

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

Julio Cesar Damaceno

**Uma proposta de análise para *Canticum
Naturale*, de Edino Krieger**

Florianópolis, SC

2019

Julio Cesar Damaceno

**Uma proposta de análise para *Canticum Naturale*, de
Edino Krieger**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado, sub-área Musicologia e Etnomusicologia, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Acácio Piedade

Florianópolis, SC

2019

Julio Cesar Damaceno

Uma proposta de análise para *Canticum Naturale*, de Edino Krieger

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado, sub-área Musicologia e Etnomusicologia, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Banca examinadora:

Orientador:

Dr. Acácio Piedade
UDESC

Membros:

Dr. Norton Dudeque
UFPR

Dr. Guilherme Sauerbronn
UDESC

Florianópolis, 10/08/2018

Dedicatória

Em memória de Maria Inez Damaceno

Agradecimentos

Em primeiro lugar a minha família pelo apoio incondicional, especialmente a Sara e Andréia.

Aos amigos Ricardo, Igor, Sérgio, Damaris e Lucas pelo apoio no cotidiano, especialmente nos dias mais difíceis.

A amazonense Sharlene, por me mostrar um pouco mais deste Brasil longínquo e pelo grande apoio.

Ao meu orientador, Dr. Acácio Piedade, pelas ideias compartilhadas e pela confiança.

A Edino Krieger, por sua disponibilidade e atenção.

Aos colegas da sub-área Musicologia do PPGMUS – Udesc: Luiz, Paola, Matheus, Marília e Arthur, por dividirem os desafios e descobertas deste período.

Por fim, a todos os professores e funcionários do PPGMUS – UDESC e à CAPES pela bolsa que possibilitou a realização da pesquisa.

Resumo

DAMACENO, Julio Cesar Damaceno. **Uma proposta de análise para *Canticum Naturale*, de Edino Krieger**. Dissertação. (Mestrado em Música – Área: Musicologia) Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2019.

Este trabalho aborda a peça sinfônica *Canticum Naturale* (1972), do compositor catarinense Edino Krieger, propondo uma via de entendimento que percorre as relações dialógicas estabelecidas por esta obra através de suas características estruturais e referências programáticas. Articulando em um mesmo discurso musical referências aparentemente antagônicas como a Música Textural da década de 60 e melodias caracteristicamente nordestinas, entre outras, a referida obra se constitui e encontra sua unidade nessa sobreposição de linguagens e técnicas posta à serviço da representação do ambiente sonoro da Floresta Amazônica. Assim, acredita-se que uma perspectiva comparativa entre *Canticum Naturale* e exemplos dos diversos repertórios com os quais a peça dialoga pode contribuir para uma melhor compreensão de suas estruturas e significados.

Palavras-Chave: Análise Musical; Música Brasileira, Edino Krieger.

Abstract

DAMACENO, Julio Cesar Damaceno. **Uma proposta de análise para *Canticum Naturale*, de Edino Krieger**. Thesis. (Mestrado em Música – Área: Musicologia) Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2019.

This work deals with the symphonic piece *Canticum Naturale* (1972) by the Brazilian composer Edino Krieger, proposing a way of understanding that perpasses the dialogical relations established by this work through its structural characteristics and programmatic references. Articulating in a same musical discourse seemingly antagonistic references such as the Textural Music of the 60s and typically Brazilian Northeastern melodies, among others, this work is constituted and finds its unity in this overlapping of languages and techniques put at the service of the representation of the sound environment of the Amazon Forest. Thus, it is believed that a comparative perspective between *Canticum Naturale* and examples of the various repertoires with which the piece dialogues can contribute to a better understanding of its structures and meanings.

Keywords: Musical Analysis, Brazilian Music, Edino Krieger.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Instruções de execução em <i>Canticum Naturale</i>	31
Figura 2 – Notação de clusters em <i>Canticum Naturale</i>	32
Figura 3 – Marcação temporal cronométrica	32
Figura 4 – Módulos de repetição no primeiro movimento	34
Figura 5 – Sustentação de harmônicos nas cordas	35
Figura 6 – Figurações melódicas no primeiro movimento	35
Figura 7 – Figuração melódica dos violoncelos	37
Figura 8 – Formação de acorde nas madeiras	38
Figura 9 – Acompanhamento orquestral	39
Figura 10 – Células rítmicas do solo vocal	40
Figura 11 – Notas enfatizadas pela linha melódica	41
Figura 12 – Contracantos de flauta e oboé	42
Figura 13 – Contracantos entre os compassos 68 – 77	42
Figura 14 – Cantos de pássaros em Messiaen	47
Figura 15 – Cantos de pássaros em <i>Alvorada</i>	51
Figura 16 – Canto do sabiá em <i>Alvorada</i>	52
Figura 17 - Canto do sabiá em <i>Alvorada na Serra</i>	52
Figura 18 – Canto do sabiá em <i>Canticum Naturale</i>	54
Figura 19 – Capa do LP <i>Vozes da Amazônia</i>	55
Figura 20 – Primeira transcrição do canto do uirapuru	56
Figura 21 – Canto do uirapuru em <i>Canticum Naturale</i>	58
Figura 22 – Material rítmico e harmônico do violão em <i>Mãe D'Água</i>	67
Figura 23 – Compassos iniciais de <i>Mãe D'Água</i>	67

Sumário

Introdução	09
Capítulo 1 Contextualização.....	13
1.1 Edino Krieger	13
1.2 <i>Canticum Naturale</i>	21
1.3 Dialogismo e tópicas	26
Capítulo 2 Aspectos estruturais	29
2.1 Música textural	29
2.2 Diálogo dos Pássaros	34
2.3 Monólogo das Águas	37
Capítulo 3 Referências programáticas.....	44
3.1 Os Pássaros	44
3.1.2 Messiaen e as transcrições.....	46
3.1.3 Pássaros na música brasileira	50
3.1.4 O canto mágico do uirapuru	55
3.2. A Mãe D'Água.....	60
3.2.1 O Vocalise como peça artística.....	62
3.2.2 <i>Canticum Naturale</i> e <i>Mãe D'Água</i> , de Guerra Peixe.....	65
Considerações finais	70
Bibliografia	71

Introdução

Este trabalho apresenta uma via de entendimento para a peça sinfônica *Canticum Naturale* (1972), escrita pelo compositor catarinense Edino Krieger (1928). A escolha de *Canticum Naturale* como objeto desta pesquisa se deve ao caráter mimético da obra, baseada em ruídos ambientais da paisagem sonora da Floresta Amazônica como cantos de pássaros e a sonoridade das águas (Krieger, 2011, p. 419). A busca por compreender os meios técnicos e as implicações estéticas da descrição musical da floresta na peça se vincula à pesquisas anteriores realizadas por este autor a respeito das relações entre música e paisagem sonora.

Ao longo da história da música ocidental, a relação entre a arte musical e os eventos sonoros do mundo foi dúbia. Por um lado, o desenvolvimento da música europeia a partir da polifonia medieval se deu justamente, segundo Wisnik (1989, pág. 41), a partir do recalque do ruído. Ao serem eleitos como sons musicais apenas sons de altura definida, a música a princípio excluiu a complexidade acústica dos ruídos do mundo. Por outro lado, é compreensível que o compositor de qualquer época, estando inevitavelmente imerso nos sons do cotidiano de seu tempo e lugar, dialogue com este mundo sonoro "extra musical" (Shafer, 2001, p. 151). Ainda na polifonia vocal renascentista, já encontramos em Clément Janequin um exemplo. Segundo Sergl, suas peças descritivas como *A feira de Paris* e *A batalha de Marignam* captam as sonoridades da sociedade francesa. "Valendo-se de sons onomatopaicos, Janequin recria o ambiente sonoro desejado" (Sergl, 2002, p.3). Estas peças descritivas de Janequin seriam precursoras do que veio a se chamar música programática no romantismo.

A música de programa surgida do século XIX criou uma dicotomia. De um lado, a música pura, aquela que não traria em si nenhuma referência a elementos não musicais. De outro, a música programática, que substituiu as formas musicais herdadas do classicismo por referências literárias, alusões a fenômenos naturais e estados de espírito. Compreensivelmente, este segundo pensamento possibilitou a criação de muitos exemplos de relacionamento entre a música do período romântico e os sons ambientais, alcançando inclusive o trabalho de Claude Debussy num período posterior, em obras como "La Mer" e "Jeux".

Na entrada do século XX, a partir de vanguardismos como a "Música de Mobiliário", de Erik Satie, o ruído invade a música, colocando em cheque a divisão entre sons musicais e não musicais. A música deste período dialoga diretamente com a máquina, com a agitação da nova vida urbana, com a eletricidade e os automóveis. Cabe lembrar o Futurista italiano Luigi Russolo e seus "Intonarumori", novos instrumentos musicais que geravam apenas "ruídos", que seriam os sons da nova música, da música do futuro. Por outro lado, as sonoridades da natureza continuaram se fazendo presentes, como por exemplo no trabalho de Messiaen.

Estes repertórios delineados sinteticamente acima, apesar da variedade e multiplicidade no que se refere tanto à linguagens composicionais quanto aos preceitos estéticos, tem como ponto de contato a busca por um pictorialismo musical, e é também por este viés que entende-se aqui a relação dialógica entre *Canticum Naturale* e diversas peças do repertório nacional e internacional que, das mais diferentes formas, buscaram retratar musicalmente as sonoridades da natureza.

Dividida em dois movimentos, Diálogo dos Pássaros e Monólogo das Águas, *Canticum Naturale* se constitui como uma imbricada tapeçaria sonora cujos componentes se vinculam a diversas fontes tanto do ponto de vista da linguagem composicional quanto das referências programáticas. O primeiro movimento lança mão de técnicas composicionais características da música textural da década de 1960 para reconstruir o ambiente sonoro polifônico da floresta povoada por pássaros. O segundo movimento, apesar de manter a preponderância dos aspectos texturais, combina esta linguagem à um solo vocal sem texto cujas características estruturais se vinculam claramente à elementos da música brasileira de caráter nacionalista como a utilização de melodias modais caracteristicamente nordestinas.

Considerando esta característica, a multiplicidade de referências através das quais Edino Krieger constrói sua representação sonora da Floresta Amazônica, este trabalho propõe uma leitura da peça a partir dos diálogos estabelecidos por estas referências. Além da análise da partitura e de uma pesquisa bibliográfica com o objetivo de contextualizar a peça histórica e esteticamente, a pesquisa teve como embasamento uma entrevista com o compositor realizada em sua casa no Rio de Janeiro (Krieger, 2018).

O primeiro capítulo serve à contextualização do trabalho dividindo-se em três seções. A primeira, a respeito da vida e da obra de Edino Krieger, apresenta um breve resumo biográfico articulando as diferentes atividades exercidas pelo compositor ao

longo de sua carreira, seguida por uma descrição geral das características de sua obra em cada uma de suas 3 fases composicionais, além de um pequeno panorama dos trabalhos já dedicados a Edino Krieger na literatura. A segunda seção traz informações gerais sobre *Canticum Naturale* e contextualiza a peça dentro da produção de Edino Krieger, abordando as técnicas composicionais empregadas, as referências programáticas da peça e sua articulação à exemplos do repertório de concerto que possuem um caráter "pictórico" como característica comum. A terceira seção apresenta algumas considerações acerca do conceito de intertextualidade e seu uso no campo da análise musical, além de alguns apontamentos sobre a adaptação da teoria das Tópicas ao estudo da música brasileira realizada por Piedade e a identificação das tópicas presentes na peça.

O segundo capítulo é dedicado aos aspectos estruturais de *Canticum Naturale*. A primeira seção situa a peça no contexto da música textural dos anos de 1960, em especial sua relação dialógica com a linguagem composicional de Penderecki. As seções seguintes descrevem as características gerais de cada um dos movimentos: Diálogo dos Pássaros, com foco nos aspectos texturais, e Monólogo das Águas, enfocando o solo vocal que ocupa a parte central deste movimento.

O capítulo 3 apresenta uma contextualização de *Canticum Naturale* em meio a composições provenientes de diversos repertórios e tendências estéticas que possuem características programáticas vinculadas à representação da natureza, (possuindo ou não estas composições um programa no sentido estrito). Neste sentido, são entendidas como referências programáticas alusões e descrições presentes nos títulos das obras ou inseridas pontualmente na partitura, como é o caso de *Canticum Naturale*. São focalizadas peças que possuam um conteúdo programático vinculado às representações sonoras presentes em *Canticum Naturale*: cantos de pássaros, movimento das águas e o ambiente da floresta.

A primeira seção discute a abordagem de Edino Krieger ao lidar com os cantos de pássaros como material composicional, articulando sua poética aos exemplos que podem ser encontrados em peças anteriores de diversos períodos, com foco no trabalho de Messiaen e na maneira como a representação do canto de pássaros brasileiros em nossa música se vinculou à questão da construção de uma identidade cultural nacional. Neste ponto, destaca-se a representação do canto do uirapuru, espécie da fauna brasileira vinculada a lendas indígenas e já referenciada em algumas obras da música brasileira (como o balé *Uirapuru*, de Villa-Lobos, e a *Sinfonia nº 2*, de

Camargo Guarnieri) Em seguida, a segunda seção aborda as referências programáticas da peça vinculadas à representação das águas, enfocando especialmente a representação da lenda da mãe d'água. Além de alguns apontamentos sobre o vocalise enquanto peça artística, são discutidos alguns pontos que estabelecem uma relação dialógica entre esta passagem de *Canticum Naturale* e a peça *Mãe D'água*, de Cesar Guerra-Peixe.

Capítulo 1 Contextualização

1.1 Edino Krieger

Nascido em Brusque, Santa Catarina, no ano de 1928, Edino Krieger desenvolveu uma carreira que marcou indelevelmente a música brasileira no século XX. Além do grande reconhecimento como compositor, tem sua biografia atrelada à uma forte atuação como administrador cultural, através da qual esteve à frente da criação e manutenção de projetos fundamentais para a disseminação da música de concerto no país, como as Bienais de Música Brasileira Contemporânea e o Instituto Nacional de Música da Funarte.

Tendo iniciado seus estudos musicais com o pai, o maestro Aldo Krieger, Edino se dedicou ao violino realizando recitais em sua região natal até os 14 anos de idade, ocasião na qual lhe foi ofertada pelo então governador do estado de Santa Catarina uma bolsa de estudos para o Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro. Foi neste Conservatório em que, paralelamente aos estudos de violino, Edino iniciou sua atividade como compositor através de seu contato com Hans-Joaquim Koellreutter. Com apenas 17 anos, Edino passa a integrar o Grupo Música Viva que, liderado por Koellreutter, reunia alguns compositores interessados nas novas técnicas composicionais e proposições estéticas das vanguardas européias.

Assim, as primeiras obras de Edino são marcadas pela influência do serialismo e da técnica dodecafônica, porém, segundo o próprio compositor, tal influência se deu de maneira livre, jamais sendo caracterizada por posicionamentos radicais ou excludentes em relação a outras possibilidades. Cabe destacar aqui sua atuação como crítico musical na imprensa carioca neste momento, através da qual o compositor se posicionou claramente durante os embates entre vanguarda e nacionalismo no princípio da década de 50, defendendo a liberdade de escolha do compositor em relação às técnicas composicionais em oposição aqueles que ainda pregavam a cartilha modernista andradiana, segundo a qual a pesquisa e a

transfiguração do folclore nacional deveriam ser a base para a criação musical brasileira (Horta, 2006, p.33).

Coerentemente com esta postura, entre o fim da década de 40 e meados da década de 50, Edino amplia seus horizontes como compositor dando continuidade à sua formação musical nos Estados Unidos e Inglaterra, tendo sido aluno de nomes como Aaron Copland, Darius Milhaud e Lennox Berkeley. Neste momento, começa uma busca por uma linguagem composicional vinculada a expressões neo-clássicas e nacionalistas que será mantida até meados dos anos 60 (Krieger apud Paz, 2012, p.19). Paralelamente à composição, Edino inicia uma longa atuação na Rádio MEC, como produtor de programas, diretor musical e assistente da Orquestra Sinfônica Nacional que pertencia à emissora.

O ano de 1965 é apontado pelo próprio compositor como um divisor de águas em sua atividade musical. A partir dali, inicia-se uma terceira fase composicional que se caracteriza pela síntese das diversas tendências estéticas com as quais Edino travou contato em seus anos de formação no Brasil e no exterior. A década de 60, além de marcar a chegada do compositor à maturidade artística, também foi o período no qual se iniciaram algumas de suas iniciativas mais importantes como administrador cultural (Tacuchian, 2006, p.22).

Os Festivais de Música da Guanabara, organizados por Edino em 1969 e 1970, foram o primeiro passo para a criação das Bienais de Música Brasileira Contemporânea realizadas a partir de 1975, evento que Edino dirigiu até a 12ª edição em 1997 e que continua presente no calendário artístico nacional. Na década de 80 Edino foi um dos principais articuladores para a criação do Instituto Nacional de Música da Funarte, que dirigiu a partir de 1981. Em 1989 assume a direção da Funarte, sendo responsável pela implantação de inúmeros projetos vinculados à divulgação da música brasileira de concerto. Na década de 90, esteve à frente da Academia Brasileira de Música e do Museu da Imagem e do Som, instituições nas quais fez um profícuo trabalho de recuperação e disponibilização de acervos (Tacuchian, 2006, p.22).

Esta intensa atividade como administrador e produtor cultural, além da crítica musical exercida na imprensa, caracteriza Edino Krieger como um artista marcado pela "intenção muito firme de inserir-se no processo social, na discussão da época, nos assuntos que diziam respeito à vida do músico, extrapolando o simples trabalho de composição" (Horta apud Paz, 2012, p.11). Porém, Horta aponta que esta

multiplicidade da atuação de Edino jamais ofuscou sua importância como artista e reproduz as palavras do compositor Almeida Prado:

Nos diversos aspectos da vida de Edino Krieger, coloco em primeiro lugar o compositor, porque considero que tudo o que ele fez tão bem gira em torno do fato de ser ele o maior compositor brasileiro, um compositor maior." (Prado apud Horta; in Paz, 2012, p.13)

Apesar de possuir um catálogo relativamente pequeno, constando em torno de 150 peças, Edino Krieger é autor de obras fundamentais do repertório da música brasileira, tendo escrito para as mais diversas formações camerísticas, peças solo e música orquestral. Além do repertório de concerto, escreveu música para cinema e teatro. Como esboçado anteriormente, Edino foi atraído por diversas correntes estéticas ao longo de sua carreira, adotando diversas linguagens e técnicas composicionais sem abrir mão de uma postura livre em relação a questões dogmáticas por vezes atreladas a estas técnicas. Nas palavras do próprio compositor, referindo-se ao seu período de formação vinculado ao dodecafonismo:

Na verdade, durante alguns anos, fiz algumas obras com certo interesse musical utilizando essa técnica. Para mim a técnica sempre foi um meio, não um fim. Há muitos compositores dodecafônicos que levam a sério, absolutamente, e que a transformam quase que num dogma. Sempre fui antidogmático, quer dizer, nunca aceitei dogma nenhum." (KRIEGER, 2011, p. 417)

A obra de Edino é dividida em três fases criativas (PAZ, 2012, p.23). A primeira, marcada pelos estudos com Koellreutter e sua participação como integrante do Grupo Música Viva, se deu entre os anos de 1945 e 1952. Este período "embrionário" se caracteriza pela criação de peças curtas construídas a partir da técnica dodecafônica, como as *3 Miniaturas para piano e flauta* e os *5 Epigramas para piano*. Escrito em 1952, o *Choro para Flauta e Cordas* articula a técnica dodecafônica a uma linguagem rítmica e a algumas características melódicas e formais ligadas ao choro. Esta articulação explicitava o posicionamento de Edino em meio ao debate estético que ocorria naquele momento.

Entre o fim da década de 40 e início dos anos 50, duas correntes estéticas antagônicas sob diversos pontos de vista discutiram calorosamente em manifestos e na imprensa a respeito da expressão de uma identidade nacional brasileira através da música. De um lado, compositores ligados ao projeto nacionalista de Mário de

Andrade defendiam a exploração do folclore e da música popular urbana como matrizes para a criação de uma música brasileira "autêntica". De outro, compositores sob a influência de Koellreutter apontavam a adoção de procedimentos composicionais como o serialismo e o dodecafonismo, recém trazidos ao Brasil pelo professor alemão, como uma saída para o engessamento criativo que o projeto nacionalista significaria para os compositores brasileiros (Horta, 2006, p.30).

A despeito desta configuração dualista, a querela entre nacionalismo e vanguarda implicou questões políticas e estéticas muito mais complexas do que uma disputa entre dois polos opostos poderia sugerir, tendo-se em vista questões como a "troca de lado" de alguns compositores em determinado momento e as incongruências e contradições na exposição de ideias tanto por parte de "nacionalistas" quanto de "vanguardistas" (Tacuchian, 2006). Dois documentos fundamentais para a compreensão deste momento da história da música brasileira são o Manifesto de 1946 do Grupo Música Viva, que reunia os compositores sob a influência de Koellreutter, e a "Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil", publicada por Camargo Guarnieri em 1950 e que sintetiza a agenda nacionalista em um ataque veemente ao dodecafonismo. Ainda segundo Tacuchian (2006), o que une os dois documentos é o tom autoritário e messiânico, característico de um momento histórico no qual era atribuída à música uma função transformadora do social. De ambos os lados o que se observa é um discurso que busca demonstrar o caminho "correto" pelo qual a música brasileira deveria seguir, tendo em vista o "progresso" estético e a educação do povo.

Caracterizando sua postura anti-dogmática, a atuação de Edino Krieger como crítico musical na imprensa naquele momento se voltou para a defesa da liberdade de escolha dos compositores em relação às técnicas composicionais, apontando principalmente que o emprego de uma determinada técnica não poderia servir de base ao julgamento de todo o conteúdo musical de uma obra. Segundo Edino, a técnica dodecafônica, tanto quanto qualquer outra, poderia servir à criação de peças cujo conteúdo expressaria um caráter claramente "nacional", e o *Choro para Flauta e Cordas* é o ponto de sua obra que exemplifica este posicionamento. Segundo Horta:

"O que Edino pregava como crítico foi o que ele realizou como artista. É interessante lembrar que, já tendo estudado com Koellreutter, ele teve a possibilidade, através de uma bolsa, de aperfeiçoar-se nos Estados Unidos. E foi o próprio Koellreutter que o aconselhou a procurar, em Nova York, professores que tivessem orientação estética diferente da dele, Koellreutter – o que era bem típico do mestre: ele não queria alunos submissos, domesticados." (HORTA, 2006, p. 33).

Assim, em meio a este debate de ideias, ainda no fim da década de 40 Edino estudou composição no Estados Unidos entrando em contato com compositores de expressão claramente neo-clássica, como Aaron Copland. Esta aproximação com outros pontos de vista estéticos caracterizou toda a segunda fase de sua criação, entre 1953 e 1965. Neste período há uma predominância clara de formas clássicas como a suíte e a sonata, além de referências constantes à elementos de caráter nacionalista, o que pode ser observado em alguns títulos como *Abertura Brasileira*, de 1955, e *Brasiliana*, para viola e cordas, de 1960. As motivações e características desta segunda fase são sintetizadas nesta fala do compositor:

"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. Essa fase foi até 1965." (KRIEGER apud PAZ, 2012, p. 24).

Segundo Rodrigues (2006), a *Sonata para piano a 4 mãos*, de 1953, é apontada por Edino como o marco inicial desta fase. Ainda segundo Rodrigues, esta "é também a fase mais produtiva, a que viu nascer suas obras mais conhecidas pelo público e por esta razão poderia ser considerada a sua fase de afirmação como compositor" (Rodrigues, 2006, p.40).

Em 1965, Edino escreve sob encomenda do III Festival Interamericano de Música de Washington a peça *Variações Elementares*, marco inicial de sua terceira fase composicional. Neste momento sua obra passa a ser caracterizada pela síntese das linguagens que Edino havia adotado em sua produção até então:

"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).

Segundo Paz (2012, p.25), esta fase tem como característica o fim da preocupação de Edino em privilegiar certas técnicas, formas ou processos composicionais, articulando preceitos tanto das vanguardas quanto da tradição musical europeia, além de uma busca intencional pelo nacional dentro de um contexto mais universalista. Referindo-se à *Variações Elementares*, peça inaugural desta fase, Horta (2006, p. 34) aponta "nesse caso, já temos uma amostra bem significativa do estilo maduro do compositor, que seria injusto chamar de "ecclético", de tal modo estão nele integradas as diversas maneiras de pensar e agir".

Dentro da produção de Edino neste período, é destacada por Tacuchian (1999) uma trilogia de peças sinfônicas: *Ludus Symphonicus*, de 1965, *Canticum Naturale*, de 1972 e *Estro Armônico*, de 1975. De acordo com Tacuchian, esta trilogia é o exemplo mais significativo do caráter de síntese atribuído à obra de Edino a partir de meados dos anos 60, coexistindo na linguagem destas peças elementos de vanguarda, como a ausência de centros tonais evidentes, serialismo, aleatoriedade, microtonalismo, cluster-tones, entre outros, e práticas composicionais tradicionais como imitação, o fugato, o stretto, o ostinato, a presença de centros tonais, entre outros (Tacuchian, 1999, p.22).

Além da articulação entre técnicas e procedimentos composicionais advindos tanto da vanguarda quanto da tradição, a questão de uma identidade musical nacional também perpassa esta fase composicional de Edino. Contudo, cabe lembrar a postura assumida pelo compositor desde a década de 40 ao afirmar que a expressão de uma brasilidade musical não pode se vincular à restrição dos aparatos técnicos e expressivos do artista. Neste sentido, Egg (2015, p.35) afirma que "as obras de Edino Krieger se tornaram uma referência de como contornar o dilema de brasilidade sem abrir mão da diversidade composicional".

Como citado anteriormente, esta fase criativa iniciada em 1965 coincide com um período de intensificação da atividade de Edino como administrador cultural, o que, segundo o próprio compositor, foi o fato responsável por uma desaceleração em sua produção musical. A despeito disso, nas últimas décadas o compositor se manteve

ativo, criando obras de grande repercussão e enfatizando sua postura de liberdade e ecletismo em relação às possibilidades técnicas e estéticas da composição musical:

"Hoje raramente se encontra um compositor que faz música para justificar uma posição estética, isso não existe mais. Existiu entre os nacionalistas, que faziam música como um postulado, como uma tomada de posição; muito importante num tempo específico, criador de coisas maravilhosas. Entretanto, hoje o caminho está aberto, está livre." (KRIEGER, 2011, p. 420).

Esta longa e profícua carreira musical de Edino rendeu ao compositor inúmeras homenagens e distinções, além de um número considerável de estudos a respeito de sua obra. Aqui são ressaltados alguns dos trabalhos mais importantes dedicados à sua vida e obra.

Destaca-se em um primeiro momento a publicação de Paz (2012), cujos dois volumes editados pelo SESC com o título "Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor" apresentam uma síntese do trabalho de Edino em todas as suas frentes de atuação, contando ainda com um rico material em anexo como críticas escritas pelo compositor, depoimentos de intérpretes e colegas, além de seu catálogo de obras completo. Nesta mesma linha, a série "Música Contemporânea Brasileira", publicada pela Discoteca Oneyda Alvarenga, dedicou um de seus cinco números à obra de Edino Krieger, com textos de Ricardo Tacuchian, Luiz Paulo Horta e Lutero Rodrigues, além de também incluir um catálogo de obras completo. Vasco Mariz, em sua "História da Música Brasileira" (Mariz, 1983), dedica algumas páginas à vida e obra de Edino, apresentando um breve resumo biográfico e comentários sobre as peças de maior relevância, e enfatiza a postura livre do compositor em relação a doutrinas estéticas. Cabe destacar ainda, dentre as publicações referentes à vida e obra do compositor, a transcrição da aula inaugural que este ministrou na Escola de Música da UFRJ em 2008, por ocasião de seu aniversário de 80 anos, publicada pela Revista Brasileira de Música (KRIEGER, 2011).

Os anais do II Festival de Música Contemporânea Brasileira, realizado na Unicamp em 2015 em homenagem a Edino e Gilberto Mendes, trazem a transcrição da mesa redonda "Brasilidade e diversidade composicional". na qual Egg (2015) e Picchi (2015) discorrem sobre a trajetória do compositor em meio às estéticas musicais do século XX no Brasil. Além disso, estão presentes nos anais cinco trabalhos apresentados como comunicações orais no Festival: um a respeito da atuação de Edino Krieger como crítico musical, dois focados em sua obra violonística e dois a respeito de suas

peças para piano. Ressalta-se aqui que os trabalhos a respeito da obra do compositor que possuem um caráter analítico mais pronunciado se referem em grande maioria à sua produção camerística. Neste sentido, destacam-se os trabalhos de Kreutz (2014) e Aguera; Scarduelli (2015), sobre a escrita violonística de Edino, de Gerling (2016), a respeito de sua escrita para piano, e Vieira (2005), que traça uma comparação entre *Sonata n.1* para piano e sua transcrição para orquestra de cordas com o título de *Divertimento para Cordas*.

Os trabalhos de Tacuchian (1999) e Cevallos (2012), por apresentarem análises de *Canticum Naturale*, apesar de não serem dedicados exclusivamente a esta peça, serão no subcapítulo a seguir.

1.2 *Canticum Naturale*

Canticum Naturale foi escrita no início de 1972 sob encomenda da Orquestra Filarmônica de São Paulo, por ocasião das homenagens ao sesquicentenário da Independência. Sua estreia aconteceu no mesmo ano no Teatro Municipal de São Paulo sob regência de Jaques Bodmer e com solo vocal de Maria Lúcia Godoy. Segundo Paz (2012, p. 26), a estreia se deu com “grande cobertura por parte da imprensa, todos os jornais de grande circulação estampavam notas e comentários alusivos à peça”. Ainda segundo Paz, citando matéria do jornal O Globo de 30/12/73, *Canticum Naturale* foi a peça de compositor brasileiro mais executada no Brasil e no exterior naquela temporada.

Inserida na terceira fase composicional de Edino, a peça constitui-se a partir da recriação do ambiente sonoro da floresta amazônica por meios orquestrais, através de alusões (indicadas na partitura) a cantos de pássaros, ruídos de insetos e outros animais, além de referências ao movimento das águas dos rios que perpassam a floresta. Sua forma é dividida em dois movimentos, Diálogo dos Pássaros e Monólogo das Águas, executados sem interrupção, com duração aproximada de 12 e 15 minutos segundo indicação da partitura.

O primeiro movimento é descrito sinteticamente nesta fala do compositor:

“No *Canticum Naturale*, os cantos dos pássaros constituem o material melódico básico da 1ª parte – Diálogo dos pássaros. Cada canto constitui um módulo, que se repete em determinado espaço de tempo e se contrapõe, cumulativamente, a outros módulos, formando contrapontos espontâneos, tal como em sua forma natural. No decorrer do trecho são usados motivos rítmico-melódicos derivados de canto de siriema, tempera-viola, pica-pau, uru, galo-do-mato, inhambu preto, inhambu sabiá, sabiá, bacurau, papa-formiga, choquinha, pássaro-tesoura, papagaio, arara, quero-quero, vira-folha e finalmente do uirapuru, que encerra o diálogo com um canto solitário de flauta. Ruídos ambientais da floresta são também tratados como elementos sonoros puros pelas cordas e a percussão. (Krieger apud Paz, 2012, p. 26).

Este primeiro movimento teve como base para sua composição a transcrição de cantos de pássaros encontrados pelo compositor em gravações do ornitólogo brasileiro Johann Dalgas Frisch, cujo trabalho na década de 60 se popularizou através do lançamento de alguns discos com registros de suas expedições. Em 1964, no disco *Vozes da Amazônia*, Dalgas Frisch reunia gravações de diversas espécies de

pássaros e outros animais e se propunha recriar o caminho percorrido pelo explorador espanhol Don Francisco de Orellana em sua expedição de 1542, a qual acabou por batizar o rio Amazonas através do relato do cronista da expedição, Gaspar Carvajal: *Descubrimiento de el río de las Amazonas*. O texto de Carvajal serviu de base ao roteiro escrito por Martim Bueno de Mesquita, o qual guia o ouvinte do disco descrevendo as paisagens e as espécies que vão sendo apresentadas através das gravações de campo realizadas por Dalgas Frisch (a narração foi realizada por Oswaldo Calfat).

Vozes da Amazônia trazia também o registro inédito do canto do uirapuru, espécie da fauna brasileira vinculada a lendas indígenas e já referenciada em algumas obras da música brasileira (como o balé *Uirapuru*, de Villa-Lobos, e a *Sinfonia nº 2*, de Camargo Guarnieri). Em *Canticum Naturale* a exposição do canto do uirapuru articula a passagem entre o primeiro e o segundo movimento da peça, sendo realizada através de um solo de flauta com a orquestra quase em silêncio, em referência à crença popular da Amazônia segundo a qual quando o uirapuru inicia seu canto todos os outros pássaros e animais da floresta se calam como forma de reverência.

Segundo o compositor, este procedimento de transcrição dos cantos de pássaros e sua utilização como material para a composição tem ligação com sua busca de uma linguagem composicional menos atrelada à formas e técnicas pré-concebidas:

“A partir do *Canticum naturale* – por exemplo, uma peça que fiz em 1972 baseado em canto de pássaros, ruídos ambientais da Amazônia – é que compus com elementos colhidos dos sons da natureza e os traduzi para os sons de uma orquestra sinfônica. Ouvi uma gravação que tinha ruídos de grilos, sapos e outros bichos; achei que eram uma fonte sonora muito rica. Tentei então transportá-la, traduzir em linguagem sinfônica. Gostei dessa ideia e a partir daí nunca mais me preocupei com o tipo de linguagem.” (Krieger, 2011, p. 419).

Apesar destas declarações do compositor, alguns autores apontam na escrita da peça, em especial neste primeiro movimento, uma forte influência de uma estética surgida na Polônia em fins da década de 50 referenciada por Cevallos (2012) como sonorismo. A autora, estudando a influência da música polonesa nos compositores brasileiros nas décadas de 50 e 60, realiza uma análise da peça apontando os paralelos entre os procedimentos composicionais de Edino e os que podem ser observados em compositores vinculados a estética sonorista, cujo principal

representante seria Penderecki. Além da análise da partitura, Cevallos (2012) embasa seus apontamentos em uma entrevista com o compositor na qual seu contato e interesse pelas obras de Penderecki são evidenciados.

De acordo com Egg (2015), o diálogo com Penderecki representaria o caráter de diversidade composicional que marca a produção de Edino a partir dos anos 60, enfatizando a postura do compositor em aliar referências de caráter nacional e técnicas de composição vanguardistas:

(...) a grande demonstração de abertura veio quando Edino Krieger passou a dialogar com a Escola Polonesa, impactado principalmente pela obra de Penderecki, no decorrer das décadas de 1960 e 70. Ali Edino Krieger soube estar a par das pesquisas estéticas mais ousadas que se faziam no mundo de então, e criou obras que terminaram por evidenciar a total obsolescência do nacionalismo conservador ou do folclorismo como referências de brasilidade. Mais uma vez, a música brasileira aprendia a dialogar com o mundo e com seu tempo, abandonando posições restritivas e coercitivas". (Egg, 2015, p.35)

No mesmo sentido, Horta (2006) aponta em *Canticum Naturale* a maturidade artística de Edino e a superação do nacionalismo calcado no aproveitamento de materiais temáticos advindos do folclore:

"Nada de motivos folclóricos utilizados aqui e ali. Em vez disso, uma tapeçaria que parece lançar mão de todas as cores; uma escrita musical difícil de definir no primeiro impacto, mas que é ao mesmo tempo expressiva e moderna. Não há pontos fáceis de acomodação auditiva, mas é possível perceber que o discurso musical sabe para onde caminha., num processo tão inexorável quanto o do grande rio. É a marca dos mestres." (Horta, 2006, p. 34).

Tacuchian (1999) insere *Canticum Naturale* em sua análise do que caracteriza como uma trilogia sinfônica escrita por Edino Krieger entre 1965 e 1975: *Ludus Symphonicus*, *Canticum Naturale* e *Estro Armônico*. Segundo o autor, estas três obras possuem afinidades estéticas e procedimentos técnicos de composição que as articulam, sendo sua principal característica a síntese entre elementos de vanguarda e da tradição musical. Em sua análise da peça, Tacuchian dá ênfase a uma abordagem comparativa entre as escritas de Edino e Villa-Lobos, demonstrando de que maneira cada um dos compositores abordou a representação de elementos como o canto do uirapuru e a sonoridade das águas, principal referência programática do segundo movimento.

O Monólogo das Águas é descrito desta forma por Edino Krieger:

Na segunda parte da composição – Monólogo das águas –, o material sonoro deriva do princípio estático-dinâmico contido no deslocamento de uma grande massa sonora. Um elemento de movimento é introduzido pelos violoncelos, enquanto a ideia de massa e volume é sugerida por grandes blocos estáticos de sonoridades. (Krieger apud Paz, 2012, p. 26).

Ainda segundo o compositor, esta sobreposição de elementos dinâmicos e estáticos busca realizar sonoramente o efeito vivenciado por quem observa o rio, estando este sempre no mesmo lugar, porém, em constante movimento (KRIEGER, 2018). Esta representação musical da imagem do rio serve de moldura ao solo vocal que ocupa a parte central do movimento:

Na parte central do trecho há uma referência às lendas geradas pelo Amazonas, na forma de um Canto de Mãe-d'água, confiado a uma voz solista opcional, ou a um violoncelo, sob um acompanhamento monocórdio da harpa e do vibrafone, com uma clara conotação de cantoria nordestina. Em seguida os elementos de movimento e de massa são conduzidos a um paroxismo de sua potencialidade, até precipitarem-se num impacto final – tal como o próprio rio se precipita em seu encontro de gigante com o mar.” (Krieger apud Paz, 2012, p. 26).

Aqui, os módulos de repetição aleatória e a marcação temporal em minutos são substituídos pela escrita musical tradicional, com uma métrica quaternária e um centro tonal estabilizado em Mi, em torno do qual se desenvolve um material melódico essencialmente modal com características da música nordestina. Pichi (2015), referindo-se à concepção melódica como uma das principais características da música de Edino, cita este trecho de *Canticum Naturale* como um exemplo:

Presente mesmo em obras importantemente constituídas com elementos não melódicos, sequer definidos completamente, como *Canticum Naturale*, que busca dimensionar sonoramente o grande rio Amazonas, onde até mesmo numa voz sem palavras há uma direção linear do canto primordial do país. (Pichi, 2015 p.21)

Em entrevista concedida em 2018, o compositor menciona que esta melodia foi reaproveitada da trilha sonora por ele criada para o filme "Rua Descalça", lançado em 1971. Ressalta-se que no contexto da trilha sonora a melodia não fazia referência a lenda da Mãe d'água, além de ter sido registrada apenas com acompanhamento de violão. Ainda segundo Edino Krieger, a gravação para o filme foi realizada pela

soprano mineira Maria Lúcia Godoy, mesma intérprete a qual coube a estréia de *Canticum Naturale*. Voltaremos a este ponto ao abordarmos comparativamente o solo vocal da peça de Edino Krieger e a peça de câmara Mãe D'água, de Cesar Guerra-Peixe, dedicada a Maria Lúcia Godoy e por ela registrada no fim dos anos 60

Ao fim do solo vocal, o retorno do motivo das águas marca o encaminhamento para o final da peça que se constitui novamente através dos módulos de repetição indeterminada e da marcação em minutos substituindo a escrita métrica tradicional. O fim do segundo movimento, o momento mais sonorista da peça segundo Cevallos (2012, p.50), é descrito pelo compositor, conforme citado anteriormente, como o "impacto final" entre os elementos de movimento (o motivo das águas) e massa (blocos estáticos de sonoridades) que constituem o Monólogo das Águas (Krieger apud Paz, 2012, p.26).

Os materiais sonoros e técnicas composicionais presentes em *Canticum Naturale*, como pode-se observar nas citações acima, estabelecem um diálogo da peça com diversas tendências estéticas e repertórios. Souza (2015) sintetiza algumas destas referências presentes na peça e inclui algumas possibilidades:

As referências extramusicais desta obra, que criam representações sonoras da natureza, dialogam com obras como "La Mer" de Debussy ou especialmente com o "Uirapuru" de Villa-Lobos. De fato, Krieger utiliza nela uma fascinante mistura de técnicas: o aleatorismo da moderna escola polonesa (no empréstimo soluções de Lutoslawski e Penderecki), o refinamento harmônico da escola espectralista francesa (nas sonoridades que lembram Grisey e Murail), e ainda o gosto pelos arabescos melódicos que imitam cantos de pássaros, inspirados talvez em Messiaen (mas certamente também em Villa-Lobos). (Souza, 2015. p. 118).

Esta rede de relações dialógicas, que se expande em diversas direções para além dos exemplos já citados, é o que este trabalho busca explorar nos capítulos seguintes, dividindo-se estas relações entre as que se referem à linguagem composicional e aos aspectos estruturais da peça, e aquelas pertinentes às referências programáticas de *Canticum Naturale*.

1.3 Dialogismo e Tópicos

O conceito de intertextualidade surge na teoria literária, especificamente no contexto francês de fins da década de 1960, a partir de escritos de Julia Kristeva, os quais reconfiguravam ideias formuladas pelo russo Mikhail Bakhtin. Segundo Kristeva, Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária a ideia de que todo texto se constrói como um mosaico de citações, sendo todo texto absorção e transformação de outros textos (Kristeva apud Maciel, 2017, p. 139), ideia que se faz presente nos escritos de Bakhtin através do termo dialogismo. O trabalho de Kristeva teve vários desdobramentos para além dos estudos literários, e sua ideia de intertextualidade se faz presente no campo da análise musical desde pelo menos a década de 1980.

Constituindo-se como um campo de estudos no qual se apresenta uma considerável variedade de abordagens, especialmente quando aplicada à música, a intertextualidade apresenta diversas dificuldades para o estabelecimento de modelos e paradigmas de análise, segundo Greco e Barranechea (2008, p. 42), “devido à necessidade latente de se explicar a forma conflituosa como uma obra se torna original ao se relacionar com outros textos pré-existentes”. Neste sentido, questões como a diferenciação entre intertextualidade e influência, cerne do trabalho de Harold Bloom no campo da teoria literária, concorrem para a dificuldade em se caracterizar o conceito de intertextualidade como ferramenta analítica no campo da música.

Alguns trabalhos que se destacam ao realizar esta tarefa podem ser encontrados em Straus (1990), Rosen (1980), Korsyn (1991) e Klein (2005). No Brasil, Barbosa e Barranechea (2008) propõem um modelo analítico baseado em categorias intertextuais como paráfrase, paródia e reinvenção no intuito de viabilizar uma classificação dos casos de intertextualidade em uma determinada análise. Nogueira (2003) também apresenta um sistema de categorização de relações intertextuais, por sua vez, com base em quatro categorias propostas pelo linguista Affonso Romano de Sant’Anna: apropriação, paráfrase, estilização e paródia.

Apesar da indiscutível validade destes esforços no sentido de construir sistemas de análise e paradigmas analíticos que possibilitem o estudo das relações intertextuais em música por um viés mais objetivo, neste trabalho optou-se por considerar as ligações entre a peça de Edino Krieger e seus intertextos como relações dialógicas, e não apenas intertextuais.

Segundo Maciel (2017, p.139), o conceito de intertextualidade proposto por Kristeva, apesar de ter como base a ideia bakhtiniana de dialogismo, apresentaria em relação a este uma distinção importante por colocar o foco na relação entre textos. De acordo com este autor, na perspectiva de Bakhtin, relações dialógicas são entendidas como relações entre vozes, e essas vozes pertencem a sujeitos, sendo estes passíveis de serem identificados ou não: “As relações dialógicas se forjam na assunção explícita ou implícita, consciente ou não, de vozes alheias” (idem) . Assim, o dialogismo se dá através dos sujeitos que selecionam, citam ou procuram apagar as vozes com as quais se relacionam, e não apenas através dos textos nos quais estas vozes se materializam.

Fiorin (apud Maciel, 2017, p. 143), considera que o termo intertextualidade se aplicaria adequadamente apenas aos casos de relações dialógicas em que estas relações são materializadas no texto, apontando que as relações dialógicas, na medida em que são relações de sentido, se mostram antes de mais nada como relações de interdiscursividade. Dessa forma, relações de intertextualidade pressuporiam sempre uma interdiscursividade, porém, se a interdiscursividade não se manifesta formalmente no texto, considera-se este caso uma relação interdiscursiva, porém não intertextual.

Salienta-se aqui esta distinção como forma de elucidar a maneira como são encaradas neste trabalho as relações entre *Canticum Naturale* e os exemplos aos quais a peça será colocada em comparação. Considerando-se como mais abrangente a ideia de dialogismo, dentro da qual se pode incluir aspectos que vão desde a citação literal de uma passagem musical quanto referências programáticas e contextos de produção de uma determinada obra, é através deste conceito que são tratadas aqui as relações intertextuais e interdiscursivas presentes em *Canticum Naturale*.

Ao abordar as relações dialógicas da peça, este trabalho também considera o universo de tópicos da musicalidade brasileira elencado por Piedade (2013; 2009), o qual apresenta alguns pontos pertinentes ao conteúdo programático de *Canticum Naturale*, especificamente no que se refere à representação da floresta. Em sua abordagem da música de Villa-Lobos, Piedade identifica um conjunto de tópicos que denomina como tópicos amazônicos, ou tópicos da Floresta Tropical. Neste conjunto, inserem-se tópicos animais (as quais retratam tipicamente pássaros habitantes da floresta de maneira icônica) e tópicos selvagens (que retratam fenômenos naturais). Ainda segundo Piedade, (2009, p. 129), "outro exemplo das tópicos de floresta tropical

é sua enunciação como lugar da teofania, onde deuses, demônios ou espíritos da natureza habitam e tem sua voz musical".

Este universo de tópicos pode ser identificado em *Canticum Naturale*, respectivamente, na representação icônica dos cantos de pássaros no primeiro movimento (tópicos animais), na alusão ao fluxo das águas no segundo movimento (tópica selvagem) e na representação do canto do Uirapuru e da Mãe D'água (a floresta como lugar da teofania). Além das tópicos amazônicas, também pode ser identificada na peça a tópica nordestina (material melódico/harmônico do solo vocal). Pode-se apontar também em *Canticum Naturale* uma característica atribuída por Piedade à música de Villa-Lobos: a sobreposição de tópicos, como no caso da representação do canto do uirapuru, ao mesmo tempo uma representação icônica do canto de um pássaro (tópica animal) e uma alusão à um ser mítico da floresta (teofania).

Assim, tendo em vista o alto grau de retoricidade presente em *Canticum Naturale*, a Teoria das Tópicos, em sua adaptação realizada por Piedade, se apresenta como uma possibilidade coerente para a compreensão da peça, revelando relações dialógicas e possibilitando a articulação do discurso musical em uma narrativa que se dá através destas figuras retóricas. A presença destas tópicos na peça e a maneira como se relacionam ao uso das mesmas em obras precedentes serão apontadas pontualmente ao longo do trabalho.

Capítulo 2 Aspectos estruturais de Canticum Naturale

2.1 Música textural

O que veio a se chamar música textural é uma confluência de estéticas diversas surgidas em fins da década de 1950 e que teve seu ápice na década seguinte, as quais se atribui como característica comum uma reação ao formalismo exacerbado da estética serialista e a preponderância dos aspectos texturais como parâmetro para a estruturação musical (Santos e Piedade, 2013, p.1). Em geral são citados o húngaro György Ligeti e o polonês Krzysztof Penderecki como figuras centrais desta estética, por vezes incluindo-se menções ao trabalho de Iannis Xenakis, grego naturalizado francês. Considerando estes compositores, apesar de ser possível atribuir aos três a preponderância do aspecto textural em muitas de suas composições, fica claro também que este atributo em comum encontra-se em meio a uma diversidade de poéticas e técnicas composicionais que diferenciam substancialmente suas linguagens. Dessa forma, este trabalho se refere à música textural tratando especificamente do trabalho de Penderecki em virtude da relação de Edino Krieger com sua obra, como apontado anteriormente.

O termo sonorismo, cunhado pelo musicólogo Jozef Chominski em 1956, é pouco usual no meio acadêmico brasileiro, e a causa deste desconhecimento, segundo Cevallos (2012, p.24), seria a falta de traduções, pois a maioria dos textos sobre esta corrente teriam sido escritos em polonês. Ainda segundo esta autora, terminologias vagas como "escola polonesa", "música polonesa" ou ainda "música de Penderecki" são comumente empregadas em referência ao mesmo fenômeno por ela referenciado como sonorismo.

Descrevendo o que seriam as principais características da música sonorista, Cevallos aponta quatro aspectos: reação às técnicas composicionais do serialismo, a exploração de articulações não usuais na escrita instrumental, a preponderância da textura como parâmetro para a composição e o emprego de notações não convencionais. Calcado na exploração da sonoridade, ou seja, naquilo que é perceptível à escuta, o sonorismo buscou se desvencilhar das técnicas composicionais como o serialismo, nas quais as relações abstratas tomam a frente da

atividade composicional e o resultado sonoro se torna apenas consequência (Cevallos, 2012, p.18) .

Neste sentido, os compositores ligados à estética sonorista apresentam uma escrita instrumental que explora recursos inusitados nos instrumentos tradicionais da música europeia, evidenciando assim o timbre como elemento estrutural, em detrimento das relações entre alturas, e a valorização dos aspectos texturais da composição. Tais características são ligadas ao surgimento de novas grafias musicais empregadas pelos compositores sonoristas, tendo em vista a necessidade de indicação na partitura de técnicas instrumentais e de orquestração inadequadas à notação musical tradicional.

Segundo Mirka (1997, p.7), Penderecki foi desde o início o símbolo da nova corrente. Sua música foi percebida não apenas como a primeira e mais importante manifestação do sonorismo mas também seu paradigma, ao qual quaisquer outras peças ou compositores classificados então como sonoristas deveriam ser comparados. Esta autora realizou um trabalho pormenorizado a respeito das obras da fase sonorista de Penderecki, buscando construir um sistema de análise capaz de articular as técnicas presentes nesta obras.

Utilizando como metáfora uma terminologia sausseriana, a diferenciação entre os conceitos de língua e fala, o sistema analítico proposto por Mirka, segundo a própria autora, busca preencher uma lacuna que existiria no que se refere à análise das obras sonoristas de Penderecki, as quais teriam sido encaradas até então por um perspectiva que as atribuía um caráter caótico, anti-intelectual, não sendo passíveis de uma sistematização analítica. Ao elaborar este sistema, Mirka o descreve como aplicável apenas ao contexto específico das obras da fase sonorista de Penderecki, motivo pelo qual este sistema não será exposto pormenorizadamente aqui.

Cevallos (2012, p. 44) traça um paralelo claro entre a escrita de Edino em *Canticum Naturale* e a de Penderecki logo a partir da página de instruções aos instrumentistas que consta na partitura, apontando o emprego dos mesmos grafismos:

Assim como nas bulas de obras como *Anaklasis*, *Polimorphia* e *Dimensões do Tempo e do Silêncio*, de Penderecki, a composição de Krieger utiliza símbolos para efeitos sonoros como: repetir o grupo de notas o mais rápido possível, som superagudo indeterminado, vibrato lento com oscilação de afinação, oscilato lentíssimo com rebaixamento de afinação. (Cevallos, 2012, p. 44)

A figura 1 apresenta as instruções de execução que antecedem a partitura de *Canticum Naturale*:

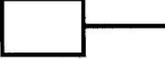
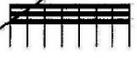
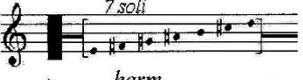
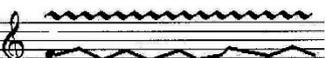
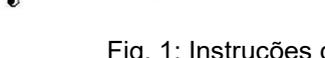
	=	Início de seqüência
	=	Repetir até onde indicar a linha
	=	Interromper na linha pontilhada, retomando depois
	=	O mais rápido possível
	=	Acelerando
	=	Nota de duração indeterminada, orientar-se pela disposição gráfica ou pela linha _____
	=	<i>Divisi</i> com entradas sucessivas. Prolongar cada som até formar um bloco (<i>cluster</i>)
	=	Som superagudo, indeterminado (salvo outra indicação local)
	=	Sons em sucessão rapidíssimas
	=	Bloco (<i>cluster</i>) de ataque simultâneo. Entre parênteses, a nota de cada instrumento
	=	Bloco (<i>cluster</i>) de sons harmônicos
<i>fr</i>	=	frulato (<i>flutterzunge</i>)
	=	Harmônico agudo indeterminado, com glissando
	=	<i>Oscilato</i> . Vibrato lento com oscilação da afinação
	=	<i>Oscilato</i> lentíssimo com rebaixamento da afinação

Fig. 1: Instruções de execução em *Canticum Naturale* (Krieger, 2000)

Segundo Santos e Piedade (2013, p.3), as experiências de Penderecki referentes à notação musical se destacaram no meio musical dos anos 60, consistindo em uma notação gráfica articulada a indicações em pauta tradicional que evidenciavam um tratamento aberto, porém controlado, de determinados parâmetros como altura e duração. Um exemplo desta articulação entre abertura e controle pode ser observada em sua técnica de notação de clusters:

Os clusters são apresentados tanto por barras negras cobrindo a tessitura desejada dentro da pauta quanto por notas individuais mostradas logo abaixo em pentagrama tradicional (...) portanto impondo bastante controle sobre as

notas que deverão ser tocadas dentro do cluster. (Santos e Piedade, 2013, p.3)

A figura a seguir apresenta uma passagem do primeiro movimento de *Canticum Naturale*, entre os compassos 6 e 9, que apresentam características de notação que vão por este caminho:

The image shows a musical score for measures 6 through 9 of Canticum Naturale. It features four staves: VI I (Violin I), VI II (Violin II), Vla (Viola), and Vc (Violoncello). The notation includes clusters of notes, with specific instructions: 'tr em semitons' (trills in semitones) and 'pp estantes' (pianissimo sustained). The clusters are numbered I through VII across the measures.

Fig. 2: notação de clusters em Canticum Naturale C. 6-6 (Krieger, 2000)

Outra característica da peça de Edino Krieger vinculada à estética sonora é a organização rítmica do primeiro movimento, através de módulos com figurações rítmico/melódicas que são executados livremente pelos músicos da orquestra dentro de uma estrutura com indicação temporal em minutos, como exemplifica a figura a seguir:

The image shows a musical score for measures 6 through 11 of Canticum Naturale. It features multiple staves for various instruments: Picc (Piccolo), Fl I e II (Flute I and II), Cl I e II (Clarinet I and II), Tpt I (Trumpet I), Tpt II e III (Trumpet II and III), and Hp (Harp). The score includes temporal markings in minutes (4', 5', 6', 7', 8', 10') and performance instructions such as 'sordina (harmon ou wa-wa)', 'harm. ad lib.', and '(Tempera-viola)'. The notation includes melodic lines and clusters.

Fig. 3: Marcação temporal cronométrica em Canticum Naturale. C. 6-11. (Krieger, 2000)

Lembrando a afirmação de Santos e Piedade segundo a qual estes procedimentos de escrita desenvolvidos por Penderecki tiveram grande destaque na década de 60, cabe apontar que a adoção de tais procedimento em *Canticum Naturale* podem ser vistos para além de uma referência estrita à poética do compositor polonês. O já citado trabalho de Cevallos (2012) demonstra como diversos compositores brasileiros do período travaram contato com estas técnicas tornando-as uma referência comum no meio musical brasileiro da época. No entanto, cabe destacar a relação pessoal entre Edino Krieger e Penderecki que remonta à ocasião do primeiro Festival de Música da Guanabara organizado por Edino Krieger em 1969, o qual teve a participação de Penderecki como membro do júri a convite do compositor brasileiro:

Como era a primeira vez que se fazia um grande Festival de Música Brasileira, e era um Festival com premiação, resolvi constituir um júri internacional. Eu convidei o Penderecki da Polônia. A música dele já era muito conhecida, principalmente pelas pessoas interessadas em música de vanguarda, mas ele nunca tinha vindo à América do Sul. Eu tinha uma grande admiração pela música dele, desde os anos 1950. (Krieger apud Cevallos, 2012, p. 34).

Ainda nas palavras de Edino Krieger, referindo-se à sua relação com a poética dos compositores poloneses da época:

Eu comecei a conhecer o Penderecki através de uma peça que me impressionou muito, *Thredony para as Vítimas de Hiroshima*, é uma peça onde ele usa uma porção de recursos novos, uma notação musical muito diferente. Eu tinha gravação e também partituras. Essa foi a segunda obra que mais me marcou. É quando eu ouvi essa peça do Penderecki, ela também teve uma influência muito forte. (Krieger apud Cevallos, 2012)

Considerando-se estas declarações do compositor e os apontamentos realizados até aqui, pode-se afirmar a relação dialógica entre as poéticas de Edino Krieger e Penderecki no caso de *Canticum Naturale*, onde a liberdade de escrita alcançada através de grafias musicais alternativas e a exploração de articulações não usuais nos instrumentos da orquestra se apresentam como características importantes para a emulação do “caos” sonoro da floresta.

2.2 Diálogo dos pássaros

O primeiro movimento se constitui a partir da exposição dos cantos de pássaros e outros ruídos ambientais da floresta, os quais são referenciados por nome acima de cada um dos módulos de repetição nos quais são inseridos. Como indicado na página de instruções de execução apresentada no subcapítulo anterior, esses módulos são constituídos por estruturas melódicas que devem ser repetidas aleatoriamente pelo instrumentista, parando ou recomeçando de acordo com a linha adjacente ao módulo:

The image shows a musical score for two staves: Piccolo (top) and Flautas I e II (bottom). A central section is enclosed in a rectangular box with a double border. Above the box, a horizontal line with arrows at both ends is labeled '10"', indicating a 10-second duration. Two downward-pointing arrows are positioned above the box, one at the start and one at the end. Inside the box, the Piccolo staff contains a melodic line with eighth notes and rests, marked with a 'p' (piano) dynamic. The Flautas I e II staff contains a similar melodic line, also marked with a 'p' dynamic. Below the Flautas staff, the text '(Grilos)' is written, identifying the sound as crickets. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Fig. 4 Módulos de repetição no primeiro movimento c. 2 (Krieger, 2000)

O tempo cronométrico, indicado pela linha colocada acima do primeiro pentagrama da grade orquestral, se mantém durante todo este movimento em substituição à marcação métrica. Ao todo, o movimento apresenta 34 destas marcações cronométricas indicadas pelas seta, as quais são denominadas como sequências na página de instruções de execução. Destas 34 sequências, as duas últimas são dedicadas à representação do canto do uirapuru através do solo de flauta depois de um corte súbito em todos os naipes. Este ponto é assim um momento de articulação formal da peça, uma espécie de interlúdio que prenuncia e prepara o segundo movimento.

Desta forma, considerando-se as 32 sequências anteriores, pode-se apontar uma clara simetria através da divisão formal do movimento exatamente em duas seções de 16 sequências. O que caracteriza esta divisão são dois processos de adensamento textural que ocupam cada qual uma destas seções.

O adensamento textural que se dá nas primeiras 16 seqüências da peça é marcado pela sustentação de harmônicos e clusters no naipe de cordas os quais representam o som dos insetos:

The image shows a musical score for Violinos I and Violino II. Violino I has a box around the first measure with the annotation "div a 7 harm." and "pp (Insetos)". Violino II has a box around the second measure with the annotation "harm. div a 6" and "pp".

Fig. 5: Sustentação de harmônicos no naipe de cordas c. 1-2 (Krieger, 2000)

Este fundo contínuo acompanha a entrada sucessiva das figurações melódicas dos naipes das madeiras e metais, além de alguns instrumentos de percussão, que realizam as representações dos pássaros e outros animais. Até a seqüência 10 apresentam-se as seguintes figurações:

The image shows five musical staves with melodic figures. The first staff is labeled "Grilos" and "Piccolo". The second staff is labeled "Flauta I e II". The third staff is labeled "Rã Chorona (Corne Inglêss)". The fourth staff is labeled "Siriema - Clarinete". The fifth staff is labeled "Tempera-viola (Piccolo)".

Fig.6: Figurações melódicas no primeiro movimento c. 1 10 (produção do autor)

Estas figurações sintetizam as características gerais das estruturas melódicas utilizadas por Krieger na representação dos cantos de pássaros (cabe lembrar que estas estruturas advêm do procedimento de transcrição de gravações de ambientes sonoros reais, no que se poderia chamar de “trans-criação”). Pode-se observar o uso extensivo de melodias cromáticas e apojeturas, além do emprego de grafias rítmicas características das notações sonoristas.

A partir da sequência 12 inicia-se um crescendo nas cordas que atinge um ápice na sequência 13, sendo revertido a partir da sequência 15 com a indicação de diminuendo. Esta ondulação de dinâmica acompanha o adensamento gradual do material melódico apresentado pelos outros naipes. Ao fim da sequência 16 as cordas silenciam ao mesmo tempo em que a harpa realiza glissandos numa tessitura ampla e o material das madeiras e metais se reduz à uma única figuração melódica realizada a partir da sequência 17. Assim, a passagem entre as sequências 16 e 17 marcam claramente a divisão formal do movimento em duas seções através de suas configurações texturais.

Na sequência 18 há o retorno das cordas e o início de um novo adensamento textural a partir da mesma lógica da seção anterior: a entrada sucessiva dos módulos de repetição se unem à intensificação da dinâmica. No entanto, esta segunda seção apresenta um incremento ainda mais acentuado da densidade textural pela sobreposição de um número maior de figurações melódicas, atingindo um ápice com o primeiro tutti da peça na sequência 31. Neste mesmo compasso outra vez há uma intensificação da dinâmica, porém, nesta segunda seção o crescendo não é revertido, mas sim interrompido por um corte súbito ao final da sequência 32, restando apenas os violinos que retomam o mesmo material do início da peça (sustentação de harmônicos) como acompanhamento para o solo de flauta que marca a passagem para o segundo movimento da peça.

O Diálogo dos Pássaros se caracteriza assim por uma polifonia cuja liberdade rítmica e emprego de uma linguagem melódico/harmônica essencialmente cromática colocam em primeiro plano os aspectos texturais, salientando-se à escuta as transformações timbrísticas, de dinâmica, os movimentos de expansão e contração da tessitura e, especialmente, os processos de adensamento e rarefação da textura.

2.3 Monólogo das Águas

Neste segundo movimento, marcado principalmente pelo solo vocal que ocupa sua parte central, a organização temporal cromométrica é substituída pela indicação de um compasso quaternário, a liberdade rítmica que caracteriza o primeiro movimento dando lugar a indicações mais precisas. No entanto, especialmente nas duas seções extremas que emolduram o solo vocal, a escrita ainda denota características que enfatizam os gestos de transformação da textura em lugar de estruturas rítmicas ou relações melódico harmônicas.

Precedendo ao canto da Mãe D'Água, há uma seção introdutória que, através de materiais diferentes, reconstrói a mesma estrutura formal do Diálogo dos Pássaros em relação ao adensamento da configuração textural, inclusive apresentando a mesma simetria no que se refere ao número de compassos: um processo de adensamento ocupa os compassos de 1 a 16 e um segundo, com pouca diferença em relação aos materiais dos compassos anteriores, ocupa os compassos 17 a 32.

Aqui, a sustentação de harmônicos no naipe das cordas dá lugar à uma figuração melódica que representa a sonoridade da águas, sendo apresentada primeiramente pelos violoncelos:

The image shows a musical score for the beginning of the second movement, measure 1. It features four staves: Violin I (VI I), Violin II (VI II), Violoncello (Vc), and Contrabaixo (Cb). The Vc staff contains a melodic line starting with a 'poco cresc.' marking and a 'simile' marking. The Cb staff provides a harmonic accompaniment. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Fig. 7: Figuração melódica dos violoncelos no segundo movimento c. 1 (Krieger, 2000)

O primeiro processo de adensamento textural, entre os compassos 1 e 16, se dá pela entrada sucessiva dos instrumentos do naipe dos metais, porém, em lugar das figurações melódicas observa-se a formação gradual de um acorde organizado

em quartas a partir do compasso 9, articulada à uma intensificação da dinâmica que atinge seu ápice no compasso 15:

The image shows a musical score for seven brass instruments: Trompa I, Trompa II e IV, Trompa III e V, Trompete I, Trompete II e III, Trombone I e II, and Trombone Baixo e Tuba. The score is written in a common time signature and features a crescendo leading to a dynamic peak in measure 15. The instruments play a chord that is formed in measure 10 and reaches its peak in measure 15. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' and 'p'.

Fig. 8: Formação de acorde nos madeiras. C. 10 – 15 (Produção do autor)

Este ápice no compasso 15, reforçado pelos ataques de instrumentos de percussão e por longos glissandos da harpa, se dissolve no compasso 16 dando lugar mais uma vez à figuração das cordas.

O segundo processo de adensamento textural se inicia então a partir do compasso 17. A partir do compasso 21 observa-se entradas sucessivas das madeiras formando uma acorde, desta vez, apenas com as sustentação das notas. O naipe dos metais a partir do compasso 27 apresenta entradas sucessivas retrabalhando o acorde que havia sido formado entre os compassos 9 e 15 (Fig. 8). Dessa forma, a mesma configuração se apresenta nos dois processos de adensamento textural, porém, no segundo processo esta configuração é ampliada resultando em um adensamento ainda mais pronunciado da textura. O ápice deste segundo processo se dá no compasso 30, também com o ataque acentuado do acorde que vinha sendo formado nos compassos anteriores, porém desta vez, ao invés da diluição do material, a intensidade da dinâmica e a densidade textural são sustentadas até o compasso 33, após o qual há um corte que súbito que precede a seção central do movimento.

A representação do canto da mãe d'água ocupa a parte central do segundo movimento. A partir do compasso 34 a orquestra inicia uma configuração textural que acompanha todo o solo vocal com poucas alterações e se caracteriza basicamente pelo emprego de ostinatos e notas pedais (estabelecendo a nota Mi como centro) combinados a pequenas intervenções de colorido timbrístico (na maioria das vezes com emprego de notas estranhas ao modo nordestino sugerido pela harpa e pelo vibrafone). A figura 9 apresenta o material básico deste acompanhamento orquestral:

The image shows a musical score for three instruments: Harp (Hp), Piano and Celesta (Pn e Cel), and Vibraphone and Maracas (XII e Vib). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Harp part consists of a continuous eighth-note pattern. The Piano and Celesta part features a series of chords, with a 'Celesta' section marked 'mf' starting around measure 43. The Vibraphone and Maracas part includes triplet patterns and a 'simile' marking.

Fig. 9: acompanhamento orquestral (c. 40 - 45. Harpa segue a indicação F# C# G# A#)

Seguindo o mesmo princípio deste material, os outros naipes da orquestra se dividem entre o reforço do pedal em Mi, especialmente madeiras e metais, e a criação de estratos contrastantes, como o naipe de cordas que, além da sustentação de alguns clusters, constrói pequenas massas sonoras através da sobreposição de células melódicas curtas executadas rapidamente. Em linhas gerais, o acompanhamento que emoldura o canto da Mãe d'água mantém a ideia motriz de todo o Monólogo das Águas, ou seja, a sobreposição de elementos estáticos e dinâmicos como representação do movimento das águas do Amazonas, o que é reforçado pelo perfil melódico ondulatório da harpa e do vibrafone.

A linha melódica entoada pela soprano inicia no compasso 67 com uma longa sustentação da nota Si, executada “como prolongamento do som da campana - bocca chiusa abrindo em Oh ou Ah”, segundo indicação da partitura, produzindo assim o efeito da melodia emergir do fundo orquestral. A sustentação de notas longas está

presente em toda a melodia, aliando-se a três células rítmicas a partir das quais todas as frases que constituem o solo são construídas:



Fig. 10: células rítmicas básicas do solo vocal. c. 68 – 71 (produção do autor)

Articuladas ao acompanhamento difuso e denso criado pelas sonoridades da orquestra, no qual a métrica apesar de identificável não assume papel preponderante, as células apresentadas na figura 10 reforçam o sentido de fluidez da linha melódica. O emprego recorrente de apojeturas no primeiro tempo do compasso (célula 1) e de tercinas com a primeira nota ligada (célula 3) criam um efeito de nublamento da métrica quaternária, fazendo deslizar os pontos de apoio da melodia. A célula 2, caracterizada como um gesto ascendente iniciado por um grupo de semicolcheias que repousa em nota aguda sustentada, às vezes é substituída por um longo glissando ascendente (em ambos os casos se mantém o efeito de algo emergindo). Assim, do ponto de vista rítmico, a melodia vocal se une ao fundo orquestral na realização de estruturas que se prestam à representação musical das águas.

Em relação às alturas, a melodia tem como princípio básico a exploração das escalas lídia e mixolídia, tendo como centro a nota Mi sustentada pela orquestra (no compasso 71 há uma breve passagem pela terça menor, Sol natural, que poderia caracterizar o emprego da escala dórica, a qual também é pertinente à topica nordestina). Pode-se observar um adensamento na apresentação deste material no decorrer do solo considerando-se as notas nas quais a linha melódica se apóia, o que é reforçado pelo adensamento rítmico (a quantidade de notas utilizadas a cada frase se amplia). A figura 11 apresenta as notas enfatizadas em cada uma das sete frases que constituem o solo (indicadas pelas letras maiúsculas) e as escalas utilizadas :

The figure shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains measures 39-47 (labeled A, Mixolídio), 48-52 (labeled B, Mixolídio), 53-63 (labeled C, Lídio), 64-68 (labeled D, Mixolídio), and 69-73 (labeled E, Mixolídio/Dórico). The second staff starts at measure 6 and contains measures 74-77 (labeled F, Mixolídio/Lídio) and 78-84 (labeled G, Mixolídio/Lídio). Triangles (Δ) are placed above certain notes to indicate emphasis.

Fig. 11: notas enfatizadas pela linha melódica (produção do autor)

Além do movimento descendente que as notas de apoio conferem à melodia no que se refere a sua macro-forma, a preponderância das notas Si e Fá#, quinta justa e segunda maior, é flagrante. Apenas nas duas frases finais a fundamental Mi serve como ponto de apoio da melodia, quando o solo se encaminha para sua conclusão. O arpejo da tríade fundamental (Mi - Sol# - Si) tem apenas uma ocorrência no compasso 79, iniciando a frase final.

Dessa forma, apesar do emprego das escalas ao modo de uma melodia nordestina, com suas notas características (quarta aumentada e sétima menor), a linha melódica explora também configurações intervalares que a princípio não se vinculam a sonoridades tipicamente nordestinas. Quando isoladas do contexto do acompanhamento orquestral, diversas passagens da melodia poderiam ser interpretadas como utilização da escala de tons inteiros (que também apresentaria como material a quarta aumentada e a sétima menor). Este emprego discreto das escalas nordestinas, evitando estruturas intervalares óbvias associadas a este material e aproximando-se da escala de tons inteiros, ajuda a construir um caráter etéreo para a melodia, reforçando a representação da lenda da Mãe D'água e sua atmosfera onírica.

Em contraste com estas características da melodia principal, os contracantos executados por diversos instrumentos ao longo do solo delineiam claramente as escalas nordestinas, empregando arpejos da tríade fundamental e as notas características (quarta aumentada e sétima menor). A figura 12 apresenta os dois primeiros contracantos presentes, realizados por uma flauta e um oboé logo na primeira frase da melodia:

The image shows a musical score for three parts: Flauta (Flute), Oboé (Oboe), and Soprano. The Flute part begins with a melodic line in measures 41-46. The Oboe part has a similar melodic line, often mirroring the flute. The Soprano part features a long, sustained note in measure 41, followed by a melodic line that interacts with the woodwinds.

Fig. 12: Contracantos de flauta e oboé c. 41 – 46 (Produção do autor)

Ainda a respeito dos contracantos, cabe destacar o trecho entre os compassos 68 a 77 (figura 13). Este é o ponto em que a soprano atinge a nota mais aguda do solo (Si 4) e onde se torna mais claro o adensamento progressivo da quantidade de notas empregadas na melodia. Somando-se a isso, ocorre o trecho mais denso em relação à presença de contracantos, com frases executadas pelo violino (com um longo trecho em diálogo com a soprano), oboé e flauta. Algumas passagens destes contracantos são dobradas por outros instrumentos e ocorrem pequenas intervenções melódicas como do fagote (ambas omitidas na redução a seguir):

The image shows a musical score for five parts: Soprano, Violino I, Oboé I, Fl. (Flute), and Fl. (Flute I). The Soprano part features a high, sustained note in measure 68, followed by a melodic line with triplets. The Violino I part has a complex, rhythmic melody. The Oboé I part has a melodic line that interacts with the flute parts. The Fl. (Flute) and Fl. (Flute I) parts have melodic lines that often mirror each other and the oboe.

Fig. 13: contracantos entre c. 68 – 77 (Produção do autor)

Além do adensamento textural tanto horizontalmente, em virtude do acréscimo de notas, quanto verticalmente, devido à sobreposição de linhas melódicas, destaca-se neste trecho a passagem imitativa realizada pelo violino e pela flauta a partir do compasso 74. Mantendo a mesma configuração intervalar, o violino reproduz a frase da soprano transpondo-a um quinta justa acima, enquanto a flauta transpõe a mesma frase uma segunda maior acima.

De maneira geral, as características estruturais deste trecho de *Canticum Naturale* se dividem entre a afirmação de elementos modais característicos da tópica nordestina e configurações sonoras cujo elemento essencial é o colorido timbrístico, além de uma rítmica que, apesar de claramente apoiada na métrica quaternária, sugere ao ouvinte a sensação de um ritmo psicológico, um desenrolar temporal fluído, reforçando as referências programáticas do segundo movimento, Monólogo das Águas e, especialmente, a representação da lenda da Mãe d'água.

Ao final do solo vocal, a partir do compasso 82, o encerramento da peça se constitui pela re-elaboração de algumas materiais apresentados nas seções anteriores. A representação das águas que caracteriza a seção introdutória ao solo vocal retorna sendo desta vez distribuída em todos os naipes da orquestra, assim como a marcação temporal cronológica que é retomada a partir do compasso 108. O processo de adensamento textural através da formação progressiva de acordes seguida de um corte após um ápice dinâmica também é retomada pelos metais em dois momentos entre os compassos 96 e 107. Cabe apontar também que, estendendo-se ao longo de 34 compassos (c. 82 a 116), esta seção apresenta uma simetria formal em relação ao primeiro movimento da peça e à seção que precede o solo vocal. Este é o momento da peça que apresenta o mais alto grau de densidade da textura e no qual se encontra o emprego mais ostensivo das grafias sonoristas.

Capítulo 3 Referências Programáticas

3.1 Os pássaros

Como apontado anteriormente, os cantos de pássaros constituem o principal material da primeira seção de *Canticum Naturale*. Tendo a ideia inicial de representar por meios orquestrais o ambiente sonoro da floresta amazônica, Krieger (2018) descreve como se deu o encontro com a gravação do ornitólogo Dalgas Fritsch que serviu de base para suas transcrições:

Eu trabalhava nessa época na Rádio Jornal do Brasil e eu me lembrei que tinha ouvido um lp de gravações feitas por um ornitólogo americano (sic), John Dalgas Fritsch, que gravou na Amazônia, gravou cantos de pássaros, inclusive uma gravação do Uirapuru que era uma coisa muito rara. Eu disse “bom, é por aí, já tenho uma pequena ajuda”. (Krieger, 2018, entrevista ao autor).

Segundo Schafer (2001, p. 53), nenhum som da natureza tem estado tão afetivamente ligado à imaginação humana quanto as vocalizações dos pássaros, cujas representações ao longo da história da música ocidental remontariam à polifonia renascentista de Janequin. Retrocedendo um pouco mais, o compositor canadense descreve os jardins medievais da Europa como ambientes em que, por trás da parede protetora do castelo, a arte dos trovadores floresceu e as vozes dos pássaros frequentemente se entrelaçaram em suas canções, numa atmosfera leve e bucólica que teria marcado de maneira geral as representações musicais dos pássaros nos séculos seguintes.

Refletindo a respeito da “musicalidade” atribuída às vocalizações dos pássaros pela cultura ocidental, Schafer aponta:

os cantos de muitos pássaros contêm motivos repetidos, e embora muitas vezes a função da repetição seja obscura, esses leitmotivos melódicos, variações e expansões mostram certas similaridades com os recursos melódicos usados na música (Schafer, 2001, p. 55).

Neste sentido, Krieger, refletindo sobre a presença deste material em sua peça, ressalta o caráter metafórico da “musicalidade” dos pássaros. Segundo o compositor, estes cantos da natureza são muito afinados, apesar de os pássaros “não saberem se são afinados ou não, de não saberem nem que estão fazendo música, nós é que sabemos. Para nós são cantos muito bonitos, para eles, evidentemente, têm outra

função” (Krieger, 2011, p. 419). O processo de transcrição destes materiais e sua utilização em *Canticum Naturale* é descrito sinteticamente nesta fala do compositor:

Eu selecionei uma série de cantos de pássaros que me pareciam possíveis de serem identificados como altura sonora, do ponto de vista melódico. E há muitos pássaros que você pode identificar que notas eles estão cantando. (Krieger, 2018, entrevista ao autor).

Pode-se observar assim que o critério de seleção empregado por Krieger em suas transcrições teve como fundamento a adaptabilidade das vocalizações á notação musical (pelo menos no que se refere às alturas). Sendo objeto de interesse tanto no campo da música quanto da ornitologia, os cantos de pássaros receberam ao longo da história diversos sistemas de registro e notação, entre os quais a notação musical se mostrou um dos mais utilizados e mais discutidos, especialmente em períodos anteriores ao surgimento do espectrograma. A razão pela qual o registro destas vocalizações em notação musical é amplamente discutido e questionado é a complexidade acústica deste material. Schafer, após descrever alguns sistemas comumente empregados por ornitólogos como notações silábicas e espectrografias, descreve o caso da notação musical:

A notação musical também foi utilizada (...) por Olivier Messiaen, que transformou a transcrição em uma complexa forma de arte. Mas, apesar da engenhosidade deste trabalho, as vocalizações dos pássaros, com poucas exceções, não se prestam às situações musicais. Muitos dos sons emitidos não são sons simples, mas ruídos complexos, e a alta frequência e o tempo rápido de muitos cantos impedem que sejam transcritos em um sistema notacional projetado para as tessituras em frequências mais graves e tempos mais lentos da música humana. (Schafer, 2001, p. 55)

A menção ao trabalho de Messiaen é incontornável quando se trata das relações entre cantos de pássaros e composição musical.

3.1.2 Messiaen e as transcrições

Além de ser uma referência para a criação musical no século XX Messiaen era ornitólogo e fez dos cantos de pássaros um dos principais elementos de sua linguagem artística. Ao contrário de seus predecessores ao longo da história da

música, que incorporaram estes cantos em suas obras de maneira fragmentada, como um recurso ornamental, Messiaen criou peças emblemáticas baseadas apenas na transcrição e interpretação de cantos de pássaros (Kraft, 2000, p. 62).

Nascido em 1908, o compositor francês começou a colecionar cantos de pássaros desde pelo menos seus quinze anos de idade, porém, o primeiro uso identificável destes cantos em sua música se deu no *Quatuor pour la fin du temps*, de 1941, e foi a partir dos anos 50 que estes cantos se tornaram elementos fundamentais em diversas de suas obras, sendo o material principal de peças como *Reveil des oiseaux* (1953), *Oiseaux exotique* (1955-1956), *Catalogue d'Oiseaux* (1956-1958) e *Chronochromie* (1959-1960).

Messiaen, a exemplo de muitos colegas compositores do século XX, nos legou trabalhos teóricos a respeito de sua própria linguagem composicional: *Technique de Mon Langage Musical* (1944) e uma extensa obra intitulada *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949 – 1992). O título desta segunda obra evidencia a importância e o caráter dos estudos ornitológicos de Messiaen, colocados lado a lado com os outros elementos de sua poética composicional. A primeira, *Technique de Mon Langage Musical*, foi escrita em um período no qual sua abordagem dos cantos de pássaros se encontrava em um estágio de desenvolvimento. O capítulo dedicado a este assunto ocupa apenas uma página na qual são apontados alguns exemplos de cantos de pássaros em suas obras, exemplos do que o próprio compositor caracterizava nessa época como “estilo pássaro”, terminologia que se refere às peças em que Messiaen empregou cantos de pássaros sem incluir a referência exata da espécie ou do habitat de cada ave (Kraft, 2000; Lee, 2004). Alguns destes exemplos são mostrados na figura a seguir:

114 **Presque vif, gai, capricieux**
Abîme des oiseaux
 Clarinette en Sib

115 *p expressif*

116 **Bien modéré**
f *pp* *p* *f*

117 * **Très modéré, avec fantaisie**
 Thème *mf* *f* *pp*
 Commentaire

Thème *mf* *f* *pp*

A. L. 20, 227

* L'exemple 117 figure, avec quelques variantes, dans "Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux".

Fig. 14: Cantos de pássaros em *Technique de Mon Langage Musical* (Messiaen, 1944, p. 17)

Precedendo a estes exemplos musicais, Messiaen apresenta em um único parágrafo algumas considerações sobre seu estilo pássaro, entre as quais cabe destacar a declaração de que simplesmente copiar a natureza seria ridículo (levando em conta a complexidade acústica dos cantos de pássaros) e a descrição das ferramentas por ele utilizadas ao lidar com este material: transcrição, transformação e interpretação (Kraft, 2000, p. 16). Estes dois apontamentos de Messiaen se referem a uma questão largamente discutida pelos estudiosos de sua obra ao abordarem suas representações dos cantos de pássaros: a autenticidade ou, de outra forma, o realismo de suas transcrições.

Segundo Kraft (2000, p. 60), Messiaen oscilou entre dois posicionamentos ao longo de sua carreira, em muitos momentos enfatizando o caráter de exatidão e realismo de suas transcrições dos cantos de pássaros e em outros buscando evidenciar como suas técnicas composicionais e inclinações estéticas tratavam de transmutar estes materiais. Lee (2004, p. 11), citando uma conferência de Messiaen, descreve como o próprio compositor enxerga a alternância entre duas abordagens distintas em relação aos cantos de pássaros em suas obras, uma "enganosa", na qual suas intenções

artísticas predominam, e uma realista, na qual buscaria representar fielmente a natureza.

Taylor (2014, p.98), que realizou uma análise comparativa entre amostras de alguns cantos de pássaros e a representação destes em peças de Messiaen, postula que o vocabulário musical do compositor seria um filtro pelo qual passava tudo quanto era ouvido e sentido por Messiaen em seu trabalho de campo como ornitólogo. Cabe ressaltar aqui a preferência do compositor em transcrever os cantos diretamente em notação musical, sendo avesso à utilização de gravadores (Lee, 2004, p. 14). Assim, Taylor conclui que a prática da composição e a riqueza da linguagem musical de Messiaen faziam com que ele estabelecesse sua presença criativa desde o momento da transcrição em campo, e não apenas na adaptação destas para uso em suas obras (Taylor, 2014, p. 98). De maneira geral, os estudos a respeito da obra de Messiaen que tocam a questão dos cantos de pássaros tendem a encarar suas representações de tais cantos como uma resposta criativa ao material, mais do que como uma imitação exata.

Os procedimentos técnicos empregados por Messiaen nestas representações tem como característica comum a busca da adaptação da complexidade acústica das vocalizações dos pássaros à tessitura e aos meios instrumentais da música européia. Nas palavras do próprio Messiaen:

Pássaros são capazes de cantar em registros extremamente agudos que não podem ser reproduzidos em nossos instrumentos; então eu escrevo uma, duas, ou três oitavas abaixo. E este não é o único ajuste: pelas mesmas razões, sou obrigado a eliminar quaisquer pequenos intervalos que nossos instrumentos não possam executar. Eu substituo estes intervalos, que são da ordem de um ou dois microtons, por semitons, mas eu respeito as proporções dos diferentes intervalos; todos são alargados, mas as proporções permanecem idênticas (...) É a transposição do que eu ouço, mas em uma escala mais humana (Messiaen apud Taylor, 2014, p. 75; tradução nossa)

O timbre também é um ponto central na poética das representações de pássaros realizadas por Messiaen, sendo uma das maiores dificuldades apontadas pelo compositor neste tipo de trabalho (Kraft, 2000, p. 22) e também um dos pontos em que encontrou soluções que se tornaram marcas de sua linguagem composicional. Além de considerar a instrumentação, Messiaen recorre à harmonia pra recriar os timbres desejados: “cada nota é provida de um acorde, não um acorde tradicional, mas um complexo sonoro destinado a criar o timbre daquela nota” (Messiaen apud Kraft, 2000, p. 22). A linguagem composicional de Messiaen, incluindo-se aqui seu

trabalho de transcrição dos cantos de pássaros, é discutida em uma extensa bibliografia, a começar pelos próprios escritos do compositor, e sua complexidade demandaria um aprofundamento que escapa às intenções deste trabalho.

Retomando pontualmente a questão do realismo das transcrições, cabe apontar a opinião de Krieger que, como os estudiosos citados anteriormente, considera o trabalho de Messiaen uma recriação artística livre, muito mais do que um registro exato de caráter ornitológico, e aponta esta característica como a principal diferença entre a poética do compositor francês e seu próprio trabalho de transcrição em *Canticum Naturale*: “Na verdade o Messiaen inventou os cantos de pássaros, eu apenas transcrevi, é diferente. Os pássaros do Messiaen não cantam como Messiaen escreveu” (Krieger, 2018, entrevista ao autor). Descrevendo o processo de criação de *Canticum Naturale*, Krieger se refere às suas transcrições dos cantos de pássaros como uma simples transposição das gravações para os meios instrumentais, sem os aprofundamentos observados acima a respeito de questões como tessitura, intervalos microtonais, e outras, tão discutidas no trabalho de Messiaen. Neste sentido, as representações dos pássaros em *Canticum Naturale*, apesar da indiscutível verossimilhança alcançada pelo compositor e de sua intenção de transcrever fielmente as gravações, não levam em conta a complexidade acústica do material transcrito, consistindo em recriações cujo principal parâmetro é a reconhecibilidade de cada canto através da escuta.

Uma característica de *Canticum Naturale* que encontra eco na poética de diversas obras de Messiaen é a recriação do entorno sonoro no qual os cantos de pássaros se apresentam. De fato, os pássaros de Messiaen não cantam em um espaço abstrato: “Messiaen, como Ives, é um compositor ecológico (...) Quão diferente é ainda o impacto de suas grandes obras orquestrais, como a sinfonia Turangalila, tão cheia de pássaros e a floresta respirante.” (Schafer, 2001, p. 163). Segundo Lee (2004, p. 11. tradução nossa), “ ele se esforça em reproduzir não apenas os cantos dos pássaros, mas também coisas que os rodeiam como paisagens, fragrâncias , cores e a passagem das horas durante o dia e a noite”.

Kraft (2000, p. 25) aponta que a maneira como Messiaen categoriza os cantos de pássaros em seu *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* evidencia a importância da localização geográfica do habitat de cada pássaro para o compositor francês:

O Volume 5, parte 1, divide uma seleção dos pássaros europeus mais comuns em quatorze ambientes contrastantes. Por exemplo, há uma seção dedicada aos cantos de pássaros das florestas, uma aos oceanos e costas marítimas, e uma outra aos da cidade. (Kraft, 2000, p.25. tradução nossa).

Esta abordagem de Messiaen, que não ignora a geografia do habitat de cada canto transcrito, além de evidenciar o caráter ornitológico de seu trabalho, toca uma questão comum às representações musicais de cantos de pássaros de maneira geral. Segundo Schafer (2001, p. 56), “cada território da terra terá sua própria sinfonia de pássaros, produzindo um som fundamental nativo – tão característico quanto a língua dos homens que vivem nesse lugar”. Assim, cada representação musical destes cantos carrega uma referência a um espaço geográfico delimitado, de acordo com a espécie do pássaro em questão. É neste sentido que abordaremos a seguir como as representações de cantos de pássaros na música brasileira se vincularam à questão da construção de uma identidade nacional através da música.

3.1.3 Pássaros na música brasileira

Segundo Volpe (2001, p. 5), a música brasileira a partir da segunda metade do século XIX reflete os esforços da literatura e das artes visuais do período no sentido de construir uma tradição focada na representação da natureza. Como nas outras artes, a alusão à temáticas caracteristicamente nacionais se articulava à uma constante adaptação às técnicas e linguagens musicais européias, o que viabilizava a formação gradual de uma identidade brasileira integrada a uma cultura cosmopolita. Assim, pode-se apontar que as representações de cantos de pássaros no repertório brasileiro a partir do século XIX se prestaram à nacionalização deste repertório não em virtude de suas características musicais (em geral advindas da tradição de representação musical dos pássaros no repertório europeu), mas sim pela substituição dos pássaros retratados. Pássaros europeus como o rouxinol e o cuco foram substituídos por pássaros brasileiros como o sabiá em *Alvorada*, de Carlos Gomes, e *Alvorada na Serra*, de Alberto Nepomuceno; a siriema em *Tiradentes*, de Manuel Joaquim de Macedo, além do *Uirapuru*, de Villa-Lobos (Note-se aqui que estas três espécies se fazem presentes entre os diversos pássaros de *Canticum Naturale*).

Carlos Gomes é apontado por Volpe como um paradigma da nacionalização da música brasileira através de fórmulas musicais descritivas e sonoridades

onomatopaicas que situam suas paisagens em tempo e lugar específicos. A figura. 15 apresenta uma passagem do prelúdio *Alvorada*, da ópera *Lo schiavo* (1889):

The musical score for the prelude 'Alvorada' is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece, marked 'Lentamente' for the flute (Fl. I & II) and 'Allegretto animato' for the violin (Vln. I divisi). The flute part starts with a piano (pp) dynamic and features a melodic line with triplets. The violin part provides a rhythmic accompaniment with triplets. The second system continues the development of these themes, with the flute part becoming more active and the violin part maintaining its rhythmic pattern. The third system shows the continuation of the piece, with the flute part playing a melodic line and the violin part providing a rhythmic accompaniment. The score is written for Flute I & II and Violin I (divisi).

Fig. 15 – Cantos de pássaros em Alvorada, de Carlos Gomes. (Volpe, 2001, p. 252)

Volpe aponta nesta passagem a inventividade de Gomes ao combinar diferentes tipos de figurações e trinados no que seria uma reprodução da grande diversidade da fauna brasileira. Estes cantos de pássaros não identificados poderiam ser associados à paisagens caracteristicamente brasileiras não apenas pela ausência de referências à pássaros europeus, mas justamente por sua diversidade que evoca uma visão edênica da natureza brasileira construída na literatura e nas artes visuais (Volpe, 2001, p. 252). Neste mesmo prelúdio encontra-se a representação do canto do sabiá, um dos pontos em que mais se evidencia a referência musical a uma temática já estabelecida na literatura nacional. O conhecido poema *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, teve uma presença marcante no imaginário brasileiro do século XIX e subsidiou os compositores do período em suas representações da paisagem nacional ao caracterizar o sabiá, e conseqüentemente seu canto, como um símbolo nacional, significado este compartilhado por criadores e o público da época (Volpe,

2001, p. 250). A primeira representação do sabiá na música brasileira é a referida passagem do prelúdio *Alvorada*, de Carlos Gomes:

Fig. 16: O canto do Sabiá em *Alvorada*, de Carlos Gomes (Volpe, 2001, p. 251)

Como mencionado anteriormente, a nacionalização das representações musicais de paisagens e cantos de pássaros iniciada por Carlos Gomes se tornou um paradigma para os compositores brasileiros. Em 1891, *Alvorada na Serra* (primeiro movimento da *Série Brasileira*), de Alberto Nepomuceno, trazia uma outra representação do canto do sabiá:

Fig 17: canto do sabiá em *Alvorada na Serra*, de Alberto Nepomuceno (Volpe, 2001, p. 286)

De acordo com Volpe, (2001, p 286), *Alvorada na Serra* possui as mesmas características de localização espacial e temporal de uma paisagem a partir da

referência a um pássaro típico da fauna brasileira, sendo um dos exemplos de composições que retomaram e consolidaram o paradigma de Carlos Gomes. A autora aponta que as diferenças musicais entre as duas representações pode ser explicada pela existência de diferentes espécies de sabiá, o que, no entanto, é um ponto de difícil elucidação já que são desconhecidas as fontes utilizadas pelos dois compositores para registro e transcrição do canto do pássaro. Cabe ressaltar também que ambas as representações, conforme apontado anteriormente, deram-se a partir do diálogo com uma longa tradição europeia de representações de pássaros na qual a fidelidade das transcrições não tem papel preponderante, mas sim a simbologia e os significados associados a este material.

O apontamento de Volpe, segundo o qual estas representações de paisagens na música brasileira se deram através de um esforço de nacionalização das temáticas articulado no entanto a uma constante adaptação aos preceitos técnicos e estéticos europeus, pode ser aprofundado a partir das reflexões de Dudeque (2010), que aborda *Alvorada na Serra* pela perspectiva do Realismo Musical:

Na música brasileira, a Série Brasileira de Alberto Nepomuceno tem sido classificada como precursora do nacionalismo, no entanto, esta obra pode ser considerada como ilustrativa de tendências estéticas provindas do pensamento europeu, que adotadas na literatura e na estética brasileira, engendraram uma obra ilustrativa do Realismo em música. (Dudeque, 2010, p. 137).

Dudeque se baseia em Dalhaus para apontar que as noções de nacionalismo e Realismo na música são inextricavelmente associados na música europeia do século XIX. Assim, ao evocar um caráter nacional em sua música através de representações musicais de paisagens compreendidas pela época como nacionais, compositores como Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno não estavam apenas dialogando com a tradição europeia anterior ao século XIX, mas sim, enquadrando-se em uma tendência estética que lhes era contemporânea: “Como um homem do seu tempo, um cosmopolita, Nepomuceno apresentou na sua obra as diversas tendências estéticas da sua época, incluindo aí conotações descritivas, sociais e políticas.” (Dudeque, 2010, p. 146). Apesar de apontada como a peça precursora do nacionalismo musical brasileiro em virtude do emprego de material folclórico (a melodia da canção Sapo Jururu), *Alvorada na Serra* também apresenta aspectos nacionais na forma de alusões a situações descritivas da natureza. Ainda segundo Dudeque:

A diferença entre estas ideias é reconhecidamente tênue, e a utilização de Realismo em música pode também ocasionar um sentimento de nacionalismo, por evocar ambientações e ideias que fazem parte da realidade de uma determinada nação, e este é o caso da Série Brasileira. (Dudeque, 2010, p. 160).

Em suma, pode-se observar no fim do século XIX uma clara tendência de nacionalização da música brasileira através de referências programáticas a elementos caracterizados pela cultura da época como símbolos nacionais, incluindo-se neste processo representações de pássaros típicos de nossa fauna. O sabiá, observado em Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno, tem uma presença marcante no primeiro movimento de *Canticum Naturale* a partir do compasso 20:

Fig. 18: Canto do sabiá realizado pela flauta em *Canticum Naturale* (Krieger, 2000, p. 7)

Em comparação às representações anteriores deste pássaro (ver figuras 16 e 17), não se pode observar muitas semelhanças estruturais além da escolha do mesmo instrumento e da presença preponderante de apojeturas. No entanto, pode-se apontar a mesma característica de localização de uma paisagem caracteristicamente brasileira através da referência ao sabiá, o que evidencia o diálogo de *Canticum Naturale* com alguns preceitos estéticos há muito presentes na música brasileira. Retomaremos esta questão após algumas considerações a respeito do canto do uirapuru, cuja representação em *Canticum Naturale* tem papel fundamental na organização macro-formal da peça.

3.1.3 O canto mágico do Uirapuru

Em *Canticum Naturale*, o canto do uirapurú marca a passagem do primeiro para o segundo movimento da peça sendo representado através de um solo de flauta. No ápice do segundo processo de adenamento textural do Diálogo dos Pássaros, um corte súbito em todos os naipes da orquestra é seguido pela exposição do solo de flauta acompanhado apenas pelos violinos, os quais realizam a representação dos insetos por meio da sustentação de harmônicos. Este aspecto estrutural, o silêncio da orquestra no momento do solo, é uma alusão às lendas que se referem ao uirapuru no folclore nacional (Krieger, 2018). Ao mesmo tempo um pássaro real e um ser mitológico, o uirapuru é um ponto importante nas lendas de diversos povos indígenas e de acordo com algumas destas lendas, seu canto é tão belo que toda a floresta silencia para ouvi-lo (Doolittle e Brumm, 2012, p. 58).

Como mencionado anteriormente, o disco *Vozes da Amazônia* (fig. 19), do ornitólogo Dalgas Frisch, que serviu de base para a transcrição Krieger, anunciava a publicação até então inédita do canto do uirapuru.



Figura 19: Capa do LP *Voices da Amazônia* (Discos Copacabana, 1964)

Reunindo gravações de diversas espécies de pássaros e outros animais, o disco de Dalgas Frisch se propunha a recriar o caminho percorrido pelo explorador espanhol Don Francisco de Orellana em sua expedição de 1542, a qual, cabe

uma visão essencialista da natureza brasileira, através da referência programática a um ser mágico da floresta e de uma estruturação musical que situa suas descrições em uma moldura atemporal. Ainda segundo Volpe:

A dimensão atemporal da paisagem musical, ou tempo mítico, se baseia em interações não-funcionais entre materiais modais, octatônicos, pentatônicos, de tons inteiros e não-diatônicos, estruturando justaposições em bloco que resultam em formas cumulativas como mosaicos. (Volpe, 2001, p. 318).

A respeito das características estruturais da representação do uirapuru na peça de Villa-Lobos, o compositor emprega alguns meios para reforçar a caracterização da melodia transcrita por Spruce (fig. 20) como um canto de pássaro, transpondo-a para uma tessitura mais aguda, inclusive próxima da tessitura do pássaro real, e empregando a flauta de acordo com as convenções da época (Santos, 2015, p. 117). No entanto, as representações do uirapuru presentes na peça se diferenciam das características acústicas do canto real deste pássaro em quase todos os seus aspectos. Segundo Santos (2001, p. 118), “isto sugere que o compositor não tinha uma preocupação ornitológica com esta melodia, utilizando-a apenas para representar livremente o canto do pássaro”. Na opinião de Krieger, referindo-se ao imaginário criado pelo próprio Villa-Lobos a respeito de suas viagens pelo interior do Brasil :

Villa-Lobos nunca ouviu o canto do uirapuru porque na época certamente não havia uma gravação. Ele disse que foi lá na Floresta Amazônica e ouviu o uirapuru. Mas o uirapuru do Villa-Lobos não tem nada a ver com o canto do uirapuru. (Krieger, 2018, entrevista ao autor).

Krieger aponta assim a fidelidade da transcrição do canto do uirapuru em *Canticum Naturale* como um ponto que diferencia marcadamente sua representação do uirapuru e a de Villa-Lobos (cabe lembrar, este é o mesmo ponto destacado pelo compositor ao se referir às diferenças entre sua poética em *Canticum Naturale* e o trabalho de Messiaen em suas peças ornitológicas). A figura 21 apresenta o solo de flauta através do qual o uirapuru é representado na peça de Krieger:

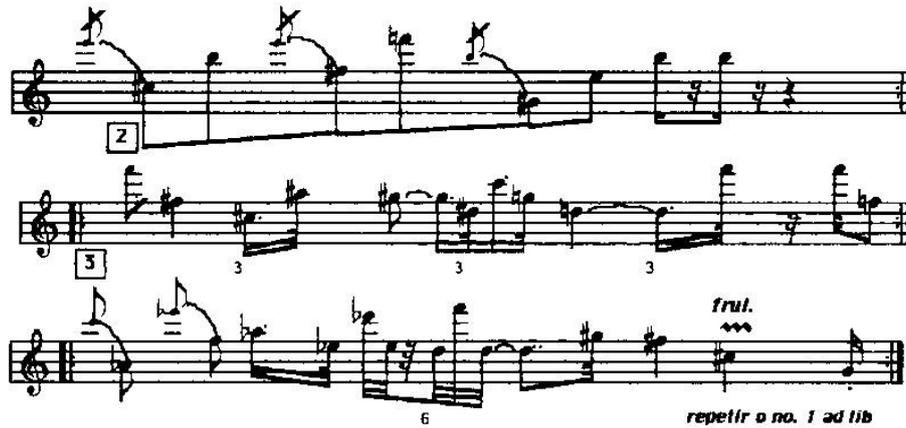


Figura 21: Canto do Uirapurú em Canticum Naturale (Tacuchian, 1999, p. 14)

A fidelidade da representação criada por Krieger neste solo de flauta, além de se fazer evidente em uma escuta comparativa com a gravação de Dalgas Frisch, é endossada por algumas observações que podem ser feitas a respeito do canto real do uirapuru. Segundo Doolittle e Brumm (2012, p. 63), o canto do uirapuru se notabiliza por apresentar sons que se assemelham a notas musicais, sem a complexidade que de maneira geral caracteriza as relações entre frequências nos cantos de pássaros: “Essas notas soam muito como um assvio humano, e mostram um resultado similar no espectrograma, com muita ênfase na nota fundamental e harmônicos muito fracos ou inexistentes”. Buscando identificar os intervalos mais comuns na vocalização do uirapuru, estes mesmos autores apontam a recorrência de oitavas, quintas e quartas, o que reforçaria ainda mais o caráter “musical” destes cantos:

Este emprego pouco usual de intervalos melódicos, combinado a diversos outros fatores, como o timbre que se aproxima ao da flauta, a predominância de alturas definidas ao invés de ruídos, e o aparente uso de motivos, faz com que estes cantos pareçam surpreendentemente musicais aos ouvidos humanos. (Doolittle e Brumm, 2012, p. 80. Tradução nossa).

Neste sentido, lembrando a declaração de Schafer (2001, p. 55) segundo a qual “as vocalizações dos pássaros, com poucas exceções, não se prestam às situações musicais”, poderia-se apontar o canto do uirapuru como uma destas exceções.

Se do ponto de vista estrutural a fidelidade da transcrição de Krieger ao canto real do uirapuru marca uma clara diferença em relação à representação criada por Villa-Lobos, no que se refere ao conteúdo programático pode-se apontar uma

aproximação entre *Canticum Naturale* e *Uirapuru*. Em ambas as peças a referência ao pássaro se dá com ênfase no caráter mágico que lhe é atribuído pelo imaginário popular, no caso de Villa-Lobos, o programa literário que embasa *Uirapuru* deixa clara a referência à lenda e não ao uirapuru real; no caso de *Canticum Naturale*, a despeito do realismo da transcrição, a maneira como o solo de flauta é apresentado com a orquestra quase em silêncio é, como já citado, uma clara referência à lenda (Krieger, 2018, entrevista ao autor).

Assim, o canto do uirapuru é mais um dos pontos em que *Canticum Naturale* dialoga com exemplos citados anteriormente ao empregar referências programáticas associadas à paisagem e ao folclore nacionais, especificamente os cantos de pássaros brasileiros, inserindo em um novo contexto os mesmos procedimentos apontados por Volpe (2001) em Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos: a dialética entre a representação de símbolos nacionais e a constante atualização da linguagem musical no contexto de uma cultura cosmopolita (no caso de *Canticum Naturale*, a música textural dos anos de 1960).

3.2. A Mãe d'Água

Mãe d'água, lara, ou ainda, Uiara, são denominações atribuídas a um mesmo personagem folclórico brasileiro que, apesar de comumente associado a culturas indígenas, tem sua inserção em nosso país a partir de adaptações de personagens do imaginário europeu chegados aqui através dos portugueses durante o processo de colonização.

Segundo Câmara Cascudo (apud Casemiro, 2012, p.17), as diferentes configurações que a lenda tomou no Brasil são todas resultado da confluência de três personagens: as sereias gregas, das quais nossa mãe d'água adquiriu o traço do canto sedutor, as sereias ibéricas, da qual adquiriu a forma de uma mulher-peixe (o mito grego descreve as sereias como mulheres-pássaro) e, por fim, um personagem ibérico conhecido como Moura Encantada, da qual a Mãe d'água teria adquirido o traço de oferecer presentes e tesouros a sua vítimas (um dos traços imutáveis da lenda em todas as suas variações é o fim trágico de quem se deixa levar pela figura sedutora). Realizando um estudo sobre a presença desta personagem em nossa literatura, Casemiro (2012, p.19) cita o etnógrafo João Barbosa Rodrigues, em texto de 1881:

A lara é a sereia dos antigos com todos os seus atributos, modificados pela natureza e pelo clima. Vive no fundo dos rios, à sombra das florestas virgens, a tez morena, os olhos e os cabelos pretos, como os filhos do equador, queimados pelo sol ardente, enquanto que a dos mares do norte é loura, e tem olhos verdes como as algas dos seus rochedos. (Rodrigues apud Casemiro, 2012, p.19).

A caracterização física da personagem, aqui enfatizando a adaptação da lenda ao clima e às características físicas do povo brasileiro (tenha-se em vista a associação comum entre a Mãe d'água e a figura de uma índia), contrasta com as descrições dos autores românticos que, segundo Casemiro, atribuíam à personagem traços europeus. Neste sentido, a autora demonstra como a representação da Mãe d'água na literatura brasileira apresenta afinidades com outra personagem folclórica, a Loreley:

(...) figura feminina que entrou para a mitologia germânica, sendo considerada um símbolo cultural associado ao Romantismo Alemão. Gostaríamos de observar que tal como a Loreley, a lara atingiu intensa popularidade entre os eruditos no Brasil no decorrer do século XIX e XX. (Casemiro, 2012, p. 20).

Como delineado no subcapítulo anterior, o fim do século XIX, período que assistiu aos primeiros anos de república no Brasil, tem como traço nas artes o início da construção de uma identidade nacional, uma primeira onda nacionalista que, seguindo os padrões estéticos românticos, trouxe como temática um corpus considerável de "símbolos nacionais", e cabe lembrar como Volpe (2001) descreve a representação artística de elementos da cultura indígena e da paisagem geográfica do país como um aspecto fundamental deste processo.

No caso da lenda da Mãe d'água, além de diversos exemplos na literatura e nas artes visuais, ainda no século XIX encontra-se um exemplo de sua presença na música brasileira: o poema "As Uieras", de Melo Moraes Filho, foi musicado por Alberto Nepomuceno em 1896 e obteve repercussão considerável, a peça de Nepomuceno tendo sido citada por Mário de Andrade em Aspectos da Música Brasileira em 1943. Lembre-se ainda que no decorrer do século XX esta identidade nacional forjada pelos românticos foi sendo reconfigurada de diversas formas em todas as artes. Novas características e funções foram sendo atribuídas ao mesmos temas e personagens elencados no século anterior como símbolos de uma brasilidade a ser construída.

É neste sentido que aqui, assim como na questão da representação dos cantos de pássaros, *Canticum Naturale* se articula mais uma vez a diversas obras anteriores que, concomitantemente à atualização da técnica e da linguagem composicional, se alinharam em um esforço de nacionalizar a música brasileira através da alusão à paisagem e ao folclore nacionais. A utilização de um vocalise para a representação da lenda abre espaço para algumas considerações a respeito deste tipo de composição como peça artística, as quais serão tecidas a seguir. Após isto, serão apontadas algumas aproximações entre este trecho da peça de Edino Krieger e a obra de câmara *Mãe D'água*, escrita pelo compositor paulista César Guerra-Peixe em 1969, buscando demonstrar uma relação dialógica entre as duas peças, tanto no plano estrutural quanto no que se refere ao contexto de criação das peças e ao conteúdo semântico proposto pela alusão à lenda da Mãe d'água.

3.2.1 Canções sem palavras: o vocalise como peça artística

O ato de entoar uma melodia sem texto, geralmente sobre uma vogal sustentada, faz parte da rotina tradicional de estudos e aquecimento de profissionais do canto e constituem boa parte do material didático voltado ao ensino de canto. A história do vocalise como gênero pedagógico remonta ao século XVI (DeJardin, 2017). O vocalise artístico, ou vocalise de concerto, pode ser visto como um gênero similar aos estudos para instrumento, os quais, partindo de um caráter inicialmente pedagógico, se tornaram obras de concerto, sendo que o advento destes estudos precedeu historicamente por muito pouco o vocalise artístico (Stickler, 1989). É interessante notar que o vocalise artístico foi um gênero importante na França no início do século XX não apenas na área do canto mas na de composição, e por isso há obras escritas por Ravel, Dukas, D'Indy, Koechlin e muitos outros (Chilcote, 1991).

No caso da música popular pode-se observar o uso do vocalise como estilo de canto no caso do scat singing do jazz, no qual para além da mimesis da execução instrumental há toda uma sintaxe própria. Também na música popular brasileira se pode afirmar que o estilo vocalise se faz presente, por exemplo, na obra de Milton Nascimento, cujos vocalises se mostram uma espécie de texto metafórico sem palavras (Cintra, 2016). Cabe apontar o exemplo do disco *Milagre dos Peixes*, cuja maioria das canções foram gravadas em forma de vocalise em virtude das letras terem sido censuradas, o que confere a estes vocalizes um simbolismo de resistência e força.

Segundo Valente (apud Chaves, 2012), o vocalise artístico é uma canção sem palavras, "na qual a voz do cantor exerce uma função que extrapola o que é pronunciado, aquilo que é dito". A ausência de texto desnuda o elemento puramente sonoro da voz, potencializando seus sentidos e exigindo domínio técnico do intérprete:

Além do alto nível de exigência musical característico de composições dessa modalidade, é notório o fato de que a execução dos vocalises artísticos faz as qualidades sonoras da voz se apresentarem mais expostas, uma vez que não há o auxílio semântico do texto e a articulação das palavras. (Chaves, 2012, p.16).

No estudo que realizou sobre a presença de vocalises artísticos no repertório de concerto brasileiro, Chaves (2012) aponta que a maioria das peças, incluindo aqui

os exemplos internacionais, foram compostas para vozes femininas agudas e muitas vezes são dedicadas a cantoras específicas em forma de homenagem. A autora aponta com curiosidade para o fato de não ter encontrado ao longo de sua pesquisa nenhum exemplo de vocalise artístico solo dedicado à voz masculina. Apesar de fugir ao escopo deste trabalho a investigação de questões de gênero na história da música, não podemos deixar de considerar as dimensões simbólicas vinculadas à voz feminina que este dado evidencia. Afinal, a Mãe d'água, personagem folclórico ao qual o vocalise de *Canticum Naturale* faz referência, tem como característica, em muitas de suas variantes, emitir um canto misterioso que atrai por sua beleza e enfeitiça suas vítimas levando-as invariavelmente a um fim trágico.

Neste caso, a imagem feminina, corporificada pela emissão vocal, se apresenta carregada de significados vinculados à lenda (beleza, sedução, ameaça). Uma imagem feminina ambígua, ao mesmo tempo bela e ameaçadora, cuja profundidade histórica remonta pelo menos às sereias da antiguidade grega. Considerando-se essa representação ambígua do feminino que se faz presente em *Canticum Naturale* através do canto da Mãe d'água, cabe lembrar que todo este repertório de vocalises, quase exclusivamente dedicado a intérpretes femininas, muitas vezes em forma de homenagens, foi quase exclusivamente criado por homens, o que coloca o canto como um dos poucos setores da música ocidental no qual sempre houve uma presença feminina preponderante, ainda que aqui a mulher, na maioria das vezes, não se desvencilhe do papel de “musa”, uma imagem distante, bela, porém um tanto subalternizada.

Ainda segundo Chaves (2012), outra característica comum a diversas peças do repertório de vocalises é a adaptação destas à execução por determinados instrumentos:

Em muitos vocalises artísticos, a escrita da linha melódica se presta a execução instrumental, o que pode ser confirmado pelas várias transcrições feitas dessas canções para sua execução por instrumentos musicais melódicos. (Chaves, 2012, p.15).

A partir deste dado pode-se levantar algumas questões. No caso da transcrição de um vocalise para execução instrumental, o que se manteria para caracterizar sua vocalidade? De maneira geral, o registro da voz e o grau de dificuldade específico que se pode exigir da voz humana são as duas características que se busca preservar

na escrita instrumental. O termo expressivo *cantabile* manifesta claramente esta técnica e a intenção de emulação do canto por um instrumento. Neste caso a escrita instrumental denota as características de uma voz humana, principalmente quando há também uma aproximação timbrística, como no caso do violoncelo, considerado um instrumento muito próximo da voz. Este tipo de escrita veio a configurar uma tópica na música do período clássico, intitulada por Ratner de *singing style* (Ratner, 1980).

Assim, ainda se pode falar em vocalise quando se subtrai o timbre vocal (e toda sua carga simbólica) como suporte, pois a remissão à voz adentra a própria linguagem no que se refere aos aspectos sintáticos e semânticos. Em *Canticum Naturale* é indicada na partitura a opção de que o solo vocal seja substituído por um violoncelo em casos de falta de intérpretes vocais. Neste caso, tendo em conta as referências programáticas associadas ao solo vocal, no plano semântico, a mudança causada pela substituição timbrística e a própria ausência do canto feminino enfraquece consideravelmente a referência à Mãe D'água. Isto ocorre não devido ao trabalho de transcrição em si, o qual é enriquecedor e dinamiza os repertórios dos diversos instrumentos (e vozes), mas sim ao fato de que a representação musical da mãe d'água, personagem que traz toda sua carga simbólica do feminino, se potencializa notavelmente pelo timbre (e pela presença) de uma voz feminina.

A respeito dos vocalises artísticos no repertório brasileiro, Chaves aponta que sua quantidade é relevante, porém "grande parte dessas composições permanece desconhecida, tanto do grande público, quanto dos intérpretes." (Chaves, 2012, p. 61). O exemplo apontado pela autora como o mais conhecido é o primeiro movimento das *Bachianas 5*, de Villa-Lobos, que tem como característica (comum a vários vocalises brasileiros) a alternância entre trechos vocalizados e trechos que possuem texto. Já em sua última obra, a suíte sinfônica *Floresta do Amazonas*, Villa-Lobos utiliza diversos vocalises para voz feminina que fazem referência a cantos de pássaros da floresta, além de incluir como epílogo da suíte uma versão em vocalise de *Melodia Sentimental*, uma das quatro canções com texto de Dora Vasconcelos presentes na obra. Este tipo de vocalise, apresentado após a execução da mesma melodia com letra, parece potencializar a dimensão propriamente melódica de um material previamente conhecido. A ausência do texto potencializa a semanticidade do vocalise. como se o texto anteriormente apresentado não tivesse sido suficiente para exprimir o conteúdo da obra.

Apesar de dar ênfase a produção de Villa-Lobos, tendo em vista a grande repercussão de suas obras, Chaves apresenta um catálogo com um número considerável de vocalises artísticos brasileiros que constituem o corpus de sua pesquisa, em sua maioria peças desconhecidas do público e até mesmo exemplos de peças que permanecem inéditas. Cabe apontar aqui a ausência de menção ao vocalise de *Canticum Naturale* no trabalho de Chaves que, no entanto, inclui o vocalise de Cesar Guerra-Peixe, mencionado anteriormente, o qual possui algumas relações importantes com a peça de Edino Krieger que serão abordadas a seguir.

3.2.2 *Canticum Naturale* e *Mãe D'água*, de Guerra-Peixe

Mãe D'água, para canto vocalizado e violão, foi escrita por Guerra-Peixe em 1969 especialmente para a gravação de Maria Lúcia Godoy em seu disco "O Canto da Amazônia". Este disco, trabalho realizado pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) em homenagem ao aniversário de 300 anos da cidade de Manaus, reunia peças com temática amazônica de autores como Cláudio Santoro e Waldemar Henrique tendo Guerra-Peixe como arranjador e autor de transcrições, além de compositor do vocalise mencionado. Esta peça apresenta pontos interessantes em paralelo ao solo vocal de *Canticum Naturale* além da referência à lenda da Mãe d'água em seu título, dado que já estabeleceria o dialogismo entre as duas composições.

Considerando brevemente o contexto de realização das duas peças, nota-se em primeiro lugar a presença constante da soprano Maria Lúcia Godoy, intérprete da melodia de Edino Krieger tanto no contexto original na trilha sonora do filme "Rua Descalça" quanto na estréia de *Canticum Naturale*, e a quem foi dedicada a composição de Guerra-Peixe. Além disso, as duas peças são fruto de encomendas, ambas de alguma forma possuidoras de um caráter "cívico": um disco em homenagem ao aniversário da Cidade de Manaus (no caso de Guerra-Peixe) e a comemoração dos 150 anos da Independência Nacional (no caso de Edino Krieger). Nos dois casos, a alusão à Mãe d'água ganha um sentido claro de representação de um símbolo da cultura nacional.

Cabe destacar também a relação pessoal entre os dois compositores, ambos egressos do Grupo Música Viva. Considerando-se esta relação, além da proximidade temporal na realização das composições e da presença de Maria Lúcia Godoy como intérprete em ambas, pode-se questionar se a temática da Mãe d'água teria sido

objeto de discussão entre os dois compositores, hipótese que é negada por Edino Krieger (2018) que, apesar de enfatizar sua proximidade com Guerra-Peixe, afirma mesmo desconhecer a peça do colega e amigo. No entanto, a despeito da intencionalidade dos compositores, pode-se observar, além destes elementos que aproximam o contexto de criação das duas peças, também alguns pontos de contato entre *Mãe D'água* e *Canticum Naturale* no que se refere às próprias estruturas musicais utilizadas, os quais serão abordados a seguir.

A respeito do acompanhamento realizado pelo violão na peça de Guerra-Peixe, Vetromilla (2010, p. 23), assumindo que o título da peça seria auto-explicativo no que diz respeito à aproximação entre a sonoridade do violão e o universo imaginário do compositor acerca da sonoridade da água, aponta que Guerra-Peixe

a partir de 1967, adotou como elemento constitutivo de sua linguagem composicional para violão uma textura contrapontística na qual se estabelecem dois planos sonoros distintos: um, estático, das cordas soltas; e outro, dinâmico, das cordas presas (...) Tal recurso pode ser associado à idéia do fluxo sonoro que traduz metaforicamente o som das águas de um rio. (Vetromilla, 2010, p. 23).

Observa-se assim, na peça de Guerra-Peixe, o mesmo binarismo estaticidade/dinamismo empregado por Edino Krieger na construção de sua representação sonora das águas. Apesar da disparidade de recursos instrumentais das duas peças (violão e orquestra sinfônica, respectivamente), nota-se uma clara proximidade entre os elementos que atribuem estaticidade ou movimento. Em ambos os casos, os elementos de dinamismo se constituem essencialmente por cromatismos, enquanto a estaticidade é sugerida pelo uso de pedais (cabe apontar que em *Canticum Naturale*, tendo em vista os meios instrumentais empregados, os elementos de dinamismo também se apoiam largamente na exploração do timbre). Tendo em vista que em seu contexto original a melodia de *Canticum Naturale* também foi registrada apenas com acompanhamento de violão, pode-se entender como aproveitamento das características idiomáticas do instrumento o fato de ambas as peças apresentarem a nota Mi como centro (característica que facilita o emprego de cordas soltas). A figura 22 apresenta o arpejo realizado pelo violão em *Mãe D'água*, de Guerra-Peixe, ao longo de quase todo o vocalise, além dos acordes formados a partir dos movimentos cromáticos e dos pedais:

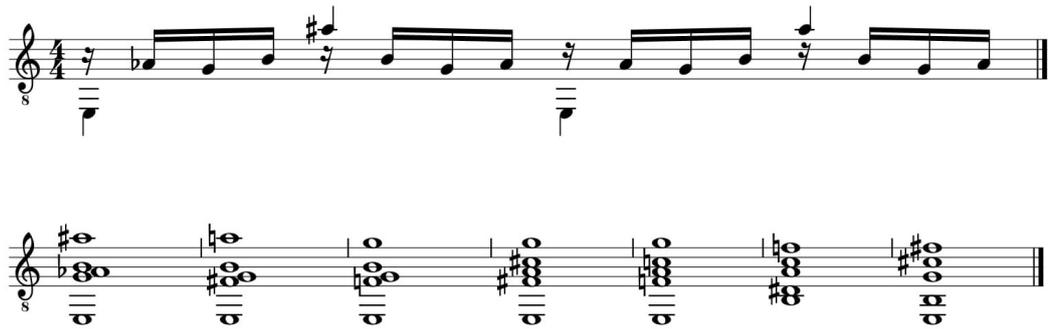


Figura 22: figuração rítmica e material harmônico do violão em *Mãe D'água*, de Guerra-Peixe

A linha melódica da soprano, no caso de Guerra-Peixe, apresenta um material mais variado em relação às alturas, apesar de ambas as peças explorarem a sobreposição das escalas lídia e mixolídia. Se em *Canticum Naturale* o emprego de escalas caracteristicamente nordestinas é realizado com o cuidado de evitar cadências melódicas ou arpejos comumente associados a este material, o solo vocal de *Mãe D'água*, em diálogo com os movimentos cromáticos realizados pela harmonia do violão, expande gradativamente a gama de alturas utilizadas ao ponto de perder-se esta referência. Mesmo em trechos nos quais as alturas correspondem às notas características dos modos lídio e mixolídio, algumas características nublam este material, assim como em *Canticum Naturale*. Como exemplo, a figura 23 apresenta os compassos iniciais da peça, nos quais a ênfase dada ao intervalo de semitom e a ausência do acompanhamento do violão (que se inicia no oitavo compasso e estabelece a nota Mi como centro) criam este nublamento:



Figura 23 - Compassos iniciais de "Mãe D'água", soprano a capella

Cabe aqui a realização de algumas considerações a respeito desta referência à tópica nordestina presente nos dois vocalises abordados. Salienta-se em primeiro

lugar que as escalas empregadas, às quais nos referimos até aqui como caracteristicamente nordestinas, apresentam usos e significados mais amplos em diversos contextos. A interpretação da tópica nordestina engloba diversos aspectos, como a presença de um triângulo e o modo de tocá-lo durante a seção do vocalise em *Canticum Naturale*, e não depende unicamente do material escalar que, no caso específico, é a combinação das escalas lídia e mixolídia. Estas escalas tem precedentes no trabalho de Debussy, por exemplo, constituindo ao lado de escalas pentatônicas, de tons inteiros, entre outras, o material melódico/harmônico utilizado pelo compositor francês na criação de estruturas musicais não teleológicas, o que o tornou um dos pioneiros na abertura de novos caminhos para a música pós-tonal.

Ainda neste sentido, uma outra característica da música de Debussy no que se refere à criação de uma música que supera a direcionalidade das estruturas tonais, e que pode ser identificada nos dois vocalises aqui abordados, é a ausência de procedimentos de desenvolvimento motivico, substituídos pela repetição literal ou quase literal de células melódicas. Por fim, um outro ponto de contato entre Debussy e as peças de Edino Krieger e Guerra-Peixe diz respeito à própria temática da água. O movimento das águas está presente em obras como *La Mer*, *La Cathedrale Engloutie* e, especialmente, no terceiro movimento de *Nocturnes*, cujo título, *Sirènes* (“sereias”), traz um forte paralelo com a Mãe d'água brasileira, além de também ser um exemplo importante de vocalise, aqui executado por um coro de vozes femininas. Pode-se observar assim que, tanto do ponto de vista estrutural quanto em relação ao plano semântico das peças, os materiais e procedimentos composicionais de Edino Krieger e Guerra-Peixe envolvem a tópica nordestina mas não estão restritos a ela, englobando outras referências e outras dimensões de significado, como a representação da sonoridade das águas.

Colocando a parte estes apontamentos, uma outra observação a ser feita a respeito das sonoridades nordestinas presentes nos vocalises de *Canticum Naturale* e *Mãe D'água* é o rompimento da cadeia isotópica estabelecida pela referência à lenda. Como descrito anteriormente, a lenda da Mãe d'água, apesar de suas diferentes versões em diversas regiões e de sua origem européia, tem sua caracterização mais comum no imaginário popular como uma lenda indígena da região amazônica. Ainda que se ignore este dado, o contexto dos vocalises estudados é nítido: *Canticum Naturale*, segundo seu autor, se constitui como uma descrição sonora da floresta amazônica; *Mãe D'água* foi escrita para um álbum intitulado "Cantos

da Amazônia". Por este viés, é possível questionar o motivo do emprego deliberado destas sonoridades nordestinas tanto por Guerra-Peixe quanto por Edino Krieger. No caso de *Canticum Naturale*, é importante lembrar o reaproveitamento da melodia realizado pelo compositor. Em seu contexto de origem, além de não fazer referência à lenda da Mãe d'água, a melodia foi registrada com acompanhamento de violão, sendo este, segundo Edino Krieger (2018), calcado na alusão aos ponteios dos violeiros nordestinos.

Considerações Finais

O panorama de relações dialógicas que pode-se observar nos apontamentos realizados neste trabalho evidencia a multiplicidade de referências e alusões a partir das quais Edino Krieger criou sua representação da floresta tropical amazônica. Esta vasta rede de conexões se mostra como uma via de compreensão para *Canticum Naturale* justamente por ser uma das principais características da linguagem da peça.

O primeiro capítulo apresentou o caráter de liberdade criativa que sempre caracterizou a poética de Edino Krieger ao longo de sua carreira, além de sua intensa atividade como produtor cultural a frente de projetos e instituições importantes da música brasileira. Mostrou também como a postura anti-dogmática do compositor em relação a linguagens estéticas e técnicas composicionais se materializa em *Canticum Naturale* através da multiplicidade de referências e relações dialógicas a partir das quais é construído este retrato sonoro da floresta.

O segundo capítulo, ao abordar aspectos estruturais da peça, apontou de que maneira a adoção de procedimentos composicionais característicos da Música Textural da década de 60 caracteriza a escrita de *Canticum Naturale* no primeiro movimento, e se articula a uma escrita mais tradicional no segundo movimento, caracterizado pela presença da tópica nordestina e pela representação sonora das águas.

O capítulo 3 demonstrou como a conjunção entre, por um lado, a adaptação da linguagem composicional à cultura cosmopolita e, por outro, a alusão a personagens e paisagens estabelecidos pela cultura brasileira como símbolos nacionais, alinham *Canticum Naturale* a características presentes na música brasileira desde pelo menos o século XIX. Aqui, apontou-se também as implicações estéticas do vocalise enquanto peça artística e a proximidade da peça em relação a *Mãe D'água*, de Guerra-Peixe, tanto nos aspectos estruturais quanto em relação ao conteúdo programático e aos contextos de criação de ambas as obras.

Por fim, cabe apontar a intenção de que este trabalho contribua para os estudos da linguagem composicional de Edino Krieger ao sugerir uma via de entendimento específica para uma de suas principais obras.

Bibliografia

AGUERA, Fernando; SCARDUELLI, Fábio. **Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica.** *Opus*, v. 21, n. 3. dez. 2015, p. 9-52.

BERRY, Wallace. **Structural functions in music.** Nova York. Dover, 1987.

BRUCHER, Nikolai Almeida. **Tendências na música sinfônica contemporânea do Brasil: Edino Krieger, Almeida Prado e Ronaldo Miranda.** Dissertação de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro. 2007.

CASEMIRO, Sandra Ramos. **A lenda da lara: nacionalismo literário e folclore.** Dissertação de Mestrado, USP, 2012.

CEVALLOS, Semitha H. M. **"A recepção do sonorismo polonês por parte dos compositores brasileiros"**. Dissertação de mestrado. UFPR. Curitiba. 2012.

CHAVES, Patrícia Cardoso. **O vocalise no repertório artístico brasileiro: Aspectos históricos, catálogos de obras e estudo analítico da obra Valsa vocalise de Francisco Mignone.** Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2012.

CHILCOTE , Katheryn Susan. **The Vocalise Art Song.** Tese de doutorado em musica (DMA). Eugene: University of Oregon, 1991.

CINTRA, Luciano. **O realístico e o ficcional em MINAS, de Milton Nascimento: uma aplicação adaptada do modelo de Allan Moore.** Anais do IV SIMPOM, 2016.

DAY-O'CONNELL, Sarah. **The Singing Style.** In Danuta Mirka (Ed.) *The Oxford Handbook of Topic Theory*, New York, NY: Oxford University Press, 2014, p. 238-258.

DeJARDIN, Kathleen Rose. **The Accompanied Vocalise and Its Application to Selected Baroque, Classical, Romantic and Twentieth Century Songs and Arias.** Tese de doutorado em musica (DMA). Tucson: University of Arizona, 1992.

DOOLITTLE, Emily; BRUMM, Henrik. **O Canto do Uirapuru: Consonant intervals and patterns in the song of the musician wren.** Journal of interdisciplinary music studies, v. 6, n. 1, p. 55-85, 2012.

DUDEQUE, Norton. **"Realismo Musical, Nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno"**. Música Em Perspectiva, v.3, n 1. 2010, p. 136 – 163.

EDWARDS, Brent Hayes. **Louis Armstrong and the Syntax of Scat.** Critical Inquiry, 28, no. 3 (Spring 2002): 618-649.

EGG, André. **"Brasilidade e Diversidade composicional: Edino Krieger e seu lugar na história da música brasileira"**. Anais do II Festival de Música Contemporânea Brasileira. Campinas. 2015, p. 23 – 35.

FRISCH, John Dalgas. **Vozes da Amazônia.** LP, Discos Copacabana, 1975.

GENTIL-NUNES, Pauxy. **Análise Particional: uma mediação entre composição musical e teoria das partições.** Rio de Janeiro, 2009. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

GERLING, Cristina Capparelli. **Intertextuality, Narrativity and Tradition: Brazilian Piano Sonatas.** Musica Theorica. Salvador. TeMA, 2016, p. 1-36.

GRECO, Lara; BARRANECHEA, Lúcia. **Intertextualidade e pós modernismo musical.** Ictus, Vol 9. N.1. UFBA, 2008

HORTA, Luiz Paulo. **"Uma síntese do que há de melhor na música moderna do Brasil"**. Série Música Contemporânea Brasileira, v. 2 Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006, p.29-35.

KLEIN, Michael. **Intertextuality in Western Art Music**. Bloomington. Indiana University Press, 2005.

KRAFT, David. **Birdsong in the music of Olivier Messiaen**. Tese de doutorado, Middlesex University, 2000.

KRAMER, Lawrence. **Musical narratology: a theoretical outline**. Indiana Theory Review, v.12. 1991, p. 141-162.

KREUTZ, Thiago de campos. **A música para violão solo de Edino krieger: um estudo do idiomatismo técnico instrumental e processos composicionais**. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Goiânia, 2014.

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

_____ **Canticum Naturale**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileira, 2000. Orquestra.

_____ **Entrevista sobre Canticum Naturale**. Rio de Janeiro, 15 de maio de 2018. Gravado. Entrevista concedida a Julio Cesar Damaceno.

LEE, Chi Kuen. **The evolution of Messiaen's birdsong writings: the case of the blackbird**. Dissertação de mestrado, Universidade de Hong Kong, 2004.

LIU, Peng. **Exploring the Singing Style in Five Lyrical First Movements from Beethoven's Piano Sonatas**. Proceedings. American Musicological Society - Southwest Chapter Conference, Volume 5, Fall 2016.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. **A (in)distinção entre dialogismo e intertextualidade**. Linguagem em (Dis)curso – LemD, Tubarão, SC, v. 17, n. 1, p. 137-151, jan./abr. 2017.

MANFRINATO, Ana Carolina; QUARANTA, Daniel; DUDEQUE, Norton. **Tempo e música: considerações a respeito de influência e intertextualidade**. In: Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical, Anais. São Paulo, ECA-USP, 2013.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MESSIAEN, Olivier. **Technique de mon Langage Musical**. Alphonse Leduc, Paris, 1944.

MIRKA, Danuta. **The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki**. Katowice: Music Academy of Katowice, 1997.

PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor**. Rio de Janeiro, SESC, 2012.

PEIXOTO, Valéria. Org. **Edino Krieger: catálogo de obras**. Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, 2013.

PICCHI, Achille. **Brasilidade e Diversidade composicional: Edino Krieger**. Anais do II Festival de Música Contemporânea Brasileira. Campinas. 2015, p. 17 – 23.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: Reflexões sobre a retoricidade na música**. In: El Oído Pensante. Buenos Aires, v. 1, N.1. 2013, p. 1 – 23.

_____. **O canto do kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu**. Tese de doutorado em antropologia. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

_____. **Tópicas em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro**. Anais do Simpósio Internacional Villa-Lobos, USP. 2009, p. 127 – 134.

RODRIGUES, Lutero. **"Edino Krieger: música de câmara"**. Série Música Contemporânea Brasileira, v. 2 Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006, p. 39-51.

SANTOS, Daniel Zanella. **Narratividade e tópicos em Uirapuru (1917), de Villa-Lobos**. Dissertação de mestrado. Udesc, Florianópolis, 2015.

SCHAFER, Murray. **A Afinação do Mundo. São Paulo**. Editora Unesp. 2001.

SENN NETO, Caio Nelson. **Textura Musical: Forma e Metáfora**. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SERGL, Marcos Júlio. **A peça publicitária no contexto da paisagem sonora brasileira: dos primórdios ao "Pão Bragança"**. Anais do V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo. 2007

STICKLER, Larry Wayne. **Concert Vocalises for Solo Voice: A Selective Study**. Tese de doutorado em musica (DMus). Bloomington: Indiana University, 1989.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. **Um século de música orquestral e concertante**. In: 100 anos de Música no Brasil: 1912 -2012. São Paulo, Andreato Comunicação e Cultura, 2015.

TACUCHIAN, Ricardo. **"Uma trilogia sinfônica de Edino Krieger."** In: DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da Unirio, 1999, p. 7 – 23.

_____. **"Notas Biográficas - Datas Referenciais"**. Série Música Contemporânea Brasileira, v. 2 Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006, p. 17-24.

TAYLOR, Hollis. **Who bird is it? Messiaen's transcriptions of australian birdsongs**. Twentieth Century Music, 11/1. Cambridge University Press, 2014, p. 63-100.

VETROMILLA, Clayton. **Guerra-Peixe: da trilha sonora do filme O diabo mora no sangue ao Prelúdio N. 2 para violão.** Per Musi , Belo Horizonte, n. 21, 2010, p.19 - 24.

VIEIRA, Bruna Maria de Lima. **Sonata n.1 para piano e Divertimento para cordas, de Edino Krieger: um estudo comparativo.** Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 2005.

VOLPE, Maria Alice. **Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: ArtMusic from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s.** Tese de Doutorado. University of Texas at Austin, 2001.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido.** São Paulo. Companhia das Letras. 1989.