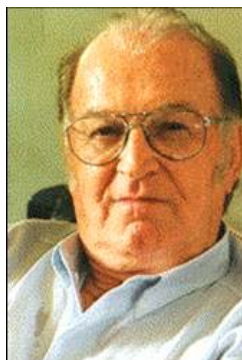




UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO

BRUNA MARIA DE LIMA VIEIRA

SONATA N. 1 PARA PIANO E DIVERTIMENTO
PARA CORDAS DE EDINO KRIEGER:
UM ESTUDO COMPARATIVO



Porto Alegre
2005

BRUNA MARIA DE LIMA VIEIRA

***SONATA N. 1 PARA PIANO E DIVERTIMENTO
PARA CORDAS DE EDINO KRIEGER:
UM ESTUDO COMPARATIVO***

Artigo submetido como requisito parcial
Para a obtenção do título de Mestre em Música
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Práticas Interpretativas

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling
Co-Orientador: Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling

Porto Alegre
2005

AGRADECIMENTOS

Na realização deste trabalho e na conclusão do Mestrado em Práticas Interpretativas na UFRGS, agradeço:

A Deus, pelo privilégio de ter a música em minha vida,

Aos meus pais, que nunca mediram esforços para que eu estivesse aqui e me deram todo apoio financeiro e emocional que precisei,

Aos meus queridos irmãos, por estarem sempre na torcida,

À minha querida tia Maria Célia, por tudo que me ensinou sobre música desde pequena e, principalmente, pelo incentivo,

À Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling, pelos ensinamentos de música e pela generosidade,

Ao Prof. Dr. Fredi Gerling, pela grande contribuição neste trabalho,

A todos os meus colegas e professores,

Aos meus amigos Daniela Tsi Gerber, Marcelo Cazarré, Luciana Noda, Joana de Holanda, Nadge Breide, Rogério Vasconcelos e, em especial, à Sílvia Hasselaar pelas aulas preciosas,

À minha querida Cláudia Deltrégia, que foi um “divisor de águas” na minha vida e muito responsável por reacender minha paixão por tocar,

Ao meu amigo Martin Heuser, pelo carinho com que me recebeu em Porto Alegre e pela ajuda nos exemplo musicais,

A todos os funcionários do PPGMUS da UFRGS, em especial, a Fátima Brandão, que sempre foi muito generosa e atenciosa,

A CAPES, pelo apoio financeiro,

À família Mayer, por terem me acolhido, por serem essas pessoas inesquecíveis,

Ao meu mais que querido Germano Mayer, colega deste curso, que não só foi meu companheiro com quem compartilhei todas as emoções e angústias, mas que foi um pouco professor, um pouco amigo e um pouco família. Conseguiu em uma pessoa só ser tudo. Meu amor.

RESUMO

Este trabalho consiste em um estudo comparativo entre a *Sonata n. 1 para piano* e sua transcrição intitulada *Divertimento para cordas* de Edino Krieger. Estas obras integram o segundo período de criação do compositor, marcado pela tendência neoclássica e utilização de temas de caráter brasileiro. Ao comparar os esquemas formais das duas obras e investigar as adaptações idiomáticas ocorridas no processo de transcrição, são traçados paralelos entre a escrita pianística do compositor e elementos idiomáticos dos instrumentos de cordas.

Palavras-chave:

Sonata - análise comparativa – adaptações idiomáticas – Edino Krieger

ABSTRACT

This text compares Edino Krieger's *Piano Sonata n^o 1* and its transcription for string orchestra entitled *Divertimento para Cordas*. These works are representative of Krieger's second stylistic period by the adoption of neoclassical frames coupled with the use of materials characteristic of Brazilian music. Besides comparing formal schemes of both versions, as well as modifications found in the string transcription, the analytical procedures point out features found in his pianistic writing related to idiomatic string playing.

Keywords:

Sonata – comparative analysis – idiomatic requirements – Edino Krieger

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| INTRODUÇÃO..... | 6 |
| 1 REFERENCIAL TEÓRICO..... | 11 |
| 2 ASPECTOS FORMAIS..... | 13 |
| 2.1 Primeiro Movimento: <i>Andante e Allegretto</i> | 13 |
| 2.2 Segundo Movimento: <i>Seresta (Homenagem a Villa-Lobos)</i> | 15 |
| 2.3 Terceiro Movimento: <i>Variações e Presto</i> | 17 |
| 2.4 Quadros Comparativos..... | 19 |
| 2.5 Considerações Finais sobre a Disposição Formal dos Movimentos..... | 22 |
| 3 COMPARAÇÃO ENTRE <i>SONATA N. 1 PARA PIANO E DIVERTIMENTO PARA</i> <i>CORDAS: ASPECTOS IDIOMÁTICOS</i> | 24 |
| 3.1 Primeiro Movimento: <i>Andante e Allegretto</i> | 24 |
| 3.2 Segundo Movimento: <i>Seresta (Homenagem a Villa-Lobos)</i> | 41 |
| 3.3 Terceiro Movimento: <i>Variações e Presto</i> | 50 |
| CONCLUSÃO..... | 68 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 73 |
| ANEXOS..... | 76 |

INTRODUÇÃO

O presente trabalho constitui-se num estudo comparativo entre a *Sonata n. 1 para piano* de Edino Krieger (1928) e sua transcrição¹ para cordas, no qual estabeleço uma relação entre a escrita das duas obras através da investigação das adaptações feitas pelo compositor.

A *Sonata n. 1 para piano* de Edino Krieger foi composta em 1954 e transcrita para cordas em 1959. A transcrição, que recebeu o título *Divertimento para Cordas*, ensejou a premiação no I Concurso Nacional de Composição realizado pelo MEC também no ano de 1959. Em gravação recente, esta obra suscitou comentários sobre aspectos relevantes de sua disposição formal.

Arquitetada segundo a fixidez formal da tradição, __ seus movimentos são Allegretto, Seresta e Variações-Presto __ a obra se enquadra na tendência neoclássica. Nessa orientação, ensaia estabelecer um padrão para a exploração dos temas populares. Outra vez, a operação foge ao lugar-comum pelo uso livre das características modais da seresta, da valsa e do jazz (GIRON, 1998, p.4).

Em outra gravação do *Divertimento para Cordas*, intitulada *Canticum Naturale*, o comentarista apresenta a seguinte descrição:

A obra integra o segundo período de criação do compositor, caracterizado pela utilização de formas tradicionais, numa linguagem tonal-modal e de uma temática neo-

¹ Neste contexto, associo transcrição à definição de arranjo: “Uma nova versão de uma composição musical, comumente apresentada para um meio diverso do que o original” (BOYD, 2001, p.65).

clássica com freqüentes incursões por motivos de caráter brasileiro. O primeiro movimento __ Allegretto __ começa com um tema *cantabile*, a partir de um arpejo descendente de sétima, que se desdobra em imitações e dá lugar a um segundo tema, de caráter rítmico, em notas rebatidas e terminação ascendente. As duas idéias fornecem a matéria prima de todo o movimento. O segundo movimento é uma Seresta (homenagem a Villa-Lobos), iniciada com uma cadência expressiva do violoncelo solista, cuja frase inicial é retomada por todo o conjunto, mantendo sempre o caráter expressivo, quase dramático, que Villa-Lobos imprime, por vezes, às suas Serestas. O movimento final __ Variações e Presto __ desenvolve-se a partir de um tema hindemithiano, sobre o qual se sucedem cinco variações de caráter diversificado, assumindo feições de dança brasileira, de jazz, de seresta e de valsa suburbana. O Presto final interrompe a seqüência, introduzindo um tema reminescente do frevo, com suas volatas e acentuações rítmicas características (DIVERTIMENTO..., 1996, p.4-5).

Os dois comentários acima coincidem na menção a dois termos significativos no entendimento da produção de Edino Krieger: o neoclassicismo e o modalismo. A este respeito, é importante assinalar que a segunda fase² de criação do compositor coincide com seu retorno dos Estados Unidos em 1950, onde estudou com Aaron Copland (1900-1990) e Peter Mennin (1923-1983), dois representantes da estética neoclássica e da adoção de esquemas formais convencionais. Ainda nesta fase, Krieger deixou clara sua opção pelo viés nacionalista, seguindo os caminhos que seus contemporâneos, Cláudio Santoro e Guerra Peixe, entre outros, estavam percorrendo (APPLEBY, 1983, p.162). Sua *Sonata n. 1 para piano* é marcada por essa tendência, exibindo uma moldura neoclássica preenchida por temas alusivos à música popular brasileira³. Santos (2001, p.4) afirma que:

segundo o próprio compositor (...), na segunda [fase], *neoclássica e nacionalista* (1953 a 1965), são enfatizadas as formas tradicionais sonata e suíte dentro de uma linguagem

² Consta no catálogo de seu disco *Canticum Naturale* que “a evolução estética de Edino Krieger parte do Impressionismo – Improvise para Flauta (1944) – até alcançar a técnica serial com o Trio de Sopros. Em 1952, abandona o serialismo em favor de uma experiência maior das formas tradicionais e da temática popular brasileira. Com as *Variações Elementares* (1965), volta a utilizar o serialismo dentro de uma multiplicidade de meios” (O AUTOR, 1996, p.3).

³ Reafirmando este pensamento, acrescento o comentário de Miranda (1978, s/p) sobre as *Sonatas para piano* de Krieger: “Impregnadas de atmosfera modal, quanto à sua essência melódico-harmônica, essas obras trazem reminiscências do período em que Krieger viveu nos Estados Unidos (1948/49), estudando com Aaron Copland (no Festival de Tanglewood) e Peter Menin (Na Juilliard School of Music, de Nova Iorque). Pertencem a uma fase marcada pela presença de elementos temáticos de caráter nativista, dentro de um traçado tradicionalista”.

em que convivem livremente elementos tonais e modais e uma construção melódico-harmônica marcada pela sucessão e superposição dos intervalos de quarta e quinta...

Além de características presentes na música popular brasileira, tais como elementos da valsa suburbana, da seresta, do frevo, e também do jazz, outro aspecto relevante a ser observado na *Sonata n. 1 para piano* de Edino Krieger, relacionado à sua escrita pianística, é uma possível influência do violino, instrumento do compositor. Esta observação foi constatada na seguinte afirmação:

A fluência melódica, no caso particular das obras para piano, remete à escuta do violino, instrumento do compositor. Nelas podem ser identificados escrita e gestos violinísticos: região e âmbito da linha melódica, digitação natural à fôrma da mão, inclusive no cruzamento de cordas⁴, trilos mais ou menos longos e notas repetidas, que seriam executadas em *spiccato* e até, algumas vezes, em *ricochet*, golpe típico de virtuosidade violinística (BARANCOVSKI, GANDELMAN, 1999, p. 29).

Ao enfatizarem a influência do violino na escrita de suas obras para piano, as autoras apontam também para o fato de que o compositor transcreveu algumas de suas obras do repertório pianístico para instrumentos de cordas, ressaltando que,

até mesmo o emprego abundante de intervalos de quartas e quintas vai ao encontro da própria afinação do violino, igual à do cavaquinho, instrumento ao qual poderia ser entregue à execução do *Choro Manhoso. Música* (1952), versão para cordas, *Divertimento para Cordas*, baseado na *Sonata n. 1*, e *Suíte para Cordas*, cujo último movimento, *Fuga*, é uma transcrição da segunda peça do *Prelúdio (Cantilena) e Fuga (Marcha-Rancho)*, parecem confirmar a influência do violino na escrita pianística de Edino Krieger (Idem, ibidem).

Além dessas observações as autoras complementam que “em circunstâncias distintas, como no primeiro movimento da *Sonata n. 1*, ao longo do segundo tema, e no terceiro

⁴ Entendo que as autoras referem-se à mudança de cordas.

movimento da *Sonata n. 2*, as oitavas parecem cumprir função timbrística, aludindo à orquestração para conjunto de cordas” (Idem, p. 46). Tais afirmações deram origem à hipótese de que alguns elementos da *Sonata n. 1 para piano* poderiam ser semelhantes a aspectos idiomáticos de instrumentos de cordas. Surgiram, então, as seguintes questões: Pode-se estabelecer uma relação entre a escrita pianística da *Sonata n.1 para piano* de Edino Krieger e os aspectos idiomáticos de instrumentos de cordas? Que gestos musicais, partes ou elementos da *Sonata n.1 para piano* relacionam-se a técnicas específicas dos instrumentos de cordas presentes em sua transcrição? Existem dificuldades técnicas na *Sonata n.1 para piano* que são decorrentes da presença de aspectos idiomáticos dos instrumentos de cordas? Que adaptações idiomáticas foram feitas pelo compositor no processo de transcrição da obra?

A partir destas questões, o presente artigo tem como principal objetivo investigar a relação entre a escrita da *Sonata n.1 para piano* e de sua transcrição para cordas através de um estudo comparativo. Os objetivos específicos dividem-se da seguinte forma:

- Comparar os esquemas formais das duas obras;
- Comparar as duas versões e identificar adaptações idiomáticas no processo de transcrição;
- Relacionar elementos idiomáticos dos instrumentos de cordas à escrita da *Sonata n.1 para piano*;
- Selecionar alguns dos elementos identificados com idioma de cordas e que poderão ser associados às técnicas específicas de execução, tais como: *ricochet*, *pizzicato*, *spiccato*, etc; e
- Detectar dificuldades específicas na execução pianística em decorrência de aspectos menos idiomáticos ao piano.

O conteúdo analítico do presente artigo constitui-se de duas partes: na primeira é feita uma análise formal dos três movimentos das duas obras e ao final, uma comparação entre cada uma das versões; a segunda parte refere-se à comparação entre primeiro, segundo e terceiro

movimentos das duas obras, respectivamente, na qual são identificadas as adaptações idiomáticas⁵ feitas pelo compositor na transcrição. A realização do estudo comparativo foi o conteúdo da disciplina *Estudo Orientado* ministrada pelo Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling, autor da tese de doutorado utilizada neste artigo como modelo metodológico.

A importância deste trabalho se dá na contribuição para o conhecimento da escrita pianística do compositor Edino Krieger e, em especial, para o entendimento de adaptações idiomáticas realizadas em um processo de transcrição. A escolha do objeto de pesquisa ocorreu em vista de haver uma transcrição da *Sonata n. 1 para piano* do referido compositor, a qual poderia elucidar algumas das questões anteriormente formuladas. Acredito que, além disso, a comparação entre as duas obras pode fornecer idéias para a interpretação da *Sonata*. Edino Krieger é reconhecido como compositor atuante no cenário musical brasileiro e sua produção pianística, mesmo que não seja vasta, oferece um amplo material a ser tratado como objeto de estudo.

⁵ O termo idiomático é definido como “adjetivo para uma obra musical que explora as possibilidades particulares de um instrumento ou voz para os quais foi composta” (RANDEL, 1986, p. 389).

1 REFERENCIAL TEÓRICO

Como explicitado anteriormente, o conteúdo analítico do presente trabalho está dividido em duas seções: a primeira constitui-se da apresentação dos esquemas formais de cada obra incluindo uma comparação entre cada movimento e a segunda consiste em uma análise das adaptações idiomáticas ocorridas durante o processo de transcrição. A organização dos esquemas formais neste trabalho identifica as seções de maior porte e não inclui a identificação de motivos, pois, trata-se de um mapeamento sobre o qual se assentam as discussões das adaptações idiomáticas. O foco do estudo formal, neste caso, é mostrar as diferenças determinantes entre as seções das duas obras.

Para a análise das adaptações idiomáticas ocorridas no processo de transcrição foi utilizado como modelo metodológico o terceiro capítulo (“*Bachianas Brasileiras n.9*__String and Vocal Versions: A Comparison”) da tese de doutorado de Fredi Gerling (2000) intitulada “Performance Analysis and Analysis Performance: A Study of Villa-Lobos’s *Bachianas Brasileiras n.9*”. Neste capítulo o autor compara a versão vocal com a transcrição para orquestra de cordas, mostrando diferenças ou adaptações como: expansão de registro de uma versão para outra, dobramento de oitavas no 1º violino que corresponde à linha do soprano na versão vocal e diferenças de ligaduras. Também é discutido como o compositor usou possibilidades idiomáticas dos instrumentos de cordas para enriquecer sua escrita, como por exemplo, o emprego do *sforzato*. Nessa comparação, são abordados os problemas de execução ocorridos nas duas versões e o tratamento orquestral dado às vozes, que é “realçado pelo uso de sílabas abstratas ao invés de líricas, tanto quanto a indicação para cantar com boca fechada” (GERLING, 2000, p. 35). O autor ressalta ainda que Villa-Lobos referiu-se ao coro para a versão vocal como “orquestra de vozes”. Apesar da tese de Gerling oferecer uma comparação entre os aspectos idiomáticos de vozes e cordas, e não ter sido utilizada de forma direta neste trabalho, sua análise

serviu como modelo metodológico para identificar procedimentos de transcrição e adaptações ocorridas nesse processo.

Neste estudo comparativo foi utilizada como referencial teórico a obra *The Technique of Orchestration* de Kent W. Kennan (1970). No segundo capítulo, *The Strings*, são descritas as características particulares de cada um dos instrumentos de cordas: violino, viola, violoncelo e contrabaixo. No terceiro capítulo, intitulado *The String Orchestra*, é discutida a importância das cordas no conjunto orquestral e as possibilidades dos instrumentos como, a realização de passagens escalares rápidas, melodias lentas e *cantabile*, notas curtas e desligadas, longa sustentação das notas, saltos, trilos e figurações cordais. No décimo primeiro capítulo, intitulado *Problems in Transcribing Piano Music*, o autor trata de transcrições específicas de piano para orquestra de cordas. Nesse capítulo, as técnicas de orquestração abrangem: como transcrever o efeito do pedal do piano; como transcrever os tipos de acompanhamento, como por exemplo, o “baixo d’Alberti”; como transcrever passagens pianísticas em que a melodia e o acompanhamento estão presentes em uma única linha (ou seja, algumas notas dessa linha devem ser realçadas); como adaptar as articulações; entre outros efeitos.

A escolha do guia de orquestração de Kennan se deu pelo fato de que esse referencial é bastante adequado à proposta desta pesquisa, visto que o autor discute os problemas em transcrever a música para piano, e para tanto, utiliza como exemplos transcrições para orquestra de cordas.

2 ASPECTOS FORMAIS

O estudo da disposição formal da *Sonata n. 1 para piano* e do *Divertimento para Cordas* de Edino Krieger servirá como base para o entendimento da análise comparativa entre as duas versões. Este estudo consiste na explanação de características gerais das duas obras e na identificação das seções que foram transcritas, modificadas ou até mesmo omitidas no *Divertimento*. Para tanto, foi utilizada como procedimento metodológico a superposição das duas partituras (em anexo).

2.1 Primeiro Movimento: *Andante e Allegretto*

Este movimento, que na *Sonata* é intitulado de *Andante* e no *Divertimento* de *Allegretto*, segue o modelo forma sonata, constituído de exposição, desenvolvimento e reexposição. No decorrer de cada uma destas seções, ocorrem apresentações de dois grupos temáticos contrastantes respectivamente denominados de **A** e **B**. O esquema formal nas duas obras apresenta alto grau de semelhança, porém, ocorrem diferenças entre as seções.

| Exposição | | Desenvolvimento | | Reexposição | |
|-----------|--------------------------------------|-----------------|---------------------------------|----------------------|---------------------------------------|
| Compassos | Seção | Compassos | Seção | Compassos | Seção |
| 1-11 | A | 59-78 | A2 | 91-98 | A3 |
| 11 | Elo entre A e A1 | 78-90 | B3 | 98-117 | B4 |
| 12-17 | A1 | 91 | Elo entre B3 e A3 | 117-121 | Transição entre B4 e A4 |
| 17-27 | Transição entre A1 e B | _____ | | 121-130 (126-130) | A4 (coda) |
| 27-41 | B | _____ | | _____ | |
| 42-47 | B1 | _____ | | _____ | |
| 47-57 | B2 | _____ | | _____ | |
| 58-59 | Elo entre B2 e A2 | _____ | | _____ | |

Quadro 1: Esquema formal do primeiro movimento da *Sonata (Andante)*

Legenda

A: Primeiro Grupo Temático →caráter melódico; apresenta imitações.

A1: Primeira reapresentação de **A** →apresenta algumas modificações, como por exemplo, a seção a três vezes entre os compassos 14 e 17.

B: Segundo Grupo Temático →caráter enérgico e rítmico; apresenta imitações.

B1: Primeira reapresentação de **B** →tema transposto para uma quarta justa descendente; apresenta algumas modificações, como por exemplo, a dinâmica e os sinais sob as terças da clave de fá.

B2: Segunda reapresentação de **B** →tema apresentado em oitavas com modificações e transposto para uma quinta justa ascendente.

A2: Segunda reapresentação de **A** →tema modificado a partir do segundo tempo do c.69.

B3: Terceira reapresentação de **B** →apresenta modificações; o tema inicia transposto para uma nona maior descendente; seção de caráter imitativo.

A3: Terceira reapresentação de **A** →tema apresentado de forma concisa, é feito da colagem entre dois trechos de **A** (c. 1 e 21)

B4: Quarta reapresentação de **B** →apresenta modificações, como por exemplo, a permanência da nota repetida **mi**, e também das terças paralelas que continuam em sentido descendente no c. 99 e a dinâmica.

A4: Quarta reapresentação de **A** →tema transposto para uma terça menor ascendente; é feito da colagem entre dois trechos de **A** (motivo da anacruse ao c. 1 e c. 3).

| Exposição | | Desenvolvimento | | Reexposição | |
|-----------|--------------------------------------|-----------------|---------------------------------|------------------|---------------------|
| Compassos | Seção | Compassos | Seção | Compassos | Seção |
| 1-16 | A | 39-48 | B1 | 72-87 (82-87) | A2 (coda) |
| 16-17 | Elo entre A e A1 | 48-54 | B2 | _____ | |
| 18-26 | A1 | 54-57 | Transição para B3 | _____ | |
| 27-33 | Transição entre A1 e B | 57-69 | B3 | _____ | |
| 33-39 | B | 70-71 | Elo entre B3 e A2 | _____ | |

Quadro 2: Esquema formal do primeiro movimento do *Divertimento (Allegretto)*

Legenda

A: Primeiro Grupo Temático →caráter melódico (indicações *tranquillo e cantabile*); apresenta imitações.

A1: Primeira reapresentação de **A** →apresenta algumas modificações, como por exemplo, a seção a cinco vezes entre os c. 21 e 26.

B: Segundo Grupo Temático →caráter enérgico e rítmico; apresenta imitações.

B1: Primeira reapresentação de **B** →seção imitativa.

B2: Segunda reapresentação de **B** →tema apresentado em oitavas, com modificações e transposto para uma quinta justa ascendente.

B3: Terceira reapresentação de **B** →apresenta modificações, como por exemplo, a permanência da nota repetida **mi**, e também das terças paralelas que continuam em sentido descendente no c. 58 e a dinâmica.

A2: Segunda reapresentação de **A** →tema reapresentado na mesma tonalidade que **A**.

2.2 Segundo Movimento: *Seresta (Homenagem a Villa-Lobos)*

Neste movimento as duas obras levam o mesmo título, *Seresta*⁶ (*Homenagem*⁷ a *Villa-Lobos*). De caráter expressivo, assim como indica o compositor, e de atmosfera romântica, assim como nas serenatas, este movimento é marcado por melodias de profundo lirismo. Além disso, associa-se diretamente às palavras do próprio compositor que, em entrevista recente, publicada na revista *Concerto* em setembro de 2004, afirma não só ter sofrido influência de Villa-Lobos, como também, que sua música “tem um pouco de tudo o que (...) [absorveu] através da audição, inclusive as **serestas**, os dobrados e as marchas carnavalescas que (...) [ouviu] em (...) [sua] infância pelos conjuntos musicais da família” (COELHO, 2004, p. 15) [grifo nosso].

⁶ “Nome surgido no séc. XX, no Rio de Janeiro RJ, para rebatizar a mais antiga tradição de cantoria popular das cidades: a serenata. Ato de cantar canções de caráter sentimental à noite, pelas ruas, com parada obrigatória diante das casas das namoradas...” (SERESTA..., 1998, p.724).

⁷ Adeptos do neoclassicismo musical do século XX, e segundo padrões internacionais, compositores brasileiros produzem um número significativo de peças que homenageiam seus predecessores próximos ou distantes. Dentre eles, destacam-se: Villa-Lobos – *Hommage a Chopin* (1949), Guarnieri – *Ponteio 49, Homenagem a Scriabin* (1959), Marlos Nobre – *Homenagem a Arthur Rubinstein* (1974).

Este movimento segue o modelo de *Varição Estrófica*, definido como “um dos principais tipos de variação do período barroco, na qual uma melodia reincidente era variada mediante o uso de variação ornamental, freqüentemente improvisada em seu reaparecimento” (STEIN, 1962, p.93). O retorno constante do tema pode ser conferido nos quadros a seguir (Quadros 4 e 5).

| Compassos | 1-10 | 10-23 | 24-32 | 32-46 | 47-63 | 63-71 | 71-85 |
|----------------------------------|----------|--------------------|-----------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|
| Seção | T | T1 | T2 | T3 | T4 | T5 | T6 |
| Intervalo de Transposição | Tônica | 12 ^a M↓ | Tônica | 3 ^a M↓ | 2 ^a m↑ | 3 ^a m↓ | 5 ^a J↓ |

Quadro 3: Esquema formal do segundo movimento da *Sonata (Seresta)*

Legenda

T: Tema →inicia a uma voz.

T1: Primeira reapresentação de **T** →transposto para uma décima segunda maior descendente; modificado a partir do c. 13

T2: Segunda reapresentação de **T** →inicia a duas vezes na mesma tonalidade de **T** e apresenta até quatro vezes nos compassos 30 e 31.

T3: Terceira reapresentação de **T** →transposto para uma terça maior descendente; inicia a três vezes e apresenta até quatro vezes a partir do c. 37.

T4: Quarta reapresentação de **T** →transposto para uma segunda menor ascendente, apresenta-se a quatro vezes.

T5: Quinta reapresentação de **T** →transposto para uma terça menor descendente, inicia a duas vezes apresentando até quatro vezes nos compassos 69 a 71.

T6: Sexta reapresentação de **T** →transposto para uma quinta justa descendente, é semelhante a **T3**.

| | | | | | | |
|----------------------------------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Compassos | 1-6 | 6-17 | 17-25 | 25-58 | 58-66 | 66-84 |
| Seção | T | T1 | T2 | T3 | T4 | T5 |
| Intervalo de Transposição | Tônica | 5ª J↓ | Tônica | 9ª m↑ | 8ª↑ | 6ª m↑ |

Quadro 4: Esquema formal do segundo movimento do *Divertimento (Seresta)*

Legenda

T: Tema → inicia a uma voz.

T1: Primeira reapresentação do tema → transposto para uma quinta justa descendente; modificado a partir do c. 10.

T2: Segunda reapresentação do tema → inicia a 5 vozes na mesma tonalidade de **T** (uma oitava acima) e apresenta até seis vozes a partir do c. 23.

T3: Terceira reapresentação do tema → transposto para uma nona menor ascendente, apresenta-se a quatro vozes.

T4: Quarta reapresentação do tema → inicia a 5 vozes na mesma tonalidade de **T**, transposto para uma oitava ascendente.

T5: Quinta reapresentação do tema → transposto para uma sexta menor ascendente, inicia a quatro vozes.

2.3 Terceiro Movimento: *Variações e Presto*

Este movimento, que nas duas obras intitula-se de *Variações e Presto*, inicia com um tema “hindemithiano”,⁸ sobre o qual se sucedem seis variações na *Sonata* e quatro variações no *Divertimento* de caráter diversificado. Ao final, apresenta um **Presto** cujo tema é remanescente do frevo.

⁸ Em entrevista recente, publicada na revista *Concerto* em setembro de 2004 (p.15), o compositor afirma ter sofrido influência de Hindemith (1895-1963). Apesar de fugir do enfoque específico deste trabalho, relaciono o termo “hindemithiano”, já utilizado em comentários sobre a obra no catálogo do disco *Canticum Naturale*, a possíveis alusões à obra *Ludus Tonalis* (1942) de Hindemith.

| | | | | | | | | |
|----------------------------------|----------|-----------|-----------|-----------|----------------------------|-----------|-----------|---------------|
| Compassos | 1-10 | 10-21 | 21-35 | 35-52 | 52-95 (85-95) | 96-114 | 115-154 | 155-244 |
| Seção | T | V1 | V2 | V3 | V4 (coda) | V5 | V6 | Presto |
| Intervalo de Transposição | Tônica | 7ª M↓ | 3ª m↑ | 4ª J↑ | 9ª m↑ | 8ª↓ | Tônica | — |

Quadro 5: Esquema formal do terceiro movimento da *Sonata (Variações e Presto)*

Legenda

T: Tema →apresentado a uma voz.

V1: Primeira variação do tema →transposto para uma sétima maior descendente e apresentado a duas vozes.

V2: Segunda variação do tema →transposto para uma terça menor ascendente, apresentado a quatro vozes com modificações rítmicas.

V3: Terceira variação do tema →transposto para uma quarta justa ascendente, apresentado a duas vozes na clave de sol com acompanhamento em *ostinato* na clave de fá.

V4: Quarta variação do tema →transposto para uma nona menor ascendente, tema parcialmente invertido e com modificações rítmicas; variação dividida em duas partes, sendo que na segunda (c.68) o tema é reapresentado em oitavas.

V5: Quinta variação do tema →transposto para uma oitava descendente, tema em aumentação; variação com elementos do gênero *Choro* apresentada a três vozes.

V6: Sexta variação do tema →tema na tônica, com indicação *Allegro Scherzando*, apresenta-se a partir do c. 128 na voz do soprano em aumentação.

Presto: inicia com o tema em uníssono; apresenta elementos do *Frevo*.

| | | | | | | |
|----------------------------------|----------|-----------|-----------|-----------|----------------------------|---------------|
| Compassos | 1-9 | 9-46 | 46-74 | 75-112 | 111-128 (122-128) | 129-190 |
| Seção | T | V1 | V2 | V3 | V4 (Coda) | Presto |
| Intervalo de Transposição | Tônica | 6ª M↓ | 2ª m↑ | 3ª m↑ | 10ª m↑ | — |

Quadro 6: Esquema formal do terceiro movimento do *Divertimento (Variações e Presto)*

Legenda

T: Tema →apresentado com acompanhamento.

V1: Primeira variação do tema →tema transposto para uma sexta maior descendente; em estilo fugato.

V2: Segunda variação do tema →tema transposto para um semitom ascendente, apresentado a quatro vezes com modificações rítmicas.

V3: Terceira variação do tema →tema transposto para uma terça menor ascendente; modificações no tema e acompanhamento em ostinato.

V4: Quarta variação do tema →transposto para uma décima menor ascendente, tema parcialmente invertido, apresentado em até quatro vezes.

Presto: inicia com o tema em uníssono; apresenta elementos do *Frevo*.

2.4 Quadros Comparativos

Nos quadros comparativos que se seguem, entende-se por **seção transcrita** aquela que é equivalente à seção escrita para piano, apenas com ligeiras modificações ou acréscimos de orquestração requeridos pelo processo de transcrição; por **seção transcrita com algumas modificações**, entende-se que são transcritas, mas apresentam acréscimos ou omissões que vão além dos requeridos pelo processo de transcrição; por **seções diferentes**, entende-se que são seções não transcritas, para as quais o compositor criou uma nova seção no *Divertimento*; por **seções correspondentes**, entende-se que cumprem papel funcional equivalente (ex.: reexposição), porém, a versão transcrita apresenta modificações mais extensas e estruturais (ex.: alteração na tonalidade). Cabe ressaltar que, além das passagens não transcritas, o compositor inclui material inédito em seções do *Divertimento* (ex.: não se encontra na *Sonata*).

| <i>Sonata</i> (compassos) | Comparação | <i>Divertimento</i> (compassos) |
|------------------------------|----------------------------|------------------------------------|
| 1-33 | Seção transcrita → | 1-39 |
| 33-46 | ← Seções diferentes → | 39-47 |
| 47-50 | Seção transcrita → | 48-51 |
| 50-94 | ← Seções diferentes → | 51-53 |
| 95-108 | Seção transcrita → | 54-66 |
| 109-121 | ← Seções diferentes → | 67-71 |
| 122-130 | ← Seções correspondentes → | 72-87 |

Quadro 7: Comparação entre o primeiro movimento das duas obras

| <i>Sonata</i> (compassos) | Comparação | <i>Divertimento</i> (compassos) |
|------------------------------|------------------------------------|------------------------------------|
| 1-9 | Seção transcrita → | 1-6 |
| 9 | Seção não transcrita → | _____ |
| 10-23 | ← Seções correspondentes → | 6-17 |
| 24-32 | Seção transcrita → | 17-25 |
| 32-46 | Seção não transcrita → | _____ |
| 47-63 | Seção transcrita → | 25-42 |
| _____ | ← Não se encontra na <i>Sonata</i> | 41-75 |
| 63-77 | Seção não transcrita → | _____ |
| 77-85 | Seção transcrita → | 75-84 |

Quadro 8: Comparação entre o segundo movimento das duas obras

| <i>Sonata</i> (compassos) | Comparação | <i>Divertimento</i> (compassos) |
|------------------------------|---|------------------------------------|
| 1-9 | Seção transcrita com algumas modificações → | 1-9 |
| 10-20 | Seção não transcrita → | _____ |
| _____ | ← Não se encontra na Sonata | 9-46 |
| 21-35 | Seção transcrita → | 46-74 |
| 35-52 | ← Seções correspondentes → | 75-111 |
| 52-95 | ← Seções correspondentes → | 111-128 |
| 96-114 e 115-154 | Seções não transcritas → | _____ |
| 155-192 | Seção transcrita → | 129-165 |
| 193-213 | Seção não transcrita → | _____ |
| 214-244 | Seção transcrita com algumas modificações → | 165-190 |

Quadro 9: Comparação entre o terceiro movimento das duas obras

| <i>Sonata</i> | <i>Divertimento</i> |
|---|---|
| Tema sem acompanhamento | Tema com acompanhamento |
| V1: variação contrapontística a duas vozes | V1: variação em fugato |
| V2: variação rítmica do tema em <i>staccato</i> | V2: variação rítmica do tema em <i>staccato</i> (correspondente a V2 da <i>Sonata</i>) |
| V3: variação com tema em aumentação e acompanhamento em ostinato | V3: variação com aumentação e mudança rítmica do tema; acompanhamento em ostinato (apenas o acompanhamento é correspondente a V3 da <i>Sonata</i>) |
| V4: variação com tema parcialmente invertido | V4: variação com tema parcialmente invertido (correspondente a V4 da <i>Sonata</i>) |
| V5: variação contrapontística com aumentação do tema e elementos do chôro | _____ |
| V6: variação com indicação <i>allegro scherzando</i> e aumentação do tema | _____ |

Quadro 10: Comparação entre o tema e as variações do terceiro movimento das duas obras

2.5 Considerações Finais sobre a Disposição Formal dos Movimentos

Nas duas obras, a disposição formal do primeiro movimento é organizada em três seções principais: exposição, desenvolvimento e reexposição. Ainda que o compositor tenha conferido maior peso e duração à seção de exposição, na *Sonata* o retorno do grupo temático principal na seção de desenvolvimento (**A2**→ c.59-78) e na seção de reexposição (**A3**→ c.91-98), imediatamente reconhecível, causa uma pontuação formal de tal impacto que interpreto sua disposição em três partes distintas. No *Divertimento*, o grupo temático principal não é reapresentado na seção de desenvolvimento, mas a entrada do segundo grupo temático (**B1**→ c. 39-48) que se desdobra em imitações, marca o início de uma seção intermediária contrastante, caracterizada pela elaboração deste tema. A reexposição é determinada pelo retorno do grupo temático principal (**A2**→ c.72-87) na mesma região tonal de sua primeira apresentação. Essa interpretação da forma encontra respaldo nos textos de Green (1979) e de Rosen (1980) que tratam da forma sonata.

Existem precedentes na literatura musical para os dois últimos movimentos baseados no esquema de variação, dentre os quais, destaca-se a *Sonata op.11 n.º 4* (1919) para piano e viola de Hindemith, também dividida em três movimentos, sendo que os dois últimos apresentam um conjunto de variações. Krieger baseia o segundo movimento, *Seresta*, no esquema de *variação estrófica* (STEIN, 1962, p.93), pois o principal contorno melódico está sempre presente. Seja na voz superior ou inferior, seja com figurações rítmicas delineadas em maior ou menor grau, as ornamentações não impedem o reconhecimento dos seus contornos característicos. Ressalto que o emprego da técnica de variação não implica em diversidade de seções pois, o movimento desenvolve-se de forma contínua.

O último movimento estrutura-se no esquema de tema seguido de variações diversificadas no caráter, no andamento e nas elaborações apresentadas. A prevalência de

intervalos de quartas e quintas do tema assegura um ambiente homogêneo até a finalização. O retorno de fragmentos melódicos utilizados no primeiro movimento reveste-se de um caráter triunfante expresso pelo andamento rápido (*Presto*). Na *Sonata*, o retorno de motivos do grupo temático principal (A) do primeiro movimento no *Presto* (c. 195), reforça o caráter cíclico da obra, conferindo um sentido de unidade.

No todo, Krieger realça o retorno das melodias reconhecíveis pelo contraste de seus processos contrapontísticos acessórios. Com isto, o compositor demonstra seu apego aos esquemas formais neoclássicos preenchidos por temas de inquestionável brasilidade.

3 COMPARAÇÃO ENTRE SONATA N. 1 PARA PIANO E DIVERTIMENTO PARA CORDAS: ASPECTOS IDIOMÁTICOS

Neste capítulo é apresentada uma análise comparativa entre a *Sonata n. 1 para piano* e o *Divertimento para cordas*, para investigar as adaptações feitas pelo compositor no processo de transcrição. Sabe-se que ao orquestrar a música para piano, o arranjador frequentemente encontra certos elementos que são essencialmente pianísticos, muito mais que orquestrais. Nesses casos, uma transcrição literal das notas seria tecnicamente inconveniente e ineficaz. Portanto, a melhor solução seria traduzir o efeito esperado em termos orquestrais, ou seja, adaptar o texto original à formação desejada, implicando em algumas modificações necessárias (KENANN, 1970, p.172).

Nesse sentido, o exame das adaptações idiomáticas feitas por Edino Krieger no processo de transcrição busca esclarecer como o compositor processou e adaptou o material original. Além disso, a discussão analítica traça paralelos entre a escrita pianística e aspectos idiomáticos dos instrumentos de cordas. Sempre que for o caso, serão abordados alguns desafios de realização pianística, em passagens específicas da *Sonata*, referentes a aspectos menos idiomáticos do piano. Assim como no capítulo anterior, a comparação será feita entre cada movimento das duas obras.

3.1 Primeiro Movimento: *Andante e Allegreto*

A primeira diferença observada na comparação entre as duas obras refere-se à métrica; a fórmula de compasso na *Sonata* é ternária (3/4) e no *Divertimento* é quaternária (4/4). Apesar da fórmula de compasso ternária na *Sonata*, é possível sentir uma ambigüidade métrica através da constatação de que tempo forte nem sempre é definido a cada três tempos. Na minha interpretação da obra, o tempo forte é sentido a cada dois tempos, correspondendo ao primeiro tempo de cada compasso do *Divertimento* (Figuras 1 e 2). Quanto ao *Divertimento*, a mudança de métrica e a conseqüente aumentação no valor das figuras tornam a leitura mais acessível para o

conjunto orquestral, adaptando a escrita pianística à versão para cordas (Figura 2). O andamento nas duas obras permanece próximo, apesar da diferença de terminologia nas indicações. Na *Sonata* consta *Andante* ($\text{♩} = 58$) e no *Divertimento* o compositor modifica para *Tranquillo e cantabile* ($\text{♩} = 100$). Metronomicamente, essa diferença resulta em um andamento um pouco mais lento no *Divertimento*, porém, o contraste entre as indicações *Andante* (que pode ser interpretada por movido) e *Tranquillo e cantabile* (que podem ser interpretadas por um tempo mais calmo), apontam para uma diferença de caráter entre as duas obras.



Figura 1: Sonata – Andante – c.1 e 2



Figura 2: Divertimento – Allegretto – c.1-3

É possível observar também como as ligaduras são utilizadas de forma diversa nas duas obras. “Na música para cordas, a ligadura, via de regra, não indica o contorno das frases como é o

caso na música para piano; ao invés disso, [a ligadura] é usada para mostrar quais notas são tocadas em um arco” (KENANN, 1970, p. 52). Assim, na *Sonata* o primeiro grupo de notas em anacruse é ligado à nota **dó** (c.1); já no *Divertimento* há ligaduras entre as notas **dó-si** e **lá-fá#** no 1º violino (c.1). As ligaduras, que na *Sonata* correspondem a gestos⁹, no *Divertimento* são correspondentes às arcadas já determinadas pelo compositor. Observa-se, portanto, que na transcrição essas mudanças relacionam-se ao aspecto idiomático dos instrumentos (Figuras 3 e 4). Ressalta-se ainda que as ligaduras empregadas na versão de cordas corroboram para enfatizar a mudança de métrica, cujas inflexões quase sempre coincidem com o tempo forte (Figura 4).



Figura 3: *Sonata – Andante – c. 1 e 2*



Figura 4: *Divertimento – Allegretto – c.1-3*

⁹ Defino gesto como notas agrupadas em um impulso e que resultam em uma unidade interpretativa.

Outra questão a ser observada ainda no início da obra, relaciona-se ao efeito do pedal. Segundo Kennan (1970, p.173), “em muitas obras, as indicações de pedal não estão escritas; nestes casos, o arranjador deve se perguntar como o pedal seria usado, e então, qual seria o efeito”. Krieger não escreveu as indicações de pedal na *Sonata*, mas subentende-se que o uso do mesmo é esperado, principalmente, ao observar como o compositor transcreve seu efeito. Kennan afirma que “nem todas as notas sustentadas na versão para piano precisam ser sustentadas no arranjo; procura-se simplesmente uma maneira de obter o efeito geral da versão original” (Idem, p. 173-4). Um exemplo desta questão pode ser visto nos compassos iniciais. As ligaduras de expressão empregadas na clave de fá da *Sonata* foram reinterpretadas pelo *pizzicato* na linha do violoncelo no *Divertimento*. A linha do baixo (c.1-3) no *Divertimento* apresenta uma seqüência de alturas (**lá-dó-mi**) no tempo forte, que contribuem na sustentação do som. Na *Sonata*, as notas do baixo (c.1) não estão escritas no tempo forte, porém, permanecem sustentadas pelo pedal. Sendo assim, o efeito sonoro nas duas obras torna-se equivalente (Figuras 5 e 6).



Figura 5: *Sonata – Andante – c.1*



Figura 6: *Divertimento – Allegretto – c.6*

Dentre as diversas modificações, observa-se o acréscimo de pausa para a obtenção do efeito de cesura. A ligadura empregada no grupo de quatro fusas (final do c. 6) na *Sonata*, implica na realização de uma cesura antes da nota **si bemol** (Figura 7). Na passagem correspondente do *Divertimento* (c.9) há uma pausa de colcheia na linha do 1º violino antecedendo o grupo de quatro semicolcheias (Figura 8). O mesmo equivale para a pausa de semínima na linha do violoncelo (c.6). O emprego da pausa torna-se necessário na versão de cordas para determinar a cesura. Se no piano o agrupamento e delineamento de gestos resultam em micro cesuras após ligaduras de expressão, cabe ao intérprete controlar sua distribuição de forma a não cortar o discurso. Já a execução orquestral pauta-se pelo rigor na execução do conjunto, e uma pausa de valor específico concorre para a acuidade na determinação do tempo da respiração. Essa adaptação idiomática assegura que o efeito, escrito de maneira diferente, possa ter o mesmo resultado nas duas obras.

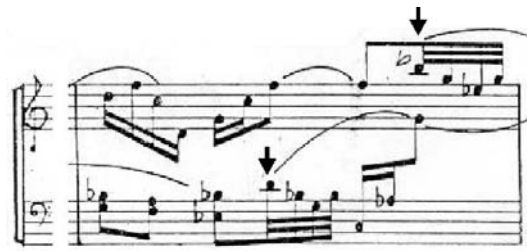


Figura 7: *Sonata – Andante – c.6*



Figura 8: *Divertimento – Allegretto – c.9*

Outro aspecto observado na transcrição diz respeito à textura. Na versão de cordas, o dobramento de vozes salienta um contorno reiterado. A idéia imitativa apresentada na *Sonata* (a partir do c.7), apresenta-se modificada no *Divertimento* (a partir do c.10). Para que esta se divida entre os quatro naipes de cordas, a linha do 1º violino é dobrada na viola e a do 2º violino é dobrada no violoncelo. No conjunto de cordas, se tocadas individualmente, as linhas melódicas seriam menos evidentes do que no piano, pois, a textura obtida na divisão entre as duas mãos realça o contraste entre os registros do instrumento. Essa mudança foi feita de maneira a adaptar duas vozes do piano à textura da orquestra de cordas (Figuras 9 e 10).

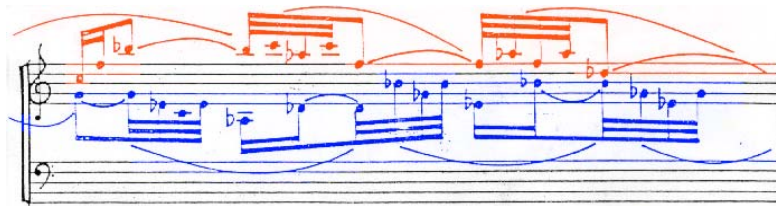


Figura 9: *Sonata – Andante – c.7*

Figura 10: *Divertimento – Allegretto – c.11 e 12*

A linha superior em movimento ascendente da *Sonata* (a partir do c.9) é dividida entre 1º e 2º violinos no *Divertimento* (a partir do c.13). A voz inferior (clave de fá) nessa mesma seção da *Sonata* é modificada no *Divertimento* (c.13). O trecho em oitavas da *Sonata* (c.10) é transcrito para violoncelo e contrabaixo que executam essa passagem em *pizzicato*. Nessa seção, as indicações *crescendo* e *allargando* da *Sonata* são substituídas por *poco allargando* no *Divertimento*. A textura é incrementada de forma gradativa no *Divertimento*, e apesar de não haver a indicação de *crescendo*, este efeito ocorre naturalmente pela expansão dos registros (Figuras 11 e 12).

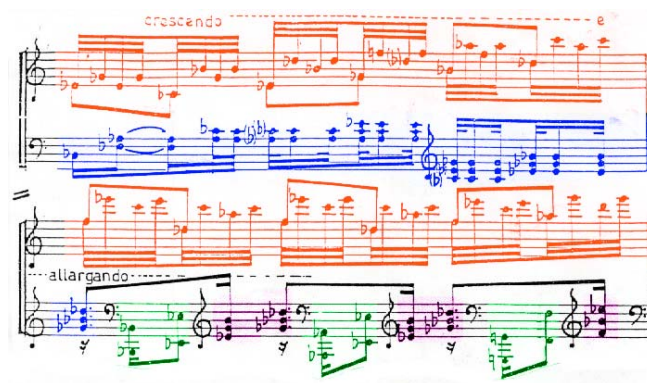


Figura 11: Sonata – Andante – c.9 e 10

Figura 12: Divertimento – Allegretto – c.13-15

Algumas passagens da escrita pianística assemelham-se ao efeito de *bariolage* produzido pelos instrumentos de cordas. A “*bariolage* é um tipo especial de arcada que envolve a repetição da mesma nota [ou execução de notas diferentes] através da alternância de duas cordas, [onde] uma é tocada solta e a outra dedilhada (‘*bariolage*’ pode ser tocada ligada ou desligada)” (BRAATZ, 2003, s/p).

Visto que a *bariolage* pode ser aplicada em passagens de acordes quebrados e é utilizada para salientar algumas notas de uma determinada passagem (APEL, 1974, p. 81),

observa-se uma semelhança desta técnica com a escrita dos compassos 9 e 10 da *Sonata*, cujas notas salientadas nos acordes quebrados são evidenciadas pelas colcheias (Figuras 13 e 14).



Figura 13: *Sonata – Andante – c.9*



Figura 14: **J.S.Bach** – *Partita III em mi maior para violino solo – Prelúdio – c.23 e 24*

O acréscimo de indicações é outra adaptação feita pelo compositor no processo de transcrição. A indicação *poco ritenuto* no *Divertimento* (c.17) não está presente na *Sonata* (Figuras 15 e 16). Entretanto, o pianista¹⁰ tem a liberdade de diminuir o andamento antes de iniciar o Tempo I, pois, este trecho escrito na *Sonata* (c.11) é um elo de ligação entre duas seções.

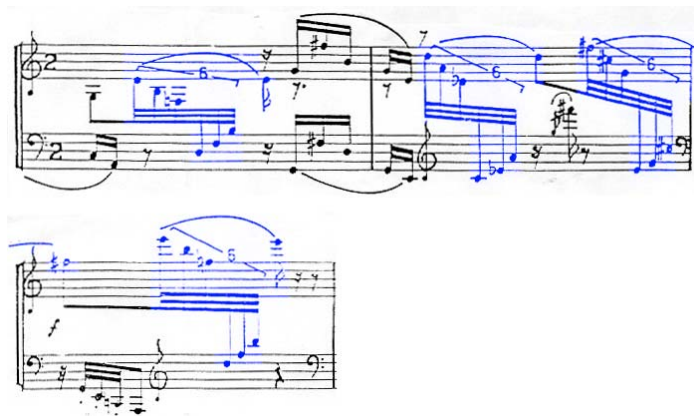


Figura 15: *Sonata – Andante – c.11*



Figura 16: *Divertimento – Allegretto* – c.16 e 17

Também ocorre no processo de transcrição a omissão de passagens idiomáticas ao piano. Os grupos de seis fusas em quiáltera na *Sonata* (c.17-19) são gestos pianísticos constituídos de arpejos descendentes e ascendentes que podem ser executados com agilidade e de maneira natural por se adequarem bem à fôrma da mão (Figura 17). Esses gestos são bastante característicos da escrita pianística e foram omitidos na versão para cordas.



¹⁰ O efeito de *ritardando* pode ser justificado por ser um trecho que antecede a indicação *Tempo I* no compasso seguinte feita pelo compositor. Esse recurso foi utilizado na minha interpretação da obra e também na gravação do pianista Miguel Proença (Julho de 1986).

Figura 17: *Sonata – Andante* – c.17-19

A utilização de oitavas paralelas na *Sonata*, geralmente, pode ser vista como um dobramento de notas ou procedimento de variação timbrística. Segundo Barancovski e Gandelman (1999, p.46),

a finalidade do compositor no uso freqüente de oitavas paralelas não é imprimir caráter virtuosístico às peças, como uma tradição pianística do período romântico.[...] Edino Krieger utiliza-se de oitavas paralelas como processo de variação de temas – já que raramente um tema é apresentado da mesma maneira – e principalmente, de ênfase aos contornos melódicos.

Um exemplo do tratamento dado pelo compositor aos intervalos de oitavas é observado na linha em dobramento (a partir do c.20) da *Sonata*, na qual as duas mãos tocam em uníssono (Figura 18). Essa linha é transcrita (a partir do c.23) no *Divertimento* para 1º e 2º violinos e violoncelo passando, posteriormente, para viola e violoncelo (Figura 19). As oitavas na versão para piano são divididas entre as duas mãos e não representam, portanto, um viés virtuosístico.



Figura 18: *Sonata – Andante* – c.23-26



Figura 19: *Divertimento – Allegretto – c.29-32*

Na seção que inicia no compasso 27 da *Sonata* há uma indicação *Allegro Enérgico* e no compasso 33 do *Divertimento* (seção correspondente) observa-se a indicação *a tempo*. Os *staccatos* na *Sonata* correspondem ao *spiccato* no *Divertimento*, e as terças acentuadas no piano correspondem ao *pizzicato* nas cordas. Segundo Kennan (1970, p.181), “notas em *staccato* na versão para piano podem ser tocadas na versão para cordas em *pizzicato* ou *spiccato* ou *group staccato*, dependendo do grau de rapidez pretendido e da dinâmica e tempo”. Neste caso, a figuração de notas repetidas requer maior velocidade, sendo apropriada à execução em *spiccato*, e as terças em colcheias, que não exigem tanta velocidade, são executadas em *pizzicato*. A escrita baseada no uso de notas repetidas é comum em obras para instrumentos de cordas. Esta também pode ser considerada uma semelhança entre a escrita pianística e um aspecto idiomático dos instrumentos de cordas (Figuras 20 e 21).



Figura 20: Sonata – Andante – c.27 e 28



Figura 21: Divertimento – Allegretto – c.33 e 34

No compasso 33 da *Sonata*, inicia-se uma passagem característica da escrita pianística, cujos padrões conservam a fôrma da mão (Figura 22). Constituído pela alternância entre intervalos de quintas e acordes formados por quartas superpostas, esse jogo de mãos tem sido freqüentemente utilizado por compositores que se baseiam na topografia do teclado. Segundo Barrenechea e Gerling (2000, p.57) “Villa-Lobos pertence à categoria dos compositores que encontram no próprio teclado os padrões que se transformam em matéria prima da composição”. As autoras se referem ao uso de padrões sugeridos pela alternância desigual das teclas brancas e pretas. Essa alternância utilizada por Krieger na *Sonata* identifica-se com a escrita de compositores brasileiros tais como Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes e outros.



Figura 22: *Sonata – Andante* – 33 e 34

A seção comentada acima de caráter idiomático ao piano não foi transcrita no *Divertimento*, cuja seção correspondente inicia-se no compasso 39. As duas seções, cada uma a seu modo, são idiomáticas aos instrumentos, pois, a escrita imitativa utilizada no *Divertimento* é apropriada para conjunto de cordas (Figura 23). O mesmo ocorre nas seções equivalentes entre as duas obras nos compassos 50-94 da *Sonata* e 51-55 do *Divertimento*.



Figura 23: *Divertimento – Allegretto* – c.39 e 40

Em nova apresentação do segundo grupo temático, as notas repetidas em oitavas na *Sonata* (c.47), são divididas no *Divertimento* entre 1º e 2º violinos (c.48). Aqui, observa-se que


este recurso foi utilizado como forma de variação do tema¹¹ apresentado anteriormente, tanto na *Sonata* (c.27), quanto no *Divertimento* (c.33). Neste mesmo trecho, observa-se que a indicação de oitava acima (a partir do c.47) da *Sonata* não ocorre na transcrição. No piano o registro no extremo agudo é brilhante, já no violino o emprego deste registro não oferece o mesmo resultado sonoro, pois, “na prática orquestral o âmbito do violino estende-se da corda grave sol ao mais agudo mi ..., [mas] é preciso ter em mente que o registro extremamente agudo é difícil de controlar” (ADLER, 1982, p. 51). Talvez, por esta razão, o compositor tenha omitido a indicação de oitava acima na versão orquestral. Esta também pode ser considerada uma adaptação idiomática ocorrida na transcrição (Figuras 24 e 25).



Figura 24: *Sonata – Andante – c.47*

¹¹ Como comentado anteriormente na citação de Barankovski e Gandelman (2000,p.46).

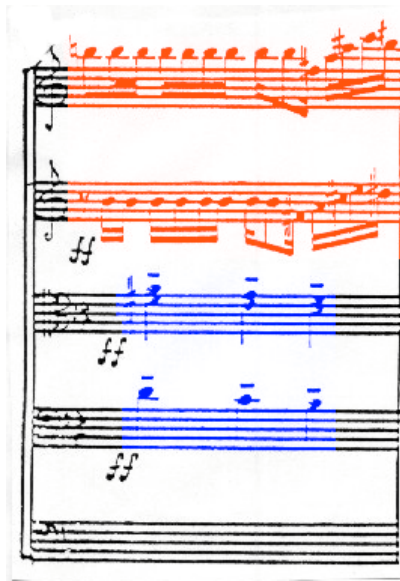


Figura 25: *Divertimento – Allegretto – c.48*

O trecho da *Sonata* compreendido entre os compassos 75-77 está inserido em uma seção omitida na transcrição (vide Quadro 7 em **Aspectos Formais**), e é constituído de oitavas em movimento contrário com alternância de acordes entre as duas mãos. Esta passagem cria um efeito brilhante de caráter virtuosístico e é eminentemente idiomática ao piano por se tratar de gestos bem característicos da escrita do instrumento (Figura 26). Explica-se assim a sua omissão na versão para cordas.

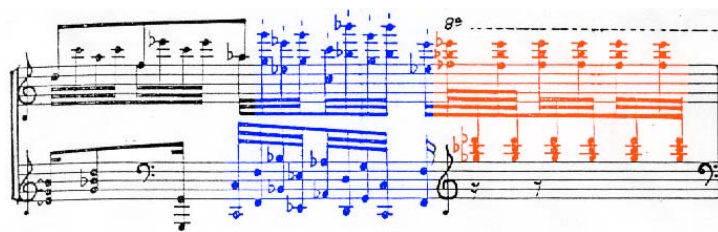


Figura 26: *Sonata – Andante – c.75*

Além da omissão de passagens idiomáticas ao piano na versão de cordas, ocorre também a omissão de seções que, no meu ponto de vista, seriam adequadas a uma transcrição. A seção que inicia na indicação *Allegro Enérgico* (c.78) da *Sonata*, poderia ter sido transcrita por ter uma textura contrapontística. As terças consecutivas que passam de uma mão para a outra em imitação são alguns dos recursos contrapontísticos que favoreceriam a escrita para instrumentos de cordas (Figura 27). Trata-se, entretanto, de uma escolha do compositor.

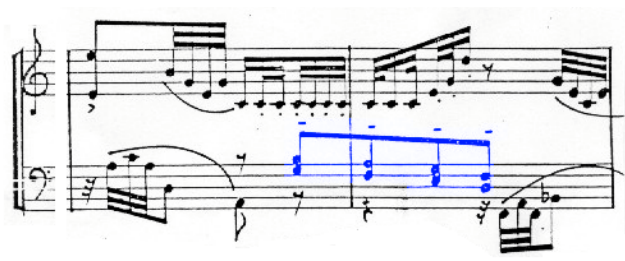


Figura 27: *Sonata – Andante – c.80 e 81*

A linha em uníssono na *Sonata* (c.95-98) foi transcrita para os 1º e 2º violinos e depois para viola e violoncelo (c.54-56). Novamente, a passagem em oitavas no piano tem função de dobramento da linha melódica, sem caráter virtuosístico. No entanto, as modificações apresentadas na transcrição apontam para as possibilidades de maior riqueza timbrística na interpretação pianística (Figuras 28 e 29).



Figura 28: *Sonata – Andante – c.95-97*



Figura 29: *Divertimento – Allegretto – c.54-56*

3.2 Segundo Movimento: *Seresta (Homenagem a Villa-Lobos)*

No segundo movimento observa-se que o compositor optou por utilizar o recurso de aumento das figuras na transcrição, pois, cada semínima na *Sonata* equivale a uma mínima no *Divertimento*. Sendo assim, a fórmula de compasso na *Sonata* é 2/4 e no *Divertimento* é 4/4. Apenas o primeiro compasso do *Divertimento* permanece com a mesma figuração da *Sonata*, ou seja, mantém as colcheias. As indicações *Andante espressivo* ($\text{♩}=64$) e *tranquilo, dolente, poco rubato* constam somente no *Divertimento* (Figuras 30 e 31).



Figura 30: *Sonata – Seresta– c.1 e 2*

Andante espressivo (♩ = 64 ±)

tranquilo, dolente, poco rubato

1. solo

p

Figura 31: *Divertimento – Seresta – c.1 e 2*

O tema apresentado na *Sonata* está transcrito no *Divertimento* para o violoncelo uma oitava abaixo, correspondendo a uma adaptação ao registro do instrumento. Além da mudança de registro, observa-se que as notas **ré** (c.6) e **lá** (c.7-8) na *Sonata* (destaque em azul na Figura 32) são mais longas que no *Divertimento* (destaque em azul na Figura 33). Assim, a linha inferior da *Sonata* (destaque em vermelho na Figura 32) contribui na sustentação do som, sendo necessária pela longa duração dessas notas. Já no *Divertimento*, a linha inferior é omitida, pois, o compositor não prioriza a manutenção das notas longas.

Figura 32: *Sonata – Seresta – c.6-8*



Figura 33: *Divertimento – Seresta* – c.4 e 5

Assim como no primeiro movimento, outra diferença observada entre as duas versões refere-se às ligaduras. Na *Sonata* as ligaduras são correspondentes aos grandes gestos (Figura 34), e no *Divertimento* são pequenas e correspondem, em sua maioria, às arcadas dos instrumentos de cordas (Figura 35).



Figura 34: *Sonata – Seresta* – c.1-4



Figura 35: *Divertimento – Seresta* – c.1-3

O uso de quartas e quintas justas, coincidente com a afinação dos instrumentos de cordas, é um aspecto marcante na escrita desta obra. Segundo Barankovski e Gandelman (2000, p.29) “o emprego abundante dos intervalos de quartas e quintas vai ao encontro da própria afinação do violino [instrumento do compositor]...”. Por exemplo, as quatro notas iniciais do

tema (**ré-lá-dó-sol**) correspondem a uma alternância das cordas soltas do violoncelo (**dó-sol-ré-lá**), o que torna essa escrita bastante idiomática ao instrumento, ainda que essas quatro notas não sejam todas tocadas nas cordas soltas (destaque em azul na Figura 36). O intervalo de 5ª justa, que coincide com a afinação do instrumento, também está presente no final da primeira frase (c.4), cujas notas são **sol-ré** (destaque em vermelho na Figura 36). Essa primeira linha melódica sem acompanhamento que termina com um intervalo de quinta, também pode ser encontrada na escrita para instrumentos de cordas, como é o caso da *Suíte n. 2 em Ré menor* para violoncelo solo (Figura 37) de J.S. Bach (1685-1750).

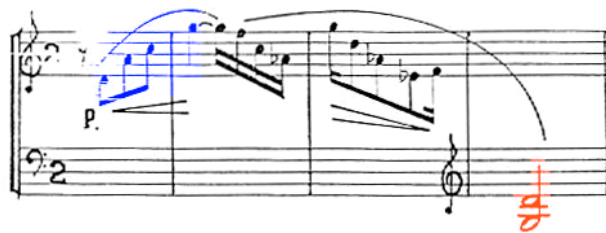


Figura 36: *Sonata – Seresta* – c.1-4



Figura 37: **J.S. Bach** – *Suíte n. 2 em ré menor para violoncelo solo BWV 1008 – Menuet II* – c.1-8

Outra adaptação idiomática observada no primeiro movimento, que também ocorre no segundo, é a omissão de trechos de acentuada feitura pianística. O gesto pianístico (c. 9) da *Sonata*, constituído de conjuntos de semifusas arpejadas que são naturais à fôrma da mão, pode ser executado com agilidade utilizando a alternância de mãos (uma mão para cada conjunto de quatro semifusas). Este gesto é omitido no *Divertimento* (Figura 38).

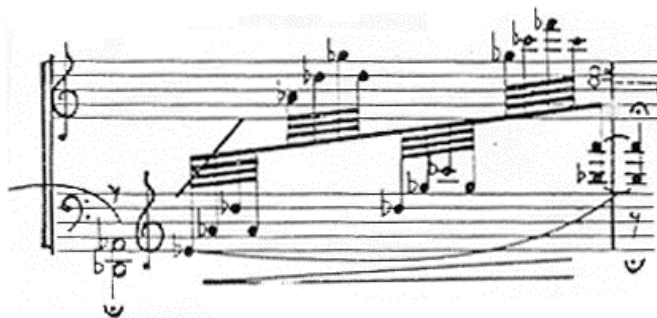


Figura 38: *Sonata – Seresta* – c.9

A transposição também foi um recurso utilizado na adaptação do texto musical a um registro mais adequado ao instrumento para o qual foi transcrito. Segundo Kenann (1970, p.172), “a ocorrência da transposição na transcrição pode ser justificada pelas vantagens obtidas em tocar numa tonalidade mais adequada ao instrumento”. O trecho em oitavas (c.18-19) da *Sonata* está transposto para uma quarta justa abaixo no *Divertimento* (c.12-13), e ainda assim, em um registro no extremo agudo do violoncelo (Figuras 39 e 40).



Figura 39: *Sonata – Seresta* – c.18



Figura 40: *Divertimento – Seresta – c.12*

Outro efeito relacionado ao idioma dos instrumentos de cordas na escrita da *Sonata* são os acordes de curta duração, seguidos de pausas (c.20-21). Esses acordes em semicolcheias têm efeito semelhante ao *pizzicato*, curtos como “pinçadas” executadas durante a ressonância das oitavas (destaque em azul na Figura 41). Na *Sonata* (c.22-23) as notas (**sol-ré-lá-mi**) que correspondem às cordas soltas do violino (uma oitava abaixo), estão escritas em *staccato* com ligaduras, devendo ser sustentadas pelo pedal, e resultam num efeito alusivo ao toque dedilhado nas cordas do violão (destaque em vermelho na Figura 41). A passagem correspondente do *Divertimento* (c.14-17) apresenta modificações, porém, o compositor utiliza o efeito de *pizzicato* para as notas equivalentes aos acordes da *Sonata*.

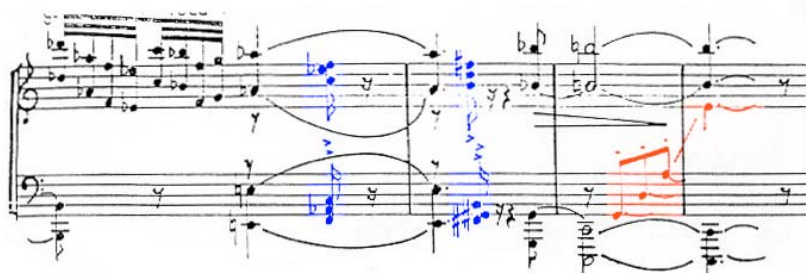


Figura 41: *Sonata – Seresta – c.20-23*

Além da modificação de trechos mais extensos, alterações de menor porte também fazem parte deste processo de transcrição. A indicação de *tenuto* na *Sonata* (c.28) está transcrita de forma literal no *Divertimento* (c.21), onde ocorre um aumento da duração da nota **ré bemol** (destaque em azul nas Figuras 42 e 43). Essa modificação, ao determinar o tempo de duração da nota, contribui para que a realização do *tenuto* seja precisa na versão de cordas.



Figura 42: *Sonata – Seresta – c.28*

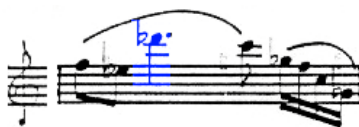


Figura 43: *Divertimento – Seresta – c.21*

Observa-se que as seções entre os compassos 32-46 e 63-77 da *Sonata* foram omitidas no *Divertimento*, apesar de sua textura eminentemente contrapontística. A combinação entre a extensão dos registros e a distância entre as vozes pode resultar em desafios na realização ao piano quanto à permanência das notas de maior valor. Por exemplo, a mão esquerda ao tocar a voz intermediária (c.33), deve tocar também a voz do baixo enquanto a nota **lá** permanece sustentada. Uma solução para este caso (que também ocorre no c.72) seria o uso do pedal tonal (Figuras 44 e 45).

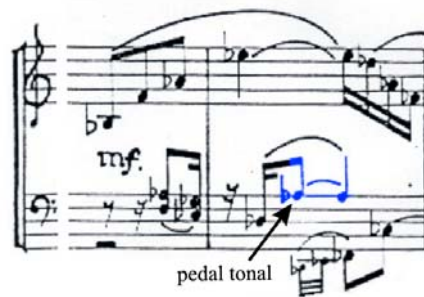


Figura 44: *Sonata – Seresta* – c.32 e 33



Figura 45: *Sonata – Seresta* – c.71 e 72

A textura contrapontística deste movimento, possivelmente, favorece a adaptação da escrita pianística à versão de cordas. A seção a quatro vozes (c.47-53) da *Sonata* parece ser tão ideal para um conjunto de cordas que o compositor a transcreve quase que de forma integral no *Divertimento* (c.25-31). As quatro vozes desta seção são divididas entre os quatro naipes de cordas (Figuras 46 e 47).



Figura 46: *Sonata – Seresta* – c.47-49



Figura 47: *Divertimento – Seresta – c.25-27*

Também referente à textura, encontramos mais um exemplo do uso de oitavas como dobramento da melodia na escrita pianística. Observa-se que as oitavas da passagem que inicia no compasso 54 da *Sonata* (Figura 48) estão divididas entre 1º e 2º violinos no *Divertimento* (Figura 49).



Figura 48: *Sonata – Seresta – c.54*



Figura 49: *Divertimento – Seresta*– c.32

3.3 Terceiro Movimento: *Variações e Presto*

O tema apresentado a uma voz na *Sonata*, com as indicações *lento* ($\text{♩}=48$) e *com simplicidade* e dinâmica *piano*, recebe acréscimos de colorido timbrístico no *Divertimento*, pois, é apresentado pelo 1º violino sendo acompanhado pelos outros instrumentos com a indicação *Deciso* ($\text{♩}=100$) e dinâmica *forte*, além de transposto para um tom acima. Portanto, as duas formas distintas como o tema se apresenta e o contraste nas indicações e dinâmica, não somente mostram uma mudança de andamento, como também deixam clara a diferença de caráter entre as duas obras. Outra modificação observada refere-se à fórmula de compasso, que na *Sonata* é 2/4 e no *Divertimento* é 4/4 (Figuras 50 e 51).



Figura 50: *Sonata – Variações e Presto* – c.1 e 2



Figura 51: *Divertimento – Variações e Presto* – c.1 e 2

Observa-se também que as ligaduras de expressão no tema da *Sonata* indicam os gestos ou semi-frases (Figura 52), e já no *Divertimento* as ligaduras indicam arcadas (Figura 53).



Figura 52: *Sonata – Variações e Presto* – c.5-7



Figura 53: *Divertimento – Variações e Presto* – c.5-7

Na primeira variação da *Sonata* (a partir do c.10), o tema apresenta-se na forma integral, a duas vozes e transposto para uma sétima maior abaixo (tema destacado em azul na Figura 54). Já na primeira variação do *Divertimento* (a partir do c.9), escrita em fugato¹², o tema (sujeito) é modificado ritmicamente, transposto para uma sétima maior descendente e apresentado pela viola. A resposta do sujeito ocorre no 2º violino a uma terça menor ascendente (Figura 55), e em seguida o tema é reapresentado no 1º violino a uma quarta aumentada ascendente (c.17). No *Divertimento* essa variação é bem mais extensa do que sua equivalente na *Sonata*. Nota-se também que a fórmula de compasso no *Divertimento* muda para 2/4 no início dessa variação.



Figura 54: *Sonata – Variações e Presto* – c.10-12

¹² Fugato “é uma passagem, seção ou parte de uma peça maior (predominantemente homofônica), a qual é tratada por imitação. É comum aparecer no desenvolvimento da forma sonata e em alguma variação do gênero tema e variações” (CARVALHO, 2002, p. 218).



Figura 55: *Divertimento – Variações e Presto* – c.9-14

A segunda variação é semelhante nas duas obras (iniciando no c.21 da *Sonata* e c.46 do *Divertimento*). A indicação *staccatíssimo* está presente nas duas versões, porém, na *Sonata* consta também a indicação *Moderato* ♩=96. Esta variação em compasso quaternário (4/8) está transcrita no *Divertimento* em compasso binário (2/4). Apesar da modificação na fórmula de compasso, a transcrição desta variação mantém-se próxima do original, ou seja, a versão para piano está escrita a quatro vozes ocorrendo o mesmo na disposição do conjunto orquestral (Figuras 56 e 57). Salienta-se uma mudança timbrística nessa variação do *Divertimento* com a substituição dos quatro naipes pelo quarteto solista.



Figura 56: *Sonata – Variações e Presto* – c.21 e 22

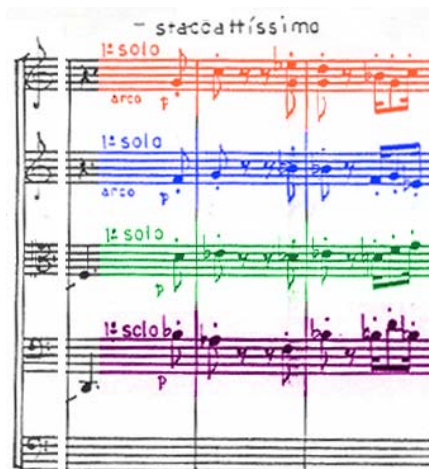


Figura 57: *Divertimento – Variações e Presto* – c.46-48

Nesta variação, a textura da escrita pianística é adaptada ao conjunto de cordas quando, novamente, são utilizadas as passagens em oitavas divididas pelas duas mãos no piano. A divisão das duas linhas (c. 23) da *Sonata* (Figura 58) para os quatro naipes (c. 50) no *Divertimento* (Figura 59), reforça o contorno melódico, mantendo o âmbito de oitava.



Figura 58: *Sonata – Variações e Presto* – c.23

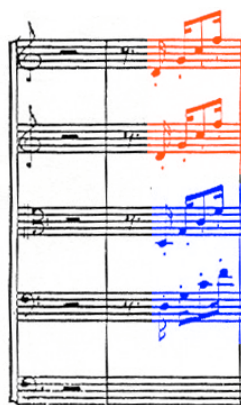


Figura 59: *Divertimento – Variações e Presto* – c.49 e 50

Outra passagem nos mostra a freqüência do uso oitavas divididas entre as duas mãos na escrita da *Sonata* (Figura 60). No *Divertimento*, a linha correspondente inicia-se nos 1º e 2º violinos, passando para viola e violoncelo, e logo, para violoncelo e contrabaixo. Assim, na transcrição é utilizada a escrita imitativa. Com o acréscimo da nota **ré bemol** nas linhas do violoncelo e contrabaixo (c.52), cujo impulso rítmico está ausente na *Sonata*, ocorre uma imitação (a um intervalo de terça aumentada descendente) dos motivos apresentados na linha do 1º e 2º violinos (Figura 61).



Figura 60: *Sonata – Variações e Presto* – c.28-30



Figura 61: *Divertimento – Variações e Presto – c.51-54*

No retorno do tema apresentado no início desta variação, ocorrem algumas mudanças de articulação. Os *staccatos* utilizados na *Sonata* (Figura 62), agora correspondem aos *pizzicatos* indicados no *Divertimento* (Figura 63). Novamente ocorre uma mudança timbrística pelo arrefecimento da textura nesta passagem do *Divertimento*, que passa a ser executada pelo quarteto solista.

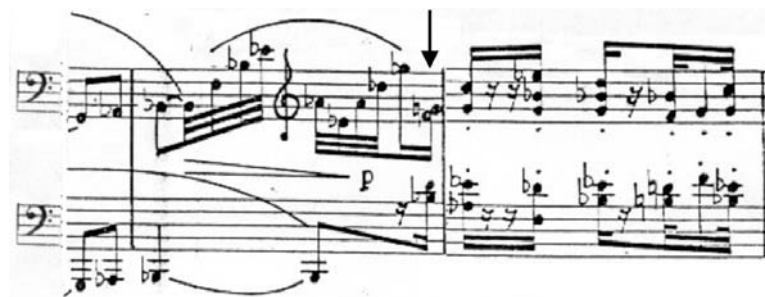


Figura 62: *Sonata – Variações e Presto – c.30-32*

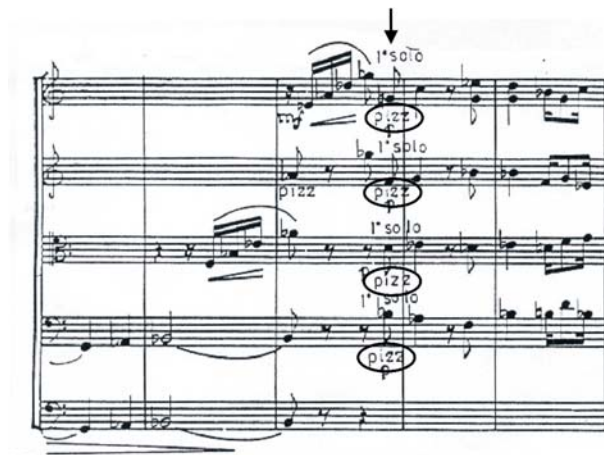


Figura 63: *Divertimento – Variações e Presto* – c.66-70

A terceira variação da *Sonata* (c.36), mostra o tema contrapondo-se a uma segunda voz, com acompanhamento em ostinato (tema destacado em azul na Figura 64). No *Divertimento* (c.75), esta variação é modificada e ampliada. O tema transcrito em dobramento para 1º e 2º violinos (a partir do c.79), passa por processo de aumentação e de mudança rítmica (tema destacado em azul na Figura 65).



Figura 64: *Sonata – Variações e Presto* – c.35-38



Figura 65: *Divertimento – Variações e Presto* – c.75-81

A quarta variação da *Sonata* (que inicia em anacruse ao c.53) apresenta-se com o tema parcialmente invertido¹³, ou seja, os intervalos entre notas da melodia (destacada em azul na Figura 66) correspondem aos mesmos intervalos das duas primeiras semi-frases do tema (**mi** em anacruse ao c.1 até o **si** do c.4), porém, em direção contrária. Esta variação na *Sonata* divide-se em duas partes, sendo que na segunda (a partir do c.68), o tema é apresentado em oitavas com algumas modificações (Figura 67). No *Divertimento*, a quarta variação (a partir do c.111) corresponde à quarta variação da *Sonata*, pois, o tema inicia melodicamente semelhante, mas, não é apresentado em oitavas como na segunda parte. Nota-se que há a indicação de *Poco Più* na *Sonata* e *Poco Meno* no *Divertimento* (Figura 68).

¹³ Inversão “é a repetição do tema de forma que cada movimento melódico ocorre na direção contrária do tema original” (VERRALL apud CARVALHO, 2002, p. 150).

parte do tema invertido

Andantino
p.
a tempo
ten

Figura 66: Sonata – Variações e Presto – c.52-56

Poco più

mf.

Figura 67: Sonata – Variações e Presto – c.68-71

POCO MENO

poco rit.
arco
p

Figura 68: Divertimento – Variações e Presto – c.111-114

A sexta variação da *Sonata* (a partir do c.96) é um *Andante* de textura contrapontística com elementos do choro¹⁴. O tema é apresentado em aumentação (destaque em azul na Figura 69), e a escrita desta variação, claramente definida em três vozes, apontaria para uma transcrição. Alguns aspectos de execução merecem discussão, como por exemplo, a indicação de *legato* no início da variação. A execução desta passagem, sobretudo, nos compassos 98-99, requer o uso do polegar sobre as notas do tema (**sol#**, **mi**, **lá**). A sustentação da nota **lá** com o valor de mínima (c.99) representa um desafio, pois, o polegar utilizado nesta nota deve ser transferido para a nota **sol** (Figura 69). Nos dois compassos seguintes, o polegar também utilizado em notas do tema (**mi**, **lá**, **ré**), deve ser usado em conjunção com o pedal. No entanto, o uso do pedal acarretaria em menor clareza na passagem escalar da clave de fá (c. 100). Esta variação, pouco idiomática ao piano, não encontra equivalente no *Divertimento* (Figura 69).

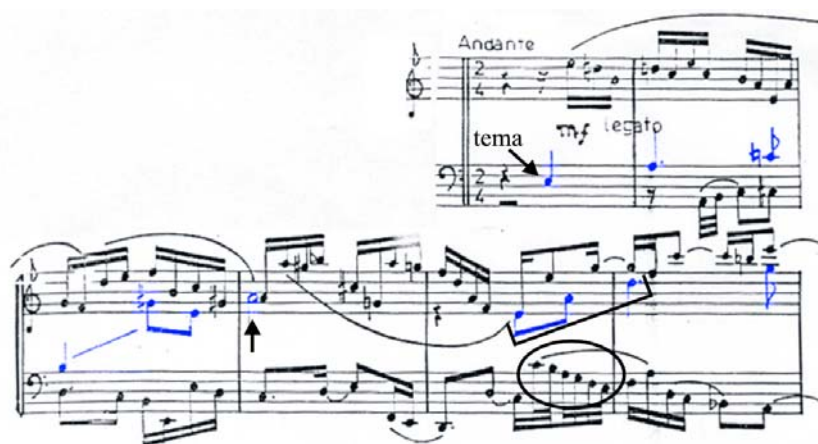


Figura 69: *Sonata – Variações e Presto – c.96-101*

A sétima variação da *Sonata* traz a indicação *Allegro scherzando* (c.128). De origem italiana, a palavra *scherzo* significa “brincadeira”, cujo espírito de leveza é um traço

¹⁴ Choro é aqui entendido como uma alusão aos agrupamentos eminentemente instrumentais encarregados da

característico deste gênero. Nesta variação a leveza é marcada principalmente pela figura rítmica de tercina e pelos *staccatos*. Assim como em outras variações, o tema também é apresentado em aumentação. A escrita a duas vozes nos mostra o tema evidenciado nas notas com haste para cima, na voz superior (tema destacado em azul na Figura 70). Esta variação também não foi transcrita.

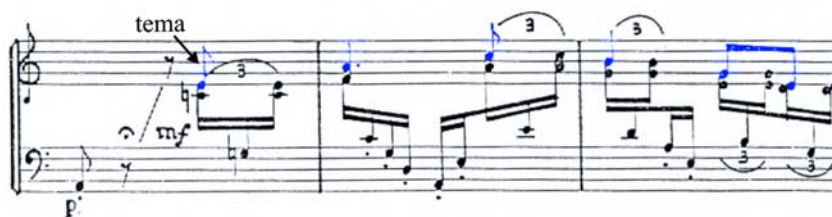


Figura 70: Sonata – Variações e Presto – c.128-130

Após a apresentação do tema com variações nas duas obras, inicia-se o *Presto*, cujo tema em uníssono na *Sonata* (c.155) está transcrito para as linhas dos 1º e 2º violinos no *Divertimento* (c.129), passando para as linhas da viola e violoncelo e terminando nas linhas do violoncelo e contrabaixo. A fórmula de compasso é idêntica nas duas obras. Novamente, observa-se outro caso na *Sonata* em que oitavas paralelas são executadas com as duas mãos, uma constante nesta obra e que permite interessantes efeitos timbrísticos na execução pianística. Ainda no início do *Presto*, nota-se que a palavra *Frevo* está presente somente no *Divertimento*. No entanto, esta indicação de caráter fornecida pelo compositor aplica-se igualmente à seção equivalente da *Sonata* (Figuras 71 e 72).



Figura 71: Sonata – Variações e Presto – c.155-161

Figura 72: Divertimento – Variações e Presto – c.129-136

Novamente são definidas as diferenças de articulação entre as duas obras. Ainda no tema, encontramos as ligaduras mais extensas na *Sonata*, referentes aos gestos (Figura 73). Já no *Divertimento* estas são substituídas pelos sinais de arcadas (Figura 74).



Figura 73: Sonata – Variações e Presto – c.159 e 160



Figura 74: *Divertimento – Variações e Presto* – c.134 e 135

Outra modificação nas articulações pode ser vista quando na *Sonata* os *staccatos* estão presentes (Figura 75) e no *Divertimento* as notas correspondentes (Figura 76) apresentam ligaduras de expressão.



Figura 75: *Sonata – Variações e Presto* – c.170-172



Figura 76: *Divertimento – Variações e Presto* – c.143-145

Um aspecto observado na escrita da *Sonata* também favorável à transcrição é o uso de terças paralelas (destaque em azul na Figura 77), que foram divididas entre viola e violoncelo no *Divertimento* (destaque em azul na Figura 78).



Figura 77: *Sonata – Variações e Presto* – c.171 e 172



Figura 78: *Divertimento – Variações e Presto* – c.144 e 145

Também apropriada para uma transcrição seria a passagem imitativa na *Sonata* (c.182-184), constituída de duas vozes que são executadas apenas pela mão direita no piano (Figura 79). No *Divertimento*, estas foram divididas entre 1º e 2º violinos (c.155-157). Esta divisão entre os naipes pode-se constituir em indícios interpretativos para o pianista e pode resultar em maior refinamento polifônico (Figura 80).



Figura 79: *Sonata – Variações e Presto* – c.182-184



Figura 80: *Divertimento – Variações e Presto* – c.155-157

Outro acréscimo encontrado no *Presto* da versão para cordas é uso de notas pedais, que constituem a linha escrita para o contrabaixo no *Divertimento* (c.178-182). Essa linha do baixo não se encontra na *Sonata*, e a linha do violoncelo, que contém as notas da linha do baixo, é apresentada em oitavas na versão para piano. Porém, uma ênfase pode ser dada às notas equivalentes a essa linha com maior sustentação do som através do uso do pedal do piano. Neste caso, a versão para cordas pode sugerir uma indicação de pedal na versão para piano.



Figura 81: *Divertimento – Variações e Presto* – c.178-182

Na finalização, as duas obras apresentam o mesmo gesto da cadência final do primeiro movimento do *Divertimento* (Figuras 82 e 83), porém, na transcrição o compositor omite o trecho (entre os c.236-244) da *coda* da *Sonata*. Por esta razão, pode-se dizer que o compositor confere maior peso e densidade à finalização da versão pianística.



Figura 82: *Sonata – Variações e Presto* – c.243-244



Figura 83: *Divertimento – Variações e Presto* – c.189 e 190

CONCLUSÃO

Tendo em vista que tanto a *Sonata n. 1 para piano* como o *Divertimento para Cordas* integram o segundo período de criação do compositor Edino Krieger, marcado pela tendência neoclássica e pela utilização de formas convencionais, é possível concluir que, apesar da diferença entre os títulos, estas exibem um alto grau de aproximação em suas estruturas formais. Partindo da observação de que nem todas as seções da *Sonata* foram transcritas, algumas seções foram modificadas e novas seções foram criadas no *Divertimento*, conclui-se que a transcrição baseia-se em princípios de liberdade composicional, considerando-se que o compositor criou uma nova obra com base no material original. As transformações, que transcendem as questões de caráter, caracterizam o *Divertimento* como uma obra criada a partir dos temas apresentados na *Sonata*, e não somente como uma transcrição. Considero que essas mudanças tenham ocorrido em função das características atribuídas pelo compositor ao gênero ‘divertimento’.

De acordo com o significado da palavra italiana, ‘divertimento’ é geralmente entendido, primeiramente, para denotar uma obra designada para o entretenimento de ouvintes e intérpretes, sem excluir a possibilidade de alta realização artística, assim como em divertimentos de Haydn, Boccherini e Mozart (...). A partir de 1780 o título divertimento foi o mais comum entre os aplicados para a música de caráter leve (EISEN, UNVERRICHT, 2001, p.392).

O divertimento, proeminente no período clássico, foi frequentemente escrito para cordas sendo bastante idiomático nesta formação. Portanto, pelo título dado por Krieger à transcrição,

considero que suas modificações estejam essencialmente relacionadas a um novo caráter associado à leveza dos divertimentos para cordas. Apesar dessas mudanças que, possivelmente, criam um novo espírito para a obra, a base do esquema formal permanece a mesma, concorrendo para o fato de que divertimentos, como outros gêneros musicais, freqüentemente, são escritos na forma sonata¹⁵.

No estudo das adaptações idiomáticas realizadas no processo de transcrição, foram observadas algumas modificações significativas na versão para orquestra de cordas, sendo estas:

- a) mudanças na fórmula de compasso: por gerar conseqüente mudança de métrica e, às vezes, aumento no valor das figuras, conclui-se que este recurso pode tornar a leitura mais acessível à orquestra;
- b) diferenças ou acréscimos de indicações sobre andamento e caráter: tornam mais precisas as intenções do compositor;
- c) mudanças de articulação: ocorrem, principalmente, para adaptar a escrita pianística de forma idiomática aos instrumentos de cordas, como é o caso das ligaduras que, na versão de cordas, indicam as arcadas;
- d) dobramentos de vozes: este recurso foi utilizado para adaptar a textura da versão para piano à versão para cordas quando, por exemplo, duas vozes no piano são dobradas para preencher os quatro naipes de cordas;
- e) transposição: este recurso foi utilizado para adaptar a versão para piano aos registros que melhor se adaptam aos instrumentos de cordas.

¹⁵ “‘Divertimento’ freqüentemente substituiu ‘sonata’ no sul da Alemanha em 1760-75, e foi comum nos países latinos” (EISEN, UNVERRICHT, 2001, p.393).

Além dessas modificações, foram constatadas outras adaptações significativas como o efeito do pedal do piano transcrito no *Divertimento*, tornando o resultado equivalente, e o acréscimo de pausas na transcrição, utilizado para obter com precisão efeito de cesura.

Conclui-se também que alguns aspectos da escrita da versão para piano foram favoráveis à transcrição para cordas, como por exemplo, textura contrapontística, passagens imitativas, terças paralelas e notas repetidas. A escrita imitativa foi utilizada com mais intensidade no *Divertimento*, característica esta freqüentemente encontrada em obras orquestrais. Por outro lado, passagens bastante idiomáticas ao piano foram omitidas na versão para cordas.

Alguns paralelos foram traçados entre a versão para piano e elementos idiomáticos dos instrumentos de cordas. Dentre eles, destacam-se: o uso freqüente de intervalos de quartas e quintas justas, que coincidem com a afinação dos instrumentos de cordas, principalmente, o uso de notas que correspondem às cordas soltas dos instrumentos; o uso de notas repetidas, característico da escrita de cordas; a escrita de uma linha melódica sem acompanhamento, terminando com duas notas superpostas formando um intervalo de quinta justa; o uso do intervalo de oitava na escrita pianística e suas implicações timbrísticas, às vezes aludindo à orquestração para conjunto de cordas; e o uso de notas salientadas em passagens de acordes quebrados, semelhantes ao efeito de *bariolage*.

Dentre os desafios de execução pianística, destacam-se as passagens nos compassos 33 e 72 do segundo movimento (Figuras 44 e 45, pág. 48), cujo âmbito requer o uso do pedal tonal para sustentação do som. Também, a sexta variação do terceiro movimento requer o uso do pedal para sustentação de notas e para “simular” o efeito de *legato* no tema executado, principalmente, com o polegar (Figura 69, pág. 60).

Sob o ponto de vista interpretativo, o estudo comparativo entre as duas obras serviu para elucidar vários aspectos da execução pianística. Decisões com relação ao uso do pedal podem ser

tomadas com base nos acréscimos da transcrição, como é o caso da passagem nos compassos 178 a 182 do terceiro movimento do *Divertimento* (Figura 81 na pág. 66), cuja linha do baixo sugere uma maior sustentação das notas equivalentes na versão para piano.

Outro aspecto relevante na interpretação da *Sonata* é a observação das indicações contidas apenas no *Divertimento*, que propiciam maior precisão em andamento, caráter e ambiência da obra. As indicações no início do segundo movimento, *Andante espressivo* ($\text{♩}=64$) e *tranquillo, dolente, poco rubato*, e a indicação *Frevo* no início do *Presto* do terceiro movimento, que não estão presentes na *Sonata*, fornecem valiosos subsídios para a interpretação.

Os tipos de toques na execução pianística também podem ser sugeridos pela alusão ao conjunto de cordas em determinadas passagens. Efeitos de *pizzicato* ou *spiccato* podem servir de referência auditiva para o pianista na realização dos *staccatos*. Como exemplo, cita-se a seção que inicia no compasso 33 do primeiro movimento do *Divertimento* (Figura 21 na pág. 36), cujas notas repetidas são executadas em *spiccato* pelos violinos. Esse efeito pode sugerir para o pianista um toque mais enérgico na realização dos *staccatos* nas notas rebatidas, indo ao encontro da própria indicação *Allegro Enérgico* que consta na seção correspondente da *Sonata* (Figura 20, pág. 36). Já na passagem que inicia em anacruse ao compasso 69 no terceiro movimento do *Divertimento* (Figura 63, pág. 57), a execução em *pizzicato* pode sugerir um toque mais leve para os *staccatos* da passagem correspondente na *Sonata* (Figura 62, pág. 56).

Tendo em vista que o piano é um instrumento de percussão, pode-se afirmar que o *legato* é mais facilmente reproduzido pelos instrumentos de cordas, que utilizam o movimento contínuo de arco, ao passo que no piano, para cada nota da melodia em *legato* há uma percussão do martelo nas cordas. Sendo assim, em algumas passagens da *Sonata*, a realização do toque *legato* pode ser favorecida tendo como referência auditiva o efeito timbrístico resultante do *legato* reproduzido pelos instrumentos de cordas. Por exemplo, no segundo movimento da *Sonata*

que inicia com uma linha melódica sem acompanhamento (Figura 36, pág. 44), o pianista pode pensar no movimento contínuo do arco do violoncelo, instrumento para o qual essa linha melódica foi transcrita, na busca de sonoridade para obter um toque *legato* satisfatório. Em passagens da *Sonata*, como por exemplo, a linha constituída de oitavas paralelas nos compassos 95 a 97 do primeiro movimento (Figura 28, pág. 40), as mudanças de registros podem ser associadas aos naipes correspondentes no conjunto de cordas, apontando para maiores possibilidades de riqueza timbrística na interpretação pianística. Nas cordas, as oitavas dessa passagem são divididas entre 1º e 2º violinos e depois entre viola e violoncelo, sugerindo ao pianista a realização de sonoridades diferenciadas para essas linhas.

Para finalizar, considero que o estudo prévio da *Sonata* executada em meu primeiro recital de mestrado (março de 2004) constituiu-se em um fator relevante para a realização desta análise, assim como o estudo da relação entre as duas obras também sugeriu novas reflexões sob o ponto de vista interpretativo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: W.W. Norton and Company, 1982. p. 51.

APEL, Willi. *Bariolage*. In: Harvard Dictionary of Music. Cambridge: The Belknap, 1974. 2ª ed., p.81.

APPLEBY, David P. *The music of Brazil*. Texas: University of Texas Press, 1983. p. 162.

BACH, Johann Sebastian. *Partita n. III in E Major*. New York: Dover Publications, 1978.

_____. *Suite n. 2 in D Minor, BWV 1008*. New York: Dover Publications, 1988.

BARANCOVSKI, Ingid; GANDELMAN, Saloméa. *Edino Krieger__Obras Para Piano. Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, Uni-Rio, n. 3, p. 25-56, 1999.

BARRENECHEA, Lúcia Silva; GERLING, Cristina Capparelli. *Villa-Lobos e Chopin: o diálogo musical das nacionalidades. Série Estudos, Três Estudos Analíticos*, Porto Alegre, v. 5, p. 57, dez. 2000.

BOYD, Malcolm. *Arrangement*. In: SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, v. 2, p. 65.

BRAATZ, Thomas. *Cantata BWV 133: Ich freue mich in dir. Commentary*. In: Bach Cantatas Website, 5 jun 2003. Disponível em: <<http://www.bach-cantatas.com/Guide/BWV133-Guide.htm>> Acesso em: 24 mai. 2004.

CARVALHO, Any Raquel. *Contraponto tonal e fuga – Manual prático*. Porto Alegre: Novak Multimedia, 2002. p.150 e 218.

COELHO, João Marcos. *Edino Krieger*. Rio de Janeiro, set. 2004. Revista Concerto, Ano X, n. 99, ISSN 1413-2052, p. 14 e 15, set. 2004. Entrevista concedida a Edino Krieger.

DIVERTIMENTO para Cordas. In: KRIEGER, Edino. *Canticum Naturale*. Rio de Janeiro: SOARMEC. 1996.1 cd.

EISEN, Cliff; UNVERRICHT, Hubert. *Divertimento*. In: SADIE, Stanley (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, v. 7, p. 392 e 393.

GERLING, Fredi Vieira. *Bachianas Brasileiras n.9__String and Vocal Versions: A Comparison*. In:_____. *Performance Analysis and Analysis Performance: A Study of Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras n.9*. Iowa: The University of Iowa, 2000. Tese de Doutorado.

GIRON, Luís Antônio. *Divertimento para Cordas*. In: *Edino Krieger __ Orquestra de Câmara Villa-Lobos*. Manaus: Sonopress. 1998. 1 cd. ALCOA, v.9.

GREEN, Douglas. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

KATER, Carlos. *Eunice Katunda: musicista brasileira*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. p.59.

KENNAN, Kent Wheeler. *The Technique of Orchestration*. 2ª ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1970.

KRIEGER, Edino. *Divertimento para cordas*. Rio de Janeiro: LK Produções Artísticas, 1983.

_____. *Sonata n. 1 para piano*. Rio de Janeiro: LK Produções Artísticas, 1983.

MIRANDA, Ronaldo. *Krieger e as Sonatas para Piano*. In: KRIEGER, Edino. *Sonatas*. Rio de Janeiro: ARSIS, 1987. 33 rpm, sulco, stereo.

O AUTOR. In: KRIEGER, Edino. *Canticum Naturale*. Rio de Janeiro: SOARMEC. 1996.1 cd.

PROENÇA, Miguel. *Sonata n. 1 para piano*. Direção artística Marly Proença. In: KRIEGER, Edino. *Sonatas*. Rio de Janeiro: ARSIS, 1987. Lado 1, 20'44''. 33 rpm, sulco, stereo.

RANDEL, Don Michael. *Idiomatic*. In: *The New Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: The Belknap, 1986. 3ª ed., p. 389.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1980.

SANTOS, José Wellington dos. *A Sonata para piano n. 1 de Edino Krieger: Aspectos Estruturais e Interpretativos*. Rio de Janeiro: Unirio, 2001. Dissertação de Mestrado.

SERESTA. In: *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998. 2ª ed., p.724.

STEIN, Leon. *Structure and Style: The Study and analysis of musical forms*. Evanston, Illinois: Summy-Birchard, 1962. p. 93.