

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES - IARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – MESTRADO ACADÊMICO

HELENILCE ELEUTÉRIO DE PAULA RAMOS

**QUATRO CANÇÕES DE EDINO KRIEGER:
UM ESTUDO ANALÍTICO**

UBERLÂNDIA-MG
2018

HELENILCE ELEUTÉRIO DE PAULA RAMOS

**QUATRO CANÇÕES DE EDINO KRIEGER:
UM ESTUDO ANALÍTICO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico - do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música.

Linha de pesquisa 1: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Orientador: Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra.

Uberlândia-MG
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R175q Ramos, Helenilce Eleutério de Paula, 1969-
2018 Quatro canções de Edino Krieger [recurso eletrônico] : um estudo analítico / Helenilce Eleutério de Paula Ramos. - 2018.

Orientador: Celso Luiz de Araujo Cintra.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Música.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.591>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Música. 2. Krieger, Edino, 1928- - Canções. 3. Música de câmara - Brasil. 4. Música - Análise. I. Cintra, Celso Luiz de Araujo (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Música. III. Título.

CDU: 78

Gloria Aparecida - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO

Quatro Canções de Edino Krieger: Um estudo analítico

Dissertação defendida em 30/07/2018.

Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra (UFU) – Orientador

Prof. Dr. Robervaldo Linhares Rosa (UFG)

Prof. Dr. Daniel Luís Barreiro (UFU)

Agradecimentos

A Deus, pela saúde, força, disposição e persistência na condução e realização desse trabalho de pesquisa.

Ao Prof. Dr. Celso Cintra, pela orientação, pelos valiosos ensinamentos, pela compreensão, pelo carinho e por acreditar em minhas potencialidades e me ajudar a vencer minhas fragilidades.

Aos Professores Doutores Daniel Barreiro e Flávia Botelho pelas sugestões e considerações apresentadas por ocasião do Exame de Qualificação.

Aos Professores Doutores Daniel Barreiro e Robervaldo Linhares Rosa por aceitarem o convite para integrar a banca examinadora da minha defesa.

Ao meu esposo Luciano Ramos, pela paciência, apoio, incentivo e companheirismo em todo o processo.

Ao meu filho, Gustavo, pelo carinho, amor e compreensão.

Aos meus pais queridos, Elício e Alice, pelo apoio e incentivo aos estudos, por não medirem esforços para a educação dos filhos, por todos os belos exemplos de vida, todos os ensinamentos, pela nobreza de caráter e pela sabedoria.

Ao Edino Krieger, pela entrevista concedida, revelando detalhes de extrema importância não encontrados em bibliografias, contribuindo enormemente para a realização deste trabalho.

À amiga Jeanne Rocha, que desempenhou um papel decisivo na realização do meu projeto; pelos comentários, críticas e opiniões que ajudaram na definição da minha pesquisa.

À amiga Cecília Maritza, que tanto me auxiliou na formatação e correções do texto, desde que era um projeto; pela generosidade, disposição e paciência em me ajudar nos problemas técnicos da informática.

À amiga cantora Vânia Alvim, pela disposição e empenho em estudar a canção *Silêncios* para fazermos a apresentação para o compositor Edino Krieger.

Aos meus colegas de mestrado pelos bons momentos e convivência harmoniosa nesses dois anos.

Aos meus colegas do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli pelo apoio em todo o processo de realização desta pesquisa.

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho de pesquisa é entender os procedimentos composicionais de Edino Krieger por meio da análise de quatro canções para canto e piano, escolhidas de acordo com suas três fases composicionais: 1ª fase) *Tem Piedade de Mim* (1946); 2ª fase) *Desafio* (1955) e *Canção do Violeiro* (1956); 3ª fase) *Silêncios* (2003). Foi feita uma contextualização histórica relacionando estas canções com os três períodos estilísticos distintos vividos pelo compositor, apontando a transformação de suas criações na medida em que amadurecia suas ideias e linguagem musicais. O processo analítico empregado para a compreensão dos procedimentos composicionais engloba: 1º) exame do texto poético abordando seus aspectos rítmicos e sonoros, além das análises lexical, sintática e semântica do poema; 2º) análise da estrutura musical compreendendo os aspectos melódico, harmônico, rítmico, formal, textural e relações texto-música. Após o estudo dos aspectos literários do poema e da análise da estrutura musical, pôde-se realizar uma abordagem comparativa entre as canções e as três fases de produção musical de Edino Krieger levantando as principais diferenças entre elas, bem como identificando o elo comum que permeia suas fases composicionais.

Palavras-chave: Edino Krieger; Canção de Câmara Brasileira; Análise Musical.

ABSTRACT

The main objective of this research is to understand the compositional procedures of Edino Krieger through the analysis of four songs for voice and piano, chosen according to his three compositional phases: *Tem Piedade de Mim* (1946), lyrics by Antônio Rangel Bandeira, *Desafio* (1955), poem by Manuel Bandeira, *Canção do Violeiro* (1956), verses by Castro Alves and *Silêncios* (2003), text by Cruz and Souza. A historical contextualization was carried out relating these songs with the three different stylistic periods lived by the composer, pointing out to the transformation of his creations as he matured his ideas and musical language. The analytical process used for understanding the compositional procedures comprises: 1º) an analysis of the poetic text approaching the rhythmic and sonic aspects, the lexical, syntactic and semantic analysis of the poem; 2º) an analysis of the musical structure in order to understand the melodic, harmonic, rhythmic, formal e textual aspects and the text-music relations. After studying the literary aspects of the poem and the analysis of the musical structure, a comparative approach was made between the songs and the three phases of Edino Krieger's musical production, presenting the main differences between them, as well as identifying the common link that permeates all his compositional phases.

Key-words: Edino Krieger; Brazilian Chamber Song; Musical Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>Sonata n°1</i> (1° mov.) – E. Krieger – Intervalos de 4 ^{as} na linha melódica (c. 20-21).....	26
Figura 2: <i>Sonata n°2</i> (1° mov.) – E. Krieger – 4 ^{as} nos acordes da pauta superior (c. 73-74).	26
Figura 3: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – Forma original da série dodecafônica (O-0).	54
Figura 4: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – Apresentação da série na linha vocal (c. 1-9).	55
Figura 5: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – Trecho da série original: O-0 (c. 13-14)....	55
Figura 6: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – Trecho da séries O-1 e O-3 (c. 20-22).....	55
Figura 7: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – Presença dos intervalos de 2 ^{as} e 4 ^{as} na série original.....	56
Figura 8: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – Presença dos intervalos de 2 ^{as} e 4 ^{as} na linha do canto (c. 10-14).....	56
Figura 9: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – Repetição de notas, intervalos de 4 ^{as} , 5 ^{as} e 7 ^{as} da linha vocal (c. 20-23).....	59
Figura 10: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – frase fragmentada por pausas (c. 20-23).	59
Figura 11: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – Trecho indicando <i>Sprechgesang</i> (c. 15-17)	60
Figura 12: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – Acompanhamento semi-contrapontístico (c. 7-9).	61
Figura 13: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – desenho rítmico-melódico do acompanhamento (c. 1, 11 e 24).....	61
Figura 14: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – acompanhamento com nota dobrada em oitava, melodia fragmentada com pausas (c. 13-17).	62
Figura 15: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – acompanhamento com acordes <i>plaquê</i> e arpejo, melodia fragmentada com pausas (c. 7-9).	62
Figura 16: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – acordes quartais (c. 20-23).	63
Figura 17: <i>Quermesse – n° 47</i> , Vol. II Mikrokosmos – Bela Bartók. Motivos em 4as J (c. 1-4).	64
Figura 18: <i>A Prole do Bebê II, 3 - O Camundongo de Massa</i> – Villa-Lobos – Harmonia quartal com acordes em blocos em movimento paralelo (c.102-105).	64
Figura 19: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – trecho em agitado e <i>cresc.</i> num <i>ff</i> (c. 8-9).	65
Figura 20: <i>Tem Piedade de Mim</i> – E. Krieger – trecho em <i>pp</i> terminando num <i>rit.</i> e <i>dim.</i> (c. 15-18).	66
Figura 21: <i>Desafio</i> (1955): E. Krieger – Terças ascendentes, notas da escala de Mi mixolídio com 4 ^a descendentes (c. 9-11).	77
Figura 22: <i>Desafio</i> (1955): E. Krieger – Repetição de notas na melodia (c. 22-24).....	77
Figura 23: <i>Desafio</i> (1955): E. Krieger – Recitativo: Saltos de quartas, quiálteras e arpejos (c. 25-27).	78
Figura 24: <i>Desafio</i> – E. Krieger – Primeiro motivo do acompanhamento pianístico: terças sobre o modo mixolídio com nota pedal (c. 3).	79
Figura 25: <i>Desafio</i> – E. Krieger - Acompanhamento pianístico da mão esquerda (c. 4).	79
Figura 26: <i>Desafio</i> – E. Krieger - Segunda célula do acompanhamento pianístico (c. 4).	79
Figura 27: <i>I – Suspiros (Três Canções)</i> – Guerra-Peixe – Ré mixolídio, padrão rítmico do baião, nota pedal e ostinato (c. 4-7).....	80

Figura 28: <i>Desafio</i> – E. Krieger – trecho em Lá# mixolídio e Sib mixolídio (c. 15-16). ...	81
Figura 29: <i>Desafio</i> – E. Krieger - Trecho em semicolcheias descendentes sobre o acorde de Bb7 (c. 16).....	82
Figura 30: <i>Desafio</i> (1955) - E. Krieger - Acentuação das notas na parte fraca do tempo (c. 10-12).	83
Figura 31: <i>Canção do Violeiro</i> – E. Krieger – Repetição de notas da linha vocal (c. 7-9). 91	
Figura 32: <i>Bachianas Brasileiras N°5</i> – I Aria (Cantilena) – Villa-Lobos - Sequência de notas repetidas (c. 36-37).....	92
Figura 33: <i>Canção do violeiro</i> (1956): E. Krieger – Introdução e movimento da linha do baixo (c. 1-3).....	93
Figura 34: <i>Seresta N°13</i> – Villa-Lobos - Mão esquerda imitando os baixos do violão (c. 4-6).....	94
Figura 35: <i>Canção do violeiro</i> (1956): E. Krieger - Inversões dos acordes e movimento cromático da linha do baixo (c. 13-15).....	95
Figura 36: <i>Canção do Violeiro</i> – E. Krieger – repetição das notas na voz superior e cromatismo nas vozes internas do piano (c. 7-9).	96
Figura 37: <i>Canção do Violeiro</i> – E. Krieger - Sequência de dominantes estendidas e resolução em Gm (c.18-20).	96
Figura 38: <i>Canção do Violeiro</i> – Krieger - acorde de SubV-V=> i (c. 22-23).	97
Figura 39: <i>Canção do violeiro</i> (1956): E. Krieger – Sequência de diminutos num crescendo e resolução em Am (c.13-15).	98
Figura 40: <i>Canção do violeiro</i> (1956): E. Krieger - Descida diatônica dos baixos (c. 16-18).....	99
Figura 41: <i>Canção do violeiro</i> (1956): E. Krieger - Sequência de dominantes e conclusão em Gm (c. 19-20).	99
Figura 42: <i>Silêncios</i> (2003)– E. Krieger – Repetição de notas da linha vocal (s. 2).....	109
Figura 43: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Pedal rítmico acionado simultaneamente com o acorde; ligação entre acorde e baixo (s. 3).	110
Figura 44: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – trecho que sugere série dodecafônica (s. 9-10).	110
Figura 45: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – <i>crescendo</i> e <i>allargando</i> , nota mais aguda (s. 8).	111
Figura 46: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – glissando descendente de lá 5 à sib 4 (s. 9)...	111
Figura 47: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – final Seção A': frases mais curtas, desenho melódico inicial (s. 10-11).....	112
Figura 48: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – início da Seção B: novo desenho melódico; polirritmia entre canto e piano (s. 12).	112
Figura 49: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – final da Seção B: trinado sobre si 5, fermatas e cesura (s. 14).....	113
Figura 50: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – início da Seção A: saltos da região média para o sib 5 e descida em glissando do lá 5 para o sib 4 (s. 15-16).....	113
Figura 51: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – última frase da canção: grandes saltos intervalares; <i>espressivo</i> e <i>ritenuto</i> (s. 16-17).....	114
Figura 52: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Acordes iniciais do acompanhamento: legato, fermatas nas notas graves e pedal (s. 1).....	115
Figura 53: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Acompanhamento dobrando com a melodia (s. 13).....	115
Figura 54: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Acompanhamento independente da melodia (s. 12).....	116
Figura 55: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Cadência de A7(b9/b13) => Dm7 (s. 9-10). .	116

Figura 56: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Cadência de A7(b9/b13)/C# => Dm7M (s. 16-17).....	117
Figura 57: <i>I Drei Lieder</i> , Op. 18 – Webern: presença dos arquétipos harmônicos de primeiro tipo (c. 12-13).	118
Figura 58: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Acordes em blocos com sobreposição de 4 ^a A + 4 ^a J (s. 8).	118
Figura 59: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Acorde em arpejo com sobreposição de 4 ^{as} (s. 10).	118
Figura 60: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Acordes quebrados com sobreposição de 4 ^{as} (s. 13).	119
Figura 61: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Introdução: acordes formados por 2 ^{as} e 4 ^{as} (s. 1).	120
Figura 62: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Acordes em arpejos sobre o Campo Harmônico de Sol eólio (s. 12).	120
Figura 63: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Movimento contrário entre melodia e mão esquerda, que sobe em Si mixolídio e Si eólio (s. 13).	121
Figura 64: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Frase inicial: notas repetidas, terminação melódica feminina descendente e prolongamento do pedal (s. 2).	122
Figura 65: <i>Silêncios</i> (2003) – E. Krieger – Saltos na linha do canto e mudança de registro (s. 8-9).	123

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: As 13 canções para canto e piano: Edino Krieger	40
Tabela 2: Escansão poética: <i>Tem Piedade de Mim</i> (s.d) – Antônio Rangel Bandeira	49
Tabela 3: <i>Tem Piedade de Mim</i> (1946) – Edino Krieger: Estrutura musical	53
Tabela 4: Escansão poética: <i>Desafio</i> (1938) – Manuel Bandeira	70
Tabela 5: <i>Desafio</i> (1955) – Edino Krieger: Estrutura musical	75
Tabela 6: Escansão poética: <i>Canção do Violeiro</i> (1863) – Castro Alves.....	86
Tabela 7: <i>Canção do Violeiro</i> (1956) – Edino Krieger: Estrutura musical	90
Tabela 8: Escansão poética: <i>Silêncios</i> (s.d) – Cruz e Sousa.....	103
Tabela 9: <i>Silêncios</i> (2003) – Edino Krieger: Estrutura musical	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - O COMPOSITOR	15
1.1 - As três fases de sua produção musical	16
1.1.1 - 1ª fase (1944-1952): Dodecafônica.....	16
O Grupo Música Viva	19
1.1.2 - 2ª fase (1953-1964): Neoclássico-nacionalista.....	23
1.1.3 - 3ª fase (a partir de 1965): Síntese Dialética.....	28
CAPÍTULO 2 – AS CANÇÕES DE EDINO KRIEGER E SEUS AMBIENTES	
COMPOSICIONAIS	31
2.1 - Considerações sobre a canção	31
2.2 – O contexto musical brasileiro na primeira metade do século XX	36
2.3 – As canções para canto e piano de Edino Krieger.....	39
CAPÍTULO 3 – AS ANÁLISES	44
3.1 - Considerações Preliminares.....	44
3.2 – As canções analisadas	46
3.2.1 – Tem Piedade de Mim (s.d).....	46
I) O poeta Antônio Rangel Bandeira	46
II) Análise literária do poema	47
III) Estrutura musical	52
3.2.2 – Desafio (1938).....	67
I) O poeta Manuel Bandeira.....	67
II) Análise literária do poema.....	68
III) Estrutura Musical.....	74
3.2.3 - Canção do Violeiro (1863)	84
I) O poeta Castro Alves.....	84
II) Análise literária do poema.....	84
III) Estrutura Musical.....	89
3.2.4 – Silêncios (s.d).....	100
I) O poeta Cruz e Sousa	100
II) Análise literária do poema.....	101
III) Estrutura Musical.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
REFERÊNCIAS	127
ANEXO A	134
ANEXO B	140
ANEXO C	143
ANEXO D	147
ANEXO E.....	151

INTRODUÇÃO

A ideia deste trabalho de pesquisa surgiu em 2007, quando houve contato, pela primeira vez, com a obra do compositor Edino Krieger em virtude do Concurso de Piano realizado em Ituiutaba, Minas Gerais, onde ele fora homenageado pela qualidade de seu trabalho, e pela vivacidade e entusiasmo em trabalhar pela música brasileira. Desde então, iniciou-se a leitura e aquisição de bibliografias e partituras desse compositor a fim de planejar um projeto de pesquisa como forma de conhecer e divulgar suas obras no meio musical acadêmico. Na busca de trabalhos realizados sobre Krieger, observou-se a existência de diversas pesquisas sobre suas obras pianísticas (GANDELMAN e BARANKOVSKI, 1999; ROSA, 2001; VIEIRA, 2005; SANTOS, 2013), orquestrais (TACUCHIAN, 1999; BRUCHER, 2007), violonísticas (ULLER, 2012; SILVA JUNIOR, 2013; KREUTZ, 2014), entre outras. Contudo, não foram encontrados, até o momento, trabalhos de pesquisa sobre suas canções para canto e piano, fato que motivou esta proposta de pesquisa. Ademais, a escolha das peças para canto e piano deve-se ao fato de ser o piano o instrumento de formação desta pesquisadora, bem como a experiência como pianista correpetidora da área de Canto do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, em Uberlândia, Minas Gerais.

Nascido em 1928, em Brusque, Santa Catarina, Edino Krieger é personalidade viva e de extrema importância para a música contemporânea brasileira. Sua obra ocupa lugar de destaque no conjunto da produção musical do Brasil. Além de escrever para diversos instrumentos solo, música de câmara, orquestra, coro e banda, Krieger ainda desenvolveu paralelamente as atividades de produtor e crítico musical. A professora e pesquisadora Ermelinda de Azevedo Paz, que desenvolveu uma extensa e minuciosa pesquisa sobre o compositor, ressalta:

Edino Krieger consolidou sua trajetória tríplice - como compositor, como crítico musical e como produtor musical -, deixando marcas profundas no meio musical brasileiro, trazendo importantes contribuições para o desenvolvimento da cultura, da música e do músico brasileiro, sendo, sem sombra de dúvida, um dos grandes pilares do meio musical de nosso tempo (PAZ, 2012, p. 56).

Krieger possui formação ampla e diversificada: no Rio de Janeiro, iniciou seus estudos de harmonia, composição, contraponto e fuga com Koellreutter; nos Estados Unidos, estudou composição e orquestração com Aaron Copland, Darius Milhaud e Peter

Mennin; na Inglaterra, aperfeiçoou-se em composição com Lennox Berkeley. Suas obras revelam os traços dessa diversidade de orientações aliada às influências de compositores, como Hindemith, Prokofiev, Villa-Lobos, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe.

De acordo com Ermelinda Paz (2012), a produção musical de Krieger divide-se em três fases distintas. A primeira fase, que compreende de 1944 a 1952, é marcada pelo contato com a técnica dodecafônica por meio de Koellreutter, seu primeiro professor de composição e responsável por sua sólida base teórica e intelectual. Esse período determina o início de sua formação como compositor e sua integração ao Grupo Música Viva, ao lado de Guerra Peixe e Cláudio Santoro. As composições dessa fase são marcadas pelo emprego do dodecafonismo e pela utilização de formas breves.

No intervalo de 1953 a 1965 ocorre a segunda fase, que é considerada neoclássica com características mais nacionalistas, predominando as formas tradicionais com uma linguagem tonal e modal; período em que começa a explorar os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos típicos dos gêneros da música brasileira urbana — choro, seresta, frevo, marcha-rancho. A sua terceira fase, de 1965 aos nossos dias, é considerada síntese de sua experiência, porque o compositor não se preocupa em enfatizar determinadas técnicas, formas ou processos de composição (PAZ, 2012).

O objetivo principal dessa pesquisa é entender os procedimentos composicionais de Edino Krieger por meio da análise de quatro canções para canto e piano, escolhidas de acordo com suas três fases composicionais: 1ª fase) *Tem Piedade de Mim* (1946), texto de Antônio Rangel Bandeira; 2ª fase) *Desafio* (1955), poema de Manuel Bandeira e *Canção do Violeiro* (1956), versos de Castro Alves; 3ª fase) *Silêncios* (2003), texto de Cruz e Souza. A proposta abrange: a) contextualização destas peças dentro do período contemporâneo; b) análise poética e musical abordando os aspectos formal, melódico, rítmico e harmônico; c) análise comparativa das principais diferenças estilísticas, bem como o elo comum que permeia os três períodos vividos pelo compositor.

As quatro canções escolhidas para constituírem esse estudo foram selecionadas por apresentarem diferentes características musicais, sendo uma canção da primeira, duas canções da segunda e uma, da terceira fase. Na segunda fase composicional foram selecionadas duas canções por ser o período mais produtivo de Edino Krieger, no qual ele compôs oito de suas treze canções.

A extensa pesquisa realizada por Ermelinda Paz sobre o compositor resultou em dois volumes sob o título de *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor* (2012).

Esse material representa um acervo importante, contendo suporte histórico e biográfico sobre o compositor, pois apresenta informações fundamentais sobre Krieger enquanto compositor, crítico e produtor musical.

Ainda dentro dessa perspectiva, o livro *Música Contemporânea Brasileira* (1981), de José Maria Neves, é importante fonte de consulta. O autor faz um apanhado histórico dos principais fatos e movimentos musicais ocorridos no país desde o início do século XX. Neves reserva uma parte do livro para descrever a conturbada chegada de Koellreutter ao Brasil, sua influência no meio musical, o surgimento do Grupo Música Viva e a inserção de Edino Krieger nesse meio.

A análise dos poemas segue os parâmetros indicados por Norma Goldstein no livro *Versos, Sons, Ritmos* (2002). De acordo com a autora, a análise poética deve abordar os aspectos rítmicos e sonoros do poema, além da análise nos níveis lexical, sintático e semântico. Ademais, o livro *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder* (1996), de Deborah Stein e Robert Spillman, apresenta-se também como importante referência para o estudo da canção neste trabalho, pois os autores fornecem conceitos de análise poética que auxiliam o intérprete e o analista a partir de um estudo histórico, literário, musical e de interpretação.

A análise formal desta pesquisa está fundamentada no livro *Comprehensive Musical Analysis* de John White (2003). A proposta do autor é que a análise musical seja subdividida em três níveis: *microanálise*, *análise intermediária* e *macroanálise*, levando-se em consideração os aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos e sonoros, este último reservado para considerações sobre dinâmica, timbre, textura entre outros.

Dentro dessa abordagem formal, o livro de Arnold Schoenberg *Fundamentos da Composição Musical* (1993) apresenta-se como suporte fundamental às questões básicas, tais como forma, frase, motivo, melodia, tema, período e acompanhamento. Outros referenciais foram incorporados ao trabalho na medida em que a pesquisa foi sendo desenvolvida.

Também foram colhidas informações biográficas sobre o compositor e sua obra em materiais digitais bibliográficos disponíveis em portais virtuais e bibliotecas. Outras informações relevantes e pertinentes à temática da pesquisa foram coletadas em entrevista direta com o compositor que marcou sua presença no XV Concurso de Piano promovido pelo Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, em Uberlândia, Minas

Gerais, realizado em novembro de 2017, no qual Edino Krieger foi o compositor homenageado.

O primeiro capítulo que integra essa pesquisa apresenta uma síntese da trajetória de Krieger, abrangendo vida e obra, a importância como compositor, as influências que recebeu de outros compositores e as três fases de sua produção musical. Dentro da fase dodecafônica do compositor, foi feita uma abordagem acerca do Grupo Música Viva: seu surgimento no Brasil, sua importância como movimento de renovação musical na década de 1940, sobre Koellreutter, como idealizador e fundador desse grupo e responsável por introduzir e divulgar a técnica dodecafônica no contexto musical brasileiro. Foram apresentados os fatores que marcaram o afastamento de Krieger da técnica dos doze sons no início da década de 50 e sua mudança em direção ao nacionalismo musical com ênfase nas formas tradicionais e a consolidação dessa nova linguagem de composição ao longo dos anos 50 até meados de 60. A partir de então, o compositor não se prende à forma ou a uma determinada técnica.

As canções para canto e piano são retratadas no segundo capítulo que é subdividido em três subitens. No primeiro, “Considerações sobre a canção”, são apresentados os diversos conceitos de canção e suas diferentes abordagens, seu surgimento na história da música europeia, o *lied* alemão, o piano como instrumento acompanhador da canção, a modinha no Brasil e Alberto Nepomuceno como a figura central da canção brasileira. O segundo subitem retrata o contexto musical brasileiro na primeira metade do século XX, descrevendo a luta dos compositores brasileiros para criação de uma música genuinamente nacional, a influência de Mário de Andrade sobre o trabalho dos compositores, a objetividade da estética neoclássica, a genialidade de Villa-Lobos e sua participação no governo de Vargas e os ideais renovadores do Grupo Música Viva. No último subitem são apresentadas as canções para canto e piano de Edino Krieger, descrevendo suas principais peculiaridades, o processo de composição texto e música, a maneira com que o compositor escolhia os poetas e os poemas e a inserção das canções dentro das fases composicionais vivenciadas pelo compositor.

O terceiro capítulo compreende a aplicação das técnicas de análises e suas descrições. Previamente, foram explicitados os principais referenciais bibliográficos que embasam a análise das canções, especificando todo o procedimento analítico, incluindo a escansão poética, análise lexical, sintática e semântica do poema, bem como a análise

musical abordando a estrutura formal da canção, delineando seus aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos, acompanhamento pianístico e relação texto-música.

As quatro canções escolhidas são analisadas respeitando o traço histórico de composição. A primeira canção, *Tem Piedade de Mim* (1946), composta quando Krieger era ainda muito jovem, retrata, de forma embrionária, elementos estruturais e idiomáticos que, em função da recorrência em outras fases composicionais, viriam a constituir traços peculiares de sua escrita. Pôde-se identificar na composição aspectos da escrita dodecafônica de Krieger, que tem por base procedimentos da técnica serial aplicados de maneira livre, não rigorosa, na qual o compositor se serve da série apenas como material de referência.

Nas duas canções do período neoclássico-nacionalista, *Desafio* (1955) e *Canção do Violeiro* (1956), apesar de apresentarem estilos e características composicionais diferentes, a busca pelo nacionalismo de Krieger manifesta-se pelos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos típicos dos gêneros da música brasileira urbana. Na primeira, o compositor explora o modalismo e o padrão rítmico do baião, características presentes na música dos violeiros nordestinos. *Canção do Violeiro* já possui figurações que a aproximam do choro-canção e da seresta, pela poesia de caráter sentimental, melodia expressiva, acompanhamento com cromatismos e baixos melódicos imitando o violão.

Na última canção analisada, *Silêncios* (2003), observa-se que o compositor sintetiza sua experiência e maturidade composicional ao mesclar elementos e procedimentos estruturais já apresentados em composições das fases anteriores, como a sugestão de série dodecafônica e trechos com o emprego do modalismo. Percebe-se que a peça apresenta maior liberdade de escrita com novas sonoridades e possibilidades acústicas exploradas principalmente pelo uso do pedal e das fermatas.

Por fim, separa-se um texto para as considerações finais, momento em que serão apresentadas as conclusões acerca dos procedimentos composicionais de Edino Krieger a partir das canções analisadas, descrevendo as principais diferenças e os pontos comuns entre elas. Acompanham, posteriormente às considerações finais, os anexos que contêm a entrevista realizada com o compositor e as partituras das canções escolhidas para a pesquisa.

CAPÍTULO 1 - O COMPOSITOR

Num ambiente familiar de intensa atividade musical, nasceu Edino Krieger em março de 1928, na cidade de Brusque, Santa Catarina. Aos 7 anos, iniciou seus estudos de violino com seu pai, o violinista, regente e compositor, Aldo Krieger. Desde criança, já demonstrava ter muita musicalidade e seu pai, muito exigente e severo, sempre lhe cobrava várias horas de dedicação e estudo. A esse respeito, Krieger relembra:

E ele queria que eu fosse um concertista, que estudasse violino a sério. Então, eu estudei violino com ele, comecei com 7 anos a me interessar. Meu pai já havia determinado que eu ia ser violinista. Ele não ia deixar por menos, eu tinha que ser concertista. Era uma decisão dele. E eu já estava mais ou menos seguindo, não com um grande entusiasmo, mas, enfim... (KRIEGER apud PAZ, 2012, p. 32)

Em 1943, graças a uma bolsa concedida pelo governo de Santa Catarina, Edino Krieger chega ao Rio de Janeiro, aos 15 anos, para continuar seus estudos de violino no Conservatório Brasileiro de Música. O encontro, nesse mesmo ano, com o alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005)¹ e sua matrícula no curso livre de composição oferecido por ele exerceria em Krieger enorme influência artística e intelectual. Aos poucos, ele passa a se interessar mais pela composição que pelo violino, adotando o dodecafonismo² como principal técnica composicional.

¹ *Hans Joachim Koellreutter*: o flautista e regente alemão chegou ao Brasil em 1937, depois de uma turnê artística pela América do Sul, radicando-se definitivamente aqui. Além de trazer para o Brasil a agitação cultural da qual participou ativamente na Alemanha e na Suíça, Koellreutter trouxe também, “uma sólida bagagem musical recebida especialmente de Kurt Thomas e de Hermann Scherchen, de quem foi discípulo dileto e assistente” (NEVES, 1981, p. 84). Ao lado da sólida base tradicional, Koellreutter “buscava sempre aprofundar-se em novas técnicas composicionais, aliando o rigor clássico de Hindemith às buscas harmônicas e formais do dodecafonismo, tudo isso dentro da tendência primordialmente expressionista. [...] Koellreutter não seria apenas o compositor e o intérprete que abandonava a Alemanha em guerra e buscava um pouso tranquilo, mas o organizador dinâmico dos movimentos de renovação e o líder absoluto da nova geração de compositores brasileiros, que podiam assim libertar-se da orientação unilateral e exclusiva do nacionalismo. [...] Apenas um ano depois de sua chegada, ele já era feito professor de harmonia, contraponto, fuga e composição no Conservatório Brasileiro de Música [...]” (Ibid, p. 84). “O ensino de Koellreutter se baseava em algumas premissas fundamentais, que não pressupunham necessariamente a adesão dos alunos a uma técnica musical específica [...]. Importava ao mestre despertar nos discípulos a convicção da necessidade absoluta de guardar inteira liberdade de expressão, mas importava-lhe igualmente o domínio perfeito de todos os processos de composição e especialmente daqueles que respondessem às exigências da evolução da linguagem musical” (Ibid, p. 86).

² *Dodecafonismo*: “Música construída de acordo com o princípio, enunciado separadamente por Hauer e Schoenberg, no início dos anos 20, de composição com base na escala de 12 notas. De acordo com o princípio de Schoenberg, as 12 notas cromáticas da escala de temperamento igual são arrumadas numa ordem particular formando uma série que serve de base para a composição. [...] a série de notas pode ser usada em sua forma original, ou invertida, ou em movimento retrógrado, ou retrógrado invertido; em cada uma dessas formas a série pode ser transposta para qualquer altura (cada série pode, portanto, ter 48 formas possíveis). Toda a música da composição é construída a partir desse material básico; qualquer nota pode ser repetida,

Em 1948, o compositor recebe uma bolsa de estudos para se aperfeiçoar em composição nos Estados Unidos e, em 1955, em Londres. Tanto nos EUA quanto em Londres, Edino recebeu orientações de professores com tendências neoclássicas, abandonando aos poucos o dodecafonismo em favor desse estilo.

A experiência e contato com as diversas vertentes, trouxe amadurecimento musical ao compositor. Atualmente, Krieger não se prende a determinadas regras ou métodos específicos: utiliza o dodecafonismo de uma maneira muito pessoal, aliado a recursos de vanguarda, tradicionais e elementos brasileiros. Em 2008, numa palestra proferida na Escola de Música da UFRJ em comemoração aos seus 80 anos, o compositor comentou sobre esse momento de maturidade musical:

Mas minha preocupação sempre ao fazer música serial, a partir de um certo momento, foi em primeiro lugar fazer música. Se fosse serial ou não, se fosse tonal ou não, seria secundário, acho que é secundário. O essencial é que exista uma ideia musical e que haja suficiente convicção para transmiti-la, não importa por que meios. [...] Depois, a partir de certo ponto, realmente abandonei a preocupação de conciliar sistemas ou técnicas e parti para um “voo livre”; acho que é minha tendência mais atual (KRIEGER, 2011, p. 418-419).

1.1 - As três fases de sua produção musical

1.1.1 - 1ª fase (1944-1952): Dodecafônica

Este período é marcado pelo início de seus estudos de harmonia, contraponto e fuga com Koellreutter em uma turma que incluía Cláudio Santoro e César Guerra-Peixe.

As primeiras composições de Krieger, em 1944, apontam para uma estética mais impressionista, como é o caso de sua primeira peça *Improviso* para flauta (1944). Na *Sonatina Canônica* para duas flautas, também de 1944, ele começa a explorar o recurso da modulação tonal, já preparando seu caminho em direção ao atonalismo.

Krieger relembra de seus primeiros anos de estudo com Koellreutter:

Ele sempre estimulava muito. Num determinado momento, disse: “Olha, você fez um grande progresso”. Mas as peças que eu fazia modulavam de tal maneira, passavam de um tom para outro, que começou a se tornar um caos do ponto de vista da estrutura tonal. Aí o professor me chamou atenção para o processo evolutivo da linguagem musical. O que tinha acontecido com Wagner, com *Tristão e Isolda*, que tinha sofrido mais ou

mas a ordem da série deve ser mantida. São permitidas as transposições à 8ª. As notas podem ocorrer em qualquer voz e podem ser usadas na forma de acordes, bem como melodicamente” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 271-272).

menos esse problema. Aquele início do *Tristão* você nunca sabe onde está a tônica. Começa e depois fica circulando, modulando, e só depois de alguns minutos talvez, é que retorna e acha outra vez a tônica. Foi quando ele disse que, como consequência disso há uma escola de composição na Alemanha, criada por Schoenberg, que se propõe a eliminar de vez a questão da tonalidade. Respondi que estava interessado em conhecer isso. Perguntei como era, aí comecei a trabalhar com ele um pouco a questão da técnica serial, da técnica dodecafônica, que outros alunos já tinham começado também a experimentar, o Santoro e o Guerra-Peixe (KRIEGER, 2011, p. 416-417).

Em 1945, com apenas um ano e meio de estudos, sua *Música 1945* para oboé, clarinete e fagote, obteve o Prêmio Música Viva. Por meio deste prêmio, Krieger foi convidado a participar do Grupo Música Viva. Sobre este período, o compositor comenta:

A partir de 1945, eu tinha um pouco mais de um ano de estudo, fiz um trio de sopros dodecafônico. Koellreutter achou uma beleza e eu também. Atualmente acho um exercício escolar, uma peça que não tem grandes qualidades, mas ele ficou muito entusiasmado e me propôs ingressar oficialmente no Grupo Música Viva, formado pelos melhores alunos. Eram o Santoro, o Guerra-Peixe, a Eunice Catunda, o Heitor Alimonda. E fui então, eleito o caçula do grupo Música Viva (KRIEGER, 2011, p. 417).

Edino Krieger inicia sua trajetória no Grupo Música Viva num contexto marcado por discussões e debates acerca da busca de novos recursos expressivos e o desejo de criar obras caracteristicamente nacionais. Sobre esse período, nas palavras de Krieger:

Discutíamos muito no grupo, internamente, sobre a técnica serial, se seria ou não compatível com a música brasileira, com a temática brasileira. Alguns achavam que não, que a técnica serial havia vindo de uma cultura europeia e que implicava necessariamente na adoção de certos padrões de estilo, de linguagem, que não eram compatíveis com a música brasileira. Eu e o Guerra-Peixe tínhamos opiniões contrárias. Eu achava que técnica é técnica, quer dizer, não existe razão para ter uma forma tradicional, do barroco, como a fuga, se não é possível fazer uma música brasileira com a forma de fuga. Forma não tem nada a ver com o conteúdo. Tanto assim que Villa-Lobos fez várias fugas. Admitir a técnica não implica necessariamente em abdicar totalmente, digamos assim, das suas origens culturais (KRIEGER, 2011, p. 417).

O trio *Música 1945* marca o início da fase dodecafônica de Edino Krieger; *Sonata curta*, *Quarteto prévio para cordas*, *3 Miniaturas* e *Epigramas* para piano, *3 Miniaturas* para flauta e piano fazem parte desta fase. Como sugerem os títulos, as peças de Krieger desse período enfatizam as formas curtas e breves, característica inerente nas obras dos compositores que representaram o atonalismo livre no início do século XX. Há como

exemplo extremo dessa concisão formal, as *Três Pequenas Peças para violoncelo e piano* Op. 11 de Anton Webern compostas em 1914; são peças de duração muito curta (as três não passam de dois minutos), cuja expressão está condensada em cada detalhe, restrita aos conteúdos essenciais. Destas microformas deriva uma linguagem densa, em que cada pequeno grupo de notas constitui um discurso musical (MACHADO, 2008, p. 2).

Krieger nunca tratou o serialismo de forma sistemática, permitindo-se, com frequência, a repetição, a omissão e a permutação de notas da série bem como o abandono ou introdução de uma nova série sem que a anterior estivesse concluída. Para ele, “mais importante do que a técnica que você usa, é a mensagem musical que você transmite” (KRIEGER, 2017).

O compositor estudou com Koellreutter por cinco anos, só interrompendo em 1948, quando foi selecionado, entre vários jovens compositores, para uma temporada nos Estados Unidos, onde estudou orquestração com Aaron Copland e composição com Darius Milhaud na *Berkshire Music Center* de Massachusetts e, logo depois, com Peter Menin na *Julliard School of Music*, compositor de formação mais neoclássica³. Nessa época, ainda dividido entre a composição e o violino, estudou também com William Nowinsky, primeiro violino da Filarmônica de Nova York.

Do contato com Copland, vieram duas interessantes peças: *Melopeia*, para canto, viola, oboé, sax e trombone e *Fantasia*, para orquestra. Para Krieger, o resultado desse período foi extremamente enriquecedor, pois diversificou suas experiências, ampliando seus horizontes para novas concepções estéticas. Suas composições desse período começam a trilhar uma nova vertente, marcando seu afastamento do dodecafonismo e consequente aproximação do nacionalismo.

A fase dodecafônica de Krieger encerra-se em 1952, com *Sururu nos doze*, posteriormente denominado *Choro* para flauta e orquestra de cordas. Segundo o próprio compositor, a peça foi um desafio, na qual ele procurou combinar a técnica dodecafônica a elementos melódicos e rítmicos da música popular brasileira criando, assim, uma música

³ *Neoclássico*: “Termo usado para descrever o estilo de certos compositores do séc. XX que, sobretudo no período entre as duas guerras mundiais, reviveram as formas equilibradas e os processos temáticos explícitos dos estilos antigos. O termo aplica-se particularmente a Stravinsky, a partir de *Pulcinella* (1920), que utiliza música tida como de Pergolesi, até *The Rake's Progress* (1951), que usa técnicas mozartianas de recitativo e ária. Aplica-se também a Prokofiev (a Sinfonia *Clássica*, com suas formas de dança do séc. XVIII), Hindemith e (embora renegasse as ideias do neoclassicismo) Schoenberg” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 646).

nacionalista de 12 sons. Percebe-se aqui o despertar de uma consciência mais nacional e uma necessidade de acrescentar motivos da música popular brasileira em suas obras.

O Grupo Música Viva⁴

Criado em 1939, por iniciativa de Koellreutter, o Grupo Música Viva iniciou-se como uma sociedade de concertos e ligava-se diretamente aos trabalhos do regente alemão e professor de Koellreutter, Hermann Scherchen, à sua revista *Música Viva* e ao seu grupo. O movimento, surgido na Europa na década de 30, tinha como objetivo a renovação e divulgação das obras de compositores do século XX, dentre eles, Hindemith, Prokofiev, Stravinsky, Schoenberg, Berg e Webern.

Quando chegou ao Brasil, em 1937, Koellreutter era ainda muito jovem (22 anos), mas já tinha uma ampla formação musical e trazia uma boa experiência como instrumentista e participante das atividades em favor da música contemporânea na Europa. O único grupo no qual poderia encontrar apoio para suas ideias de renovação era o dos próprios nacionalistas que representavam, então, o modernismo brasileiro da época.

Inicialmente, o grupo tinha como meta, a renovação musical por meio da formação, criação e divulgação da música contemporânea brasileira. No entanto, seu campo de atuação, aos poucos, foi se ampliando. Por meio de programas de rádio, concertos, audições experimentais, edições de revista e de músicas, cursos, eventos, atividades que realizou, pelas propostas que trouxe à reflexão e pelas que tornou realidade, o Grupo Música Viva tornou-se responsável pelo intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural ocorrido na década de 40 no Brasil.

Num primeiro momento, o grupo reuniu personalidades atuantes e ligadas ao nacionalismo musical da época, tais como Villa-Lobos, Guarnieri, Lorenzo Fernandez, entre outros. Aos poucos, porém, o movimento se polarizou e, por volta do ano de 1944, aqueles nomes mais ligados ao nacionalismo foram se afastando. Koellreutter, talvez por se sentir apoiado por seus alunos mais jovens e promissores, assume, então, uma postura mais radical em favor da modernidade, passando a defender a música de vanguarda e opondo-se frontalmente ao nacionalismo musical dominante.

⁴ Em depoimento pessoal a Robervaldo Linhares Rosa no dia 22 de junho de 2001, o compositor Edino Krieger ressaltou a diferença existente entre o Grupo Música Viva e o Movimento Música Viva. “O primeiro era formado basicamente por alunos de composição do prof. Koellreutter, enquanto o segundo, do qual Villa Lobos era o presidente de honra, congregava músicos de diversas formações, como Frutuoso Viana, Luis Cosme, Otávio Bevilacqua e Brasília Itiberê. Dentre as atividades do Movimento Música Viva, destaca-se o programa radiofônico Música Viva, na Rádio Ministério da Educação e Cultura” (ROSA, 2001, p. 18).

A técnica dodecafônica surgiu no grupo por volta de 1940, quando Cláudio Santoro teve seus primeiros contatos com Koellreutter e mostra, em suas composições, o uso dos doze sons, mesmo sem ter tido contato com a técnica ou com Schoenberg. Como Koellreutter havia trazido consigo materiais e conhecimento a respeito da música dodecafônica europeia, pelo interesse pessoal de Santoro, o alemão contribuiu para introduzir e divulgar a técnica ao grupo.

A atuação desse professor junto ao grupo e sua revista propagadora das ideias do grupo, também denominada Música Viva, gerou, na década de 40, intensas discussões e calorosos embates ideológicos e estéticos. Tais conflitos surgiram pela busca de novos recursos expressivos (representados pela técnica dodecafônica) e pelo desejo de criar obras caracteristicamente nacionais, segundo o ideal nacionalista proposto por Mário de Andrade. O auge dessas divergências culminou com a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de Camargo Guarnieri, de 7 de novembro de 1950.

A polêmica carta foi direcionada à estética vanguardista vigente como um todo, e à técnica dodecafônica em particular, considerada por Camargo Guarnieri um perigo para a juventude: “expressão de uma política de degenerescência cultural”⁵, “refúgio de compositores medíocres”, sendo altamente perniciosa à cultura nacional. O compositor também procurava chamar a atenção para a importância de uma sólida formação técnica e estética, por parte dos jovens compositores, antes que procurassem uma composição dirigida por fórmulas.

A resposta de Koellreutter, em sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. Resposta a Camargo Guarnieri*⁶ datada de 28 de dezembro de 1950, evidencia o auge das

⁵ Esse termo foi amplamente utilizado pelos regimes autoritários da União Soviética e da Alemanha nos anos 20 e 30. O sentido coletivista da música acabou sendo absorvido pelos movimentos nacionalistas que procuraram elaborar uma arte ligada aos interesses do Estado. “A música romântica, harmônica, passou a simbolizar um mundo ideal, a imagem de um universo mental, não conflitivo, tranquilo. [...] Os sons dissonantes eram vistos como violências ou como símbolos de uma sociedade em conflito. Sob o regime nazista, a ordem harmônica deveria ser respeitada, evitando-se a “desordem” e o “caos” (música serial, por exemplo)” (CONTIER, 1987, p. 114). [...] “O regime alemão prestigiou o romantismo musical, criticando e refutando a música moderna, por exemplo, os compositores ligados à chamada Escola de Viena (A. Schoenberg, A. Webern e A. Berg)” (Ibid., p. 115). Compositores mais progressistas como Hindemith ou judeu, como Schoenberg tiveram que migrar para outros países.

⁶ É interessante salientar que Guarnieri e Koellreutter haviam sido muito amigos. Quase dez anos antes, Guarnieri escrevera uma carta aberta a Koellreutter, “na qual inclusive o valorizava enquanto talentoso compositor atonal” (KATER, 2001, p. 116). Em entrevista à Folha de São Paulo, quando perguntado sobre sua relação com o compositor Camargo Guarnieri, ele confessa: “Ele voltou de Paris e ficamos muito amigos. Ele era regente do Teatro Municipal, eu toquei com ele. Foi muito bom. Quando tive a doença do chumbo, morei numa favela em Indianópolis (São Paulo). Ele sabia que eu estava gravemente doente e sempre me visitava, em 41. Quando estava na favela, nossas mulheres se encontraram e discutiram sobre quem trouxera o dodecafonismo ao Brasil, o responsável por essa revolução. Me contaram, pode ser fofoca, que elas

discussões e polêmicas. O mestre alemão responde, no mesmo tom, criticando a “situação de estagnação mental” do sistema educacional musical brasileiro e das instituições de ensino, “com seu programa atrasado e ineficiente” enaltecendo o “trabalho sincero dos jovens dodecafonistas brasileiros que lutam corajosamente por um novo conteúdo e uma nova forma, e que jamais desprezaram o folclore de sua terra, estudando-o e assimilando-o em sua essência” (KOELLREUTTER, 1950).

Percebe-se, dessa forma, que o nacionalismo musical continuava sendo uma referência importante para o grupo; o que eles defendiam era um novo conceito de nacionalismo – um nacionalismo de vanguarda.

Ao invés de um nacionalismo baseado em citações de canções folclóricas e construído com uma técnica composicional neoclássica, como vinha sendo praticado durante a década de 1930, o grupo Música Viva defendia uma pesquisa das características técnicas do folclore musical que deveriam ser associadas às técnicas modernas de composição (EGG, 2004, p. 52).

A *Carta aberta* de Guarnieri foi um texto bastante divulgado na época e gerou amplos debates e discussões na imprensa. Para Carlos Kater, o texto é considerado relevante mais por sua repercussão do que por seu conteúdo, declarando-o simplório e tardio.

Simplório por não apresentar um nível de argumentação que se sustente tecnicamente. Tardio porque o grupo Música Viva já havia se desagregado quando o texto foi escrito, e porque suas teses já haviam sido expostas em outros textos publicados nas revistas comunistas. Para Kater, apesar de parecer discutir questões de técnica composicional, o texto foi uma tentativa de recuperar para a corrente nacionalista os espaços perdidos no meio musical para os renovadores ligados a Koellreutter (EGG, 2004, p. 116).

A unidade do Grupo Música Viva entrou em crise quando Cláudio Santoro, um de seus principais integrantes, começa a se afastar do grupo. Em 1946, já filiado ao Partido Comunista, o compositor mudou-se para a Europa a fim de estudar e passa a ter contato com compositores comunistas europeus. Sua participação no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais em Praga, em 1948, trouxe-lhe profundas mudanças de

brigaram no salão de chá do Mappin. Camargo de repente não falou mais comigo. Quando fez 70 anos, participamos de um concerto em Teresópolis. Mas nunca mais fomos amigos íntimos como no início” (VOROBOW, 1999, *on-line*).

posicionamento. A exposição da doutrina do realismo socialista⁷ no congresso e os debates em torno dela geraram grandes transformações ideológicas no compositor, além da definição de uma nova postura estética.

Ao voltar para o Brasil, no mesmo ano, Santoro desliga-se do Grupo Música Viva, passando a adotar um discurso mais progressista⁸ de repúdio à música de vanguarda, à burguesia e a seus valores, questionando a função da música e do músico frente à luta de classes, apresentando a pesquisa dos elementos do folclore como uma forma de refletir a nacionalidade brasileira.

Este projeto está em plena consonância com uma das resoluções do Congresso de Praga: educação musical fundamentada nas bases populares e folclóricas de cada região, e estudo destas mesmas manifestações musicais para subsidiar o material utilizado na composição, de forma a construir uma música com identidade nacional e “positiva”, capaz de penetrar nas camadas mais populares da sociedade (HARTMANN, 2010, p. 26).

Enquanto Santoro moldou sua concepção estética a partir de um nacionalismo mais político⁹, com um referencial mais ideológico do que cultural, Guerra-Peixe fundamentou-se nos pensamentos e nas determinações ideológicas de Mário de Andrade e de Mozart de Araújo¹⁰. Em 1949, ele se mudou para Recife com o objetivo de pesquisar o

⁷ Na União Soviética, em 1932, “o “realismo socialista” começou a ser sistematizado como doutrina, sintoma do aumento do controle institucional sobre a cultura. Os artistas deveriam engajar-se na revolução cultural que visava suprimir as contradições ideológicas dos camponeses com o regime socialista – era o poder stalinista começando a assumir o controle da economia e da cultura. Em 1934, a doutrina do realismo socialista foi lançada oficialmente, no I Congresso dos Escritores Soviéticos. [...]. Andrei Jdanov, comissário de cultura de Stalin, proferiu o discurso na sessão inaugural do congresso. Este discurso foi a primeira sistematização da nova doutrina, e defendia, em linhas gerais, a partidarização do artista e a transformação da arte em ferramenta ideológica a serviço da revolução. [...] O realismo socialista tornou-se a doutrina oficial, propagada aos quatro cantos do mundo. A arte passou a ser usada como arma do “mundo democrático anti-imperialista” contra a arte “burguesa”, taxada de “mentirosa”, “pessimista” e “anti-humanista”. Jdanov empreendeu a “campanha antiformalista”, iniciada pela literatura em 1946 e dando maior atenção à música em 1948, que se tornou uma perseguição contra os artistas em geral” (EGG, 2004, p. 72, 73 e 77).

⁸ “[...] os artistas “progressistas” tinham a tarefa de construir uma nova música. Os compositores deveriam evitar o subjetivismo e manifestar através de sua música “as altas ideias progressistas das massas populares”. Deveriam também refletir em suas obras a cultura nacional de seu país fugindo do cosmopolitismo [...]. As formas musicais que permitiriam atingir estes objetivos eram principalmente as da música vocal – óperas, oratórios, cantatas, corais, canções, etc. E a solução passava pela liquidação do “analfabetismo musical” e pela educação musical das massas” (EGG, 2004, p. 82).

⁹ “O *nacionalismo político*, por sua vez, associou-se, com frequência, diretamente ao estabelecimento de um regime forte e rígido, de cunho ditatorial, que para se justificar no poder teve, entre causas e efeitos bastante complexos, de buscar legitimidade. Nação, povo, raça, supremacia, soberania serviram então como conceitos-suporte de grande funcionalidade para a consecução de objetivos políticos e econômicos” (KATER, 2001, p. 115).

¹⁰ *José Mozart de Araújo* (1904-1988): cearense, o musicólogo, professor, historiador e violonista, Mozart de Araújo se interessou principalmente pela investigação das matrizes musicais da música brasileira, tendo estudado sobre a modinha, o lundu, o choro e o nacionalismo musical no Brasil. Guerra-Peixe travou com o

folclore nordestino, abandonando o grupo. Segundo Guerra-Peixe, o principal motivo para seu afastamento do dodecafonismo era sua difícil compreensão e sua falta de identidade com a música nacional. Para ele, o caminho a ser seguido pelo compositor na criação de uma escola brasileira de composição estaria firmado nas fontes populares do país. De acordo com Guerra-Peixe, “o compositor brasileiro não necessita ainda da técnica dos doze sons, pois tudo aqui está em começo, tendo o criador nacional uma riqueza folclórica inesgotável para explorar” (GUERRA-PEIXE, 1950 apud EGG, 2004, p. 137).

Enquanto Cláudio Santoro e Guerra Peixe passaram a criticar o antigo mestre e defender o abandono da postura de vanguarda em prol da pesquisa do folclore e de uma linguagem nacional de composição, Koellreutter continuou defendendo maior liberdade de criação e de pesquisa estética, apoiado por seus alunos mais jovens, dentre eles, Edino Krieger. Na polêmica que envolveu as “cartas abertas” de Guarnieri e Koellreutter, através da coluna do jornal onde Krieger trabalhava como crítico musical, ele se envolveu no debate de forma sensata e equilibrada, procurando defender o professor, “lembrando que um movimento musical não pode viver só dos seus próprios insumos: precisa manter pelo menos uma janela aberta para o mundo, para a diversidade de estilos” (HORTA, 2006, p. 33).

O movimento manteve-se atuante por mais de uma década, entrando em declínio no início dos anos 50. Após várias discussões, polêmicas e conflitos, o movimento termina deixando um legado valioso de promoção eficaz da música contemporânea. Diversos movimentos de renovação nasceram e se desenvolveram em várias regiões do país a partir das ideias do grupo, constituindo, assim, uma nova geração de compositores.

1.1.2 - 2ª fase (1953-1964): Neoclássico-nacionalista

É nesse período que Edino Krieger escreve a maior parte de suas obras e as suas mais representativas também. Essa fase é marcada pelo uso das formas tradicionais barrocas e clássicas, pelo predomínio de elementos rítmicos e melódicos dos gêneros

musicólogo “importantes debates sobre a questão da identidade nacional em suas obras. Mozart de Araújo já publicava textos na imprensa carioca desde 1946, quando defendia o nacionalismo musical baseado no folclore” (EGG, 2004, p. 122). “A correta definição de música brasileira para o autor é tirada de Mário de Andrade [...]: manifestação musical que, sendo feita por indivíduo nacional ou nacionalizado, reflete as características musicais da raça. A viabilização desta definição passava, conforme o autor, pela utilização do folclore como base. A música nacional é então forjada no “inconsciente do povo” expressado no folclore musical. Ali o compositor deve buscar as “constâncias” da música nacional: fórmulas melódicas, células rítmicas, processos de cantar, de conduzir a polifonia e de harmonizar” (Ibid, p. 124).

brasileiros urbanos (seresta, choro, valsa suburbana, frevo) e pela presença da linguagem tonal e modal, sendo um modal mais nordestino, com ênfase nos modos mixolídio e lídio.

O compositor resume essa fase:

Num certo momento, me dei conta de que estava andando em círculos, estava repetindo o mesmo tipo de experiência. E senti falta de uma vivência maior com formas tradicionais, com as formas clássicas, com a forma de sonata etc. Isso eu nunca tinha feito. [...] Quando fui para os Estados Unidos, já em 1948, 49, comecei a fazer algumas peças que não são estritamente serialistas. Por exemplo, essa *Melopeia a 5* já tem influência de jazz. [...] Na segunda fase começo realmente a voltar a usar formas clássicas tradicionais. São as duas *Sonatas para piano*, a *Suíte para cordas*. É uma fase neoclássica, com certas características nacionalistas (KRIEGER apud PAZ, 2012, p. 24).

Em 1955, o compositor é contemplado com uma bolsa do Conselho Britânico de Londres para um curso de aperfeiçoamento em composição por oito meses, com Lennox Berkeley, também um compositor neoclássico. Para Krieger, foi um período extremamente enriquecedor.

Participar da vida musical de Londres é um negócio fantástico. Tive oportunidade de conhecer o Benjamin Britten, frequentei sempre que podia os concertos do *Royal Festival Hall*, do *Albert Hall*, fiz um trabalho na BBC. Eram programas dirigidos ao Brasil, sobre música contemporânea britânica, que resultou num programa semanal na BBC, por mim organizado (KRIEGER apud PAZ, 2012, p. 55).

Sua tendência ao neoclassicismo já se apresentou em sua *Sonata para piano a quatro mãos* (1953), marcando o início dessa fase. São obras destaques desse período: *Sonatina*, *Sonata nº1* e *nº 2* para piano, *Prelúdio* (Cantilena) e *Fuga* (Marcha-Rancho), *Três invenções a duas vozes*.

A característica marcante de sua obra nesse período será a simplicidade e a clareza na organização das ideias musicais, mostrando-se em consonância com o ideal neoclássico hindemithiano. A experimentação das formas e linguagens tradicionais, evidenciando a temática de caráter nacionalista, também será uma constante em suas composições. Gandelman e Barancovski (1999), em seus estudos sobre a obra pianística de Krieger, descrevem essa fase do compositor:

Objetividade (afastamento da música programática), contenção expressiva, clareza de motivos e ideias, escrita polifônica e imitativa, transparência da textura, presença de polos harmônicos, emprego de material originário da própria cultura e de formas clássicas e barrocas

(sonata, suíte, divertimento, concerto grosso) e características estéticas e técnicas do neoclassicismo, vão marcar a produção de Edino Krieger entre 1953 e 1965, [...] Em todas estas obras convivem, com naturalidade e equilíbrio, elementos tonais e modais, ao mesmo tempo em que a construção intervalar melódico-harmônica é marcada por sucessão e superposição de quartas e quintas, construção já anunciada no período anterior (GANDELMAN e BARANCOVSKI, 1999, p. 28).

A exploração do intervalo de quarta como elemento básico na construção do discurso melódico-harmônico é uma constante no universo sonoro de Krieger, permeando todas as suas fases composicionais. Em entrevista a Dossin (2001), o compositor afirma que o uso estrutural do intervalo de quarta melódica e harmônica em suas composições não seria o resultado de sua vivência anterior como violinista, mas sim, está mais relacionada a Hindemith¹¹.

Na entrevista que Krieger concedeu para este trabalho, ele fala sobre o momento em que ouviu Hindemith e o quanto ficou impressionado com sua obra:

[...] eu tive uma fase em que eu fui influenciado pelo neoclassicismo e sobretudo, por Hindemith. Eu me lembro da primeira vez que eu descobri a gravação da sinfonia *Mathis der Maler (Matias, o Pintor)*; eu disse: “Meu Deus, o que é isso? É fantástico, genial.” Eu passava vários dias ouvindo aquele disco de vinil na minha vitrola. Então, há muita influência de Hindemith em minhas composições. [...] Porque todos os alunos dele [Koellreutter] tinham essa influência de Hindemith, que foi a grande figura do neoclassicismo europeu. A harmonia quartal é uma característica dele. E isso é uma coisa que fica, sem querer você está fazendo a mesma coisa, escrevendo de forma parecida (KRIEGER, 2017).

As primeiras composições de Hindemith no início da década de 1920 são marcadas pelo uso livre de dissonâncias, senso harmônico e construção das linhas extremamente cromática, sugerindo um indefinido senso tonal. No final da mesma década, seu estilo musical começa a mudar em direção à clareza e à simplicidade, rumo a um estilo neotonal, permanecendo assim até sua morte.

¹¹ *Paul Hindemith (1895-1963)*: “Compositor alemão. [...] cedo ganhou fama com sua música de câmara e suas óperas expressionistas. Mas logo voltou-se para o neoclassicismo, [...]. No início dos anos 30, passou dos conjuntos de câmara para o domínio de maior alcance da orquestra sinfônica, e ao mesmo tempo sua música tornou-se harmonicamente mais fluida e menos intensamente contrapontística. Na ópera *Mathis der Maler* (Mathias, o pintor), dramatizou o dilema do artista na sociedade, acabando por discordar do engajamento *brechtiano* e insistir numa maior responsabilidade para com a arte. [...] Sua música tardia retorna ao estilo que ele estabeleceu no início dos anos 30 e que expôs, em forma teórica, em *Craft of Musical Composition* (1937-9), onde ele alinha graus da escala e intervalos harmônicos em ordem do mais consoante (tônica, 8ª) ao mais dissonante (4ª aumentada, trítone), fornecendo uma justificativa para a primazia da tríade” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 431).

Segundo Santos (2013), Krieger mostra-se em consonância com a teoria de Hindemith ao explorar o intervalo como unidade estrutural básica do seu universo composicional.

Através do intervalo, o compositor transita por diferentes ambientes estéticos criando atalhos entre os contextos modal, tonal e serial. Embora os intervalos de segunda, terça, quarta e quinta integrem a construção temática e motivica da maior parte de suas peças para piano, o uso melódico e harmônico da quarta — seja exclusivo ou em combinação com outros intervalos — se destaca, especialmente, em função da ampliação das possibilidades sonoras decorrentes dele (SANTOS, 2013, p. 17).

Em sua *Sonata n°1* de 1954 e *Sonata n°2* de 1956, percebe-se o emprego abundante desse intervalo de quarta (Figuras 1 e 2).

Figura 1: *Sonata n°1* (1° mov.) – E. Krieger – Intervalos de 4^{as} na linha melódica (c. 20-21).



Fonte: GANDELMAN e BARANCOVSKI, 1999, p. 30.

Figura 2: *Sonata n°2* (1° mov.) – E. Krieger – 4^{as} nos acordes da pauta superior (c. 73-74).

The image shows a musical score for the first movement of Sonata n°2 by E. Krieger. It features two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff contains a melodic line with several intervals of a fourth, marked with a '4' above the notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking 'mf' is visible in the treble staff. The score is set in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature.

Fonte: SANTOS, 2013, p. 162.

A linguagem modal pode ser apontada como traço marcante nas composições de Krieger do período neoclássico-nacionalista.

É importante salientar que o modalismo representou um importante mecanismo para a construção melódica e para a estruturação harmônica da música ocidental no século XX. Movidos pelo entusiasmo nacionalista, alguns compositores voltaram-se para a música folclórica de suas regiões de origem, predominantemente modal. É o caso de Béla Bartók (1881-1945), cuja preocupação era criar uma música com elementos básicos tradicionais do folclore popular, empregando, com coerência, uma variedade de recursos harmônicos, melódicos e modais.

Similarmente, aqui no Brasil, Guerra-Peixe seguiu esse mesmo percurso. No final da década de 40, após sua experiência junto ao Grupo Música Viva, Guerra-Peixe rompeu com o dodecafonismo e enveredou-se pelo interior do nordeste, especificamente em Pernambuco, a fim de pesquisar o folclore da região, na busca de informações em fonte primária, que de alguma maneira servissem como referência e inspiração para as suas composições. Os estudos sobre o modalismo nordestino e os ritmos brasileiros realizados por Guerra-Peixe serviram-lhe, efetivamente, como referência à sua composição e à de outros compositores que se inspiraram na estética nacionalista.

O modalismo em Krieger manifesta “grande proximidade ao de Guerra-Peixe, considerando que ambos compartilham a mesma base ideológica, o pensamento nacionalista de Mário de Andrade” (SANTOS, 2013, p. 29). Muitos desses procedimentos modais manifestam-se de forma híbrida, como é o caso da canção *Desafio*, de 1954, estruturada dentro do modo mixolídio/lídio.

A obra mais representativa de Krieger dessa fase é o *Divertimento para Cordas*, de 1959, que é a transcrição da *Sonata nº1*, de 1953-54. Neles, o compositor utiliza as formas tradicionais numa linguagem tonal-modal, combinando a sonoridade brasileira com a postura neoclássica. O segundo movimento é uma seresta em homenagem a Villa-Lobos, com caráter expressivo e sonoridade que remete às *Serestas* deste compositor. No último movimento – *Variações e Presto* – inspirado no estilo de Hindemith, Krieger faz uso do modalismo e incorpora elementos do *jazz*, da seresta, da valsa e da dança brasileira, evocando as características rítmicas do frevo.

Em sua *Suíte para Orquestra de Cordas*, de 1954, o compositor também explora vários desses elementos. No terceiro movimento – *Homenagem a Bartók* –, Krieger combina elementos que remetem às obras didáticas do compositor húngaro. No quarto

movimento – *Fuga (marcha-rancho)* - ele mescla elementos rítmicos do gênero musical brasileiro empregando a técnica da fuga.

De acordo com os elementos apresentados, percebe-se que o compositor demonstra sua inclinação ao uso dos esquemas formais neoclássicos preenchidos por elementos rítmicos e melódicos derivados da música brasileira. Em seu universo composicional, é possível referenciar, dentre muitas, as influências de Hindemith, Bartók, Villa-Lobos, Prokofieff, Copland: “São as admirações, homenagens conscientes ao mundo estético pelo qual se sentia e sente atraído” (MIRANDA apud PAZ, 2012, p. 33).

1.1.3 - 3ª fase (a partir de 1965): Síntese Dialética

Esta fase é marcada por realizações pessoais e, também, pela execução de grandes projetos. Na década de 60, Edino firma-se no Rio de Janeiro, consolidando sua trajetória tríplice de compositor, crítico e produtor musical. Ele ocupou importantes cargos em diferentes instituições culturais, sempre preocupado em desenvolver projetos em prol da música e do músico brasileiro, tornando-se um “ativista” cultural.

Entre as várias atividades que exerceu, Krieger foi idealizador dos Festivais de Música da Guanabara de 1969-70, que foram modelos para a criação das Bienais de Música Brasileira Contemporânea, que se iniciaram em 1975 e já se encontram na 22ª (realizada em outubro de 2017); cuja direção pertenceu a Krieger até a 12ª, em 1997. Foi por meio das bienais que obras importantes se revelaram, além de novas técnicas de composição e de novas correntes artísticas.

No campo da criação artística, é um período de criatividade e maturidade de Krieger, uma síntese das suas experiências. Percebe-se uma busca pelas características nacionais, contudo, sem privilegiar determinadas técnicas, formas ou processos de composição. O compositor retoma o dodecafonismo, porém, com o mesmo critério de independência e liberdade.

Essa fase inicia-se com *Variações Elementares* (1965), para orquestra de câmara e percussão, cuja encomenda deveu-se à ocasião do III Festival Interamericano de Música de Washington. A composição possui elementos da técnica dodecafônica com inflexões rítmico-melódicas da música popular brasileira. O compositor fala sobre a obra e resume esse momento de sua carreira:

Tive uma peça encomendada pelo III Festival Interamericano de Música de Washington – as *Variações Elementares* –, onde utilizei uma forma

que é clássica, a forma das variações, mas ao mesmo tempo usando elementos de técnica serialista. O tema das *Variações Elementares* é uma série dodecafônica. Mas essa série é utilizada não estritamente como técnica serialista; é utilizada usando, inclusive, elementos de linguagem, que são mais tradicionais, e também com a presença de elementos temáticos da música brasileira – rítmicos e harmônicos; uma delas chama-se Choro, outra, Bossa-Nova. Daí para a frente, este passou a ser o caminho. Então, começou uma fase que eu chamo de síntese, porque ela praticamente reúne a experiência da primeira fase (que é serialista) com a da segunda fase (que é neoclássica-nacionalista). [...] De 65 para cá eu me sinto menos compromissado com qualquer rotulação. Não me sinto obrigado a usar determinada técnica e ser fiel a ela (KRIEGER apud PAZ, 2012, p. 24).

Esse período é marcado pelo emprego de formas maiores e pela produção de obras sinfônicas para atender a encomendas de diversas instituições, orquestras e festivais. Após *Variações Elementares*, *Ludus Symphonicus* (1965) foi encomendada pelo Instituto Nacional de Cultura e Belas Artes da Venezuela e estreada no III Festival de Música de Caracas. Nessa obra o compositor utiliza o serialismo em sua construção melódico-harmônica, sem enfatizar elementos de conotação nacional brasileira. Em 1972, *Canticum Naturale* foi composta a pedido da Orquestra Filarmônica de São Paulo para as festividades de 150 anos da independência brasileira; a obra evoca cantos de pássaros e ruídos ambientais da Amazônia.

O *Estro Armônico*, de 1975, para orquestra reduzida, foi encomendada para o VIII Festival de Música de Curitiba. A *Passacaglia para o novo Milênio* (1999) foi composta a pedido da Orquestra Sinfônica de São Paulo e em seguida editada pela mesma instituição. Nesse mesmo ano, Krieger compõe *Terra Brasilis*, por encomenda do Ministério da Cultura para as comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil. A obra, nos seus três movimentos, propicia ao ouvinte um painel sonoro do país, percorrendo os diversos períodos históricos até os dias atuais. Paz (2012) tece comentários sobre essa obra:

Canto gregoriano, cantos indígenas, música portuguesa, africana, música urbana brasileira, seresta, maracatu se mesclam e descortinam através dos sons, tendo como ponto culminante uma “batucadência” que lembra as diversas celebrações rítmicas de nosso Carnaval (PAZ, 2012, p. 31).

Nas composições da última fase de Krieger, é possível encontrarmos a presença de elementos nacionalistas misturados às técnicas de vanguarda e materiais sonoros de origens diversas. Talvez seja parte integrante de seu caráter combinar elementos aparentemente contraditórios, mas que geram um surpreendente resultado sonoro.

Aos 90 anos, o compositor continua ativo no cenário musical brasileiro. Em novembro de 2017, Edino Krieger foi o compositor homenageado no XV Concurso de Piano Cora Pavan Capparelli promovido pela área de piano do Conservatório de Uberlândia, Minas Gerais, onde o compositor marcou sua presença.

CAPÍTULO 2 – AS CANÇÕES DE EDINO KRIEGER E SEUS AMBIENTES COMPOSICIONAIS

2.1 - Considerações sobre a canção

De maneira geral, a canção pode ser considerada como uma síntese entre música e poesia. A relação entre estas duas linguagens artísticas indica as diversas possibilidades com que elas se interagem, explorando seus amplos universos e suas características principais, buscando na interpretação musical, uma maior expressividade do significado poético. Mário de Andrade, em seu livro *Aspectos da Música Brasileira* (1939/2012), conceitua a canção como uma peça de câmara para canto e instrumento, especialmente o piano, e que foi elevada à sua mais perfeita representação estética pelos compositores alemães, russos e franceses no Romantismo (ANDRADE, 1939/2012). O musicólogo Vasco Mariz (1921-2017) considera a canção como o núcleo de todas as formas musicais, sendo a voz humana o mais belo, melodioso e mais sensível dos instrumentos musicais (MARIZ, 1959-2002). Segundo o *Dicionário Grove de Música*, o termo canção significa uma “peça musical, habitualmente curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 160).

De acordo com a antropóloga inglesa Ruth Finnegan, a ideia de canção refere-se ao conceito de poesia oral, que está ligada aos primórdios da humanidade em diversas culturas. Mesmo sendo objeto de estudo de especialistas, ou vindo acompanhada por instrumento, grupo ou mesmo desacompanhada, a canção termina por existir na experiência de todos. Segundo Finnegan, a canção guarda em si a complexidade de conectar simultaneamente o texto, música e performance. A letra de uma canção não existe até que seja pronunciada ou cantada com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas. A voz é mais que um mero condutor de textualidades verbais ou musicais, ela é presença melódica, rítmica e modulada. A melodia com a poesia, que se faz canção, significa a ativação corporificada da voz humana (FINNEGAN, 2008, p. 24).

O conceito de canção tem se transformado muito através da história. No final do século XVIII, impulsionado pelos movimentos nacionalistas e pelas tradições da alta literatura e da filosofia, o *Lied* surge na Alemanha como gênero. Tomando como ponto de partida um texto poético, esse tipo de canção era apresentado por cantores profissionais ligados à ópera e acompanhados por conjuntos de câmara. Mozart, Haydn e Beethoven já compunham *lied*, mas é com Schubert que esse gênero ganha importância e se difunde por

toda a Europa estabelecendo-se como um dos mais representativos gêneros musicais do Romantismo. As centenas de *lieder* escritos pelo compositor demonstram um alto grau de sofisticação e concretizam a identificação estreita entre poeta, personagem, situação, cantor, invocando imagens literário-musicais, recursos onomatopaicos e ideias líricas, dramáticas e pictóricas.

Nessa perspectiva, o acompanhamento do piano torna-se mais complexo, assim como as múltiplas inter-relações entre piano e voz e entre música e poesia. Com o *lied*, a canção torna-se um gênero quase cênico em que a voz é a personagem de uma sequência narrativa interpretada pela ambientação proporcionada pelo acompanhamento pianístico (PIGNATARI, 2009). Com a conquista desse espaço pelo piano, os compositores encontraram nesse novo instrumento um meio de intensificar a melodia e melhor comentar o texto; melodia e acompanhamento tornam-se cada vez mais entrelaçados.

Do ponto de vista da performance, existem diversos estudos estabelecendo conexão com a canção. O historiador e crítico literário suíço Paul Zumthor, em seu livro *Introdução à Poesia Oral* (1997), realizou um minucioso estudo da performance em relação à canção. Ele define a performance como um ato de comunicação, uma ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e percebida. É no ato de efetivação desse processo comunicativo que a significação pode ser atribuída à poesia oral e à canção. Segundo o autor, a performance envolve não apenas os elementos do texto comunicado, mas também os elementos contextuais e circunstanciais: o universo auditivo, visual e tátil envolvido no processo, como a música, os ruídos e o cenário; a expressão corporal pode se dar através de diversos gestos: movimento de corpo inteiro, gesto apenas do rosto ou de outras partes isoladas do corpo ou ainda, apenas um olhar, sem qualquer gesto (ZUMTHOR, 1997, p.157-158).

Dessa forma, o desenvolvimento da canção como forma de expressão musical urbana ocorre por toda a Europa na segunda metade do século XVIII. Assim como o *Lied* alemão, a *canzonetta* italiana ou a *ballad* inglesa, surge a modinha, um tipo de canção romântica, lírica e sentimental que se desenvolveu, a partir de meados do século XVIII, tanto em Portugal quanto no Brasil. Sua origem está ligada à *moda*, palavra portuguesa utilizada para designar qualquer tipo de canção camerística a uma ou mais vozes, acompanhada por instrumentos. Esta canção incluía cantigas, romances e outras formas poéticas, compostas por músicos de alta posição profissional.

As ideias sobre o surgimento da modinha têm sido objeto de controvérsia entre diversos autores; alguns afirmam sua origem ser brasileira, outros, portuguesa. Mozart de Araújo (1963), primeiro pesquisador que se dedicou ao estudo das modinhas brasileiras, acreditava que elas possuíam esse nome por serem canções compostas no Brasil e que acabaram sendo difundidas em Portugal. Bruno Kiefer, em seu livro *A Modinha e o Lundu* (1977), também ratifica essa hipótese. Já Mário de Andrade, no prefácio de *Modinhas Imperiais* (1930), argumenta a proveniência erudita europeia da modinha brasileira, principalmente da ópera italiana. Referindo-se a uma modinha de 1869, *Jovem Lilia abandonada*, Andrade comenta:

Não consegui obter essa composição, editada como “modinha”, mas possuo dela uma cópia inacabada em manuscrito imperial, onde se a qualifica de “arietta”. O que ela é mas é um bem descarado plágio de Rossini (ANDRADE, 1930, p. 7).

O consenso entre os diversos autores está na importante contribuição de Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, 1740 - Lisboa, 1800), um mulato brasileiro considerado, pela maioria dos historiadores da música popular brasileira, como o primeiro compositor, estilizador e divulgador da modinha como um gênero musical inventado por mulatos das camadas populares a partir das modas portuguesas (canções líricas), mas que se diferenciavam dessas por privilegiarem os temas amorosos e, de forma explícita, a sensualidade. O músico migrou para Portugal em 1770 e tornou-se muito popular na corte por sua atuação como compositor, poeta, cantor e improvisador. Era fato muito comum, Barbosa apresentar-se acompanhado por sua viola de arame e cantando suas canções maliciosas e românticas. Mozart de Araújo assim descreve: “No bojo de sua viola o nosso Caldas Barbosa levou à metrópole portuguesa a primeira manifestação da sensibilidade e do sentimento musical do povo brasileiro” (ARAÚJO, 1963, p. 46).

Segundo Tinhorão, a grande novidade da música lançada pelo compositor brasileiro era o “rompimento, não apenas com as formas antigas da canção, mas com o próprio quadro moral das elites, representado pelas mensagens dos velhos gêneros” (TINHORÃO, 1991, p. 13). Com seu sucesso na corte portuguesa, Caldas Barbosa passa a influenciar os compositores eruditos portugueses, que estudavam na Itália e passaram a compor suas próprias modinhas em Portugal, com características da ópera italiana.

No final do século XVIII, as canções passaram a ser cantadas em importantes salões de Lisboa, popularizando-se não só com o acompanhamento da viola, mas de outros

instrumentos como o cravo e, posteriormente, com o piano. É com essa nova “roupagem” que esse gênero retorna ao Brasil pelos compositores da corte de Dom João VI.

No cenário de 1808, a modinha é transformada em peça erudita, tornando-se o carro-chefe das reuniões festivas nas casas abastadas de Salvador e Rio de Janeiro. Outro fator importante no desenvolvimento desse gênero popular, determinado pela chegada da família real ao Brasil, foi o aparecimento do piano, instrumento que tanto influenciou a cultura musical brasileira no início do século XIX.

Dessa forma, surge, então, esse novo tipo de modinha, cantada nas salas e salões com acompanhamento de piano e privilegiando o canto a uma voz. A melodia desse gênero é terna, suave e sentimental, com temas que falam sobre o amor, desejos e saudades. Composta geralmente em duas partes, com predominância do modo menor e dos compassos binário e quaternário, estas canções passam a ser incorporadas à cultura musical da época, sendo assimiladas por músicos de todas as camadas sociais, transformando-se, assim, em um dos gêneros musicais mais importantes do período monárquico.

No final do século XIX e início do XX, a modinha se populariza deixando o recinto fechado dos salões e se expandindo para as ruas como música de serenata nas noites enluaradas envolta nos acordes do violão; instrumento que representou a cultura musical urbana do Brasil no início do século XX. Diversos compositores populares como Vinícius de Moraes, Tom Jobim e Chico Buarque prestaram belas e inspiradas homenagens ao gênero, cantando em suas canções, o amor, a saudade e as paixões.

Pela vertente erudita, pode-se dizer que a canção de câmara brasileira surgiu e floresceu ao longo do século XIX, consolidando-se como gênero no final dele, vinculada à modinha, à ópera italiana e às várias manifestações da cultura oral brasileira folclórica ou popular urbana. Alberto Nepomuceno¹² é considerado a grande figura da canção de câmara brasileira e suas obras representam um marco na história da canção brasileira.

Segundo a pesquisadora Anna Maria Kieffer, antes de Nepomuceno, muitas canções já haviam sido escritas no Brasil tendo como parceiros os grandes poetas brasileiros da época como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves e outros

¹² Alberto Nepomuceno: Fortaleza 1864 - Rio de Janeiro 1920. Considerado o pai da canção de câmara brasileira, Nepomuceno lutou pela valorização do canto em português, vinculada a uma concepção ideológico-política de construção da identidade nacional a partir do idioma. O compositor desenvolveu a canção de câmara brasileira baseando-se no seu conhecimento da canção erudita europeia, especialmente do *Lied* alemão, conhecimento este adquirido pela sólida e diversificada formação musical conquistada nos vários anos de estudo na Europa. Seu projeto nacionalista seria adaptar modelos da canção erudita europeia incorporando elementos musicais de caráter nacional, buscando no canto em português uma forma para expressar a cultura brasileira (SOUZA, 2010).

(KIEFFER, 2007). No entanto, tudo que hoje se conhece de música vocal brasileira, anterior a Nepomuceno, relaciona-se diretamente à influência da ópera italiana e à modinha. Carlos Gomes (1836-1896) escreveu muitas canções, mas quase sempre no idioma italiano; um influente músico da época, Rafael Coelho Machado (1814-1887), publicou em 1862, um álbum com diversas composições suas em português. Entretanto, mesmo nas canções mais elaboradas desses e de outros compositores brasileiros, texto, música e acompanhamento não se inter-relacionam nem se conectam; o poema é considerado somente letra de música, servindo apenas de suporte para o canto.

Nepomuceno acreditava que a música brasileira deveria ser extraída do idioma português falado e cantado no Brasil. Segundo o compositor, professor e musicólogo Rodolfo Coelho de Souza, em seu artigo *Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira* (2010), o projeto das canções de Nepomuceno enquadrava-se no paradigma do *lied* e provavelmente isso o diferencia de seus antecessores.

O paradigma do *lied* tem como ideal uma perfeita simbiose entre poema e música, sendo ambos de alta qualidade artística. Um compositor de *lied* quase sempre utiliza poemas previamente publicados, de autores aclamados ou de talentos emergentes. Seu esforço é criar música que amplifique e revele o sentido latente do poema, implicando ainda na hipótese de que o todo resultará maior do que a soma das partes. Trata-se, portanto, de um projeto baseado em ideais típicos do romantismo alemão em que se almeja exprimir a sutileza das emoções humanas profundas, em oposição à expressão direta das emoções, buscada pela ópera italiana (SOUZA, 2010, p. 4).

Nepomuceno sempre esteve atento aos movimentos progressistas de seu tempo. Seu projeto estético, no entanto, não era de negação do passado. Ao contrário, ele buscava consolidar sua prática compositiva ao modelo de imitação dos grandes mestres, tomando a obra de Brahms como modelo primeiro e, em seguida, a dos franceses Fauré e Debussy. Suas canções sobre poemas em italiano, alemão e francês refletem o período em que estudou na Europa e demonstram a influência direta, principalmente do *lied* alemão e da *mélodie* francesa.

Ao nacionalizar a música brasileira utilizando textos em português, relacionando toda sua experiência advinda das tradições musicais europeias, Nepomuceno realiza o primeiro cancionista erudito brasileiro. Pignatari (2009) complementa:

Nas criações para voz e piano de Nepomuceno observamos uma mescla única de música popular urbana e também folclórica, recitativo wagneriano, modinha, *lied*, ópera italiana, *mélodie*... Esse amálgama de

elementos aparentemente díspares, catalisado pelo idioma, resulta num estilo único e inequivocamente brasileiro (PIGNATARI, 2009, p. 17).

Importantes compositores dedicaram-se ao gênero canção e, ao longo do século XX, produziram um número expressivo de canções. Destacam-se as composições de Glauco Velásquez, Francisco Braga, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Waldemar Henrique e os contemporâneos Marlos Nobre, Ronaldo Miranda, Almeida Prado, Edino Krieger que escreveram canções com textos de poetas como Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Castro Alves, Ronald de Carvalho, Carlos Drummond, Cecília Meireles, Mário Quintana. Além disso, utilizaram-se amplamente de textos populares anônimos e harmonizaram ou adaptaram um grande número de canções folclóricas.

2.2 – O contexto musical brasileiro na primeira metade do século XX

Em meados do século XIX, já se observam as primeiras intenções de expressar na música os elementos da cultura nacional e uma busca para definir as características que representam a nação brasileira. No final do mesmo século, alguns compositores brasileiros já demonstravam em suas composições alguns vestígios de manifestações nacionais, porém, ainda muito presos às normas composicionais europeias: Henrique Oswald (1852-1931), de linguagem musical afrancesada, mas também influenciada por Brahms e Liszt, Leopoldo Miguez (1850-1902), com influências wagnerianas e Glauco Velásquez (1884-1914) de raízes italianas.

Os compositores com uma orientação técnica e estética mais consciente da necessidade de elementos musicais nacionais foram: Luciano Gallet (1893-1931), Francisco Mignone (1897-1986), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Lorenzo Fernandez (1897-1948). Estes compositores foram seguidores diretos do movimento modernista e da orientação de Mário de Andrade, pois “Eles representavam os melhores frutos desta concepção mais científica do estudo do folclore e da utilização direta (e às vezes bem simples, como desejava o teórico do modernismo) da temática popular” (NEVES, 1981, p. 56).

As primeiras décadas do século XX retratam o período de maior força e expressão nacional dentro da história da música brasileira. Esse período foi marcado pela genialidade e pelas ideias inovadoras de Villa-Lobos (1887-1959) que, empregando elementos e técnicas composicionais da moderna música europeia com o aproveitamento do nosso

folclore, criou uma sonoridade única em sua obra. Sua série de *Choros* composta entre 1922 e 1930, é um autêntico exemplo de renovação da linguagem musical na qual o compositor adota e desenvolve seu pensamento politonal e polirrítmico, demonstrando uma verdadeira síntese entre a modernidade e o diálogo com a tradição folclórico-popular. Com forte personalidade, vasta produção e um estilo artístico original e vigoroso, Villa-Lobos tornou-se o maior compositor nacional brasileiro do século XX.

A década de 20, também, foi marcada pelos ideais nacionalistas propostos por Mário de Andrade que passaria a exercer grande influência sobre a maior parte dos compositores brasileiros. A função social que ele propunha para a criação artística no Brasil era a da formação de uma nação através da alta cultura. No *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928, Mário procurava influenciar o trabalho dos compositores direcionando-os para o projeto de criação de uma música erudita genuinamente brasileira. Ele enfatizava que, no estágio em que se encontrava a música brasileira, não se podia perder de vista o folclore. Para ele, se o compositor não usasse conscientemente os elementos que o país lhe fornecia, estaria usando inconscientemente os elementos advindos da Europa. A tarefa do músico seria a busca pela identidade nacional sem se afastar das técnicas composicionais europeias. “Ele [Mário] aceita a Europa, vendo na utilização da técnica europeia a única maneira de assumir-se integralmente como raça e como cultura. [...] Usar a técnica europeia, mas, como se verá mais tarde, uma técnica renovada” (NEVES, 1981, p. 43).

A luta pela libertação das influências herdadas do romantismo tornou-se objetivo central dos compositores europeus e latino-americanos após a Primeira Grande Guerra. A grandiosidade germânica do final do romantismo é substituída pela simplicidade, pela busca da essencialidade e objetividade musical. Em busca dessa simplicidade, os compositores apegam-se aos esquemas formais do pré-classicismo e do classicismo, procurando aproximarem-se do público com uma linguagem musical de fácil reconhecimento. Essa tendência ao neoclassicismo se manifestará diferentemente em cada compositor, sendo comum a determinação em cultivar em suas próprias composições uma maior clareza das linhas, das cores e ideias.

A partir de 1930, Villa-Lobos mudou seu posicionamento estético, sendo também convertido pela estética neoclássica.

Na base desta conversão está o gosto de Villa-Lobos pelo classicismo, sobretudo pelo Haydn dos Quartetos, e a ideia de que a estruturação

clássica permitiria a construção de obras mais facilmente aceitável pelas massas (o populismo de todos os países tenderá fatalmente, [...] para os retornos às estruturas clássicas). Como razão declarada pelo próprio compositor, está a constatação de que haveria um grande parentesco entre os temas e as formas usadas por Bach e o folclore brasileiro (NEVES, 1981, p. 53).

Essa fase coincide, justamente, com o período de ideologia populista e sua participação no governo de Getúlio Vargas, no qual o compositor se engajará numa política em prol da educação musical nas escolas por meio do canto orfeônico. André Egg (2004), em sua dissertação, descreve sobre esse período de Villa-Lobos junto ao governo Vargas:

A música ocupou um lugar de destaque no governo Vargas, vista como uma arte ligada à coletividade, muito adequada para ser usada como fator de coesão nacional. Esta música nacionalista combinava bem com o momento em que o povo era trazido à cena, na era da política de massas. Portanto, ao mesmo tempo em que Villa-Lobos aproveitou as oportunidades que o novo regime abriu para colocar em prática seus projetos e divulgar seu nome e sua música, ao governo o ensino do canto orfeônico e as concentrações corais interessavam como modo de inculcar na população uma consciência cívico-patriótica, com a intenção de transformar as multidões tumultuosas em massas disciplinadas e ordeiras (EGG, 2004, p. 30).

Por volta dos anos 40, a estética neoclássica passa a exercer influência predominante em vários compositores nacionalistas brasileiros, que buscam por elementos de renovação estrutural na modernidade de Stravinsky de Copland e de Hindemith. Compositores nacionalistas como Lorenzo Fernandez, Mignone e Guarnieri, formados dentro da disciplina tradicional, valorizam ainda mais o aspecto estrutural de suas obras e a modernização de sua linguagem, tendendo para essa nova direção estética.

Mas esta postura neoclássica não aparece como negação do nacionalismo, ainda que ela leve a uma visão mais ampla desta direção estética. [...] O nacionalismo era visto como um imperativo histórico, como maneira de fazer a obra de arte se conformar com a realidade nacional e, conseqüentemente, transformar-se em veículo de socialização. Nesta linha de reflexão, só a arte “interessada” (entendendo-se por isto seu engajamento, sua função) teria utilidade neste momento histórico (NEVES, 1981, p. 117).

É na década de 40, também, que o Grupo Música Viva se firma como movimento de renovação musical e artística, buscando um nacionalismo de vanguarda surgido da associação entre música popular e técnicas modernas de composição. O engajamento político dos seus integrantes e a chegada do realismo socialista no Brasil em 1948 levam

um dos principais integrantes do grupo - Cláudio Santoro - a assumir uma posição em favor de um nacionalismo progressivo, de repúdio à vanguarda e de busca por uma música com raízes no povo e nas tradições nacionais. Em 1949, Guerra-Peixe também se afasta do grupo, mudando-se para Recife para estudar de perto a música popular do nordeste.

Edino Krieger faz parte da geração de compositores mais jovens que participou ativamente das atividades do Grupo Música Viva, na segunda metade da década de 40. Enquanto ele iniciava sua carreira composicional, basicamente sobre a técnica dodecafônica, compositores como Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri já caminhavam a passos largos na busca do legado nacionalista proposto pelo mentor intelectual do modernismo musical brasileiro, Mário de Andrade, que falecera no início de 1945.

2.3 – As canções para canto e piano de Edino Krieger

Dentro do universo composicional de Edino Krieger, as canções para canto e piano são poucas em relação às de outros compositores contemporâneos seus, como Guerra-Peixe e Cláudio Santoro. Ao todo, são treze canções escritas ao longo de sua carreira. É interessante perceber também que, entre a nona (1956) e a décima canção (2002) de Krieger, existe um intervalo de 46 anos. A respeito desse hiato, ao ser questionado sobre sua produção, o compositor costuma dizer que “a luta pela sobrevivência obrigou-o a assumir inúmeras funções na vida cultural brasileira, restando pouco tempo para a tarefa de compositor” (Krieger apud RODRIGUES, 2006, p. 39).

Na entrevista realizada por esta pesquisadora, o compositor descreve as características comuns em suas canções que fazem parte de seu estilo composicional.

Eu acho que eu sempre procurei dar uma interpretação musical às palavras do texto porque o texto é muito importante nas canções. Em cada uma delas eu procurei imaginar qual é a música que emana do próprio texto; sempre procurei ser fiel às inflexões do texto original. O texto poético é essencial em cada canção. Eu não considero o texto e música independentes, há uma simbiose nesse processo (KRIEGER, 2017).

A tabela a seguir relaciona as treze canções compostas por Edino Krieger.

Tabela 1: As 13 canções para canto e piano: Edino Krieger

Ano de Composição	Nome	Poeta
1946 *	<i>Tem Piedade de Mim</i>	<i>Antônio Rangel Bandeira</i>
1953	3 Canções de Nicolas Guillén I. Cancion China a dos vocês II. Cancion del Regreso III. El Negro Mar	Nicolas Guillén
1953	If We Die	Ethel Rosenberg
1954	Tu e o Vento	Adelmar Tavares
1954	Balada do Desesperado	Castro Alves
1955 *	<i>Desafio</i>	<i>Manuel Bandeira</i>
1956 *	<i>Canção do Violeiro</i>	<i>Castro Alves</i>
2002	3 Sonetos de Drummond I. Os Poderes Infernais II. Carta III. Legado	Carlos Drummond de Andrade
2003 *	<i>Silêncios</i>	<i>Cruz e Souza</i>

Fonte: elaborada pela autora com base no catálogo geral de obras de Krieger (COELHO, 2006).

*As canções em itálico e negrito são as escolhidas para esse trabalho de pesquisa.

Em relação ao processo composicional das canções, Krieger afirma que a escolha do texto sempre antecede a melodia e a preferência por determinado poema ou poeta acontece de diversas maneiras: algumas vezes, é um momento de inspiração, por olhar o texto e a poesia ser sugestiva para musicar; outras vezes, acontece por encomenda, como foi o caso das *3 Canções de Nicolas Guillén*, de 1953, que foram encomendadas por Jorge Amado para homenagear Nicolas Guillén, um dos mais engajados poetas cubanos. Segundo Mariz (2002), estas três canções em espanhol já revelavam como “o promissor compositor vocal, tão bem manejava os intervalos vocais e a fonética. O tratamento daquele texto irônico é ágil e de bom gosto, a melodia fácil e pegajosa, e o acompanhamento expressivo e fluente” (MARIZ, 2002, p. 196).

A canção em inglês *If we Die*, com poema de Ethel Rosenberg, também de 1953, tem uma história bastante comovente: nos Estados Unidos, no auge da Guerra Fria, um casal de judeus americanos, os Rosenberg, foi acusado de fazer espionagem no campo da energia nuclear, em favor da Rússia. Apesar de terem sempre se declarado inocentes, foram condenados à morte na cadeira elétrica. Como um ato de solidariedade, Edino foi solicitado pelos promotores de evento da Associação Brasileira de Imprensa do Rio de Janeiro a fazer uma música com o texto que Ethel Rosenberg escreveu e dedicou aos seus filhos. A canção recebeu o Prêmio Internacional da Paz em Varsóvia, em 1955.

Outra encomenda foi os *Três Sonetos de Drummond*, de 2002. As canções foram compostas para os concertos da Fundação de Arte Apollon, uma entidade alemã que homenageou o grande poeta Carlos Drummond de Andrade em 2002, na oportunidade do centenário de seu nascimento. O espetáculo *Mundo Mundo Vasto Mundo* foi estreado em Bayreuth, na Alemanha, e reapresentado em Berlim, Londres e Viena, contando com a interpretação de dois brasileiros que residem na Alemanha: Renato Mismetti, barítono, e Maximiliano de Brito, pianista.

Mesmo sendo textos encomendados, o compositor afirmou em entrevista que é necessário haver uma afinidade, uma musicalidade inerente no próprio poema; existem vários textos que não sugerem nem inspiram nada, sendo impossível musicá-los.

Em contexto desta pesquisa, a primeira canção a ser analisada é *Tem Piedade de Mim*, de 1946, feita sobre os versos do poeta e jornalista Antônio Rangel Bandeira. Esta canção foi a primeira e única da primeira fase de Krieger, sendo composta quando o compositor estava iniciando-se na técnica dodecafônica. Em entrevista, o compositor fala da escolha do poema para a canção:

Eu o conheci por que ele [Rangel Bandeira] se interessou, na época, pelo nosso movimento do Música Viva e um dia ele me deu um poema pra eu olhar e eu gostei muito, que é o *Tem Piedade de Mim*, e eu achei a letra muito bonita e sugestiva. E naquela época eu fazia a música serial e eu fiz uma canção usando a técnica serial, mas sempre procurando reproduzir, dentro dessa técnica, dessa linguagem nova, a mensagem original do texto. Isso foi em 1946; eu comecei a estudar composição em 1944, estava bem no início da minha experiência como compositor (KRIEGER, 2017).

Segundo Vasco Mariz (2002), “a canção dodecafônica brasileira caracterizou-se pela liberdade de programa, extrema concisão de mensagem e economia absoluta de recursos técnicos” (MARIZ, 2002, p. 163). De acordo com o musicólogo, não houve uma grande produção de canções dentro da estética dos doze sons em razão da dificuldade de realização das mesmas, o que foi “decorrente do uso e abuso de intervalos inesperados e antivocais, ao lado da falta absoluta de apoio no acompanhamento”, afugentando os poucos intérpretes que decidem estudar esse tipo de canção (MARIZ, 2002, p. 163).

A fase nacionalista foi o período de maior produção de Krieger; em quatro anos ele compôs oito de suas treze canções. As composições desse período escolhidas para este projeto, *Desafio* e *Canção do Violeiro*, descrevem o espírito nacionalista do compositor na

construção melódico-harmônica tonal-modal e na alusão a gêneros musicais tipicamente brasileiros.

Desafio foi composta em 1955, em Londres, no período em que Edino fazia o curso de aperfeiçoamento em composição. A canção pode ser incluída no conjunto das obras de cunho regionalista pelas suas peculiaridades rítmicas, melódicas e harmônicas que remetem ao nordeste brasileiro. O compositor retrata estas características pela escolha do baião, do modo mixolídio/lídio e do acompanhamento rítmico-melódico que pode ser associado à sanfona.

Na entrevista por ocasião desta pesquisa, Krieger afirmou que compôs a canção num momento de saudosismo, e, para ele, o conjunto de elementos que compõe a música nordestina revela um alto grau de brasilidade.

Eu sempre gostei da música nordestina. Ela tem aquele modalismo e umas características melódicas e rítmicas que são muito próprias da região. Eu sempre fui encantado com essa linguagem específica do cantador de viola nordestino, que tem uma musicalidade, uma inventividade fantástica (KRIEGER, 2017).

Na *Canção do Violeiro*, de 1956, o autor pretendeu explorar os elementos característicos das serestas e do choro-canção, gênero popular urbano surgido no final do século XIX no subúrbio carioca. Com um melodismo singelo e lírico, melancolia expressiva e textura contrapontística na parte do acompanhamento pianístico, o compositor buscou na canção a atmosfera das serestas, tanto do ponto-de-vista do canto (texto que fala do amor) como do acompanhamento, pelo ponteado do violão.

Segundo o compositor, essa influência da música brasileira carioca está presente em sua vida desde que ele era criança e assistia aos ensaios da banda do seu pai.

O meu contato com a música brasileira veio dessa época, não só de assistir aos ensaios da *Jazz Band*, que era do meu pai e fazia todo o carnaval da região da minha cidade. Mas ele sempre se interessou mais pela música que era produzida no Rio e São Paulo. Naquele momento, as características da música brasileira estavam se formando com Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu. E nessas rodas de música que meu pai fazia com os irmãos dele, era essa música que eles tocavam. E veio daí essa influência, da vivência da minha infância e início de juventude com esse tipo de linguagem, esse tipo de repertório da música brasileira (KRIEGER, 2017, n.p.).

A canção *Silêncios*, de 2003, versos de Cruz e Souza, foi composta por encomenda de um jovem cantor que estava à frente de um projeto de estreia de canções

brasileiras promovido pelo Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, sob o nome “Cantando a Poesia”. Segundo Krieger, a escolha do catarinense, Cruz e Sousa, foi uma homenagem dele a um poeta de sua terra natal.

Aí eu pensei: já fiz canção com Castro Alves, Manuel Bandeira, Drummond, mas nunca fiz uma canção de um poeta catarinense, da minha terra. E eu tenho vários livros sobre Cruz e Sousa, que foi um poeta catarinense, magnífico, do final do Romantismo. Comecei a pesquisar várias poesias dele e encontrei *Silêncios*. Achei a poesia muito interessante, sugestiva. Aí fiz a canção, numa linguagem mais livre, pós-moderna, sem fórmula de compasso. Porque as outras canções que havia feito até então, tinham uma linguagem mais tradicional (KRIEGER, 2017, n.p.).

Composta na última fase estética, denominada pelo autor de “plena liberdade de expressão”, a canção caracteriza-se pela utilização dos elementos estéticos absorvidos ao longo de sua trajetória. Em *Silêncios*, o compositor alarga as possibilidades estético-sonoras enfatizando o uso do pedal e das fermatas, sugerindo suspensão do tempo e valorização do silêncio e da ressonância, mostrando-se consonante com as novas sonoridades da música dos séculos XX e XXI.

CAPÍTULO 3 – AS ANÁLISES

3.1 - Considerações Preliminares

O processo de análise das canções compreende o exame de três componentes distintos, mas complementares: texto poético, estrutura musical e relações texto-música.

A análise dos poemas segue os parâmetros indicados por Norma Goldstein no livro *Versos, Sons, Ritmos* (2002); o estudo da forma das canções está fundamentado no livro *Comprehensive Musical Analysis* de John White (2003) e o livro *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder* (1996) de Deborah Stein e Robert é referência neste trabalho para o estudo da canção.

De acordo com Norma Goldstein (2002), a análise poética deve abordar os aspectos rítmicos e sonoros do poema. Na abordagem rítmica, realiza-se a *escansão*¹³ dos versos e o estudo da métrica (divisão vérsica e estrófica, tipos de versos e estrofes utilizados); na abordagem sonora, estudam-se as rimas e as figuras de efeito sonoro. A autora propõe ainda o estudo do poema nos níveis lexical, sintático e semântico, estando as *figuras de linguagem*¹⁴ aí inseridas. No nível lexical, trata-se dos vocábulos empregados, tipo de linguagem, verbos e tempos verbais; no nível sintático, identifica-se a combinação entre as palavras e a relação delas na frase, a construção sintática dos versos e as *figuras de construção ou sintaxe*¹⁵; no nível semântico, estuda-se o significado e a interpretação das palavras e das orações em um contexto; essa abordagem permeia todos os outros níveis, uma vez que as *figuras sonoras*¹⁶, o vocabulário, a organização sintática e o emprego das categorias gramaticais só podem ser analisados tendo-se em vista o sentido global do texto; as *figuras de pensamento*¹⁷ também são inseridas nesse nível semântico.

John White (2003), a respeito da análise estrutural, propõe que a estrutura musical seja analisada em três níveis: (1) *microanálise*, (2) *análise intermediária* ou *análise de nível médio* e (3) *macroanálise*. A *microanálise* inclui análise detalhada do ponto de vista

¹³ *Escansão*: “é a divisão de um verso em sílabas métricas; conta-se, somente, até a última sílaba tônica de cada verso” (GOLDSTEIN, 2002, p. 14).

¹⁴ *Figuras de linguagem*: “são recursos que tornam as mensagens mais expressivas. Subdividem-se em figuras de som, figuras de construção ou sintaxe e figuras de pensamento” (MARTINO, 2014, p.319).

¹⁵ *Figuras de construção ou sintaxe*: “ocorrem quando existem alterações intencionais das estruturas sintáticas dos enunciados com o objetivo de atribuir maior expressividade ao significado das expressões” (MARTINO, 2014, p. 320).

¹⁶ *Figuras sonoras*: “são aquelas relacionadas com os aspectos fonéticos e fonológicos das palavras. São elas: aliteração, assonância, paronomásia e onomatopeia” (MARTINO, 2014, p. 320).

¹⁷ *Figuras de pensamento*: “são recursos de linguagem utilizados para alterar o sentido semântico das palavras e/ou expressões” (MARTINO, 2014, p. 319).

melódico, harmônico, rítmico, formal e textural. Por outro lado, a *análise intermediária* lida com relações entre frases e outras unidades de extensão média, além de tudo aquilo que não se enquadrar dentro de categorias muito amplas ou muito pequenas. Na *macroanálise* são investigados aspectos mais gerais, como o meio vocal ou instrumental, duração total da peça, quantidade de seções e forma.

Segundo White, os quatro elementos musicais que devem ser considerados em uma análise são: ritmo, melodia, harmonia e som. O *ritmo* contempla questões sobre a duração, acentuação e andamento; a *melodia* inclui todos os aspectos de relações, tanto rítmicas quanto de alturas; a *harmonia* abrange a análise de acordes, relações harmônicas, contraponto e polifonia; e o *som* representa o timbre (WHITE, 2003). Dentro dessa abordagem formal, o livro de Arnold Schoenberg, *Fundamentos da Composição Musical* (1993), apresenta-se como suporte fundamental às questões elementares relacionadas à análise musical, pois o autor aborda, de forma didática e detalhada, conceitos básicos como: forma, frase, motivo, melodia, tema, período, acompanhamento.

A análise das relações entre texto e música está fundamentada nos postulados de Deborah Stein e Robert Spillman (1996), no livro *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder* (1996). Stein e Spillman (1996) apresentam uma complexa análise do *Lied* alemão, destinada a intérpretes cantores e pianistas e, apesar do trabalho ser restrito ao Romantismo do século XIX, muitos dos conceitos apresentados no livro podem ser aplicáveis no estudo de outras poesias. Os autores em questão definem termos e conceitos para a análise dos *Lieder* baseados na interação entre texto e música, propondo diferentes abordagens de estudo e interpretação de poemas, relacionando-os à análise da estrutura musical.

No livro, são explorados conceitos poéticos específicos, como *persona* e modo de endereçamento. Segundo Stein e Spillman (1996), *persona* representa quem está falando na canção e modo de endereçamento representa a quem a fala da *persona* é dirigida. Ainda de acordo com eles, a *persona* pode representar ideias de pessoas, objetos, elementos da natureza, emoções e estados psicológicos contidos no texto, manifestando-se através de vários elementos musicais, tanto na linha vocal quanto na parte pianística.

Stein e Spillman (1996) apresentam elementos indicadores das correspondências semânticas entre texto e música tanto para a parte vocal quanto para a pianística. Eles definem características da linha vocal que representam as diversas formas de expressar e enfatizar o texto, como a escrita silábica (uma sílaba para cada nota), melismas (várias

notas para cada sílaba), notas repetidas, movimentos ascendentes e descendentes, intervalos, acentuações e articulações. Segundo os autores, os estilos de acompanhamento referem-se às texturas harmônicas e podem ser acordes simples, figurações acordais, melodia e acompanhamento, homofonia, contraponto e outras variações.

A fundamentação teórica não se esgotou apenas nos livros mencionados. À medida que o trabalho de pesquisa foi se desenvolvendo, outras referências bibliográficas foram se mostrando pertinentes a cada assunto surgido.

3.2 – As canções analisadas

A seguir, apresentam-se as canções analisadas neste trabalho segundo as teorias e metodologias anunciadas.

3.2.1 – Tem Piedade de Mim (s.d)

Antônio Rangel Bandeira

Deixei em ti as marcas do meu desejo pagão!

Tem piedade de mim

Desequilibrado, louco, degredado e impuro

Oh! Quanto indigno sou de ti

Cresce sobre mim a árvore da vida

e faz-me calmo e longe deste delírio

Pousa serenamente as tuas mãos sobre o meu peito

e vela por mim até que a noite passe.

I) O poeta Antônio Rangel Bandeira

Antônio Rangel Bandeira nasceu em Recife, Pernambuco, em 24 de outubro de 1917 e faleceu em 1988. Foi poeta, cronista, ensaísta, crítico musical, jornalista, advogado e membro da Academia Pernambucana de Letras. Rangel Bandeira fez parte da Terceira Geração Modernista¹⁸, também conhecida por Geração de 45, ao lado de nomes consagrados como, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Ariano Suassuna.

¹⁸ *Terceira Geração Modernista ou Geração de 45 (1945-1960)*: “Fortemente marcada pelo fim da Segunda Guerra, pela derrubada da ditadura de Getúlio Vargas e pelo clima de euforia daí decorrentes no país, a geração de 45 colocou em segundo plano as preocupações políticas, ideológicas e culturais dos artistas da década de 30 e privilegiou a questão estética. Assim, a aventura da linguagem, a preocupação com a forma e

Rangel Bandeira trabalhou em diversas revistas e jornais como crítico musical. No Rio de Janeiro, ele escreveu para *Folha Carioca*, *O Cruzeiro* e *Tribuna da Imprensa*. Em São Paulo, atuou em *Diário da Noite*, *Última Hora* e *Correio Paulistano*. A ligação de Rangel Bandeira com o Grupo Música Viva se deu por meio de entrevistas, publicação de discussões e fatos importantes e inusitados que aconteceram no grupo, como as polêmicas e discussões entre Koellreutter, que representava a onda modernista, e os nacionalistas. Rangel, que na época trabalhava na revista *O Cruzeiro*, escreveu artigos (“Koellreutter e a Música Brasileira” (s.d), “Ainda Koellreutter e a Música Brasileira” (1947), em que tornou público a manifestação de Koellreutter contra as acusações dos nacionalistas.

Em 1949, Rangel Bandeira publicou um artigo sobre a apresentação da pianista e compositora Eunice Catunda, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde a jovem executa a obra *Ludus Tonalis*, de Paul Hindemith. O jornalista, após tecer comentários sobre a peça de Hindemith e sua importância na música moderna, comenta sobre Eunice:

Essa jovem compositora e pianista (um elemento de real destaque do “Grupo Música Viva”), com ser [sic] compositora e pianista de real valor, é uma das artistas mais inteligentes que pessoalmente tenho conhecido. Eunice Catunda gosta de pensar e pensa sempre com agudeza, com concisão, com personalidade. [...] Nada mais justo, portanto, que a audição dessa obra de Hindemith tenha sido levada a efeito no Museu de Arte Moderna de São Paulo, executada com perfeição por Eunice Catunda (BANDEIRA, 1949 apud SOUZA, 2009, p. 31).

Vários outros compositores escreveram canções a partir dos poemas de Rangel Bandeira, tais como Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Dinorah de Carvalho e Alceo Bocchino.

II) Análise literária do poema

Apesar das pesquisas empreendidas, não foi encontrada nenhuma informação sobre o poema: data em que foi composto ou se pertence a algum livro de Rangel Bandeira. A ausência de regularidade métrica e o emprego do verso livre são características que incluem o texto dentro da poesia modernista¹⁹.

com o rigor do texto tornam-se o objetivo básico desta geração, que teve grandes expoentes tanto na poesia, quanto na prosa de ficção. Principais nomes: João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Guimarães Rosa, Ariano Suassuna” (NASCIMENTO, s.d., *on-line*). Acesso em 16 fev. 2018.

¹⁹ *Modernismo*: “O Modernismo foi um movimento literário e artístico que eclodiu no final da segunda década do século XX, e tinha como principal objetivo romper com a estética tradicionalista, libertando-se dos

A seguir, segue a escansão poética dos versos (Tabela 2).

paradigmas, formalismos e regras que até então imperavam. Considera-se a Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922, como ponto de partida do modernismo no Brasil” (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Modernismo_no_Brasil&oldid=50884730>. Acesso em: 18 fev. 2018).

Tabela 2: Escansão poética: *Tem Piedade de Mim* (s.d) – Antônio Rangel Bandeira

	Separação silábica ²⁰	Número Sílabas	Esquema Rítmico	Terminação
1	Dei-XEI em TI as MAR-cas do meu de-SE-jo pa-GÃO! U – U – U – U U U U – U U –	14	(2-4-6-11-14)	Forte
2	TEM pi-e-DA-de de MIM – U U – U U –	7	(1-4-7)	Forte
3	De-se-qui-li-BRA-do, LOU-co, de-gre-DA-do e im-PU-ro U U U U – U – U U U – ũ U – U	14	(5-7-11-14)	Fraca
4	OH! QUAN-to in-DIG-no SOU de TI – – ũ – U – U –	8	(1-2-4-6-8)	Forte
5	CRES-ce SO-bre MIM a ÁR-vo-re da VI-da – U – U – U – U U U – U	11	(1-3-5-7-11)	Fraca
6	e faz-me CAL-mo e LON-ge des-te de-LÍ-rio U U U – ũ – U U U U – U	11	(4-6-11)	Fraca
7	POU-sa se-re-na-MEN-te as tu-as MÃOS SO-bre o meu PEI-to – U U U U – ũ U U – – ũ U – U	14	(1-6-10-11-14)	Fraca
8	e VE-la por MIM a-TÉ que a NOI-te PAS-se. U – U U – U – ũ – U – U	11	(2-5-7-9-11)	Fraca

Fonte: Autoria própria

²⁰ As sílabas em maiúsculo são fortes, em minúsculo, fracas; simbolizadas, respectivamente, pelos sinais – e U (GOLDSTEIN, 2002, p. 18).

O poema é uma oitava, ou seja, possui uma estrofe com oito versos livres²¹. Estes apresentam-se com 7, 8, 11 e 14 sílabas poéticas²².

Há o predomínio do padrão rítmico²³ binário trocáico (- U) e ternário dactílico (- U U). A *aliteração*²⁴ ocorre nas consoantes *d* e *p*.

a) Nível lexical

Os tempos verbais se apresentam no presente do indicativo: sou, cresce, faz-me; porém alguns versos se encontram no modo imperativo, indicando uma súplica (*Tem piedade de mim*) e um pedido (*Pousa serenamente as tuas mãos sobre o meu peito/ e vela por mim até que a noite passe*). Os adjetivos são predominantes no texto e os substantivos, em sua maioria, são abstratos designando uma realidade imaterial e indicando sentimentos (*piedade*) e sensações (*desejo, delírio*).

Nos quatro primeiros versos do poema, os adjetivos utilizados pelo eu lírico cumprem o papel de caracterizá-lo de forma submissa, mostrando-se como um ser *desequilibrado, louco, degredado, impuro e indigno*. Nos quatro versos seguintes, o poeta já demonstra um certo equilíbrio espiritual determinado pelo adjetivo *calmo* e pelo advérbio *serenamente*.

O uso da interjeição *Oh!* no quarto verso indica súplica e apelo do eu lírico em sua condição de submissão.

b) Nível sintático

A *persona*²⁵ apresenta-se numa situação de humildade e subserviência. O *modo de endereçamento*²⁶ é a uma divindade, um ser superior a quem o eu lírico suplica por piedade

²¹ *Versos livres*: “não obedecem a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas” (GOLDSTEIN, 2002, p. 36).

²² *Sílaba poética* ou *sílaba métrica* “é cada uma das sílabas que compõem os versos de um poema. Para se contar corretamente as sílabas poéticas, deve-se seguir os seguintes preceitos: não se conta as sílabas poéticas que estão após a última sílaba tônica do verso; ditongos têm valor de uma só sílaba poética; duas ou mais vogais, átonas ou até mesmo tônicas, podem fundir-se entre uma palavra e outra, formando uma só sílaba poética” (SANTOS, s.d., *on-line*). Disponível em: <<https://www.infoescola.com/literatura/silabas-poeticas-ou-metricas/>>. Acesso em 30 nov. 2017.

²³ Os ritmos empregados na versificação podem ser classificados em binários e ternários. Entre os binários, estão o trocáico (forte-fraco) e o iâmbico (fraco-forte). Entre os ternários, estão o dactílico (forte-fraco-fraco), o anapéstico (fraco-fraco-forte) e o anfibráquico (fraco-forte-fraco). (ALI, 2006, p. 31-32).

²⁴ *Aliteração*: “é uma figura sonora que acontece quando há repetição proposital e ordenada de sons consonantais idênticos ou semelhantes” (GOLDSTEIN, 2002, p. 50).

²⁵ *Persona*: “Representa quem está falando na poesia” (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 29).

²⁶ *Modo de endereçamento*: “Representa a quem a fala da *persona* é dirigida” (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 29).

na sua condição de pecador. Muito provavelmente esse ser é o Deus supremo e criador do universo.

As figuras de sintaxe encontradas no texto são: *hipérbato*²⁷ e *apóstrofe*²⁸. O *hipérbato* ocorre no verso: *Cresce sobre mim a árvore da vida*, onde há inversão sintática dos termos da oração, sendo que a construção mais comum seria: *A árvore da vida cresce sobre mim*. A *apóstrofe* acontece no quarto verso: *Oh! Quanto indigno sou de ti*, no qual o eu lírico faz um clamor, uma interpelação diante da sua situação de pecador.

c) Nível semântico

O eu lírico se encontra num estado de angústia e desespero e, para ele, só um ser supremo poderá trazer paz à sua alma aflita. Cheio de fé e com submissão, ele clama na esperança de ser atendido.

No verso: *Deixei em ti as marcas do meu desejo pagão!* o poeta confessa sua transgressão, colocando-se como impuro e indigno, rogando por piedade.

Já no verso: *Cresce sobre mim a árvore da vida*, há uma *metáfora*²⁹, pois a palavra *árvore* está no seu sentido figurado. A *árvore da vida*³⁰ simboliza cada fase pela qual passa o ser humano, seja fisicamente ou espiritualmente, adquirindo, dessa forma, conhecimento, sabedoria, equilíbrio e elevação. Nesse verso, o poeta apropria-se dessa simbologia para expressar o crescimento espiritual do eu lírico diante do sofrimento. Na medida em que a persona adquire esse equilíbrio entre o céu e a terra, ela se torna mais serena e contemplativa.

²⁷ *Hipérbato*: “é a inversão sintática dos termos da oração ou das orações no período” (MARTINO, 2014, p. 322).

²⁸ *Apóstrofe*: “Consiste na “invocação” de alguém ou de alguma coisa personificada, de acordo com o objetivo do discurso que pode ser poético, sagrado ou profano. [...] A introdução da apóstrofe interrompe a linha de pensamento do discurso, destacando-se assim a entidade a que se dirige e a ideia que se pretende pôr em evidência com tal invocação” (“Apóstrofe” em *Só Português*. Virtuoso Tecnologia da Informação, 2007-2018. Disponível em: <<https://www.soportugues.com.br/secoes/estil/estil7.php>>. Acesso em 16 maio 2018).

²⁹ *Metáfora*: “é a utilização de uma palavra em seu sentido figurado, fora de sua acepção real, em virtude de uma semelhança subentendida” (MARTINO, 2014, p. 325).

³⁰ *Árvore da Vida*: “é um símbolo sagrado utilizado em várias culturas e religiões. A *Árvore da Vida*, que cresce em direção ao céu e, de forma paralela, tem suas raízes fincadas na terra, cumprindo os ciclos de sua vida, é o simbolismo da ascensão e da evolução do ser humano, através de sua expansão espiritual, da experimentação e aprendizado, através de sua existência na Terra” (GRENME, s.d., Disponível em: <<https://www.greenme.com.br/viver/arte-e-cultura/5957-arvore-da-vida-os-significados-celta-e-biblico>> Acesso em 20 fev. 2018).

Também ocorre metáfora no último verso: *e vela por mim até que a noite passe*. O verbo *velar*, tem o sentido de proteger, cuidar, vigiar e a palavra *noite* remete à escuridão, trevas, que pode ter um significado de dor e tristeza na alma do eu lírico.

III) Estrutura musical

Na Tabela 3, a seguir, encontra-se a análise da estrutura musical em sua macro, média e microanálise.

Tabela 3: *Tem Piedade de Mim* (1946) – Edino Krieger: Estrutura musical

Macroanálise	Forma binária		Seção A	Seção B	Coda
Análise Intermediária	Ritmo	Compassos	1-10	11-23	24-28
		Frases	<i>a</i> (1-4) <i>b</i> (5-6) <i>c</i> (7-9) <i>d</i> (10-11)	<i>e</i> (11-15) <i>f</i> (15-19) <i>g</i> (20-23)	<i>h</i> (24-28)
		Métrica	$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{4}$		
		Andamento	Muito lento e calmo		
		Figuras peculiares	Síncopas, contratempos, tercinas. 		
	Melodia	Dinâmica	<i>pp</i> , <i>p</i> , <i>mf</i> , <i>f</i> , <i>ff</i> , crescendo, diminuindo, <i>ritenuto</i> , acentos.		
		Extensão vocal			
		Figuras peculiares	Predomínio de notas repetidas, intervalos de 2 ^{as} , 4 ^{as} , 5 ^{as} e 7 ^{as} , glissando.		
	Harmonia	Centro tonal	Não há centro tonal		
		Relações harmônicas	Predomínio de acordes quartais em <i>plaqués</i> e arpejos, paralelismo de oitavas.		
Microanálise	Motivos	Voz: 			
		Piano: 			

Fonte: Autoria própria

*As letras em minúsculo indicam as frases.

Composta em 1946, foi a única canção de Krieger do período dodecafônico. Em entrevista por ocasião desta pesquisa, Edino relatou que o poema *Tem Piedade de Mim* foi apresentado a ele pelo próprio Rangel, no período em que o jornalista estava sempre cobrindo as matérias e os fatos relacionados ao Grupo Música Viva. Nas pesquisas realizadas, não constam a referência acerca da primeira audição pública, tão pouco uma gravação disponível até o momento.

Formalmente, a canção está organizada em duas seções: A (c. 1-10), B (c. 11-23) e Coda (c. 24-28). Para a delimitação das seções foram considerados aspectos relacionados à dinâmica, textura rítmica e a célula rítmico-melódica do piano que aparece nos compassos 1, 11 e 24, iniciando as seções e a coda. Em termos, a seção A apresenta maior contraste de dinâmica – *pp* a *ff* – e maior movimentação rítmica, tanto no piano quanto no canto. Já na seção B, a dinâmica é mais contida variando entre *pp* e *p*; no acompanhamento, há predomínio de notas longas e paralelismo em oitavas; essa seção termina com uma cesura de fermatas nas três pautas. A Coda inicia-se com a célula do piano do primeiro compasso seguida, também, por dobramento de oitavas.

A escrita rítmica é marcada por contratempos e síncopes. A composição pode ser compreendida como um conjunto de fragmentos sonoros apresentados pelo piano e pela linha vocal. É na linha do canto da seção A que ocorre a apresentação da série dodecafônica (Figura 3). Entretanto, a identificação da mesma não pode ser feita de maneira clara e precisa, visto que o compositor faz uso da repetição de notas da série de forma sucessiva e alternada, utilizando-se de nove compassos para a exposição da mesma (Figura 4).

Figura 3: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Forma original da série dodecafônica (O-0).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 4: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Apresentação da série na linha vocal (c. 1-9).

1 2 3 4 5 6
Dei-xei em ti as mar-cas do meu de - se-jo pa-

4 7 8 9
gão!
Tem pi-e-da-de de mim _____

7 10 11 12
De-se-qui-li-bra - do lou-co de-gre-da-do e im - pu - ro

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Na seção B, Krieger não reapresenta a série completa na linha do canto, exibindo apenas pequenos trechos, de maneira livre e fragmentada, sempre com omissão ou repetição de notas, gerando dubiedade e incerteza quanto à identificação da série (Figuras 5 e 6).

Figura 5: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Trecho da série original: O-0 (c. 13-14).

3 4 5 6 7
Cres-ce so-bre mim a ár-vo-re da

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

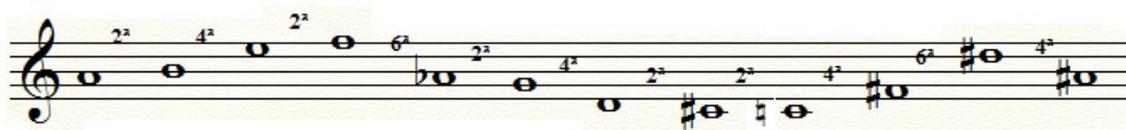
Figura 6: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Trecho da séries O-1 e O-3 (c. 20-22).

20 (O-1) 5 6 7 (O-3) 1 2 3
Pou-sa se-re-na - men-te as tu-as mãos

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Os procedimentos usados na elaboração da canção demonstram o uso constante dos intervalos de quartas e de segundas menores, quer sejam em quintas (por inversão das quartas) ou em sétimas maiores (inversão das segundas menores). Comprova-se o uso frequente desses intervalos pela estruturação da série (Figuras 7 e 8).

Figura 7: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Presença dos intervalos de 2^{as} e 4^{as} na série original.



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 8: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Presença dos intervalos de 2^{as} e 4^{as} na linha do canto (c. 10-14).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Gandelman e Barancoski (1999) comentam sobre as características das composições dodecafônicas de Krieger:

[...] é comum o abandono da série, da qual o compositor se serve apenas como material de referência, que funciona de forma sub-liminar, como facilitadora da percepção e da constituição de sentido. Como em Debussy, os elementos se justapõem à maneira da construção em mosaico. Nestas obras, a continuidade e fluência melódicas já são renunciadas; o compositor enfatiza as quartas justas, sucessivas ou simultâneas (e conseqüentemente os intervalos de sétima e de segunda resultantes), as quintas justas (e o intervalo de nona) criando pequenas células, facilmente reconhecíveis em meio à atmosfera serial, e repetidas com insistência em obras posteriores (GANDELMAN e BARANCOSKI, 1999, p. 30).

De acordo com Vasco Mariz e José Maria Neves, a escrita dodecafônica não rigorosa era muito comum aos compositores que fizeram parte do Música Viva.

Mas a ortodoxia dodecafônica não era indispensável. Os compositores brasileiros conservaram sempre inteira liberdade na manipulação das normas gerais do dodecafonismo, adaptando-as às suas necessidades expressivas. Assim, a própria estruturação da série ou das séries básicas de uma obra era feita de acordo com os problemas concretos colocados pela composição. Algumas vezes a série deixa de ser o elemento gerador da obra e transforma-se em derivado, deixa de ser causa para ser efeito [...] (NEVES, 1981, p. 93).

Cláudio Santoro, que foi o primeiro compositor brasileiro a empregar a técnica dos doze sons, também buscava a manipulação das séries com independência e liberdade. Em seu artigo *O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: Análise do ciclo de canções "A Menina Boba"*, Carlos de Lemos Almada (2008) analisa as duas canções compostas em 1944 dentro dessa técnica e relata a existência de ambiguidade na apresentação das séries com omissão, permutação, repetição ou acréscimo de notas, séries incompletas, abandono da série, alternância de trechos seriais e não-seriais.

De acordo com Neves, o próprio Koellreutter nunca foi um dodecafonista ortodoxo, reservando-se “o direito de manipular livremente a técnica dodecafônica, dela tirando o que era útil a cada experiência criativa concreta” (NEVES, 1981, p. 88). Na mesma perspectiva está Adriano Braz Gado (2006) que, em seu artigo *Koellreutter e o serialismo: Música 1941 - Um estudo de análise*, tece considerações acerca do manejo da técnica serial por parte do compositor, apontando a falta de rigor e as alterações em seus ordenamentos. A conclusão dos resultados demonstra a individualidade e originalidade do compositor em lidar com o material musical, usando a técnica dodecafônica como suporte e instrumento para sua pesquisa estética e não como fim em si mesma.

Uma das possíveis razões para essa liberdade no uso da técnica entre os compositores brasileiros da primeira metade da década de quarenta, seria a inexistência de livros didáticos, partituras, gravações e informações mais concretas sobre o assunto, tendo, os mesmos que contar exclusivamente com as informações obtidas através de Koellreutter. O próprio Koellreutter confirma essa hipótese:

Eu comecei a trabalhar música dodecafônica que eu tinha estudado com o compositor Ernst Krenek já em Genebra e com Scherchen também, mas eu não usava essa técnica [...]. Acontece que o Cláudio Santoro, num determinado momento, trouxe uma Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas [...] Eu o vi analisando a peça e comentando a composição dele

que estava no início de seus estudos de composição, eu senti uma certa tendência ao serialismo, não rigoroso [...]. Eu perguntei a ele: o que é que você conhece de Schoenberg e ele quase não conhecia naquele tempo nada. [...]. Então, eu mesmo comecei a desenvolver uma espécie de didática da técnica dodecafônica; analisei isso com os alunos e depois com outros, o Edino Krieger e Guerra-Peixe, a própria Eunice Catunda [...] (SANTORO apud OLIVEIRA, 2005, p. 87).

A entrevista de Santoro concedida ao compositor Raul do Valle, em 1976, na Alemanha retrata esse contexto:

Eu não sabia que já fazia musica dodecafônica nessa época, eu comecei a compor música no Brasil em 39/40, música atonal e depois em 1940, fazendo música com serialismo, dodecafonismo, com uma certa serialização, à minha maneira também, porque não havia nada codificado sobre isso, não existia teoria nem nada. Foi muito posteriormente que surgiu o primeiro livro de contraponto dodecafonista. Quer dizer, nessa época, quando apareceu esse livro no Brasil, eu já tinha seis anos de música escrita dodecafônica, serial. Quando vi o livro pela primeira vez, o que eu fazia não tinha a ver com o que ele compunha, eu fazia outra coisa. Porque ali eu usava a técnica dodecafônica, mais como elemento de unidade pra minha obra, do que como uma camisa de força. (SANTORO, 1976 apud SOUZA, 2003, p. 79).

Segundo Rodolfo Coelho (2011), o livro a que Santoro se refere é *Studies in Counterpoint*, de Ernst Krenek, publicado nos Estados Unidos em 1940 e surgido no Brasil em 1946. Como Krenek havia sido professor de Koellreutter em Genebra, muito provavelmente, o alemão trouxera materiais didáticos sobre o assunto para iniciar os jovens alunos do grupo. Com o acesso ao livro, em 1946, o texto passa a ser “considerado pelo grupo em torno de Santoro como o fundamento doutrinário da ortodoxia dodecafônica” (SOUZA, 2011, p. 333).

De um modo ou de outro, podemos perseguir o pressuposto que a recepção da teoria do serialismo dodecafônico no Brasil esteve, desde o início, sujeita a processos de hibridação característicos das culturas periféricas em relação aos centros hegemônicos onde as teorias são usualmente geradas. [...] Portanto, a própria existência de uma ortodoxia dodecafônica deve ser questionada. Há tantas teorias de composição com doze sons quantos foram os compositores que as usaram. Um elemento contraditório desse problema é que, nos países periféricos, tendemos a acreditar em consistências doutrinárias que muitas vezes não existem na própria matriz, mas que se tornam instrumentais no processo de colonização intelectual (SOUZA, 2011, p. 330-331-334).

O musicólogo Juan Carlos Paz corrobora essa hipótese ao afirmar que “a técnica de doze sons sofreu múltiplas modificações, de acordo com princípios de estilo, formas,

estéticas e temperamentos, demonstrando fecundidade e adaptação a múltiplos critérios individuais” (PAZ in EIMERT, 1973, p. 16).

a) Melodia

A parte vocal da canção compreende a extensão³¹ de dó 4 a sol# 5, que transpondo para uma oitava abaixo seria dó 3 a sol# 4, podendo-se concluir que foi composta para tenor³². Há predomínio de notas repetidas na linha vocal além de saltos de intervalos de 4^{as}, 5^{as} e 7^{as} (Figura 9).

Figura 9: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Repetição de notas, intervalos de 4^{as}, 5^{as} e 7^{as} da linha vocal (c. 20-23).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Como os versos são livres, as frases melódicas também são irregulares abrangendo de um até quatro compassos. O ritmo é marcado por contratempos e tercinas; quase todas as frases são fragmentadas por pausas, ocasionando interrupções na linha melódica e no fluxo textual. (Figura 10).

Figura 10: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – frase fragmentada por pausas (c. 20-23).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

³¹ Foi considerado o lá 440 como padrão de referência, ou seja, o lá 4 que se encontra à direita do dó central do piano.

³² De acordo com Edino, todas as suas canções foram compostas para vozes masculinas, haja vista que, a maioria delas possui personagens masculinos (KRIEGER, 2017).

No compasso 15, com o termo “recitado” assinalado na partitura, o compositor incorpora elementos da fala na canção por meio da técnica de *Sprechgesang*³³ (Figura 11).

Figura 11: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Trecho indicando *Sprechgesang* (c. 15-17)

The image shows a musical score for the piece 'Tem Piedade de Mim' by Edino Krieger. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins at measure 15 with the lyrics 'vi-da e faz-me cal-mo, e lon - ge des-te de'. Above the vocal line, there is a 'recitado.' instruction with a dashed line, and a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The piano accompaniment consists of long, doubled notes in both hands, with a 'rit. e dim.' (ritardando and diminuendo) marking at the end of the phrase. The score is written in 2/4 time and includes a treble clef for the vocal line and a grand staff for the piano accompaniment.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

O compositor procurou inserir nesse pequeno trecho em *pp*, figurações próximas da fala com muita expressividade, como um sussurro, sem aglomerados de notas ou acordes na parte do acompanhamento, apenas notas longas dobradas em oitavas entre mão direita e esquerda.

b) Acompanhamento

O acompanhamento pianístico é predominantemente harmônico e apresenta independência rítmica e melódica em relação à linha do canto. Os trechos em contracantos apresentados entre as frases melódicas levam a classificá-lo como semi-contrapontístico³⁴ (figura 12).

³³ *Sprechgesang*: tipo de emissão vocal entre a fala e o canto, explorada por Schoenberg, principalmente em *Pierrot Lunaire* (1912), em que essa técnica aparece sistematizada em toda extensão da composição. É nessa obra “que encontramos pela primeira vez, uma peça inteira neste estilo vocal, cuja prática, até hoje, não está padronizada. Schoenberg usa uma notação de pauta comum, com uma indicação específica do ritmo e um “x” na haste da nota para indicar a sua altura. Ele foi bem explícito no prefácio de *Pierrot Lunaire* onde diz que a voz deve dar o tom exato, mas depois deixá-lo imediatamente numa queda ou ascensão” (HERR, 2002, p. 16).

³⁴ Quanto ao estilo pianístico, o acompanhamento pode ser classificado em **contrapontístico**, quando ocorrem trechos em fuga ou fugato; **semi-contrapontístico**, quando há utilização de contracantos ou segmentos para conectar espaços entre as frases da voz principal, ou ainda, movimentos melódicos livres

Figura 12: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – Acompanhamento semi-contrapontístico (c. 7-9).

The musical score for measures 7-9 of 'Tem Piedade de Mim' is presented in a two-staff format. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a triplet of eighth notes on the first measure, followed by a quarter note. The lyrics are: 'De-se-qui-li-bra - do lou-co de-gre-da-do e, im - pu - ro'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet in the first measure. Dynamic markings include 'agitado cresc.' above the vocal line and below the piano accompaniment, and 'ff' (fortissimo) below the piano accompaniment in the final measure.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

O desenho rítmico-melódico que se apresenta no início da composição aparece por mais duas vezes para delimitar as seções, como uma ideia de retorno: início da seção B (c. 11) e na Coda (c. 24), para fortalecer a função conclusiva da frase final (Figura 13).

Figura 13: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – desenho rítmico-melódico do acompanhamento (c. 1, 11 e 24).

This figure displays three examples of the piano accompaniment's rhythmic-melodic design. Each example is labeled with its measure number: 'C. 1', 'C. 11', and 'C. 24'. The music is written in 4/4 time. The first example (C. 1) shows a piano accompaniment starting with a piano (*pp*) dynamic, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second example (C. 11) and the third example (C. 24) show similar rhythmic-melodic patterns, with the piano accompaniment maintaining a *pp* dynamic.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

O acompanhamento pode aparecer com uma nota dobrada em oitava, em acordes *plaqués*³⁵ ou arpejos, geralmente em *legato* funcionando como elementos de contraste com a linha vocal fragmentada por pausas (Figuras 14 e 15).

com implicações temáticas e motivicas; **quase-contrapontístico**, que é um modo de “ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia” (SCHOENBERG, 2008, p. 110-111).

³⁵ *Plaqué*: quando as notas de um acorde são tocadas simultaneamente (FREIRE; NÉZIO; PIMENTA, 2012, p. 125).

Figura 14: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – acompanhamento com nota dobrada em oitava, melodia fragmentada com pausas (c. 13-17).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 15: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – acompanhamento com acordes *plaquê* e arpejo, melodia fragmentada com pausas (c. 7-9).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

A escrita pianística dessa canção é caracterizada pela amplitude da extensão do teclado, abrangendo notas muito graves e muito agudas. A textura rítmica é mais movimentada até o compasso 19, com síncopes, contratempos e células rítmicas com grupos de semicolcheias. A partir do compasso 20, as figurações acordais tornam-se em blocos com durações maiores em *legato*, procedimento intimamente ligado ao enunciado poético (Figura 16).

c) Harmonia

Nessa canção, os acordes são apresentados, em sua maioria, tendo a quarta como intervalo constante (Figuras 15 e 16).

Figura 16: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – acordes quartais (c. 20-23).

The image shows a musical score for the song 'Tem Piedade de Mim' by E. Krieger. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time and contains the lyrics: 'Pou-sa se-re-na-men-te as tu-as mãos so-bre o meu pei-to'. The piano accompaniment is in 4/4 time and features several chords with a constant interval of a fourth, highlighted by boxes. The chords are: C4-E4 (C major), F4-A4 (F major), Bb4-Db4 (Bb major), and Gb4-Bb4 (Gb major). The piano part also includes a bass line with a constant interval of a fourth.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

A exploração desse intervalo como elemento básico na construção do discurso harmônico será uma constante em todas as fases composicionais de Krieger, resultado, nesse primeiro momento, da influência da Segunda Escola de Viena³⁶ sobre o compositor, e posteriormente, influenciado por Hindemith. Em entrevista, quando perguntado sobre o uso das quartas em suas composições, Krieger justifica:

Depois da minha fase inicial de estudos, serialista, mais influenciada pelas técnicas de Schoenberg, de Webern e de Alban Berg, [...] eu tive uma fase em que eu fui influenciado pelo neoclassicismo e, sobretudo por Hindemith (KRIEGER, 2017, n.p.).

No livro *Harmonia* (1999), Schoenberg afirma que vários compositores fizeram uso dos acordes com quartas como um recurso impressionista ou diante da necessidade de se expressar de forma diferente, dentre eles destacam-se Webern, Berg, Bartók, Debussy. Schoenberg, especificamente, fez uso do acorde com quartas pela primeira vez em 1903, em um poema sinfônico,

como expressão de um estado de espírito, cuja peculiaridade levou-me a encontrar, contra meu próprio desejo, um novo meio expressivo. [...] Somente muito tempo depois retomei os acordes por quartas em minha “Sinfonia de câmara” [1906], [...]. Aqui, as quartas, nascidas de uma necessidade expressiva completamente diferente [...] se estendem

³⁶ Segunda Escola de Viena: “expressão que designa o grupo de compositores que trabalhou em Viena no início do séc. XX, em torno de Schoenberg, especialmente seus alunos e aqueles que adotaram a composição dodecafônica; em particular, é usada para se referir às três personalidades principais, Schoenberg, Berg e Webern” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 851).

arquiteticamente sobre toda a obra, dando o seu caráter a tudo que aparece. Assim, não surgem aqui meramente como melodia ou se manifestam como puro efeito acórdico impressionista, mas a sua característica penetra a inteira construção harmônica, onde são acordes como todos os demais (SCHOENBERG, 1999, p. 554).

Sobre a sistematização desses intervallos, Schoenberg afirma que o sistema harmônico constituído através da sobreposição de quartas pode ser considerado mais amplo, por possuir também todas as possibilidades harmônicas que não são contempladas pelo sistema tonal, formado pela sobreposição de terças (SCHOENBERG, 1999).

Um exemplo da sonoridade quartal explorada em motivos melódicos está na peça nº 47 do segundo volume do *Mikrokosmos* de Bartók (Figura 17).

Figura 17: *Quermesse – nº 47, Vol. II Mikrokosmos – Bela Bartók.*
Motivos em 4as J (c. 1-4).



Fonte: BARTÓK, Bela. *Mikrokosmos*. 1987. Disponível em:
<www.slideshare.net/escuela114/bartok-mikrokosmos-vol2>.
Acesso em: 15 jul. 2018.

Na peça nº3 da *Prole do Bebê II* para piano, Villa-Lobos também faz uso da harmonia quartal com acordes em blocos, em movimento paralelo, explorando recursos de timbre e textura vertical (Figura 18).

Figura 18: *A Prole do Bebê II, 3 - O Camundongo de Massa – Villa-Lobos – Harmonia quartal com acordes em blocos em movimento paralelo (c.102-105).*



Fonte: VILLA-LOBOS, *on line*. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/A_prole_do_beb%C3%AA_No.2%2C_W180_\(Villa-Lobos%2C_Heitor\)](http://imslp.org/wiki/A_prole_do_beb%C3%AA_No.2%2C_W180_(Villa-Lobos%2C_Heitor)). Acesso em: 15 jul. 2018.

d) Dinâmica

As indicações de *dinâmica* variam do *pp* ao *ff* e estão intimamente ligadas ao enunciado poético; por exemplo, o trecho em que o eu lírico se diz *louco degredado e impuro* num *crescendo* e *agitado* culminando num *ff* na nota mais aguda (sol# 5), logo “escorregando” num glissando para o lá# 4, como se enfatizasse o seu estado de desequilíbrio (Figura 19). No trecho recitado com a técnica *Sprechgesang*, o compositor coloca um *pp* para suavizar as palavras *faz-me calmo*, como num sussurro, terminando a frase num *rit. e dim.* (Figura 20). Mesmo apresentando um *ff*, a canção não tem grandes contrastes de textura ou pontos de grande intensidade sonora.

Figura 19: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – trecho em agitado e *cresc.* num *ff* (c. 8-9).

The musical score for 'Tem Piedade de Mim' by Edino Krieger is presented in a two-staff format. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with the lyrics 'lou-co de-gre-da-do e,im - pu - ro'. The piano accompaniment features a prominent bass line. The score includes dynamic markings 'agitado' and 'cresc.' above the vocal line and 'agitado' and 'cresc.' below the piano accompaniment. A fortissimo 'ff' marking is present at the end of the piano accompaniment.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 20: *Tem Piedade de Mim* – E. Krieger – trecho em *pp* terminando num *rit.* e *dim.* (c. 15-18).

The musical score consists of two systems. The first system is the vocal line, starting at measure 15. It begins with a *pp* dynamic and a *recitado.* marking. The lyrics are: "vi-da e faz-me cal-mo.e lon - ge des-te de - lí - rio". The tempo and dynamics change to *rit. e dim.* over a triplet of notes. The second system is the piano accompaniment, which follows the vocal line and also concludes with a *rit. e dim.* marking.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

e) Relação texto-música

As elisões constatadas na escansão poética foram consideradas pelo compositor na conjugação texto-música. As sílabas tônicas também foram enfatizadas musicalmente nos tempos fortes dos compassos ou nas partes fortes do tempo, não ocorrendo, dessa forma, nenhum problema na prosódia.

Com relação à linguagem, o texto se apresenta de forma clara e de fácil compreensão. A linha vocal é predominantemente silábica³⁷, sendo cada nota equivalente a uma sílaba do texto, característica de um estilo *parlando*³⁸ de articular as palavras.

Também é perceptivo que o contorno fragmentado da linha vocal associado à ausência de um centro tonal definido com progressões harmônicas e cadenciais são aspectos que contribuem para o sentimento aflitivo do eu lírico apresentado pelo texto do poema.

³⁷ “A linha vocal pode ter duas classificações quanto ao modo de enunciar as palavras: no estilo silábico, há uma sílaba para cada nota, e no melismático, há duas ou mais notas para cada sílaba” (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 60).

³⁸ “As sílabas no estilo *parlando* são mais desconectadas uma das outras, e dessa forma, são mais articuladas; no estilo *legato*, as sílabas são mais ligadas umas às outras” (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 61).

3.2.2 – Desafio (1938)

Manuel Bandeira

*Não sou barqueiro de vela,
Mas sou um bom remador
No lago de São Lourenço
Dei prova do meu valor!*

*Remando contra a corrente,
Ligeiro como a favor,
Contra a neblina enganosa,
Contra o vento zumbidor!*

*Sou nortista destemido,
Não gaúcho roncador:
No lago de São Lourenço
Dei prova do meu valor!*

*Uma coisa só faltava
No meu barco remador:
Ver assentado na popa
O vulto do meu amor...*

*Mas isso era bom demais
Sorriso claro dos anjos,
Graça de Nosso Senhor!*

I) O poeta Manuel Bandeira

Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho (Recife, 1886 – Rio de Janeiro, 1968) foi poeta, professor de Literatura, crítico literário e crítico de arte. Suas obras iniciais têm características simbolistas e parnasianas que caminharam para traços modernistas para chegar, mais tarde, maduro e livre, à plena independência criadora demonstrando-se receptivo a tudo o que era novo, Bandeira é exemplo de inovação e técnica. Os temas mais comuns de sua obra são: a paixão pela vida, a preocupação com a morte, o amor, o erotismo, a solidão, o cotidiano e a infância.

Em 1904, aos 17 anos, Bandeira contraiu tuberculose e interrompeu seus estudos de Arquitetura, passando a dedicar-se somente à poesia pela sua condição reclusa e de constantes cuidados médicos. Entretanto, a morte o engana e ele vive até os 82 anos, solitário e privado da companhia de seus entes queridos: em 1916, morre sua mãe; em 1918, sua irmã; em 1920, seu pai; e em 1922, seu irmão. Manuel Bandeira encontrou na

poesia a única forma de conviver com o risco de morte constante e com as sucessivas perdas afetivas.

Suas obras literárias são permeadas por uma simplicidade na linguagem e pelo uso do tom coloquial, captando a complexidade da existência humana em aspectos simples e banais da vida. Percebe-se também a presença da memória e da recordação, não como lembrança de grandes acontecimentos, mas de um momento breve ou de um evento corriqueiro. Seus poemas, marcados por questões biográficas, carregam uma vida singular e crítica acerca da vida e do mundo e têm, por vezes, um caráter confidencial.

Embora seja considerado um modernista, sua adesão ao movimento foi apenas parcial, pois não concordava com a postura agressiva do grupo. Defendia que o modernismo não precisava se desfazer do passado para se firmar. “Bandeira jamais se fechou às inovações estéticas, mas soube preservar – e resgatar quando assim ditasse sua arte – as aprendizagens passadas” (ROSENBAUM, 2002, p. 24). Não compareceu à Semana de Arte Moderna, mas esteve poeticamente presente em uma das noites com seu poema “**Os Sapos**”, representando o espírito renovador e a crítica ao parnasianismo.

II) Análise literária do poema

A obra poética de Manuel Bandeira possui incrível variedade estético-estilística e temática. Os fatos e as emoções trabalhados em suas poesias podem ser lidos como um diário, possibilitando-se ao leitor traçar a curva da existência de Bandeira: sua solidão, seus medos, anseios e desesperos.

De acordo com Bernardo Souto, em seu artigo *Manuel Bandeira – um lírico no auge do Modernismo*³⁹ (2017):

³⁹ “*Modernismo*: principal movimento literário do século XX. o Modernismo rompeu com a tradição clássica e deu início à formação de uma identidade genuinamente brasileira na literatura. Ruptura com o passado, experimentalismo, transgressão dos cânones literários e a busca por uma literatura que falasse do Brasil para os brasileiros, longe da cultura europeizante, são elementos que nortearam o programa modernista.. O Modernismo Brasileiro foi dividido em três fases: **1ª fase (1922-1930)**: a Semana de Arte Moderna realizada em 1922 inaugurou a primeira fase do Modernismo brasileiro; artistas apresentaram suas novas concepções estéticas, as quais tinham como característica central a marca de uma ruptura definitiva com a arte tradicional, buscando uma arte livre de estruturas fixas e de temáticas estipuladas. **2ª fase (1930-1945)**: nessa fase, a literatura veio mais amadurecida, sem os excessos que marcaram a Semana de 1922. A arte era engajada e buscava refletir a realidade brasileira; a linguagem manteve-se próxima da popular e as obras apresentaram-se em prosa e poesia. **3ª fase (1945-1960)**: essa fase foi marcada pela liberdade. Os artistas abandonam os diversos ideais defendidos pela primeira geração como a exploração da realidade brasileira e a linguagem popular. Na poesia há um retorno à forma, sendo encarada como a arte da palavra. Nessa fase, seus representantes buscavam refletir a psicologia humana” (PAVAN, s.d., *on-line*). Acesso em 27 dez. 2017.

É possível que, dentro da poesia brasileira, nenhum outro autor tenha sido tão múltiplo, tão eclético. O grande escritor pernambucano cultivou do soneto ao verso livre, do haicai ao rondó, da balada ao rondel. Em termos de tonalidade, os poemas também variam bastante: o autor nos apresenta desde o humor amargo do poema “Pneumotórax” – no qual encontramos um dos versos mais belos da Língua Portuguesa: “A vida inteira que poderia ter sido e que não foi” – à busca do lirismo puro, exemplarmente representado em poemas como “Ubiquidade” e “Velha chácara” (SOUTO, 2017, *on-line*).

Enquanto em seus primeiros livros, a morte apresentava-se ameaçadora, “a fase de cristalização de sua poesia transfere a este elemento, antes aterrorizador, uma amizade acolhedora e pacífica. É um aprender a fazer versos juntamente com a forma de aprender a morrer” (FORESTI, 2001, p. 30). Para Bandeira, o impacto inicial da presença da morte parece resolvido e fica subentendida sua incorporação na vida do poeta.

Composto em 1938, aos 52 anos, o poema *Desafio* faz parte do sexto livro de Manuel Bandeira, *Lira dos Cinquent'anos* (1940). A obra é uma coletânea de poesias unificadas em um momento de pleno amadurecimento poético do autor e representa a síntese de sua obra. Em *Desafio*, Manuel Bandeira retoma os aspectos formais da poesia tradicional, tais como regularidade métrica dos versos e estrofes além da presença da rima. O título retrata a resistência do poeta em viver com sua doença e a busca constante pela cura. Em suas condições precárias de saúde, seu maior desafio era viver.

[...] a obra poética de Manuel Bandeira, que, por ter sido gerada “da vida que poderia ter sido e não foi”, ganha uma importância peculiar por sua densidade, advinda da sempre expectativa da morte, que, se por um lado era ameaçadora, por outro era o grande desafio que a cada dia se apresentava ao autor - desafio a que ele vivesse cada instante como sendo eterno, e a eternidade toda num instante (MENEZES, 2001, *on-line*).

A seguir, a escansão poética dos versos (Tabela 4).

Tabela 4: Escansão poética: *Desafio* (1938) – Manuel Bandeira

	Separação silábica	Número sílabas	Esquema rítmico	Rima	Terminação
1	Não SOU bar-QUEI-ro de VE-la, U – U – U U – U	7	(2-4-7)	a	Fraca
2	Mas SOU um BOM re-ma-DOR U – U – U U –	7	(2-4-7)	b	Forte
3	No LA-go DE São Lou-REN-ço U – U – U U – U	7	(2-4-7)	c	Fraca
4	Dei PRO-va DO meu va-LOR! U – U – U U –	7	(2-4-7)	b	Forte
5	Re-MAN-do CON-tra a cor-REN-te, U – U – U U – U	7	(2-4-7)	d	Fraca
6	Li-GEI-ro CO-mo a fa-VOR, U – U – U U –	7	(2-4-7)	b	Forte
7	CON-tra a ne-BLI-na en-ga-NO-sa, – U U – U U – U	7	(1-4-7)	e	Fraca
8	CON-tra o VEN-to zum-bi-DOR! – U – U U U –	7	(1-3-7)	b	Forte
9	SOU nor-TIS-ta des-te-MI-do, – U – U U U – U	7	(1-3-7)	f	Fraca
10	NÃO ga-Ú-cho ron-ca-DOR: – U – U U U –	7	(1-3-7)	b	Forte
11	No LA-go DE São Lou-REN-ço U – U – U U – U	7	(2-4-7)	c	Fraca
12	Dei PRO-va DO meu va-LOR! U – U – U U –	7	(2-4-7)	b	Forte
13	U-ma COI-sa SÓ fal-TA-va – U – U – U – U	7	(1-3-5-7)	g	Fraca
14	NO meu BAR-co re-ma-DOR: – U – U U U –	7	(1-3-7)	b	Forte
15	VER as-sen-TA-do na PO-pa – U U – U U – U	7	(1-4-7)	h	Fraca
16	O VUL-to do MEU a-MOR... U – U U – U –	7	(2-5-7)	b	Forte
17	Mas IS-so e-ra BOM de-MAIS U – U U – U –	7	(2-5-7)	i	Forte
18	Sor-RI-so CLA-ro dos AN-jos, U – U – U U – U	7	(2-4-7)	j	Fraca
19	GRA-ça de NOS-so Se-NHOR! – U U – U U –	7	(1-4-7)	b	Forte

Fonte: Autoria própria

O poema é constituído por quatro quartetos e um terceto, ou seja, quatro estrofes de quatro versos e uma estrofe de três. A primeira e a terceira estrofes possuem dois versos que se repetem sendo considerados o refrão do poema. Os versos são regulares⁴⁰, apresentando sete sílabas poéticas, sendo, portanto, redondilhas maiores. Em todo o poema, há uma regularidade rítmica entre as sílabas, variando apenas a acentuação entre elas. O padrão rítmico predominante é o binário iâmbico (fraco-forte) e o ternário anapéstico (fraco-fraco-forte) e a maioria dos versos possui três sílabas fortes.

A repetição sonora do sufixo *or* no final dos versos pares irá determinar a única rima⁴¹ que aparecerá em todo o poema: *remador*, *valor*, *favor*. Os versos apresentam rimas externas, alternadas, consoantes e agudas. As rimas pobres, que são os pares sonoros entre palavras de uma mesma categoria gramatical, estão nas palavras: *remador/valor/amor/Senhor* (substantivos), na primeira, quarta e quinta estrofes. As rimas ricas, pares sonoros entre palavras de diferentes categorias gramaticais, estão em *a favor/zumbidor* (locução prepositiva e adjetivo) e *roncador/valor* (adjetivo e substantivo). Os versos ímpares não apresentam rimas.

Na construção do poema, percebe-se a *aliteração* das consoantes *s*, *r*, *c* e *v*, que, aliada à acentuação da redondilha maior na sétima sílaba produz uma marcação forte no ritmo do texto. Já a *assonância*⁴² acontece na repetição constante das vogais *o* e *a* que são predominantes no texto.

a) Nível lexical

A linguagem do texto é marcada pela clareza e simplicidade, característica inerente na obra de Bandeira. “A força de sua poesia está na surpreendente simplicidade da linguagem, coloquial e densa, despojada e plurissignificativa ao mesmo tempo” (TORRES, s/d). Há predomínio de verbos no presente do indicativo, principalmente do verbo de ligação *ser*, que faz a ligação do eu lírico às suas qualidades e características, exprimindo

⁴⁰ “Os versos são *regulares* ou *isométricos* quando apresentam a mesma quantidade de sílabas poéticas” (GOLDSTEIN, 2002, p. 20).

⁴¹ As rimas *externas* ocorrem quando se repetem sons semelhantes no final dos versos; *internas* é quando a semelhança fonética aparece no interior do verso. Rimas *consoantes* são aquelas que apresentam semelhanças de consoantes e vogais; as *toantes* apresentam semelhanças somente na vogal tônica. Rima *pobre* é quando as palavras rimadas são da mesma categoria gramatical e *rica*, quando as palavras rimadas são de categorias gramaticais diferentes. Rimas *alternadas* combinam-se alternadamente, seguindo o esquema ABAB e rimas *emparelhadas*, combinam-se de duas em duas, seguindo o esquema AABB. Rima *aguda* ocorre entre palavras oxítonas e rima *grave* ocorre entre palavras paroxítonas. Quando aparece um verso sem rima, chama-se rima *perdida* ou *órfã* (GOLDSTEIN, 2002, p. 44-49).

⁴² “Assonância é a repetição proposital de sons vocálicos idênticos ou semelhantes” (GOLDSTEIN, 2002, p. 51).

estado de permanência e continuidade. A presença dos substantivos, adjetivos e locuções adjetivas são determinantes, no texto, tornando-o mais descritivo.

b) Nível sintático

A *persona* declama seus versos na primeira pessoa do presente do indicativo de forma enfática e decisiva, como se quisesse proporcionar ao ouvinte a certeza de sua verdade: *Não sou barqueiro de vela/ Sou um bom remador/ Sou nortista destemido*. O modo de endereçamento é o ouvinte do poema.

Percebe-se, no texto, a presença de duas figuras de sintaxe. A primeira observada é a *anáfora*⁴³, na repetição intencional da preposição *contra*, no início do sétimo e oitavo verso, enfatizando a ideia de “barqueiro destemido” do eu lírico lutando contra as adversidades da vida.

A *zeugma*⁴⁴ é a segunda figura de sintaxe observada, com ocorrência na segunda estrofe do poema, quando o autor inicia o quinto verso com o verbo *remando* e o omite nos três versos seguintes.

Remando contra a corrente,
[Remando] Ligeiro como a favor,
[Remando] Contra a neblina enganosa,
[Remando] Contra o vento zumbidor!

No décimo verso, quando o poeta omite o verbo *sou* novamente acontece a *zeugma*: *Não [sou] gaúcho roncador*.

Os dois últimos versos do refrão, que ocorrem na primeira e na terceira estrofes, complementam-se sintaticamente ocorrendo o *enjambement*⁴⁵: *No lago de São Lourenço/Dei prova do meu valor*. A mesma construção sintática ocorre na quarta estrofe: cada verso se complementa no seguinte, encadeando-se sintaticamente.

Uma coisa só faltava
No meu barco remador:

⁴³ *Anáfora*: “é a repetição de palavras ou expressões na frase” (MARTINO, 2014, p. 321).

⁴⁴ *Zeugma*: “Omissão de um verbo mencionado anteriormente” (MARTINO, 2014, p. 323).

⁴⁵ *Enjambement*: “termo francês que significa construção sintática que liga um verso ao seguinte para completar seu sentido” (GOLDSTEIN, 2002, p. 63).

*Ver assentado na popa
O vulto do meu amor*

c) Nível semântico

Por meio da *metáfora*, o eu lírico compara sua vida com um barco; não um barco à vela que navega pela simples pressão do vento, mas um barco a remo, que necessita de muito esforço e empenho para impulsionar a embarcação. Dessa forma, ele descreve seu cotidiano e sua luta diária contra seus problemas de saúde tomando os cuidados necessários para preservar sua vida.

*Contra a neblina enganosa,
Contra o vento zumbidor!*

Nestes versos, percebe-se como Manuel Bandeira precavia-se contra a neblina e o vento. Como o poeta sofria de tuberculose, a baixa temperatura só agravaria a doença. A referência que ele faz ao lago de São Lourenço, no refrão, reporta-se a uma terapia indicada pela medicina para tratar diversas doenças. O município de São Lourenço localiza-se ao sul de Minas Gerais, na Serra da Mantiqueira, e integra o Circuito das Águas. As águas da região são ricas em recursos hidrominerais com características medicinais. Para melhorar a respiração e fortalecer os pulmões de quem sofria de tuberculose, a terapia indicada era a canoagem. Muito provavelmente, Bandeira refere-se a essa terapia.

Quando o eu lírico cita o “nortista destemido”, na terceira estrofe, apresenta-se um fator de possibilidade biográfica, pois o poeta é nascido em Pernambuco e, no verso, ele destaca a coragem do povo nordestino ao enfrentar a miséria e a seca.

A comparação feita com o “gaúcho roncador” é uma ironia à reputação de valentão e falastrão do gaúcho. Quando o autor emprega no singular os dois adjetivos pátrios, ele está se referindo à espécie toda, tomando o todo pela parte e generalizando seu significado; é como se todo nordestino e gaúcho tivessem as mesmas características. Essa figura de linguagem é chamada de *metonímia*⁴⁶.

⁴⁶ “A *metonímia* se refere à substituição de palavras com sentidos próximos, ou seja, é utilizada uma palavra em vez de outra, sendo que ambas partilham uma relação de proximidade de sentido, de contiguidade” (“Metonímia”. Norma Culta: Gramática Online da Língua Portuguesa. 2017-2018. Disponível em: <https://www.normaculta.com.br/metonimia/>). Acesso em 14 ago. 2018.

Na quarta estrofe, ao mencionar a falta de um amor assentado em seu barco, mais uma vez o poeta reporta-se à solidão e à falta de mulheres em sua vida: Bandeira era um homem sofrido, solitário, de amores utópicos, imaginativos, não saciados.

Na última estrofe, quando o autor diz: “isso *era* bom demais”, o verbo denota uma desesperança do eu lírico, como se ele já soubesse que seu desejo não seria concretizado, isso era apenas um sonho. Ao citar os “anjos” e “Nosso Senhor” nos últimos versos, mais uma vez ele brinca com a própria morte e descreve sua chegada ao céu, sendo recebido por Cristo e pelos anjos.

III) Estrutura Musical

No quadro a seguir, a análise da estrutura musical em sua macro, média e microanálise (Tabela 5).

Tabela 5: *Desafio* (1955) – Edino Krieger: Estrutura musical

Macroanálise	Forma binária		Introdução	Seção A	Seção B	Recitativo <i>ad libitum</i>	
Análise Intermediária	Ritmo	Compassos	1-5	6-16	17-25	26-31	
		Frases	Introdução (piano)	<i>a</i> (6-8) <i>a'</i> (9-11) <i>b</i> (12-14) <i>a''</i> (14-16)	<i>b'</i> (17-19) <i>a'''</i> (19-21) <i>b''</i> (21-23) <i>b'''</i> (23-25)	<i>c</i> (26-27) <i>d</i> (28-31)	
		Métrica	4 4				
		Andamento	Moderato, <i>poco a poco accelerando, diminuendo</i> , fermata.				
		Figuras peculiares	Síncopes, contratempos, quiáleras, colcheias repetidas.				
	Melodia Vocal	Dinâmica	<i>p, f</i> , crescendo.				
		Extensão vocal					
		Figuras peculiares	Sequência de notas repetidas, intervalos de terças, arpejos.				
	Harmonia	Modo	Mi mixolídio com 4ªA				
		Relações harmônicas	Alternância entre o modo Mi mixolídio com 4ªA e Mi mixolídio.				
Microanálise	Motivos	Voz:					
		Piano:					

Fonte: Autoria Própria

A canção *Desafio* foi composta em 1955, em Londres, período em que Edino fazia um curso de aperfeiçoamento em composição concedido pelo Conselho Britânico. Sua estreia ocorreu em 1966, no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, com a soprano Maria Lúcia Godoy e Murilo Santos ao piano. A canção está no modo Mi mixolídio com 4ªA ou lídio b7⁴⁷, um modo misto constantemente usado na música nordestina, principalmente no baião⁴⁸ e no frevo⁴⁹.

Em seu livro *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil* (1981), José Siqueira propõe uma ordenação para o emprego dos três modos muito comuns na prática musical do nordeste brasileiro: o sistema trimodal. Esse sistema não apresenta nenhum material novo, mas a combinação entre os modos já existentes: o primeiro é o mixolídio, o segundo é o lídio e o terceiro é um misto que Siqueira denominou de *modo nacional* ou *modo nordestino*, apresentando o quarto grau do modo mixolídio elevado e o sétimo grau do modo lídio abaixado.

O compositor húngaro Béla Bartók identificou nas músicas folclóricas dos camponeses do leste europeu, nas primeiras décadas do século XX, o modo misto e a partir dessas pesquisas começou a fazer uso dessa escala.

Bartók sobrepõe o “Mixolídio Húngaro” (e também Eslovaco) ao “Lídio Romeno”, gerando uma escala “híbrida”, o Lídio com sétima menor (Lídio7). Esta sobreposição dos dois modos guarda consigo a possibilidade de utilização também da sétima maior do modo Lídio original e da quarta justa do Mixolídio. A concepção de sobreposição de materiais é parte fundamental de todo o pensamento composicional de Béla Bartók (MOLINA, 2005, p. 280).

A melodia de caráter regional com suas constâncias modais também se inseriu no contexto da música nacional brasileira, sendo amplamente utilizada por compositores contemporâneos que empregaram materiais sonoros de caráter nacional em suas obras, tais como: Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Guerra-Peixe.

⁴⁷ Como o compositor faz alternância entre o modo mixolídio e esse modo misto, sempre que neste trabalho for necessário fazer referência a este, escrever-se-á mixolídio com 4ª A.

⁴⁸ *Baião*: “dança e música do Nordeste brasileiro. Marcado pela síncope característica da música popular brasileira, o baião pode ser acompanhado por viola, rabeça ou sanfona, dependendo da região onde se manifesta. Um de seus expoentes foi o compositor, cantor e sanfoneiro pernambucano Luiz Gonzaga, autor de clássicos do gênero, como *Asa branca*” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 64).

⁴⁹ *Frevo*: “dança e música do Nordeste brasileiro. [...] Para Guerra-Peixe, ‘seu dinamismo rítmico, onde se nota a presença da síncope, não está na velocidade, mas na expressão melódica (tensão e afrouxamento) e na orquestração apropriada à melodia’. É o gênero musical característico do carnaval de Pernambuco” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 344).

Formalmente, pode-se considerar que *Desafio* está dividida em: introdução, Seção A, Seção B e Recitativo *ad libitum*. Na introdução, c. 1-5, o piano apresenta as duas células rítmico-melódicas que farão parte do acompanhamento durante toda a canção (descritas posteriormente). A Seção A, c. 6-16, está dividida em quatro frases regulares de dois compassos sobre Mi mixolídio com 4ªA, sendo intercaladas com um pequeno interlúdio em Mi mixolídio. A Seção B, c. 17-25, também possui quatro frases regulares, porém, sem interlúdios e com mudanças dentro do modo mixolídio. O Recitativo *ad libitum*, c. 26-31, apresenta frases diferenciadas melódica e ritmicamente, propiciando ao cantor uma maior liberdade interpretativa.

a) Melodia

Devido à extensão, sol# 3 à fá# 5, pode-se dizer que a canção foi escrita para barítono. Os intervalos predominantes da melodia são as segundas e as terças. Nas duas primeiras frases (c. 6-11), a linha melódica se desenvolve sobre intervalos de terças ascendentes, descendo sobre as notas da escala de Mi mixolídio com 4ªA, definindo claramente o intervalo de 4ªA e 7ªm (Figura 21). O compositor também explora a repetição de notas na melodia, característica dos violeiros repentistas nordestinos (Figura 22).

Figura 21: *Desafio* (1955): E. Krieger – Terças ascendentes, notas da escala de Mi mixolídio com 4ªA descendentes (c. 9-11).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

Figura 22: *Desafio* (1955): E. Krieger – Repetição de notas na melodia (c. 22-24)



A maioria das frases melódicas é acéfala, construídas a partir do segundo tempo do compasso; as figuras rítmicas predominantes são as colcheias e, com menos frequência, colcheias pontuadas com semicolcheias, só variando o Recitativo do final (c. 26-31). No Recitativo, a ambientação e o desenvolvimento da melodia transformam-se: aparecem alguns saltos de quarta, grupos de semicolcheias com tercinas e quintinas, o acompanhamento estabiliza-se com arpejos intercalados com a voz (Figura 23).

Figura 23: *Desafio* (1955): E. Krieger – Recitativo: Saltos de quartas, quiálteras e arpejos (c. 25-27).

25 *p* Recitativo ad lib.
 Mas is-so-e-ra bom de-mais, ai, ai ai, ai...
 Sor-ri-so cla-ro dos an-jos gra-ça de Nos-so Se -

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

b) Acompanhamento

O acompanhamento pianístico apresenta completa independência rítmica em relação à melodia. Ele se resume a dois motivos que aparecem na introdução e vão se alternando durante toda a canção explorando recursos rítmicos e harmônicos característicos do baião. O primeiro motivo consiste numa sequência diatônica de terças sobre a escala de Mi mixolídio tocadas com a mão direita enquanto a esquerda mantém o mi como nota pedal. Esse material faz referência à introdução da *Asa Branca* de Luiz Gonzaga, que caracteriza o modo mixolídio (Figura 24). Este fragmento aparece intercalado como um pequeno e repetido interlúdio, separando os trechos cantados.

Figura 24: *Desafio* – E. Krieger – Primeiro motivo do acompanhamento pianístico: terças sobre o modo mixolídio com nota pedal (c. 3).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

O segundo motivo é mais rítmico e percussivo com características próximas ao ritmo do baião. A mão esquerda mantém a fundamental e a quinta do acorde de mi como nota pedal, com o ritmo sincopado de colcheia pontuada e semicolcheia ligada a uma semínima (Figura 25).

Figura 25: *Desafio* – E. Krieger - Acompanhamento pianístico da mão esquerda (c. 4).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

A mão direita mantém figuras de colcheias diluídas em duas vozes com notas do acorde. A combinação das duas mãos terá o resultado rítmico-melódico da figura 26:

Figura 26: *Desafio* – E. Krieger - Segunda célula do acompanhamento pianístico (c. 4).



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

Essa figuração rítmico-melódica se mantém como um ostinato durante todas as frases do canto, variando apenas melodicamente, a partir do compasso 15, onde começam as transposições dentro do modo mixolídio. Essa alternância de interlúdios entre as melodias cantadas, o uso da nota pedal no baixo, o modalismo e o padrão rítmico do baião são características presentes na música dos violeiros nordestinos, como explicita Guerra-Peixe em seu artigo *Variações sobre o Baião* (1955):

Bem, na música do violeiro nordestino, tudo isso é evidente: a maneira de cantar, valorizando mais a poética do que a música; o insistente som grave, repetido [em lugar de prolongado] e invariável, executado no bordão da viola, assim como o pequeno interlúdio instrumental fazendo às vezes do *ritornelo*. Estes – bordão e interlúdio – caracterizando o *baião-de-viola*; as escalas dos modos medievais gregos e, não raro, as discretas primitivas variações [ou “variantes”] acompanhando a melodia vocal [sic]. (GUERRA-PEIXE, 1955, *on-line*).

A obra do período nacionalista de Guerra-Peixe evidencia os elementos folclóricos adquiridos pela sua experiência e contato direto com as manifestações culturais do nordeste, onde o compositor viveu por três anos, totalmente envolvido com o folclore da região. Sua canção *I – Suspiros*, do ciclo *Três Canções*, também de 1955, é um exemplo que retrata as características evidenciadas em *Desafio*, de Krieger: modalismo, padrão rítmico do baião, nota pedal e ostinato (Figura 27).

Figura 27: *I – Suspiros (Três Canções)* – Guerra-Peixe – Ré mixolídio, padrão rítmico do baião, nota pedal e ostinato (c. 4-7).

The musical score for 'I – Suspiros' is presented in three systems. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics: 'Ma...ri...a bo lei ra... É...es pecia lis ta...em sus pi ros'. The second system shows the piano accompaniment, with a circled bass line labeled 'Nota pedal'. The third system continues the piano accompaniment. The score is in 4/4 time and consists of three systems.

Fonte: NONNO, Joaquim Inácio De. *De Petrópolis à Pasárgada*. Campinas, 2012, p. 65.

As características folclóricas, melódicas e rítmicas da música nordestina estão presentes no repertório nacionalista de vários compositores. No caso de Edino Krieger,

talvez seja pela convivência muito próxima que teve com Guerra-Peixe, desde meados de 1940, época em que ambos faziam parte do grupo Música Viva, até o final da década de 50, quando Edino, ao voltar dos Estados Unidos para o Rio de Janeiro, começa a acompanhar o trabalho de pesquisa folclórica de Guerra-Peixe em Pernambuco.

c) Harmonia

A peça está composta no modo de Mi mixolídio com 4ªA, intercalando com trechos em Mi mixolídio. O compasso 15 já se apresenta no modo de Lá# mixolídio e o 16, em Sib mixolídio com notas que não fazem parte dessa escala, réb e solb, (Figura 28), funcionando como uma ponte de preparação para Si mixolídio com 4ªA, no compasso 17, onde se inicia a Seção B.

Figura 28: *Desafio* – E. Krieger – trecho em Lá# mixolídio e Sib mixolídio (c. 15-16).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

O modo de Si mixolídio se mantém por dois compassos (17-18). Os c. 19-20 voltam ao modo original (Mi mixolídio com 4ªA) e nos dois seguintes (21-22) muda novamente para La mixolídio com 4ªA, descendo, diatonicamente, por dois modos (Sol e Fá mixolídio com 4ªA), para chegar ao modo de Mi mixolídio (c. 25) com o primeiro motivo do acompanhamento. Enquanto ocorrem essas variações modais no acompanhamento (c. 21-24), a melodia permanece inalterada sobre o Mi mixolídio com 4ªA. A partir do c. 26 até o final (c. 31), ocorre o Recitativo *ad libitum* da canção e não há mais mudanças modais, terminando em Mi mixolídio.

Nas sucessivas transposições do modo, a fundamental e a quinta de cada modo estão sempre presente como nota pedal.

As constantes terminações melódicas com a nota si (V grau da escala) precedida do lá# (4ªA), exercendo a função de sensível, estabelecem uma sensação de cadência nas frases.

d) Dinâmica

Os sinais de dinâmica variam de *p* a *f*, com indicação de acento em algumas notas. A voz inicia-se no registro médio (mi 4), ficando nessa região do pentacorde do modo até o c. 13, sem variações de dinâmica. A partir do c. 15, onde começam as transposições dentro do modo mixolídio, o acompanhamento desloca-se para o registro mais agudo, tornando o timbre mais claro; a voz continua no registro médio, ampliando até o ré 5. Apesar de não haver sinais de dinâmica neste trecho (c. 14-18), a variação modal e a textura rítmica do c. 16, com semicolcheias descendentes sobre o acorde de Bb7⁵⁰ (Figura 29), torna a seção mais movida, caminhando para um crescendo.

Figura 29: *Desafio* – E. Krieger - Trecho em semicolcheias descendentes sobre o acorde de Bb7 (c. 16).

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand line in the middle, and a piano left-hand line at the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The vocal line starts with a whole note 'do' (C4). The piano accompaniment begins with a series of descending semiquaver chords over a Bb7 chord. The right hand plays a descending eighth-note pattern, while the left hand provides a steady bass line. A large bracket spans across the piano accompaniment staves, indicating a section of music.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

A dinâmica *f* aparece nas notas mais agudas do canto - fá e mi 5 (c. 19-20). A partir do c. 21 até o 25, nas duas frases iguais melódica e ritmicamente, há um *accelerando* com um crescendo e um *diminuendo*, caminhando para um *p* no c. 26.

⁵⁰ Sempre que se referir a acordes maiores, serão usadas cifras com letra maiúscula A, B, C, D, E, F e G significando, respectivamente, Lá, Si, Dó, Ré, Mi, Fá e Sol e para se referir a acordes menores, serão usadas as mesmas letras maiúsculas seguidas de *m* minúsculo. Para acordes com sétimas menores, será usado o número 7 ao lado da cifra; para sétimas maiores, a letra M ao lado do 7.

O Recitativo *ad libitum* está em *p* e caminha para a nota mais grave (sol# 3), já no final da canção.

e) Relação texto-música

A linha vocal é silábica e denota um estilo *parlando* na maneira de enunciar o texto. A combinação de ambos os estilos aponta para uma narrativa clara e articulada. A prosódia⁵¹ do texto, de maneira geral, está de acordo com a distribuição das sílabas poéticas. Algumas sílabas tônicas que coincidem com a parte fraca do tempo, o compositor teve o cuidado de colocar um acento sobre a nota (>) (Figura 30).

Figura 30: *Desafio* (1955) - E. Krieger - Acentuação das notas na parte fraca do tempo (c. 10-12).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro cultural São Paulo, 2006.

O desenvolvimento da melodia acontece sem grandes saltos, com predominância de notas repetidas numa tessitura confortável na região média, o que possibilita uma articulação clara do texto poético, aproximando-se da voz falada. Estas características, vinculadas ao caráter modal e ao acompanhamento ritmado e percussivo do piano, sugerem ao cantor uma interpretação mais enfática e decisiva dos versos. O Recitativo *ad libitum* é o trecho mais lírico da canção, e, como o próprio termo já indica, existe certa liberdade rítmica e interpretativa da melodia.

⁵¹ *Prosódia*: “é a parte da linguística que estuda a entonação, o ritmo, o acento (intensidade, altura, duração) da linguagem falada e demais atributos correlatos na fala. A prosódia descreve todas as propriedades acústicas da fala que não podem ser preditas pela transcrição ortográfica (ou similar); em resumo, cuida da correta acentuação tônica das palavras” (Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pros%C3%B3dia>>.) Acesso em 12 maio 2018.

3.2.3 - Canção do Violeiro (1863)

Castro Alves

*Passa, ó vento das campinas,
Leva a canção do tropeiro.
Meu coração 'stá deserto,
'Stá deserto o mundo inteiro.
Quem viu a minha senhora,
Dona do meu coração?*

*Ela foi-se ao pôr da tarde
Como as gaivotas do rio.
Como os orvalhos que descem
Da noite num beijo frio,
O cauã canta bem triste,
Mais triste é meu coração.*

*Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.*

*Chora, chora na viola,
Violeiro do sertão.*

I) O poeta Castro Alves

Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871) nasceu na Bahia e é considerado o último poeta da Terceira Geração Romântica no Brasil. Sua obra poética subdivide-se em duas vertentes: a lírico-amorosa, em que a figura da mulher já não é mais idealizada, intocável, mas vista por um plano mais realista, resultante de um amor materializado; e a poesia social, pautada pela denúncia e insatisfação frente ao cenário político da época da escravidão brasileira. A segunda fase de sua lírica lhe consagrou como o “Poeta dos escravos”, por expressar em suas poesias a indignação com os problemas sociais de seu tempo, denunciando a crueldade da escravidão e clamando pela liberdade.

II) Análise literária do poema

A poesia *Canção do Violeiro* integra uma coleção de 34 poemas de Castro Alves, publicada em 1883 sob o título de *Os Escravos*⁵². O foco temático dessa coleção está pautada na questão da escravidão no Brasil, contudo, a proposta de *Canção do Violeiro*

⁵² Publicado em 1883, doze anos após a morte do autor, *Os Escravos* reúne as composições antiescravagistas de Castro Alves. São 34 poemas em que se destacam os temas sociais e políticos, principalmente a defesa da abolição da escravatura (Disponível em: https://wikipedia.org/wiki/Os_Escravos). Acesso em 28 outubro 2017).

(13º poema da coleção) é essencialmente amorosa e sentimental, mostrando uma outra face do poeta.

Estruturalmente, o poema em questão possui quatro estrofes com refrão, porém, Krieger musicou apenas as duas primeiras. Cada estrofe possui seis versos sendo, assim, um sexteto ou sextilha, e o refrão conta com dois versos; estes são regulares com sete sílabas poéticas sendo, portanto, heptassílabo ou redondilha maior.

A seguir, a escansão poética dos versos (Tabela 6).

Tabela 6: Escansão poética: *Canção do Violeiro* (1863) – Castro Alves

	Separação Silábica	Núm. Sílabas	Esquema Rítmico	Rima	Terminação
1	PAS-sa, ó VEN-to DAS cam-PI-nas, - ǁ - U - U - U	7	(1-3-5-7)	a	Fraca
2	LE-va a can-ÇÃO do tro-PEI-ro. - ǁ U - U U - U	7	(1-4-7)	b	Fraca
3	MEU co-ra-ÇÃO 'stá de-SER-to, - U U - U U - U	7	(1-4-7)	c	Fraca
4	'STÁ de-SER-to o MUN-do in-TEI-ro. - U - ǁ - ǁ - U	7	(1-3-5-7)	b	Fraca
5	QUEM viu a MI-nha se-NHO-ra - U U - U U - U	7	(1-4-7)	d	Fraca
6	DO-na do MEU co-ra-ÇÃO? - U U - U U -	7	(1-4-7)	e	Forte
7	CHO-ra, CHO-ra na vi-O-la, - U - U U U - U	7	(1-3-7)	d	Fraca
8	Vi-o-LEI-ro do ser-TÃO. U U - U U U -	7	(3-7)	e	Forte
9	E-la FOI-se ao PÔR da TAR-de -U - ǁ - U - U	7	(1-3-5-7)	f	Fraca
10	CO-mo as gai-VO-tas do RIO. - ǁ U - U U -	7	(1-4-7)	g	Forte
11	CO-mo os or-VA-lhos que DES-cem - ǁ U - U U - U	7	(1-4-7)	h	Fraca
12	Da NOI-te num BEI-jo FRIO, U - U U - U -	7	(2-5-7)	g	Forte
13	O cau-Ã CAN-ta bem TRIS-te, U U - - U U - U	7	(3-4-7)	i	Fraca
14	Mais TRIS-te é MEU co-ra-ÇÃO. U - ǁ - U U -	7	(2-4-7)	e	Forte

Fonte: Autoria própria

Após a escansão do poema, percebe-se que o esquema rítmico mantém a regularidade de sete sílabas poéticas em cada verso, mas a acentuação das sílabas varia entre eles. Há o predomínio do padrão rítmico binário trocáico (- U) e ternário dactílico (- U U). As rimas da primeira estrofe apresentam esquema **abcddede**, sendo *tropeiro/ inteiro*

classificadas como externas, alternadas, consoantes, graves e ricas (substantivo e adjetivo). As rimas *senhora/viola* e *coração/sertão* são externas, alternadas, toantes e pobres (substantivo e substantivo); *senhora/viola* são graves e *coração/sertão* são agudas. No segundo e terceiro verso, *canção/coração* são rimas internas, emparelhadas, consoantes, agudas e pobres (substantivo e substantivo).

As rimas da segunda estrofe apresentam esquema **fghiede**, sendo *rio/frio* classificadas como externas, alternadas, consoantes, agudas e ricas (substantivo e adjetivo).

No poema, percebe-se a *aliteração* das consoantes *s, p, t, v* e *assonância* das vogais *a, o, i* e da vogal nasal *ã*. No terceiro e no quarto verso do poema, ao utilizar a palavra ‘*stá* em vez de *está*, o poeta faz uso de um fenômeno na Língua Portuguesa denominado metaplasmo, que é a supressão de um fonema no início da palavra. Esse recurso é chamado *aférese* (GARCIA e NASCIMENTO, 2007, p. 8-10).

a) **Nível lexical**

A ocorrência dos pronomes possessivos *meu, minha* indica o tom pessoal da canção e demonstra o predomínio da primeira pessoa do singular; apenas o primeiro e segundo verso e o refrão se encontram na terceira pessoa. A linguagem é culta e de fácil entendimento.

Em relação aos verbos, há predominância dos que indicam ação, que imprimem dinamismo ao texto: *passa, leva, chora, foi-se, descem, canta*. Os tempos verbais apresentam-se, em sua maioria, no presente do indicativo expressando proximidade e certeza da triste realidade em que vive o eu lírico.

Há no poema, o predomínio dos substantivos concretos que o caracterizam como *figurativo*⁵³, criando, dessa forma, uma atmosfera que traduz a temática melancólica e produz no leitor uma imagem real vivida pelo eu lírico.

b) **Nível sintático**

O eu lírico declara os versos na primeira pessoa estabelecendo no texto características subjetivas e emocionais. Ele inicia o texto com um vocativo ao vento, para

⁵³ *Texto figurativo*: “texto figurativo é do tipo narrativo, com predominância de termos concretos, ou seja, substantivos concretos. Com esses elementos, cria-se um efeito de realidade, caracterizando uma imagem de mundo, onde são analisadas relações humanas e acontecimentos” (GALLI, 2013, *on-line*).

que este leve sua canção para que todos saibam de sua tristeza e solidão. O *modo de endereçamento* representa o ouvinte do poema.

A pontuação ocorrente dentro e no final dos versos (vírgula, ponto de interrogação e ponto final), semanticamente, estabelece sentido completo na maioria das orações e reforça o objetivo do sujeito poético, que é transmitir seus sentimentos. Os versos 5/6, 7/8 e 9 a 12 ligam-se para completar seu sentido, pois, são incompletos quanto à construção sintática. Esse encadeamento sintático denomina-se *enjambement*.

Foram encontradas duas figuras de construção ou sintaxe no texto: a *anáfora* e o *hipérbato*. Evidenciam a anáfora os termos que se repetem no terceiro e quarto verso: ‘*stá deserto*; no refrão, *chora, chora* e, no final da segunda estrofe, a repetição da palavra *triste*. Nos versos ‘*Stá deserto o mundo inteiro* e *Mais triste é meu coração* ocorre a inversão dos termos da oração (predicado + sujeito) caracterizando, dessa forma, o hipérbato.

c) Nível semântico

O próprio título do poema *Canção do Violeiro* já induz um pensamento, uma ideia de musicalidade. A função emotiva é predominante no texto, ressaltando o estado emocional e espiritual do eu lírico. Na primeira estrofe, ele descreve sua tristeza e pergunta se alguém viu “a minha senhora, dona do meu coração?” parecendo inconformado com a partida da amada e procura uma explicação para o fato. Já na segunda estrofe, ele conta a maneira com que ela o deixou e parece, de certa forma, conformar-se com sua solidão.

No texto, o poeta fez uso de diversas figuras de linguagem para proporcionar maior expressividade e emoção ao poema. O primeiro e segundo versos caracterizam a *prosopopeia*⁵⁴ ou *personificação*, pois é atribuído ao vento uma ação própria do ser humano - *passar e levar a canção*; a *metáfora* encontra-se presente no verso *Meu coração ‘stá deserto*, pois a palavra “deserto” foi utilizada em sentido figurado, resultando em uma comparação subentendida entre o coração e o deserto: seco, vazio, solitário; no verso ‘*Stá deserto o mundo inteiro* aponta para um exagero na ideia, com o objetivo de acentuar expressivamente a ideia de solidão e tristeza do eu lírico, por isso é possível identificar nesse verso a *hipérbole*⁵⁵; os versos *Como as gaivotas do rio/ Como os orvalhos que*

⁵⁴ *Prosopopeia ou personificação*: “é a atribuição de características humanas a seres não humanos, inanimados, imaginários ou irracionais” (MARTINO, 2014, p. 326).

⁵⁵ *Hipérbole*: “é uma expressão intencionalmente exagerada para realçar alguma ideia” (MARTINO, 2014, p. 325).

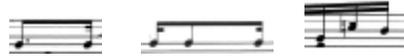
descem apresentam *comparação*⁵⁶, recurso utilizado para demonstrar a forma com que a amada o deixou.

III) Estrutura Musical

No quadro a seguir, a análise da estrutura musical em sua macroanálise, análise intermediária e microanálise (Tabela 7):

⁵⁶ *Comparação*: “aproximação de dois elementos realçando as suas semelhanças, usando-se, para isso, elementos comparativos: como, feito, tal qual, que nem, etc.” (MARTINO, 2014, p. 324).

Tabela 7: *Canção do Violeiro* (1956) – Edino Krieger: Estrutura musical

Macroanálise	Forma estrófica simples		Introdução	Seção A	Seção B	Seção C (refrão)	
Análise Intermediária	Ritmo	Compassos	1-6	7-14	15-19	20-23	
		Frases	Introdução (piano)	<i>a</i> (7-8) <i>a'</i> (9-10) <i>a''</i> (11-12) <i>a'</i> (13-14)	<i>b</i> (15-16) <i>b</i> (16-17) <i>b</i> (17-18) <i>b'</i> (18-19)	<i>c</i> (20-21) <i>c'</i> (21-22) <i>c''</i> (22-23)	
		Métrica	$\frac{2}{4}$				
		Andamento	Lento e molto espressivo, fermatas e tenuto, sem alterações significativas de andamento.				
		Figuras peculiares	Síncopes, contratempos, acompanhamento com textura contrapontística.				
	Melodia	Dinâmica	<i>p</i> , <i>f</i> e crescendo				
		Extensão vocal					
		Figuras peculiares	Sequência de notas repetidas				
	Harmonia	Tonalidade	Dm				
		Relações harmônicas	Acordes i, iv, V, vii e diminutos; dominantes secundária substituta e estendida; arpejos, acordes de passagem, baixo melódico em movimento cromático e diatônico.				
Microanálise	Motivos	Voz:					
		Piano:					

Fonte: Autoria Própria

Composta em 1956, a peça tem duração de três minutos e sua estreia aconteceu em 31/10/1985, no Auditório do Museu de Arte de São Paulo, com o barítono Eládio Pérez-González e Berenice Menegale ao piano. A composição está escrita em Ré Menor e possui forma estrófica simples⁵⁷, sendo dividida em Introdução (c. 1-6), Seção A (c. 7-14), Seção B (c. 15-19) e Seção C (c. 20-23), que é o refrão. A canção é repetida por duas vezes, uma para cada estrofe do poema, apenas a introdução não se repete. No c. 23, há um poslúdio do piano, cujo objetivo é fazer uma preparação para a repetição da estrofe e, na segunda vez, pra terminar a canção no c. 24.

a) Melodia

Krieger não indicou para qual voz foi escrita, mas devido às características masculinas do personagem e a extensão da linha do canto – ré 4 a lá 5 – pode-se concluir que ela foi composta para tenor. A predominância da repetição de notas da linha vocal pode ser vista como um elemento da textura musical (Figura 31). Stein e Spillman (1994) apontam a repetição de notas como parte de um estilo vocal que está englobado dentro da textura musical.

Segundo os autores:

O termo TEXTURA refere-se à densidade ou espessura relativa de uma peça. A densidade horizontal ou linear determina com que frequência notas ou ritmos irão ocorrer, se os sons são separados ou adjacentes, e quão distantes as notas estão uma da outra; a densidade vertical abrange quantas notas estão soando ao mesmo tempo, incluindo quantas alturas *diferentes* ocorrem simultaneamente (STEIN e SPILLMAN, 1994, p. 59, grifo do autor).

Figura 31: *Canção do Violeiro* – E. Krieger – Repetição de notas da linha vocal (c. 7-9).

7 *p*

1) Pas-sa, ó ven - to das cam - pi - nas, ___ le - va a can - ção do tro -
2) E - la foi - se ao pôr da tar - de, ___ co - mo as gai vo - tas do

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

⁵⁷ *Forma estrófica simples*: “a estrofe se repete com a mesma melodia e *forma estrófica modificada*, quando acontecem pequenas alterações na repetição, geralmente motivadas pelo texto” (STEIN e SPILLMAN, 1996, p. 194).

A sequência de notas repetidas das frases melódicas traz uma possível aproximação com Villa-Lobos, que exerceu influência preponderante nos compositores nacionalistas que surgiram depois dele, como é o caso de Krieger. À título de comparação, a *Aria (Cantilena)* da *Bachiana Brasileira nº 5* apresenta frases inteiras com sequência de notas repetidas, ilustrando esse exemplo (Figura 32).

Figura 32: *Bachianas Brasileiras Nº5 – I Aria (Cantilena)* – Villa-Lobos - Sequência de notas repetidas (c. 36-37).

The image shows a musical score for the beginning of the Aria (Cantilena) from Bachianas Brasileiras No. 5 by Villa-Lobos. The score is written for voice (S.) and piano (Pno.). The vocal line starts with the lyrics "ren-te, so-bre o es-pa-co so-nha-do-ã e be-la! Sur-ge no in-fi-ni-to a lu-a do-ce-". The piano accompaniment features a prominent triplet pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Fonte: VILLA-LOBOS, 2009. Disponível em:
 <<https://pt.scribd.com/doc/69479477/Bachianas-Brasileiras-No-5-Aria-Cantilena-Piano-Voice-Heitor-Villalobos>>. Acesso em: 27 de maio 2018.

De caráter expressivo e atmosfera romântica, *Canção do Violeiro* possui melodia de profundo lirismo. Segundo o Dicionário Aurélio, lirismo é a “maneira apaixonada, poética de sentir, de viver, ardor, exaltação” (FERREIRA, 1986, p. 1039). Da mesma forma, as autoras Gandelman e Barancovski (1999) afirmam que este termo faz referência “ao estado de espírito ligado à lira, ao bardo e à canção, ao poético e à fluidez melódica” (GANDELMAN e BARANCOVSKI, 1999, p. 29). Pelo texto de caráter sentimental e amoroso, o poema de Castro Alves retrata a paixão e a exaltação dos sentimentos do eu lírico.

b) Acompanhamento

A introdução do piano já antecipa o clima seresteiro e cria musicalmente uma ambientação para o poema. Os seis compassos iniciais revelam o perfil melódico, rítmico e harmônico que se fará presente como padrão de acompanhamento pianístico até o final da composição. Eles apresentam o motivo rítmico sincopado com quatro vozes em contraponto diluído entre a mão esquerda e direita. As vozes extremas (mais aguda e mais

grave) apresentam maior movimentação melódico-rítmica; a linha do baixo movimenta-se ascendente e descendente, diatônica e cromaticamente (Figura 33).

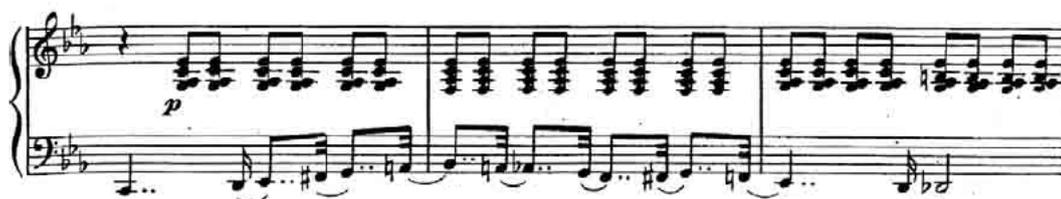
Figura 33: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger – Introdução e movimento da linha do baixo (c. 1-3).

Lento e molto espressivo

obras de compositores nacionalistas brasileiros que buscaram no piano, imitar os instrumentos típicos destes gêneros musicais, tais como violão, flauta, cavaquinho. Villa-Lobos retratou estas características em suas *Serestas* (um ciclo de 14 canções para voz e piano), buscando no acompanhamento pianístico, recursos que remetem à execução de cordas dedilhadas do violão (Figura 34). A esse respeito, Achille Picchi comenta:

Villa-Lobos vai evocar, nas canções do ciclo, a atmosfera das serestas, tanto do ponto-de-vista do canto (textos, em geral, amorosos) como do acompanhamento, usando, para tanto, recursos e ideias de escrita pianística que levam a escrituras evocativas, as quais lembram o ponteadado do violão e a melancolia expressiva da linha melódica da flauta (PICCHI, 2010, p. 31).

Figura 34: *Seresta Nº13* – Villa-Lobos - Mão esquerda imitando os baixos do violão (c. 4-6).



Fonte: VILLA-LOBOS, Serestas. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/178579984/villa-lobos-serestas->. Acesso em: 2 de junho 2018.

Percebe-se, portanto, que o piano não possui somente função rítmica e harmônica em relação à melodia, mas participa efetivamente na construção do sentido exercendo papel evocador e ambientador do texto poético musicado.

c) **Harmonia**

No que se refere ao conteúdo harmônico, não há grandes variações dentro do campo harmônico de Ré menor. O compositor faz uso dos acordes de primeiro (Dm), quarto (Gm) e quinto (A) graus e diminutos explorando com frequência suas inversões. Essa simplicidade harmônica também é uma característica observada no choro, que apresenta uma harmonia baseada em acordes perfeitos maiores e menores, acordes de dominantes e diminutos. O movimento cromático da linha do baixo e as seguidas inversões dos acordes de dominante estabelecem uma ideia de movimento e de continuidade nas frases (Figura 35). Esse cromatismo na linha do baixo associado às inversões dos acordes também é uma característica típica do choro, como observa Alexandre Zamith (1999):

Apesar de utilizar acordes convencionais, o choro buscou um desenvolvimento harmônico através das maneiras de encadear estes mesmos acordes, nos quais a presença maciça de inversões despontou como a mais forte característica harmônica do choro e propiciou um enorme desenvolvimento melódico da linha do baixo. Assim sendo, a harmonia do choro tradicional pode ser caracterizada pela presença de acordes, progressões harmônicas e modulações bastante convencionais, aliada à grande ocorrência de acordes invertidos (ALMEIDA, 1999, p. 122).

Figura 35: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger - Inversões dos acordes e movimento cromático da linha do baixo (c. 13-15).

The image shows a musical score for the song 'Canção do violeiro'. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The bass line features several chords circled in red, indicating specific inversions. The chords are labeled as follows: $vio\ 6_3$, $vii\ o/iv$, $vii\ o_4_3$, vii/v , v , and $V7(b9)$. The vocal line includes the lyrics: 'stá de - ser - to o mun - do in - tei - ro. Quem viu a mi - nha se - da noi - te num bei - jo fri - o. O ca - uã can - ta bem'. The piano accompaniment includes dynamic markings like f and mf .

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Em alguns momentos em que o acompanhamento pianístico descreve uma sequência de notas repetidas na voz superior, as vozes internas, quase sempre, apresentam cromatismo fazendo uso de acordes de passagem, principalmente os diminutos e acordes de V grau (Figura 36).

Figura 36: *Canção do Violero* – E. Krieger – repetição das notas na voz superior e cromatismo nas vozes internas do piano (c. 7-9).

7 *p*

1) Pas-sa ó ven - to das cam - pi - nas, _____ le - va a can - ção do tro -
 2) E - la foi - se ao pôr da tar - de, _____ co - mo as gai vo - tas do

p

Am(b5) A Dm A7(b9)/E F Ao Bm(b5)/A A(b9)

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Krieger também faz uso de dominantes secundárias: E7 (V7/V), D7 (V7/iv). No c. 18-20, ele faz uma sequência de dominantes estendidas para resolver em Gm. (Figura 37). No c. 22, ele adiciona uma fermata sobre um acorde de dominante substituto do V grau (SubV) seguido pelo V7 e I, evidenciando um clichê com sentido de finalização da peça (Eb7 – A7(b9) => Dm) (Figura 38).

Figura 37: *Canção do Violero* – E. Krieger - Sequência de dominantes estendidas e resolução em Gm (c.18-20).

B/D# E7(b9) A7(b9) D7(b9) Gm

nho - ra, do - na do meu co - ra - ção _____ Cho - ra
 tris - te mais tris - te, é meu co - ra - ção. _____

V/ii V/V V V/iv iv

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 38: *Canção do Violeiro* – Krieger -
acorde de SubV-V=> i (c. 22-23).

The musical score for measures 22-23 of 'Canção do Violeiro' is presented in a grand staff format. The vocal line (treble clef) contains the lyrics 'o - la, vi - o - lei - ro do ser - tão.' The piano accompaniment (grand staff) includes chords Eb7, A7(b9), and Dm above the staff, and SubV, V7, and i below the staff. The music is in a minor key and 4/4 time.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira:
Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo,
2006.

d) Dinâmica

Não há grandes contrastes de dinâmica na canção, ficando entre *p* e *f*. O tema inicial é apresentado, tanto pelo piano quanto pela voz, no registro médio e em dinâmica *p*. Gradativamente, os registros da voz e do acompanhamento vão se modificando para o agudo juntamente com os níveis de dinâmica: no c. 11 há um *crescendo* e no 13, um sinal <. O ponto culminante da canção acontece no c. 14, onde aparece a nota mais aguda (lá 5) e o sinal de *f*, terminando a Seção A.

A partir do c. 15, início da Seção B, até o final, não há mais sinal de dinâmica. O registro começa a descer em graus conjuntos para a região média até terminar com a nota mais grave da voz (ré 4), podendo-se concluir que a dinâmica também decresce para *p*. Observa-se também que a canção não apresenta alterações de andamento, ocorrendo apenas interrupções nas frases com fermatas que aparecem nos c. 15, 18 e 22. Já no c. 20 ocorre um *tenuto* na sílaba tônica da palavra *chora* com o objetivo de enfatizar e valorizar o vocábulo no momento da interpretação da canção.

e) Relação texto-música

Quanto ao modo de enunciar o texto, a linha vocal é predominantemente silábica e *legato*. No estabelecimento de relações entre o texto poético e a estrutura musical, percebe-se que o compositor organizou a distribuição das sílabas poéticas de acordo com a prosódia

textual, combinando as sílabas tônicas com os tempos fortes ou partes fortes dos tempos; essa preocupação também é percebida em relação ao registro: quase sempre a sílaba tônica encontra-se mais aguda que a átona. Todas as elisões constatadas na escansão poética foram consideradas pelo compositor na conjugação texto-música; apenas no c. 11, ele optou por usar a palavra inteira *está*, ao invés da contração ‘*stá* do poema original, deixando a frase com oito sílabas poéticas.

Os quatro primeiros versos poéticos da canção (Seção A) apresentam estrutura regular de dois compassos em cada verso; os demais (Seção B e C), apenas um compasso. Nos c. 11 a 14, a sequência de acordes diminutos com baixos subindo cromaticamente, juntamente com as duas frases da linha vocal, numa dinâmica crescente para a região mais aguda, contribui para enfatizar a tensão harmônica e emocional que culmina num *f*, destacando a palavra *inteiro* na nota mais aguda da canção; essa tensão conclui-se no c. 15 com a resolução do Bdim no acorde de Am (Figura 39).

Figura 39: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger – Sequência de diminutos num crescendo e resolução em Am (c.13-15).

The image shows a musical score for the song 'Canção do violeiro'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a sequence of diminished chords in measures 13-15, which are circled in red. The chords are labeled as follows: vio^6_3 , $viio7/iv$, $viio^4_3$, $vii7/v$, v , and $V7(b9)$. The vocal line has lyrics: 'stá de - ser - to o mun - do in - tei - ro. Quem viu a mi - nha se - da noi - te num bei - jo fri - o. O ca - uã can - ta bem.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

A partir do c. 15, as frases melódicas iniciam a descida para o registro grave, juntamente com o acompanhamento e os baixos que descem diatonicamente (Figura 40) numa sequência de dominantes que se resolverá no c. 20 com o acorde de D7 concluindo em Gm (Figura 41). Os versos *Quem viu a minha senhora/ O cauã canta bem triste* são repetidos por três vezes com as sílabas em semicolcheias, culminando com a fermata no vocábulo *meu*, contribuindo para enfatizar o estado emocional e aflitivo do eu lírico.

Figura 40: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger - Descida diatônica dos baixos (c. 16-18).

16 Dm/F E7(b9) Am/C Am B/D# E7(b9)

nho - ra quem viu a mi - nha se - nho - ra, quem viu a mi - nha se - nho - ra, do - na do meu co - ra -
 tris - te o ca - uã can - ta bem tris - te, o ca - uã can - ta bem tris - te mais tris - te é meu co - ra -

i6 V7(b9)/V v6 v V6/ii V7(b9)/V

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 41: *Canção do violeiro* (1956): E. Krieger - Sequência de dominantes e conclusão em Gm (c. 19-20).

19 A7(b9) D7(b9) Gm

ção. ção. Cho - ra

V7(b9) V7(b9)/iv iv

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Pode-se concluir pela análise da canção que, mais uma vez o espírito nacionalista de Edino Krieger mostra-se na evocação dos gêneros populares urbanos do início do século XX. Em diversas entrevistas concedidas pelo compositor, ele afirma o quanto foi significativa a influência da música popular em sua infância. Ele nasceu e cresceu no meio de uma família de músicos que se reuniam para fazer serenatas; os gêneros musicais incluíam valsas seresteiras, choros, xotes e polcas. No grupo, Edino sempre estava com um violão.

Em seu livro, Paz retrata essa influência recebida pelo compositor:

Lembranças que passaram a fazer parte de um repertório cravado na memória e que, mais tarde, seguramente, iriam se refletir em suas composições. Edino lembra-se de, muitas vezes, acordar de madrugada com uma serenata no portão da sua casa, que era a última parada do pessoal boêmio. Seu pai, os irmãos e amigos, que saíam no fim de semana fazendo serenatas, às vezes esqueciam de voltar para casa, só chegavam na segunda-feira de madrugada, coisa típica de boêmios. E Edino às vezes acordava assim, de madrugada, com aquele som, aquelas valsas [...] Aldo Krieger também fazia músicas para as serenatas, para os grupos de seresteiros. Todas tinham muito a ver com o que se fazia no Rio de Janeiro, com a música da época (PAZ, 2012, p. 31).

Os elementos rítmicos, harmônicos, melódicos e poéticos que compõem *Canção do Violeiro* provocam um sentimento de melancolia e nostalgia construindo o cenário de imagens do seresteiro que derrama sua alma amorosa nas cordas da sua viola.

3.2.4 – Silêncios (s.d)

Cruz e Sousa

*Largos Silêncios interpretativos,
Adoçados por funda nostalgia,
Balada de consolo e simpatia
Que os sentimentos meus torna cativos;*

*Ó Silêncios! ó cândidos desmaios,
Vácuos fecundos de celestes raios
De sonhos, no mais límpido cortejo...*

*Harmonia de doces lenitivos,
Sombra, segredo, lágrima, harmonia
Da alma serena, da alma fugidia
Nos seus vagos espasmos sugestivos.*

*Eu vos sinto os mistérios insondáveis
Como de estranhos anjos inefáveis
O glorioso esplendor de um grande beijo!*

I) O poeta Cruz e Sousa

João da Cruz e Sousa nasceu em Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis-SC) em 1861 e faleceu em 1898, num povoado chamado Estação do Sítio, no município de Barbacena, Minas Gerais. Filho de escravos alforriados, foi criado como filho adotivo do Marechal Guilherme Xavier de Sousa, de quem herdou o sobrenome. Inteligente e

dedicado, João da Cruz desenvolveu-se no campo intelectual, o que resultou em bons percursos no jornalismo e na literatura, encontrando na poesia um mecanismo para se projetar socialmente. Porém, na ocasião da morte de seus pais adotivos, Cruz e Sousa sofreu com as carências, preconceito racial e pobreza. Um período de violência, estigma, miséria e doenças que o marcaram fisicamente e literariamente.

A partir de 1890, Cruz e Sousa passou a viver no Rio de Janeiro, com o modesto cargo de arquivista da Central do Brasil. Marcado pela tragédia, viu a esposa enlouquecer depois de perder os três filhos, vítimas da doença que também o mataria – a tuberculose.

No ano de 1893, publica "Missal", poemas em prosa, e "Broquéis", versos. Com eles, Cruz e Sousa rompia com o Parnasianismo⁶¹ e introduzia o Simbolismo⁶² no Brasil. Em termos históricos, *Missal* representa a fase de transição estética, mas *Broquéis* apresenta, com maturidade, os recursos da estética simbolista: musicalidade, imprecisão, misticismo, presença do sublime e da transparência. O uso da linguagem figurada predomina em toda sua obra, além da temática da dor, dor da alma, dor por não ter sido reconhecido como homem e como artista, dor de ser negro, pobre e simbolista.

[...] podemos afirmar que todo o sofrimento maior pelo qual passou o artista não se deve somente à sua cor, mas sim, à sua literatura, que invadia mundos literários bem consolidados, a serviço de uma minoria pensante, branca e dos grandes centros do país. [...] Portanto, o escritor João da Cruz e Sousa precisou construir-se e reconstruir-se como homem e como artista. Esse processo de difícil alcance só lhe foi possível no plano imaterial, espiritual, pois não houve espaço, nem tempo para Cruz fazer-se notar como “ser humano”, nem valer-se como artista (SILVA, 2006, p. 52-53).

II) Análise literária do poema

⁶¹ *Parnasianismo*: “A estética parnasiana, originada na França, valorizava a perfeição formal, o rigor das regras clássicas na criação dos poemas, a preferência pelas formas fixas (sonetos), a apreciação da rima e métrica, a descrição minuciosa, a sensualidade, a mitologia greco-romana. Além disso, a doutrina da “arte pela arte” esteve presente nos poemas parnasianos: alienação e descompromisso quanto à realidade. O Parnasianismo no Brasil tem seu marco inicial com a publicação de *Fanfarras* de Teófilo Dias, em 1882. Contudo, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia também auxiliaram na implantação do Parnasianismo no Brasil” (VILARINHO, Sabrina. "Parnasianismo no Brasil"; Brasil Escola. Disponível em <<https://brasilecola.uol.com.br/literatura/parnasianismo-no-brasil.htm>>. Acesso em 28 jan.2018).

⁶² *Simbolismo*: “Seu marco introdutório foi registrado em 1893 com a publicação das obras *Missal* (prosa) e *Broquéis* (poesia), ambas de Cruz e Sousa, considerado o maior autor simbolista brasileiro”. [...] “Estão entre as principais características da linguagem simbolista: subjetivismo; linguagem vaga, fluida, que preza pela sugestão; cultivo de formas fixas para o poema, especialmente do soneto; antimaterialismo; misticismo e religiosidade; pessimismo e dor de existir; retomada de elementos do Romantismo; abundância de metáforas e figuras sonoras; interesse pelas zonas profundas da mente humana e pela loucura” (CASTRO, s.d., *on-line*). Acesso em 28/01/2018.

O poema *Silêncios* está inserido dentro da obra *Últimos Sonetos*, de Cruz e Sousa, publicados postumamente em 1905, em Paris, pelo amigo do poeta Nestor Victor⁶³. A respeito do livro, Lauro Junkes (1987) afirma:

Últimos Sonetos é o livro em que a própria condição existencial do poeta atinge maior maturidade. Os apelos da explosiva carnalidade amenizaram quase que de todo. Os dilaceramentos dramáticos de sua angústia trágica arrefeceram suas erupções revoltosas. E revela-se um poeta essencialmente interiorizado (...). Profundamente desiludido deste mundo material e concreto, inclina-se o poeta, irresistivelmente, para um universo superior, transcendente, vagamente místico e espiritual (JUNKES, 1987, p. 25).

A obra *Últimos Sonetos* conta com 90 sonetos⁶⁴ decassílabos, nos quais autor conserva os padrões da poesia tradicional, fazendo uso sistemático dos preceitos estético-formais, principalmente dos recursos de sonoridade conferindo-lhes o caráter sensorial, sugestivo e enigmático da poética simbolista.

A seguir, a escansão poética dos versos (Tabela 8).

⁶³ *Nestor Victor dos Santos* (Paranaguá, 12 de abril de 1868 - Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1932) “foi poeta, contista, ensaísta, romancista, crítico e conferencista brasileiro. Foi amigo e estudioso da obra de Cruz e Sousa, publicando *Obras Completas* (1923-1924), um estudo sobre a obra do poeta catarinense. Autor de uma vasta obra, também foi um divulgador da literatura estrangeira, em particular a francesa. É um dos poetas partícipes da escola literária conhecida como Simbolismo” (Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nestor_V%C3%ADtor>. Acesso em 28 jan. 2018).

⁶⁴ *Soneto*: “poema de 14 versos com forma fixa, dispostos em dois quartetos e dois tercetos”. [...] “O esquema de rimas dos quartetos é comumente abba abba (rimam entre si os versos um, quatro, cinco e oito; e os versos dois, três, seis e sete). Nos tercetos, é frequente o esquema cde cde. Quanto à métrica, são mais usados os versos decassílabos (10 sílabas poéticas), ou os alexandrinos (12 sílabas poéticas)” (Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/soneto/>>. Acesso em 28 jan. 2018).

Tabela 8: Escansão poética: *Silêncios* (s.d) – Cruz e Sousa

	Separação silábica	Número sílabas	Esquema Rítmico	Rima	Terminação
1	LAR-gos Si-LÊN-cios in-ter-pre-ta-TI-vos, – U U – U U U U U – U	10	(1-4-10)	a	Fraca
2	A-do-ÇA-dos por FUN-da nos-tal-GI-a, U U – U U – U U U – U	10	(3-6-10)	b	Fraca
3	Ba-LA-da de con-SO-lo e sim-pa-TI-a U – U U U – U U U – U	10	(2-6-10)	b	Fraca
4	Que os sen-ti-MEN-tos meus TOR-na ca-TI-vos; U U – U U – U U – U	10	(4-7-10)	a	Fraca
5	Har-mo-NI-a de DO-ces le-ni-TI-vos, U U – U U – U U U – U	10	(3-6-10)	a	Fraca
6	SOM-bra, se-GRE-do, LÁ-gri-ma, har-mo-NI-a – U U – U – U U U – U	10	(1-4-6-10)	b	Fraca
7	Da AL-ma se-RE-na, da AL-ma fu-gi-DI-a – U U – U – U U U – U	10	(1-4-6-10)	b	Fraca
8	Nos seus VA-gos es-PAS-mos su-ges-TI-vos. U U – U U – U U U – U	10	(3-6-10)	a	Fraca
9	Ó Si-LÊN-cios! ó CÂN-di-dos des-MAI-os, U U – U U – U U U – U	10	(3-6-10)	c	Fraca
10	VÁ-cuos fe-CUN-dos de ce-LES-tes RAI-os – U U – U U U – U – U	10	(1-4-8-10)	c	Fraca
11	De SO-nhos, no mais LÍM-pi-do cor-TE-jo... U – U U U – U U U – U	10	(2-6-10)	d	Fraca
12	Eu vos SIN-to os mis-TÉ-rios in-son-DÁ-veis U U – U U – U U U – U	10	(3-6-10)	e	Fraca
13	CO-mo de es-TRA-nhos AN-jos i-ne-FÁ-veis – U U – U – U U U – U	10	(1-4-6-10)	e	Fraca

Fonte: Autoria Própria

O poema *Silêncios* é um soneto decassílabo e possui as mesmas características simbolistas da obra *Últimos Sonetos*. O padrão rítmico predominante nos 14 versos é o binário iâmbico (fraco-forte/U -) e o ternário anapéstico (fraco-fraco-forte/U U -). Todas as terminações dos versos são fracas e as rimas apresentam o esquema **abba, abba, ccd, eed**, sendo emparelhadas (**bb, cc, ee**) e interpoladas (**a..a, d..d**). Em se tratando das rimas ricas, identificam-se *lenitivos/sugestivos* e *harmonia/fugidia*; os outros versos apresentam rimas pobres. No entanto, todas as rimas são consoantes, externas e graves (formadas por paroxítonas).

No poema, percebe-se a preocupação do poeta com o plano formal e o subjetivismo das palavras, privilegiando o uso das figuras de linguagem, sobretudo da sinestesia. Conclui-se, nesse sentido, que o uso da rima e das figuras sonoras (aliteração e assonância) torna o texto mais musical e sonoro.

A aliteração ocorre na consoante *s* e a assonância, nas vogais *a* e *o*:

Largos Silêncios interpretativos,
Adoçados por funda nostalgia,
Balada de consolo e simpatia
 Que **os** sentimentos meus torna **cativos**;

a) **Nível lexical**

A linguagem utilizada no texto é culta e rebuscada. A palavra *Silêncios* ganha um significado expressivo ao ser grafada com a *maiúscula alegorizante*⁶⁵ que é um recurso muito utilizado pelos simbolistas para personificar seres inanimados.

O texto do poema é impreciso e vago, e as palavras são empregadas para agregarem valor sonoro.

A palavra, antes presa a uma sintaxe ordenada — reflexo de uma concepção do mundo como uma estrutura lógica —, com a opção do simbolista pelo indefinido e pelo misterioso, liberta-se da ordem frasal e carrega-se de sugestividade irracional. Ela passa, então, a valer pela sua sonoridade, pois atribui-se a sons e ritmos a propriedade de estimular a imaginação para que a ideia seja apreendida (PAULA, s.d., *on-line*).

⁶⁵ *Maiúsculas alegorizantes*: “Correspondem à utilização de letras maiúsculas no meio do texto sem que haja alguma razão gramatical para o seu uso. Elas são usadas para enfatizar as palavras” (AMORIM, 2012, *on-line*). Acesso em 16 maio 2018.

Outra característica da poesia simbolista que se percebe no texto analisado é o uso de vocábulos místicos e espirituais: *alma, celestes, anjos, glorioso*.

Para os simbolistas a arte era uma forma de religião. Os textos simbolistas apresentam muitas vezes uma visão cristã. Era comum a distinção entre corpo e alma e o desejo de purificação, de sublimação: anulação da matéria para a libertação da alma. Era também comum a utilização de vocábulos ligados ao místico e ao religioso, como missal, breviário, hinos, salmos, entre outros (AMORIM, 2012, *on-line*).

O texto apresenta apenas dois verbos, *torna* e *sinto*; a maioria dos versos apresenta frases nominais construídas, basicamente, por adjetivos e substantivos abstratos, afastando-se das referências concretas e instaurando uma atmosfera vaga e indefinida.

A alta profusão de nomes (substantivos e adjetivos) em sua poesia [de Cruz e Sousa], bem mais abundantes do que as ocorrências verbais, mostra uma tendência do poeta à apresentação plástica de sua expressão, já que nomes costumam evocar imagens, enquanto verbos expressam, *grosso modo*, dinâmica e dramaticidade (SANTOS, 2009, p. 473).

b) Nível sintático

A *persona* que fala no texto está afastada do mundo real e envolta no isolamento do mundo ideal⁶⁶ de seu próprio universo.

Desinteressado pela realidade objetiva, o simbolista voltava-se para o seu próprio eu, mas não o eu superficial do Romantismo. Tratava-se de buscar a essência do ser humano, o inconsciente, o subconsciente e os estados de alma. O desejo de um mundo ideal, do qual o mundo real é apenas uma representação imperfeita, conduz o simbolista a procurar alcançá-lo através da poesia, vendo na arte uma forma de religião (LEÃO, 2009, *on-line*).

O modo de endereçamento representa o ouvinte do poema, embora na terceira estrofe, o eu lírico faça uma interpelação aos *Silêncios* e aos *desmaios*: *Ó Silêncios! ó cândidos desmaios*, como num apelo de seu sofrimento interior.

As figuras de sintaxe encontradas no texto foram: hipérbato, anáfora, apóstrofe e assíndeto⁶⁷. O hipérbato aparece nos versos: *Balada de consolo e simpatia/Que os*

⁶⁶ O Simbolismo retomou a visão platônica ao contrapor mundo sensível das aparências ao mundo das essências. A essência “é a crença em um mundo ideal, na acepção platônica, que só é realizável através da beleza. [...] Pela aproximação à concepção platônica de que o mundo sensível não é o real, a coisa em si não será, para o simbolista, o elemento principal a ser expresso, mas sim sua essência. Esta, porém, poderá ser apenas sugerida e o perfeito uso dessa sugestão é o que constituirá o símbolo” (PAULA, 2011, *on-line*). Acesso em 16 maio 2018.

sentimentos meus torna cativos; percebe-se que há uma inversão da estrutura sintática das frases, gerando mudança na ordem dos termos. A oração na ordem normal dos termos ficaria: *Balada de consolo e simpatia/Que torna os meus sentimentos cativos*.

Na segunda estrofe, ao repetir o vocábulo *alma* com o objetivo de enfatizar o termo, ocorre a anáfora: *Da alma serena, da alma fugidia*. A interpelação ocorrida nos versos *Ó Silêncios! ó cândidos desmaios*, na terceira estrofe, retrata a apóstrofe.

Há apenas uma conjunção no poema, sendo que as palavras dos versos são separadas por vírgulas, fazendo com que o texto se torne mais pausado e lento, evidenciando, dessa forma, o assíndeto:

*Harmonia de doces lenitivos,
Sombra, segredo, lágrima, harmonia
Da alma serena, da alma fugidia*

c) Nível semântico

O poema é formado por palavras que parecem se unir numa densa imagem ilógica, abstrata, mas que mantêm uma cadência sonora e sugestiva. As palavras não têm significados exatos, pois elas constituem símbolos, imagens sensoriais, auditivas, musicais, que, combinadas com imagens visuais, expressam a tentativa de unir os sentidos.

Como figura de linguagem, a sinestesia⁶⁸ está presente em vários versos descrevendo diversas sensações que ganham sentido dentro do contexto poético. **Audição:** *Largos Silêncios interpretativos/ Balada de consolo e simpatia*. **Paladar:** *Adoçados por funda nostalgia/ Harmonia de doces lenitivos*. **Visão:** *Vácuos fecundos de celestes raios/ Como de estranhos anjos inefáveis*. **Tato:** *Eu vos sinto os mistérios insondáveis/ O glorioso esplendor de um grande beijo!*

A antítese⁶⁹ também aparece na segunda estrofe como figura de linguagem: *Da alma serena, da alma fugidia*. O adjetivo *serena* tem sentido de calma, tranquila, enquanto

⁶⁷ *Assíndeto*: “É a ausência de conjunções entre palavras da frase ou orações do período. A intenção é indicar a lentidão no ritmo da frase. As orações aparecem justapostas ou separadas por vírgulas” (MARTINO, 2014, p. 321).

⁶⁸ *Sinestesia*: Mistura de sensações (audição, visão, tato, olfato e paladar) em uma única expressão (MARTINO, 2014, p. 326).

⁶⁹ *Antítese*: Consiste na aproximação de ideias, palavras ou expressões de sentidos opostos (MARTINO, 2014, p. 323).

que *fugidia* significa fugaz, efêmera, podendo-se associar, no texto, à alma aflita, inquieta, atormentada.

Chamado pelos críticos de “poeta solar”, Cruz e Sousa tinha uma predileção exagerada pela clareza em seus poemas. Essa preferência era vista, ora como simbolização da pureza, ora como manifestação de seu complexo racial e desejo de acesso ao mundo dos brancos. Fazendo-se valer de substantivos e adjetivos que denotam a presença da cor clara em seus versos, o poeta deixou patente sua obsessão por essa cor, chegando, em certos momentos, a tornar evidente em seus poemas, a sugestão de vazio, de vago absoluto. A primeira estrofe de *Antífona*, da obra *Broquéis*, descreve essa predileção do poeta.

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luas, de neves, de neblinas!
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turibulos⁷⁰ das aras⁷¹

Em *Silêncios*, é perceptível o uso de expressões e palavras que sugerem clareza: “cândidos desmaios” (cândido: claro, alvo, branco), “límpido cortejo” (límpido: limpo, claro, reluzente), “vácuos fecundos” (vácuo: claro, vazio, espaço), “celestes raios” (celeste: etéreo, sublime, sideral).

III) Estrutura Musical⁷²

No quadro a seguir, a análise da estrutura musical em sua macroanálise, análise intermediária e microanálise (Tabela 9)⁷³:

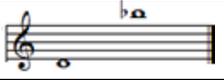
⁷⁰ *Turíbulo*: “vaso suspenso por pequenas correntes, usado nas igrejas para nele queimar-se o incenso; incensório” (Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/turibulo/>>.) Acesso em 17 maio 2018.

⁷¹ *Ara*: “entre os pagãos, espécie de mesa de pedra sobre a qual se faziam sacrifícios; altar. Entre os cristãos, mesa, bancada sobre a qual se colocam o cálice e a hóstia, nas cerimônias religiosas” (Dicionário Online de Português. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ara>). Acesso em 17 maio 2018.

⁷² Erro de edição: por analogia entre as partes idênticas, pode-se concluir que existem vários erros de edição na partitura que foi utilizada: muitas fermatas não foram colocadas, sinal de glissando faltando e erros na letra do texto.

⁷³ Para facilitar a descrição, optei em considerar cada pauta, um sistema que será abreviado por *s*.

Tabela 9: *Silêncios* (2003) – Edino Krieger: Estrutura musical

	Forma binária	Introdução	Seção A	Seção A'	Seção B	Seção A''	
Análise Intermediária	Ritmo	Sistemas	1	2-5	6-11	12-14	15-17
		Frases	Introdução (piano)	<i>a</i> (2) <i>b</i> (3) <i>c</i> (4) <i>d</i> (5)	<i>a'</i> (6) <i>b'</i> (7) <i>c'</i> (8-9) <i>d'</i> (9-10) <i>a'</i> (10-11) <i>b''</i> (11)	<i>e</i> (12) <i>f</i> (13) <i>g</i> (14)	<i>c''</i> (15-16) <i>d''</i> (16-17)
		Métrica	Sem fórmula de compasso que defina algum tipo de métrica.				
		Andamento	Lento, meditativo; <i>poco allargando</i> ; <i>poco ritenuto</i> ; <i>calmo</i> ; <i>poco affretando</i> .				
		Figuras peculiares	Semínimas, colcheias, semicolcheias, quiálteras, arpejos, fermatas.				
	Melodia	Dinâmica	<i>p</i> , <i>mf</i> , crescendo, diminuindo, <i>col canto</i> , <i>espressivo</i> , <i>tenuto</i> , <i>legato</i> , pedal.				
		Extensão vocal					
		Figuras peculiares	Sequência de notas repetidas, glissandos, saltos de 4 ^{as} , 5 ^{as} e 7 ^{as} .				
	Harmonia	Centro tonal	Não há centro tonal				
		Relações harmônicas	Predomínio de acordes quartais, trechos modais: mixolídio, eólio, lícrio e frígio.				
Microanálise	Motivos	Voz: 					
		Piano: 					

Fonte: Autoria Própria

Composta em 2003, *Silêncios* teve sua estreia no mesmo ano, no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, com o barítono Inácio De Nonno e Luiz Carlos de Moura Castro ao piano.

A canção não tem fórmula de compasso nem armadura de clave. Apresenta trechos com sequências de diferentes notas que sugerem série dodecafônica. Não se pode enquadrá-la dentro de uma tonalidade determinada, pois não há progressões harmônicas definidas, nem acordes com formações tradicionais (tríades maiores e menores). Contudo, a ênfase nos elementos motivicos, sistematicamente repetidos ao longo da canção, na linha vocal e na parte do piano, contribuem para determinar que a composição possua forma ternária. Sua estrutura formal pode ser dividida em Introdução (s. 1), Seção A (s. 2-5), Seção A' (s. 6-11), B (s. 12-14) e Seção A'' (s. 15-17).

a) **Melodia**

Na entrevista realizada por ocasião deste trabalho, Krieger afirmou que a canção foi encomendada para um barítono, mas ele se equivocou e escreveu para tenor. Depois de pronta, ele desceu alguns semitons fazendo a adequação para barítono. A partitura original desse trabalho é para tenor e sua extensão é de ré 4 a sib 5. Mais uma vez, o compositor explora, na primeira frase de cada seção, a repetição de notas na linha melódica, principalmente na região média, aproximando-se da linguagem falada.

Figura 42: *Silêncios* (2003)– E. Krieger – Repetição de notas da linha vocal (s. 2)



Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

A partir da segunda frase da Seção A, começam alguns saltos de terças, quintas e sétimas, provocando uma movimentação na linha melódica. Nas duas primeiras frases, não há acompanhamento pianístico; há apenas a ressonância do pedal de sustentação⁷⁴ gerada

⁷⁴ No momento em que o pedal *sustain* (direito) é acionado, há o afastamento dos abafadores e liberação das cordas, ocorrendo “dois efeitos simultâneos: a) as cordas que foram atacadas pelo martelo não são mais reprimidas em sua vibração, pois os abafadores são mantidos elevados; [...] b) as outras cordas ressoam em simpatia, os harmônicos de uma corda são enriquecidos pela ressonância das outras cordas que fazem parte da mesma série harmônica” [...]. O pedal pode ser acionado: “1) antes do ataque do som (pedal dito “acústico” ou “antecipado”); 2) simultaneamente ao ataque (pedal “rítmico”); 3) posteriormente ao ataque

após o ataque dos acordes no início da frase. Esse pedal rítmico proposto pelo compositor, além de proporcionar a ligação entre o acorde e a próxima nota mais grave da clave de fá, também é crucial para o efeito da ressonância dos harmônicos à medida que a intensidade das vibrações sonoras decresce com seu prolongamento (Figura 43).

Figura 43: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Pedal rítmico acionado simultaneamente com o acorde; ligação entre acorde e baixo (s. 3).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

O uso do pedal realça a sonoridade e o colorido timbrístico, fortalecendo a conexão e a ressonância dos acordes. As frases melódicas cantadas sobre essa ressonância proporcionam a atmosfera vaga e introspectiva proposta pela poesia. A duração da ação do pedal está determinada na partitura, mas depende da interpretação do pianista e cantor.

O compositor apresenta trechos da linha melódica com sequência de notas diferentes que sugerem fragmentos de série dodecafônica (Figura 44).

Figura 44: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – trecho que sugere série dodecafônica (s. 9-10).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

(pedal “sincopado”); 4) de maneira repetida (“vibrato” de pedal)”. [...] Há três maneiras de soltar o pedal: “1) antes da nota seguinte, 2) simultaneamente ao ataque da nota seguinte, 3) posteriormente à nota seguinte. Aqui, o efeito do pedal varia com o modo de relaxamento utilizado. O efeito máximo é obtido com o terceiro modo, onde as vibrações provocadas por duas notas (ou agregações) sucessivas se misturam no fim do toque” (GUIGUE; NODA; BRAGAGNOLO, 2014, p. 148-149).

A Seção A' é retomada com os mesmos acordes do acompanhamento, seguindo as mesmas características da Seção A, com pequenas modificações no ritmo e nos intervalos da linha do canto. Na frase do oitavo sistema, num crescendo e *allargando*, o canto chega à nota mais aguda – sib 5 – para “escorregar” num glissando descendente de lá 5 à sib 4 no nono sistema (Figuras 45 e 46).

Figura 45: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – *crescendo* e *allargando*, nota mais aguda (s. 8).

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef and has the lyrics "Da al - ma se - re - na da al - ma fu - gi -". The piano accompaniment is in a bass clef. The score includes performance markings such as "cresc.", "poco allargando", and "col canto". A specific note in the vocal line is circled and labeled "Nota mais aguda".

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 46: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – glissando descendente de lá 5 à sib 4 (s. 9).

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef and has the lyrics "di a". The piano accompaniment is in a bass clef. The score includes performance markings such as "Glissando".

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Intercalando com os acordes iniciais do piano, as últimas frases da Seção A' retomam o desenho melódico inicial, porém, são mais curtas.

Figura 47: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – final Seção A': frases mais curtas, desenho melódico inicial (s. 10-11).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

A partir do sistema doze, inicia-se a seção B com um novo desenho melódico, mais expressivo e melodioso, tanto no acompanhamento quanto na linha do canto (Figura 48). Ambos, canto e acompanhamento, caminham juntos em polirritmia, num *affretando* e crescendo para chegar no s. 13, com bastante movimentação rítmica, principalmente no acompanhamento pianístico, diminuindo no s. 14 e terminando a seção com um trinado sobre o si 5 e uma fermata seguida de uma cesura (//) em todas as vozes (figura 49).

Figura 48: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – início da Seção B: novo desenho melódico; polirritmia entre canto e piano (s. 12).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 49: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – final da Seção B: trinado sobre si 5, fermatas e cesura (s. 14).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

A Seção A” possui apenas duas frases. A primeira inicia-se na região média, no s. 15, e caminha com saltos para o sib 6, novamente, para descer num *glissando* para o sib 4 (Figura 50).

Figura 50: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – início da Seção A: saltos da região média para o sib 5 e descida em glissando do lá 5 para o sib 4 (s. 15-16).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

A última frase termina com grandes saltos intervalares, ascendentes e descendentes num *p espressivo e ritenuto* (Figura 51).

Figura 51: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – última frase da canção: grandes saltos intervalares; *espressivo* e *ritenuto* (s. 16-17).

The musical score for the final phrase of the song 'Silêncios' by E. Krieger. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time. It begins with the lyrics 'Glo - ri - o - so, es - plen - dor de um gran - de bei - jo!'. The tempo and dynamics markings for the vocal line are 'espressivo', 'mf', 'poco riten.', and 'calmo'. The piano accompaniment starts with 'mf' and 'col canto', followed by 'poco riten.', 'calmo', 'dim.', 'poco riten.', and ends with 'p'. The piano part features large intervallic leaps and a fermata at the end.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

A maioria das frases melódicas da canção termina com duas fermatas nas duas últimas sílabas poéticas, como se fossem reticências no final dos versos, sugerindo *silêncios* entre as frases, caracterizando, dessa forma, o aspecto vago e abstrato da poesia em consonância com a melodia.

b) Acompanhamento

O acompanhamento, construído basicamente sobre figurações acordais, está permeado de uma quantidade considerável de elementos da melodia vocal, seja na voz mais aguda ou intermediária dos acordes. A extensão pianística é ampla, abrangendo as regiões grave, média e aguda.

O acorde inicial do piano em *legato*, deslocando para a nota grave da clave de fá, caracteriza o desenho que se apresentará em toda canção, entre as seções e, algumas vezes, entre as frases. Sempre que surgir a frase melódica com notas repetidas, o acompanhamento manifestar-se-á antes, em acordes, como se fosse o prenúncio desse recitativo.

O título *Silêncios* e a indicação *Lento, meditativo* no início da partitura, já sugerem aos intérpretes, o clima e o caráter introspectivo da canção. A ausência de cadência dos acordes, a fermata sobre a nota mais grave, o *legato* e a ressonância do pedal determinarão a atmosfera incerta e indefinida proposta pelo poema (Figura 52).

Figura 52: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Acordes iniciais do acompanhamento: legato, fermatas nas notas graves e pedal (s. 1).

Lento, meditativo

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

O acompanhamento pianístico é predominantemente harmônico, apresentando-se em acordes *plaqués*⁷⁵, arpejados ou quebrados, algumas vezes, dobrando a nota do canto, outras, totalmente independentes (Figura 53 e 54).

Figura 53: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Acompanhamento dobrando com a melodia (s. 13)

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

⁷⁵ *Plaqué*: “quando as notas de um acorde são tocadas simultaneamente” (FREIRE; NÉZIO; PIMENTA, 2012, p. 125).

Figura 54: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Acompanhamento independente da melodia (s. 12).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

c) Harmonia

Não há armadura de clave e nem progressões harmônicas convencionais que caracterizem a tonalidade da peça. Mesmo existindo duas cadências de A7=>Dm, uma no sistema 9-10 e outra no final da peça (figuras 55 e 56), não há outras progressões que determinem um centro tonal. Observa-se que o compositor também apresenta alguns trechos com alterações de caráter modal: eólio, frígio, mixolídio e lócrio.

Figura 55: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Cadência de A7(b9/b13) => Dm7 (s. 9-10).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 56: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Cadência de A7(b9/b13)/C# => Dm7M (s. 16-17).

The image shows a musical score for the song 'Silêncios' by E. Krieger. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'gran de bei jo!'. The piano accompaniment includes markings such as 'calmo', 'dim.', 'poco riten.', and 'p'. The score is annotated with chord symbols: A7(b9/b13)/C# and Dm7M above the vocal line, and V6(b9/b13) and i7M below the piano line. There are also some circled notes in the piano line.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Mesmo possuindo várias características tradicionais, *Silêncios* é uma canção inserida dentro do repertório pós-tonal de Krieger, apresentando-se com novas formações acórdicas que não se enquadram na teoria harmônica tradicional. O compositor utiliza-se de acordes formados pela sobreposição de intervalos de quartas, gerando outras formações que foram denominadas por Flo Menezes (2002) de arquétipos harmônicos.

Segundo Menezes, tal formação arquetípica não repertoriada nos modelos harmônicos tradicionais foi amplamente utilizada pelos compositores da Segunda Escola de Viena, principalmente por Webern. As formações de acordes com quartas são bastante recorrentes na obra de Webern, principalmente aquelas com sobreposição de 4^aA + 4^aJ, que Menezes denominou de *arquétipos webernianos de primeiro tipo*.

Presente também fortemente na obra de Schoenberg e Berg [...], o primeiro arquetipo constitui-se pela sobreposição de uma quarta aumentada (trítone) e uma quarta justa [...]. Tal acorde de três notas institui-se enquanto acorde arquetípico weberniano por sua exacerbada presença na grande maioria das obras de Webern, [...] (MENEZES, 2002, p. 115).

A Figura 57 mostra exemplos dos arquétipos de primeiro tipo no primeiro movimento dos *Drei Lieder*, Op. 18 de Webern de 1925.

Figura 57: *I Drei Lieder*, Op. 18 – Webern: presença dos arquétipos harmônicos de primeiro tipo (c. 12-13).

Fonte: WEBERN, Anton, Disponível em: < [http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/e/e2/IMSLP28220-PMLP61950-Webern - 3 Lieder, Op. 18.pdf](http://imslp.eu/files/imglnks/euimg/e/e2/IMSLP28220-PMLP61950-Webern_-_3_Lieder,_Op._18.pdf)>. Acesso em: 24 junho 2018.

Na canção *Silências*, estes arquétipos aparecem em *plaqués*, quebrados ou em arpejos, predominando a estrutura $4^a A + 4^a J$ (Figuras 58, 59 e 60).

Figura 58: *Silências* (2003) – E. Krieger – Acordes em blocos com sobreposição de $4^a A + 4^a J$ (s. 8).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 59: *Silências* (2003) – E. Krieger – Acorde em arpejo com sobreposição de 4^as (s. 10).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Figura 60: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Acordes quebrados com sobreposição de 4^{as} (s. 13).

The musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics underneath: "so - nhos no mais lim - pi - do cor - te - - - jo". The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The piano part features a complex texture of broken chords with overlapping fourths, creating a dissonant and suspended sound. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

A sonoridade dos acordes de quartas é rica e a atmosfera é bem “flutuante”, pois não há uma hierarquia harmônica das funções dos acordes nem a resolução do trítone da dominante. Mais uma vez, o compositor demonstra a preocupação em preservar a sonoridade suspensiva e indefinida proposta pela poesia.

Acordes com estruturas quartais são muito recorrentes com maior ou menor intensidade em diversos gêneros musicais, tais como o *jazz*, a bossa nova e também nas obras de compositores como Hindemith, Stravinsky, Guarnieri, Villa-Lobos e Ronaldo Miranda.

A sequência de acordes apresentada na introdução é recorrente em toda a canção, aparecendo inteira ou apenas com alguns acordes, surgindo entre as frases ou no início das seções. Estes acordes não apresentam formações definidas, sendo construídos, principalmente, por segundas e quartas; gerando aglomerados com uma sonoridade dissonante e instável. Em todos os finais de ligadura, o compositor inseriu uma fermata, que, associada com a ligadura e o pedal de sustentação do piano, gera o prolongamento dos harmônicos dos acordes (Figura 61).

Figura 61: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Introdução: acordes formados por 2^{as} e 4^{as} (s. 1).

Lento, meditativo

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Na Seção B (s. 12-14), a estrutura harmônica torna-se mais melódica e *cantabile* parecendo trazer uma novidade sonora e uma volta a um centro tonal reconhecível. Sobre o campo harmônico de Sol eólio, os acordes do acompanhamento são dispostos em arpejos com legato, sobre a estrutura tradicional de 3^{as}, 5^{as} e 7^{as} (Figura 62).

Figura 62: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Acordes em arpejos sobre o Campo Harmônico de Sol eólio (s. 12).

poco affretando e cresc.

Vá - cuos fe - cun - dos de ce - les - tes

¹¹ Gm7 ¹¹ Eb7M ¹¹ Cm7

poco affretando e cresc.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

No s. 13, enquanto a voz caminha descendentemente no modo de Si mixolídio, do agudo para o grave, juntamente com os acordes quebrados em quartas da mão direita, a mão esquerda do piano sobe em movimento contrário na mesma escala de Si mixolídio, seguida de Si eólio, gerando movimento e contraste com o trecho anterior em Sol eólio (Figura 63).

Figura 63: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Movimento contrário entre melodia e mão esquerda, que sobe em Si mixolídio e Si eólio (s. 13).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

d) Dinâmica

A indicação do andamento *Lento e meditativo* no início da partitura, a homogeneidade rítmica na melodia e a dinâmica estável e contida determinarão o sentimento de introspecção e a ambientação sonora da canção. Apenas na Seção B, ocorre um *poco affretando e crescendo* com uma maior movimentação rítmica no acompanhamento, sugerindo um *f* ou *mf*.

A associação entre o texto do poema e as fermatas nos finais de frases, representando o silêncio, pode ser um recurso utilizado pelos intérpretes para causar tensão, expectativa. Segundo Rosa (2001), o silêncio entendido como pausa,

é um elemento importante para a interpretação, pois, através da maior ou menor duração reservada a ele, são estabelecidos níveis de expressividade, além de antecipar ou atrasar, segundo o contexto, o evento imediatamente posterior, explicitando, assim, os graus de ênfase dos agrupamentos fraseológicos (ROSA, 2001, p. 34).

e) Relação texto-música

Quanto ao modo de enunciar as palavras, a linha vocal tem o estilo silábico, na qual cada nota musical equivale a uma sílaba do texto.

No início da canção, a frase melódica, com predomínio de notas repetidas, terminação melódica feminina descendente e apoio pianístico pelo prolongamento do pedal, guarda uma semelhança com a declamação e com os princípios da linguagem

verbal, remetendo às características de um recitativo⁷⁶. Nesse trecho, o cantor deve buscar o estilo *parlando* na articulação das palavras e na pronúncia do texto (Figura 64). Esta mesma frase é sempre retomada no início das próximas seções como uma ideia musical, com as mesmas características, apenas ligeiramente modificada.

Figura 64: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Frase inicial: notas repetidas, terminação melódica feminina descendente e prolongamento do pedal (s. 2).

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

Nas frases seguintes, o compositor explora os grandes saltos na linha melódica com mudanças de registro, exigindo do cantor, uma grande técnica vocal na articulação e pronúncia do texto, garantindo, assim, coesão entre letra e música e uma interpretação mais expressiva da canção (Figura 65).

⁷⁶ *Recitativo*: “um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termos de altura” (Dicionário GROVE de Música, 1994, p. 769). “*Recitativo* é um gênero musical no qual é permitido ao cantor usar o tempo da fala e não o da música. O trecho musical é cantado normalmente por um solista, utilizando-se de uma linha melódica sem acompanhamento, ou com leve acompanhamento responsivo durante as pausas do cantor, e fica a meio termo entre o canto e a fala. O termo *Recitativo*, do italiano, já indica que o que se canta é mais "recitado" do que cantado” (LUCENA, *on-line*. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/recitativo/>>. Acesso em 13 fev. 2018).

Figura 65: *Silêncios* (2003) – E. Krieger – Saltos na linha do canto e mudança de registro (s. 8-9).

The image displays a musical score for the piece 'Silêncios' by Edino Krieger. It consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The vocal line is written in a single treble clef and includes the lyrics 'Da al - ma se - re na da al - ma fu - gi - di'. Above the notes, several chords are indicated: 7#M, 4#J, 5#D, 7#m, 5#J, and 7#M. The dynamics 'cresc.' and 'Glissando' are also present. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes markings such as 'col canto', 'cresc.', and 'poco allargando'. The score shows a transition in the vocal line, with a glissando effect and a change in register.

Fonte: Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger. Centro Cultural São Paulo, 2006.

As combinações sonoras e as sílabas tônicas enfatizadas musicalmente nos tempos fortes ou partes fortes do tempo e nas variações de registro, revelam a preocupação do compositor em transpor de maneira coerente a forma literária para o domínio musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, investigou-se a obra para canto e piano de Edino Krieger por meio da análise de quatro de suas treze canções, escolhidas por apresentarem diferentes características musicais. Antes, porém, julgou-se necessário fazer um estudo biográfico, abrangendo sua vida e obra, as principais influências recebidas nos diversos meios musicais em que viveu e a assimilação das várias poéticas concebidas em suas composições. Tornou-se fundamental, também, fazer uma abordagem sobre a canção, seu surgimento na Europa e no Brasil e o contexto em que as canções de Edino Krieger foram compostas.

O estudo biográfico dos poetas e a análise literária do texto foi crucial para o aprimoramento da análise da estrutura musical das peças, pois a música não é simples representação do texto poético, pelo contrário, existe uma estreita relação entre texto e melodia.

Após o estudo analítico comparativo das canções *Tem Piedade de Mim* (1946), *Desafio* (1955), *Canção do Violeiro* (1956) e *Silêncios* (2003), pôde-se chegar a algumas conclusões acerca dos elementos estruturais constitutivos da obra de Edino Krieger como um todo e, especificamente, de suas canções para canto e piano, em cada uma de suas três fases composicionais. Ermelinda Paz (2012) e o próprio compositor dividem essas fases em dodecafônica, neoclássico-nacionalista e síntese dialética.

Ao longo dos cinquenta e sete anos decorridos entre a primeira e a quarta canção, percebe-se um crescimento e um amadurecimento composicional adquirido pelo compositor em sua busca constante por novos caminhos estéticos e a apropriação dessas ideias e formas de escrita musical que se apresentam de forma particular em suas composições.

A primeira canção, *Tem Piedade de Mim* (1946), do período dodecafônico apresenta procedimentos da técnica serial aplicados de maneira livre, não rigorosa, sendo comum seu abandono ou uso de pequenos fragmentos durante a canção. Essa composição é um conjunto de pequenos trechos justapostos em que a presença de notas repetidas e o paralelismo em oitavas são recorrentes em vários momentos; os intervalos de segundas e quartas e suas respectivas inversões (sétimas e quintas) representam fatores de unidade e continuidade ao longo da peça, sendo apresentados tanto melódica quanto harmonicamente.

Nas duas canções nacionalistas, *Desafio* (1955) e *Canção do Violeiro* (1956), os aspectos rítmicos apresentam-se por meio de motivos sincopados com quatro vozes em contraponto diluídos entre a mão esquerda e direita do acompanhamento pianístico. Na primeira, os intervalos de terças iniciando as frases melódicas seguidos pelos de segunda representam um aspecto fundamental para a apresentação da estrutura modal sobre o qual o tema da canção é exposto. A estrutura harmônica passa por diversas variações do modo mixolídio, contudo, sem progressões harmônicas ou cadências tonais. Já em *Canção do Violeiro*, Krieger evoca o caráter seresteiro pela poesia de caráter sentimental e amoroso, melodia expressiva e com repetição de notas, acompanhamento em acordes sincopados, cromatismos e baixos melódicos imitando o violão. A simplicidade harmônica da canção representada por acordes maiores, menores e diminutos com progressões e cadências tonais são características que a aproximam do choro-canção.

Em *Silêncios* (2003), o compositor apresenta novas possibilidades acústicas exploradas principalmente pelo uso do pedal e das fermatas, sugerindo suspensão do tempo e valorização do silêncio e da ressonância. O acompanhamento semi-contrapontístico é marcado pela textura vertical com predominância de blocos harmônicos com superposição do intervalo de quartas. O compositor apresenta a repetição de notas, os intervalos de segundas e os saltos de quartas, quintas e sétimas como elementos estruturais na construção da linha do canto.

Após a análise das quatro canções, assim como o contato com parte da obra de Edino Krieger, pôde-se chegar a algumas conclusões acerca de seu universo composicional: a recorrência dos intervalos de segundas e de quartas, com suas respectivas inversões, apresenta-se como elemento fundamental na estruturação melódico-harmônica e na construção motivica das quatro canções; o paralelismo melódico por dobramentos de oitavas, tanto no acompanhamento pianístico como entre voz e piano, aparece como recurso composicional, principalmente na primeira e terceira peça; os extremos em níveis de dinâmica, assim como mudanças súbitas não fazem parte da linguagem musical de Krieger - o compositor explora, de maneira contida, as marcações de andamento e de dinâmica sem grandes explosões. Quanto à forma, a repetição rítmico-motívica contribui como elemento unificador importante para a coerência musical, sobretudo na primeira e na quarta canções que não apresentam uma repetição formal clara.

Tanto a forma quanto o conteúdo do poema são levados em consideração pelo compositor no processo de criação, podendo-se concluir que os elementos musicais derivam dos textos, e não o contrário.

O piano, por sua vez, não possui somente função rítmica e harmônica em relação à melodia, mas participa efetivamente na construção do sentido exercendo papel ambientador da poesia.

A linha vocal é predominantemente silábica e a repetição de notas na melodia apresenta-se como um elemento frequente em todas as canções. No estabelecimento de relações entre o texto poético e a estrutura musical, observou-se que, em todas as canções, o compositor organizou a distribuição das sílabas poéticas de acordo com a prosódia textual, combinando as sílabas tônicas com os tempos fortes ou partes fortes dos tempos; essa preocupação também é percebida em relação ao registro: quase sempre a sílaba tônica encontra-se mais aguda que a átona. As elisões constatadas na escansão poética foram consideradas pelo compositor na conjugação texto-música. Por fim, a escolha dos textos ocorreu por afinidade com os poetas e os poemas que, segundo o compositor, eram poesias sugestivas, prontas para serem musicadas. Além disso, nos diferentes estilos poéticos de cada texto, observa-se o cuidado do compositor ao utilizar determinados procedimentos composicionais que representem a relação íntima entre o texto e a música conduzindo, dessa forma, ao sentido semântico da poesia.

Com os dados resultantes das análises realizadas nesta pesquisa, acredita-se ter atingido o propósito de evidenciar os procedimentos composicionais de Edino Krieger em quatro de suas canções para canto e piano em cada fase composicional. Espera-se que estes resultados apresentados ofereçam subsídios para outros trabalhos, pois o estudo analítico abordou apenas parte de sua obra; portanto, as possibilidades para novas pesquisas continuam em aberto.

REFERÊNCIAS

ALI, M. S. **Versificação Portuguesa**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2006.

ALMADA, Carlos de Lemos. **O Dodecafonia Peculiar de Cláudio Santoro: análise do ciclo de canções *A Menina Boba***. Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 7-24, jun. 2008.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. **Verde e Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

AMORIM, Naldinho. **Simbolismo**, 2012. In: Slideshare. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/NaldinhoAmorim/simbolismo-14337211>>. Acesso em 16 maio 2018.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro/ MEC. 1972.

_____. **Modinhas imperiais**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1930.

_____. **Aspectos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

APÓSTROFE. In: Só Português. Disponível em: <<https://www.soportugues.com.br/secoes/estil/estil7.php>>. Acesso em 16 maio 2018.

ARA. In: Infopedia. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ara>>. Acesso em 17 maio 2018.

ARAÚJO, Mozart de. **A Modinha e o Lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica**. São Paulo: Ricordi, 1963.

AUR, Deise. **Árvore da Vida - os significados celta e bíblico**. In: Green Me. Disponível em: <<https://www.greenme.com.br/viver/arte-e-cultura/5957-arvore-da-vida-os-significados-celta-e-biblico>>. Acesso em 20 fev. 2018.

BRUCHER, Nikolai A. **Tendências na música sinfônica contemporânea do Brasil: Edino Krieger, Almeida Prado e Ronaldo Miranda**. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

CASTRO, Luana. **Simbolismo**. Brasil Escola. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/literatura/simbolismo.htm>>. Acesso em 28 jan. 2018.

COELHO, Francisco C. (coord.). **Música contemporânea brasileira: Edino Krieger**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, v. 2, 2006.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Arte e Estado: Música e Poder na Alemanha dos anos 30**. ANPUH. Revista Brasileira de História, v. 8, nº 15. São Paulo. 1987.

DICIONÁRIO Grove de Música. Edição Concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DOSSIN, Alexandre S. **Edino Krieger's solo piano works from the 1950s: a dialectical synthesis in Brazilian musical modernism**. 2001. Dissertation (Doctor of Musical Arts), The University of Texas at Austin.

EGG, André Acastro. **O Debate no Campo do Nacionalismo Musical no Brasil dos Anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

EIMERT, Herbert. **¿Qué es la música dodecafónica?** Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FINNEGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?** In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.) **Palavra Cantada: Ensaio sobre Poesia, Música e Voz**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras e FAPERJ, 2008. p.15 – 43.

FORESTI, Nara Boneti. **Entre os Espaços, Tempos e Gêneros: o texto de Manuel Bandeira**. Dissertação (Mestrado em Literatura), Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2001.

FREIRE, S.; NÉZIO, L.; PIMENTA, R. **O Som Plaquê no Violão: aspectos qualitativos e quantitativos em situação musical**. IV Seminário Música Ciência Tecnologia, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

GADO, Adriano Braz. **Koellreutter e o serialismo: Música 1941 - Um estudo de análise**. Ictus (PPGMUS/UFBA), v. 7, p. 163-180, 2006.

GALLI, Glória. **Língua Portuguesa em Uso: texto figurativo e texto temático**. 2013. Disponível em: <<https://www.lpeu.com.br/q/h3pk5>>. Acesso em 26 ago. 2017.

GANDELMAN, Saloméa; BARANCOVSKI, Ingrid. **Edino Krieger - obras para piano**. In: **Revista Debates**, vol.3. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1999. p. 25-56.

GARCIA, Dolores Carvalho e NASCIMENTO, Manoel. **Gramática Histórica: do latim ao português brasileiro**. Brasília: UnB, 2007. P. 8-10.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons e Ritmos**. São Paulo: Ática, 2002.

GRENME, s.d. Disponível em: <<https://www.greenme.com.br/viver/arte-e-cultura/5957-arvore-da-vida-os-significados-celta-e-biblico>>. Acesso em 20 fev. 2018.

GUERRA-PEIXE, César. **Variações sobre o Baião**. Revista da Música Popular. Nº 5. fevereiro de 1955. In: MARTINS, Ismênia de Lima; SOUSA, Fernando (Orgs.). **Coleção Revista da Música Popular**. Rio de Janeiro: Funarte/ Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

GUIGUE, D.; NODA, L.; BRAGAGNOLO, B. M. **Timbre e Escrita ao Piano: por uma Incorporação do Comportamento Acústico do Piano na Composição e Análise Musical**. Revista Música Hodie, Goiânia, V.14, n.1, 2014, p. 137-158.

HARTMANN Sobrinho, Ernesto Frederico. **Estética musical e Realismo Socialista em obras nacionalistas para piano de Cláudio Santoro: janelas hermenêuticas**. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

HERR, Martha. **O Canto que Não É Canto – A Palavra que Não É Palavra**. In: SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (Orgs). Arte e Cultura II: Estudos Interdisciplinares. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2002.

HORTA, Luiz Paulo. **Uma Síntese do que Há de Melhor na Música Moderna do Brasil**. In: COELHO, Francisco Carlos. **Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger**. Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga. São Paulo, 2006.

JUNKES, Lauro. **Cruz e Sousa: da vida obscura ao triunfo supremo**. In: **O mito e o rito**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1987, p. 17-29.

KATER, Carlos Elias. **Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em Direção à Modernidade**. São Paulo: Musa Editora, 2001.

KIEFFER, Anna Maria. **No tempo da modinha**. Entrevista para a Revista de História da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1302>, 2007>. Acesso em 16 fev. 2017.

KIEFER, Bruno. **A Modinha e o Lundu: duas raízes da música popular brasileira**. Porto Alegre: Movimento / UFRS, 1977.

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

KRIEGER, Edino. **Aula Inaugural da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião dos 80 anos do compositor Edino Krieger**. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, v.24, n.2, p. 413-423, Jul./Dez. 2011.

KRIEGER, Edino. **Entrevista concedida a Helenilce Eleutério de Paula Ramos**. Uberlândia, 26 de novembro de 2017.

LAGO, Sylvio. **Música Erudita Brasileira: gêneros e formas**. São Paulo: Ed. Biblioteca 24 horas, 2016.

LEÃO, Maria Luiza. **O Simbolismo no Brasil**. 2009. Disponível em: <<https://marialuizaleao.blogspot.com.br/2009/10/o-simbolismo-no-brasil.html>>. Acesso em 30 jan. 2018.

- LUCENA, Lu. **Recitativo**. In: Dicionário informal. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/recitativo/>>. Acesso em 13 fev. 2018.
- MACHADO, Sofia Andrade. **O “Estilo Aforístico” na obra de Anton Webern: “Três Pequenas Peças para violoncelo e piano” Op. 11**. Anais, 5º Encontro de Música e Mídia: Estéticas do Som. São Paulo, 2008.
- MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira de Câmara**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.
- MARTINO, Agnaldo. **Português esquematizado**. São Paulo: Saraiva, 2014.
- MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**. São Pulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MENEZES, Rosane Marins de. **A Canção do Tempo em Manuel Bandeira: um enfoque estilístico**. Cadernos do V Congresso Nacional de Linguística e Filologia, Série V, nº3, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ3_04.htm>. Acesso em 30 dez. 2017.
- METONÍMIA**. In: Norma Culta. Disponível em: <(<https://www.normaculta.com.br/metonimia/>)>. Acesso em 14 ago. 2018.
- MODERNISMO**. In: Português Uol. Disponível em: (<<http://portugues.uol.com.br/literatura/modernismo-brasileiro.html>>). Acesso em 27 dez. 2017.
- MODERNISMO NO BRASIL**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre, 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Modernismo_no_Brasil&oldid=50884730>. Acesso em 18 fev. 2018.
- MOLINA, Sérgio Augusto. **A Organização das Alturas no Quarto Movimento do Quarteto IV de Béla Bartók**. Décimo Quinto Congresso, ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005.
- NASCIMENTO, Anderson Ulisses S. **Modernismo – Geração de 45**. In: Educação Globo. Disponível em: <<http://educacao.globo.com/literatura/assunto/movimentos-literarios/modernismo-geracao-de-45.html>>. Acesso em 16 fev. 2018.
- NESTOR VÍCTOR**. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nestor_V%C3%ADtor>. Acesso em 28 jan.2018.
- NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- NONNO, Joaquim Inácio De. **De Petrópolis à Pasárgada - o cancionário de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise**. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

OLIVEIRA, Reinaldo Marques. **Cláudio Santoro e o Dodecafonismo: Um procedimento Singular**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

OS ESCRAVOS. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Os_Escravos&oldid=50068153>. Acesso em 28 out. 2017.

PAULA, Steller de. **PARNASIANISMO E SIMBOLISMO**. In: Wordpress. Disponível em: <<https://profstellerdepaula.wordpress.com/2011/03/31/parnasianismo-e-simbolismo/>>. Acesso em 16 maio 2018.

PAVAN, Mayra. **Modernismo Brasileiro**. In: Português Uol. Disponível em: <<http://portugues.uol.com.br/literatura/modernismo-brasileiro.html>>. Acesso em 27 dez. 2017.

PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor**. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, vols. I e II, 2012.

PICCHI, Achille Guido. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação**. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2010.

PIGNATARI, Dante. **Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira**. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

RODRIGUES, Lutero. **Edino Krieger: música de câmara**. In: COELHO, Francisco Carlos. **Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger**. Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga. São Paulo, 2006.

ROSA, Robervaldo Linhares. **Obras dodecafônicas para piano de compositores do grupo música viva: H. J. Koellreutter, Cláudio Santoro, C. Guerra-Peixe e Edino Krieger**. 2001. Dissertação (Mestrado em Música), Centro de Letras e Artes da UFRJ, Rio de Janeiro.

ROSENBAUM, Yudith. **Manuel Bandeira: uma poesia da ausência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SANTOS, Fabiano R. S. **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SANTOS, José Wellington dos. **A escrita para piano de Edino Krieger: uma abordagem estrutural e interpretativa a partir das 3 Miniaturas, Sonata nº 2 e Estudos intervalares**. Tese (Doutorado em Música), Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

SANTOS, Paula Perin dos. **Sílabas Poéticas ou Métricas**. In: Infoescola. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/literatura/silabas-poeticas-ou-metricas>>. Acesso em 30 nov. 2017.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____. **Harmonia**. Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SILVA JUNIOR, Mario da. **Violão Expandido: panorama, conceitos e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello**. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

SILVA, Rosane Cordeiro da. **Entre Missais e Evocações: a prosa desterrada de Cruz e Sousa**. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

SIMBOLISMO. In: Brasil Escola. Disponível em: <<http://brasilecola.uol.com.br/literatura/simbolismo.htm>>. Acesso em 28 jan. 2018.

SIQUEIRA, José. **O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

SONETO. In Dicio: Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/soneto/>>. Acesso em 28 jan. 2018.

SOUTO, Bernardo. **Manuel Bandeira – um lírico no auge do Modernismo**. In: Homem Eterno, 2017. Disponível em: <<http://homemeterno.com/2017/04/manuel-bandeira-um-lirico-no-auge-do-modernismo/>>. Acesso em 27 dez. 2017.

SOUZA, Iracele Aparecida Vera Lívero de. **Santoro: Uma história em Miniaturas**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. **Louvação a Eunice: um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda**. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro**. In: Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 329-350, 2011

_____. **Nepomuceno e a Gênese da Canção de Câmara Brasileira**. São Paulo, Revista Música em Perspectiva, v.3, março 2010.

STEIN, D.; SPILLMAN, R. **Poetry into song: Performance and Analysis of Lieder**. New York: Oxford University Press, 1996.

TACUCHIAN, Ricardo. **Uma trilogia sinfônica**. In: Revista Debates, v. 3. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 1999. p. 7-23.

TINHORÃO, José R. **Pequena História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Art Editora, 1991.

TORRES, Paulo Magno da Costa. **Manuel Bandeira**. In: Cola da Web. Disponível em: <<https://www.coladaweb.com/biografias/manuel-bandeira>>. Acesso em 30 dez. 2017.

TURÍBULO. In Dicio. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/turibulo/>>. Acesso em 17 maio 2018.

ULLER, Andrei Jan Hoffmann. **Passacalha para Fred Schneiter de Edino Krieger: uma abordagem analítico-interpretativa**. Monografia (Bacharelado em Música), Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

VIEIRA, Bruna M. de L. **Análise comparativa entre a Sonata nº 1 para piano e o Divertimento para cordas de Edino Krieger: um estudo das adaptações idiomáticas da escrita pianística na transcrição para cordas**. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de artes, Universidade Federal do rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

VILARINHO, Sabrina. **Parnasianismo no Brasil**. Brasil Escola. Disponível em <<http://brasilecola.uol.com.br/literatura/parnasianismo-no-brasil.htm>>. Acesso em 28 jan. 2018.

VOROBOW, Carlos Adriano Bernardo. **A Revolução de Koellreutter: lições de vanguarda**. Folha de São Paulo. 1999. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199905.htm>>. Acesso em 29 abr. 2018.

WHITE, John D. **The analysis of music**. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1987.

ANEXO A

Entrevista realizada com o compositor Edino Krieger

Realizada em Uberlândia em 26/11/2017

1) *Você já comentou sobre as três fases de sua vida composicional. Quais as características composicionais comuns em todas as fases que fazem parte do Edino Krieger compositor?*

Resposta: Eu acho que eu sempre procurei dar uma interpretação musical às palavras do texto porque o texto é muito importante nas canções. Em cada uma delas eu procurei imaginar qual é a música que emana do próprio texto; sempre procurei ser fiel às inflexões do texto original. O texto poético é essencial em cada canção. Eu não considero o texto e música independentes, há uma simbiose nesse processo. Eu procuro descobrir a música que está imanente nos textos poéticos.

2) *Você considera que o contexto histórico, social e político que você vivenciou influenciou na sua maneira de compor?*

Resposta: Com certeza, não conseguimos viver num mundo à parte, numa redoma. Somos o produto do ambiente cultural e político. Não tem como separarmos, está tudo interligado.

3) *Segundo alguns autores, a modinha seria a origem da canção de câmara brasileira. Você trouxe algumas das características da modinha pra suas canções?*

Resposta: Na verdade, eu não pensei nisso não. Todas essas influências atuaram de maneira espontânea, e não intencional. Não sei se tem alguma coisa da modinha. Se tem, não é premeditado, é espontâneo.

4) *Em relação às suas canções para canto e piano [ao todo são treze] quais foram os critérios que você utilizou para a escolha dos poetas e dos poemas?*

Resposta: Eu não sei se eu escolhi os poetas ou foram eles que me escolheram. Por exemplo, a primeira canção, *Tem Piedade de mim*, do Rangel Bandeira que era jornalista e trabalhava num jornal. Eu o conheci por que ele se interessou, na época, pelo nosso movimento do Música Viva e um dia ele me deu um poema pra eu olhar e eu gostei muito, que é o *Tem Piedade de Mim*, e eu achei a letra muito bonita e sugestiva. E naquela época eu fazia a música serial e eu fiz uma canção usando a técnica serial, mas sempre procurando reproduzir, dentro dessa técnica, dessa linguagem nova, a mensagem original do texto. Isso foi em 1946; eu comecei a estudar composição em 1944, estava bem no início da minha experiência como compositor. Então eu usei a técnica serial, mas não de forma ortodoxa. Eu sempre achei

que, mais importante do que a técnica que você usa, é a mensagem musical que você transmite. Eu acho que o Schoenberg provou isso muito bem. Você pode fazer música com 3 sons como faziam os indígenas antigamente, você pode fazer com cinco sons, como fazem os orientais (os chineses, os japoneses), você pode fazer com 7 sons ou com 12 sons. Você pode fazer música com qualquer quantidade de sons. O importante é que a essência seja sempre uma essência musical.

5) *Existe aquele poema que já contém uma musicalidade inerente?*

Resposta: Sim, exatamente. Aí depende de você ter afinidade, de você sentir essa musicalidade em determinados poemas. É como eu senti no poema de Rangel Bandeira, e depois, nos poemas de Castro Alves, Carlos Drummond, Manuel Bandeira, Cecília Meireles... eu sempre senti uma grande afinidade com os poemas da Cecília Meireles, e ela sempre foi muito musicada.

6) *No processo de composição de uma canção, a escolha do texto antecede a criação do material musical?*

Resposta: A escolha do texto sempre antecede a melodia. Algumas composições são propostas como “encomendas”, por exemplo, os *Sonetos de Drummond*. Recebi os textos, evidentemente senti uma grande afinidade por eles e percebi que dava pra fazer música com aqueles poemas. Os poemas do Castro Alves, também, são muito sugestivos, sempre gostei de compor sobre eles. Alguns poemas não me sugerem nada, não me inspiram.

7) *Em algumas entrevistas, você disse que teve uma infância com muita vivência musical. De que forma isso influenciou em sua maneira de compor?*

Resposta: O meu contato com a música brasileira veio dessa época, não só de assistir aos ensaios da *Jazz Band*, que era do meu pai e fazia todo o carnaval da região da minha cidade. Mas ele sempre se interessou mais pela música que era produzida no Rio e São Paulo. Naquele momento, as características da música brasileira estavam se formando com Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Zequinha de Abreu. E nessas rodas de música que meu pai fazia com os irmãos dele, era essa música que eles tocavam. E veio daí essa influência, da vivência da minha infância e início de juventude com esse tipo de linguagem, esse tipo de repertório da música brasileira. O meu pai me ensinou a gostar de música brasileira e isso é uma coisa que permanece até hoje.

8) O meu projeto de pesquisa é sobre quatro de suas canções: *Tem Piedade de mim*, de sua primeira fase, *Desafio* e *Canção do Violeiro*, da segunda e *Silêncios*, da terceira. Você já falou sobre a primeira de Antônio Rangel. Poderia me falar sobre as outras três?

Resposta: *Desafio* eu compus em 1955, quando estava estudando em Londres. E eu sofria daquele mal que é congênito de todo brasileiro que mora fora que é a saudade. Então foi num momento de saudosismo que eu encontrei essa poesia do Manuel Bandeira, e eu sempre gostei muito da música nordestina; ela tem umas características melódicas e rítmicas que são muito próprias; tem esses três modos nordestinos que não sei de onde veio. Eu sempre fiquei encantado com essa linguagem específica do cantador nordestino. Eu gosto muito de ouvir os cantadores de viola do nordeste. Eles têm uma musicalidade, uma inventividade fantástica. Às vezes são analfabetos e dentro da linguagem musical, não conhecem uma nota de música e fazem coisas maravilhosas. Aí eu encontrei esse poema do Manuel Bandeira e fiz o *Desafio*. Ninguém me encomendou, foi simplesmente um momento de inspiração. Compus sobre o mixolídio com a 4ª aumentada, que é um modo com a cara do nordeste. A *Canção do Violeiro*, de 1956, eu tinha acabado de voltar para o Brasil. O poema é de Castro Alves, um poeta fantástico, genial, que tem tudo a ver com as misérias do povo, com as questões sobre escravidão que foi uma das manchas da história do nosso país. Agora, *Silêncios*, 2003. Um jovem cantor do Rio de Janeiro fez um projeto de estreia de canções brasileiras no CCBB, Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro. E aí ele me pediu que fizesse uma canção pra esse projeto dele. Ele era tenor, uma voz muito bonita. Aí eu pensei: já fiz canção com Castro Alves, Manuel Bandeira, Drummond, mas nunca fiz uma canção de um poeta catarinense, da minha terra. E eu tenho vários livros sobre Cruz e Sousa, que foi um poeta catarinense, magnífico, do final do Romantismo. Comecei a pesquisar várias poesias dele e encontrei *Silêncios*. Achei a poesia muito interessante, sugestiva. Aí fiz a canção, numa linguagem mais recente, pós-moderna, sem fórmula de compasso. Porque as outras canções que havia feito até então, tinham uma linguagem mais tradicional. Então fiz essa canção pra esse rapaz, esse tenor e entreguei a ele. Ele me disse: só me esqueci de lhe falar um detalhe, quem vai cantar essa canção é um barítono. Aí eu tive que mudar, transcrever para mais grave, dentro de uma tessitura de um barítono, que foi estreada assim. As minhas canções, a maioria, foram feitas para vozes masculinas, com personagens masculinos. No entanto, são cantadas por mulheres. Fiquei muito feliz de ouvir um homem cantando *Desafio*, hoje, no final do concurso [Concurso de

Piano do Conservatório Estadual de Música de Uberlândia, realizado em novembro de 2017].

Mário de Andrade discutiu bastante a questão da canção em língua nacional e levantou alguns pontos em relação à pronúncia e prosódia. Comparando com as canções que você compôs em outras línguas, você vê alguma barreira em compor na nossa língua?

Resposta: Eu acho que não. Acredito que seja um tabu imposto porque a influência da música europeia era tão grande que se criou esse tabu, que a música brasileira era inadequada para o canto lírico, que era o que se cultivava na época. Pra cantar uma obra, tinha que ser italiano. Mozart, que era alemão, já tinha destruído esse tabu compondo *A Flauta Mágica* em alemão. Ele provou que o alemão, que era considerado uma língua imprópria para o canto, era passível de ser utilizada na própria ópera. Depois veio Schumann, Schubert, Brahms, com suas canções populares em alemão, os *lieder*. Enfim, acho que todas as línguas se prestam para serem cantadas. O que existe é um preconceito contra elas. Alberto Nepomuceno, que é o pai da canção brasileira, provou isso muito bem. O português é muito sonoro, tem muita vogal. O português, principalmente o brasileiro, é muito cantável, muito sonoro, muito rico do ponto de vista musical.

9) *Observando suas canções, percebi duas constantes: uma, são as notas repetidas na linha vocal; a outra seria a harmonia quartal, principalmente em suas últimas composições. Poderíamos dizer que é sua marca composicional?*

Resposta: Pode ser sim. Depois da minha fase inicial de estudos, serialista, mais influenciada pela técnicas de Schoenberg, de Webern e de Alban Berg, que era o mais musical deles, depois disso, eu tive uma fase em que eu fui influenciado pelo neoclassicismo e sobretudo por Hindemith. Eu me lembro da primeira vez que eu descobri a gravação da sinfonia *Mathis der Maler*, (*Matias, o Pintor*), eu disse: “Meu Deus, o que é isso? É fantástico, genial.” Eu passava vários dias ouvindo aquele disco de vinil na minha vitrola. Então, há muita influência de Hindemith em minhas composições. Foi uma influência que quase todos os alunos de Koellreutter tiveram num determinado momento. Ele costumava dizer assim: “Nós músicos temos um órgão que as outras pessoas não têm. Esse órgão chama-se híndimo. E de vez em quando esse órgão apresenta uma deformação, um problema e aí você passa a sofrer de Hindemith aguda”. (Risos). Porque todos os alunos dele tinham essa influência de Hindemith, que foi a grande figura do neoclassicismo europeu. A harmonia quartal é uma característica dele. E isso é uma coisa que fica, sem querer você está fazendo a mesma coisa, escrevendo de forma parecida.

10) *Existe algum compositor brasileiro específico que te influenciou na composição de canções? Como foi essa influência?*

Resposta: Não sei se foi uma coisa mais direta ou foi de forma intuitiva porque sempre ouvi Villa-Lobos e tenho uma grande admiração por ele. Adoro suas *Serestas*, acho lindas. Tenho uma grande admiração pela obra de Villa-Lobos de forma geral. Não sei se houve uma influência direta. Quando a gente ouve e se identifica, sem querer você incorpora muitas coisas.

ANEXO B

Tem Piedade de Mim

poema
Antonio Rangel Bandeira

Edino Krieger
1946

Muito Lento

Canto *p*

Dei-xei em ti as mar-cas do meu de - se-jo pa-

Piano *pp*

gão!

Tem pi-e-da-de de mim

7 *agitado cresc.*

De-se-qui-li-bra - do lou-co de-gre-da-do e im - pu - ro

ff

© Copyright by Edino Krieger

www.musicabrasilis.org.br
www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea

10 **Calmo** **Tempo I**
pp *p*

Oh! — Quan-to in-di-gno eu sou de ti Cres-ce so-bre mim a ár-vo-re da

15 *recitado* *pp* *rit. e dim.* *rit.*
 vi-da e faz-me cal-mo, e lon - ge des-te de - lí - rio

20
 Pou-sa se-re-na - men-te as tu - as mãos so-bre o meu pei-to

24 *mf* *3* *dim. e rit. molto*
 e ve-la por mim a - té que a noi - te pas - se

pp

ANEXO C

Desafio

poema
Manoel Bandeira

Edino Krieger
1955

Moderato

Canto

Piano

4

Não sou bar-quei - ro de

7

ve - la mas sou um bom re-ma - dor

No la-go de São Lou-

8vb-1 8vb-1

© Copyright by Edino Krieger

www.musicabrasilis.org.br
www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea

10

ren - ço dei pro - va de meu va - lor Re - man - do con - tra a cor -

13

ren - te li - gei - ro co - mo a fa - vor Con - tra a ne - bli - na en - ga - no - sa, con - tra o ven - to zum - bi -

16

do Sou nor - tis - ta des - te - mi - do, não ga - ú - cho ron - ca -

19

dor No la - go de São Lou - ren - ço dei pro - va do meu va - lor U - ma coi - sa só fal -

22 *poco a poco accel.*



ta - va no meu bar - co re - ma - dor Ver as - sen - ta - da na pô - pa o vul - to do meu a -

25 *p* Recitativo ad lib.



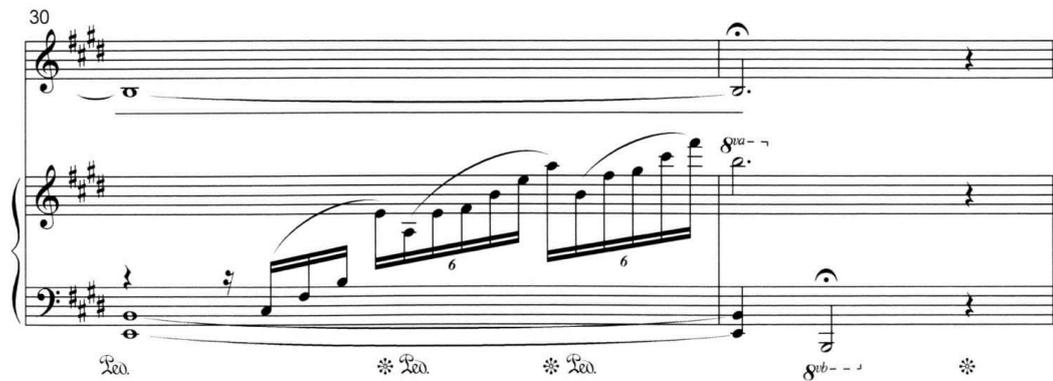
mor Mas is - so - e - ra bom de - mais, ai, ai ai, ai...

28



Sor - ri - so cla - ro dos an - jos gra - ça de Nos - so Se - nhor

30



Lea. * Lea. * Lea. 8va - - - *

ANEXO D

Canção do violeiro

poema
Castro Alves

Edino Krieger
Rio/1956

Lento e molto espressivo

Canto

Piano

Dolente

p

4

© Copyright by Edino Krieger

www.musicabrasilis.org.br
www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea

7 *p*

1) Pas-sa ó ven - to das cam - pi - nas, le - va a can - ção do tro -
2) E - la foi - se ao pôr da tar - de, co - mo as gai vo - tas do

10 *crescendo*

pei - ro. Meu co - ra - ção es - ta de - ser - to,
ri - o. co - mo os or - va - lhos que so - bem

13 *f*

'stá de - ser - to o mun - do in - tei - ro. Quem viu a mi - nha se -
da noi - te num bei - jo fri - o. O ca - uã can - ta bem

16

nho-ra quem viu a mi-nha se - nho-ra, quem viu a mi-nha se - nho-ra, do - na do meu co - ra -
tris - te o ca - uã can - ta bem tris - te, o ca - uã can - ta bem tris - te mais tris-te.é meu co - ra -

19

ção. Cho - ra cho-ra na vi - o - la, cho-ra cho-ra na vi -

22

o - la, vi - o - lei - ro do ser - tão.

ANEXO E

Silêncios

poema
Cruz e Souza

Edino Krieger
2003

Lento, meditativo

Canto

Piano

p

pp

Lar - gos si - lên - cios in - ter - pre - ta - ti - vo

A - do - ça - dos por fun - da nos - tal - gi - a

© Copyright by Edino Krieger

www.musicabrasilis.org.br
www.centrocultural.sp.gov.br/musica_contemporanea

Ba - la - da de con - so - lo e sim - pa - ti a

Que os sen - ti - men - tos meus tor - na ca - ti - vos

Har - mo - ni - a de do - ces le - ni - ti - vos

Som - bra se - gre - do, lá - gri - ma har - mo - ni - a

cresc. *poco allargando*
Da al - ma se - re - na da al - ma fu - gi -

col canto
cresc. *poco allargando*

Glissanda *mf* *poco riten.*
di - a Nos seus va - gos es - pas - mos seu - ges -

col canto *mf* *poco riten.*

p
ti - vos Ó Si -

dim. *p*

lên - cios! Ó cân - di - dos des - mai - os

pizz.

poco affretando e cresc.

Vá - cuos fe - cun - dos de ce - les - tes ra - ios de

poco affretando e cresc.

so - nhos no mais lím - pi - do cor - te - - - jo

dim.

Eu vos sin - to os mis - té - rios in - son - dá - veis

dim.

Calmo *p* *ten.*

Co - mo de es - tra - nhos an - jos i - ne -

espressivo *mf* *poco riten.*

fá _____ veis Glo - ri - o - so es - plen - dor de um gran - de

mf *col canto*

calmo

bei _____ jo!

calmo *dim.* *poco riten.* *p*

ped. *8vb-1*