

A utilização do Idiomatismo do Violão na *Ritmata* de Edino Krieger¹

Thiago de Campos Kreutz²

Resumo: O presente artigo apresenta resultados parciais da pesquisa em andamento “A obra para violão solo de Edino Krieger: Um estudo do Idiomatismo Técnico- Instrumental e Processos Compositivos”. O foco deste estudo é evidenciar a utilização do idiomatismo do violão na obra *Ritmata* de Edino Krieger. Para tal foi feita uma breve introdução sobre o compositor, a obra e o idiomatismo do violão. É apresentada uma análise da utilização do idiomatismo na obra. Os resultados são expostos na forma de exemplos musicais e de tabela relacionando os elementos idiomáticos com as seções da peça. Como conclusão se constatou que a obra apresenta constantemente diversos elementos idiomáticos do violão.

Palavras-chave: Idiomatismo do Violão; *Ritmata*; Edino Krieger; Violão Brasileiro.

Abstract: The objective of the present paper is to present partial results of the ongoing research “Edino Krieger’s solo guitar works: a study of the technical-instrumental idiomatism and compositional processes”. The focus of this study is to demonstrate the use of the guitar idiomatism in Edino Krieger’s *Ritmata*. To this was made a brief introduction about: the composer, the work and the guitar idiomatism. Is presented an analysis of the utilization of the idiomatism in the work. The results are shown in the form of musical examples and a table listing the idiomatic elements and the work’s sections. In conclusion was found that the work presents constantly several idiomatic elements.

Keywords: Guitar Idiom; *Ritmata*; Edino Krieger; Brazilian Guitar.

¹ Trabalho apresentado no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012. Curitiba, PR, Brasil.

² Aluno do curso de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, Bolsista CNPq. Artigo redigido sob orientação do prof. Dr. Eduardo Meirinhos (Emac – UFG). Mail: thiagokreutz@yahoo.com.br

1. Introdução

Edino Krieger (n.1928) pode ser considerado um dos mais representativos compositores brasileiros da atualidade. Ao longo dos anos recebeu diversos prêmios, como: *Prêmio Música Viva* (1945), *Primeiro Prêmio no I Concurso Nacional de Composição do Ministério da Educação* (1959), *Prêmio Shell para a música Brasileira* (1987), etc.³. Também teve obras encomendadas por diversos intérpretes e instituições como: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes da Venezuela (*Ludus Symphonicus*, 1965); Governo do Estado do Paraná (*Estro Harmonico*, 1975); Turíbio Santos e Itamaraty (*Ritmata*, 1974); OSESP (*Passacalha para o novo Milênio*, 1999); Ministério da Cultura (*Terra Brasilis*, 1999); Duo-Assad e GHA Records (*Concerto para dois violões e Orquestra*, 1994); Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (*Estudos intervalares para piano*, 2001), entre outras.

Paz comenta a importância do compositor e sua obra,

Sua atividade como compositor vem suprindo e enriquecendo cada vez mais o repertório solista, camerista, coral e orquestral brasileiro, [...] A obra de Edino Krieger é excelente representante das práticas musicais da segunda metade do século XX e XXI, tanto no Brasil quanto no exterior, assegurando a seu autor lugar de destaque no panorama musical de nossos dias.⁴

A produção do compositor pode ser dividida em quatro fases de criação. A primeira (1944 - 1952) caracteriza-se pela ligação com a vanguarda (especialmente pela participação no Grupo Música Viva) e pela utilização da técnica serial dodecafônica.⁵ Neste período Edino Krieger foi fortemente influenciado pelas ideias e conceitos de Hans-Joachim Koellreuter (1915 – 2005), com quem estudou no Rio de Janeiro. Em sua segunda fase (1953 - 1964) passa a utilizar elementos e formas tradicionais da música ocidental, assim como elementos de música brasileira, desta forma caracterizando-se como “neoclássica com tendência nacionalista”.⁶ Sua terceira fase (1965 - 1994) constitui-se como uma síntese de suas experiências anteriores, passando a utilizar conjuntamente serialismo, elementos de vanguarda, tradicionais e brasileiros. A quarta fase (1994 -) é definida como “plena liberdade de expressão”, nela o compositor utiliza todo o material das fases anteriores, mas

³ PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. v.1. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012. p.173

⁴ PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. v.1. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012, p. 15.

⁵ O “Música Viva”, liderado por Koellreutter, foi um grupo de músicos que atuava em favor das práticas musicais contemporâneas, como o atonalismo. Foi antagônico ao movimento nacionalista.

⁶ RODRIGUES, Luthero. Edino Krieger: música de câmara. In: COELHO, Francisco Carlos. *Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga. 2006. p. 40.

o serialismo já não tem mais uma importância especial, passando a ser apenas mais uma possibilidade composicional.⁷

Para violão solo escreveu as seguintes obras: *Prelúdio* (1955), *Ritmata* (1974) *Romanceiro* (1984), *Passacalha para Fred Schneiter* (2002) e *Alternâncias* (2008). Além dessas obras escreveu, também, o *Concerto para dois violões e orquestra de cordas* (1994), *Sonâncias IV* (2002) para violino e dois violões e *Suíte Concertante para violão e orquestra* (2005).

A *Ritmata* foi encomendada pelo violonista Turíbio Santos (n.1943), que na época, vinha encomendando novas obras a compositores brasileiros⁸, com intuito de publicá-las pela editora francesa “Max Eschig” e gravá-las pelo selo ERATO.⁹ A *Ritmata* recebeu apoio do Itamaraty, foi publicada em uma coleção chamada “Turíbio Santos” da supracitada editora e gravada em 1976.¹⁰ Segundo Dudeque, a *Ritmata* é considerada:

[...] uma das mais importantes obras para o repertório dos últimos tempos [...], explora novos efeitos instrumentais e associa uma linguagem atonal a procedimentos técnicos utilizados por Villa-Lobos.¹¹

A obra apresenta diversos elementos ligados à vanguarda como, harmonia não tonal, ampla utilização de efeitos percussivos, elementos de notação musical, discurso centrado no vigor rítmico, entre outros. Em sua dissertação de mestrado, Maciel aponta que estes elementos podem caracterizar a *Ritmata* como obra de vanguarda, principalmente dentro do contexto da produção brasileira para violão da época.¹² Silva comenta a utilização inovadora da percussão:

Na obra *Ritmata* [...] é onde se encontrou, até o momento, o primeiro uso da percussão no tampo do instrumento de forma estrutural no Brasil. A intervenção da percussão no tampo é inserida de forma a dar um “contracanto” ou “contra-percussão” ou “contra-rítmica” do tema principal. Aos poucos o compositor vai inserindo pequenas células rítmicas no decorrer da narrativa fazendo com que a escuta se torne plural em sua simultaneidade e recorrência sucessiva.¹³

⁷ RODRIGUES, Luthero. Edino Krieger: música de câmara. In: COELHO, Francisco Carlos. *Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga. 2006. p. 40.

⁸ Entre eles Almeida Prado (1943 – 2010), Edino Krieger (n. 1928), e Marlos Nobre (1939).

⁹ Gravadora francesa fundada em 1953, especializada em música erudita. Turíbio Santos possuía, na época, um contrato para lançar um disco por ano.

¹⁰ Erato - STU 70.913.

¹¹ DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.p. 104.

¹² MACIEL, Michel Barboza. *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processo vanguardistas na literatura do vilão brasileiro*. 2010. 102p. Dissertação (Mestrado em Música) - UFMG, 2010.

¹³ SILVA, Mário da. *Elementos Percussivos Estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela*. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2., 2008, Curitiba. *Anais...* Curitiba. 2008. p. 63

Além da importância histórica da obra e sua ligação com a vanguarda, evidenciamos a constante exploração do idiomatismo do violão.

2. Idiomatismo

O termo *idiomatismo*, possui sua origem etimológica no prefixo grego *idio(-)*, que segundo o dicionário Houaiss tem o significado de “*próprio, particular, peculiar*”.¹⁴ Este mesmo prefixo forma as palavras *idioma* e *idiomático*.¹⁵ É utilizado aqui utilizado como referência as peculiaridades e possibilidades técnicas e expressivas que determinado meio sonoro possibilita. Sendo que como meio sonoro se entende qualquer instrumento/voz ou formação instrumental/vocal/mista.¹⁶ Dentre os assuntos que o termo engloba pode-se destacar: técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; possibilidades expressivas, procedimentos típicos da escrita; nível de exequibilidade dos procedimentos; conhecimento de obras relevantes para o meio, etc. Para Scarduelli:

[...] [O Idiomatismo] refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical.¹⁷

La Rue considera o idiomatismo como “reconhecimento (ou ignorância) das capacidades especiais dos instrumentos, como a capacidade de saltar de um ponto do compasso para outro, através de cordas soltas”.¹⁸ O autor supracitado considera ainda a facilidade de execução de passagens, uso de demandas que “caibam” de forma natural na mão do executante e efeitos peculiares de famílias de instrumentos, como elementos do idiomatismo.

Dentre os compositores que escreveram para o violão pode-se afirmar que Villa-Lobos (1887 – 1959) desempenhou um papel fundamental para o desenvolvimento de novas possibilidades idiomáticas para o instrumento. Segundo Meirinhos:

Acreditamos serem estes estudos [12 estudos para violão] de importância fundamental na literatura violonística do séc. XX.

¹⁴ HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Eletrônico HOUAISS da língua portuguesa*. Versão 1.0. Editora Objetiva Ltda. 2001.

¹⁵ Segundo o dicionário supracitado: *Idioma* - “estilo ou forma de expressão artística que caracteriza um indivíduo, um período, um movimento etc. ou que é próprio de um domínio específico das artes”. *Idiomático* - “traço ou construção peculiar a uma determinada língua, que não se encontra na maioria dos outros idiomas”.

¹⁶ Atualmente pode-se englobar ao conceito de meio sonoro os sons produzidos e/ou reproduzidos eletronicamente.

¹⁷ SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. 2007. 228p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2007. p. 139

¹⁸ LARUE, Jean. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970.p. 24

Ressaltamos a originalidade de seus achados técnicos, harmônicos e melódicos, que vieram a transformar a escrita idiomática do instrumento. Eles reformularam a linguagem do violão, acrescentando a este, elementos técnicos e musicais, até então desconhecidos nos tratados e métodos de D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste e F. Tárrega.¹⁹

Pode-se considerar, neste sentido, a utilização do idiomatismo como um elemento estrutural da peça, uma das principais inovações de Villa-Lobos. Entre outras obras, pode-se citar o *Estudo no. 12*, onde nota-se a utilização do recurso *paralelismo horizontal*. Neste recurso uma forma fixa de mão esquerda é utilizada em várias posições do violão, gerando assim uma sequência de acordes paralelos.

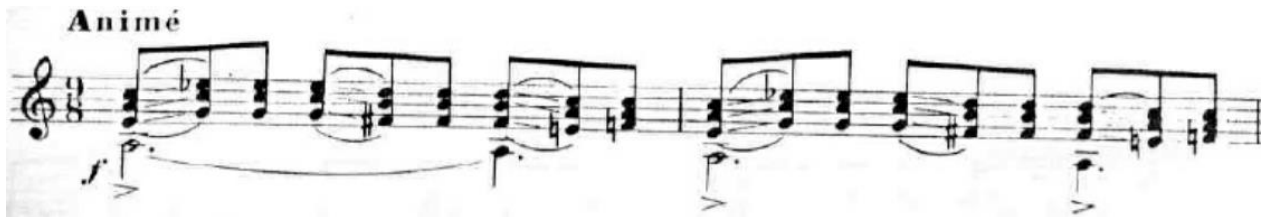


Figura 1 – Heitor Villa-Lobos - *Estudo n. 12. c. 1 - 2*

Carlevaro afirma que "... Villa-Lobos compôs o estudo n.12 pensando em termos das possibilidades técnicas do instrumento, e que a música foi consequência desta atitude".²⁰

3. Processo Analítico

Os procedimentos idiomáticos analisados serão divididos em quatro categorias: (1) "Mão Esquerda" (doravante "ME"); (2) "Mão Direita" (doravante "MD"); (3) "Efeitos"; (4) "Utilização de Cordas Soltas".

3.1. Mão Esquerda

Os procedimentos envolvendo ME analisados serão o *Paralelismo Vertical e Horizontal*. Battistuzo utiliza o termo "*progressões simétricas*" para definir estes dois procedimentos como sendo:

¹⁹ MEIRINHOS, Eduardo. *Fontes Manuscritas e Impressas dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*. 1997. 375p. Dissertação (Mestrado em Música) - USP, 1997. p. 17

²⁰ No original: "I can only say that Villa-lobos composed Study No.12 thinking in terms of the technical possibilities of the instrument, and that the music was a consequence of this attitude." (tradução nossa). CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclass Volume 3: technique, analysis and interpretation of the guitar works of heitor villa-lobos*. Heidelberg: Chantarele Verlag, 1988. p. 56

Repetição de um desenho ou digitação (padrão) em um movimento horizontal e/ou vertical da mão esquerda. Geralmente ocorrem por intervalos fixos (ex: terça maior ascendente). Podem ocorrer também de maneira atonal, ou seja, seguindo estritamente a colocação dos dedos no instrumento.²¹

O *Paralelismo Horizontal* consiste em uma sequência de padrões de ME realizados em diferentes posições do braço do instrumento, gerando assim, uma sequência de acordes ou intervalos paralelos. Havendo a presença de corda(s) solta(s) no padrão de ME haverá nota(s) pedal.²² Este tipo de processo foi exemplificado anteriormente no *Estudo no. 12* de H. Villa-Lobos.

O *Paralelismo Vertical* consiste em uma sequência de notas, intervalos ou padrões melódicos realizados em diferentes cordas do instrumento, mas permanecendo na mesma posição. Como resultado, geralmente, obtêm-se transposições ou material musical baseado na afinação do violão.²³

3.2. Mão Direita

Dentre os processos que envolvem MD²⁴ serão analisados os padrões de repetição como: *Fórmulas de arpejo*, *Trêmulo* e *Notas repetidas*.

Fórmulas de Arpejo consistem em padrões de digitações de MD repetidos. Geralmente cada dedo toca uma corda diferente. Existem diversas possibilidades de fórmulas de arpejo no violão, entre outras: (p, i, m, a); (p, i, m); (a, m, i, p); (p, i, m, a, m, i).

O *Trêmulo* pode ser considerado um dos efeitos idiomáticos mais característicos do violão. Wolff comenta a técnica, "... cada nota de uma melodia é repetida várias vezes rapidamente, criando parcialmente a ilusão de notas longas sustentadas por um espaço de tempo maior".²⁵ A textura obtida é, geralmente, de melodia acompanhada. A linha de baixo e o acompanhamento são realizados pelo polegar enquanto os dedos a, m, i, tocando na mesma corda executam a linha superior. A fórmula típica de trêmulo é p, a, m, i, escrito, geralmente como fusas ou semicolcheias.

²¹ BATISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. 2009. 178p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2009. p. 76.

²² Uma nota longa que permanece estática soando em uma voz, enquanto as outras se movimentam.

²³ O violão possui a seguinte afinação (da corda mais aguda para a mais grave): E3, B2, G2, D2, A1, E1. O que gera a seguinte disposição intervalar: 4J, 3M, 4J, 4J, 4J.

²⁴ Utilizaremos as siglas p, i, m, a, para nos referirmos aos dedos polegar, indicador, médio e anular da mão direita.

²⁵ WOLFF, Daniel. *Aperfeiçoando a Execução do Trêmulo*. Assovio - Periódico da Associação Gaúcha do violão, v.1, n.4, Porto Alegre, 2000.

Notas Repetidas podem ser executadas de diversas formas no violão, utilizando fórmulas como, “i, m”; “a, m, i”; “p, a, m, i”; “p, i”, entre outras.

3.3. Efeitos

Serão discutidos os seguintes efeitos: *Percussões*, *Campanella*, *Rasgueados*, *Arpejos*, *Timbre* e *Glissando*.

Percussões consistem em percutir notas ou sons, com qualquer uma das mãos em qualquer local do instrumento. Existem diversas possibilidades para a realização deste efeito, o que possibilita grande diversidade de resultados.

Campanella pode ser considerado um efeito resultante de ambas as mãos, assim como de cordas soltas. Foi classificado como efeito por considerarmos a peculiaridade de sua sonoridade. Consiste em realizar notas simultaneamente em cordas soltas e presas. Segundo Yates, citado por Vasconcelos, pode-se definir o efeito como “a superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas adjacentes”.²⁶

Arpejos e *Rasgueados* consistem em maneiras de se atacar diferentes notas em diferentes cordas simultaneamente. O *Rasgueado* consiste em atacar diversas cordas consecutivas com a parte de fora dos dedos e unha, desta maneira os dedos realizam um movimento na direção contrária em relação à direção que se usa normalmente para dedilhar. Pode-se utilizar apenas um dedo ou combinações como: “a, m, i, p”, “m, i, p”, “a, m, i” entre outras, e diversos padrões rítmicos. Segundo Battistuzzo, “O *rasgueado* é executado utilizando-se de golpes dos dedos da mão direita sobre as cordas em padrões ritmicamente precisos e frequentemente rápidos”.²⁷ Os *Arpejos* podem ser executados tanto com o polegar realizando um movimento descendente²⁸, tocando diversas cordas consecutivas, como um movimento rápido com “p, i, m, a”, como nas *fórmulas de arpejo* mencionadas anteriormente. Também se pode executar várias notas consecutivas com os dedos i, m ou a ascendente. O compositor pode escrever o sentido do *arpejo* ou *rasgueado*, assim como a digitação a ser utilizada.

Efeitos de Timbre consistem em realizar um timbre diferente do natural do instrumento. Podem ser realizados abafando as notas tocadas com a mão (*pizzicato*), ou tocando em diferentes regiões do instrumento (*sul tasto*), (*sul ponticello*). Outra forma de produzir um timbre diferenciado é através de notas harmônicas. Estas são produzidas pressionando-se levemente, com a ME, alguns pontos específicos das cordas e tocando-as

²⁶ VASCONCELOS, Marcus André Varela. *Recursos Idiomáticos em Scordatura na Criação de Repertório para Violão*. 2002. 162p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2002. p. 114 – 115.

²⁷ BATTISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. 2009. 178p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2009. p.77.

²⁸ Os termos “Ascendente” e “Descendente” são utilizados aqui como referência a direção do movimento da mão, não do resultado musical.

com a MD. Os harmônicos podem ser *naturais* ou *artificiais*, os primeiros obtidos em cordas soltas e o segundo em presas, necessitando-se de uma técnica específica de MD.²⁹

Glissando é um recurso onde se faz a transição entre duas notas diferentes passando rapidamente pelas notas intermediárias entre as duas. Pode-se fazer um *glissando diatônico, cromático, de tons inteiros* ou ainda passando por *todas as frequências*. Med o define como um “deslizando cromático entre duas notas de alturas diferentes”.³⁰ No violão ele é obtido tocando-se uma nota presa, e deslizando o dedo da ME que pressiona esta nota pelo braço do instrumento. Pode ser ascendente ou descendente, sendo que o resultado obtido nesse instrumento é o *glissando cromático*.

3.4. Utilização de Cordas Soltas

A utilização de cordas soltas permite que o intérprete execute passagens com certo grau de conforto. Scarduelli classifica a utilização de centros e modos que favoreçam o uso de cordas soltas como o *idiomatismo implícito*, ou seja, o idiomatismo que favorece a exequibilidade da peça.³¹

4. Análise

A obra será dividida em cinco seções: Introdução (*Lento*, c. 1); A (*Allegro Energico*, c. 2 – 51); B (*Cadenza*, c. 52); A' (*Allegro Energico*, c. 53 – 107); Coda (*poco meno mosso accelerando*, c. 108-118). O compositor não escreveu divisão de compasso nas seções: *Introdução* e *B*, de forma que, para facilitar a análise, consideramos como um compasso cada. Sendo assim o compasso n. 1 (c.1³²) refere-se à introdução e o compasso n. 52 (c. 52) refere-se à seção B. Para evidenciar a utilização dos processos idiomáticos apresentaremos, a seguir, alguns exemplos da partitura com anotações nossas (quadrados, retângulos e círculos). Quando um mesmo recurso, já exemplificado, for utilizado de forma similar em outro local da obra, iremos mencionar o compasso onde ele ocorre.

Na “Introdução” (Figura 2) as notas são percutidas no braço do instrumento com ambas as mãos³³. O compositor especifica com que mão deve-se percutir cada nota (m.d. e

²⁹ VASCONCELOS, Marcus André Varela. *Recursos Idiomáticos em Scordatura na Criação de Repertório para Violão*. 2002. 162p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2002. p. 114 – 115.

³⁰ MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 3ª. Ed. Brasília: Musimed. 1986, p. 208.

³¹ SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. 2007. 228p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2007.

³² Iremos abreviar a palavra compasso para “c.” De forma que c.1 significa compasso n.1.

³³ Este pode ser considerado um efeito característico desta obra.

m.g.³⁴). Segundo Fraga, “[...] as inesperadas percussões de mão direita e esquerda no braço do instrumento sempre surpreendem a audiência”.³⁵ Pode-se também observar a utilização do *paralelismo horizontal*. As notas do segundo retângulo consistem em uma transposição literal (um tom acima) das do primeiro. Para a realização no violão basta repetir os mesmos movimentos de ambas as mãos duas casas acima. Consideramos esta seção como uma introdução dos materiais que serão utilizados e desenvolvidos no decorrer da peça, tais como: percussão, desenvolvimento motivico, ritmos, paralelismo e atonalidade. O andamento lento desta seção contrasta com a seção que a sucede “A”, que possui um andamento rápido.



Figura 2. Edino Krieger -
Ritmata c. 1.

A seção “A” apresenta vigor rítmico, desenvolvimento temático e utilização de percussões. O próximo exemplo (Figura 3) consiste no motivo principal da obra, localizado no início desta seção, demonstra a utilização de cordas soltas. As notas Ré, Lá e Mi correspondem à 4^a, 5^a e 6^a cordas do violão. Ainda que a nota Ré geralmente seja executada como uma nota presa, neste caso para facilitar a articulação (*staccato*), ela pode ser executada como corda solta. Consideramos relevante este exemplo, pois este motivo ocorre, de forma idêntica, em vários locais da obra: c. 2, 9, 14, 53, 113, 114, 115, 117. Também ocorre transposto um 4^aJ acima nos compassos 26 e 84, o que acaba possibilitando a execução nas 3^a, 4^a e 5^a cordas soltas.

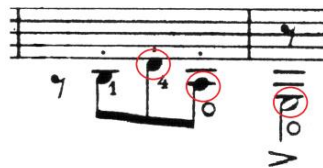


Figura 3. *Ritmata* c. 2 - 3.

Pode-se observar, no próximo exemplo (Figura 4), a utilização de *paralelismo vertical* (retângulos) e cordas soltas (notas circuladas). Este tipo de paralelismo ocorre, de maneira

³⁴ “m.d.” e “m.g.” são siglas para as expressões em francês “*main droite*” e “*main gauche*”: mão direita e mão esquerda, respectivamente.

³⁵ No original: “*The unexpected right- and left-hand percussão on the fingerboard always surprises the audience*”. (tradução nossa). FRAGA, Orlando. *Ritmata by Edino Krieger*. Trabalho Acadêmico. Eastman School of Music, University of Rochester. Ontario, 1995, p. 2.

similar nos compassos 35-36, 52(B), 63 e 91, neste caso, ocorre repetindo um ligado ascendente de dedos 1 e 2, partindo da primeira casa, nas cordas 4, 3 e 2.



Figura 4. *Ritmata*. c. 10 - 11.

Pode-se observar, na Figura 5, a utilização do efeito *rasgueado*. Neste exemplo o compositor define, através de setas, o sentido do movimento a ser realizado. É sugerido que seja realizado com o indicador, mas é possível encontrar interpretações que utilizam outras soluções, como por exemplo: “m”, ou “m (ascendente) e p (descendente)”, entre outras. São encontrados efeitos similares nos compassos: 64, 104, 106 e 116.



Figura 5. *Ritmata*. c. 13.

O próximo exemplo (Figura 6) apresenta uma série de acordes paralelos, acompanhados por cordas soltas (notas circuladas). Os acordes são executados utilizando a mesma disposição de dedos da ME, nas mesmas cordas, porém em diferentes posições, o que caracteriza o recurso *paralelismo horizontal*. Este recurso pode ser observado de maneira similar em diversos pontos da obra como nos compassos: 29, 30, 32, 57, 59, 61, 62, 66, 67, 68, 85 – 90, 92, 93, 100, 103, 111 – 115. A nota Fá# no terceiro compasso do exemplo pertence à linha do baixo, pois está escrita com haste para baixo, porém é uma das notas do padrão de ME, executada pelo dedo 2, na quarta corda. Consideramos este exemplo emblemático da utilização do idiomatismo nesta obra, pois o *paralelismo horizontal* é um recurso característico do violão, e ele é utilizado, nela, com frequência. Também, o acompanhamento com cordas soltas acaba por viabilizar a exequibilidade do trecho, contribuindo para que o intérprete sinta-se confortável para realizar os acentos, a polirritmia e o fraseado.



Figura 6. *Ritmata*. c. 15 - 19.

A Figura 7 consiste no trecho que sucede o anterior. Nele podemos observar outra forma de utilização do *paralelismo horizontal*, agora alternando dois padrões diferentes de acordes e conseqüentemente de disposições da ME. Os padrões diferentes foram marcados com retângulos e círculos. Ocorrem trechos similares a este nos compassos: 32 - 36 e 104 - 107. Pode-se observar que a linha do baixo continua a utilizar cordas soltas (notas circuladas), e as notas graves dos padrões de ME. Observa-se que os dois primeiros acordes possuem a mesma disposição intervalar dos outros acordes marcados com retângulos, porem estes estão arpejados.

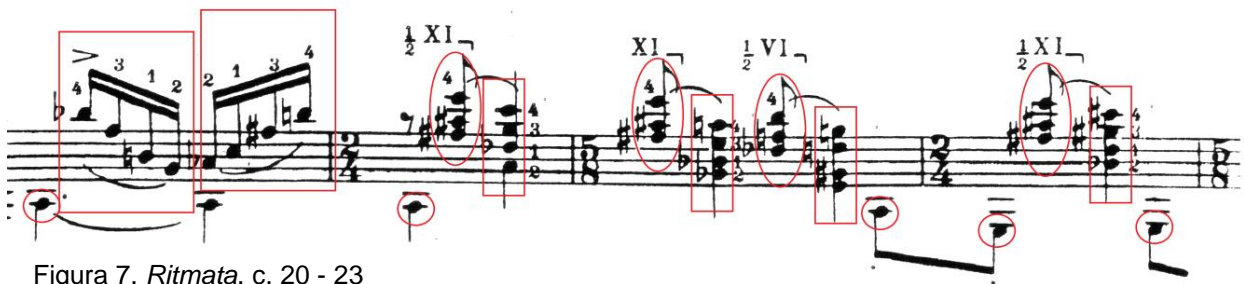


Figura 7. *Ritmata*. c. 20 - 23

O próximo exemplo (Figura 8) apresenta, novamente, *paralelismo horizontal* (marcado com retângulos), assim como duas fórmulas de arpejo (MD) espelhadas (marcado com "arp."), "a, i, m, p" e "p, m, i, a". Também notamos a utilização de percussão no tampo e/ou laterais do instrumento (marcado como "perc."). Percussões similares a estas ocorrem nos compassos: 45 e 46, 83, 102, 104 e 106. Também notamos a presença de acompanhamento com corda solta (notas circuladas).

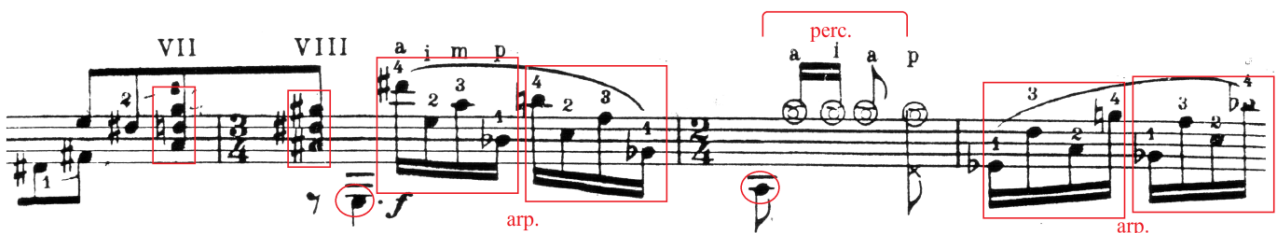


Figura 8. *Ritmata*. c. 29 - 32

Nos próximos três exemplos (Figuras 9, 10 e 11) é possível observar a utilização de percussão no tampo e/ou laterais e cordas do instrumento, além da presença de efeitos de *timbre*, como harmônicos (notas circuladas) e *pizzicato* (marcado com retângulo) e arpejo (marcado com retângulo).

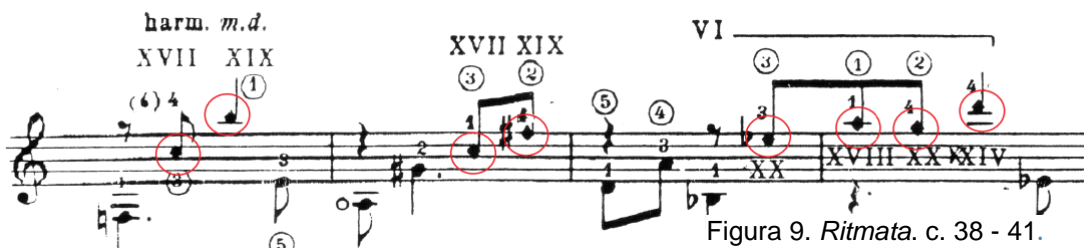


Figura 9. *Ritmata*. c. 38 - 41.

Figura 10. *Ritmata*. c. 47-50.

Figura 11. *Ritmata*. c. 51.

A seção “B” possui um caráter contrastante, em relação às anteriores. O contraste ocorre pelo andamento lento, liberdade rítmica e gestos musicais espaçados. Pode-se observar a utilização diferente de alguns recursos idiomáticos, assim como a utilização de recursos até então não utilizados. As figuras 12 e 13 apresentam duas formas diferentes que o compositor grafou o uso de *arpejo* nesta seção. Entendemos que a grafia da primeira sugere maior liberdade rítmica em relação à segunda, mais estrita.

Figura 12. *Ritmata*. c. 52

Figura 13. *Ritmata*. c. 52

As figuras 14, 15, 16 e 17 apresentam exemplos de *trêmulo*, *campanella*, *paralelismo vertical* e *notas repetidas*. A utilização do *trêmulo* nesta seção (Figura 14) embora não seja longo, possui escrita característica deste recurso. A utilização da *campanella* (Figura 15) acaba por gerar um *cluster*³⁶, com as notas Ré#, Mi e Fá. As notas repetidas aqui são escritas juntamente com um *acelerando* (Figura 17).

Figura 14. *Ritmata*. c. 52

Figura 15. *Ritmata*. c. 52

³⁶ Grupo de notas adjacentes soando simultaneamente. No original: “A group of adjacent notes sounding simultaneously”. (tradução nossa). SADIE, S. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.



Figura 16. Ritmata. c. 52



Figura 15. Ritmata. c. 52.

A seção “A’ ” apresenta caráter e materiais musicais semelhantes a “A”, além disso, os recursos idiomáticos utilizados também são semelhantes aos evidenciados anteriormente em “A”. Iremos evidenciar a utilização diferente de recursos discutidos anteriormente.

A Figura 18 apresenta o motivo inicial, mas seguindo com cordas soltas (notas circuladas).



Figura 17. Ritmata. c. 53-54.

Pode-se notar a presença de *paralelismo vertical e horizontal*, nas quatro primeiras notas da Figura 19 (marcadas com quadrados). Neste exemplo o mesmo padrão de ME, que neste caso gera um intervalo de 4ªJ, é movido tanto verticalmente, como horizontalmente no braço do instrumento. Também nota-se a presença de *paralelismo vertical*, nas notas marcadas com retângulo, sendo que as notas tocadas no baixo também fazem parte do padrão de M.E.

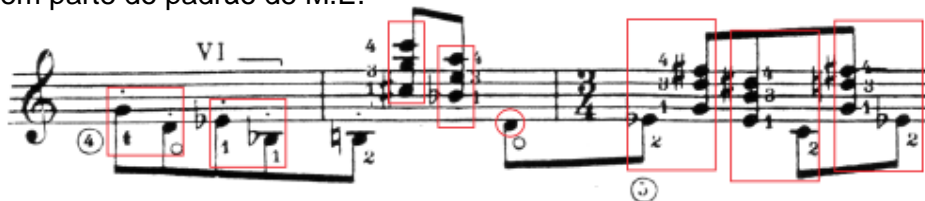


Figura 18. Ritmata. c. 60 - 62.

A Figura 20 apresenta a utilização de *rasgueados*. Eles são realizados, neste exemplo, com o polegar e o indicador.



Figura 19. *Ritmata*. c. 79-80.

Pode-se notar a presença de um recurso de timbre na Figura 21. O compositor pede que se toque próximo ao cavalete do instrumento, produzindo assim uma sonoridade metálica.³⁷

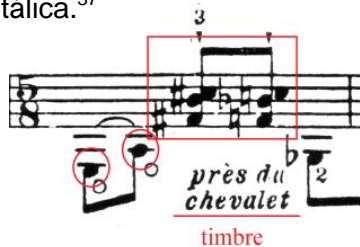


Figura 20. *Ritmata*. c. 81.

O exemplo a seguir (Figura 22) demonstra a utilização do *parallelismo horizontal*, mas com a presença de uma corda solta no padrão da ME, o que acaba gerando uma nota pedal (notas circuladas). Este recurso é utilizado de forma similar nos compassos 92 e 103.

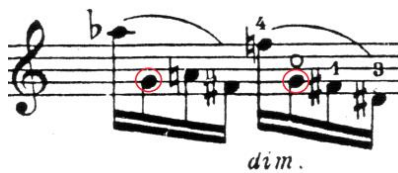


Figura 21. *Ritmata*. c. 93.

Nos 10 últimos compassos da peça ocorre uma *Coda*. Ela inicia-se após uma fermata no compasso 108, com um andamento mais lento e posterior *accelerando*. Nesta seção alguns dos materiais musicais apresentados até então são reutilizados e intensificados, o mesmo ocorre com elementos idiomáticos, como o *parallelismo horizontal*. A Figura 22 apresenta um exemplo, neste caso executando acordes cromáticos. Pode-se notar que o motivo inicial está presente neste trecho. Cordas soltas estão circuladas.



Figura 22. *Ritmata*. c. 113

³⁷ Sonoridade obtida no violão tocando-se próximo ao cavalete, nela evidenciam-se os harmônicos superiores da nota executada. O som obtido assemelha-se ao produzido por cordas de aço.

Os últimos três compassos da obra (Figura 24) apresentam, *rasgueado* realizado com o indicador, *cordas soltas* (notas circuladas), *glissando* e *harmônicos*.



Figura 23. *Ritmata*. c 116-118.

5. Resultados

Para organizar os resultados elaboramos uma tabela relacionando a utilização dos recursos idiomáticos com as seções e compassos da obra. Não adicionamos as cordas soltas a esta tabela, por considerarmos seu uso como indispensável para a exequibilidade da peça e também por estar presente na maior parte dos compassos. Por entendermos que seção *B* possui uma duração e quantidade de material musical consideravelmente maior que um compasso, adicionamos ao lado do compasso 52 (seção B), o número de vezes que determinado recurso ocorre dentro dele.

Recurso Idiomático	Seção	Compassos
<i>Paralelismo Horizontal</i>	Intro; A; A'; coda	01; 15-20; 21-25; 29-30; 30; 32-33; 33-34; 57; 59; 60; 61; 62; 66; 67; 68-72; 78; 85-90; 92-93; 100; 103; 104-107; 111-117
<i>Paralelismo Vertical</i>	A; B; A'	10; 36-37; 52(2x); 60; 63; 91
<i>Fórmula de Arpejo</i>	A	20; 30; 32; 92-93; 103;
<i>Trêmulo</i>	B	52 (2x)
<i>Notas Repetidas</i>	B	52 (4x)
<i>Percussão</i>	Intro; A; A'	01; 33; 45-46; 48-50; 51; 83; 102; 104; 106

<i>Campanella</i>	B	52 (2x)
<i>Arpejos e Rasgueados</i>	A; B; A'	13; 51; 52(9x); 64; 79-83; 104; 106
<i>Timbre</i>	A; B; A'; coda	38-41; 47; 52; 85; 118;
<i>Glissando</i>	B; coda	52(2X); 116

Tabela 1. *Ritmata*. Recursos Idiomáticos, seções e compassos.

6. Conclusões

Pôde-se constatar, através deste estudo, a ampla utilização do idiomatismo do violão na obra *Ritmata* de Edino Krieger. Dentre os recursos idiomáticos mais utilizados pode-se destacar o *paralelismo horizontal e vertical, cordas soltas, percussões, arpejos e rasgueados*. Também notamos a presença de recursos tímbricos como, *campanella*, trêmulo, notas repetidas e padrões de arpejo.

A utilização destes recursos está diretamente ligada ao resultado musical e a exequibilidade da obra. Por exemplo, a utilização do *paralelismo horizontal* resulta, além do recurso técnico de executar padrões de ME paralelamente no braço do instrumento, em paralelismo musical. O *paralelismo vertical*, que também pode ser tido como possibilidade técnica, proporciona um resultado musical baseado na disposição intervalar da afinação do instrumento, como visto anteriormente. É notável, também, a utilização das cordas soltas do instrumento, que em diversos momentos acabam por viabilizar a exequibilidade do trecho. As percussões são utilizadas com frequência, em muitos casos atuando de forma estrutural para o texto musical.

Estas evidências apontam para o fato de a *Ritmata* ser uma peça planejada, levando-se em consideração as possibilidades técnicas e expressivas do violão. Pode-se pensar que a utilização de recursos de ME e MD, efeitos, e cordas soltas são fruto do material musical, assim como o contrário, de modo que os fatores “idiomático” e “composicional” estão unidos pelo resultado musical da obra.

Referências

- BATISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. 2009. 178p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2009.
- CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclass Volume 3: technique, analysis and interpretation of the guitar works of heitor villa-lobos*. Heidelberg: Chantarele Verlag, 1988.
- DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.
- FRAGA, Orlando. *Ritmata by Edino Krieger*. Trabalho Acadêmico. Eastman School of Music. University of Rochester. Ontario, 1995.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Eletrônico HOUAISS da língua portuguesa*. Versão 1.0. Editora Objetiva Ltda. 2001.
- KRIEGER, Edino. *Ritmata*. Paris: Editions Max Eschig, 1975.
- LARUE, Jean. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton, 1970.
- MACIEL, Michel Barboza. *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processo vanguardistas na literatura do vilão brasileiro*. 2010. 102p. Dissertação (Mestrado em Música) - UFMG, 2010.
- MATOS, Robson Barreto de. Análise Temática da Ritmata de Edino Krieger. *Revista Eletrônica do Violão*. 1997. disponível em: <<http://edumusicalinstrumento.wetpaint.com/page/An%C3%A1lise+Tem%C3%A1tica+de+Ritmata+de+Edino+Krieger>> acesso em 22 de maio de 2012.
- MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 3ed. Brasília: Musimed. 1986.
- MEIRINHOS, Eduardo. *Fontes Manuscritas e Impressas dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*. 1997. 375p. Dissertação (Mestrado em Música) - USP, 1997.
- PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. v.1. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.
- _____. *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor*. v.2. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.
- PEÑARANDA, Mário Enrique Ulloa. *Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores Não-Violonistas*. 2001. Tese (Doutorado em Música) - 2001.
- RODRIGUES, Luthero. Edino Krieger: música de câmara. In: COELHO, Francisco Carlos. *Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo. Discoteca Oneyda Alvarenga. 2006. p. 39 – 50.
- SADIE, S. (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.
- SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. 2007. 228p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2007.

SILVA, Mário da. Elementos Percussivos Estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela. In: SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2., 2008, Curitiba. *Anais...* Curitiba. 2008, 62-73. Disponível em <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/01-mario_da_silva.pdf>.

Acesso em 05 de jul de 2012.

VASCONCELOS, Marcus André Varela. *Recursos Idiomáticos em Scordatura na Criação de Repertório para Violão*. 2002. 162p. Dissertação (Mestrado em Música) - UNICAMP, 2002.

WOLFF, Daniel. *Aperfeiçoando a Execução do Trêmulo*. Assovio - Periódico da Associação Gaúcha do violão, v.1, n.4, Porto Alegre, 2000.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Études pour guitare*. Partitura. Paris: Éditions Max Eschig, 1952.