

A influência de Turíbio Santos sobre a peça *Ritmata* para violão de Edino Krieger: comparação entre manuscrito e versão publicada¹

Fernando Aguera²

Resumo: Este trabalho apresenta uma comparação entre o manuscrito e a edição publicada de uma das peças mais importantes do repertório violonístico brasileiro da segunda metade do séc. XX: *Ritmata* para violão, de Edino Krieger. Através de uma análise comparativa demonstramos que os efeitos percussivos, uma das características mais marcantes da peça, foram significativamente alterados pelo violonista Turíbio Santos, a quem a obra foi dedicada. Essas alterações, que foram aceitas pelo compositor e realizadas antes da publicação, sugerem que se trata de uma colaboração entre compositor e intérprete na elaboração da obra. A pesquisa expõe também uma quantidade significativa de sinais de expressão presentes na versão manuscrita que não foram adicionados à versão impressa, incluindo sinais de intensidade ou dinâmica musical e articulação. O acesso a essas informações fornece auxílio para conduzir instrumentistas na maneira de interpretar a peça, além de confirmar suposições interpretativas.

Palavras-Chave: *Ritmata*, Manuscrito, Edino Krieger, Turíbio Santos.

Abstract: This research presents a comparison between the manuscript version and the published edition of one of the most important pieces in the Brazilian guitar repertoire from the second half of the 20th century, namely *Ritmata* for guitar by Edino Krieger. This comparative analysis shows that the Brazilian guitarist Turibio Santos, for who the piece was dedicated, modified significantly the percussive effects, which are one of the main features of the piece. The composer accepted the changes before the piece being published, which suggests a collaborative process between composer and performer during the elaboration of the musical work. This project also indicates a substantial amount of expression marks present in the manuscript version, which were not included to the printed edition, such as dynamics and articulation. The accessibility to this sort of information provides support for performers' ways of rendering this piece, in addition to confirm previous interpretative assumptions.

Keywords: *Ritmata*, Manuscript, Edino Krieger, Turíbio Santos.

¹ Palestra proferida em 08 de novembro de 2012 no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR-EMBAP) - Curitiba, Brasil.

² Professor Colaborador da Unespar/Embap – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Email: fernando_aguera@hotmail.com

Este trabalho busca mostrar aspectos da influência do violonista Turíbio Santos (1943) sobre uma das peças mais importantes do repertório violonístico brasileiro da segunda metade do século XX: *Ritmata* (1975), de Edino Krieger (1928). Para demonstrar esta influência apresentarei uma comparação entre o manuscrito e a versão publicada desta peça. O ineditismo dessa comparação atribui significativa importância ao projeto, uma vez que não foi encontrado, até o momento, outro trabalho que mencionasse esse manuscrito.

Foram utilizados dois critérios para a análise comparativa entre os meios impresso e manuscrito. Primeiramente serão mostradas alterações realizadas pelo violonista referentes a técnicas de percussão utilizadas na peça, característica marcante da obra. Em seguida serão apresentadas algumas diferenças que possivelmente foram erros de edição, tais como sinais de expressão não inclusos na versão publicada.

A familiaridade que tenho com a peça, uma vez que esta se encontra presente em meu repertório como intérprete há vários anos, foi um dos motivos que me levou a iniciar essa pesquisa. Além disso, essa palestra foi baseada em uma palestra-recital que apresentei durante o desenvolvimento do curso de Mestrado na Royal Welsh College of Music & Drama, no Reino Unido. Foi um trabalho de conclusão de um dos módulos chamado *Performance Practice*, que, segundo Jackson é a tentativa de retornar, o máximo o quanto isso seja possível, a concepção original do compositor para determinada obra.³ Na ocasião falei sobre a influência do violonista inglês Julian Bream (1933) na peça *Five Bagatelles for Guitar* (1971) de William Walton (1902-1983). Através da comparação entre manuscrito, versão impressa e versão orquestral (*Varii Capricci* - 1976) do próprio compositor, foi possível observar que as alterações realizadas pelo violonista não só foram aceitas pelo compositor, mas também foram incluídas na versão orquestral anos mais tarde. Uma colaboração similar pode também ser observada entre o compositor Edino Krieger e o violonista Turíbio Santos nos primórdios da *Ritmata*.

Edino Krieger é, sem dúvida, um dos maiores compositores brasileiros vivos e suas obras e material a respeito do compositor têm se consolidado no meio musical. Um exemplo de material de qualidade sobre o compositor foi lançado em 2012: *Edino Krieger – Crítico, Produtor Musical e Compositor*, de Ermelinda A. Paz, em dois volumes, pela editora do Sesc.⁴ De maneira similar, o violonista Turíbio Santos é dono de uma trajetória também fascinante mas ainda pouco conhecida da maioria dos brasileiros. O intérprete gravou 69 discos, se apresentou ao lado de músicos do mais alto nível como o violoncelista Mstislav Rostropovich (1927-2007) e do violinista Yehudi Menuhin (1916-1999). Além da carreira e

³ JACKSON, Roland John. *Performance Practice: a dictionary-guide to musicians*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.

⁴ O livro encontra-se disponível neste endereço em dois volumes:

Volume I: <http://www.ermelinda-a-paz.mus.br/livros/Edino%20Krieger%20Vol%20I.pdf>

Volume II: <http://www.ermelinda-a-paz.mus.br/livros/Edino%20Krieger%20Vol%20II.pdf>

concertista, foi um dos responsáveis pela criação dos cursos de violão da UFRJ e UNIRIO, tendo sido o professor que mais orientou trabalhos acadêmicos relacionados ao violão no Rio de Janeiro.⁵ Segundo o próprio violonista, uma de suas maiores contribuições para o violão brasileiro foi a criação de uma coleção de obras originais para violão pela editora francesa Max Eschig, na qual compositores escreveram peças originais dedicadas ao violonista. Dentre esses compositores vale a pena destacar: Cláudio Santoro (1919-1989), Ricardo Tacuchian (1939), Francisco Mignone (1897-1986), Almeida Prado (1943-2010), Radamés Gnattali (1906-1988), Nicanor Teixeira (1928), Marlos Nobre (1939), Egberto Gismonti (1947) e Ronaldo Miranda (1948).

Turíbio Santos estudou com Edino Krieger por três anos (1958-1961), antes de ganhar um importante concurso em Paris.⁶ Em contrapartida, durante esse período, o compositor também recebia aulas de violão com o intérprete. No entanto, o contato do compositor com o violão já havia ocorrido vários anos antes. Durante o período em que estudou em Londres na década de 1950, Krieger ficara conhecido como “o rapaz do violão” entre os brasileiros da região, pois costumava acompanhar serestas ao instrumento.

Em 1973, Turíbio Santos, já com considerável influência no cenário musical internacional, encomendou peças a três compositores brasileiros: Edino Krieger, Marlos Nobre e Almeida Prado por intermédio do Itamaraty. Segundo Turíbio Santos, Krieger demorara para escrever a peça, e o violonista chegou a ligar pedindo a obra pois esta deveria ser gravada em três meses.⁷ Dessa maneira compositor e intérprete se encontraram para conversar sobre possibilidades técnicas ao violão.⁸ Uma semana mais tarde, o compositor convidou o violonista para verificar a obra pronta. Esse manuscrito que foi mostrado a Turíbio Santos estava ainda em posse do compositor, que gentilmente cedeu uma cópia ao professor Mário da Silva em 2010 quando este foi entrevistá-lo.⁹

Após a comparação entre manuscrito e versão impressa, foi considerado relevante para essa pesquisa enumerar dois principais tipos de modificações: 1) as intervenções do violonista que foram aceitas pelo compositor, mais precisamente as relacionadas a técnicas de percussão e, 2) os possíveis erros de edição, na maioria dos casos, não incorporados à edição publicada, aqui exemplificados principalmente nos sinais de expressão.

A primeira alteração mais significativa aparece logo no título. Na Figura 1 é possível observar o título *Toccata* alterado para *Ritmata*.

⁵ ANTUNES, Gilson. *O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades*. São Paulo: Tese de Doutorado - USP, 2012.

⁶ PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger: Crítico, Produtor Musical, Compositor*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Sesc: Departamento Nacional, 2012.

⁷ Apud PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger: Crítico, Produtor Musical, Compositor*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Sesc: Departamento Nacional, 2012.

⁸ Entrevista cedida à Mário da Silva no dia 19 de março de 2010, na residência de Edino Krieger no Rio de Janeiro.

⁹ Mário da Silva é professor de violão da Unespar/Embap – Escola de Música e Belas Artes do Paraná e doutorando pela Unicamp.

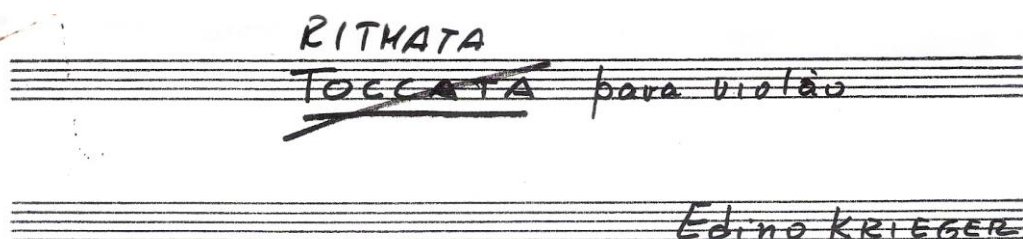


Figura 1 – *Ritmata* – manuscrito.

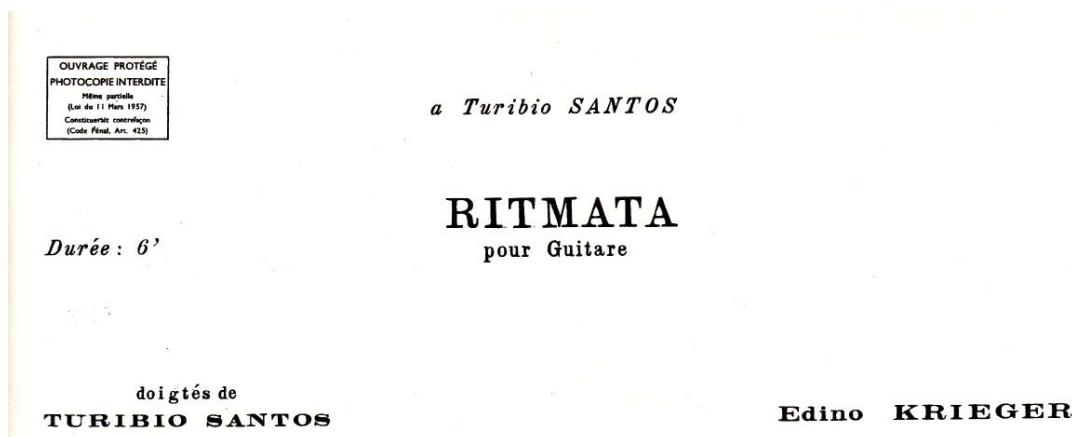


Figura 2 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975

O compositor havia intitulado a peça *Toccat*a, mas o intérprete sugeriu que o nome fosse alterado. Na entrevista cedida ao professor Mario da Silva, Krieger conta que Turibio Santos olhou a peça e disse: “Mas olha, tem tanto ritmo que eu chamaria isso de *Ritmata*. Posso rebatizar?”¹⁰ E o compositor concordou com a mudança.

Interessante observar que essa mudança vem justamente ao encontro dos ideais que o compositor tinha para a peça, uma vez que em entrevista cedida a Michel Maciel para sua dissertação de mestrado o compositor disse que gostava do “dinamismo rítmico da tocata, não das tocatas de Bach, mas das de Prokofiev, que tinham essa pulsação rítmica forte.”¹¹

Ainda na entrevista a Mario da Silva, Krieger diz que, quando entregou a peça para Santos, este perguntou se determinados trechos seriam “batidos” (percutidos). Após a confirmação dada pelo compositor, o violonista elogia a passagem, mas aponta que talvez existissem demasiadas passagens com esta técnica. Conforme podemos observar no excerto da entrevista mostrado abaixo, em que Krieger relembra:

¹⁰ Entrevista cedida à Mário da Silva no dia 19 de março de 2010, na residência de Edino Krieger no Rio de Janeiro.

¹¹ Krieger: “Porque eu sempre gostei muito do dinamismo rítmico da *Toccat*a, não das *Toccat*as de Bach, não; mais das *Toccat*as mais recentes, mais contemporâneas, do tipo de *Toccat*as de Prokofiev, não é? *Toccat*as modernas. Tem essa pulsação rítmica forte, eu sempre gostei muito. Acho que fiz outras *Toccat*as, várias outras. Então eu pensei em fazer uma peça assim de caráter rítmico, não é? E chamei *Toccat*a. E utilizei essa coisa percutida nas cordas, enfim.” MACIEL, Michel Barboza. *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: Dissertação Mestrado, 2010.

[Turíbio Santos] pegou olhou a peça e disse “olha tem umas coisas interessantes aqui, o negócio aqui é batido?” Eu disse sim. “Que ideia interessante”. Eu disse olha se você acha que não está bom, eu faço outra. Ele disse “não tá ótimo, tá muito bom mas eu acho que tem demais”. E na verdade tinha demais mesmo. Várias coisas de bater com as duas mãos [...] Ele achava que não ia soar suficientemente bem. Aconselhou a deixar alguns *tappings* do início e outros tirar, fazer normal. Mas, enfim ele mesmo sugeriu.¹²

O exemplo abaixo é provavelmente um dos trechos ao qual o compositor se refere.



Figura 3 – *Ritmata* – manuscrito.



Figura 4 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975

Na Figura 3 os acordes agudos deveriam ser percutidos sobre o braço do violão com a mão direita, da mesma maneira como acontece na introdução. A Figura 5 mostra a única passagem que manteve na versão publicada esse tipo de percussão das notas com a mão direita do violão, sendo todas as outras presentes no manuscrito modificadas.



Figura 5 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975, primeiros compassos.

¹² Informação obtida de Mário da Silva em entrevista cedida no Rio de Janeiro em 19/03/2010.

No entanto, é interessante observar que essas duas técnicas, exemplificadas nas Figuras 3 e 4, apresentam resultados sonoros totalmente distintos. A concepção inicial do compositor resultando em um efeito percutido sem muita definição das frequências das notas, e a modificação sugerida pelo intérprete resultando em outro som mais vigoroso e com clareza das notas dos acordes.

Dessa maneira, essas observações oferecem subsídios para o levantamento de algumas questões, tais como: (1) será que um compositor com tanta familiaridade com o instrumento (a ponto de ser conhecido como o “rapaz do violão” quase duas décadas antes de compor a peça) realmente esperava clareza nas notas desses acordes ao invés de um efeito percutido conforme ele havia escrito inicialmente?; (2) será que esse efeito percutido era exatamente a ideia inicial, mas sua opinião foi mudada após ouvir a sugestão de Turíbio Santos?; (3) será que o violonista talvez não estivesse preparado para um resultado sonoro que fugisse aos padrões violonísticos comuns na época (1974) e por isso não a aceitou, ou foi simplesmente uma questão de gosto pessoal?; (4) será que, se fosse outro intérprete este teria mantido todos os efeitos percutidos?;¹³ (5) será que a obra obteria o sucesso e a repercussão que conquistou caso o violonista não tivesse sugerido essas mudanças?

Até o presente momento não possuo resposta para nenhuma dessas questões, e algumas delas provavelmente nunca serão respondidas satisfatoriamente, uma vez que entram no âmbito de quase uma ficção analítica ou mesmo achismo. No entanto, é interessante observar que a maior dificuldade técnica desta peça, que são os saltos entre os acordes, foi justamente sugestão de Turíbio Santos e não do compositor, que inicialmente havia sugerido que estes acordes fossem percutidos e ligados mecanicamente utilizando ambas as mãos, como mostrado nas Figuras 3 e 4. Maciel aponta que:

uma das principais dificuldades técnicas que o violonista se depara ao executar a *Ritmata* é a realização de trechos com saltos entre os acordes. Isto é, tocar seqüência de acordes – algumas vezes não simétricos – em regiões distantes do braço do instrumento [...] Cada acorde é separado espacialmente um do outro por várias casas do braço violão. A precisão técnica necessária para que o trecho soe musicalmente interessante é a dificuldade mecânica que estamos nos referindo.¹⁴

De acordo com a versão manuscrita, não há essa dificuldade técnica à qual Maciel se refere, uma vez que os saltos entre os acordes são muito mais sutis já que estão

¹³ Talvez se o intérprete fosse Arthur Kampela, por exemplo, este a tivesse deixado como concebida originalmente. Afinal, alguns anos mais tarde o compositor e violonista Arthur Kampela iria compor os seus *Percussive Studies for guitar*, que exploram intensamente efeitos percussivos similares como principal fator sonoro da composição.

¹⁴ MACIEL, Michel Barboza. *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: Dissertação Mestrado, 2010, p. 75.

intercalados por um acorde percutido pela mão direita. Essa mudança na técnica da passagem anterior levou a algumas outras alterações necessárias, como ajustes de notas. A Figura 6 mostra quatro acordes em semicolcheias, enquanto a Figura 7 mostra apenas dois acordes em semicolcheias. Uma vez que os acordes percutidos com a mão direita agora seriam tocados tradicionalmente, não haveria como realizar esses saltos com a mão esquerda nessa velocidade, ou seja, com notas em semicolcheias.



Figura 6 – *Ritmata* – manuscrito.



Figura 7 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975

Os próximos exemplos (Figuras 8 e 9) ilustram como um sinal de expressão na versão impressa era inicialmente um sinal relacionado à técnica para executar determinada passagem. A Figura 9 mostra que na versão impressa há ligados de expressão a cada dois acordes. No entanto, analisando a versão manuscrita, é possível observar que esses sinais de ligadura eram resultado do ligado mecânico que era necessário executar para tocar o segundo acorde, uma vez que o primeiro acorde seria executado percutindo-se com os dedos da mão direita sobre o braço do instrumento. Assim, os ligados mecânicos deste trecho do manuscrito continuaram na versão impressa como ligados de expressão. Acontece que, na ideia original, as notas desse segundo acorde tenderiam a soar mais claras e vigorosas, uma vez que o primeiro acorde seria percutido com a mão direita e o segundo ligado como um arpejo *rasgueado* em direção as cordas graves, como mostrado na Figura 8. Ou seja, o resultado sonoro seria o oposto de um ligado de expressão.



Figura 8 – *Ritmata* - manuscrito. Pode-se observar a flecha indicando *rasgueado* destacada em vermelho.



Figura 9 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975.

Os próximos exemplos também são alterações realizadas pelo violonista Turíbio Santos. Novamente acordes percutidos com a mão direita no braço do instrumento foram alterados para serem executados tradicionalmente, como pode-se observar abaixo:

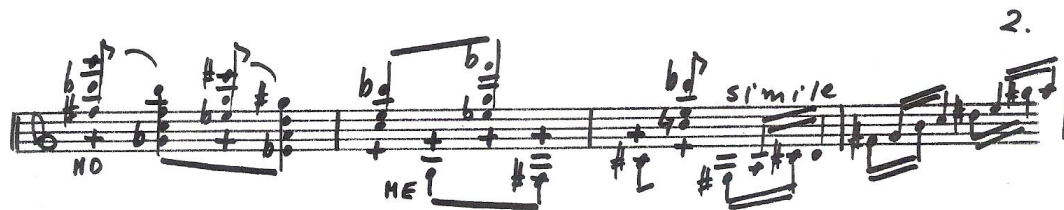


Figura 10 – *Ritmata* - manuscrito.



Figura 11 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975.

No manuscrito, as notas com hastes para cima seriam percutidas com a mão direita no braço do instrumento, e as notas com hastes para baixo seriam percutidas com a mão Curitiba, Brasil. 04 a 11 de novembro de 2012.

esquerda também no braço do instrumento. Nesse caso, além do resultado sonoro completamente diferente da versão impressa, há um efeito interessantíssimo principalmente nas semicolcheias nos dois últimos compassos do exemplo acima, onde mãos esquerda e direita percutem alternadamente e com velocidade significativa ao executar essa escala ascendente. Ainda no manuscrito, a partir do trecho acima, todas as notas seriam inicialmente percutidas, com mão esquerda e direita, até o início da seção central “Cadenza”, como é possível observar nas Figuras 12 e 13 abaixo:



Figura 12 – *Ritmata* - manuscrito.

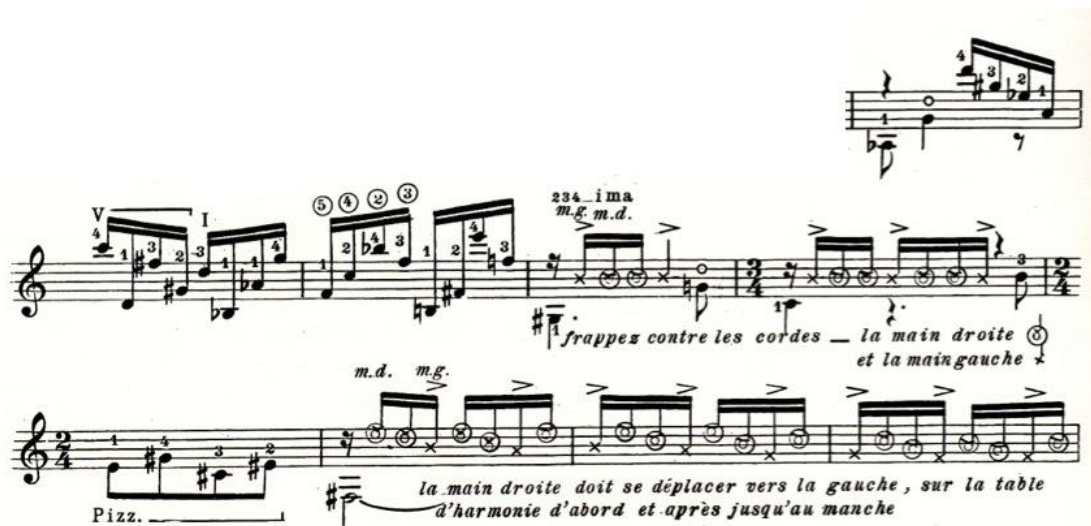


Figura 13 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975.

Turíbio Santos altera significativamente toda essa passagem, uma vez que todo esse trecho era para ser percutido alternando ambas as mãos sobre o braço do instrumento. Importante mencionar que todas as passagens que foram alteradas pelo intérprete eram perfeitamente exequíveis ao instrumento, o que mostra a enorme familiaridade do

Outra alteração interessante ocorre no final da peça, conforme observado nas figuras abaixo:

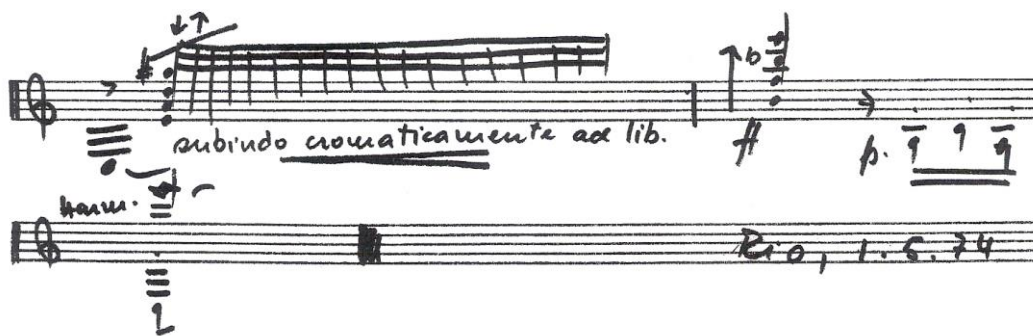


Figura 16 – *Ritmata* - manuscrito.



Figura 17 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975.

Além de outras notas terem sido adicionadas ao último acorde, os sinais de dinâmicas (forte e piano) foram simplesmente omitidos. Levando em conta o sinal de crescendo no antepenúltimo compasso, as últimas notas da peça continuariam sendo tocadas com grande intensidade para finalizar com um acorde fortemente sonoro e vigoroso. No entanto, o manuscrito apresenta um sinal de forte seguido de um sinal de piano no penúltimo compasso. Assim, o primeiro acorde desse compasso seria de fato a continuação do crescendo do compasso anterior, mas contrastaria com a última vez que o tema aparece neste mesmo compasso para um final leve e delicado. Provavelmente nesse caso acima, essas indicações foram simplesmente omitidas da versão impressa devido a erros de impressão e, da mesma maneira, ao longo do manuscrito, podemos encontrar vários outros exemplos que provavelmente indicam erros de edição e não alterações conscientes realizadas pelo intérprete. Novamente dada a extensão limitada dessa pesquisa, esse trabalho irá apresentar apenas outros três exemplos de alterações de sinais de expressão presentes nos dois meios.

A Figura 18 mostra uma ligadura de expressão na segunda pauta ligando as quatro notas do#, fa#, sol, dó. Essa ligadura apresenta uma significativa importância uma vez que essa última nota dó termina o tema exposto pela terceira vez completando as 12 notas cromáticas da série dodecafônica. Pode-se observar na Figura 19, que a ligadura termina na nota sol e que a nota dó na pauta seguinte seria apenas o começo de outro motivo.

Provavelmente o fato de a nota dó estar na pauta seguinte na versão impressa contribuiu para esse erro de edição.

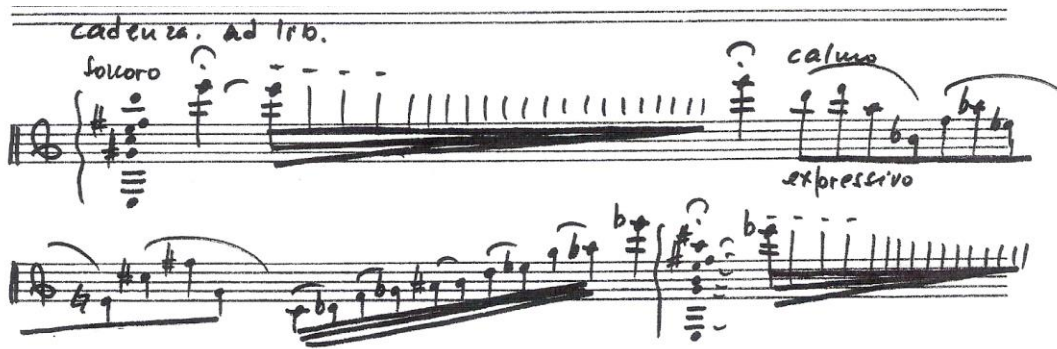


Figura 18 – *Ritmata* - manuscrito.

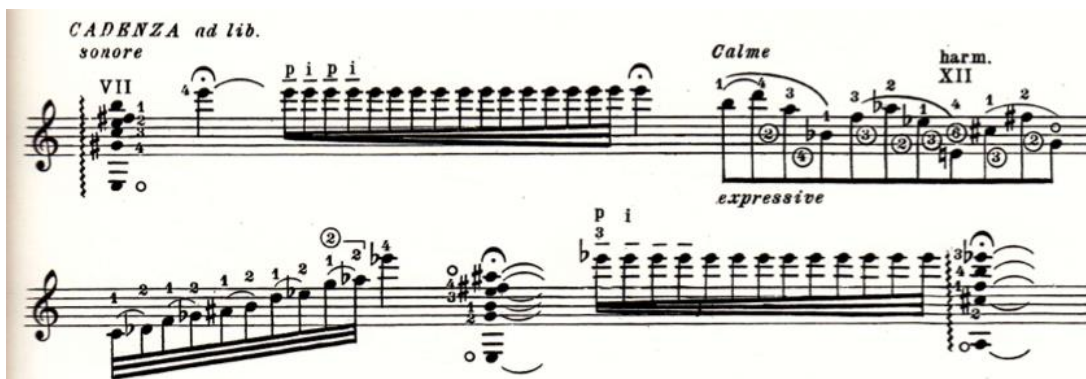


Figura 19 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975.

A Figura 20 mostra duas indicações de dinâmica *piano* no manuscrito que não foram incluídas na versão impressa. Além disso, é possível observar indicações de *stacatto* por três compassos consecutivos no manuscrito que foram reduzidos para indicações em apenas três notas na edição publicada.



Figura 20 – *Ritmata* - manuscrito.

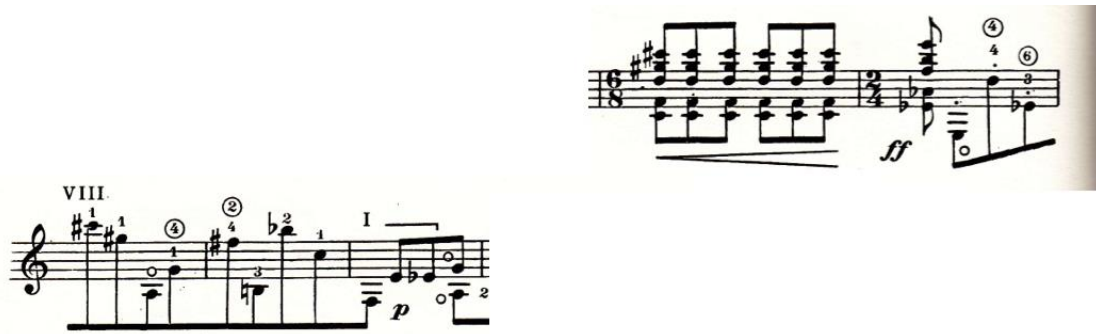


Figura 21 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975.

É possível observar outro erro de edição onde a indicação de digitação presente no manuscrito foi transformada em indicação de dinâmica na versão impressa. A Figura 22 mostra a letra “p” dentro de um círculo, assim como as letras “a” e “i” também dentro de círculos. Essas letras indicam a digitação de mão direita do violonista para realizar a passagem. No entanto, na versão impressa (Figura 23) esse mesmo “p” (que inicialmente indicava o dedo polegar) virou indicação de dinâmica piano.

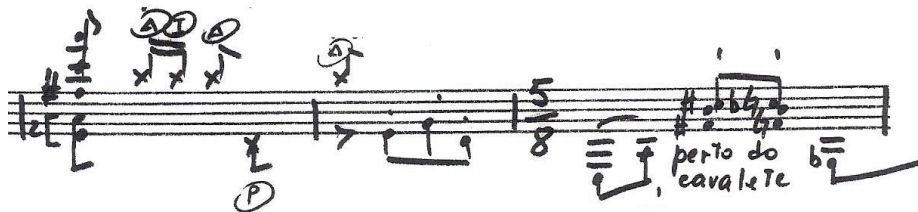
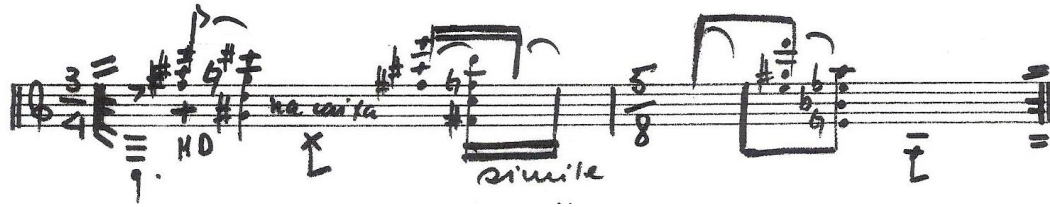


Figura 22 – *Ritmata* - manuscrito.



Figura 23 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975.

Um problema similar acontece nos exemplos abaixo. Apesar de não haver indicação de digitação no manuscrito, o golpe com o polegar (Figura 24) virou indicação de dinâmica *piano* na versão impressa (Figura 25). Vê-se claramente, no entanto, que não havia indicação de dinâmica na versão manuscrita.

Figura 24 – *Ritmata* - manuscrito.

A printed musical score for "Ritmata" by Ed. Max Eschig, 1975. The score is presented in two systems. The top system is in 3/4 time, and the bottom system is in 2/4 time. The key signature remains one sharp (F#). The notation features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several dynamic markings, including "p" (piano) and "f" (forte). The score includes fingerings (e.g., "1", "2", "3", "4") and articulation marks (e.g., "i", "a", "m"). Roman numerals "XI" and "IX" are used to indicate specific chords or positions.

Figura 25 – *Ritmata* – Ed. Max Eschig, 1975.

Esses equívocos relacionados à dinâmica já apresentariam argumentos suficientes para que uma nova edição desta peça fosse disponibilizada, preferencialmente uma versão *urtext* desse manuscrito. Assim, intérpretes poderiam calcar suas decisões em indicações mais condizentes com as concepções do compositor, além da oportunidade de verificar um pouco do processo colaborativo ocorrido entre compositor e violonista na elaboração desta peça. Colaboração esta que, conforme mostrado no decorrer desse trabalho, alterou significativamente alguns trechos da concepção original do compositor, como passagens que inicialmente seriam percutidas, mas foram modificadas, apesar de serem sempre aceitas por Edino Krieger. Embora essas modificações tenham alterado significativamente o resultado sonoro, foi observado que essas ideias iniciais eram perfeitamente exequíveis e é possível que esse trabalho suscite o interesse de intérpretes na escolha de interpretações baseadas apenas na versão manuscrita desta que é uma das obras mais significativas do repertório violonístico brasileiro da segunda metade do século XX.

Referências

- AGUERA, Fernando. *The Influence of Julian Bream in the Piece Five Bagatelles for Guitar by William Walton*. Cardiff, 2010. Artigo não publicado.
- ANTUNES, Gilson. *O violão nos programas de pós-graduação e na sala de aula: amostragem e possibilidades*. São Paulo: Tese de Doutorado - USP, 2012.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. *Álbum de Retratos: Turíbio Santos*. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2007.
- DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.
- FARIA, Celso. "A Collection Turibio Santos e o papel do intérprete-editor." *XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Anais... João Pessoa*, 2012: 63-71.
- FORTES, Liana. *Coleção Gente: Turíbio Santos - Músicos*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2005.
- JACKSON, Roland John. *Performance Practice: a dictionary-guide to musicians*. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2005.
- KRIEGER, Edino. Partitura. *Ritmata*. Paris: Editions Max Eschig, 1975.
- KRIEGER, Edino. Partitura. Manuscrito. *Ritmata*. Rio de Janeiro, 1974. Não publicada.
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- MACIEL, Michel Barboza. *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: Dissertação Mestrado, 2010.
- PAZ, Ermelinda A. *Edino Krieger: Crítico, Produtor Musical, Compositor*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Sesc: Departamento Nacional, 2012.
- _____. *Edino Krieger: Crítico, Produtor Musical, Compositor*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Sesc: Departamento Nacional, 2012b.
- SANTOS, Turíbio. *Mentiras... ou não?: uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- SILVA, Mário. *Entrevista dada à Mário da Silva no dia 19 de março de 2010, na residência de Edino Krieger no Rio de Janeiro*. Não publicada.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical (em 6 lições)*. Tradução: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- TABORDA, Marcia. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- TEIXEIRA, Moacyr Garcia Neto. *Música Contemporânea Brasileira para Violão*. Vitória: Gráfica e Editora A1, 1996.

ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Violão com Fábio Zanon*. 01 de 05 de 2006. http://www.violaobrasil.mus.br/wp-content/uploads/pdf/A_ZANON-Fabio--O_violao_no_Brasil_depois_de_Villa_Lobos.pdf (acesso em 07 de outubro de 2012).