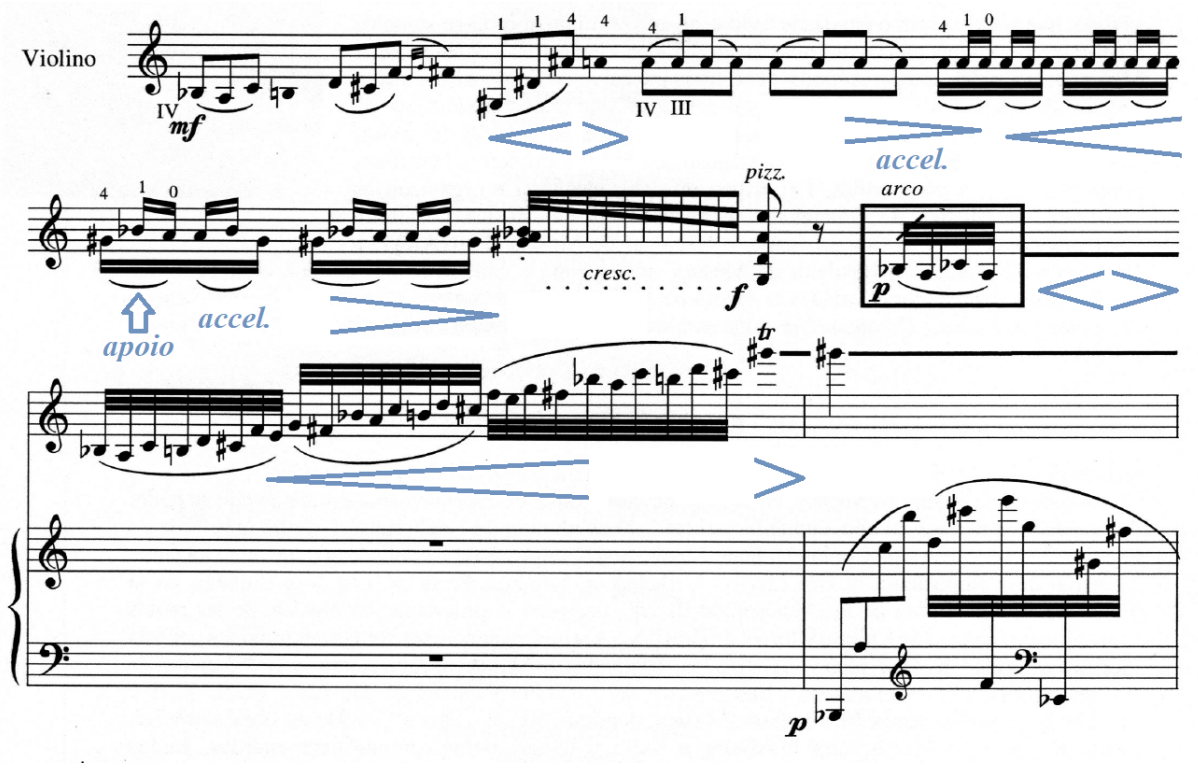

Fig. 10: Sugestões de nuances dinâmicas e agógicas para a interpretação violinística do início de *Sonâncias II* (1981). Fonte: Krieger (2006: 4).

Outro excerto que possibilita uma grande participação criativa do intérprete na atribuição de diferentes caracteres musicais encontra-se na seção *Cadenza, ad libitum*. Sugerimos que a execução dos pequenos motivos intermediados por cesuras (abundantes no decorrer da obra e sempre acompanhados pelo traço diagonal ao início da figuração) seja intensamente contrastante e projetada em diferentes espaços (campos sonoros). Tais contrastes devem considerar variações entre os diversos parâmetros musicais disponíveis (por exemplo, utilizando-se diferentes tipos de caráter musical, graus de velocidade, dinâmicas, recursos agógicos, timbres etc.). A Fig. 11 apresenta (novamente em azul) exemplos desta aplicação.

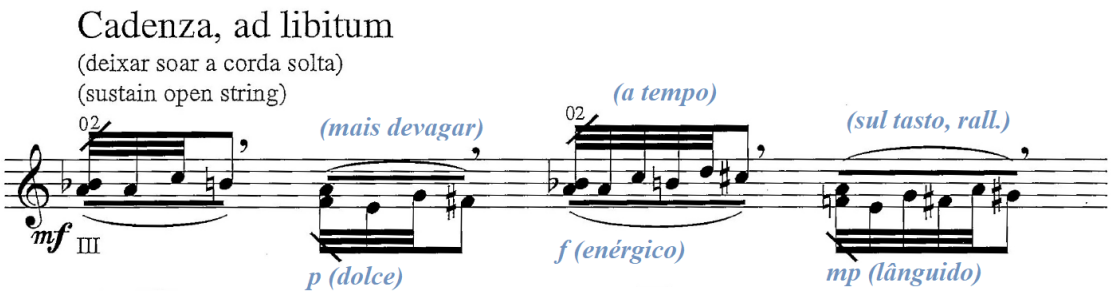

Fig. 11: Exemplos de aplicação de caracteres contrastantes no início da seção *Cadenza, ad libitum*, de *Sonâncias II* (1981). Fonte: Krieger (2006: 3).

Recomendamos que a sequência de acordes de três sons imediatamente antecedente à seção *Tranqüilo* (Fig. 12) seja executada como um bloco sonoro único, atacando-se as três cordas

simultaneamente (e não arpejando-as ou quebrando o acorde de duas em duas cordas). Caso contrário, retira-se a potência da projeção sonora requerida pelo compositor e perde-se a construção do ápice desta frase. Aqui, Edino Krieger elabora uma passagem repentina e inesperada entre quadros musicais – por isso, não deve ser feita uma espécie de transição (tocando-se este trecho como uma anacruse da seção *Tranqüilo*).

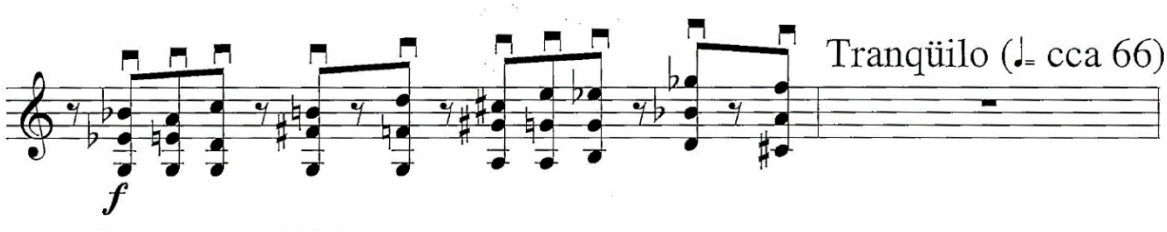

Fig. 12: Acordes de três sons precedentes à seção *Tranqüilo*, de *Sonâncias II* (1981).
Fonte: Krieger (2006: 3).

Por fim, a Fig. 13 apresenta um dos excertos finais da parte do violino, no qual o compositor indica a realização de "*volatas ad libitum, sempre legato*". O termo *volata* é de origem italiana (tendo por significado "voo") e, em música, denota uma série de notas que devem ser executadas velozmente. A quantidade de notas pode e – a partir do que se vê na escrita do compositor – deve variar entre as *volatas* executadas pelo intérprete (dividindo-se entre curtas e longas). Um aspecto técnico característico da *volata* em instrumentos de cordas friccionadas é o levantar do arco após cada bloco executado, de forma a retratar o "voo" de seu sentido original.

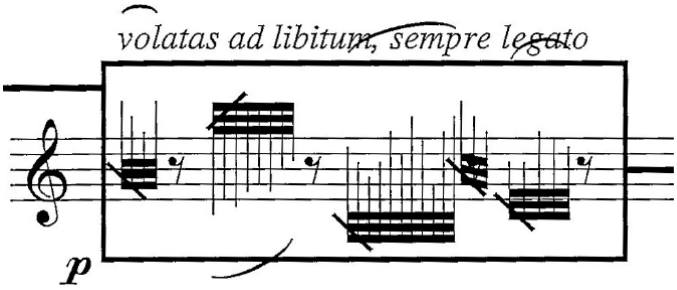

Fig. 13: "*Volatas ad libitum*" presentes na seção final de *Sonâncias II* (1981). Fonte: Krieger (2006: 5).

Considerações finais

A obra para violino de Edino Krieger abrange um período de 64 anos de sua produção como compositor e é uma evidência do quão multifacetadas são suas habilidades artísticas. No caso específico de *Sonâncias II* (1981), constatamos que Edino Krieger emprega o idioma elemental, utilizando-se de uma construção baseada em uma única unidade estrutural. Notamos que a coerência musical e o equilíbrio formal desta obra são concebidos pelo compositor através da manutenção e do desenvolvimento deste mesmo elemento musical (melódico-intervalar) no decorrer de toda a composição, que apresenta uma sistematização não periódica e assimétrica de seus componentes fraseológicos. O estilo mais experimental e universalista da obra é refletido em

uma pulsação que não é mais perceptível ao ouvinte e em melodias que adquirem um contorno muito amplo, distanciado e cromático. Suas linhas melódicas abrem margem a uma grande participação criativa do intérprete, principalmente quando nos referimos ao parâmetro timbre. Diferentes opções de *vibrato*, portamento e dedilhados estão à disposição do violinista para a realização sonora de sua concepção timbrística, expressiva e interpretativa desta obra.

O vínculo da contemporaneidade do compositor com o tradicional é percebido na escolha de qualidades sonoras, as quais são sempre naturalmente produzidas e evitam ruídos ou mesclas. Em *Sonâncias II* (1981), a única referência a uma técnica considerada estendida é o ataque do pianista às cordas do piano, utilizando a mão em vez das teclas.

Apesar de ser uma composição com alguns aspectos tradicionais, *Sonâncias II* (1981) constitui, ao lado do *Pequeno concerto* (2008), a obra de tendência estética mais avançada dentre as composições para violino de Edino Krieger. É um ótimo exemplo de como a liberdade do compositor no uso de técnicas composicionais reflete sua fase de síntese dialética.

Sonâncias II (1981) responde afirmativamente aos requisitos básicos de uma peça idiomática: é perfeitamente exequível (sem a necessidade de qualquer tipo de omissão ou adaptação do seu conteúdo musical); é funcional (tecnicamente cômoda) e explora várias características específicas do instrumento. Dentre as particularidades mais recorrentes de seu idiomatismo, citamos: o emprego acentuado de cordas soltas, sobretudo na composição de cordas duplas e acordes; o número considerável de prescrições técnicas presentes, como arcadas e dedilhados sugeridos para a execução; o grande número de passagens que possibilitam o uso de movimentos paralelos; o amplo uso de características e técnicas específicas das cordas friccionadas; e, por fim, a busca por timbres particulares do violino, a partir das indicações II (*Sul A*), III (*Sul D*), IV (*Sul G*) e do emprego expressivo do registro agudo do instrumento.

Todas essas características são responsáveis pela sensação de que a sua música encaixa "bem dentro da mão" e facilitam sobremaneira o processo de leitura de suas obras. É no âmbito idiomático que percebemos a maior influência da vivência de Edino Krieger como violinista durante as primeiras décadas de sua vida. Mesmo não utilizando o instrumento durante o processo composicional (nem prevendo os movimentos mecânico-instrumentais que seriam consequência deste processo criativo)[27], sua escrita em muito reflete a propriedade de quem conhece de perto o instrumento.

Com este artigo, alcançamos nosso objetivo de difundir a música para violino de Edino Krieger e de estabelecer as primeiras conexões de sua escrita para o instrumento com a sua vivência como violinista. Acreditamos que outras investigações que explorem o panorama estilístico, idiomático e interpretativo de suas composições para cordas friccionadas possam contribuir para uma melhor compreensão de sua escrita para essa família instrumental.

[27] Ao indagarmos Edino Krieger se essa notável característica idiomática de suas obras para violino foi previamente planejada, ele nos respondeu: "Eu não me lembro, mas eu acho que foi uma coisa espontânea. Não foi pensada – 'agora eu vou fazer assim ou assado', não... Porque a gente vai pensando em música e vai se deixando levar pela imaginação. O que vem à cabeça você registra e a partir daí você começa a trabalhar em cima daquilo, enfim. É todo um processo de criação que eu acho que é comum. Eu acho que a maioria dos compositores trabalha assim. […] Eu nunca fui muito preocupado em 'prever' o que iria sair da peça que eu começava... eu deixava que a coisa fluísse por si mesma" (KRIEGER, 2019).

Referências

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3. ed. New York: Norton, 2002.

BENT, Ian; POPLE, Anthony. Analysis. *In:* SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. Trad. Fausto Borém. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 5-22, 2006.

DOSSIN, Alexandre. *Edino Krieger's Solo Piano Works from the 1950s*: A Dialectical Synthesis in Brazilian Musical Modernism. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – The University of Texas at Austin, Austin, 2001.

DOMENICI, Catarina Leite. A voz do performer na música e na pesquisa. *In:* SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais* […]. Rio de Janeiro: [s.n.], 2012. p.169-182.

EPSTEIN, David. A Curious Moment in Schumann's Fourth Symphony: Structure as the Fusion of Affect and Intuition. *In:* RINK, John (ed.). *The Practice of Performance*: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Cap. 6, p. 126-149.

HINDEMITH, Paul. *The Craft of Musical Composition* – Book One: Theoretical Part. 4. ed. Tradução para o inglês de Arthur Mendel. Londres: Schott & Co., 1937.

KATER, Carlos. Música Viva. *Revista Textos do Brasil*, n. 12, Ministério das Relações Exteriores, Itamaraty Cultural, Brasília, 2004. Disponível em: http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-dobrasil/portugues/revista12-mat13.pdf. Acesso em: 12 nov. 2014.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Terminologia de uma Nova Estética da Músic*a. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger*: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

KRIEGER, Edino. *Sonâncias II*: para violino e piano. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Banco de Partituras de Música Brasileira, 2006. Partitura.

KRIEGER, Edino. *Notas contemporâneas*: Edino Krieger - Auditório 2ª Parte. [Entrevista cedida a] Cadão Volpato. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2012. Disponível em: http://acervo.mis-sp.org.br/video/notas-contemporaneas-edino-krieger-auditorio-2a-parte. Acesso em: 17 fev. 2019.

KRIEGER, Edino. [Entrevista cedida a] Bruna Caroline de Souza Berbert. Rio de Janeiro, 22 jun. 2018.

KRIEGER, Edino. [Entrevista cedida a] Bruna Caroline de Souza Berbert. Rio de Janeiro, 31 maio 2019.

LESTER, Joel. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. *In:* RINK, John (ed.). *The Practice of Performance*: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Cap. 9, p. 197-216.

LEVY, Janet. Beginning-Ending Ambiguity: Consequences of Performance Choices. *In:* RINK, John (ed.). *The Practice of Performance*: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Cap. 7, p. 150-169.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 1. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PAZ, Ermelinda. *Edino Krieger*: crítico, produtor musical e compositor. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2012. 2 v.

PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: CRV, 2013.

RANDEL, Don Michael (ed.). *The Harvard Dictionary of Music*. 4. ed. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.

RINK, John. Analysis and (or?) Performance. *In:* RINK, John (ed.). *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Cap. 3, p. 35-58.

RINK, John. Playing in Time: Rhythm, Metre and Tempo in Brahm's Fantasien Op. 116. *In:* RINK, John (ed.). *The Practice of Performance*: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Cap. 12, p. 254-282.

SANTOS, José Wellington dos. *A escrita para piano de Edino Krieger*: uma abordagem estrutural e interpretativa a partir das 3 Miniaturas, Sonata n° 2 e Estudos Intervalares. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

TREVISAN, Rosana (ed.). Sonância. *In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2019. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/busca?id=b9aPA. Acesso em: 20 fev. 2019.

WHITE, John. *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen: Scarecrow Press, 1994.

Bruna Caroline de Souza Berbert realizou Bacharelado em Música – Violino pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2015), na classe do Prof. Me. Eliézer Isidoro, e Mestrado em Música (na linha de Performance Musical) pela Universidade Federal de Minas Gerais (2017), orientada pelo Prof. Dr. Edson Queiroz. Atualmente, ocupa o cargo de TAE/Músico no Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais - Campus Rio Pomba, é estudante do curso de Licenciatura em Música (com habilitação em Educação Musical Escolar) pela Universidade Federal de Juiz de Fora e doutoranda em Música (na linha de pesquisa Estudos instrumentais e Performance musical) pela Universidade Estadual de Campinas, sendo orientada pelo Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi. bruna.berbert@ifsudestemg.edu.br

Emerson Luiz de Biaggi é bacharel em Música pela Universidade de São Paulo (1998), obteve o Master of Music in String Performance na Boston University (1992) e doutorado em Music Performance na University of California (1996). Atualmente é professor de Viola e Música de Câmara no Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas e assessor da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. Tem experiência na área de instrumentos de cordas, com ênfase em viola erudita, orientando trabalhos de iniciação científica, mestrado e doutorado relacionados aos seguintes temas: viola, música de câmara, práticas de performance de diversos períodos, música brasileira do século XX e pedagogia de instrumentos de cordas. emerson@iar.unicamp.br