

Sonata n.1 para piano de Edino Krieger

Análise formal e motívica do primeiro movimento¹

Keisy Peyerl² | Guilherme Sauerbronn de Barros³

Universidade do Estado de Santa Catarina | Brasil

Resumo: O presente trabalho é decorrente de uma pesquisa em nível de mestrado e tem características de cunho artístico e acadêmico, tendo como propósito construir uma análise do primeiro movimento da Sonata n.1 para piano de Edino Krieger (1928 -), compositor catarinense reconhecido nacional e internacionalmente. Sua obra vem sendo cada vez mais objeto de interesse de intérpretes e musicólogos. O texto analítico foi elaborado tendo como principal referência o trabalho de Rudolph Rétí, *The Thematic Process in Music* (1951), além de trazer conceitos oriundos de Schoenberg (1996) e Caplin (1998) A partir da análise da Sonata n.1 foram discutidas implicações interpretativas de aspectos estruturais e formais da obra.

Palavras-chave: análise motívica; análise formal; Edino Krieger; Sonata n.1 para piano.

¹ *Piano Sonata n.1 from Edino Krieger: formal and motivic analysis of the 1st movement*. Submetido em: 11/01/2017. Aprovado em: 26/06/2017.

² Keisy Peyerl é formada em piano pela EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná e é mestranda na área de Práticas Interpretativas na UDESC. E-mail: keisypeyerl@hotmail.com.br

³ Guilherme Sauerbronn é doutor em musicologia pela UNIRIO e mestre em piano pela UFRJ. É professor associado na UDESC, onde atua como professor de piano e análise musical na graduação e na pós-graduação e orienta trabalhos de mestrado nas áreas de práticas interpretativas e musicologia. E-mail: guisauer@gmail.com

Abstract: The present article has artistic and academic characteristics, with the purpose of constructing a detailed analysis of the first movement's Sonata n.1 for piano by Edino Krieger (1928 -), Brazilian composer recognized nationally and internationally. In recent years his work has been increasingly object of interest of performers and scholars. The analytic text was based on the work of Rudolph Reti, *The Thematic Process in Music* (1951), and in concepts by Schoenberg (1996) and Caplin (1998). The analytical discussion pointed out structural and formal features of the work and its interpretive implications.

Keywords: motivic analysis; formal analysis; Edino Krieger; piano Sonata n. 1.

* * *

Este artigo apresenta resultados analíticos oriundos de uma dissertação de mestrado que teve como propósito realizar uma performance analiticamente informada do primeiro movimento da Sonata n.1 para piano de Edino Krieger.

A escolha do referencial analítico foi pautada pela necessidade de adequação à linguagem composicional de Edino Krieger. A obra sugere uma abordagem motivica por suas ampliações temáticas, variações, procedimentos contrapontísticos, tratamento polifônico e pela ausência de um plano harmônico estritamente tonal. Tendo em vista essas características, optamos pela obra “O processo temático na música”, de Rudolph Reti, para fundamentar nossa análise.

O músico sérvio Rudolph Reti afirma em seu livro que o processo temático começou a se estabelecer como elemento de coerência nas grandes composições musicais do período clássico, nas quais, segundo ele, pode-se constatar uma clara unidade temática. Essa unidade não provém de um pensamento vago, mas sim de temas criados a partir de uma ideia inicial/musical única e dos motivos básicos que contribuem para a conexão dos diferentes movimentos dessas grandes obras. (RETI, 1951: 4).

No quarto capítulo, o autor apresenta vários exemplos temáticos extraídos do repertório ocidental de concerto, e os divide em categorias. São elas:

1. Inversão⁴: é a movimentação contrária de um certo padrão musical. O movimento ascendente torna-se descendente e vice-versa. (p. 68)

⁴ Inversions

2. Reversão⁵: Conhecido também como retrógado, é a cópia de um padrão musical estabelecido, porém ao contrário. Ou seja, a última nota de um padrão será a primeira de um novo padrão, constituído pelas mesmas notas do original em ordem inversa.
3. Permutação⁶: um intercâmbio, uma recombinação de notas que produz um novo formato de um padrão pré-estabelecido. Não é necessário que as todas as notas antigas façam parte no novo padrão gerado. (p.72)
4. Estreitamento⁷: Compactação através da omissão de elementos pertencentes ao tema. (p.85)
5. Preenchimento⁸: Acréscimo de elementos ao tema.
6. Corte de partes temáticas⁹: é a diminuição de notas, valores ou ornamentos de um tema. (p.88)
7. Identidade de contorno melódico¹⁰: Contorno permanece igual, mas as notas podem ser diferentes. (p.73)
8. Compressão Temática¹¹: comprimir e transformar um padrão temático. (p.95)
9. Mudança de Harmonia¹²: usa-se o mesmo tema ou motivo, podendo ser harmonizado diferentemente. (p.99)
10. Mudança de Ritmo e de Tempo¹³: Desvios rítmicos, ou adição de células rítmicas diferentes. Pode vir a ocorrer modificação das posições métricas, ou a expansão de motivos pela adição de figuras consequentemente alterando o padrão original. (p.75)
11. Acréscimo ou subtração de acidentes¹⁴: o padrão continua o mesmo, porém as notas podem sofrer alterações pelo sustenido, bemol ou bequadro. (p.100)

Análise - Exposição

Seção A/Tema A

A Sonata n.1 foi composta entre dezembro de 1953 e maio de 1954. Partindo da citação do próprio Edino Krieger sobre suas sonatas para piano “[...] eram formas tradicionais e neoclássicas, com

⁵ Reversion

⁶ Interventions. Esta é uma contribuição original de Reti, que criou o conceito e lhe deu um nome (p.72). O termo que usamos para o conceito de Reti foi a permutação.

⁷ “Thining of thematic shapes”.

⁸ “Filling of Thematic Shapes”.

⁹ “Cutting of Thematic Parts”.

¹⁰ “The Conception of a Thematic Contour”.

¹¹ “Thematic Compression”.

¹² “Change of Harmony”.

¹³ “Change of Tempo, Rhythm, Accent”.

¹⁴ “Identical Pitch and Change of Accidentals”.

a preocupação de incorporar elementos temáticos, rítmicos e melódicos da música brasileira [...]”. (KRIEGER apud PAZ, 2012, vol II: 19).

O primeiro compasso da peça será reconhecido como célula temática principal. Trata-se de uma frase curta com apenas um compasso e sua anacruse. Seguida, no segundo compasso, do que vamos chamar de “variação da célula principal”. Os principais intervalos que compõem a linha inicial da sonata são 2as, 3as, 4as e 7as, matéria prima dos motivos principais que estarão presentes em todo o primeiro movimento, os elos que unem a peça em uma estrutura temática unificada.

A célula temática principal divide-se em três motivos: o motivo x caracteriza-se pelas notas *Si-Sol-Mi-Sol-Dó*; o motivo y como *Si-Lá*; e o motivo z é formado pelo grupo *Fá#-Si-Mi-Lá*.

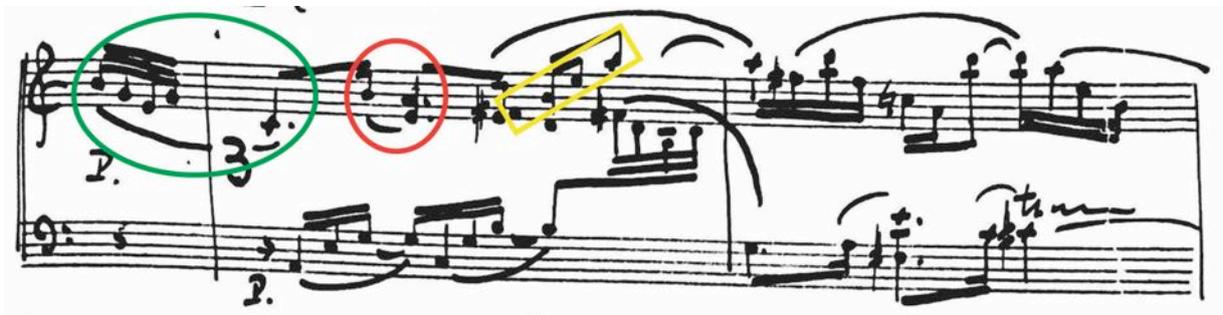


Fig. 1 – Compassos 1 e 2. Motivo x em verde. Motivo y em vermelho. Motivo z em amarelo.

A variação da célula principal se caracteriza pelas qualidades temáticas listadas por Reti. Aqui o material temático começa a se transformar, a começar pelo motivo x . Em verde na figura 1, o motivo constitui uma téttrade, que, além de composta por intervalos de terças (maiores e menores), apresenta um intervalo de sétima maior se considerarmos as notas extremas, *Si* e *Dó*. O apoio resolutivo se dá sobre a nota *Dó*, que se encontra em tempo forte.



Fig. 2 – Compasso 2. Transformações dos motivos x, y e z em x', y' e z' . Respectivamente em verde, vermelho e amarelo.

Se olharmos para a célula principal transformada e nos concentrarmos no primeiro grupo de semicolcheias, comparando com as fusas do motivo x , podemos relacioná-los segundo o que Reti

denomina de *identidade do contorno melódico* em relação às notas *Lá-Fá#-Si-Fá#-Dó-Lá*. Também o âmbito intervalar do motivo x (7ª, *Si-Dó*) é o mesmo da sua variação do segundo compasso (célula inicial transformada), a qual designaremos por motivo x' .

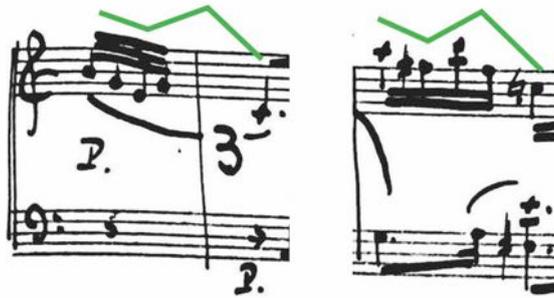


Fig. 3 – Compassos 1 e 2. Motivo x e x' .

Ainda na figura de n.2, em vermelho, a transformação do motivo y consiste em uma *inversão* do mesmo, a qual designamos por y' . É constituída originalmente pelas notas *Si-Lá*, uma segunda, convertendo-a, por *inversão* ou *reversão* em uma sétima, *Lá-Si*.

Na linha da mão esquerda um intervalo de 7ª (figura 4) reforça a característica intervalar do motivo y' .

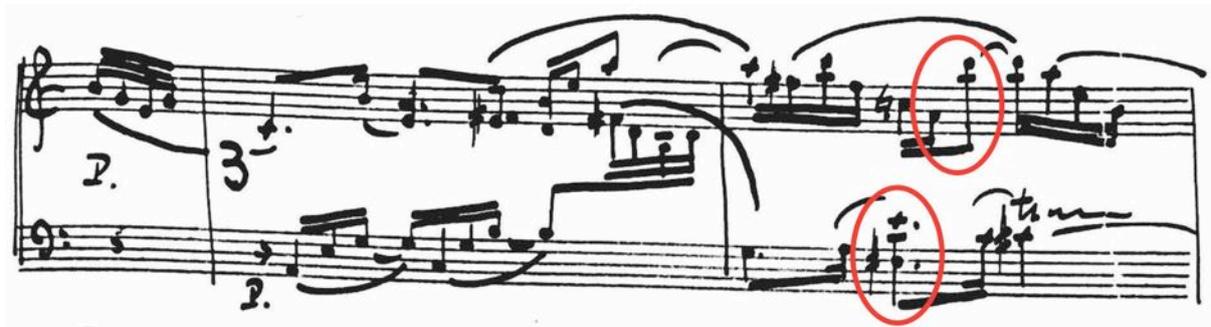


Fig. 4 – Compassos 1 e 2. Em vermelho na linha inferior, intervalo de 7ª; na linha superior, motivo y' .

E por fim, seguimos para o motivo z que na figura 5 está destacado na cor amarela. Se observarmos o motivo z não transformado, perceberemos sua estrutura quartal, ao mesmo tempo em que é constituído de quatro notas em movimento ascendente. No motivo z transformado, a nova figura é formada por três notas e sua direção é descendente. Seu final é construído exatamente como o começo da figura original correspondente. Nomearemos essa ocorrência de *reversão*.

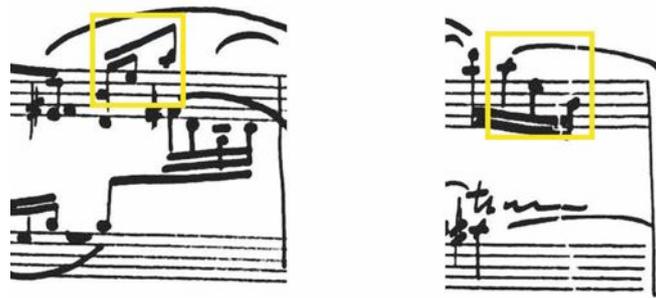


Fig. 5 – Compassos 1 e 2. Motivo ξ (célula rítmica principal). Reversão do motivo ξ (variação da célula rítmica).

O conjunto de motivos apresentados até o momento será chamado de Tema A. Após a *reversão* do motivo ξ , um novo grupo se apresenta em forma de progressão (figura 6, retângulo laranja), formada pela transposição quase literal da célula inicial da segunda frase, o motivo α' (circundada em verde).



Fig. 6 – Compassos 1 a 4. Progressão em laranja. Motivo α' em verde.

Esta primeira progressão baseada no motivo α' é imediatamente transposta um tom abaixo (figura 7):



Fig. 7 – Compassos 3 a 6. Motivo ζ transformado, representado na cor original amarela. Motivo ζ também transformado em rosa, mas sofrendo *reversão* e com *mudança de harmonia*. Progressão melódica em laranja.

Ao final de cada uma das progressões (em laranja) percebemos o motivo quartal ζ , em sua configuração original, também transposto.

Após cada uma das aparições do motivo ζ (em amarelo), reconhecemos o motivo α - *modificado harmonicamente* - na linha da mão esquerda. Até este ponto, o compositor não conclui nenhuma frase de forma definitiva, com uma finalização cadencial clara; há sempre uma "emenda" (quartas ascendentes – motivo ζ) para uma nova repetição do motivo inicial α na mão esquerda.

No trecho seguinte (figura 8), identificamos várias reaparições do motivo α , em sucessivas transposições. De acordo com a teoria de Reti, essas reincidências motivicas serão consideradas *mudanças de harmonia*. Uma nova transformação acontece, a qual reconhecemos como *corte de partes temáticas*, uma vez que há uma subtração de notas, provindas do motivo α . O material motivico é compactado no baixo, em um procedimento imitativo.



Fig. 8 – Compassos 3 a 7. Motivo x em verde. Em verde claro, cortes de partes temáticas correspondentes ao motivo x.

Em seguida a esse trecho, um tratamento rítmico de acordes (tríades) conduz ao ponto culminante de todo o trecho inicial (compassos 1 a 11). Essa aceleração e intensificação do fluxo musical se caracteriza por uma *liquidação*¹⁵, que "espreme" os materiais motívicos até as oitavas culminantes (figura 9).

¹⁵ Cf. Schoenberg, *Fundamentos da Composição Musical*, São Paulo: Edusp, 1990.



Fig. 9 – Compassos 10 a 12. Desenho quartal em verde. Oitavas suspensivas em rosa. Motivo de ligação em azul. Motivo x em verde após o motivo de ligação.

O movimento harmônico é conduzido pelo baixo (destacado em roxo), nas notas *Sib*, *Láb*, *Sol*, *Fá*, culminando em oitavas formadas por um intervalo de quinta (*Dó* no soprano e *Fá* no baixo).

Em azul, apresenta-se um novo elemento ao qual chamaremos de “motivo de ligação”, pois ele aparece como elemento conectivo entre seções formais. Quando o motivo de ligação aparece é então retomada uma nova apresentação do tema inicial. Aparecerá em episódios distintos como, por exemplo, nas rerepresentações dos temas iniciais.

Essa organização fraseológica do primeiro tema (compassos 1 a 11), é análoga à organização formal em Exposição, Desenvolvimento e Coda e será explorada de várias maneiras e em maior escala no tratamento dos temas e das seções, até o final do primeiro movimento. Neste sentido, o processo composicional de Krieger pode ser caracterizado como marcadamente *temático*, no sentido que Reti atribui a este termo.

Todo o material apresentado, portanto, se organiza em três momentos sucessivos:

- Exposição dos temas iniciais.
- Desenvolvimento fraseológico e motivico dos materiais iniciais e suas transformações.
- Desencadeamento dos materiais utilizados e transformados dentro de um fluxo musical até a um ponto culminante (as oitavas no compasso 11)

Seção A'

Logo após a seção A ser retomada, no final do compasso 11 e início do compasso 12, há uma repetição literal da célula inicial da seção A (figura 10).

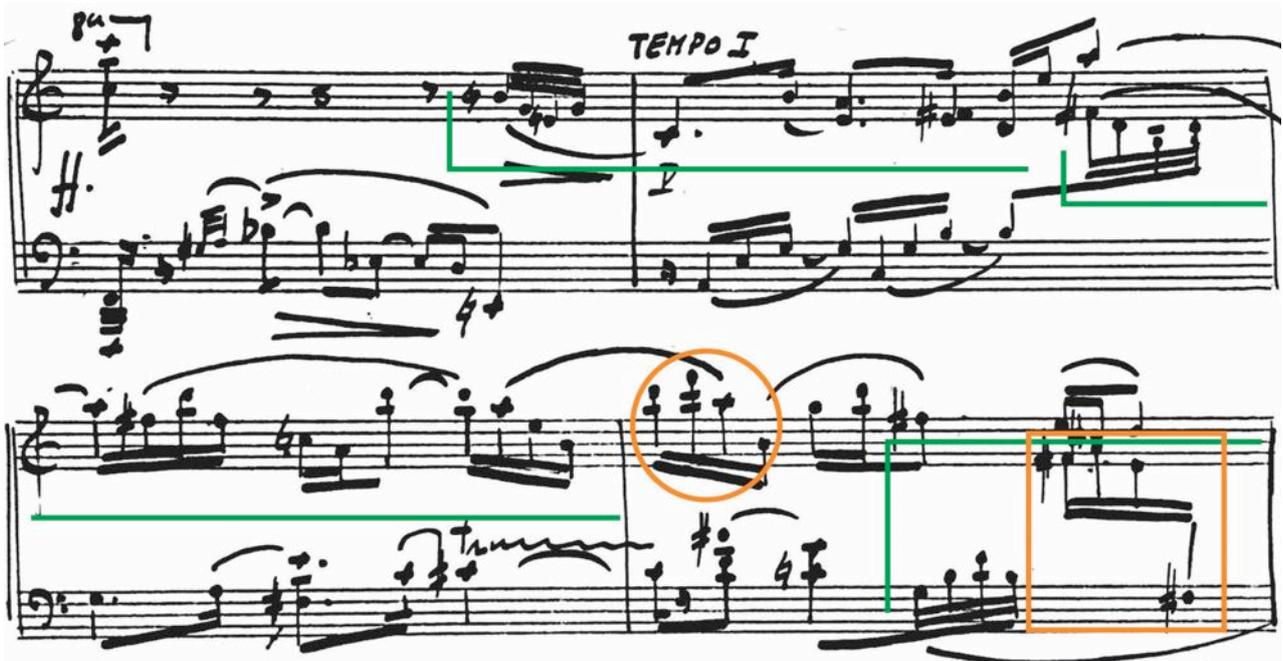


Fig. 10 – Compassos 11 a 14. Imitações: em linhas retas verdes, as pequenas frases. Em laranja, o motivo inicial das progressões.

A mudança nessa breve seção, que a diferencia da Seção A, se dá no compasso 14. A partir daí se inicia a transição para a seção B. Alguns dos materiais deste trecho marcam não só o percurso da seção A' para a B, como também já antecipam o próprio tema B.



Fig. 11 – Compassos 17 e 18.

Os materiais acima destacados (sextinas e uníssono, figura 11) terão papel decisivo na transição para o segundo tema. Na figura abaixo, apresentamos os motivos x' , x'' e x''' , nesta ordem, de modo a demonstrar as transformações do material até a constituição do segundo tema (figura 12).

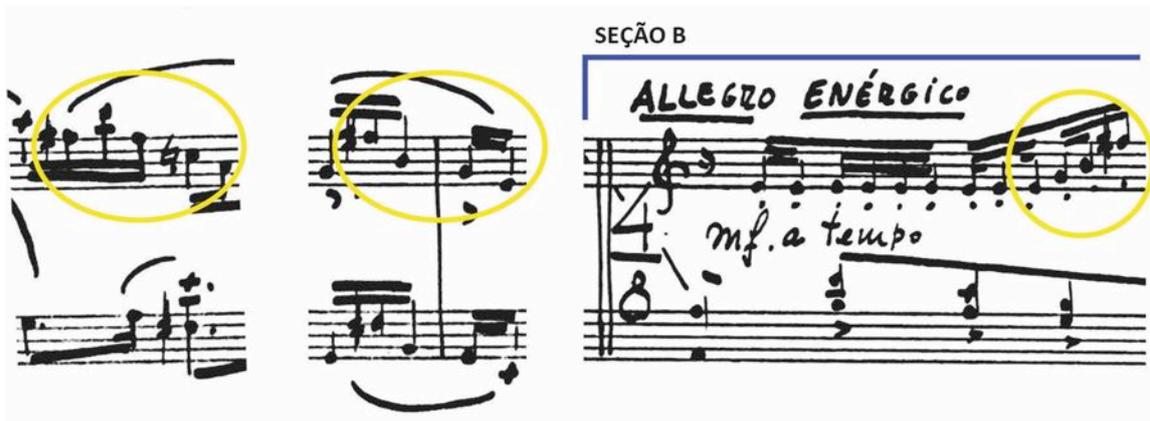


Fig. 12 – Compassos 2, 17 e 18, 27. Motivo x' já transformado, motivo x'' e motivo x''' .

O grupo em uníssono no final do compasso 17 e início do 18 apresenta a definição de *identidade do contorno melódico* em relação ao *motivo x'* , que aparece como variação da célula principal no início da sonata. O *motivo x'''* (compasso 27) aparece agora, como *inversão* do *motivo x''* . A coerência intervalar entre os motivos é clara.

Esse material conduz para a Codeta do tema, cuja primeira seção é um trecho quartal que desconstrói o tema inicial em variações livres. Como se fosse um grande trecho y' , construído a partir do *motivo y* (figura 13).



Fig. 13 – Compassos 19 a 25. Elemento quartal em amarelo.

A segunda seção da Codeta apresenta intervalos de terça (a partir do compasso 23), que preparam a aparição literal do *motivo x* no compasso 25 (circundado em verde escuro) e uma terminação quartal com a sensível superior concluindo em cadência para Lá (figura 14, compassos 27 e 28). Ou seja, trata-se de uma transição que tem como ponto culminante os materiais das sextinas e os grupos em uníssonos, e a dissolução desses elementos para a entrada do tema B (construído gradualmente a partir de transformações temáticas da seção A’).

Seção B

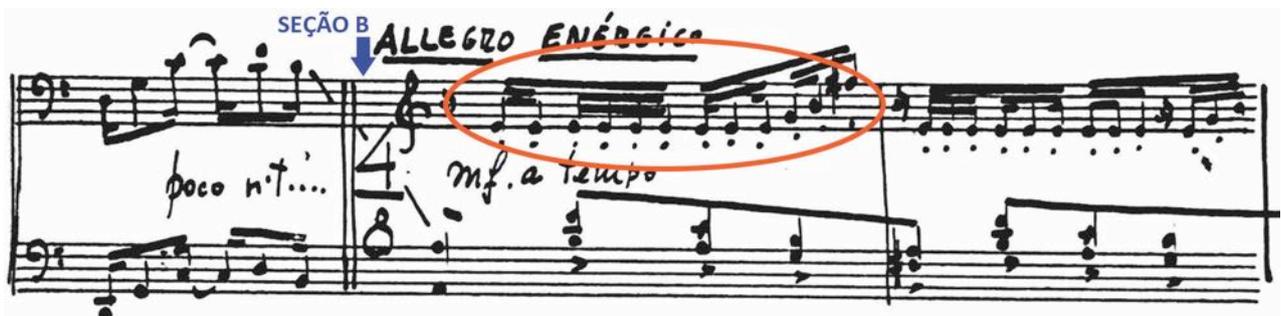


Fig. 14 – Compasso 27. Entrada da seção B e tema da seção B em laranja.

O elemento destacado em laranja é o segundo tema, que caracteriza a seção B da exposição. Sua linha melódica é composta de repetições de uma só nota (com características rítmicas do motivo *x* da

seção A, em fusas), enquanto que a linha inferior acompanha em intervalos de terças em progressão descendente. Esse mesmo acompanhamento aparece nos compassos 3 e 5 da Seção A. Está somente transformado e moldado em notas diferentes, porém, segue a mesma direção de seu precedente.

A seção B se caracteriza por uma rica sequência de apresentações de temas, liquidações, pontos culminantes e transições. Após o início do tema B, há um curto trecho de compressão dos materiais do tema B, constituindo o primeiro ponto culminante da seção. Neste ponto surge um elemento de transição para o que chamaremos de trecho quartal *jazzístico*¹⁶, que exerce uma função também de progressão (figura 15).

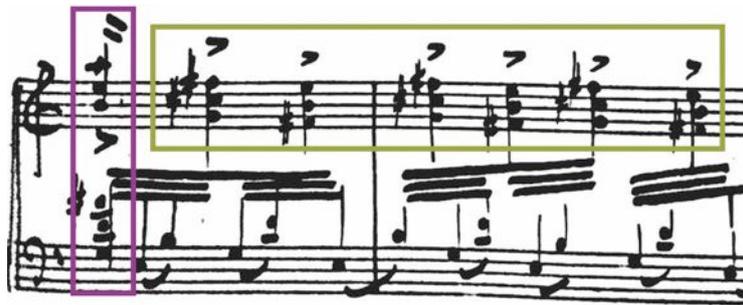


Fig. 15 – Compasso 33. Acorde final dos blocos rítmicos que antecipam o trecho jazzístico em roxo. Movimentos “zigzague” em verde, tanto na M.D quanto na M.E.

O trecho quartal *jazzístico* se estabelece por oito compassos (comp. 33 ao 40), culminando em fusas na linha do baixo, uma variação do grupo temático B, que produz uma sensação de suspensão e prepara, por meio da dissolução do material, a segunda ocorrência do tema da seção B.

O desenrolar do tema B nesse ponto, que principia exatamente como no começo da seção, porém transposto uma quarta aumentada abaixo, é quebrado com a transferência melodia principal para a linha do baixo, na mão esquerda (compasso 44). Neste ponto ocorre a repetição integral do tema B, transposta uma quarta justa abaixo (figura 16). Em seguida, marcada em rosa, tem início uma preparação na mão esquerda para o ápice da seção B. A linha melódica apresenta padrões intervalares já conhecidos, mas inaugura um novo tipo de jogo entre os intervalos, abusando das direções melódicas opostas, ora ascendentes, ora descendentes.

¹⁶ O termo *jazzístico* se explica pela sonoridade característica desse tipo de montagem de acordes.



Fig. 16 – Compassos 42 a 46. Retomada do tema B no primeiro compasso. Passagem do “tema” B para a mão esquerda. Em rosa, trecho que culmina para o grande ápice da Seção B.

Quando o ápice é atingido, oitavas “enérgicas” apresentam elementos que podem ser associados a uma estética nacionalista na melodia, utilizando o modo dórico (ver figura 17) numa variação do tema B cuja inspiração parece advir de uma cantiga nordestina.



Fig. 17 – Compassos 27 e 47. Tema B (47) e tema B modificado.

E após o retorno da harmonia quartal de caráter *jazzístico*, caráter esse anteriormente comentado, a seção B é concluída com a última ocorrência do motivo B, novamente transposto, em *Lá*, na linha do baixo (figura 18). O motivo de ligação novamente reaparece dando início ao desenvolvimento.



Fig. 18 – Compassos 57 a 59. Em laranja, a última ocorrência do tema da seção B. E em azul, motivo de ligação para o início do desenvolvimento.

Desenvolvimento

Esta seção inicia com a reapresentação do motivo inicial e seu desenvolvimento, exatamente como na seção A. O stretto no compasso 68 principia idêntico ao seu antecessor no compasso 9, porém, a partir da metade do compasso 69, acontece uma expansão e variação do padrão dos compassos iniciais 9 a 11. Krieger reutiliza o material de terças na linha do soprano, agora em oitavas, sempre repetindo o motivo \times^{17} . Tudo aqui se intensifica. Não só elementos motívicos, mas a própria densidade do trecho se maximiza em uma potência sonora e brusca, de grande amplitude textural (figura 19). Há uma grande descarga de “energia musical”, por isso, consideramos esse trecho como o ponto culminante de todo o primeiro movimento.

¹⁷ De acordo com a definição de Reti, por *identidade de contorno melódico*.



Fig. 19 – Compassos 67 a 71.

O retorno do tema B (comp. 78, figura 20) dá origem a uma nova seção e a um novo ponto culminante, de grande intensidade. Acreditamos também que, pelo fato de proceder de uma outra seção culminante um pouco mais agressiva, a dinâmica é acumulada, tornando a seção B” ainda mais enérgica.

Fig. 20 – Compassos 77 a 81. Início da seção B' em “alegro enérgico”. Em laranja, tema B. Em verde claro o padrão “bruto” de tríades em mãos alternadas. Em verde mais escuro, motivo x e suas variações. Terças descendentes típicas como acompanhamento do tema B em azul. Movimento cadencial das oitavas em cinza.

Os últimos acontecimentos da seção resultam na manutenção da intensidade e energia vibrante e “bruta” e usam, como anteriormente, a “compressão” dos temas. As vozes se alternam entre melodias (passagens em terças) e tríades. Além disso, as mudanças de registros do grave para o agudo intensificam a dramaticidade do trecho. O motivo x aqui aparece de diversas formas. De acordo com Reti, as transformações temáticas se deram basicamente por duas categorias. *Identidade de contorno melódico e inversão*.

Antes de seguir com a análise rumo à Reexposição, apresentaremos uma breve reflexão sobre o padrão formal do primeiro movimento, levantando como hipótese a possibilidade de que o primeiro movimento da Sonata possa também ser considerado uma forma rondó/sonata¹⁸.

Afirmamos anteriormente que na anacruse do compasso 60 iniciaria o desenvolvimento, que seguiria até o compasso 92. Nesse trecho relativamente extenso, ocorre a retomada integral da seção A e depois a retomada do material da seção B (compasso 78), tendo como novidade a fusão dos motivos característicos das seções A e B. É a única situação no primeiro movimento em que o compositor une

¹⁸ A forma rondó-sonata é basicamente utilizada em duas maneiras: ABACA – Forma rondó de 5 partes; ABACABA – Forma rondó/sonata de 7 partes.

os dois temas, criando assim uma possível seção C, e não necessariamente um B” como havíamos proposto anteriormente. Ou seja, ouve-se claramente os dois temas, e não simplesmente um tema B variado.

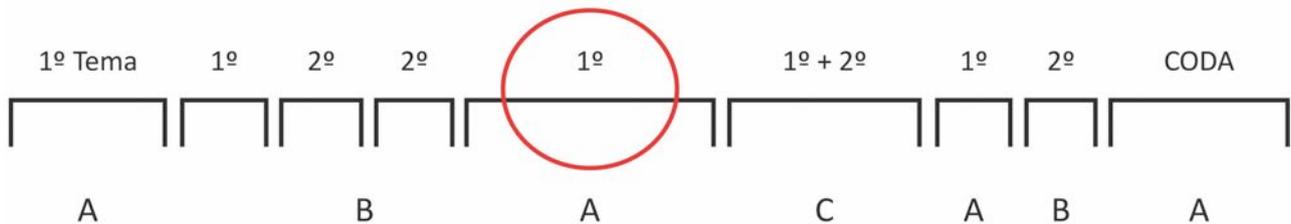


Fig. 21 – Esboço da forma Rondó/Sonata. O círculo em vermelho representa o ponto culminante de todo o primeiro movimento.

Partindo dessa ideia, o que anteriormente considerávamos como desenvolvimento, poderia ser apenas o retorno de A (destacado pelo círculo da figura acima), uma repetição (intensificada) da primeira seção temática. Ao considerar o trecho seguinte como uma seção autônoma, e não uma mera variação de B, passaríamos a encarar o primeiro movimento como forma Rondó-Sonata e não exatamente uma Sonata no sentido mais restrito do termo. Acreditamos que ambos olhares sobre esta sonata são possíveis e não excludentes; do ponto de vista do intérprete, tais considerações podem ser proveitosas no sentido de ampliar sua consciência sobre as possibilidades formais e o estabelecimento de contrastes e limites mais ou menos intensos entre as seções.

Nos pontos estruturais da sonata podemos reconhecer ainda a ocorrência de centros harmônicos bem definidos: o primeiro tema tem o início em *Dó* (compassos 1 a 11); a passagem para o segundo tema se dá com a chegada em *Lá*, como já observado anteriormente (compasso 27, seção B); o *motivo de ligação*, em todas as suas ocorrências, apresenta as notas extremas *Sib* e *Mi*, que formam um trítono; na entrada do tema A+B ou C (compasso 78), o centro é substituído por *Mib* e a partir da reexposição os centros retornam à ordem inicial começando por *Dó* (compasso 92), *Lá* (compasso 98), varia o mesmo tema inicial (em *Dó*) porém em *Láb* (compassos 121 e 122), finalizando o primeiro movimento em *Dó* novamente.

Reexposição e Coda

No compasso 92 a Reexposição é antecedida pelo “motivo de ligação” e, logo após, o material temático inicial é parcialmente rerepresentado em uma brevíssima seção (A”). De acordo com a figura abaixo (figura 22), o compositor inicia o tema da seção A até o compasso 93. Destacados em roxo, apontamos dois acontecimentos únicos: primeiro, o material temático é interrompido, na mão direita,

por um novo elemento; imediatamente a mão esquerda faz um “contracanto”, uma resposta a esse primeiro elemento.

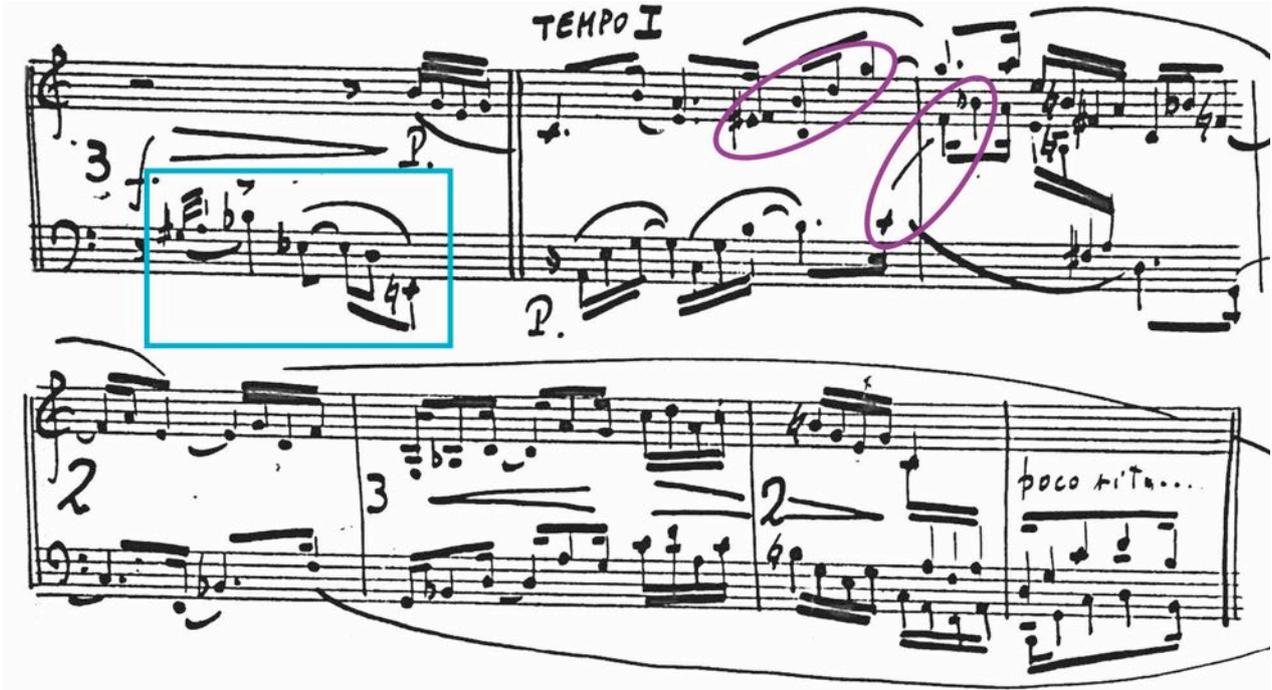


Fig. 22 – Compassos 91 a 97. Motivo de ligação em azul e “contracanto” em roxo no compasso 92.

Após uma cadência conclusiva em Lá, como na seção B, tem início uma nova seção baseada no material temático de B (figura 23).



Fig. 23 – Compassos 98 a 100. Em laranja, a volta do tema B em notas repetidas. As terças na M.E são característica clara do tema B. E em azul, nova melodia na M.E e em terças.

Um contraste acontece pelo movimento obsessivo da nota *Mi* repetida, estática, em oposição às terças descendentes na mão esquerda (movimento oblíquo das vozes). As mesmas tomam um diferente rumo nesses três compassos em questão. Em azul, o elemento das terças ganha um novo desenho

rítmico, conferindo mais movimento à linha da mão esquerda. A dinâmica aqui é totalmente oposta ao *allegro enérgico* de antes.

A seguir, as notas estáticas, que antes ocupavam a linha da mão direita, seguem para a esquerda e uma melodia *cantabile* em terças (como se fosse uma resposta às terças da M.E anteriores) as substitui (figura 24).

Há uma clara semelhança entre o desenho melódico em terças nos compassos 105 e 106 e o motivo \times , ao qual podemos relacioná-lo por *identidade de contorno melódico*.



Fig. 24 – Compassos 104 a 106. Melodia em terças destacadas em roxo.

A figura abaixo (figura 25) reúne a um só tempo vários elementos que se sucedem e sobrepõem, produzindo um efeito de intensificação motívica e textural. Em laranja, vemos o tema B ainda estático sobre a nota mi. As barras em verde claro indicam uma melodia em intervalos de 5ª (M.D) e acompanhamento em intervalos de 4ªs (M.E) em staccato, que se repetem por dois compassos. Essa breve passagem mostra um caráter insistente por parte da melodia, do acompanhamento e também da nota *Mi* como uma terceira voz.

Materiais do motivo de ligação, em azul, aparecem também com as típicas ornamentações cromáticas¹⁹ do motivo de ligação. O motivo \times também aparece na M.E. Assinaladas em roxo, novamente M.D e M.E se relacionam nas vozes extremas, não mais juntas como no compasso 107 e 108, mas num diálogo de pergunta e resposta. Ao mesmo tempo, a nota *Mi* continua estática, enquanto as “pinceladas” cromáticas do motivo de ligação continuam.

¹⁹ Essas ornamentações podem ser nomeadas pelos seguintes termos: “Clamationi” em italiano, “Schlefer” em alemão, e “Coullé” em francês.

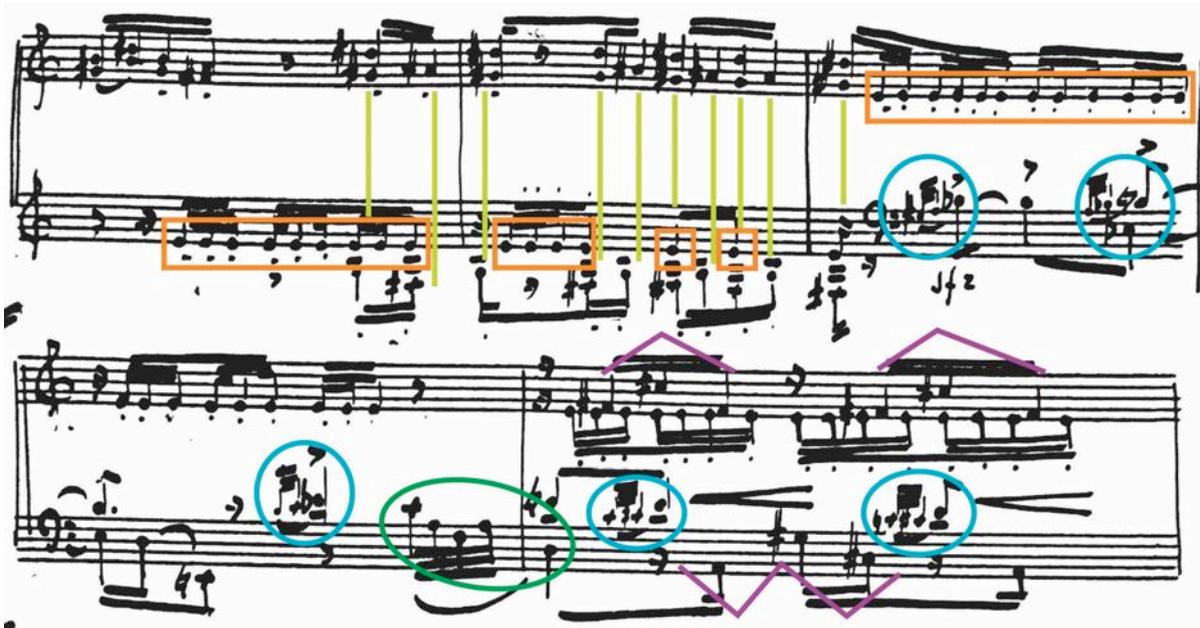


Fig. 25 – Compassos 107 a 111. Ornamentações do motivo de ligação em azul. Em laranja, reincidência do tema B. Barras em verde claro apontam para um relacionamento entre vozes. Em verde, o motivo *x* modificado harmonicamente. Diálogo entre duas vozes em roxo.

A partir daí um trecho de transição, semelhante aos compassos 20 a 26, conduz à Coda (figura 26).



Fig. 26 – Compassos 117 a 122. Em amarelo, trecho de transição para a Coda.

Após a repetição de todo o trecho inicial transposto e com poucas variações até o final da peça (128 ao final) há a repetição da liquidação da seção A, de forma idêntica aos compassos 10 a 12. Para potencializar o efeito de terminação do primeiro movimento, Krieger utiliza (destacado em verde) terças em oitavas no soprano, cadenciando em *Dó* oitavado tanto no baixo como na voz mais aguda.



Fig. 27 – Compassos 128 a 130. Em cor escura, destaca-se a liquidação do trecho final. Em verde, elemento em oitavas procedente da liquidação da seção A. Em vermelho, cadencia final em *dó* oitavado.

A título de conclusão, pode-se afirmar que o primeiro movimento possui elementos de coerência (temáticos, motivicos e harmônicos) que o unificam, a partir do que Réti e Schoenberg sustentam sobre o assunto, do primeiro ao último compasso, indicando que a unidade motivica acontece não só na estrutura dos temas mas também nas grandes seções da peça. O primeiro movimento carrega também uma certa ambivalência formal, o que possibilita sua interpretação como forma sonata ou como rondó-sonata.

As interrelações entre escuta, execução e análise da obra, fundamentais para o tipo de análise que apresentamos, apontam para a indissociabilidade dessas atividades no trabalho do intérprete e do teórico-analista. A essa aproximação corresponde o surgimento de uma nova categoria, a do artista-

pesquisador, reconhecida por López-Cano e San-Cristóbal em *Investigación Artística em Música* (2014) e com a qual nos identificamos.

REFERÊNCIAS

- CAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1998. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/32131694/Musical-Forms>>. Acesso em: 13 maio 2015.
- GANDELMAN, Salomêa; BARANCOSKI, Ingrid. *Edino Krieger - Obras para piano*. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/4162/3808>>. Acesso em: 23 jun. 2015.
- KRIEGER, Edino. *Sonata nº 1 para piano*. Rio de Janeiro, dezembro de 1953 a maio de 1954.
- LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN-CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: ESMUC, 2014. (<http://www.esmuc.cat/spa/content/download/18867/158302/file/Investigación%20artística%20en%20música.pdf>)
- RETI, Rudolph. *The Tematic Process in Music*. NY: Macmillan, 1951
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical/ Arnold Schoenberg*: tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. (Ponta; 3)
- PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. Rio de Janeiro: SESC Nacional, 2012. Vol I e Vol. II.