

UMA TRILOGIA SINFÔNICA DE EDINO KRIEGER

Ricardo Tacuchian

A comparative study of three symphonic works by the Brazilian contemporary composer Edino Krieger, written in a span of ten years (1965-1975): *Ludus Symphonicus*, *Canticum Naturale* and *Estro Armonico*. The affinity among them, holding *avant-garde* and traditional compositional behaviors. A brief analysis of each piece of music.

Introdução

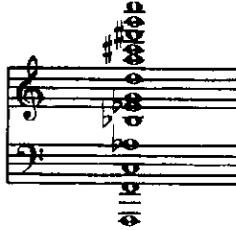
Num período de cerca de dez anos (de 1965 a 1975), Edino Krieger (Brusque, Santa Catarina, 1928) escreveu três obras sinfônicas que se destacam no conjunto de sua produção. Na verdade, boa parte de sua obra é dedicada à música de câmara. Além de abordar os conjuntos camerísticos propriamente ditos, produziu inúmeras obras para orquestra de cordas como *Música 1952*, *Choro para flauta e cordas* (1952), *Suite para cordas* (1956), *Andante para cordas* (1956) *Divertimento para cordas* (1959), *Brasileira para viola e cordas* (1960), *Três Imagens de Nova Friburgo*, com cravo obbligato (1988) e o *Concerto para dois violões e orquestra de cordas* (1994). Dentro desta produção para orquestra de câmara destacam-se as *Variações Elementares* (1964), para orquestra de câmara com percussão, e que marcam um retorno do compositor a uma linguagem mais atonal, depois de uma fase francamente nacionalista.

Para orquestra sinfônica, sem solista ou coro, o compositor escreveu uma trilogia que começa em 1965 e termina em 1975, isso sem considerar algumas experiências de juventude como *Movimento Misto* (1946), *Contrastes* (1949) e a *Abertura Brasileira* (1955), além do *Concertante para piano e orquestra* (1955) e de outras obras sinfônicas com coro ou com solista vocal. Esta trilogia corresponde ao período de maior efervescência vanguardista da música brasileira. Apesar do compositor se situar perfeitamente dentro daquele contexto histórico, estas três obras apresentam características bastante peculiares de sua personalidade artística. Se a sintaxe musical já é consideravelmente avançada, ainda assim o compositor não é iconoclasta com a tradição, como ocorre com muitos compositores daquela época. Suas páginas revelam impulso rítmico, alternando com expressão lírica, controle formal e grande domínio idiomático da orquestra moderna.

Esta trilogia é constituída pelo *Ludus Symphonicus* (1965), *Canticum Naturale* (1972) e *Estro Armonico* (1975).

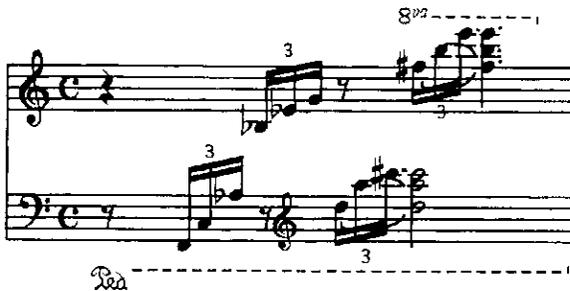
Ludus Symphonicus

Ludus Symphonicus (ca 18 min) foi escrito em 1965, por encomenda do INCIBA (*Istituto Nacional de Cultura y Bellas Artes*, da Venezuela). Foi estreada, no ano seguinte, no III Festival de Música de Caracas, pela Orquestra Sinfônica da Filadélfia, sob a regência de Stanislaw Skrowaczewski. Está dividida em três movimentos: 1. *Intrata Armonica*; 2. *Cadenza alla Corda*; e 3. *Toccata Metalica*. A orquestra tem a seguinte formação: 3-3-3-3/4-3-3-1/Timp., Perc (3), Piano/ Xilofone/Vibrafone/ Quinteto de cordas. O primeiro movimento apresenta dois dos elementos estruturais mais importantes. O primeiro é o acorde de 12 classes de altura, que é exposto logo no 1º compasso, nas cordas. Curiosamente, estas alturas são distribuídas para cada naípe (em div.) em forma de acordes quase tonais.



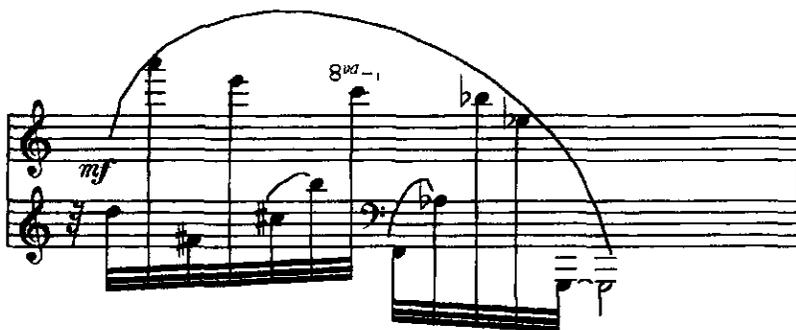
Exemp. 1. Acorde de 12 classes de alturas, distribuídas entre as cordas.

Este acorde “dodecafônico” permeia todo o 1º movimento, em diferentes posições e timbres, e é mais frequentemente encontrado nas cordas, sobre o baixo de Fá. Eventualmente, estas notas podem aparecer arpejadas, como ocorre no piano, c. 41.



Exemp. 2. O mesmo acorde anterior, em forma arpejada, c. 41.

O segundo elemento estrutural da obra é uma série dodecafônica e sua forma inversa.



Exemp. 3. Série dodecafônica apresentada na celesta, c. 28.

Esta série é usada em pequenos interlúdios que ligam os blocos de acordes de 12 sons. A dialética entre linha melódica dodecafônica e os blocos “harmônicos”, também dodecafônicos, definem a estrutura formal do movimento.

A primeira vez que a série aparece é no c. 28, na celesta. No c. 30, ainda na celesta, temos a inversão da série, porém de modo irregular. A 10ª nota, que ortodoxamente deveria ser um fá# é um ré#. Esta classe de altura já aparecera antes, na série. Teria sido proposital, com a intenção do autor de subverter o sistema ou um engano na disposição das classes de altura da série, em sua forma inversa?

A predominância da textura harmônica dá à orquestra um caráter fortemente percussivo, rítmico e colorístico. Os elementos melódicos são discretos, construídos sobre a série dodecafônica, às vezes com contrapontos de partes livres. É o caso do c. 40, onde a 1ª flauta apresenta a série em movimento direto, em contraponto com o 1º fagote, com a série em movimento inverso (com a mesma irregularidade apontada no c. 30, na celesta), e com linhas melódicas de partes livres, no 1º oboé e na 1ª clarineta.



Exemp. 4. Movimentos direto e inverso da série dodecafônica, apresentando uma irregularidade no fagote, c. 40.

Raramente o autor trabalha com a linha melódica dodecafônica distribuída sobre complexo harmônico de longa duração ou articulado numa

fórmula rítmica, como ocorre respectivamente na clarineta e nas cordas, nos c. 70-72.

The image shows a musical score for two parts: clarinet (Bb) and strings. The clarinet part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with several triplet markings (indicated by the number '3') and slurs. The string part consists of two staves, treble and bass clefs, showing a harmonic base with chords and rhythmic patterns.

Exemp. 5. Série dodecafônica (clarineta) apresentada sobre uma base harmônica (cordas), c. 70-2.

Em suma, Krieger apresenta um movimento de textura predominantemente harmônica, usando um “acorde” de 12 sons, repetido com diferentes esquemas rítmicos e colorações timbrísticas. Estes blocos harmônicos são separados entre si por interlúdios melódicos (ora monódicos, ora polifônicos e, raramente, em harmonias quase-paralelas), baseados numa série dodecafônica, tratada de modo não ortodoxo, permitindo-se várias liberdades.

O segundo movimento (*Cadenza alla corda*), exclusivamente para cordas, apresenta um caráter de *cadenza*, como o próprio nome sugere, servindo de *intermezzo* entre o 1º e o 2º movimentos, estruturalmente mais complexos. A 4ª justa e sua inversão são o elemento estrutural básico deste movimento (exemplo 6). Aqui a textura é predominantemente monódica, dando oportunidade a grandes uníssonos (com ou sem oitavas dobradas) que percorrem todo o naipe das cordas, das regiões mais graves para as mais agudas. Um dos recursos expressivos mais empregados pelo compositor, neste movimento, é o da mutação da densidade sonora, que atravessa de passagens para um solo (c. 135, solo de violino) até o uníssonos de oitavas de todas as cordas, exceto os contrabaixos (c. 149-151).

The image shows a musical score for three string parts: Violin I, Violin II, and Viola. All parts are written on staves with treble clefs. The score features a monodic texture with a 4th just interval and its inversion, marked with slurs and triplet markings (indicated by the number '3').

Exemp. 6. A 4a. justa como elemento estrutural, numa textura monódica, c. 111-2 (respectivamente, c. 1 e 2 do 2o. movimento).

A partir do c. 137, a textura monódica absoluta é discretamente alterada, quando Krieger mantém a prolongação da última nota de um grupo de cordas e sobre este pedal continua com outro naipe. Nos c. 143 e 144, com o uso deste comportamento de prolongar a última nota de cada naipe, enquanto a melodia passa para um outro naipe, chega a provocar até 4 vozes diferentes. Na verdade, a percepção auditiva é a de uma única linha melódica que deixa a reverberação de algumas alturas. Em outras oportunidades já chamamos esta técnica de “monodia polifonizada” (exemplo 7).

Exemp. 7 “Monodia polifonizada”, c. 145-6

O terceiro movimento (*Toccata metalica*) é caracterizado pela ênfase à pulsação constante como num *moto continuo*, com compassos alternados.

Exemp. 8. Rítmica empregada no 3o. movimento, c. 212.

O esquema métrico 3-3-4 ou 3-3-2 é conspícuo na maior parte do movimento.

Exemp. 9. Rítmica empregada no 3o. movimento, c. 227.

Outra característica é a exploração dos metais e da percussão, o que define um “estilo fanfarra” para este movimento. Dando continuidade ao que já ocorrera no 2º movimento, o intervalo de 4j e sua inversão adquirem um papel estrutural da maior importância. Após uma introdução de 14 compassos, onde o caráter métrico da peça é definido, toda a orquestra apresenta, imitativamente, fragmentos melódicos baseados nos referidos intervalos citados acima. Aliás, o caráter imitativo deste movimento pode também ser apontado como outra característica da peça (vide as entradas imitativas sucessivamente nas cordas e madeiras, nos c. 192-195, seguidas por entradas dos metais até o c. 199).

A peça atinge um climax nos c. 277-282 (embora sem os metais), onde cordas e madeiras definem um esquema rítmico homofônico, pontuado, ao final, por um prato suspenso em *ff*, na última colcheia do c. 282. Segue-se, então, uma nova seção, *Poco meno*, onde os metais são tratados imitativamente com entradas sucessivas dos trombones, trompas, trompetes e trombone baixo e tuba. Aqui, a percussão é abandonada. Após a exposição deste *fugato*, dentro do estilo de uma *canzona* de Gabrieli (c. 283-289), ocorre a fragmentação progressiva da melodia, com ênfase nos intervalos de 4ª e 5ª (c. 290-294). A partir do c. 294, Krieger inicia um *stretto*, usando, inclusive, a técnica da imitação por aumentação.

The image displays a musical score for four brass instruments: Trompas (C), Trompetes (C), Tromb., and Tromb/Tb. The score is written in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the initial entries of the instruments, with dynamics ranging from *mf* to *cresc*. The second system shows the instruments playing in a *stretto* fashion, with dynamics increasing to *sfz*. The Trombone and Trombone/Tuba parts are specifically noted for imitative entries and increasing dynamics.

Exemp. 10. *Stretto* nos metais, com imitação por aumentação no trombone e tuba, c. 294-300.

Após estas três subseções do *Poco meno*, as cordas entram em grande uníssono, sobre um acorde pedal, mantido por todos os metais (c. 300-304). *Tempo I* (c. 305) reassume a atmosfera inicial da toccata. Na realidade, esta última seção tem um caráter conclusivo, recapitulando todos os elementos estruturais usados no decorrer do 3º movimento (intervalos de 4ª, imitações, métrica 3-3-4 e relevância da percussão e dos metais). Os últimos 8 compassos estão em 5/8, num *tutti* orquestral que se resolve num grande uníssono em fá, no último compasso.

Em *Ludus Symphonicus*, Krieger apresenta 3 movimentos contrastantes quanto à textura (respectivamente homofônica, monódica e polifônica), à cor (cordas no 2º movimento e predominância de metais e percussão no 3º), ao ritmo (acordes prolongados ou rearticulados no 1º movimento ou melodias com fraseologia irregular, criando, em ambos os casos, uma sensação de ritmo psicológico, ao contrário do 3º movimento, onde a pulsação métrica é uma das características da peça) e ao uso de técnicas atonais (a série dodecafônica do 1º movimento) e tonais (o predomínio dos intervalos de 4ª e 5ª justas nos 2º e 3º movimentos). Este jogo de contrastes faz jus ao título (*ludus*) que a obra exhibe. A notação musical do compositor é absolutamente tradicional, não observando o uso de nenhum dos grafismos musicais tão abundantes no repertório brasileiro da década de 70. No entanto, Krieger apresenta uma linguagem musical bastante contemporânea, usando simultaneamente signos modernos e da tradição. A maior contribuição desta obra está no âmbito da forma que apresenta uma inequívoca originalidade, apesar do uso de algumas técnicas históricas, inclusive da Renascença veneziana.

Canticum Naturale

Canticum Naturale (ca 12 e 15 min.) foi uma encomenda da Orquestra Filarmonica de São Paulo, em comemoração ao sesquicentenário da independência do Brasil.¹ A primeira audição foi em 1972, pela mesma orquestra, sob a regência de Jacque Bodmer, no Teatro Municipal de São Paulo. A solista foi o soprano Maria Lucia Godoy. Na partitura figura a indicação “sobre cantos de pássaros e ruídos ambientais da Amazônia”. A orquestra tem a seguinte organização: 3-3-3-3/5-3-3-1/harpa, piano + celesta, tímpanos, xilofone + vibrafone, percussão (3)/ cordas. Está dividida em duas partes que são executadas sem interrupção: 1. Diálogo dos Pássaros; e 2. Monólogo das Águas. Enquanto a primeira parte se desenrola num ritmo psicológico, onde os eventos sonoros ocorrem em compassos com duração medida em segundos, a segunda parte apre-

¹ Ironicamente, o país vivia sob o terror de uma violenta ditadura militar. O canto da natureza não seria uma forma de evitar as garras da censura que não suportaria qualquer tema libertário?

senta um ritmo métrico (4/4 com semínima = 60), excepto nos nove últimos compassos quando ocorre, novamente, um alto grau de aleatoriedade temporal, com indicações em segundo para cada compasso, sem nenhuma pulsação regular. A estrutura do primeiro movimento é basicamente a de uma grande exposição da sugestão dos ruídos da floresta, produzidos por mamíferos, anfíbios, insetos e, principalmente, o canto dos pássaros. Krieger valeu-se das gravações feitas na Amazônia pelo engenheiro John Dalgas. O primeiro canto de pássaro a ser exposto é o da siriema.



Exemp. 11. O canto da siriema, primeiro canto de pássaro de *Canticum Naturale*, c. 7.

Vários procedimentos típicos do movimento de vanguarda são utilizados nesta partitura, tais como estruturas modulares que se repetem enquanto uma linha de sustentação se prolonga, notas de duração ou altura indeterminadas, *tone-clusters*, microtonalismos e efeitos especiais de acorde com a natureza do instrumento. Entretanto, como o autor trabalha sobre estruturas sonoras da natureza, a obra não resulta num objeto abstrato ou de significado indecifrável. Além dos cantos e ruídos dos pássaros, insetos em geral, grilos, sapos, rã chorona, javali e outros sons de uma suposta poética da selva, Krieger vai expondo, sucessiva e simultaneamente, os cantos da siriema, pica-pau, tempera-violão, inhambu, uru, galo-do-mato, inhambu preto, sabiá, bacurau, pássaro-tesoura, choquinhas, papa-formigas, araras, papagaios, quero-quero, quando a orquestra, que começara em *pp* com harmônicos dos primeiros violinos (em div a 7), chega ao seu clímax. Então, os mesmos 7 harmônicos do início da obra reaparecem e sobre este pedal de textura etérea é exposto o último canto de pássaro, o uirapuru, aquele que, pela beleza de seu canto, silencia todos os demais pássaros.



Exemp. 12. O canto do uirapuru, o último pássaro a aparecer na partitura, c. 34.

É curioso comparar este canto com o tema do uirapuru, usado por Villa-Lobos em seu poema sinfônico *Uirapuru, o Pássaro Encantado* (1917). O tema do uirapuru, aqui, é mera fantasia do compositor, não tendo nenhum compromisso com o realismo da natureza, como ocorre na partitura de Krieger.



Exemp. 13. O canto do uirapuru, em Villa Lobos
(Uirapuru, o Pássaro Encantado)

Mesmo quando Villa-Lobos usa sugestões mais realistas de canto de pássaros, no decorrer de seu poema sinfônico, a distância do registro musical do canto do uirapuru, entre os dois compositores, é flagrante.

Concluimos que a primeira parte do *Canticum Naturale* é uma exposição de vários ruídos e cantos da floresta que se encaminha para um clímax, seguido de um último canto, a guisa de uma codeta, ou melhor, uma transição para a segunda parte, o monólogo das águas.

O monólogo das águas apresenta uma estrutura ternária onde as partes extremas se caracterizam pelo motivo das águas, um quase *ostinato* que já aparece no terceiro compasso (c. 37 da obra), nos violoncelos.



Exemp. 14. O motivo das águas do *Canticum Naturale*, c. 37.

Villa-Lobos já havia encontrado uma solução semelhante quando representou, nas cordas graves mais a percussão, o rio Amazonas, no seu poema sinfônico *Erosão*, escrito no Rio de Janeiro, em 1950. Krieger, entretanto, de uma forma mais simples, consegue um efeito de grande força evocativa e expressiva.

Timpani

Tam-tam

Uc.

Cb.

Exemp. 15. O motivo das águas em *Erosão* de Villa-Lobos

Ambos os motivos têm seus antecedentes na representação simbólica das águas feita por Debussy em *La Mer* (1905).

Timp.

Bombo

Tam-tam

Uc.

Cb.

Exemp. 16. Representação simbólica da água em *La Mer* de Debussy.

No *Canticum Naturale* o adensamento da orquestração exprime o aumento do volume do rio, a medida que corta a floresta. O climax ocorre no c. 64, quando se ouvem sugestões dos ruídos ouvidos na primeira parte da obra. O c. 68 dá início à segunda seção, toda ela estruturada sobre o centro tonal de mi. É o único trecho de toda a peça com um explícito centro tonal (tonalidade livre de 12 tons). O solo de soprano entra no c. 73, em *bocca chiusa*, em *ppp*, com a indicação “*espressivo sempre senza rigore*”. Este canto é uma referência ao mito amazônico da Mãe d’água. Como opção, o solo vocal pode ser substituído por um violoncelo solo.

Sop.

Exemp. 17. Solo de soprano, c. 73-82.

A orquestra acompanha a solista, criando uma atmosfera misteriosa, explorando diferentes texturas, superpondo ritmos psicológicos sobre ritmos métricos e reafirmando o centro tonal em mi. Os contracantos à melodia principal aparecem raramente, a partir do c. 102, primeiro no oboé, depois na trompa, flauta, fagote e trompetes.



Exemp. 18. Contracanto do oboé à melodia do soprano, c. 102.

O motivo das águas retorna no c. 115, indicando o início da terceira seção e completando a forma ternária ABA', da segunda parte da peça. Este motivo vai se deslocando para as regiões mais agudas, a orquestração se torna mais densa, os metais adquirem papel mais proeminente, a rítmica se torna mais irregular e, finalmente, a seção chega ao c. 143 que é um módulo para várias percussões e clusters de piano, com alto grau de aleatoriedade e duração de 15 segundos. Segue-se a superposição das massas sonoras dos diferentes naipes da orquestra, sobre a linha de sustentação do módulo referido anteriormente. É o momento em que o poderoso rio invade o mar afora.

Krieger redefine o poema sinfônico quando substitui os temas pelos ruídos da natureza. O compositor trabalha com um universo sonoro extremamente perigoso para a linguagem musical que são “os sons da natureza”. Mas ele soube dar um tratamento poético a estes ruídos, estilizou-os, emprestou-lhes novas dimensões e, em nenhum momento, resvalou na banalidade. Krieger nos dá um retrato sonoro da Amazônia, não em sua exterioridade ou concretude, mas uma Amazônia dramática, misteriosa e ambigua. Para isso ele usa materiais composicionais da tradição e da vanguarda.

Estro Armonico

Estro Armonico é de 1975. Foi escrito para uma orquestra sinfônica reduzida (2-2-2-2 / 2-2-1-0 / perc (2), piano / cordas), possivelmente para atender às restrições da encomenda feita para o VIII Festival de Música do Paraná. A estréia foi feita no mesmo ano, no Teatro Guaíra (Curitiba) com a Orquestra do Festival, sob a regência de Roberto Schnorrenberg. O título é uma nítida referência à obra prima de Vivaldi, talvez uma nostalgia dos tempos em que Krieger estudava violino.

A obra possui duas partes, uma *Lento* (c. 1 a 54) e outra *Allegro Deciso* (c. 55 a 128), executadas sem interrupção. A primeira parte é predominante-

mente amétrica e a segunda com pulsação definida, embora com muitas alternâncias de compassos. Os compassos com ritmo psicológico da primeira parte não têm a duração definida pelo autor, ficando a critério do regente seu dimensionamento.

A primeira parte apresenta três comportamentos composicionais diversos que definem três pequenas seções: a (c. 1 ao 15), b (c. 16 ao 21), transição no c. 22 e c (c. 23 ao 49). Os c. 50 a 54 formam a transição da primeira parte para o Allegro Deciso.

Na seção a, Krieger expõe uma série de agregados harmônicos, com relações intervalares entre suas notas, de diferentes graus. Assim, no c. 1 (I e II violinos, em *divisi*) a relação intervalar das notas formadoras do agregado harmônico é a 2ª m.

Exemp. 19. Acorde de abertura do *Estro Armonico*, com intervalos de 2ª menor, entre as notas, c. 1

Observamos que, logo no primeiro aglomerado harmônico, está faltando a classe de altura Dó, ao contrário do que o autor afirma, no texto introdutório que acompanha a partitura: o material básico é

uma série de estruturas harmônicas em que os 12 sons são dispostos em aglomerados (*clusters*), diferenciados entre si por sua composição intervalar predominante: segundas menores, segundas maiores, terças menores, terças maiores etc. É, portanto, um serialismo que parte de uma organização harmônica, vertical, dos 12 sons, ao contrário do dodecafonismo, cuja estrutura básica é horizontal, melódica.²

Assim, o c. 2 (II violinos, violas e violoncelos) é um aglomerado de alturas com intervalo de segundas maiores, o c. 3 (sopros) usa predominantemente a 3ª m,

² Edino Krieger, *Estro Armonico*.

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. (Bb)

2 Fg.

2 tpa. (F)

2 Tpt. (Bb)

1 Trb.

Exemp. 20. Acorde com intervalos de 3as. menores entre as sua notas, c. 3.

o c. 4 (cordas excepto contrabaixos) usa a 3ª M e assim sucessivamente.

I Viol.

II Viol.

Vla.

Vc.

Exemp. 21. Acorde com intervalos de 3as. maiores entre suas notas, c. 4.

No c. 5, o piano apresenta uma sucessão de acordes de 5ª A.

Ba

Exemp. 22. Sucessão de acordes de 5a. A, c. 5

Krieger continua com este comportamento composicional, passando por todos os intervalos simples. Nota-se a preocupação da permuta de naipes, para explorar basicamente a cor da orquestra. Portanto, há uma variação tímbrica superposta à variação intervalar acústica de cada aglomerado harmônico.

Exemp. 23. Entradas canônicas do motivo x, no início da seção, c. 23.

No c. 16 aparece um novo gesto composicional: o uso de módulos com estruturas rítmicas livres, criando uma textura de massas sonoras, com intensa mobilidade interna (seção b). Esta atmosfera é interrompida por uma *cadenza* de piano, no c. 22, que apresenta um nítido centro tonal em mi. Este compasso é uma transição para a seção c (c. 23) onde, pela primeira vez, aparece uma indicação de sinal de compasso (3/4, semínima = 60). Entretanto, tanto a alternância entre compassos com e sem pulsações definidas, como a superposição de estruturas rítmicas medidas com outras não medidas (módulos que se continuam sobre compassos medidos), esvaziam

a sensação de percepção de qualquer tipo de compasso convencional. Esta seção começa, nas cordas, com 6 entradas canônicas (duplas e simétricas), do motivo cromático x de 3 notas.

Este motivo sofre algumas variações (inversão, redução para dois sons), como ocorre no c. 28.

The musical score for Exemp. 24 shows four staves: Fg (Bass), Tpa. (F) (Trumpet), Tpt. (Bb) (Trumpet), and Trb. (Trombone). The music is in common time (C) and features variations of a chromatic motif. The Fg part has a whole note rest followed by a half note G2, then a half note G#2, and a whole note A2. The Tpa. part has a half note G2, then a half note G#2, and a whole note A2. The Tpt. part has a half note G2, then a half note G#2, and a whole note A2. The Trb. part has a half note G2, then a half note G#2, and a whole note A2. Dynamics include *p* and *f*.

Exemp. 24. Variações do motivo x, c. 28-9.

Nos c. 39 a 48 se situa o climax desta primeira parte da obra.

Do c. 49 ao 54, com caráter de transição, se sucedem várias pequenas *cadenze* (respectivamente para oboé, clarineta, trombone, violoncelo solo e prato).

Ao contrário da atmosfera predominantemente textural e colorística da primeira parte, a segunda parte é predominantemente rítmica (métrica) e melódica. Aqui a percussão (incluindo o piano) adquire ênfase para definir as pulsações que se alternam com o valor de semínima ou de colcheia (compassos 4/4, 3/8, 2/4, 3/8, 4/4 etc.). Depois de dois compassos introdutórios (55 e 56), onde o piano, na região grave, define o novo clima (*Allegro Deciso* ♩ = 120), aparece, nas cordas, o motivo y.

The musical score for Exemp. 25 shows a single staff for Ula. (Violin). The music is in common time (C) and features a melodic motif. The motif consists of a half note G2, a half note G#2, and a whole note A2. Dynamics include *mf*.

Exemp. 25. Motivo y, da segunda parte da peça, c. 57-8.

O motivo y será reelaborado no decorrer desta 2ª parte. O c. 87 marca o início de um segundo comportamento composicional. Krieger usa um fugato com sujeito e contrasujeito.

The musical score for Exemp. 26 shows four staves: Viol. II, Ula., Uc., and Cb. The music is in common time (C) and features a fugato with subject and counter-subject. The subject is a melodic line, and the counter-subject is a rhythmic line. Dynamics include *mf* and *f*. The score is marked *marcato sempre*.

Exemp. 26. Início do fugato, c. 87-92.

As 4 primeiras entradas do sujeito são apresentadas pelas cordas. Em seguida, as madeiras apresentam um *stretto* do sujeito e, depois, do contra-sujeito. Por fim, as entradas dos sujeitos, seguidas pelos contra-sujeitos são reservadas para os metais. O clímax de toda a obra é alcançado ao final do fugato (c. 111), quando o *tutti* orquestral retoma o motivo y, com a sua característica métrica alternada. Os 12 últimos compassos estão em 5/8.

O *Estro Armonico* foi escrito três anos após o *Canticum Naturale*. A aproximação entre as duas obras é não apenas estilística mas também estrutural. Ambas as obras são de curta duração, divididas em duas partes, sem solução de continuidade (a 1ª de rítmica livre e a 2ª de rítmica medida) com oscilação entre a presença e a ausência de centros tonais. Todas as duas partes, em ambas as obras, se encaminham para um clímax no final e são empregados os signos musicais comuns no Brasil, na década de 70 (módulos continuados por uma linha de sustentação, *tone-clusters*, aleatoriedade, exploração dos instrumentos de percussão – o ruído). Observe-se também que em ambas as obras o autor usa estes comportamentos da vanguarda com outros neo-clássicos, como o *ostinato*, o modalismo, a imitação, a variação motivica e o fugato, entre outros.

Conclusões

Enquanto *Ludus Symphonicus* ainda preserva a divisão tradicional em três movimentos, *Canticum Naturale* e *Estro Armonico* se apresentam em um único movimento, embora nitidamente divididos em duas seções. Krieger, apesar do uso de comportamentos típicos da vanguarda brasileira dos anos 70 (ausência de centros tonais evidentes, serialismo, aleatoriedade, microtonalismo, *cluster-tones*, entre outros), não abdica de práticas composicionais tradicionais como a imitação, o fugato, o *stretto*, o *ostinato*, a presença de centros tonais, entre outras. Três preocupações básicas perpassam as obras aqui estudadas: comportamentos texturais e timbrísticos bastante constantes; e a preocupação formal, obedecendo a uma lógica explícita e a uma necessidade de pesquisa de novos formatos. Não se nota o uso de grafismos musicais e a orquestração segue as convenções já usadas no repertório do século XX. A afinidade entre as três obras são óbvias, permitindo considerá-las como uma trilogia homogênea.

A trilogia sinfônica de Krieger se reveste de uma exterioridade vanguardista mas com uma grande coerência interna e com nítidos vínculos com a tradição. Dessa forma, o compositor, ao mesmo tempo que trabalha com o signo novo, obtendo alto nível de informação, al-

cança, também, uma forte comunicabilidade, serve de paradigma para uma boa parcela das obras para orquestra de mesmo período no país e alcança um bom índice de permanência no repertório sinfônico brasileiro.

RICARDO TACUCHIAN é compositor e regente, doutor em música pela *University of Southern California*, Pesquisador do CNPq e Professor Titular da Universidade do Rio de Janeiro. No *spring semester* de 1998, foi Professor Visitante da *State University of New York at Albany*, com apoio da Fulbright. Entre seus inúmeros prêmios e distinções, acaba de receber o título de *Personality of the Year / 1998*, conferido pelo *American Biographical Institute* (Raleigh, North Caroline). *Terra Aberta* foi sua última obra lançada em CD (soprano Ruth Staerke e Orquestra Sinfônica Brasileira, Roberto Tibiriçá, regente). Tacuchian é membro da Academia Brasileira de Música.