

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**RAFAEL DE BARROS ALBERTINI**

**Sonâncias II para violino e piano de Edino Krieger:  
uma abordagem interpretativa.**

São Paulo  
2022

RAFAEL DE BARROS ALBERTINI

**Sonâncias II para violino e piano de Edino Krieger:**  
uma abordagem interpretativa.

Dissertação apresentada ao  
Departamento de Música da Escola de  
Comunicações e Artes, da Universidade  
de São Paulo, como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em  
Processos de Criação Musical.

Área de Concentração:  
Processos de Criação Musical

Orientadora: Profa.Dra. Eliane  
Tokeshi

São Paulo  
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha Catalográfica

ALBERTINI, Rafael de Barros. Sonâncias II para violino e piano de Edino Krieger: uma abordagem interpretativa. Dissertação (mestrado) apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Processos de Criação Musical.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Dra. Eliane Tokeshi

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

Dra. Cristiane Cabral de Léon

Instituição: Escola Federal de Música de Brasília

Julgamento:

Dr. Everton Rodrigo Amorim

Instituição:

Julgamento







A todos que vivem da arte, fazendo dela  
seu ganha pão e alimento para a alma.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, bem como todas as minhas demais conquistas, aos meus pais e irmão, que mesmo com tantas incertezas em relação ao mundo da música, por não estarem envolvidos nesse meio, me apoiaram neste caminho, concretizando minha formação. Obrigado pela capacidade de acreditarem e investirem em mim, o cuidado e dedicação que me deram foi o que em alguns momentos me atribuiu esperança para seguir e a presença e segurança dada foi a certeza de que não estou sozinho nessa caminhada.

À minha querida professora e orientadora, Dra. Eliane Tokeshi por não medir esforços ao me auxiliar em qualquer problema que surgisse e pela paciência na orientação e incentivo que tornaram possível a conclusão deste trabalho.

Aos meus familiares que sempre me apoiaram e incentivaram a seguir a fundo os meus sonhos.

Aos amigos e colegas pelos incentivos e apoios constantes, pelas alegrias, tristezas e dores compartilhadas. Com vocês as pausas entre um parágrafo e outro de produção melhora tudo o que tenho feito na vida.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para esta imensa felicidade que estou sentindo nesse momento.

Por essa razão, reconheço a vocês minha imensa gratidão e sempre amor.

## RESUMO

Esta pesquisa aborda a peça *Sonâncias II* para violino e piano escrita em 1981 de Edino Krieger (1928-). O objetivo do presente trabalho é elucidar o processo de construção de uma interpretação musical, considerando fatores históricos, estilísticos e técnico-instrumentais relacionados à obra. A pesquisa conta com um estudo biográfico sobre o compositor Edino Krieger; uma discussão sobre a indeterminação na música; e uma análise interpretativa abordando a linguagem aplicada como o uso dos elementos indeterminados e a escrita camerística para essa formação. Por meio desta pesquisa embasada nos conceitos da autoetnografia, procuramos investigar caminhos para construção de uma performance, auxiliar na divulgação da obra e estimular a performance do repertório violinístico brasileiro contemporâneo.

**Palavras-chaves:** *Sonâncias II* para violino e piano de Edino Krieger; indeterminação; construção da performance; análise interpretativa.

## **ABSTRACT**

This research addresses the piece *Sonâncias II* for violin and piano written in 1981 by Edino Krieger (1928-). The objective of the present work is to elucidate the process of preparation for a musical performance, considering historical, stylistic, and technical-instrumental factors related to the work. The research presents a biographical study on the composer Edino Krieger; a discussion on indeterminacy in music; and an interpretative analysis approaching the applied language as the use of indeterminate elements and chamber writing for this formation. Through this research based on the concepts of autoethnography, we seek to investigate ways to build a performance, help in the dissemination of the work and encourage the performance of contemporary Brazilian violin repertoire.

**Key-words:** *Sonâncias II* for violin and piano by Edino Krieger; indeterminacy, performance preparation; interpretative analysis.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Edino Krieger aos 9 anos .....	04
Figura 2 - Edino Krieger aos 15 anos .....	05
Figura 3 - Tabela de obras, Edino Krieger .....	09
Figura 4 - Traço na bandeirola .....	22
Figura 5 - Ornamento rápido até a pausa - Borciani .....	22
Figura 6 - Progressão rítmica ascendente .....	23
Figura 7 - Caixa de repetição e linha contínua .....	23
Figura 8 - Linha contínua .....	25
Figura 9 - Fraseado com linha contínua .....	25
Figura 10 - Adensamento das notas e texturas .....	26
Figura 11 - Glissando ascendente .....	27
Figura 12 - Nota mais aguda não especificada .....	28
Figura 13 - Cluster com pedal .....	29
Figura 14 -Cluster sem pedal .....	29
Figura 15 - Cluster em figuras rítmicas seguidas de acordes .....	30
Figura 16 - Efeito percussivo nas cordas do piano com a mão aberta .....	31
Figura 17 - Variações de dinâmica sob notas em trinados para violino e piano .....	32
Figura 18 - Volatas com notas indeterminadas para o violino .....	33
Figura 19 - Cluster e nota mais grave não determinada .....	34
Figura 20 - Primeira cadenza para o violino .....	35
Figura 21 - Primeira caixa de repetição em ostinato para o piano .....	36
Figura 22 - Variação da primeira caixa de repetição em ostinato para o piano .....	36
Figura 23 - Caixas de repetição No.2 e No.3 em ostinato para o piano .....	37
Figura 24 - Segunda cadenza para o violino .....	39
Figura 25 - Continuação da segunda cadenza para o violino .....	40

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>01</b>
<b>2. EDINO KRIEGER.....</b>	<b>03</b>
<b>2.1. Obras para violino.....</b>	<b>09</b>
<b>3. MÚSICA INDETERMINADA.....</b>	<b>10</b>
<b>3.1 A relação da música com as outras artes.....</b>	<b>10</b>
<b>3.2. Indeterminação.....</b>	<b>12</b>
<b>3.3 Música indeterminada no Brasil.....</b>	<b>14</b>
<b>3.4 Performance da música indeterminada.....</b>	<b>15</b>
<b>4. ANÁLISE DA OBRA SONÂNCIAS II PARA VIOLINO E PIANO.....</b>	<b>17</b>
<b>4.1 Análise interpretativa.....</b>	<b>18</b>
<b>4.1.1 Elementos da escrita não tradicional.....</b>	<b>22</b>
<b>4.2 Elementos indeterminados: cadenzas e caixas de repetição.....</b>	<b>35</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>41</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>57</b>





## 1. INTRODUÇÃO

A obra *Sonâncias* de Edino Krieger é considerada uma de suas obras mais relevantes para o repertório de composições para violino do compositor. Neste trabalho buscamos mostrar as características estilísticas, idiomáticas e interpretativas encontradas na forma de composição de Edino Krieger a partir da análise interpretativa estrutural e motívica da obra *Sonâncias II* (1981), que contará com uma reflexão sobre os quadros aleatórios entre violino e piano e elementos de caráter indeterminados improvisatórios presentes na obra foco desta dissertação.

Durante a pesquisa bibliográfica preliminar realizada, foi constatada a escassez de trabalhos de pesquisa sobre Edino Krieger e sua obra, quando comparado a muitos outros compositores brasileiros do século XX. Dentre os trabalhos encontrados, diversos dedicam-se a trajetória profissional do artista e suas múltiplas facetas e dimensões – crítico, produtor musical, compositor.

Grande parte da pesquisa biográfica foi embasada no livro *Edino Krieger – Crítico, Produtor Musical e Compositor, Volume 1*, de Ermelinda Paz, que conta, de maneira detalhada a biografia do compositor sem abordar sua obra composicional.

Outro material que ofereceu suporte a esse trabalho é a tese de doutorado de Bruna Caroline de Souza Berbert, orientada pelo Prof.Dr. Emerson de Biaggi, que apresenta uma visão geral dos trabalhos de Krieger e das técnicas composicionais.

A produção para violino de Edino Krieger concebe 15 títulos, sendo estes: 2 obras solo, 2 obras para violino e orquestra e 11 obras para formações camerísticas. As obras estão distribuídas entre suas três fases composicionais, com sua maior parte concentrada na terceira fase. (BERBERT, 2019, p. 536).

Para a sequência da pesquisa que aborda a técnica de composição com base nos conceitos de música indeterminada presente na obra de Edino Krieger, foram utilizados os seguintes materiais de apoio, “História da Música Ocidental” de Donald Grout (1902 - 1987) e Claude Palisca (1921 - 2001); “Uma reflexão sobre a construção de sentido na performance musical pela perspectiva do intérprete de música indeterminada” e “O violino na obra de John Cage: análise dos processos compositivos e notacionais”, trabalhos realizados pela Dra. Ana Leticia Crozetta



Zomer; “Por Uma Visão de Música como Performance” de Alexandre Zamith; “The Silence”, livro de John Cage (1912 - 1992), conhecido como um dos maiores colaboradores à propagação da técnica indeterminada para composição e performance no século XX e “ *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*” de Stefan Kostka (1939 - ).

Este trabalho de pesquisa seguiu as etapas de apresentação da obra pelo viés da exploração dos elementos de caráter indeterminado, que exige conhecimentos e interpretação de notações musicais características da linguagem contemporânea. Após esse processo de análise, buscou-se a compreensão do discurso musical dentro das caixas de repetição característicos da obra e, por fim, procurou-se apresentar o material de pesquisa construído para traçar caminhos para a performance focando nas possibilidades interpretativas e evitando uma abordagem prescritiva. Para esta pesquisa foi importante realizar um levantamento bibliográfico sobre o compositor. O estudo da bibliografia existente permitiu uma breve descrição de sua vida e contexto musical no qual estava inserido, tendo como foco sua formação e possíveis influências ao compor durante o período de composição de *Sonâncias II*. O levantamento das obras escritas para violino auxiliou na aquisição de conhecimento de sua escrita para o instrumento. Por final acontecerá a compilação das informações para fomentar a construção da interpretação da obra, por meio do estudo com o instrumento e prática da performance.

## 2. EDINO KRIEGER

A cidade de Brusque, local de nascimento do compositor Edino Krieger, ficou conhecida por suas fábricas e lojas têxteis, mas a importância e relevância das músicas na vida dos cidadãos surge comumente com a acomodação da colônia alemã na cidade. Edino, filho de Aldo Krieger (05/07/1903 – 12/10/1972) e Gertrudes Krieger (17/11/1905 – 02/11/2002) nasceu em 17 de março de 1928 em uma família onde a música sempre esteve presente. Seu pai, músico, compositor e regente, incentivava os filhos a estudar música e, aos 7 anos de idade, Edino iniciou seus estudos musicais ao violino, tendo seu pai como mentor (figura 1). No entanto, já havia tido contato com o violino anteriormente, em uma experiência inusitada relatada pela mãe, Gertrudes Krieger, em comunicação pessoal datada de 07/05/2001 à escritora Ermelinda Paz:

“O primeiro violino que o pai comprou para o Edino, ele colocou no tanque de lavar roupa. Era uma tarde de sol e vento e ele achou bom lavar o violino. Depois, pendurou no pessegueiro que havia no quintal. Pendurou e deixou lá. Naquela época, não havia água encanada. E o cocho de lavar roupa ficava no quintal. Eu tinha lavado roupa, a água ainda estava dentro e ele aproveitou para lavar o violino. Quando eu fui olhar, as tabuinhas do violino estavam no chão e o pescoço dependurado na árvore.” (KRIEGER, apud PAZ, 2012, v.1, p.33)

**Figura 1: Edino Krieger aos 9 anos. Brusque (SC), 1937.**



Fonte: PAZ (2012, v.1, p. 33)

Aldo Krieger era muito rígido em relação ao estudo violinístico do filho, e exigia longos períodos de estudo para que o jovem desenvolvesse uma carreira como músico concertista.

Após poucos anos de estudo, aos 14 anos de idade, Edino, juntamente à pianista Wanda Helena Zaguini, participou de um recital em Florianópolis no Teatro Álvares de Carvalho, em benefício da Legião Brasileira de Assistência. Este recital contava com a presença do governador Nereu Ramos, na época interventor do estado, e que após o concerto, ao parabenizar Edino, ofereceu-lhe uma bolsa de estudos no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro. Ermelinda Paz traz a informação que foi publicada no Diário Oficial de Santa Catarina, referente a esse episódio:

O Interventor Federal do Estado de Santa Catarina, na conformidade do disposto no artigo 6, nº IV, do decreto-lei federal nº1.202, de 8 de abril de 1939 em seu artigo 1º, concede ao menor Edino Krieger uma bolsa de quinhentos cruzeiros mensais, a começar de março corrente, para o aperfeiçoamento na Capital da República dos seus estudos de música. (Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor. PAZ, Ermelinda, p.35)

Ao chegar no Rio de Janeiro, acompanhado pelo pai, foi necessário que Edino realizasse uma prova no Conservatório Brasileiro de Música para categorização do seu nível prático ao violino. A banca da prova, que tinha em sua formação o professor de violino João Lambert Ribeiro, pediu a execução de uma escala de Sol maior em 4 oitavas. Segundo Edino Krieger, apesar de escalas terem integrado seus estudos na didática empregada pelo seu pai, músico autodidata, a técnica instrumental não era priorizada, enfatizando o aprendizado de repertório. Não satisfeito com a escala executada, o professor Lambert Ribeiro pediu que Edino executasse então os arpejos na mesma tonalidade. Como Krieger não alcançou as expectativas necessárias, foi classificado para o 1º ano da classe de violino. Aquela era uma situação inimaginável para Aldo Krieger, como ficou evidente em sua reação, citada a seguir.

“Mas como, professor, o senhor não quer que ele toque alguma coisa que ele sabe tocar? Ele toca o Moto Perpétuo de Paganini.” “Não, não quero não. Se ele não sabe fazer uma escala direito, conforme manda a técnica”. Aí meu pai disse: “Bem, eu duvido que um aluno que esteja começando o 1º ano, aprendendo a fazer escalas e arpejos, possa tocar o Moto Perpétuo de Paganini. Ele pode tocar o Moto Perpétuo de Paganini, então eu acho que ele poderia ser classificado e recuperar, fazer essa parte técnica.” “Não, não, ele só pode entrar no 1º ano.” Meu pai foi firme e categórico: “Não, ele não vai entrar no 1º ano. Lamento muito, mas vou voltar com ele, e ele vai continuar fazendo o que está até agora, lá na minha cidade.” (KRIEGER, apud PAZ, vol1, p.37).

**Figura 2: Edino Krieger aos 15 anos**



Fonte: PAZ (2012, v.1, p. 35)

Para contornar o descontentamento de Aldo, o então compositor e diretor do Conservatório na época, Oscar Lorenzo Fernandez (1897 - 1948), interveio, sugerindo que Edino fosse matriculado na escola sem classificação e fizesse aulas voltadas para técnica do violino com a professora Edith Reis até o final do ano. As aulas com a professora Edith Reis resultaram na classificação no 4º ou 5º ano da classe de violinos do Conservatório<sup>1</sup>. Foi no Conservatório, em 1944 - seu primeiro ano-, que Edino teria o curso de sua vida transformado, começando ali a fazer aulas com quem, futuramente, seria considerado o seu maior mestre: o professor de composição Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005).

Em entrevista para o Fundação Koellreutter, no ano de 2015, Edino relata que, além de Koellreutter ser um excelente compositor, era um grande educador. Seguindo a didática de considerar cada aluno um indivíduo único e buscar neles particularidades, Koellreutter estimulava cada integrante de sua turma a busca por sua própria linha de composição, fazendo com a liberdade gerasse uma variedade de estilos de composição.

O primeiro encontro de Edino Krieger com Hans-Joachim Koellreutter aconteceu em 1943, após um concerto em Santa Catarina, onde Koellreutter havia apresentado um duo para flauta e harpa, sendo ele o flautista. Koellreutter foi apresentado a Edino, procedimento que Aldo Krieger, pai de Edino, costumava realizar quando compositores e músicos atuavam em Brusque ou em cidades vizinhas. Esse primeiro contato entre Edino e o Hans Koellreutter não passou de uma apresentação de Krieger como o violinista prodígio da região.

Em entrevista para a TV UFSC, em 2017, Edino relata que em 1944, em seu primeiro ano no Conservatório Brasileiro de Música, iniciou suas aulas de composição com Koellreutter. Em conversa referente a matéria de composição, após o questionamento de Koellreutter, Edino omitiu sua inexperiência na área, relatando já ter escrito pequenas peças para ser aceito no curso. Para atender à solicitação de Koellreutter de conhecer sua obra, Edino compôs peças curtas em uma noite. O comentário de Koellreutter sobre as peças foi: “Isso daqui não é nada, vamos começar

---

<sup>1</sup> Edino diz não se recordar exatamente em qual ano havia sido classificado após essa segunda avaliação (PAZ, 2012).

do início!".

Após esse encontro a composição passa a ser o maior interesse de Edino. Suas primeiras composições são datadas entre 1944 e 1945. É importante informar que sua primeira composição, a Sonata para Violino Solo Op.1, apesar de relevante para o repertório violinístico brasileiro, não é encontrada em seu acervo oficial de obras, pois para Edino, não passa de um estudo de composição e uma obra escrita em homenagem ao seu pai.

Krieger revelou em entrevista realizada em 2018 para o programa Harmonia:

“Tudo que eu sei de música, digamos, técnica de composição, de formas, linguagens, de tudo sobre a construção musical, eu aprendi com o Koellreutter, entende? Então na verdade pra mim, foi assim, um legado fantástico”.

Após definir a composição como a sua principal área de ocupação, Edino obteve reconhecimento de sua produção por parte da comunidade de compositores, garantindo-lhe integrar o grupo “Música Viva”. Segundo Neves (2008), o grupo “Música Viva” preocupava-se em estabelecer indicações estéticas comuns a todos os seus membros - sem a pretensão de alterar suas individualidades, aproximando os jovens compositores de oportunidades com a música nova do mundo todo, especialmente América Latina, e permitindo aos jovens apresentar suas peças em ciclos de concertos.

A produção de Edino Krieger garantiu-lhe também oportunidades notáveis, como a bolsa de estudos para o curso de verão em Tanglewood, garantindo-lhe aulas com o compositor Aaron Copland (1900 – 1990) em 1948. Ao término do curso de verão, Edino é agraciado outra bolsa de estudos de um ano (1948 – 1949) para aulas sob a tutela de Peter Mennin (1923 - 1983), na *Juilliard School of Music* em Nova Iorque, experiência que concedeu-lhe em 1949, a indicação para ser representante da *Juilliard* durante o Simpósio de Compositores dos Estados Unidos da América e Canadá, que ocorreu em Boston. No mesmo ano, na *Henry Street Settlement School of Music*, Edino estudou técnica do violino com William Nowinski, 1º violino da Filarmônica de Nova Iorque e assistente de Ivan Galamian, que afirmava que Krieger deveria seguir os conselhos do pai e virar músico concertista.

Além das atividades como compositor, segundo Ermelinda Paz, Edino

passou a exercer diversas funções no ano de 1950, como crítico musical no jornal “Tribuna da Imprensa”, e colaborador no serviço de Radiodifusão educativa da Rádio do Ministério de Educação e Cultura.

Em 1955, com bolsa de estudos concedida pelo Conselho Britânico, Edino foi para Londres, onde teve contato com vários compositores ingleses, como Benjamin Britten (1913 – 1976) e assistiu diversos concertos da *Royal Festival Hall* e do *Albert Hall*, além do trabalho em conjunto com a rede BBC na idealização de um programa voltado para o público brasileiro, que tinha como proposta articular sobre a música contemporânea britânica.

Foi voltando para o Brasil, em 1956, que Edino Krieger consolidou-se como compositor, crítico musical e produtor musical. Entre os vários trabalhos atuou como crítico musical na Rádio MEC e Rádio Jornal do Brasil em 1956, valorizando em suas transmissões a música contemporânea e como diretor do Instituto Nacional de Música, em 1960, colocando em prática o projeto Pro Memus, que beneficiou grandemente a música brasileira com a produção de partituras e discos. Em 1969, Edino foi um grande influenciador na criação da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, que coordenou por 12 anos consecutivos. Integrou as atividades no currículo de Krieger o cargo de Diretor artístico da fundação de teatros do Rio de Janeiro (Funterj) em 1976, e diretor do Instituto Nacional de Música e presidente da Fundação Nacional de Artes (Funarte) em 1989. Como resultado de suas atividades, em 1984, recebeu o prêmio de comenda da Ordem do Mérito Cultural do Ministério da Cultura e Belas Artes da Polônia e a medalha de mérito Anita Garibaldi em 1986.

## 2.1 Obras para violino

Abaixo informações sobre as obras onde o violino tem maior destaque dentre as composições de Edino Krieger.

**Figura 3 - Tabela de obras, Edino Krieger**

<b>Título</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Ano</b>	<b>Observações</b>	<b>Fase</b>
Sonata para violino Solo, op. 1	Violino solo	1944	Primeiro trabalho de composição de Krieger	-
Sonata curta	Violino solo	1947	-	Experimentalista e universalista (1945 - 1952)
Toada	Violino e piano	1956	-	Neoclássico - nacionalista (1953 - 1965)
Sonâncias	Violino e dois pianos	1975	-	
Sonâncias II	Violino e piano	1981	Transcrição de Sonâncias (1975)	
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	-	

Fonte: Berbet (2019, p. 537)



### 3. MÚSICA INDETERMINADA

Em primeira análise da obra *Sonâncias II*, nota-se que é característica a utilização da escrita indeterminada ao decorrer de todo o material, podendo ser encontrada como destaque ou acompanhamento. A técnica de escrita com base na indeterminação atribui inúmeros resultados finais à performance. Abordando uma linguagem bastante flexível em sua execução, a indeterminação pode estar ligada à informações mínimas que são passadas ao performer através da partitura, garantindo ao intérprete bastante liberdade na tomada de decisões.

Na prática, a indeterminação aplica-se principalmente ao domínio da execução — é aplicável à execução eletrônica e ao vivo, ou a combinações de ambas. Pode manifestar-se sob a forma de seções indeterminadas (bastante próximas do conceito de improvisação) dentro de uma composição que no mais é fixada pela partitura, ou então manifesta-se sob a forma de uma série de eventos musicais distintos, cada um dos quais mais ou menos exactamente especificado pelo compositor, enquanto a ordem por que devam suceder-se fica parcial ou totalmente indeterminada, dando origem àquilo a que por vezes se chama forma aberta. Nestas obras o executante (solista, membro de um grupo ou maestro) pode determinar a ordem dos eventos por sua livre escolha, ou pode deixar que certos processos o levem a criar uma ordenação aparentemente aleatória ou arbitrária. O executante pode ainda, tanto dentro de um determinado evento como na escolha da ordem dos eventos, guiar-se pelas reações àquilo que os outros elementos do grupo (ou mesmo do público) estão a fazer. Em resumo, as possibilidades da indeterminação — os modos possíveis de interação entre liberdade e autoridade, à medida em que o «acaso» pode ser «controlado» — são ilimitadas. (PALISCA, 1988, p.749)

Com base na análise inicial da obra destaque desta dissertação, ter um capítulo que aborda a música indeterminada é de grande relevância para a pesquisa, que garantirá maior embasamento na tomada de decisões em relação à performance da obra *Sonâncias II*.

#### 3.1 A RELAÇÃO DA MÚSICA COM AS OUTRAS ARTES

Durante o período da Revolução Industrial (1760 - 1840) e o conseqüente avanço da tecnologia, a música ocidental de concerto passou por transformações como sua notação e comercialização. Sua propagação foi impulsionada, conseguindo atingir um maior público. Com essas mudanças, a música passou a interagir com

outras artes e reproduzir ideias de pinturas e esculturas, obras que adquiriram autonomia ao serem exibidas em museus. A autonomia que essas obras ganhavam colocava em questão a necessidade da música se tornar um material palpável que, conseqüentemente, assegura suas propostas.

“A pretensa autonomia das belas artes, garantida pela sua colocação em museus, levantava problemas particularmente interessantes para a música. Isso se torna aparente quando começamos a considerar como a música veio a replicar algumas das características das artes plásticas da pintura e da escultura. Ao entrar no mundo das belas artes, a música teve que encontrar uma mercadoria plástica ou equivalente, um produto valioso e permanentemente existente, que pudesse ser tratado da mesma forma que os objetos das já respeitáveis artes plásticas”. (GOEHR, 1992, p. 173).<sup>2</sup>

A busca pelo material palpável culminou na modernização do processo de editoração gráfica da partitura, ajudando na propagação de materiais musicais e trazendo como resultado um mercado de editoração e de produção de partituras em grande escala. A agilidade na comercialização e propagação gerou a necessidade de um produto escrito mais detalhado e que assegura as propostas idealizadas pelo compositor. (ZOMER, 2019, p.13)

As obras musicais passaram a ser reproduzidas sem a presença do compositor, atribuindo à performance final uma visão pessoal de acordo com o grupo ou regente que estivesse à frente do processo de estruturação e execução do material musical.

Para Jean Massin e Brigitte Massin (1997), a função da notação musical é a de orientar a execução do intérprete, proporcionar um repertório no qual o compositor vai apoiar-se para comunicar sua obra e conservar sua estrutura. Entretanto, o controle de todas as variáveis presentes numa performance é algo que escapa a qualquer tipo de notação. (ZOMER, 2017, p.31).

Fazer da partitura um material detalhado em sua escrita e de fácil acesso, demanda intérpretes que saibam reproduzir as propostas sugeridas, resultando na

---

<sup>2</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho: “The purported autonomy of the fine arts, guaranteed by their placement in museums, raised particularly interesting problems for music. These become apparent as we begin to consider how music came to replicate some of the characteristics of the plastic arts of painting and sculpture. As it entered the world of fine arts, music had to find a plastic or equivalent commodity, a valuable and permanently existing product, that could be treated in the same way as the objects of the already respectable fine arts” (GOEHR, 1992, p. 173).

formação de músicos em conservatórios que apresentem ferramentas necessárias para a performance deste produto final. A demanda por músicos que consigam reproduzir a partitura detalhada cria um profissional que segue à risca as propostas sugeridas nos textos musicais, sem poder alterá-las, fazendo com que o performer abra mão de parte de sua criatividade no processo de estruturação dos estudos e execução de obras musicais.

A ideia de separação entre intérprete e compositor, que surge com a modernização e fácil propagação de partituras, induz a uma interpretação limitada do performer que opta seguir uma partitura detalhada, porém, segundo Zamith em “Por Uma Visão de Música como Performance”, a prática carrega na interpretação “um imenso campo de diálogo e articulação entre compositores, intérpretes, estudiosos e, sobretudo, entre épocas musicais distintas” (ZAMITH, 2011, p.65).

Zamith afirma que a partitura não poderia ser vista como única e exclusiva ditadora da performance, já que esse material gráfico não nos apresenta as diversas variantes que podem acontecer em uma performance.

De fato, é difícil negar o valor da partitura como suporte eficaz de aspectos estruturantes e normativos de uma obra musical, mas é inegável que a abordagem de uma obra se aprofunde ao considerar não apenas o que nela há de texto fixo, mas também sua instabilidade que proporciona uma multiplicidade de interpretações a partir de uma única partitura (ZAMITH, 2011, p. 66).

### **3.2 INDETERMINAÇÃO**

A pesquisa por novas propostas composicionais e de performances que fugissem principalmente das orientações tradicionais da música ocidental, levou compositores como John Cage (1912 – 1992), Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007), Earle Brown (1926 – 2002) e Pierre Boulez (1925 – 2016), a buscar novas sonoridades e possibilidades de composição, que, em sua execução, ofereceram ao intérprete a liberdade e desprendimento das notações tradicionais.

É a partir da metade do século XX, em 1950, com o surgimento de uma base filosófica determinada, que a utilização do acaso deliberado e a indeterminação como forma de escrita acaba ganhando força por influência principal de John Cage, que, posteriormente, é reconhecido como grande influenciador dessa nova linha de composição.

Segundo Kostelanetz em *Conversing with Cage*, Cage “[...] foi um dos poucos indivíduos de quem se pode dizer, sem contestação, que se ele não existisse, o desenvolvimento de mais de uma arte teria sido diferente” (KOSTELANETZ apud CAGE, 1993, p. 33, tradução de Ana Crozetta Zomer).

Definida conceitualmente por Cage em *Silence: Lectures and Writings*,

A ‘indeterminação’, por outro lado, refere-se à capacidade de uma peça ser executada de maneiras substancialmente diferentes – isto é, a obra existe de tal forma que o intérprete recebe uma variedade de maneiras únicas de tocá-la” (PRITCHETT, 1993, p. 108)<sup>3</sup>

Para Cage, a indeterminação está presente em obras desde Bach até os compositores contemporâneos, atribuindo ao compositor um papel de ouvinte inadvertido frente às suas composições.

(...) alguns compositores, como John Cage e Earle Brown, a partir da segunda metade do século, passaram a deixar alguns elementos da sua obra à mercê do acaso ou da opção do intérprete. É o nascimento da música indeterminada, que muitos autores e compositores chamam de aleatória. Com ela, surgem novas formas de notação musical, como partituras gráficas ou textuais, que especificam os elementos da linguagem musical com um grau de precisão bem menor. A liberdade do intérprete torna-se muito maior e a própria relação compositor-intérprete ganha um novo formato. (ROCHA, 1991: p.14)

A ideia de ter um papel passivo frente às próprias composições, ocasionou debates divergentes entre dois principais expoentes da técnica de escrita indeterminada: Pierre Boulez e John Cage. Para Boulez, fugir da responsabilidade sobre o resultado final da própria composição é esconder uma deficiência técnico-composicional por ele intitulada “acaso por inadvertência”.

“A forma mais elementar da transmutação do acaso estaria na adoção de uma filosofia colorida de orientalismo que encobrisse uma fraqueza fundamental na técnica da composição; [...] eu qualificaria esta experiência – se é que isso é experiência, [...] de acaso por inadvertência” (BOULEZ, 1995, p. 43)<sup>4</sup>.

Em contrapartida ao papel passivo do compositor frente às suas obras e, principalmente, à falta de controle sobre o resultado final da performance, Boulez

---

<sup>3</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho: ‘Indeterminacy,’ on the other hand, refers to the ability of a piece to be performed in substantially different ways – that is, the work exists in such a form that the performer is given a variety of unique ways to play it” (PRITCHETT, 1993, p. 108).

sugere um novo conceito que será chamado de ‘acaso dirigido’. Esse novo estilo de composição atribui ao material gráfico sinais/siglas de início e fim ou um fraseado geral, para evitar a perda total do sentido apresentado pelo compositor. Boulez sugere esse novo estilo de escrita com a intenção de que a performance não seja determinada apenas pelo livre-arbítrio do performer que tende a ser maiormente suscetível a falhas do que a iluminações.

Por não abdicar da ‘responsabilidade’ atribuída ao compositor referente ao resultado final da sua obra, o discurso de Pierre Boulez diverge do de John Cage, que acredita no acaso e na indeterminação como ferramentas que surgem para atribuir ao compositor e performer um novo recurso para a escrita e execução musical.

A não influência do compositor sobre o resultado final (performance da obra) é a garantia do material sonoro que segue a regra da indeterminação.

“Deve-se desistir do desejo de controlar o som, limpar sua mente da música, e partir a descobrir meios que permitam que os sons sejam eles mesmos no lugar de torná-los veículos de teorias feitas pelo homem ou da expressão de sentimentos humanos” (CAGE, 1973, p. 10).<sup>5</sup>

### 3.3 MÚSICA INDETERMINADA NO BRASIL

Simultaneamente ao processo de indeterminação na composição, surgiu a esquematização da organização das alturas por meios seriais.

“Os serialistas logo descobriram que, quanto mais predeterminavam certos aspectos de suas composições, mas eles eram forçados a renunciar ao controle sobre outros. Além disso, quanto mais preciso e complexo fosse o sistema de controle, mais difícil seria para os ouvintes perceberem sua influência no que realmente era ouvido; e assim, mais aleatório e arbitrário, o resultado parecia soar. A lógica estrutural elaborada não conseguiu produzir uma lógica aural correspondente” (MORGAN, 1993, p. 22).

A escrita tradicional mostrou-se insuficiente para atender às novas filosofias e técnicas instrumentais que vinham junto à indeterminação, resultando no encorajamento de muitos compositores a explorar notações não tradicionais.

---

<sup>5</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho, do trecho: “(...) one may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expression. Of human sentiments.” (CAGE, 1973, p. 10).

O discurso criado, baseado na utilização do acaso e indeterminação, gerando a reflexão sob a estética e filosofia da composição e performance, repercutiu no Brasil através dos membros do grupo “Música Nova” de São Paulo, em 1963. O grupo, formado por Gilberto Mendes, aluno de Pierre Boulez (1925 - 2016), Henri Pousseur (1929 - 2009) e Karlheinz Stockhausen (1928 - 2007), Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, Rogério Duprat, aluno de Hans-Joachim Koellreutter (1915 - 2005) e Júlio Medaglia, aluno de Boulez e Stockhausen<sup>6</sup>.

Um meio de disseminação da indeterminação como recurso composicional no Brasil se deu por meio do “Manifesto Música Nova” na Revista Invenção. Este Manifesto tinha como tema central “o compromisso total com o mundo contemporâneo” e, entre seus principais tópicos, o acaso em música se encontrava no “inter-relacionamento da música numa atividade interdisciplinar”. (ZOMER, p.22)

Música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política e cultural) em que a máquina está incluída. Extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos ‘alea’, acaso controlado). (COZZELLA et al. apud MARIZ, 1983, p. 314).

### 3.4 PERFORMANCE DA MÚSICA INDETERMINADA

A liberdade e autonomia dadas ao intérprete podem variar dentro de uma composição que utiliza a indeterminação como recurso de escrita. Os elementos deixados a cargo da indeterminação podem estar presentes no andamento, dinâmica, articulação, duração de tempo e ritmos, nas alturas e pausas, que podem aparecer combinados ou isolados, o que confere à performance variadas possibilidades de execução e de conexões entre um elemento e outro.

A respeito da liberdade atribuída ao performer dentro da indeterminação Cage afirma que:

“A liberdade [...] não é dada para permitir qualquer coisa que se queira fazer, trata-se de um convite para que as pessoas se libertem de seus gostos e desgostos pessoais e se disciplinam” (CAGE apud KOSTELANETZ, 2003, p. 108).

---

<sup>6</sup> (MARIZ, 2002, A Música Clássica Brasileira, p. 35)

A indeterminação dentro da música apresenta-se além do processo prático e da sua estruturação da performance. Segundo Zamith, o que traz à performance as nuances e diferenças de um intérprete para o outro ou até mesmo de uma apresentação para a outra da mesma obra, pode-se dizer que está relacionada a regionalidade, cultura, estímulos externos e tendências (2011, p. 66). Essas situações darão ao intérprete uma visão única e pessoal, que atribuirão a performance nuances e momentos indeterminados, oferecendo à obra uma constância em sua construção e formação, sendo finalizada pelas características pessoais do intérprete.

Segundo Pareyson, existem duas atitudes essenciais a fim de alcançar êxito na interpretação: interesse e respeito. “Graças ao interesse o interpretante se torna capaz de interrogar as coisas, e graças ao respeito é capaz de escutá-las” (PAREYSON, 1993, p. 203)

Nas obras indeterminadas, a tendência composicional não possui um princípio único de regras, técnicas, métodos de composição e execução, portanto é necessário que ocorra um diálogo entre performer e obra, estudo, análise e interpretação do sujeito para com o objeto.

É possível concluir e perceber que a liberdade delegada ao intérprete instiga e confere um perfil democrático na composição musical, que se torna menos baseada em técnicas e regras de composições tradicionais convencionadas de maneira histórica e cultural, e mais decorrente de uma poética sócio-estrutural e de estado e/ou vivência do performer.

#### 4. ANÁLISE DA OBRA SONÂNCIAS II PARA VIOLINO E PIANO

Em palestra apresentada pela Dra. Ana Letícia Crozetta Zomer, com o tema “John Cage e indeterminação em obras para violino compostas por brasileiros”, foi possível o acesso à informação sobre a utilização da técnica serial para a composição da obra *Sonâncias II*, que foi comprovada através de análise e apresentada aos alunos. Mesmo seguindo a regra da escrita serial e tendo a comprovação da utilização de tal escrita mediante análise, Edino Krieger rebate a informação sobre sua obra, *Sonâncias II*, ser uma peça serialista (informação de cunho verbal).<sup>7</sup>

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. (BERBET, 2019, p. 538).

Na obra *Sonâncias II*, encontramos uma linguagem e escrita que abarcam várias possibilidades interpretativas e técnicas instrumentais que vêm se desenvolvendo no decorrer do século XX e XXI. Neste capítulo, discute-se sobre um compilado de excertos com características de indeterminação extraídos da obra, com a finalidade de expor e discutir as propostas de escolhas interpretativas. Estas tomadas de decisão durante a pesquisa sobre os recursos de escrita empregados e seus resultados sonoros, bem como formas de realização no violino e piano, visam a construção da performance da peça. Posteriormente, será apresentada a discussão sobre os elementos indeterminados como *cadenza* e quadros aleatórios (caixas de repetição), abordando como a escrita caracterizada pela liberdade é aplicada em uma proposta de composição tradicional e como as caixas de repetição são apresentadas de maneiras divergentes, ora como acompanhamento nos revelando texturas diferentes, ora como quadros de improvisação. E por fim, conclui-se com a sugestão de performance da obra, buscando a proposta de uma unidade timbrística e sonora.

---

<sup>7</sup> Fala da Dra. Ana Letícia Crozetta Zomer em palestra ministrada na Universidade da Cidade de São Paulo - USP, em 17 de Julho de 2022.



Para o discorrer deste capítulo foi utilizado como embasamento teórico o livro *Material and Techniques of Post Tonal Music* de Stefan Kostka e Matthew Santa, *Per La Musica Moderna e Contemporanea* de Paolo Borciani, *O Violino na Música Contemporânea Brasileira* de Ana de Oliveira e *The Contemporary Violin, Extended Performance Techniques* de Patricia e Allen Strange.

#### 4.1 ANÁLISE INTERPRETATIVA

Sonâncias II encontra-se na terceira fase composicional de Edino Krieger que mescla suas duas primeiras fases.

“Sua evolução estética pode ser dividida em três etapas: a primeira, de 1945 a 1952, caracterizada pela experimentação de formas e linguagens, partindo do impressionismo do *Improviso* para flauta para chegar ao serialismo; a segunda, de 1953 a 1963, marcada pelo retorno às formas clássicas, a uma linguagem tonal/modal livre e uma temática de caráter brasileiro; e a terceira, a partir de 1964, iniciada com as *Variações Elementares* e o *Ludus Symphonicus*, representando uma síntese das experiências anteriores, com a livre utilização de procedimentos seriais e aleatórios, juntamente com elementos da linguagem tonal e componentes característicos da música brasileira”. (Texto introdutório a partitura da obra *Sonâncias II* para violino e piano. Krieger, 1981)

A obra explora alguns elementos que se caracterizam como técnica estendida, tanto para o piano quanto para o violino. A técnica estendida é conhecida como o executar de um instrumento que expande as práticas tradicionais, tendo como intenção a busca por novas sonoridades e texturas (KUBALA, TOKESHI, 2013).

O amadurecimento dos recursos tecnológicos, o surgimento das vanguardas com o rumorismo futurista de Luigi Russolo, por exemplo e o desenvolvimento do serialismo levarão, a partir do pós-guerra, ao surgimento das condições necessárias às primeiras pesquisas que de um lado resultarão no surgimento da música eletroacústica e, de outro, desencadearão em novas abordagens relacionadas à escritura instrumental – como a utilização de computadores na composição e o desenvolvimento de pesquisas metódicas em torno das técnicas estendidas. (PADOVANI, 2011, p.25)

Ao nos apoiarmos no conceito de que a expansão do tradicional compreende a definição de técnica estendida, podemos dizer que tal ideia não surge apenas a partir do século XX. A pesquisa por novos sons que representassem diversos cenários está presente desde as obras de Monteverdi.

Para demonstrar esta associação entre a técnica instrumental e sua extensão por necessidades expressivas, tomemos aqui como um primeiro exemplo a escrita para cordas utilizada por Claudio Monteverdi em *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624). Buscando produzir um efeito sonoro que reforçasse o drama da cena operística, Monteverdi pede às cordas (*viola da braccio*) que ataquem repetidamente e com rispidez a mesma nota, dando origem à primeira indicação de tremolo que se tem notícia na literatura. (PADOVANI, 2011, p.12)

Assim como pode-se considerar o trêmolo como técnica não usual para a época de Monteverdi, encontra-se outros exemplos como *pizzicato* Bartók, *col legno* e *sul ponticello*. A habitualidade que alguns efeitos carregam ao decorrer dos anos nos abarca em uma familiaridade com o novo que passa a tornar-se comum.

Em *Sonâncias II*, o compositor potencializa a sonoridade de ambos os instrumentos através da soma de seus efeitos, enriquecendo a orquestração e as técnicas de escrita musical da obra.

“Compositores da música pós-tonal pediam para que os performers aprendessem diferentes técnicas de produção de som em instrumentos tradicionais. [...] Algumas técnicas foram exigidas de todos os performers, independentemente do instrumento, que incluíam bater no instrumento ou em outra superfície, assoviar, e uma grande variedade de sons vocais.”<sup>8</sup> (KOSTKA, 2018, p.217).

A busca por novos timbres e nuances nos instrumentos fez com que novas técnicas surgissem. Segundo Kostka, “um problema que não foi resolvido inteiramente até esse ponto era como nomenclaturar muitas dessas novas técnicas”. (KOSTKA, 2018, p.217).<sup>9</sup> Essa dificuldade ainda é encontrada. No processo de criação de uma composição e/ou durante a experiência de colaboração entre performer e compositor, por exemplo, pode ocorrer a procura por diferentes sons e técnicas e a consequente necessidade de nomenclaturar esses efeitos. A ampliação da lista de termos pode dar origem às contradições.

Existem diversas obras no repertório brasileiro contemporâneo para violino e piano que exploram uma gama maior de técnicas estendidas do que as encontradas em *Sonâncias II*. Essa pesquisa, no entanto, procura se apropriar do conceito e

<sup>8</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho, do trecho: “*Composers of post-tonal music have required performers to learn many new techniques of producing sound with traditional instruments, [...]. Some techniques have been required of all performers, regardless of instrument, including tapping on the instrument or on some other surface, whistling, and a wide variety of vocal sounds.*” (KOSTKA, 2018, p.217).

<sup>9</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho, do trecho: “[...] *One problem that has not been entirely solved at this point is how to notate many of these new techniques [...]*”

promover uma leitura estendida da partitura expandindo a procura por sonoridades na obra.

Em seu prefácio, no livro *The Contemporary Violin - Extended Performance Techniques*, Patricia e Allen Strange esclarecem que

“Os recursos de performance e composição disponíveis no violino (assim como na maioria dos outros instrumentos) estão apenas começando a ser realizados. A evolução de nossos próprios recursos eurocêntricos, a influência de uma crescente consciência da música de outras culturas, a influência da tecnologia atual e a curiosidade inata dos compositores e intérpretes estão constantemente impulsionando a um “conjunto de performances” dos instrumentos tradicionais ocidentais.” (STRANGE, 2001. p. XIII)<sup>10</sup>

Na obra de Krieger encontramos momentos que sonoramente remetem ao tradicional ou, segundo Kubala e Di Biaggi, ao Romantismo musical, que seriam

“sonoridades relacionadas “diretamente ao conceito de beleza de som. Trata-se de uma concepção que caracteriza o som como potencialmente contínuo em sua qualidade, rico em harmônicos, amplo em volume, com pouco ruído e com clareza de ataque.” (Biaggi e Kubala, 2012, p. 104).

A proposta de Krieger equilibra a escrita tradicional com elementos inovadores, gerando sonoridades ligadas à modernidade.

Como apresentado no capítulo **3.4 Performance na Música Indeterminada**, a interpretação e performance estão ligadas às várias questões, como o ambiente da performance (palco, teatro etc.), o tipo de público, o estado físico e emocional do artista, questões culturais, questões ligadas ao cenário musical e ao cenário exterior ao musical (ambiente de desenvolvimento familiar e humano), todas essas variáveis demandam que escolhas sejam feitas.

“Compor significa, entre outras coisas, fazer escolhas. Compor significa muitas coisas, entre elas poder fazer escolhas” (REZENDE, 2007, p. 77). Para Presgrave, em “Subjetividade e a Interpretação da Música Contemporânea”, essa

---

<sup>10</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho, do trecho: “*The performance and compositional resources available on the violin (as well as on most other instruments) are just beginning to be realized. The evolution of our own Eurocentric resources, the influence of a growing awareness of music from other cultures, the influence of current technology and the composers ‘and performers’ innate curiosity are constantly driving the “performance pool” of traditional western instruments.*” (Strange, 2001, p.XIII)

declaração pode ser atrelada ao campo da interpretação e performance, já que ambos, necessitam que escolhas sejam tomadas para que assim possam existir.

Para um maior embasamento nas escolhas relacionadas a performance da obra *Sonâncias II*, esta pesquisa será apoiada nos princípios da autoetnografia como metodologia de pesquisa para sustentar suas propostas.

“A autoetnografia é um estudo da introspecção individual na primeira pessoa, que visa lançar luz sobre a cultura à qual o sujeito pertence através de “descrições culturais mediadas pela linguagem, história e explicação etnográfica” (Ellis e Bochner 2000, 742). Desta forma, sua principal tarefa é "ligar o pessoal ao cultural" (p. 739). De fato, como a etnografia, a autoetnografia tem como objetivo final a compreensão de uma cultura, apenas sublinhando a experiência autobiográfica (Chang 2008, 49)”. (CANO e OPAZO, 2014. p.139)<sup>11</sup>

A pesquisa deste capítulo utilizou a abordagem autoetnográfica com o intuito de organizar os questionamentos e propostas de soluções técnicas e expressivas relacionadas às técnicas estendidas e elementos indeterminados, formulando propostas de interpretação da obra. É importante apontar que as pesquisas com base na autoetnografia aconteceram durante as orientações e ensaios da obra com as pianistas Liliane Kans e Karin Uzun.

Pode-se contar com o processo autoetnográfico presente desde os estudos individuais, por meio de registro em formato de vídeo ou áudio. O processo de pesquisa durante a prática individual deu origem a questionamentos, diferentes propostas de execução e possíveis soluções técnicas para alguns trechos e efeitos, que posteriormente foram apresentados em discussões durante os ensaios da obra. Esse processo de debate entre os músicos, registrado em formato de vídeo, deu origem a materiais que foram utilizados como apoio para comparação entre propostas de execução. As tomadas de decisão tiveram a preocupação de buscar um controle técnico em equilíbrio com as expressões musicais de uma performance.

---

<sup>11</sup> Informação retirada do livro “Investigación artística en música - Problemas, métodos, experiencias y modelos”, de Rubén López-Cano e Ursula San Cristóbal Opazo. Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho: la autoetnografía es un estudio de la introspección individual en primera persona, que pretende arrojar luz sobre la cultura a la que pertenece el sujeto por medio de “descripciones culturales mediadas a través del lenguaje, la historia y la explicación etnográfica” (Ellis y Bochner 2000, 742). De este modo, su principal cometido es "conectar lo personal a lo cultural" (p. 739). En efecto, al igual que la etnografía, la autoetnografía tiene como fin último la comprensión de una cultura, sólo que subrayando la experiencia autobiográfica (Chang 2008, 49).

A utilização da autoetnografia como forma de documentação dessa investigação e reinterpretação da obra, foi crucial para chegarmos aos resultados apresentados, que tiveram como orientação as propostas de percepção da obra num geral.

Com base na familiaridade e habitualidade que algumas técnicas encontradas em *Sonâncias II* nos causam, optamos por não considerar a obra em geral como um material que aborda a técnica estendida. Ressalta-se a importância que a obra de Edino Krieger exerce no repertório violinístico brasileiro, mas em termos técnicos de escrita e de prática instrumental a obra não se mostra inovadora para os dias atuais. Em relevância a todas as pesquisas que discutem a técnica estendida, opta-se pela utilização do termo “escrita não tradicional” para nos referir aos seguintes efeitos.

#### 4.1.1 ELEMENTOS DA ESCRITA NÃO TRADICIONAL

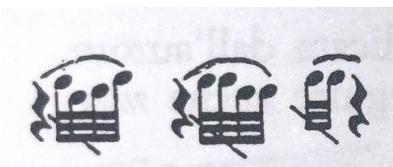
**Figura 4 - Traço na bandeirola**



Fonte: *Sonâncias II* (1981, p.1, sistema 1)

Segundo Paolo Borciani (1922-1985) em seu livro *‘Per La Musica Moderna e Contemporanea’*, encontra-se a definição de um efeito semelhante como na figura acima, o que difere o exemplo apresentado para o de Borciani, é o efeito seguido ou antecedido por uma pausa.

**Figura 5 - Ornamento rápido até a pausa - Borciani**

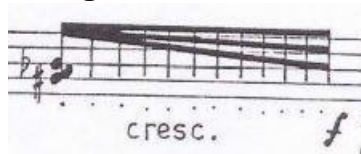


Fonte: Borciani (1977, p.16).

Esse efeito é classificado por Borciani como “ornamento rápido até a pausa”<sup>12</sup> (BORCIANI, 1977, p.16).

Como a grafia deste ornamento é a mesma da figura extraída da obra *Sonâncias II*, entende-se que a pausa não interfere na proposta de execução deste efeito e continuamos com a proposta do traço que corta a bandeirola na diagonal indicar que as notas devem ser tocadas o mais rápido possível, o quão veloz as notas devem ser tocadas fica a critério do intérprete e da sua proposta interpretativa para a frase em que esse efeito se encontra.

**Figura 6 - Progressão rítmica ascendente**



Fonte: *Sonâncias II* (1981, p. 1, sistema 3).

A abertura de maneira crescente (<) na região das bandeirolas (colchetes) indica aceleração rítmica entre as notas da figura acima. No caso desta imagem, que foi retirada de um trecho de *cadenza* no violino, o tipo de aceleração fica a critério do intérprete já que não há nenhuma indicação de andamento especificada pelo compositor. A única referência que temos é do caráter da *cadenza* que deve seguir na proposta de “Lento, Expressivo”. Os pontos abaixo de cada haste indicam que a articulação de cada nota deve ser curta. A proposta de aceleração rítmica somada a articulação, resultará em um *spiccato* rápido em dinâmica *forte*. Na falta de um pulso especificado, a duração total deste efeito será regida pela proposta de cada performer, apresentando uma liberdade na contagem dos colchetes presente na grafia do efeito, deixando livre a execução dele, que poderá acontecer de maneira rápida ou enfatizando a tomada de decisão em dar mais tempo para a aceleração e dinâmica acontecerem.

**Figura 7 - Caixa de repetição e linha contínua**



Fonte: *Sonâncias II* (1981, p. 1, sistema 3).

<sup>12</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho: *Note de abbellimento, rapide <<alle>> pause.* (BORCIANI, 1977, p.16).

Para a melhor explicação do efeito da linha contínua, é necessária a explicação da função e efeito do quadrado presente na imagem.

Com base no conceito apresentado por Cage, o quadrado presente na figura 4 receberá a nomenclatura de caixa de repetição, que possui a seguinte função:

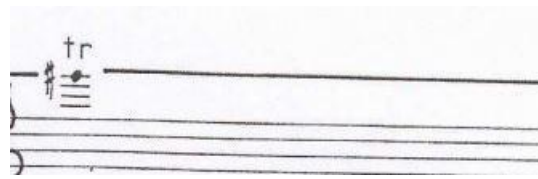
“O termo "caixas" surge do uso de papel milimetrado pelo compositor para a notação de sua composição. A função da caixa é comparável à de uma luz verde no controle da via metropolitana. O performer é livre para tocar o número dado de sons na faixa indicada a qualquer momento durante a duração da caixa, assim como ao dirigir um automóvel pode-se atravessar um cruzamento a qualquer momento durante o sinal verde. Com exceção do método, que é totalmente indeterminado, os meios composicionais caracterizam-se por serem determinados em certos aspectos, em outros, indeterminado, e obtém-se uma interpenetração desses opostos que é mais característica do que qualquer um. A situação é, portanto, essencialmente não-dualista; uma multiplicidade de centros em estado de não obstrução e interpenetração.”(CAGE, 1961, p.27)<sup>13</sup>

A caixa de repetição exerce a função de indicar a repetição em quantidades indeterminadas do material contido dentro da caixa, deixando livre a escolha do intérprete de como reproduzir em quantidade de vezes o material escrito. No interior da caixa podemos notar que existem elementos que determinam alturas, ritmo, dinâmica e articulação, e, da maneira como foi organizado, também informa que essa seção segue esse padrão. A linha contínua que surge a partir da caixa indica prolongamento dessa sonoridade, nesse caso, por meio da repetição do padrão dentro da caixa. Como essa linha contínua está dentro de uma *cadenza*, entendemos que as repetições do padrão se prolongarão em quantidades indeterminadas.

A execução deste efeito não precisa ser igual a todas as outras repetições deste padrão, deixando ao performer a liberdade de manipular o timbre e diferentes organizações de velocidade nas repetições do material presente dentro da caixa.

---

<sup>13</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho, do trecho: The term "boxes" arises from the composer's use of graph paper for the notation of his composition. The function of the box is comparable to that of a green light in metropolitan thoroughfare control. The performer is free to play the given number of sounds in the range indicated at any time during the duration of the box, just as when driving an automobile one may cross an intersection at any time during the green light. With the exception of method, which is wholly indeterminate, the compositional means are characterized by being in certain respects determinate, in others indeterminate, and an interpenetration of these opposites obtains which is more characteristic than either. The situation is therefore essentially non-dualistic; a multiplicity of centers in a state of non-obstruction and interpenetration (CAGE, 1961, p.27).

**Figura 8 - Linha contínua**

Fonte: Sonâncias II (1981, p. 1, sistema 5).

Assim como no exemplo acima, a linha contínua após o trinado na nota sol#, indica que o efeito do trinado é prolongado até o final da linha indicada pelo compositor.

A referência de dinâmica instruída pelo compositor é de que este efeito seria o ápice decorrente de uma sequência de notas ascendentes em progressão de dinâmica crescente, porém, não é especificado qual dinâmica o violinista deve atingir neste sol#. Considerando a liberdade inerente na performance do efeito, o intérprete pode escolher onde é o ápice da sessão, tendo ciência da próxima frase, que se encontra no final deste trinado prolongado pela linha contínua. Para melhor compreensão da sugestão referente ao caminhar do ápice da frase, acompanhe a imagem abaixo.

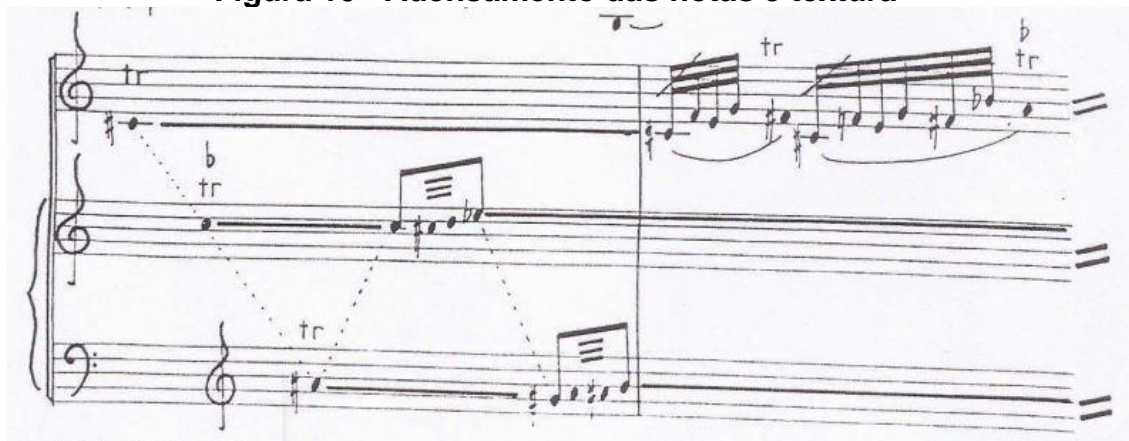
**Figura 9 - Fraseado com linha contínua**

Musical score for Figure 9. It consists of two staves: Violino (Violin) and Piano. The Violino staff has a treble clef and a trill (tr) above a G# note. A horizontal line extends from the right side of the G# note across the staff. The Piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a pedal marking (Ped b) and a piano marking (p). The Violino part continues with a sequence of notes, including a second finger (II) and a third finger (III) marking.

Fonte: Sonâncias II (1981, p. 1, sistema 5).



**Figura 10 - Adensamento das notas e textura**

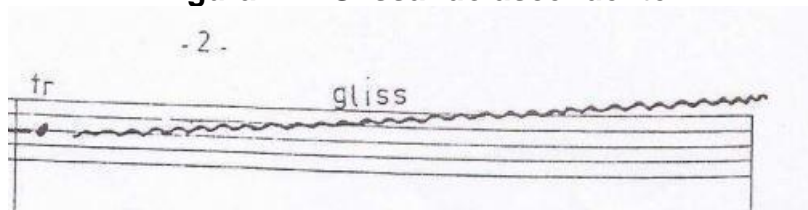


Fonte: Sonâncias II (1981, p. 1, sistema 6).

Por meio do trinado, das figuras rápidas e da concatenação entre os eventos presentes na linha do piano e na do violino, ocorre um adensamento da textura. A forma como esse adensamento ocorre é controlado pelos intérpretes, que decidirão a velocidade em que este deverá ocorrer. Para a execução desse efeito, é requerido do pianista, assim como explicado nos exemplos anteriores, manter o trinado na nota indicada até o final da linha. Nota-se que as linhas contínuas se sobrepõem mesmo que em outro pentagrama e, para um melhor resultado do efeito constante do trinado ostinato e conseqüentemente do adensamento das notas, é sugerido que o pianista acione o pedal de sustentação, já que a utilização não é orientada pelo compositor. Esse efeito de agrupamento de notas simultâneas pode ser considerado como um cluster pelo seu resultado sonoro.

Na partitura da obra *Sonâncias II*, foi encontrado aspectos considerados incongruências na escrita do compositor. No decorrer da obra, encontram-se seções de indicação do uso dos pedais de sustentação com especificações claras de início e algumas ausências de notação da retirada do pedal. Nesse exemplo acima, o compositor não indica o acionamento do pedal, o que acaba demandando uma escolha por parte dos intérpretes (pianista e violinista), em como executar esse efeito. Foi pesquisado e acordado pelo intérprete deste trabalho, juntamente com a pianista, que o efeito do cluster era o resultado almejado, de acordo com a proposta que foi interpretada e entendida por ambos, que para o melhor resultado desse efeito, o pedal deverá ser acionado.

**Figura 11 - Glissando ascendente**



Fonte: Sonâncias II (1981, p.2, sistema 1).

Segundo Ana de Oliveira, em seu livro “O violino na Música Contemporânea Brasileira”.

“O termo glissando é derivado do verbo francês “glisser” que em português significa deslizar. No violino é uma técnica que se executa deslizando, escorregando o(s) dedo(s) por uma ou mais cordas, de uma nota a outra. É um recurso técnico auxiliar para executar mudanças de posição e também um recurso expressivo para enfatizá-las. Na música contemporânea o glissando pode ser associado a outras técnicas de arco e da mão esquerda, como harmônicos, cordas duplas, tremolo, jeté, pizzicato, col legno e outros elementos e efeitos. Normalmente a notação do glissando é uma linha reta que vai da nota de partida até a nota de chegada. Muitas vezes compositores escrevem o glissando como escala cromática, outras com linhas onduladas, ou somente a palavra abreviada *gliss*, dependendo das características dos *glissandi* solicitados na obra, como distância entre as notas e velocidade da passagem.” (OLIVEIRA, 2020, p.29).

Para Patricia Strange, o glissando contemporâneo segue uma proposta de execução diferente da execução tradicional, que é explicado em seu livro “*THE CONTEMPORARY VIOLIN - Extended Performance Techniques*”.

“Most string players will delay the glissando until immediately before the last pitch in the gesture. This is common procedure for most pre-twentieth century literature. Many contemporary scores, however, require that the motion begin the moment the initial pitch is sounded. The glissando is in effect for the entire duration of the note. For the contemporary performer the traditional delayed slide is known as the portamento.” (STRANGE, 2001, p.79)

Como podemos observar na figura acima, o glissando é indicado com uma linha ondulada, o que indica ser um glissando de uma nota só, mas de duas notas adjacentes.

Borciani, em seu livro, explica esse glissando ondulado, em tradução livre, sendo como um “glissando com vibrato amplo”<sup>14</sup>. (BORCIANI, 1944, p.17).

<sup>14</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho: *Glissando con vibrato ampio*. (BORCIANI, 1944, p.17).

O glissando é o tipo de efeito que está associado à mão esquerda do intérprete e para a execução do mesmo utilizando como base a explicação de Borciani, fazendo do vibrato amplo o recurso para alcançar a proposta do compositor.

Além da grafia do glissando, temos a indicação do trinado em cima da nota si, indicando que o glissando deve ocorrer de maneira associada ao trinado.

Para Strange “Um trinado é uma técnica muito semelhante ao vibrato; ambos são mudanças rápidas na frequência (tom). Como eles afetam o tom, um efeito interessante é mudar gradualmente de um trinado para um vibrato ou vice-versa” (STRANGE, 2001, p. 78).<sup>15</sup>

Em análise a esse efeito, entendeu-se que como proposta a junção do glissando ascendente com o vibrato amplo mais o trinado, é na verdade uma preparação para o efeito a seguir, que podemos encontrar na figura e explicação abaixo.

### Figura 12 - Nota mais aguda não especificada



Fonte: Sonâncias II (1981, p.2, sistema 2).

Com a representação do triângulo da imagem com a ponta para cima, essa figura nos indica que a nota a ser tocada deve ser a mais aguda possível. Assim, com a utilização deste símbolo, o compositor optou por não especificar a altura desta nota.

Para o intérprete, essa opção induz a tocá-la de acordo com o que antecede, sendo influenciado pelo material sonoro anterior ou até mesmo questões técnicas (velocidade de mudança de posição), anatômicas (mãos e braços maiores ou menores) ou, podendo até mesmo associar a execução deste efeito com a ideia do intérprete, que pode por escolha, não executar necessariamente a nota mais aguda seguindo as duas sugestões anteriores, e simplesmente tocar de acordo com a nota

<sup>15</sup>Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho: “A trill is a technique very similar to vibrato; both are fast changes in frequency (pitch). Since they effect pitch, an interesting effect is to gradually change from a trill to a vibrato or vice versa.” (STRANGE, 2001, p. 78)

que ele achar melhor e não se propor a se desafiar em questões técnicas e fisiológicas.

### Figura 13 - Cluster com pedal



Fonte: Sonâncias II (1981, p. 2, sistema 2).

### Figura 14 - Cluster sem pedal



Fonte: Sonâncias II (1981, p.2, sistema 2).

Segundo Kostka, o piano na música contemporânea pode ter seus efeitos, como nesse caso o cluster, associados da seguinte maneira:

“O piano tem sido um campo particularmente fértil para os interessados em experimentar novos sons. [...]. Os clusters de piano são tipicamente diatônicos (teclas brancas), pentatônicos (pretos teclas) ou cromática.” (KOSTKA, 2018, p.217).<sup>16</sup>

Na figura 13 encontramos a indicação do pedal, já na figura 14, não temos a indicação do pedal. O efeito do cluster pode se diferenciar com a utilização do pedal ou não que nos trará mais harmônicos e um resultado mais prolongado do efeito, a não utilização do pedal, nos trará um cluster seco e com pouca ressonância dos harmônicos.

<sup>16</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho, do trecho: The piano has been a particularly fertile field for those interested in experimenting with new sounds. [...]. Piano clusters are typically either diatonic (white keys), pentatonic (black keys), or chromatic. (KOSTKA, 2018, p.217).

**Figura 15 - Clusters em figuras rítmicas seguidas de acordes**



Fonte: Sonâncias II (1981, p. 2, sistema 2).

Os clusters do exemplo acima ocorrem em andamento rápido, com articulação curta (indicada por pontos em cada cluster) e sem a utilização do pedal de sustentação. A indicação também determina as possíveis regiões em que eles podem acontecer, respeitando o contorno da imagem ascendente e descendente das fusas. Os fatores que ficam a critério do performer quanto a execução desses clusters são: o número de repetições e o formato da mão, podendo estar aberta ou fechada. Os acordes de tríades contrastam com os clusters, pois têm suas notas indicadas e sua duração mais prolongada seguidas por uma ligadura e sem ponto em cada acorde. As tríades também trazem referência harmônica resultante da organização das notas. A execução de um agrupamento de cluster para o outro é dividida por vírgulas de respiração e a execução das tríades, a duração das vírgulas fica a critério do performer, pois esse é um efeito que também pode ser manipulado. Esse efeito de clusters seguidos de acordes consonantes, mesmo em dinâmica *forte*, traz a sensação de tensão e relaxamento para a obra.

**Figura 16 - Efeito percussivo nas cordas do piano com a mão aberta**



Fonte: Sonâncias II (1981, p.6, sistema 2).

Segundo Kostka, esse efeito pode ser considerado como um cluster, mas diferentemente dos apresentados até o momento, esse é um cluster que deve ser tocado nas cordas do piano.

“Clusters e notas preparadas são tocadas pelo pianista no teclado, mas uma grande variedade de outras técnicas exigem que o intérprete alcance o interior do piano. Harmônicos de piano também são possíveis, utilizando da mão como um surdina manual e é possível criar sons interessantes puxando as cordas.” (KOSTKA, 2018, p.217).<sup>17</sup>

É indicado pelo compositor que o pianista bata com a palma da mão aberta sobre as cordas do piano em uma região indeterminada. A utilização do pedal nesse efeito ajuda a propagação dos harmônicos produzidos pelo piano assim que o intérprete bate com a sua mão nas cordas.

O tempo de duração desse efeito é indeterminado pelo compositor, mas devemos levar em consideração que ele deve soar até o momento em que o pianista volta a se sentar ao banco do piano para a execução do próximo evento. Para pianistas de estatura mais baixa, a execução desses dois episódios simultaneamente

<sup>17</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho: *Clusters and prepared notes are both played by the pianist at the keyboard, but a large array of other techniques call for the performer to reach inside the piano. These include plucking, striking, and scraping the strings using the fingers, fingernails, drumsticks, and so forth. [...]. Piano harmonics are also possible, as is hand muting, and it is possible to create interesting sounds by pulling threads through the strings.* (KOSTKA, 2018, p.217).



pode apresentar dificuldades e até mesmo alterar o equilíbrio do corpo. O efeito fica ainda mais complexo se a estante de partitura do piano estiver levantada, dificultando ainda mais o acesso da palma da mão às cordas do piano.

**Figura 17 - Variações de dinâmica sob notas em trinados para violino e piano**

The image shows a musical score for violin and piano. The violin part is on the top staff, featuring a trill with a crescendo and decrescendo marking (< >). The piano part is on the bottom two staves, featuring three boxes of trills, each with a 'pp' marking and a crescendo and decrescendo marking (< >). A 'Ped' marking is at the bottom.

Fonte: Sonâncias II (1981, p. 9, sistema 2).

Nesse trecho selecionado é possível separar efeitos distintos que ocorrem de maneira simultânea: acorde no violino, trinados duplos para piano e violino, indeterminação na duração de cada padrão separado por caixas de repetição e indeterminação de dinâmicas durante o crescendo e diminuendo.

Os acordes com nota sol e ré no violino gera o resultado sonoro de acorde quebrado rápido, já que é indicado pelo traço na bandeirola das colcheias, que esse efeito deve ser executado rápido.

As indicações de crescendo e diminuendo (< >) serão executadas pensando em velocidade de arco, que diferem de um para o outro de acordo com a proposta do intérprete, que pode escolher as durações e pontos culminantes de cada uma dessas indicação de dinâmica (< >).

A maneira como algumas linhas contínuas são escritas, com comprimentos diferentes, deixa a entender que cada caixa de repetição pode seguir a proposta de ser repetida em quantidades diferentes, essa quantidade não é determinada, mas entendemos que existe uma gradativa repetição dessas caixas, que vai de menos repetições para mais.

A maneira simultânea como todos esses efeitos ocorrem pode trazer mais uma vez a sensação de adensamento da textura do piano e violino, na qual a utilização do pedal contribui para um melhor resultado deste adensamento.

Este trecho é entendido por nós como uma preparação para o cluster em forte, presente na mão direita do pianista que aparecerá após essa sessão.



Fonte: Sonâncias II (1981, p.11, sistema 2).

Com a indicação “volatas ad libitum, sempre legato” o compositor nos passa a referência de liberdade em relação a escolha das alturas das notas a serem tocadas, porém, nos sugere que existe um contorno que essas figuras *ad libitum* devem seguir, assim como o número de notas em cada volata e a região onde este efeito deve ocorrer no violino.

Com base nos outros efeitos que já foram apresentados neste trabalho, sabemos que essas volatas, mesmo *ad libitum*, seguem a proposta de serem tocadas em andamento rápido, já que cada uma delas possui o traço em suas bandeirolas.

Outro ponto a ser observado são as pausas escritas entre cada agrupamento de volatas. Indicam que existem respirações entre cada uma delas, sendo sua duração a critério do performer já que não há nenhuma indicação de fórmula de compasso a ser seguida.

Acreditamos que a escrita de pausas neste efeito carrega a proposta de possivelmente terem sua duração mais longa. Se comparado com o efeito da figura 11: clusters em figuras rítmicas seguidas de acordes, o compositor utiliza da vírgula de respiração como um artifício para a separação entre um cluster e tríada um do outro, porém, a vírgula da figura 11, utilizada desta maneira, nos transmite a ideia de que não é uma separação muito longa, ao contrário da pausa especificamente escrita, que mesmo não tendo um pulso a ser seguido, nos passa a ideia de ter uma duração mais concreta se comparada a uma vírgula de respiração.



**Figura 19 - Cluster e nota mais grave não determinada**



Fonte: *Sonâncias II* (1981, p.12, sistema 3).

A começar pelo símbolo ( ^ ) presente na linha do violino, este efeito, segundo Paolo Borciani, recebe o nome de “Acento Marcado”<sup>18</sup> (BORCIANI, 1977, p.13) Entendemos que esse acorde na figura 14, com todas as cordas soltas do violino (sol, ré, lá e mi), deve ser executado de maneira acentuada e marcada, buscando pela simultaneidade ao tocar as 4 cordas, que ajudará na realização do acento dentro do fortíssimo indicado pelo compositor, acompanhando assim, a mesma proposta dos efeitos presentes na linha do piano.

Seguindo a ideia da figura 8, neste caso, o triângulo com a ponta para baixo, nos indica que a nota mais grave não especificada, deve ser tocada.

Esses dois efeitos no piano, cluster mão direita e nota mais grave não especificada, seguem a proposta de indeterminação que é guiada pelos fatores discutidos no efeito da figura 8, que seriam eles fatores técnicos, fisiológicos ou proposta de interpretação.

Acreditamos que, para a execução deste último efeito da obra, especificamente abordando a linha do piano, os fatores fisiológicos podem ser considerados com mais atenção, pois, dependendo do pianista, o performer pode não conseguir tocar o cluster na região indicada pelo compositor e simultaneamente a nota

<sup>18</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho: *Accento marcato*. (BORCIANI, 1977, p.13).

mais grave do piano, isso, considerando que a performance da obra ocorrerá em um piano de cauda completo, com as 88 teclas.

#### 4.2 Elementos indeterminados: *cadenza* e quadros de indeterminação (caixas de repetição).

Nas duas *cadenzas* para violino presentes na obra é evidente como a escrita de Krieger conversa com o novo e o tradicional. Utilizando elementos da escrita não tradicional, o material intervalar e manipulação de timbres apresentados no violino na primeira *cadenza*, formam a introdução da obra. O violino sozinho, sem o acompanhamento do piano no primeiro momento, conta em sua maioria com efeitos que exploram variedade de ritmos. Mesmo lidando com uma nova linguagem, a proposta total desta *cadenza* não foge da ideia de som presente no Romantismo Musical. A sugestão de dedilhados indicada pelo compositor, nos guia a executar o primeiro pentagrama sobre a corda Sol do violino. A exploração de dedilhados utilizando a corda Sol traz um resultado sonoro diferente se fosse executado em outras cordas. A liberdade que esta *cadenza* carrega é enfatizada pela não utilização de barras de compassos, atribuindo maior ênfase ao indeterminado em relação à interpretação, execução e exploração dos efeitos.

Figura 20 - Primeira *cadenza* para o violino

The image shows the musical score for the first cadenza of 'SONÂNCIAS II' by Edino Krieger. The score is for Violino and Piano. The title is 'SONÂNCIAS II' and the composer is 'Edino Krieger'. The instrumentation is 'PARA VIOLINO E PIANO'. The tempo and expression are 'LENTO, EXPRESSIVO'. The score is in G major and 4/4 time. The violin part starts with a trill on the G string, followed by a series of notes with various fingering and bowing indications. The piano part features a crescendo and includes pizzicato and arco markings. The score includes a trill (tr) at the end.

Fonte: Sonâncias II (1981, p.1).

Na segunda *cadenza*, contamos com o acompanhamento do piano em ostinato. A linha do piano é guiada por caixas de repetição que surgem com a indicação de andamento apresentada pelo compositor e a utilização do pedal.

**Figura 21 - Primeira caixa de repetição em ostinato para o piano**

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The tempo is marked 'Tranquilo' with a metronome marking of a quarter note equal to approximately 66 (cca 66). A first repetition box is drawn around the first four measures of the piano accompaniment in the grand staff. Below the grand staff, there is a 'Ped' (pedal) marking. To the right of the grand staff, the text '(sempre simile)' is written. The score continues with several more measures of the piano accompaniment.

Fonte: Sonâncias II (1981, p.3)

Para a segunda *cadência* do violino, o compositor utiliza de 3 caixas de repetição, sendo a caixa No.1 uma variação mais rápida da caixa de repetição apresentada anteriormente a linha do violino.

**Figura 22 - Variação da primeira caixa de repetição em ostinato para o piano**

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The tempo is marked 'segue ad libitum, sempre espressivo molto' with a metronome marking of a quarter note equal to approximately 66 (cca 66). A first repetition box is drawn around the first four measures of the piano accompaniment in the grand staff. Below the grand staff, there is a '1' marking. To the right of the grand staff, the text '(simile)' is written. The score continues with several more measures of the piano accompaniment, ending with the text 'sempre simile...'. The score is marked with double bar lines at the end of the first and second measures of the repetition box.

Fonte: Sonâncias II (1981, p.4)

**Figura 23 - Caixas de repetição No.2 e No.3 em ostinato para o piano**

... alternando as fórmulas ①, ② e ③ ad libitum.

Fonte: Sonâncias II (1981, p. 4).

O compositor nos atribui algumas indicações de forma de execução das caixas de repetição. Primeiramente encontramos “segue à vontade, sempre muito expressivo”, nos orientando que a quantidade de repetições é livre, porém, deve ser executado seguindo um pulso de 66 batimentos por minuto para cada semínima. Para a execução das 3 caixas Krieger orienta “alterando as fórmulas 1, 2 e 3 ad libitum”. Com isso entendemos que a repetição das caixas pode ocorrer sem seguir uma hierarquia numérica e até mesmo sem seguir uma divisão equilibrada da execução de vezes de cada caixa. Em toda a linha de ostinato do piano, encontramos a indicação de “sempre semelhante”, nos guiando a uma execução para sempre ser tocada com base nas duas primeiras indicações: o pulso e o caráter.

A proposta de execução das caixas de repetição presentes na linha do piano em um pulso de 66 semínimas por minuto, não rege a pulsação da linha do violino, deixando o mesmo livre para a interpretação da cadenza num todo.

Para o violino, Krieger nos apresenta inicialmente duas indicações de como o material escrito deve ser executado, “*cadenza, ad libitum*” e “(deixar soar a corda solta. sustain open string.)<sup>19</sup>”, reafirmando a liberdade tradicional na execução de uma cadenza e nos apresentando a indicação de que a corda solta do instrumento deve ser sustentada quando presente. Posteriormente, encontramos uma indicação de dinâmica em *mezzo forte*, nos incitando há uma dinâmica inicial e a execução do primeiro grupo que deve ser realizada na corda Ré do violino. As indicações de

<sup>19</sup> Tradução livre realizada pelo autor deste trabalho: cadenza livre. (deixar soar corda solta. sustentar corda solta)

dinâmica e local de execução, nos levam para uma performance aparentemente guiada, mas a escrita livre de barras de compassos atribui mais uma vez maior ênfase ao indeterminado em relação à execução em relação ao andamento assim como na primeira cadenza.

A execução de um trecho que apresenta indeterminação na escrita (sem barras de compasso e pulso) e a proposta tradicional da cadenza proporciona diversas escolhas para a execução. A organização motivica feita em cada grupo de notas, as ligaduras e as vírgulas que separam cada grupo, nos guia inicialmente a interpretação em forma de um diálogo com perguntas e respostas. O acréscimo de notas que acontece em cada grupo e a indicação de sustentação da corda solta oferecem material de inspiração de escolha para construir uma dinâmica musical.



**Figura 24 - Segunda cadenza para o violino**

Cadenza, ad libitum  
(deixar soar a corda solta.)  
(sustain open string.)

piano *mf* III

piano II IV

piano IV III II

segue ad libitum, sempre espressivo molto  
(cca 66)

(simile)

sempre simile...

1 2 3

... alternando as fórmulas 1, 2 e 3 ad libitum.

Fonte: Sonâncias II (1981, p. 4).

**Figura 25 - Continuação da segunda cadenza para o violino**

The image displays a musical score for violin, consisting of five staves. The first staff is marked 'piano' and features a long, flowing melodic line with a fermata and a '5.' marking above it. The second staff is also marked 'piano' and contains a series of sixteenth-note patterns. The third staff is marked 'piano' and shows a melodic line with a fermata. The fourth staff is marked 'piano' and includes a trill ('tr') and a fermata. The fifth staff is marked 'piano' and shows a melodic line with a fermata.

Fonte: Sonâncias II (1981, p. 5).

Foram apresentados elementos contidos na obra e algumas possibilidades interpretativas. A escrita não tradicional encontrada criou oportunidades para discutir a amplitude de decisão que o intérprete pode ter para sua execução. As ideias desenvolvidas para cada elemento musical acima apresentado são, portanto, sugestões que os pesquisadores encontraram para abordar questões que se depararam durante estudos e performances. A proposta de trabalhar com a amplitude na tomada de decisão em *Sonâncias II*, pode ser utilizada como catalisadora de questionamentos para qualquer outro repertório.

## CONCLUSÃO

A pesquisa para a realização desta dissertação surge com a intenção de estruturar uma performance aprofundada da obra *Sonâncias II*. Tal aprofundamento dá origem a propostas de acumular subsídios para uma performance coerente e rica na exploração dos elementos de música indeterminada presentes na obra de Edino Krieger. O interesse por uma performance embasada nas propostas acima, resulta nos seguintes objetivos que guiaram a dissertação: estudo da biografia do compositor, contextualização de sua produção e da obra especificamente, compreensão de sua linguagem e coleta dos elementos que seriam necessários a se pesquisar para a performance embasada.

O contato com a pesquisa biográfica forneceu ferramentas que responderam questões técnicas composicionais da obra e principalmente em qual cenário social e cultural o compositor se encontrava durante a composição, assim como, foi importante ter ciência da proximidade de Edino com o violino e com o estilo tradicional de composição que o acompanhou até os primeiros anos de aulas com Koellreutter.

As informações obtidas na biografia encaminharam nossa pesquisa para o conceito da indeterminação e estudo sobre a evolução da notação musical. A pesquisa na área da performance apresenta uma discussão dualística apoiando-se em materiais objetivos (como notação e sua evolução, desenvolvimento de técnicas de composição) e os subjetivos (como possíveis estímulos externos que uma performance pode sofrer, no âmbito fisiológico e mental). Através desta pesquisa, foi possível notar que técnico e interpretativo andam lado a lado em uma linha tênue, a evolução de um é o surgimento do outro e assim por diante.

Notamos que conceitos como a música indeterminada abrem portas a diversas propostas. Descobrimos que para alguns compositores a indeterminação necessita de um guia, não podendo ser totalmente livre, ao contrário de outros, que trabalham com a ideia de que a liberdade presente no indeterminado precisa ser cada vez mais explorada. Acreditamos que tal conceito surge com a proposta divergente da performance guiada, oferecendo ao performer a liberdade de explorar as obras e até mesmo o seu próprio envolvimento artístico com o todo que lhe envolve.

A pesquisa debruçada nos conceitos de indeterminação nos instiga a questionamentos sobre a música indeterminada. A ideia de que música indeterminada



está ligada somente ao que foi produzido após o surgimento de tal conceito desaparece a partir da seguinte fala de Cage:

“Esta é uma leitura sobre composição que é indeterminada no que diz respeito ao seu desempenho. O Klavierstück XI de Karlheinz Stockhausen é um exemplo. A Arte da Fuga de Johann Sebastian Bach é um exemplo. Em A Arte da Fuga, a estrutura, que é a divisão do todo em partes; método, que é o procedimento nota a nota; e a forma, que é o conteúdo expressivo, a morfologia da continuidade, são todas determinadas. As características de frequência e duração do material também são determinadas. As características de timbre e amplitude do material, por não serem dadas, são indeterminadas. Essa indeterminação traz a possibilidade de uma estrutura harmônica única e alcance de decibéis para cada performance de A Arte da Fuga.” (CAGE, 1973, p.35)<sup>20</sup>

Os tópicos abordados nesta dissertação carregam conceitos, mas encontramos também questionamentos. Com base na fala acima de Cage, era comum diariamente ser confrontado com a pergunta de onde podemos ou não encontrar os conceitos de indeterminação. Partindo do princípio de que toda e qualquer performance está fadada ao indeterminado, já que o performer lida com várias questões, acreditamos que o indeterminado é algo para ser pensado e levado para todo e qualquer repertório, e utilizar de tal conceito como base de questionamento na pesquisa para novos sons, frases e performance.

As indagações artísticas presentes no trabalho surgem com a inquietação de se redigir sobre um tema apoiado em dois pilares, o da indeterminação e da estruturação de uma performance de uma obra específica. A ideia de apoiar a construção de uma performance nos conduziu a uma pesquisa que procurou ampliar o material exploratório.

Assim como a execução desta pesquisa atribuiu aos pesquisadores ferramentas e questionamentos que vieram para acrescentar positivamente em sua performance, esperamos que este trabalho auxilie compositores, intérpretes, alunos e

---

<sup>20</sup> Tradução realizada pelo escritor deste trabalho: This is a lecture on composition which is indeterminate with respect to its performance. The Klavierstück XI by Karlheinz Stockhausen is an example. The Art of the Fugue by Johann Sebastian Bach is an example. In The Art at th6 Fugue, structure, which is the division of the whole into parts; method, which is the note-to-note procedure; and fonn, which is the expressive content, the morphology of the continuity, are all determined. Frequency and duration characteristics of the material are also determined. Timbre and amplitude characteristics of the material, by not being given, are indeterminate. This indeterminacy brings about the possibility of a unique overtone structure and decibel range for each performance of The Art of the Fugue. (CAGE, 1973, p.35)

toda a comunidade artística no geral da mesma maneira, instigando todos à pesquisa e a performance musical do repertório brasileiro.

## **ANEXOS**

Com a finalidade de acrescentar interesse na pesquisa e na disseminação de obras de compositores brasileiros, deixamos em anexo a obra Sonâncias II para violino e piano, no intuito que essa peça, que nos acrescentou como performers, alcance mais músicos e os motive à pesquisa acadêmica e artística.



- 2. -

tr tr gliss

tr tr gliss

b tr

cresc.

Detailed description: This system of music is written for a piano. The top staff is in treble clef and begins with a trill (tr) on a note, followed by a glissando (gliss) indicated by a wavy line. The bottom two staves are in bass clef. The left hand plays a series of chords with trills (tr) and a flat (b) marking. The right hand plays chords with trills (tr). A dashed line connects the trills in both hands. A glissando (gliss) is also indicated at the end of the right hand part. The instruction 'cresc.' is written below the staves.

ff

f

8<sup>va</sup>

Detailed description: This system of music is written for a piano. The top staff is in treble clef and contains a series of chords with a forte fortissimo (ff) dynamic marking. The bottom two staves are in bass clef. The left hand plays chords with a forte (f) dynamic marking. The right hand plays chords with a forte (f) dynamic marking. An 8va marking is present at the beginning of the right hand part.

p

cresc.

Detailed description: This system of music is written for a piano. The top staff is in treble clef and contains a series of chords with a piano (p) dynamic marking. The bottom two staves are in bass clef. The left hand plays a series of chords with a piano (p) dynamic marking. The right hand plays a series of chords with a piano (p) dynamic marking. A crescendo (cresc.) marking is written below the staves.

- 3 -

Handwritten musical score system 1. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains two measures of music with slurs and dynamic markings. The grand staff contains two measures of music, with a piano (P) marking and an 8va (octave) marking. The second measure of the grand staff features a rapid ascending scale in the right hand.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The top staff contains two measures of music with slurs and dynamic markings. The grand staff contains two measures of music, with a piano (P) marking and an 8va (octave) marking. The second measure of the grand staff features a rapid ascending scale in the right hand.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The top staff contains two measures of music with slurs and dynamic markings. The grand staff contains two measures of music, with a piano (P) marking and an 8va (octave) marking. The second measure of the grand staff features a rapid ascending scale in the right hand.

Tranquilo (♩ = cca 66)

(sempre simile)



- 4 -

Cadenza, ad libitum  
 (deixar soar a corda solta)  
 (sustain open string.)

piano *mf* III

piano II IV

piano IV III II

segue ad libitum, sempre espressivo molto

(cca 66)

(simile)

sempre simile...

... alternando as fórmulas ①, ② e ③ ad libitum.

This musical score is arranged in five systems. The first system features a single treble clef staff with a melodic line and a piano dynamic marking. The second system continues with a treble clef staff, showing a more complex melodic passage with slurs and a piano dynamic. The third system consists of two staves: the upper one is a treble clef staff with a melodic line, and the lower one is a bass clef staff with a bass line, both marked piano. A trill (tr) is indicated in the bass line. The fourth system is a grand staff with three staves: two treble clef staves and one bass clef staff. The upper two staves have a melodic line with a slur, and the lower staff has a bass line. The dynamic is marked pp (pianissimo), and a pedal instruction (Ped) is present. The fifth system is a grand staff with two treble clef staves and one bass clef staff, featuring a melodic line with a slur and a piano dynamic.



- 6 -

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamic marking *f*. A long melodic line in the treble clef spans across the system. Bass clef accompaniment is present.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Includes a trill (tr) in the treble. Performance instruction: *(com a mão aberta sobre as cordas / with open hand on strings)*. A 'Ped' (pedal) marking is present in the bass clef. An *8va...* marking is also visible.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Fingering numbers: 4, 2, 2, 4, 2, 2, 4. Roman numerals: II, III. This system shows a descending melodic line in the treble clef.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Starts with a '(simile)' marking. Roman numeral: IV. This system continues the melodic line from the previous system.

-7- tr

p Ped. p g#...1

f Ped g#...1

Musical score system 1. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The top staff features a melodic line with a trill marked "8-tr" and a sharp sign. The middle grand staff contains a block of notes with a dynamic marking of *ff* and the instruction "senza Ped". The bottom staff has a rhythmic accompaniment.

Musical score system 2. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The top staff has a melodic line with notes marked with "n" and a dynamic marking of *ff*. The middle grand staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The bottom staff has a bass line with a "Ped" marking and a horizontal line.

Musical score system 3. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a single bass clef staff at the bottom. The top staff has a melodic line with a trill marked "tr". The middle grand staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *f*. The bottom staff has a bass line with a "Ped" marking and a horizontal line.



- 9 -

The image displays three systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a whole rest and a piano staff with a melody and accompaniment. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a piano staff with chords and accompaniment. The third system includes a treble clef staff with a dynamic marking of *f* and a piano staff with a melody and accompaniment.

*f* Ped

*pp* Ped

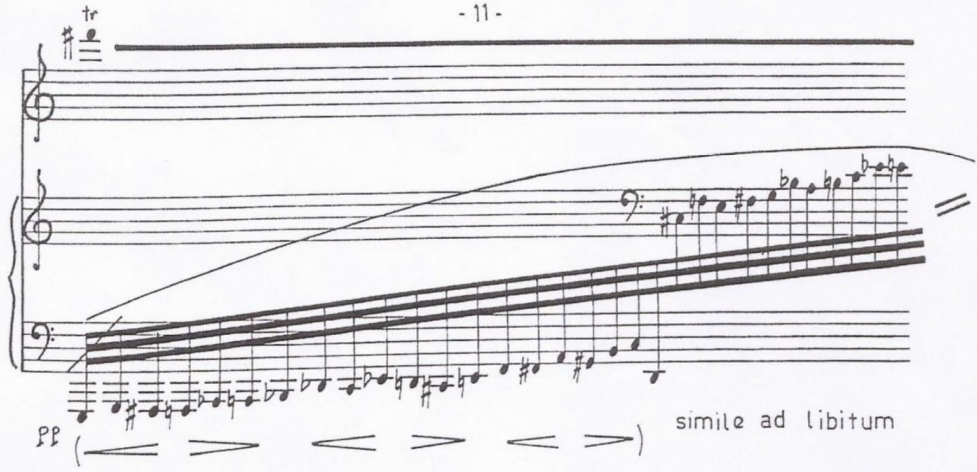
*f* *8va* Ped

Musical score for guitar. The top staff shows a tremolo effect with a wavy line. Fret numbers are indicated above the notes: -10-, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 0, 4, 0, 4, 0. The bottom two staves are empty.

Musical score for piano. The top staff has a *dim.* marking. The middle staff has a *p* marking. The bottom staff has a *pp* marking. A *Ped* line is shown below the bottom staff. The score includes various chords and melodic lines.

Musical score for piano. The top staff has a *cresc.* marking and a *f* marking. The bottom staff has a *Ped* line. The score includes various chords and melodic lines.

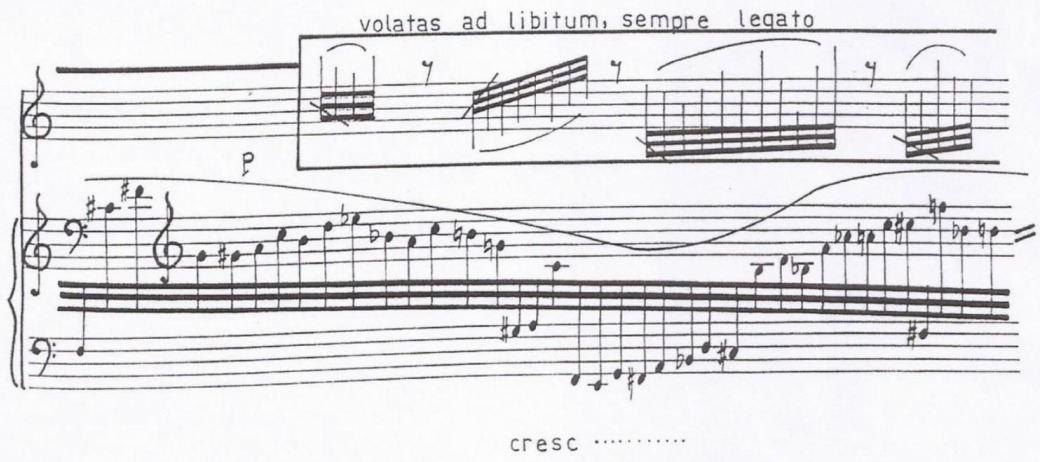




tr

pp ( < > < > < > ) simile ad libitum

This system shows a treble clef staff with a trill (tr) above it. The piano accompaniment consists of a right hand with a long, sweeping melodic line and a left hand with a more rhythmic accompaniment. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).

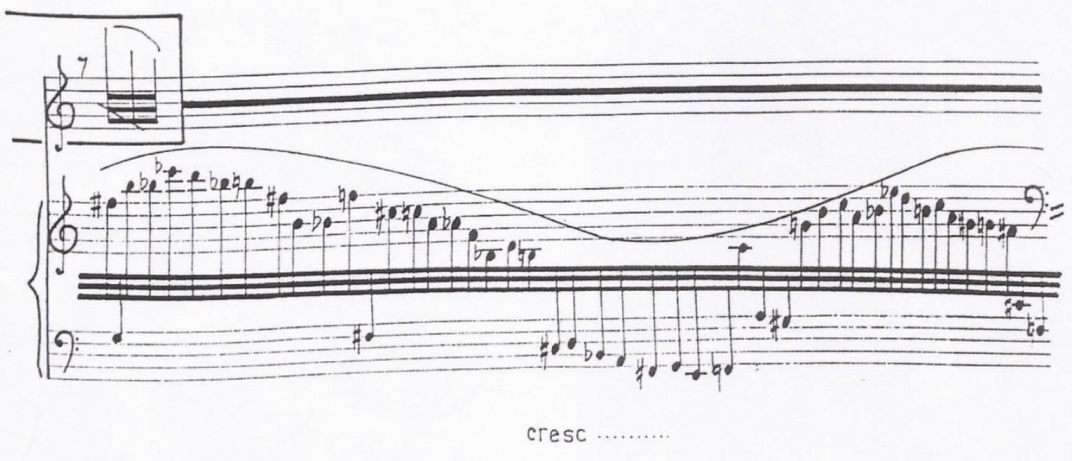


volatas ad libitum, sempre legato

P

cresc .....

This system features a treble clef staff with a section of music enclosed in a box, marked with a '7' and a slur. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic line in the left hand. The dynamic marking is *P* (piano).



cresc .....

This system shows a treble clef staff with a section of music enclosed in a box, marked with a '7' and a slur. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a rhythmic line in the left hand. The dynamic marking is *cresc* (crescendo).

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a long, sweeping slur over it. The lower staff is in bass clef and contains a more complex, rhythmic accompaniment with many notes.

The second system of the musical score consists of two staves. It features three boxed-in passages, each marked with the dynamic *ff* (fortissimo). The first box is in the upper staff, the second is in the lower staff, and the third is in the upper staff.

The third system of the musical score consists of two staves. It begins with a double bar line and a *ff* dynamic marking. The lower staff has a *ff 8va* marking. The system concludes with a final double bar line and a fermata over the final notes.

RIO, 14/5/81.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2a ed. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp., 1942.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956.
- 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). *Revista Opus*, v. 25, n. 3, p. 531-559, set./dez. 2019.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. 1. ed. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.
- BOULEZ, Pierre; NATTIEZ, Jean-jacques; CAGE, John. *The Boulez-Cage Correspondence*. New York: Cambridge University Press, 1993.
- CAGE, John. *John Cage: An Autobiographical Statement*. 1990. Disponível em: . Acesso em: 10 de agosto de 2021.
- COOK, Nicholas. *Beyond the Score: music as performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- EDINO E NENEM KRIEGER: Entrevista. Direção: Marcos Arakaki. Paraíba: UFPB Virtual, 2020. YouTube [https://www.youtube.com/watch?v=5F\\_3UoVmefE](https://www.youtube.com/watch?v=5F_3UoVmefE)
- EDINO KRIEGER - Harmonia. Produção: Gerusa Coelho. Reportagem: Clóvis Ribeiro. Minas Gerais: Rede Minas, 2018. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=OnDiMJQhIwc>
- EDINO KRIEGER I Depoimento. Direção: Marcos Filho. Rio de Janeiro: Sala Cecília Meireles, 2019. YouTube <http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/memoria/singlevideo.php?cid=13&lid=10>
- ENTREVISTA - Edino Krieger. Direção: Daniel Camargo. Rio de Janeiro: Rio TV Câmara, 2014. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=D0iT4q25ZTA>
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. 3a. Edição. Nova Iorque: Jorge Zahar Editor, 1987.
- KOELREUTTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética da música*. São Paulo: Movimento, 1990.
- KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Routledge, 2003.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Post-Tonal Music*. 3a ed. New Jersey: Prentice Hall, 2006.
- LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula. *Investigación artística en musica. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. 1. ed. Barcelona: ESMUC, 2014.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MILANI, Margareth. SANTIAGO, Diana. Signos, interpretação, análise e performance. *Revista científica FAP*, Curitiba, v. 6, jul./dez., p.143-162, 2010.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1a ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- MORGAN, Robert P. *Modern Times: from World War I to the present*. 8. ed. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1994.
- NOTAS CONTEMPORÂNEAS I Edino Krieger. Diretor: Cleber Papa. São Paulo:



- #MISemCASA, 2012. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=6ZK4IFKLjBI>
- OLIVEIRA, Ana de. O violino na música contemporânea brasileira. 1. ed. Vitória, ES, Tonobooks, 2020.
- PADOVANI, J. H.; FERRAZ, S. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. Vol. 11, Nº 2 - 2011.
- PALISCA, Claude. História da música ocidental. 5. ed. Lisboa, Printer Portuguesa, 1988.
- PAZ, Ermelinda. Edino Krieger – Crítico, Produtor Musical e Compositor. v. 1. Rio de Janeiro: SESC, 2012.
- PRITCHETT, James. The music of John Cage. New York: Cambridge University Press, 1993.
- RAMOS, Ricely de Araujo. Música viva e a nova fase da modernidade musical brasileira. Dissertação (Mestrado em História) - Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal de São João del-Rei, Minas Gerais, 2011.
- RINK, John (ed.). Musical Performance: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_ (ed.). The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- ROCHA, Miguel Ângelo. A obra no gerúndio. 2013. 164 f. Tese (Doutorado) - Doutoramento em Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.
- STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques. Los Angeles: University Of California Press, 2001.
- UFSC Entrevista - Edino Krieger. Diretor: Cledison Marques. Santa Catarina: TV UFSC, 2017. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=g4A0Rq2qNQs>
- ZOMER, Ana Leticia Crozetta; BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. Indeterminação na composição e na performance: análise da obra Two6 do compositor John Cage. Debates, Rio de Janeiro, v. 1, n. 14, p.9-24, jun. 2015.