

EDINO KRIEGER - OBRAS PARA PIANO

Saloméa Gandelman & Ingrid Barancovski

RESUMO: O artigo examina a totalidade da produção pianística de Edino Krieger em seus aspectos melódico, rítmico, textural, formal, estético e pianístico, estabelecendo elos e contrastes entre os diferentes períodos estilísticos do compositor. As obras são contextualizadas historicamente na música brasileira das décadas de 1940 a 1960, a fim de estabelecer a posição e a contribuição de Edino Krieger no desenvolvimento da literatura pianística brasileira contemporânea.

Contextualização

Entre 1945 e 1962, período em que Edino Krieger (1928) escreveu a quase totalidade de suas obras para piano, o compositor passou por mudanças radicais de orientação estética. Na segunda metade da década de 40, o pensamento de Mário de Andrade - aproveitamento em linguagem moderna da essência da música folclórica e popular - continuava exercendo forte influência sobre a grande maioria dos compositores brasileiros. Villa-Lobos (1887-1959) - que já em 1917 escrevia a *Suite Sinfônica Amazonas*, em 1918 e 1921 as monumentais *Proles do Bebê n°s 1 e 2*, em 1920 o *Choros n°1* para violão, e ainda, em 1921 o *Trio* para oboé, clarineta e fagote - foi, sem dúvida, precursor do ideário modernista de Mário de Andrade, integrando temática folclórica e popular urbana num tecido sonoro com rítmica marcante, entremeada de polirritmias e acentos inesperados, e rico em “harmonias muito complexas, com duros pedais, notas estranhas acrescentadas aos acordes, politonalismo e movimentação extremamente livre das partes.”¹ Entre 1945 e 1952, época em que Edino Krieger escreveu suas composições em técnica dodecafônica, Villa-Lobos compunha as *Bachianas Brasileiras n°9* para orquestra de cordas ou vozes, a *Fantasia* para violoncelo e orquestra, o *Trio* para violino, viola e violoncelo, o *Concerto n°2* para piano e orquestra, a ópera *Magdalena* (aventura musical em dois atos) para solistas, coro misto e orquestra, a *Fantasia* para saxofone, duas trompas e cordas e a *Sinfonia n°7*.

Lorenzo Fernandez (1897-1948), segundo José Maria Neves, alcança, na segunda metade da década de 40, sua completa maturidade artística, compondo, afastado do nacionalismo direto e dentro do espírito da inconsciência nacional (terceira fase pela qual deveriam passar tanto artistas quanto a arte nacional, conforme Mario de Andrade²), grandes formas musicais, tais como as *Sinfonias n° 1* (com o subtítulo *O Caçador de Esmeral-*

¹ Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de - *150 Anos de Música no Brasil*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956, p.255.

² Andrade, Mário de - *Ensaio sobre a Música Brasileira*, São Paulo: Editora Martins, 3ª edição, 1972, p.21.

das) e nº 2, o *Quarteto* em dó sustenido menor, a *Sonata Breve* para piano e os *Concertos* para piano e orquestra e para violino e orquestra.

Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993) sofreram grande influência estética do mentor intelectual do modernismo musical brasileiro, Mário de Andrade, cujas críticas levaram, sobretudo Mignone, a redirecionamentos na atividade compositiva. Entre 1945 e 1950, Mignone escreve obras que deixam transparecer a continuidade da linha de auto-afirmação nacional, como as canções *Rudá, Rudá* e *Cantiga do ai*, esta última com texto de Mário de Andrade, as 9 *Lendas Sertanejas* (segundo Bruno Kiefer, a visão de um compositor urbano que, do sertão tem, no máximo, informações indiretas³), as *Sonatinas* para piano em número de quatro, e o oratório *Alegrias de Nossa Senhora*, com texto de Manuel Bandeira.

Como lembra José Maria Neves, Camargo Guarnieri - diferentemente de Mignone que estudou na Itália - tem sua formação musical orientada, numa primeira etapa, por professores na maior parte já atentos para a questão do nacionalismo musical, passando posteriormente, em 1928, a ter seus estudos guiados pelo próprio Mário de Andrade. Nada mais natural, pois, do que a radicalidade do ponto de vista estético de Camargo Guarnieri, conforme registro de Renato de Almeida:

[...]temos que trabalhar uma música de caráter nacional. É uma questão de honestidade, é sobretudo uma questão de integridade. O músico não é um ser diletante que cria pelo prazer de brincar ou inventa pelo egoísmo de se representar a si mesmo. Há uma escravidão maravilhosa do artista a tudo quanto o rodeia e que, pelas sínteses e confissões benfazejas da arte, ele deve transportar para um mundo mais real e eterno que a fugidia realidade. Sem essa correlação íntima do artista e do mundo que o fez, em que ele vive, o criador não está completo. Poderá ser um eco de visagens distantes e desgarradas, não será jamais uma voz viva e necessária.⁴

Entre as obras compostas por Guarnieri na segunda metade da década de 1940, constam *A Serra do Rola Moça* para voz e piano, com texto de Mário de Andrade, *Cantos populares infantis* para coro infantil, *Sonatina* para flauta e piano, *Rondo do eco e do descorajado* para voz e orquestra de cordas, também com texto de Mário de Andrade, *Prólogo e Fuga* para orquestra, *Concerto nº2* para piano e orquestra, e para piano solo as obras *Dança Negra*, *segundo caderno de Ponteios* (nºs 11 a 20) e *Estudos* (nºs 1 a 3).

Este panorama musical, delimitado aqui brevemente, contextualiza o ingresso de Edino Krieger no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro. Transferindo-se para esta cidade em 1943, com bolsa de estudos

³ Kiefer, Bruno, *Mignone, Vida e Obra*, Porto Alegre: Editora Movimento, 1983, p.50.

⁴ Almeida, Renato, *História da Música Brasileira*, apud Neves, José Maria, *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p.69.

do Governo de Estado de Santa Catarina, Edino torna-se aluno de violino de Edith Reis e, em 1944, aluno de composição de Hans Joachim Koellreutter que, fugindo do nazismo, chega ao Brasil em 1937. Flautista, compositor e professor, Koellreutter passa, desde então, a exercer enorme influência no meio artístico e acadêmico brasileiro, no qual tem deixado traços marcantes e indeléveis. Em torno do *Grupo Música Viva*, fundado em 1939 por ele e mais alguns compositores e musicólogos - Luiz Heitor Correa de Azevedo, Brasília Itiberê, Frutuoso Viana, Luiz Cosme e Otávio Bevilacqua -, juntaram-se também intérpretes e, a partir de 1940, outros compositores, como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Geni Marcondes, Eunice Catunda, posteriormente Esther Scliar e o próprio Edino Krieger, com o objetivo de promover discussões estéticas, estudos sobre as transformações da linguagem e apresentar obras recém-escritas, desconhecidas ou de períodos da história da música ainda pouco ou raramente visitados pelos intérpretes. A atuação do *Grupo Música Viva* e de sua revista propagadora das idéias do Grupo (também denominada *Música Viva*), gerou, na década de 40, embates ideológicos e estéticos, intensa efervescência intelectual e “tensão insustentável [...] entre busca de novos recursos expressivos (representada especialmente pela técnica dodecafônica) e o desejo de criar obras caracteristicamente nacionais e de inteligibilidade mais imediata”⁵ (segundo a visão funcional da arte de Mário de Andrade e a linha zdanovista do realismo socialista), culminando com a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de Camargo Guarnieri, datada de 7 de novembro de 1950. É justamente nesse período conflituado entre crença nos caminhos do nacionalismo, por um lado, e anseio por renovação de técnicas e meios de comunicação artística, por outro, que Edino Krieger inicia sua trajetória de compositor, participando ativa e continuamente dos debates estéticos que vinham agitando a década de 40 e perduraram nos primeiros anos da década seguinte.

Transformações estilísticas

Dentro do catálogo de obras de Edino Krieger, o repertório para piano, embora pouco extenso, ocupa posição de relevo. As suas primeiras peças para o instrumento, compostas entre 1945 e 1952 - *Peça para piano* (1945), *Cinco Epigramas* (I e II de 1947 e III, IV e V de 1951), *Três Miniaturas* (I e II de 1949 e III de 1951) e *Música 1952* (a primeira obra listada está desaparecida e da última permanece apenas a versão para orquestra de cordas) - são pequenas formas elaboradas dentro de técnica dodecafônica não ortodoxa, nas quais o autor faz omissão, repetição e permutação de notas da série

⁵ Neves, José Maria - *Música Contemporânea Brasileira*, São Paulo: Ricordi, 1981, p.118.

bem como reintrodução dela ou introdução de nova variante sem que a anterior seja concluída. Como Santoro e Guerra-Peixe, Edino tenta criar uma “música nacionalista de 12 sons” combinando técnica dodecafônica a elementos melódicos e rítmicos da música popular brasileira, como em *Sururu nos Doze* (posteriormente denominado *Choro* para flauta e orquestra de cordas) de 1952, onde “aproveitou constâncias de nossa música popular, motivos de choro, como se fossem invasões na técnica dos doze sons.”⁶

Segundo Edino Krieger, sua transição para o nacionalismo ocorreu basicamente quando, em 1948/49, com bolsa de estudos da *Juilliard School of Music* de Nova York e subvenção do Departamento de Estado, estudando composição com Peter Mennin, sentiu necessidade de trabalhar as grandes formas.⁷ A essa necessidade somou-se a estética do realismo socialista, então disseminada no Brasil, e o particular interesse do compositor por Hindemith,⁸ despertado pela audição da sinfonia *Mathis der Maler*.

Objetividade (afastamento da música programática), contenção expressiva, clareza de motivos e idéias, escrita polifônica e imitativa, transparência da textura, presença de pólos harmônicos, emprego de material originário da própria cultura e de formas clássicas e barrocas (sonata, suite, divertimento, concerto grosso) e características estéticas e técnicas do neo-classicismo, vão marcar a produção de Edino Krieger entre 1953 e 1965, período no qual foi escrita a parte maior e mais representativa de suas obras para piano. Explorando as formas clássicas compõe a *Sonata para piano a 4 mãos* (1953), a *Sonata nº1* (1954) e o *Prelúdio - Cantilena e Fuga - Marcha-Rancho* (1954); entre 1955 e 1956 volta às miniaturas, mas desta vez inspiradas em gêneros da música popular urbana, compondo *Três Invenções a 2 vozes - Valsa, Chorinho e Seresta* (1955), *Choro Manhoso* (1956), e *Estudo Seresteiro* (1956); e retorna, no mesmo ano, às formas longas, com a *Sonata nº2* (1956) e a *Sonatina* (1957). Em todas estas obras convivem, com naturalidade e equilíbrio, elementos tonais e modais, ao mesmo tempo em que a construção intervalar melódico-harmônica é marcada por sucessão e superposição de quartas e quintas, construção já anunciada no período anterior. Em 1962, com finalidade didática, escreve *Os Três Peraltas* para piano a seis mãos (1962).

⁶ Mariz, Vasco, *História da Música no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 4ª edição, 1994, p.353.

⁷ Krieger, Edino, entrevista concedida à Saloméa Gandelman, Rio de Janeiro 29/10/98.

⁸ Compositor neoclássico que usou em suas obras harmonia tonal expandida e elementos caracteristicamente modernos, especialmente do jazz. Ainda nos anos vinte, após a 1ª Grande Guerra, manifestou preocupação com a função do compositor, que acreditava ser a de escrever música para fins imediatos e práticos - música utilitária (*Gebrauchsmusik*), também como uma forma de reação ao hermetismo das vanguardas -, tendo em mente o amador como um possível executante. A partir de 1927 ensinou na *Musikhochschule* de Berlim e, após uma breve permanência na Suíça (1938/40), onde se refugiou do nazismo, seguiu para os Estados Unidos, lecionando na Universidade de Yale entre 1940 e 1953.

Com as *Variações Elementares* (1965) para orquestra de câmara, tem início uma terceira fase criativa do compositor, uma síntese das duas anteriores, onde são aproveitados elementos do serialismo e inflexões rítmico-melódicas da música popular brasileira. De 1965 aos dias de hoje, a produção para piano de Edino Krieger é pouco extensa, limitando-se a *Elementos* (1973), peça não localizada, e *Nina* (1997), valsa dedicada à primeira neta.

Comparando as peças para piano iniciais com as mais tardias, encontram-se já nas primeiras encontram-se traços, nos campos melódico, rítmico, harmônico-textural, da dinâmica, da agógica e dos processos de estruturação, que, mesmo de caráter embrionário, criam um elo com as obras posteriores, apesar das transições estéticas na evolução estilística das obras.

Linha melódica

O atributo lírico expressa um traço comum às obras de Edino Krieger, entendendo-se por lírico, neste contexto, o estado de espírito ligado à lira, ao bardo e à canção, ao poético e à fluência melódica. Esta fluência melódica, no caso particular das peças para piano, remete à escuta do violino, instrumento do compositor. Nelas podem ser identificados escrita e gestos violinísticos: região e âmbito da linha melódica, digitação natural à fôrma da mão (exemplos 1), inclusive no cruzamento de cordas (exemplo 2), trilos mais ou menos longos e notas repetidas, que seriam executadas em *spiccato* e até, algumas vezes, em *ricochet*, golpe típico de virtuosidade violinística, caso observado no último compasso do primeiro movimento da *Sonatina* (exemplo 3). Até mesmo o emprego abundante dos intervalos de quartas e quintas vai de encontro à própria afinação do violino, igual à do cavaquinho, instrumento ao qual poderia ser entregue a execução do *Choro Manhoso. Música 1952*, versão para cordas, *Divertimento para cordas*, baseado na *Sonata n.º 1*, e *Suite para cordas*, cujo último movimento, *Fuga*, é uma transcrição da segunda peça do *Prelúdio (Cantilena) e Fuga (Marcha-Rancho)*, parecem confirmar a influência do violino na escrita pianística de Edino Krieger.



Sonata n.º 2, 1.º mov., c. 17



Sonatina, 2.º mov., c. 52

(exemplos 1 - influência do violino.)



Sonata n° 1, 1º mov., cs. 20-21



Sonatina, 1º mov., c. 147

(exemplos 2 e 3 - influência do violino.)

Nas peças compostas em técnica dodecafônica, além das licenças já referidas, é comum o abandono da série, da qual o compositor se serve apenas como material de referência, que funciona de forma sub-liminar, como facilitadora da percepção e da constituição de sentido. Como em Debussy, os elementos se justapõem à maneira da construção em mosaico. Nestas obras, a continuidade e fluência melódicas já são renunciadas; o compositor enfatiza as quartas justas, sucessivas ou simultâneas (e conseqüentemente os intervalos de sétima e de segunda resultantes) as quintas justas (e o intervalo de nona) criando pequenas células, facilmente reconhecíveis em meio à atmosfera serial, e repetidas com insistência em obras posteriores.

Embora a quase totalidade das peças para piano do período 1945 a 1952 seja atemática, no *Epigrama V* e na *Miniatura III* pode-se identificar temas que se repetem em sua integralidade ou variados. É possível ainda estabelecer relações temáticas com obras posteriores. Transposto e com ritmo modificado, o tema da *Miniatura III* é o primeiro segmento do tema do terceiro movimento - *Variações e Presto* - da *Sonata n°1* (exemplo 4), e suas quatro notas iniciais compõem uma célula da *Sonata para piano a 4 mãos*, constantemente repetida e variada.



Miniatura III, c. 1



Sonata n° 1, 3º mov., c. 1

(exemplo 4 - permanência de temas.)

Outras constantes melódicas, além das já referidas, podem ser observadas: células formadas por tríades e/ou tétrades horizontalizadas, muitas vezes presentes no início de alguns temas;

Moderato (♩ = 60)

Epigrama V, c. 1

Moderato

Sonata para piano a 4 mãos, c. 1 (Primo)

Sonata n° 1, 2º mov., c. 1

Vivo

Valsa Nina, c. 1

Fuga (Marcha-Rancho), cs. 1-2

Allegro (♩ = 120)

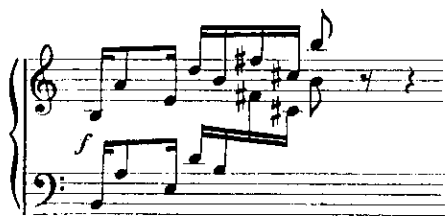
Sonata n° 2, 1º mov., c. 1

ANDANTE (♩ = 58)

Sonata n° 1, 1º mov., c. 1

(exemplos 5 - tríades e tétrades horizontalizadas.)

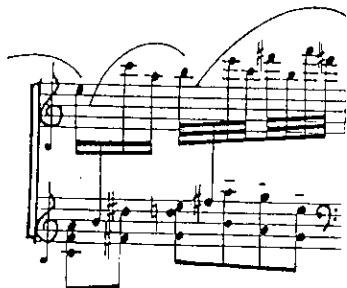
desenhos angulares;



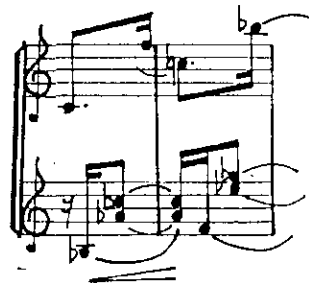
Sonata para piano a 4 mãos, c. 32 (Primo)



Sonata n° 1, 1º mov., c. 48



Sonata n° 1, 2º mov., c. 17



Sonata n° 1, 3º mov., cs. 91-92



Valsa Nina, c. 43

(exemplos 6 - desenhos angulares)

terças duplas em deslocamento por graus conjuntos;



Sonata para piano a 4 mãos, c. 5 (Secondo)

(exemplos 7 - terças e duplas em graus conjuntos.)

Allegro Enérgico

Sonata n° 1, 1ºmov., cs. 27-29

Andantino

Sonata n° 1, 3ºmov., cs. 53-54

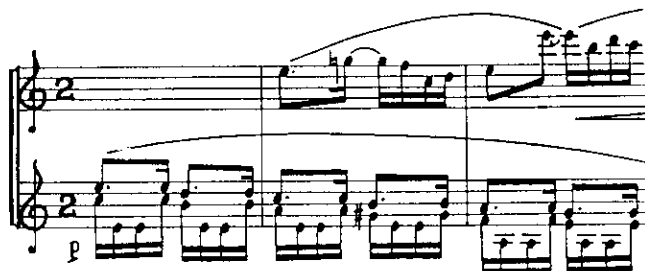
8^o

Fuga (Marcha-Rancho), cs. 71-72

Sonata n° 2, 1ºmov., cs. 18-19

Sonatina, 1ºmov., cs. 107-111

(exemplos 7 - terças e duplas em graus conjuntos.)



Prelúdio (Cantilena), cs. 1-4

(exemplos 7) - *continuação*

reprodução de desenhos, com formação de seqüências (exemplos 8a) e imitações (exemplos 8b);



Epigrama IV, cs. 14-15



Miniatura I, c. 16



Sonata para piano a 4 mãos, cs. 62-63 (Primo)

(exemplos 8a - seqüências)

Allegro

fluentemente e sempre legato

p

orasa

Sonatina, 2º mov., cs. 1-4

Tempo de valsa (Moderato)

mf.

Valsa Nina, cs. 4-7

crescendo

accelerando

Sonata n° 1, 2º mov., cs. 14-16

ppccrit.

Sonata n° 2, 1º mov., cs. 13-16

8va

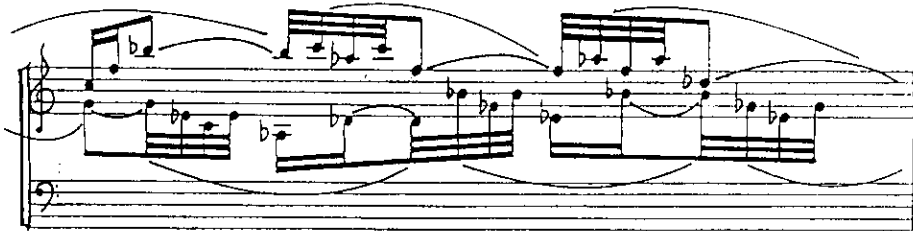
Ped.

Sonata n° 2, 3º mov., c. 10

(exemplos 8a - seqüências) *continuação*



Epigrama V, cs. 12-13



Sonata n° 1, 1° mov., c. 7



Fuga (Marcha-Rancho), cs. 15-17

(exemplos 8b - imitações)

repetição de notas - notas pedal (exemplos 9a) e *ostinati* (exemplos 9b);

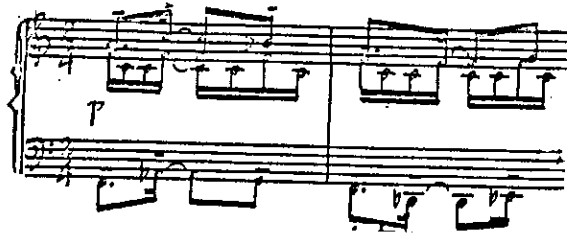


Sonata para piano a 4 mãos, cs. 83-84 (Primo)

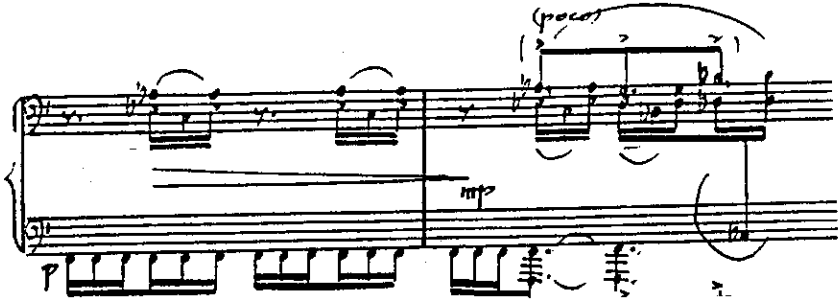
(exemplos 9a - notas repetidas)



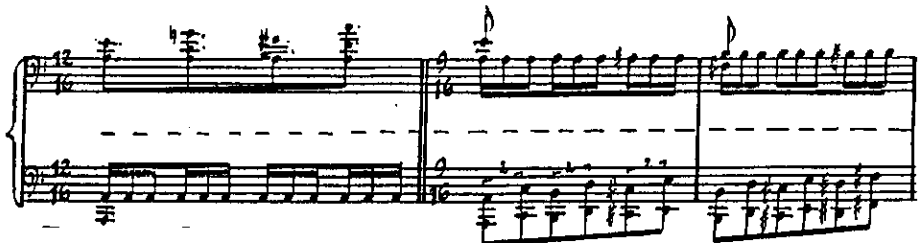
Sonata n° 1, 3°mov., c. 119-121



Sonata n° 2, 2°mov., cs. 1-2

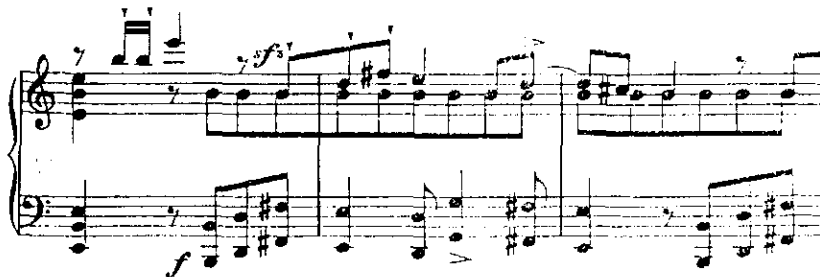


Sonata n° 2, 3°mov., cs. 53-54



Sonata n° 2, 3° mov., cs. 65-67

(exemplos 9a - notas repetidas) continuação

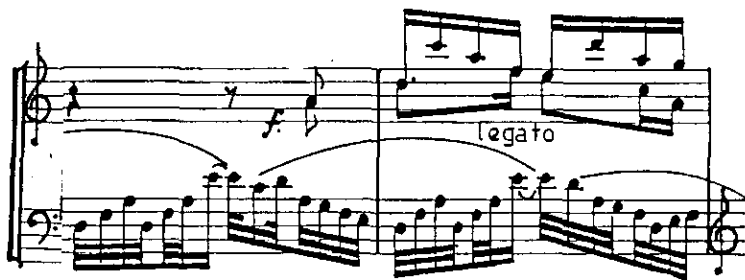


Sonatina, 1ºmov., cs. 59-61

(exemplos 9a - notas repetidas) *continuação*



Sonata para piano a 4 mãos, cs. 83-84 (Secondo)



Sonata n° 1, 3ºmov., cs. 37-38



Sonatina, 2ºmov., cs. 72-74

(exemplos 9b - *ostinati*)

e trinados, como no cravo, usados não com função de ornamentação, mas para possibilitar maior continuidade das linhas melódicas.



Sonata para piano a 4 mãos, cs. 111-112 (Primo)



Fuga (Marcha-Rancho), c. 81



Sonata n° 2, 1ºmov., cs. 114-115



Sonatina, 1ºmov., cs. 112-114

(exemplos 10 - trinados)

O caráter melódico e linear da escrita de Edino também é confirmado pela ênfase no uso do *legato*. Já entre as primeiras peças, algumas são inteiramente escritas em *legato*, como o *Epigrama I* e a *Miniatura II*. Nas obras iniciais as linhas melódicas são curtas, embora o compositor não faça uso freqüente de pausas, o que seria de se esperar em peças atonais/seriais. As pausas ocasionais cumprem função expressiva e de cesura. O resultado é um discurso musical contínuo, com motivos curtos, articulados e bem conectados. Outros tipos de articulação são bem menos freqüentes e, basicamente, cumprem a função de estabelecer contraste, como pode ser observado na *Miniatura I*, *Sonata n.º1* (no primeiro movimento, primeiro tema em *legato* e segundo tema em *staccato*; e no terceiro movimento, tema em *legato* e 2ª variação em *staccato*), *Sonata n.º2* (no terceiro movimento, 1ª célula do tema principal em *staccato*, 2ª em *legato*) e *Sonatina* (no primeiro movimento, primeiro tema em *legato*, segundo em *portato* e *staccato*).

Ritmo

A música de Edino Krieger não está sujeita à regularidade métrica; ao invés disto, pauta-se pela flexibilidade e pela fluência rítmicas. Já nas primeiras peças dodecafônicas, a regularidade métrica é desestabilizada por acentos deslocados, sutis indicações fraseológicas, ritmos lombardos, pausas no momento da pulsação e síncopes. Em obras da segunda fase, como a *Sonatina*, as barras de compasso não coincidem com os agrupamentos das notas, resultando em barras horizontais que interceptam as barras divisorias de compasso. É como se a barra de compasso perdesse sua função de determinar os inícios de compasso, e servisse apenas para organizar a escrita musical e fornecer ao intérprete pontos de referência para a leitura da parte. Além disto, na *Sonatina* as mãos seguem métricas distintas, um efeito que se entendido corretamente pelo intérprete resulta numa filigrana musical interessante.

Moderato

p legato

Sonatina, 1ºmov., cs. 1-5.

(exemplo 11 - métricas distintas)

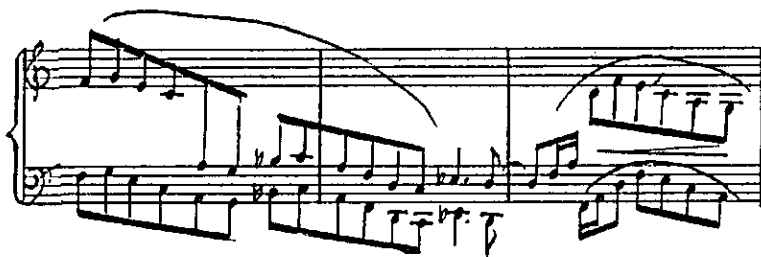
Casos semelhantes de reprodução de células com perda da referência da barra de compasso podem ser localizados no *Choro*, na *Sonata para piano a quatro mãos* e na *Sonata n° 2*.



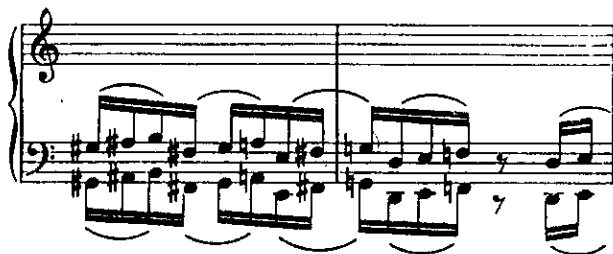
Invenções, Choro, cs. 56-57



Sonata para piano a 4 mãos, cs. 44-46 (Primo)



Sonata n° 2, 1º mov., cs. 122-124



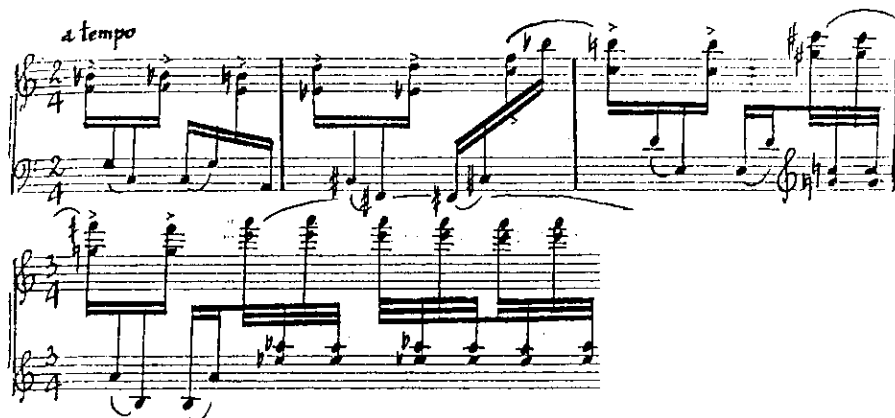
Sonatina, 2º mov., cs. 11-12

(exemplos 12 - métricas propostas)

Interferências na organização das subdivisões da pulsação pela conversão de um compasso ternário simples em binário composto - 2/4 convertido em 3/8+3/8+2/8 e 4/4 convertido em dois compassos de 3/8+3/8+2/8 - contribuem igualmente para instabilizar a métrica.



Miniatura II, c. 2



Miniatura III, cs. 17-20



Sonata para piano a 4 mãos, c. 96 (Primo e Secondo)

(exemplos 13 - conversão de compassos)

A flexibilidade rítmica da música de Edino Krieger fica bem clara quando se ouve o início do *Estudo Seresteiro*. Sem conhecer ou seguir a partitura, não é possível sentir sua fórmula ternária nos nove primeiros compassos. O compositor brinca com a percepção rítmica do ouvinte. Consegue um espírito de improvisação posicionando os acordes da mão direita, que pontuam a métrica, em intervalos com durações variáveis de um a cinco tempos (sucessivamente um, dois, três, dois, quatro, dois, cinco, dois, quatro e dois tempos). A duração de três tempos, que coincidiria com a divisão dos compassos, é evitada, e apenas quatro destes nove primeiros acordes são posicionados nos primeiros tempos. Ainda nesse mesmo trecho, na linha melódica da mão esquerda as notas mais longas - semínimas e semínimas pontuadas - também são evitadas nos primeiros tempos, contribuindo para o caráter improvisatório, a fluidez rítmica e a linearidade da linguagem. Não poderia este trecho ser reescrito sem as barras de compasso?

Estudo Seresteiro, cs. 1-9

(exemplo 14)

As mudanças de fórmulas de compasso - mais um fator de instabilidade métrica - são freqüentes. No *Epigrama I*, em apenas nove compassos observam-se quatro mudanças - início em 4/4, mudança para 5/4 no

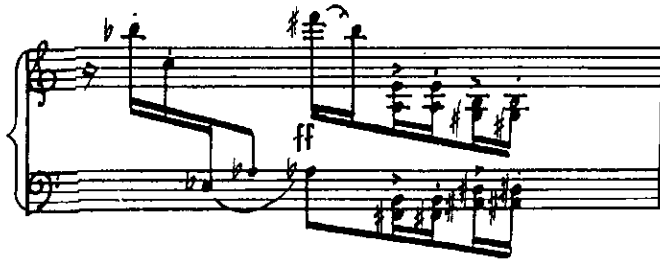
compasso 4, para 3/4 no seguinte, para 2/4 no compasso 6, e, finalmente, para 3/4 no compasso 8. Exemplificando o procedimento numa obra mais tardia, verifica-se que no terceiro movimento da *Sonata n°2* as fórmulas de compasso variam entre onze possibilidades: 4/4, 5/4, 3/4, 12/16, 15/16, 9/16, 12/6, 2/4, 3/8, 2/4 e 3/4. São poucas as mudanças na *Sonatina* (acontecem apenas no primeiro movimento), no *Prelúdio (Cantilena)*, na *Sonata para piano a 4 mãos*, e na *Valsa das 3 Invenções* (com somente uma mudança), não ocorrendo nas demais peças pequenas, todas ligadas aos gêneros populares.

Variações de andamento dentro de um mesmo movimento também são bastante usuais, sendo encontradas nas obras *Epigrama III*, *Epigrama IV*, *Miniaturas I, II e III*, todos os movimentos da *Sonata n°1*, *Prelúdio (Cantilena)*, *Invenção I*, *Invenção III*, segundo e terceiro movimentos da *Sonata n°2*, primeiro movimento da *Sonatina* e *Sonata para piano a quatro mãos*. Este procedimento está diretamente relacionado à clareza formal das obras, uma vez que andamentos distintos diferenciam materiais temáticos - como no primeiro movimento da *Sonata n°1* -, pontuam inícios de novas seções e contribuem para a clareza formal das obras através da preparação e construção de climaxes.

Na sua maioria, os andamentos escolhidos pelo compositor são amenos. A única marcação de *Presto* nas obras para piano está na coda do terceiro movimento da *Sonata n°1*. *Moderato* é a marcação de tempo mais freqüente - presente nas obras *Epigrama V*, *Miniatura I*, segunda e terceira variações do último movimento da *Sonata n°1*, *Fuga (Marcha-Rancho)*, *Choro Manboso*, primeiro movimento da *Sonatina*, *Sonata para piano a quatro mãos* e *Estudo Seresteiro*. Algumas vezes, o compositor aparentemente não fornece uma marcação de andamento, que no entanto fica implícito no espírito da obra. Exemplos disto são o segundo movimento da *Sonata n°1*, com subtítulo *Seresta*, e o *Prelúdio*, de subtítulo *Cantilena*. Quando Edino apresenta o tema do terceiro movimento da *Sonata n°1*, assim como no início do segundo movimento da *Sonata n°2*, dá ao intérprete uma indicação que auxilia a entender a maneira de executar suas obras: *com simplicidade*.

Textura

Edino Krieger cria contrastes de textura em suas peças, de forma a possibilitar tratamento diversificado - linear/harmônico - aos materiais das séries, caracterizar seus temas e condicionar, ao mesmo tempo que refletir, a segmentação. No *Epigrama II* e na *Miniatura I* esse contraste, reforçado pela dinâmica, pode ser claramente observado.



Epigrama II, c. 4



Miniatura I, cs. 18-19

(exemplo 15 - contrastes de textura)

No primeiro movimento da *Sonata n°1*, o primeiro tema, linear, em *legato cantabile*, contrasta com o segundo, vertical, em *staccato* e textura harmônica quase sempre bastante densa. O mesmo se dá no primeiro movimento da *Sonatina*. Em dimensão mais ampla, como em grande parte dos *Prelúdios* e *Fugas* de Bach, o *Prelúdio (Cantilena)* está escrito em textura homofônica e a *Fuga (Marcha-Rancho)*, polifônica.

A variação na densidade da textura também é fator de diferenciação dos materiais e das seções. No primeiro movimento da *Sonata n°2*, por exemplo, a textura do primeiro tema oscila entre monofônica e homofônica; no segundo tema, a homofonia se adensa. Tal procedimento se torna mais explícito no segundo e terceiro movimentos da *Sonata n°1*, em que entre o tema e as variações subseqüentes verifica-se considerável adensamento.

É acentuada a predileção de Edino Krieger por paralelismos; são comuns os dobramentos que incluem sextas e principalmente oitavas paralelas - presentes nos *Epigramas III e V*, nas *Miniaturas I, II e III*, em todos os movimentos da *Sonata n°1*, na *Fuga (Marcha-Rancho)*, na *Invenção I*, no primeiro e no

último movimentos da *Sonata n.º2*, em ambos os movimentos da *Sonatina* e na *Sonata para piano a 4 mãos*. Intervalos compostos - 10^{as} - também são utilizados, como ocorre na *Sonatina*, na maior parte do segundo movimento da *Sonata n.º2* e em passagens do terceiro movimento da mesma obra.



Sonatina, 2^o mov., cs. 67-70



Sonata n.º 2, 3^o mov., cs. 20-22

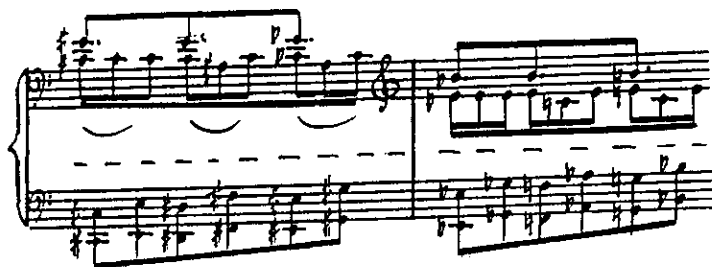
(exemplos 16 - paralelismos)

A finalidade do compositor no uso freqüente de oitavas paralelas não é imprimir caráter virtuosístico às peças, como na tradição pianística do período romântico. Isto se confirma pelo emprego de tal textura na *Sonata para piano a quatro mãos*, onde oitavas paralelas se distribuem entre o piano I e o II; dividindo as linhas paralelas entre mãos e executantes, o compositor facilita a realização de tais passagens. Edino Krieger utiliza-se das oitavas paralelas como processo de variação de temas - já que raramente um tema é reapresentado da mesma maneira - e principalmente de ênfase aos contornos melódicos. Em circunstâncias distintas, como no primeiro movimento da *Sonata n.º1*, ao longo do segundo tema, e no terceiro movimento da *Sonata n.º2*, as oitavas parecem cumprir função timbrística, aludindo à orquestração para conjunto de cordas.



Sonata n.º 1, 1^o mov, c. 76

(exemplo 17 - oitavas)



Sonata n° 2, 3°mov., cs. 68-69

(exemplo 17 - oitavas) *continuação*

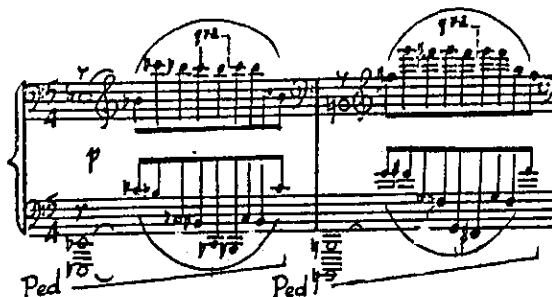
Em várias seções a linguagem se reduz unicamente ao material melódico enfatizado por oitavas paralelas em dois ou três registros diversos, como acontece no primeiro tema do primeiro movimento da *Sonata n°2*.



Sonata n° 2, 1°mov., cs. 44-49

(exemplo 18)

Seções esporádicas em movimento contrário pronunciado contrastam e são colocadas lado a lado com o paralelismo, como no primeiro movimento da *Sonata n°2*.



Sonata n° 2, 1°mov., cs. 51-52

(exemplo 19)

Forma

Quanto à forma, constata-se que Edino utiliza na obra pianística temas e variações, pequenas formas ternárias, sonata e fuga. As peças seriais, com exceção do *Epigrama V* e da *Miniatura III*, são atemáticas; as obras posteriores ao período dodecafônico são todas temáticas. Assim como não aderiu de maneira rigorosa à técnica dodecafônica, o compositor trata as formas clássicas com liberdade harmônica e formal. Cada uma das sonatas tem um plano próprio: a composta para piano a quatro mãos é construída em um único movimento bipartido monotemático; as de nº1 e nº2 são escritas em três movimentos; a *Sonatina* em dois. Na *Sonata nº1* e na *Sonatina*, o primeiro movimento é em forma sonata bitemática; na nº2, pode-se considerar a possibilidade de um terceiro tema. Em todas elas, os temas são desenvolvidos ainda na exposição, antes do desenvolvimento propriamente dito. O processo de variação preside a construção dos demais movimentos de todas as sonatas, inclusive aquela para piano a quatro mãos. Criar a partir de um material inicial restrito, cujas células são repetidas, transpostas, variadas e justapostas, se constitui na forma básica de estruturação do compositor, desde as suas primeiras peças.

A harmonia, como a forma, também é tratada com liberdade; combinam-se modalismo, tonalismo, e polimodalismo. O tecido harmônico passa por gradações e seus elementos vão sendo, um a um, sucessivamente alterados. Modulações contínuas a modos/tons próximos e distantes combinados a empréstimos e cromatismos conferem à linguagem um sentido de constante movimento harmônico. Os modos ou tons iniciais e finais relacionam-se algumas vezes por quintas ou terças, como na *Sonatina*, que começa em lá dórico, mas termina numa quinta aberta mi-si. Outras vezes, os modos/tonalidades são distantes, como na *Sonata para piano a 4 mãos*, que começa em mi dórico e termina num acorde de ré maior. Esse tratamento harmônico (considerando apenas as peças tonais/modais) aliado ao processo de estruturação e à permanência de constantes intervalares, confere ao conjunto de obras pianísticas de Edino uma grande unidade estilística.

É nas formas menores que o compositor se aproxima explicitamente da “alma brasileira,” o que deixa transparecer nos títulos e subtítulos das obras: *Três Invenções - Valsa, Chorinho e Seresta - Choro Manhoso, Estudo Seresteiro e Cantilena e Marcha-Rancho*, subtítulos do *Prelúdio e Fuga* respectivamente. Referências aos gêneros populares também aparecem nas formas mais extensas: a primeira seção da *Sonata para piano a 4 mãos* evoca a seresta, a segunda, o chorinho; o segundo movimento da *Sonata nº1* intitula-se *Seresta (Homenagem a Villa-Lobos)* e seu terceiro movimento, além de explorar “o seresteiro” em suas seções, conclui com uma alusão ao frevo; o terceiro

tema do primeiro movimento da *Sonata n°2* faz lembrar, mais uma vez, a seresta, e no segundo movimento da mesma obra o embrião de uma cantiga de ninar é insistentemente repetido. Referências ao folclore através de modalismo e sugestões temáticas ocorrem na reexposição do primeiro movimento da *Sonata n°1*, (compassos 103 a 106) e na terceira seção do terceiro movimento da *Sonata n°2* (compassos 46 e 47).



Sonata n° 1, 1ºmov., cs. 104-106



Sonata n° 2, 3ºmov., cs. 46-48

(exemplos 20)

O violão brasileiro também é constantemente evocado, como no acompanhamento pontuado em segundas descendentes do *Prelúdio (Cantilena)*, e na ponte entre a exposição e a reapresentação do primeiro tema no primeiro movimento da *Sonata n°1*, cujo material é insistentemente reaproveitado neste e no segundo movimento da obra.



Sonata n° 1, 1ºmov., c. 11

(exemplo 21)

Considerações interpretativas

O neoclassicismo de Edino Krieger é por vezes hindemithiano, permeado por um romanticismo contido e equilibrado. Os temas iniciais são apresentados sempre no registro médio e em dinâmica *p* ou *mf*. Os clímaxes são construídos e preparados com clareza, decorrentes de mudanças gradativas de diversos elementos - níveis de dinâmica, valores de notas, tensão harmônica, registros e andamento.

Em sua linguagem musical, o compositor usa com parcimônia todos os tipos de extremos. Mudanças súbitas de dinâmica são praticadas com moderação, mais enfaticamente apenas nas peças dodecafônicas. Por outro lado são freqüentes as marcações como *crescendo pouco a pouco*, que muitas vezes abrangem níveis próximos de dinâmica. Por exemplo, no final do terceiro movimento da *Sonata n°2*, um longo crescendo de seis compassos vai apenas de *mf* a *f* (compassos 225 a 231). Extremos em níveis de dinâmica também não fazem parte da linguagem pianística de Edino Krieger; marcações mais freqüentes ficam entre *p* e *f*, e seções em *ff* e *pp* são esporádicas e curtas.

Além do conhecimento das características genéricas linguagem pianística de Edino Krieger, ao intérprete compete levar em conta alguns aspectos interpretativos particulares. A textura das *Sonatas*, do *Prelúdio e Fuga* e da *Sonatina*, polifônica ou harmônica, é consideravelmente densa, mas tanto a transparência das vozes como “o sonoro” das massas harmônicas devem ser cultivados. Para a realização do “sonoro,” sobretudo quando ocorre a repetição de acordes densos em andamento rápidos - como *Allegro Enérgico* no primeiro movimento da *Sonata n°1* -, a intensidade *mf* ou *f* é suficiente e, paradoxalmente, a busca de leveza na produção sonora é o procedimento mais adequado. As indicações do autor relativas ao pedal são esparsas, o

que parece sugerir seu uso obrigatório, quando marcado, e a critério do pianista, quando não. Mas no caso das texturas densas, aplicá-lo exige uma escuta atenta. O pedal é, sem dúvida, um auxiliar indispensável na produção de um belo *legato cantabile*, caso, por exemplo, da *Cantilena* e do segundo movimento da *Sonata n°2*, trechos onde, além de conectar a linha melódica e as mudanças harmônicas, o uso do pedal favorece a atmosfera “debussysta” das passagens ornamentais que ligam as seções.

The image shows a musical score for the second movement of the Sonata n° 2, measures 20-24. The score is written for piano and features a dense texture with multiple staves. The first staff is marked 'ff allarg.' and the second staff is marked 'a tempo'. The third staff is marked 'decesc.' and the fourth staff is marked 'mf molto' and 'rit.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Sonata n° 2, 2°mov., cs. 20-24

(exemplo 22)

A veia melódico-seresteira do compositor, como Villa-Lobos, tende com frequência ao dramático, o que um *rubato* bem dosado pode favorecer. Aliás, a polirritmia no segundo movimento da *Sonata n°1* pode ser entendida como um *rubato* escrito.



Sonata n° 1, 2º mov., cs. 69-70

(exemplo 23)

Finalmente, em consequência mesmo da escrita, nas formas longas a escolha de andamentos deve levar em conta as mudanças que ocorrem nas diversas seções de cada movimento, de forma a possibilitar a realização da expressividade inerente a cada uma delas e dos contrastes implicados, quando for o caso.

Coda

O estudo da obra pianística de Edino Krieger permite a constatação de que o compositor utiliza-se do nacionalismo musical de uma maneira bastante pessoal e sutil. Materiais rítmicos comuns à linguagem dita 'nacionalista' - acentos deslocados e motivos sincopados - se apresentam como que diluídos entre as linhas melódicas e com bem menos freqüência na sua música do que em obras de seus contemporâneos compositores brasileiros. À exceção do terceiro movimento da *Sonata n°2* e do segundo movimento da *Sonatina*, Edino não compõe movimentos com ritmos repetitivos de efeitos motóricos, à moda de diversos compositores brasileiros de sua geração. O espírito nacionalista se mostra na evocação dos gêneros populares, no emprego de estruturas melódicas modais - como nas *Sonata n°1*, *Sonata n°2*, na *Sonata para piano a quatro mãos* e na *Sonatina* - ou simplesmente na flexibilidade rítmica.

O compositor reconhece indiretamente o "nacionalismo inconsciente" de Mário de Andrade em sua música, quando se refere ao musicólogo bem ao seu jeito de compor e de ser, de forma elegante, reservada mas poética, evitando a expressão de sentimentos pessoais, mas onde cada palavra é cuidadosamente escolhida:

Quarenta anos depois, Mário de Andrade ressurgiu no processo cultural brasileiro como uma força viva e atuante. É como se a semente que deixou plantada [...] tivesse vicejado, crescido e se robustecido sem que a gente se desse conta [...] e de repente tomamos consciência de sua verdadeira di-

menção, um jatobá de idéias firmemente plantado no terreno fértil da nossa cultura polimorfa.⁹

Na geração de Edino Krieger, os compositores brasileiros abrem seus leques de possibilidades para elementos de linguagens composicionais contemporâneas, ao mesmo tempo em que deixam transparecer naturalmente um espírito nacional brasileiro. Edino se distingue de seus contemporâneos pela escolha do neoclassicismo, cujos preceitos estéticos se encaixam com seu temperamento musical e já estão latentes nas suas primeiras obras para piano solo. A combinação entre o equilíbrio da forma, o tratamento harmônico particular e um melodismo singelo e lírico resulta num amálgama muito bem sucedido. A obra pianística de Edino Krieger já conquistou posição de destaque no panorama da nossa música contemporânea e se constitui, sem dúvida, numa valiosa contribuição ao desenvolvimento da literatura pianística brasileira.

⁹ Krieger E.—“Mário Vivo”, capítulo “Depoimentos de Compositores e Musicólogos sobre Mário de Andrade” in *Três Musicólogos Brasileiros*, Vasco Mariz ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 74.

Ano de Composição	Título da Obra	Duração	Local de Composição	Editadora	Dedicada a	Estréia
1945	<i>Peça para Piano*</i>					Júlio Zaturansky, 1947, Teatro del Pueblo, Buenos Aires
1947	<i>Cinco Epigramas (I e II)</i>		Rio de Janeiro	LK Produções Artísticas		Eunice Catunda
1951	<i>Cinco Epigramas (III, IV e V)</i>		Rio de Janeiro	LK Produções Artísticas		
1949	<i>Três Miniaturas (I e II)</i>	4'50" (total)	Nova York	LK Produções Artísticas		Belkiss Carneiro de Mendonça, Goiânia
1952	<i>Três Miniaturas (III)</i>		Rio de Janeiro	LK Produções Artísticas		
1952	<i>Música 1952**</i>					Ernest Krenck, 1952, Curso Internacional de Férias, Teresópolis
1953	<i>Sonata para Piano a 4 Mãos</i>	5'45"	Rio de Janeiro	Peer International Corporation	Jeanette e Heitor Alimonda	Jeanette e Heitor Alimonda, 1953, Rádio MEC, Rio de Janeiro
1954	<i>Sonata n° 1</i>	21'00"	Rio de Janeiro	LK Produções Artísticas		Belkiss Carneiro de Mendonça, Goiânia
1954	<i>Prelúdio (Cantilena) e Fuga (Marcha-Rancho)</i>	8'10"	Rio de Janeiro	LK Produções Artísticas	Anna Stella Schic	Eunice Catunda, Teatro Municipal de São Paulo
1955	<i>Três Invenções a Duas Vozes</i>	4'50"	Rio de Janeiro	LK Produções Artísticas	Glorinha	
1956	<i>Choro Mambo</i>	2'45"	Rio de Janeiro	LK Produções Artísticas	Dinorah	
1956	<i>Estudo Seresteiro</i>	2'40"	Rio de Janeiro	LK Produções Artísticas	Dante	
1956	<i>Sonata n° 2</i>	14'20"	Londres	LK Produções Artísticas		Homero de Magalhães, 1958, Rio de Janeiro, Auditório do MEC
1957	<i>Sonatina</i>	7'00"		Irmãos Vitale		Miguel Proença
1962	<i>Os Três Peraltas</i>	2'25"	Rio de Janeiro	LK Produções Artísticas	Isabel, Elisa e Jorge Eduardo Hue	
1997	<i>Nina</i>		Rio de Janeiro	LK Produções Artísticas	Nina	

* Partitura desaparecida.

** Partitura para piano não localizada, permanece apenas a transcrição para orquestra de cordas.

Edino Krieger - Discografia das Obras para Piano

Três Miniaturas:

- LP *Panorama da Música Brasileira para Piano*, vol. II (Copacabana - COLP 12078), 1977, lado B, faixa 3. Belkiss Carneiro de Mendonça.

Sonata para Piano a 4 Mãos:

- LP *Sonatas - Piano* (Arsis - 992 529-1), 1987, lado 2, faixa 4. Miguel Proença e Laís de Souza Brasil.
- CD *Brasileiras - Duo Fortepiano*, Projeto Tons e Sons (Universidade Federal do Rio de Janeiro - TS 9802), 1988, faixa 14. Sara Cohen e Mirian Braga.

Seresta (Homenagem a Villa-Lobos):

- LP *Edino Krieger / Aldo Krieger* (Arsis 992 381-1), 1986, lado A, faixa 5. Miguel Proença.

Sonata nº 1:

- LP *Sonatas - Piano* (Arsis - 992 529-1), 1987, lado 1. Miguel Proença.

Prelúdio (Cantilena) e Fuga (Marcha-Rancho):

- LP *Edino Krieger / Aldo Krieger* (Arsis 992 381-1), 1986, lado A, faixas 3 e 4. Miguel Proença.
- CD *Compositores Latino-Americanos 4* (Echo - 295), 1995, faixas 1 e 2. Beatriz Balzi.
- CD *Entre Cláudio Santoro e Edino Krieger* (W.11097), 1997, faixas 6 e 7. Rodrigo Warken.

Sonata nº 2:

- LP *Sonatas - Piano* (Arsis - 992 529-1), 1987, lado 2, faixa 4. Laís de Souza Brasil.

Choro Manhoso:

- LP *Edino Krieger / Aldo Krieger* (Arsis 992 381-1), 1986, lado B, faixa 1. Miguel Proença.

Estudo Seresteiro:

- LP *Edino Krieger / Aldo Krieger* (Arsis 992 381-1), lado B, faixa 2. Miguel Proença.

Sonatina:

- LP *Miguel Proença* (Opus - OPLP 05011), 1978, lado A, faixa 1. Miguel Proença.
- LP *Edino Krieger / Aldo Krieger* (Arsis 992 381-1), 1986, lado A, faixas 1 e 2. Miguel Proença.

- CD *Brazilian Impressions* (MA Music - MAC 900-2), 1991, faixa 4. Miguel Proença.
- CD *Músicos UPF*, Universidade de Passo Fundo (Solo Discos - CD 11S-014), faixa 5. Giancarlo Crivellaro.
- CD *Maria Teresa Madeira - Piano - Solo Brasileiro* (Rioarte Digital - RD002), 1995, faixa 1. Maria Teresa Madeira.

SALOMÉA GANDELMAN é professora de Piano e Práticas Interpretativas nos cursos de graduação e mestrado em música brasileira do Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro. Além de autora de artigos publicados na *Revista Art* da UFBA, na *Revista Brasileira de Música* da UFRJ e nos anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), fez a introdução e organização do livro *Estética* do Prof. H. J. Koelreutter (São Paulo: Novas Metas, 1983) e é autora do livro *36 Compositores Brasileiros - Obras para Piano (1950-1988)* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997).

INGRID BARANCOSKI é Doutora em Música pela Universidade do Arizona com habilitação principal em Piano e secundária em Teoria da Música. Paralelamente às suas atividades de intérprete, atua como docente e pesquisadora no Instituto Villa-Lobos da Universidade do Rio de Janeiro com bolsa Recém-Doutor pelo CNPQ. Tem artigos anteriores publicados nos periódicos *Cadernos de Estudos-Análise Musical*, *Apollon Musagete*, e atualmente trabalha como colaboradora da enciclopédia *Composers of Latin America* (Greenwood Press, no prelo).