

ESTUDO INTERVALAR PARA PIANO N. 2 DE EDINO KRIEGER: UM ESTUDO DE RESSONÂNCIA

José Wellington dos Santos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Doutorado em Música

Teoria e Prática da Interpretação

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo

O contínuo aprimoramento mecânico do piano, desde sua invenção no início do século XVIII, tem produzido instrumentos com novas possibilidades de ressonância acústica exploradas expressiva e idiomáticamente pelos compositores na construção de seus estilos clavicinistas. Este artigo, além de situar os *Estudos intervalares para piano* de Krieger na totalidade da sua produção para este instrumento, analisa e discute o Estudo 2, *Das terças*, sublinhando a ressonância através da escrita, ao mesmo tempo em que propõe soluções interpretativas relacionadas ao melhor aproveitamento dos recursos do piano para se obter tal efeito.

Palavras-chave: Edino Krieger; piano; estudo; ressonância.

Por ocasião da comemoração dos setenta anos do compositor Edino Krieger (1998), a Revista Debates publicou dois artigos sobre a sua produção musical. Em um deles, *Uma trilogia sinfônica de Edino Krieger*, Ricardo Tacuchian faz um estudo comparativo entre três obras sinfônicas de Krieger compostas entre 1965 e 1975, *Ludus symphonicus*, *Canticum naturale* e *Estro armonico*, demonstrando proximidades entre elas no que se refere aos procedimentos composicionais tradicionais e *d'avant-garde* verificados nas obras. No outro, *Edino Krieger – obras para piano*, Saloméa Gandelman e Ingrid Barankovski traçam uma panorâmica da sua produção para piano situada entre 1940 até 1997, sublinhando aspectos gerais das obras tais como transformações estilísticas, características da construção melódica, aspectos texturais e formais e considerações interpretativas.

Além destes artigos, encontramos três dissertações de mestrado cujo foco é a música de Krieger para piano. Na primeira, *A sonata n. 1 para piano de Edino Krieger: aspectos estruturais e interpretativos*, este pesquisador (2001) discute os aspectos estruturais e interpretativos concernentes à sonata n. 1 na busca de uma interpretação adequada à obra, de acordo com o



conhecimento idiomático e estético do compositor. Em *Análise comparativa entre a sonata n. 1 para piano e o divertimento para cordas de Edino Krieger: um estudo das adaptações idiomáticas da escrita pianística na transcrição para cordas*, Bruna Vieira (2005) estabelece paralelos entre a escrita pianística e elementos idiomáticos dos instrumentos de corda investigando as adaptações dessa natureza ocorridas no processo de transcrição. Por sua vez, Robervaldo Rosa (2001), em dissertação intitulada *Obras dodecafônicas para piano de compositores do grupo Música Viva: H. J. Koellreuter, Cláudio Santoro, C. Guerra-Peixe e Edino Krieger – uma proposta interpretativa*, faz considerações estruturais e interpretativas acerca dos 5 *Epigramas* de Krieger, obra composta entre 1947 e 1951, época em que atuou junto ao Música Viva.

A atuação de Krieger junto ao Grupo Música Viva nos anos 40, época em que teve a oportunidade de conhecer e experimentar novas técnicas e estéticas composicionais, aliada à sua opção pelo nacionalismo nos anos 50, são decisivas para a construção do seu perfil como um compositor que transita entre a tradição e a renovação. Suas primeiras obras para piano, *Peça para piano* (1945), 5 *Epigramas* (1947-1951) e 3 *Miniaturas* (1949-1952) são peças dodecafônicas pertencentes à sua primeira fase composicional, *experimental e universal*. Seus *Estudos intervalares para piano* representam uma retomada deste experimentalismo característico da sua primeira fase. Obra composta em 2001 sob encomenda da Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro para o projeto “3 séculos de piano”, constitui-se de três estudos cujos títulos evidenciam seus intervalos estruturais, respectivamente, *Das segundas, Das terças e Das quartas*. Nela, a ambiência neoclássico-nacionalista, característica marcante de grande parte da sua obra para piano, é substituída por uma estruturação mais universalista onde as possibilidades acústicas e de ressonâncias típicas do piano são exploradas à maneira de compositores referenciais do século XX, como Debussy, Bartók, Messiaen e Almeida Prado. Além dos sinais de escrita musical tradicional, o compositor utiliza outros não convencionais para representar determinados efeitos sonoros por ele desejados. Estes sinais, acompanhados de seus significados, são apresentados logo no início da partitura sob o título *Convenções Gráficas*, como se pode observar no exemplo 1:

1 Prolongar *ad lib.*

2 Figuração rápida

4 Repetir *ad lib.*

5 Duração indeterminada

Exemplo 1. Convenções Gráficas para os Estudos Intervalares.

Chopin é comumente citado como um marco no que se refere à dimensão poética que o gênero estudo adquire com a publicação, no século XIX, de seus estudos op. 10 e 25. Como nos lembra Gandelman (1997, p. 23) a partir de Chopin os estudos “começam a ser associados ao desenvolvimento da imaginação e dos recursos sonoros do intérprete” sendo peças homogêneas quanto à textura e caráter e, em geral, enfocando um problema técnico-musical principal, podendo haver outros subjacentes. Há, nos *Estudos intervalares* de Krieger, alguns indícios de escrita que nos levam a considerar a ressonância como a principal questão pianística a ser explorada pelo intérprete. A seguir, faremos algumas considerações analíticas acerca do Estudo 2, *Das terças*, sublinhando os aspectos da escrita que corroboram a ressonância como sua questão central.

O parâmetro textural passa a ser uma categoria referencial de análise no contexto da música do século XX em função das suas novas bases de estruturação. Sobre este parâmetro, Senna nos coloca que:

O termo textura faz referências a estruturas sonoras verticais, em constante transformação à medida que progride horizontalmente no tempo, edificadas em um espaço sonoro criado pelas próprias estruturas. (...) Para que se possa compreender a função da textura como parte da organização formal de uma obra musical é necessário analisar os vários modos com que duas ou mais dessas estruturas sonoras se sucedem e se conectam (2007, p. 59).

Como sugere seu título, *Das terças*, o Estudo 2 tem os intervalos de terça maior e menor como seus elementos estruturais fundamentais. A alternância entre sucessão e superposição destes intervalos caracteriza um jogo textural ao longo do estudo em função da variação da densidade. Para a presente análise, considerando-se a inexistência de compassos, utilizaremos como referência os sistemas encontrados na partitura os quais serão indicados através de S.

A seção A (S1-S3) tem como base a sequência de dois eventos apresentados em S1, intervalo de oitava (dó) articulado na região grave sob pedal *ad libitum* seguido de terças melódicas configurando um gesto ascendente interrompido com a chegada ao intervalo de oitava (ré) na região aguda do piano, e pela articulação de terças simultâneas na região aguda do piano pelas duas mãos em tempo livre (exemplo 2). Em S2, a sucessão de terças melódicas iniciais é estendida até o final de S3 configurando um gesto ascendente que tem como alvo o dó 5 no início de S3. Vale ressaltar que o efeito de superposição de ressonâncias se deve, fundamentalmente, à sustentação do baixo inicial em oitava (dó) até o final de S1. Considerando-se a importância do uso do pedal para obtenção do efeito de ressonância, discutiremos um pouco mais sobre seu uso mais adiante.

Exemplo 2. Elementos Estruturais da Seção A.

Na seção B (S4-S6), ao contrário de A, há uma indicação de tempo semínima = 120 *marcato* que, juntamente com o acento e *staccato*, confirmam o caráter rítmico desta seção cuja estruturação tem como base a alternância entre tríades e téttrade articuladas pelas mãos direita e esquerda, respectivamente (exemplo 3). Estes acordes são apresentados logo no início da seção (S4) e, em seguida, transpostos em intervalos de terças menores ascendentes em um grande crescendo até a chegada ao trêmulo em *fff* no início de S6. Em seguida, há um súbito gesto descendente constituído dos mesmos acordes do gesto ascendente, configurando um movimento retrógrado que conduz ao retorno da seção A na cabeça de S7. Este ponto marca a reapresentação, entre S7 e S10, das seções A e B de maneira concisa, aqui denominadas A' e B', como demonstrado no quadro 1.

Exemplo 3. Elementos Estruturais da Seção B.

S11 marca o início da seção C definida pela articulação de terças harmônicas pela mão esquerda, região central do piano, intercaladas por terças melódicas ascendentes que conduzem à cabeça de S12 e cuja intenção, sugerida pela escrita, parece ser o progressivo acúmulo de ressonâncias. Em S12 inicia-se outro grande gesto descendente em intervalos de terça composta até o sol # de S14, nota a partir da qual o gesto prossegue em intervalos de oitava em direção à cabeça de S15. A partir desse ponto até o final da peça há uma repetição literal de parte da seção A (S2 e S3) com a qual o estudo é concluído em S16.

Seção A	Seção B	Seção A'B'	Seção C	Seção A
S1 – S3	S4 – S6	S7 – S10	S11 – S14	S15 – S16

Quadro 1. Forma do Estudo Intervalar 2, *Das Terças*.

O efeito de superposição de ressonâncias sugerido pela escrita da seção A está condicionada ao uso do pedal cuja indicação na partitura vem acompanhada de *ad libitum*, delegando ao intérprete a sua definição. O uso do pedal representa um aspecto da interpretação pianística que, embora regulado por normas harmônicas e estilísticas, ambiente acústico, qualidades mecânicas do instrumento, possui certo grau de subjetividade sendo definido, em última instância, pelo gosto e escuta do intérprete. Após se referir ao ouvido, em suas considerações iniciais sobre o pedal, como o “juiz final”, Schnabel (1954, p. 3) continua: “embora possamos e devemos decidir, mediante a audição, quais os efeitos preferíveis e se estes são perceptíveis ou não, o ouvido sozinho não pode nos ensinar métodos específicos e meios através dos quais os efeitos são obtidos”, mais adiante ele nos lembra que “o mesmo efeito pode, geralmente, ser alcançado por diferentes meios e métodos”.

Considerações quanto ao uso do pedal dizem respeito à relação entre o grau de profundidade — raso/fundo — e de sustentação — curto/longo — resultando, da inter-relação destas variáveis,

grande diversidade de possibilidades. Diferentemente de contexto tonal onde as relações de funcionalidade harmônica são fundamentais para a definição do uso do pedal, no presente contexto, o intérprete está livre para superpor os harmônicos gerados com o emprego de pedal longo/fundo garantindo, assim, o efeito de acúmulo de ressonâncias sugerido pela escrita da seção A. Lembremos que o espectro harmônico gerado ao longo desta seção depende, essencialmente, do prolongamento das oitavas do baixo que, além de base para o espectro, funcionam, também, como pontos referenciais de troca do pedal (ver exemplo 2).

A alternância entre acento e *staccato* curto — seco ou martelado — ao longo da seção B, pode induzir o intérprete à opção de não utilizar o pedal nesta seção. Entretanto, a escolha de uma projeção mais acústica dos acentos nos mostra como mais adequada para esta seção a possibilidade do emprego de pedal curto/fundo com rápidas trocas sobre as notas em *staccato* (ver exemplo 3).

A escrita musical, independentemente de estilo e época, é sempre passível de múltiplas interpretações. Cientes disso, muitos compositores utilizaram-se de recursos extra-musicais na tentativa tanto de esclarecer possíveis imprecisões de grafia quanto aguçar a imaginação sonora do intérprete. Por outro lado, a possibilidade de utilização de sinais gráficos não convencionais na música do século 20 amplia a atuação do intérprete que, ao decifrar e propor soluções para tais sinais, compartilharia a autoria com o próprio autor. A respeito dessas novas grafias e a consequente discussão acerca do duplo papel do intérprete, Globokar nos esclarece:

Graças às experiências e conquistas recentes das músicas aleatória e gráfica que, entre outras coisas, contribuíram para o aumento da responsabilidade do intérprete, hoje sonhamos em fazer com que o intérprete participe mais ativamente da criação musical. Queremos que ele se envolva integralmente, que coloque na obra não apenas seus conhecimentos técnicos, mas também sua capacidade inventiva, sua faculdade de decisão, de reagir mais espontaneamente, ou seja, seu conteúdo psíquico. Ao mesmo tempo, buscamos encontrar meios que possibilitem dirigir — canalizar — as diferentes formas dessa participação (1970, p. 46).

No Estudo 2 de Krieger, a alternância entre trechos com indicações precisas de tempo e andamento, e outros sem indicações dessa natureza, gera algumas questões rítmicas para o intérprete levando-o a buscar informações, na própria partitura, que possam elucidá-las. Na seção A, em consequência da ausência de uma referência temporal, o intérprete está mais livre para articular os agrupamentos, uma vez que eles não estabelecem, necessariamente, uma relação de proporcionalidade entre si. Por outro lado, estas considerações não se estendem à seção B, em função das indicações metronômica e de caráter referentes a ela, semínima = 120, *marcato*.

Os *Estudos intervalares* de Krieger (2001), ao contrário da maior parte da sua produção para piano caracteristicamente neoclássico-nacionalista, marcam uma retomada da sua renovação estética ligada às primeiras experiências composicionais, quando ainda atuava junto ao Grupo Música Viva nos anos 40. À maneira de muitos compositores do século XX, a singularidade da obra manifesta-se como consequência da exploração do efeito de ressonância típica do instrumento, como demonstrou a análise do Estudo 2, *Das terças*. Através dela, também, foi possível se fazer considerações interpretativas quanto ao emprego do pedal, no sentido do melhor aproveitamento dos recursos do instrumento para a obtenção do efeito de ressonância sugerido pela escrita.

Referências bibliográficas

GANDELMAN, Saloméa. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950/1988)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Funarte, 1997.

_____. O estudo e a técnica pianística. *DEBATES – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*, Rio de Janeiro, n. 1, agosto, p. 17-27, 1997.

_____. & BARANCOVSKI, Ingrid. Edino Krieger – obras para piano. *DEBATES*, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 3, março, p. 25-56, 1999.

GLOBOKAR, Vinko. Réagir. *Musique en jeu*. Paris: Du Seuil, v. 1, 46-47, mars, 1970.

KRIEGER, Edino. *Música brasileira contemporânea*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006.

_____. *Estudos intervalares para piano*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 2006.

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation In: RINK, J. *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge University Press, 1995, p. 197-216.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

ROSA, Robervaldo L. *Obras dodecafônicas para piano de compositores do grupo música viva: H. J. Koellreutter, Cláudio Santoro, C. Guerra-Peixe e Edino Krieger – uma proposta interpretativa*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SANTOS, José W. *A sonata n. 1 para piano de Edino Krieger: aspectos estruturais e interpretativos*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.



SENNÁ, Caio N. de. *Textura musical: forma e metáfora*. 2007. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SCHNABEL, K. U. *Modern technique of the pedal (a piano pedal study)*. Milão: Edizioni Curci, 1954.

TACUCHIAN, Ricardo. Uma trilogia sinfônica de Edino Krieger. *DEBATES*, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, n 3, p. 7-23, 1999.

VIEIRA, Bruna M. de L. Análise comparativa entre a sonata n. 1 para piano e o divertimento para cordas de Edino Krieger: um estudo das adaptações idiomáticas da escrita pianística na transcrição para cordas. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.