



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

***O Pequeno Concerto para Violino e Cordas de Edino Krieger:***  
Estudo do estilo e autoetnografia da performance com ênfase na  
expressividade musical

**Fernanda Lúcia Acioli Furtado**

**João Pessoa**  
**2022**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

***O Pequeno Concerto para Violino e Cordas de Edino Krieger:***  
Estudo do estilo e autoetnografia da performance com ênfase na  
expressividade musical

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba - UFPB - como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração em composição e interpretação musical e na linha de pesquisa “dimensões teóricas e práticas da interpretação musical”.

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Paula Farias Bujes.

Fernanda Lúcia Acioli Furtado

**João Pessoa**  
**2022**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Título da Dissertação: **O Pequeno Concerto para Violino e Cordas de Edino Krieger: Estudo do estilo e autoetnografia da performance com ênfase na expressividade musical.**

Mestrando(a): **Fernanda Lucia Acioli Furtado**

**Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:**

---

Profa. Dra. Paula Farias Bujes  
Orientador/UFPB

---

Prof. Dr. José Henrique Martins  
Membro Interno do Programa/UFPB

---

Prof. Dr. Rucker Bezerra de Queiroz  
Membro Externo ao Programa/UFRN

**João Pessoa, 16 de dezembro de 2021**

**Catalogação na publicação  
Seção de Catalogação e Classificação**

F992p Furtado, Fernanda Lucia Acioli.

O pequeno concerto para violino e cordas de Edino Krieger : estudo do estilo e autoetnografia da performance com ênfase na expressividade musical / Fernanda Lucia Acioli Furtado. - João Pessoa, 2022.

86 f. : il.

Orientação: Paula Farias Bujes.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA/PPGM.

1. Concerto para violino e cordas. 2. Edino Krieger.  
3. Autoetnografia da performance. 4. Performance musical. 5. I. Bujes, Paula Farias. II. Título.

UFPB/BC

CDU 785.6:787.1(043)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus por ter me proporcionado chegar até aqui, finalizando este mestrado.

Agradeço ao meu esposo Rossano Nogueira Falcão da Silva pelo seu apoio incondicional com sua atenção, carinho e amor. Assim como meus sogros José Alberto Falcão da Silva e Ana Maria Nogueira Falcão da Silva e minha mãe Terezinha Acioli Furtado.

Agradeço ao meu pai Fernando Monteiro Furtado e minha tia Lúcia Maria Acioly Matos *in memorian* por terem me ensinado e deixado exemplos imprescindíveis para a formação do meu caráter.

Agradeço à minha orientadora Paula Farias Bujes pelas suas orientações e caminhos trilhados nesse percurso.

Agradeço à Professora Ibrantina Lopes, e ao Professor Alexandre Negri por seus conselhos.

Agradeço ao meu grande amigo Hamurabi Ferreira da Costa que aceitou me acompanhar no concerto digital.

Agradeço à Fundação do Espaço Cultural-PB por ter divulgado o meu recital em seu canal no YouTube.

Agradeço ao compositor Edino Krieger e à sua esposa Nenem Krieger.

Agradeço à Vilma Nogueira por ter me ajudado nessa caminhada.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo geral compreender de que forma o estilo musical e a autoetnografia podem contribuir na construção da performance do *Pequeno Concerto para Violino e Cordas* de Edino Krieger. Diante disso, apresento na fundamentação teórica a conceituação de estilo e da autoetnografia da performance. A metodologia utilizada para esta pesquisa foi a autoetnografia que tive como ferramentas o diário reflexivo e gravações em vídeos. Como parte do estudo do estilo, faço uma breve biografia do compositor bem como a contextualização e análise da obra, tendo como base a teoria dos conjuntos. Apresento ainda as performances disponíveis nas plataformas digitais e algumas de suas contribuições para a consolidação do estilo da obra. Em seguida, apresento minha trajetória como performer e uma reflexão acerca do concerto digital realizado no canal do YouTube, que motivou um estudo mais aprofundado sobre a expressividade da performance musical, que comento em breves demonstrações de trechos do *Pequeno Concerto*. Esta pesquisa justifica-se pela valorização do ponto de vista do performer na criação artística da obra musical, pois o método da autoetnografia coloca em evidência a experiência prática da construção de uma performance. Ressalto a relevância do estudo do estilo e a autoetnografia da performance na construção do meu entendimento da obra e da expressividade musical. Nas considerações finais destaco que o performer é único na construção da sua performance, mas que outros performers contribuem na construção de estilo. Com isso, a presente pesquisa espera contribuir com a comunidade acadêmica e que possa refletir sobre as complexidades dos processos criativos em performance.

**Palavras-chave:** Edino Krieger, *Pequeno Concerto para Violino e Cordas*, autoetnografia da performance, performance musical.

## ABSTRACT

This research aims at understanding in which ways musical style and autoethnography can contribute to the construction of the performance of the piece *Pequeno Concerto para Violino e Cordas* by Edino Krieger. Therefore, I present a theoretical framework with a concept of style and performance autoethnography. Therefore, in this artistic research, I use the study of style and performance autoethnography as part of the methodology. Integrating the study of style, I offer a brief biography of the composer and also a contextualization and analysis of the piece, using pitch-class set theory. I then present a few performances available in digital platforms and some of their contributions to the consolidation of the piece's style. After that, I present my own path as a performer and a reflection about the performance of the digital concert that I published on YouTube, which I comment in brief demonstrations of bits of the *Pequeno Concerto*. This research is justified by the importance of the performer's point of view in the artistic creation of a musical work, because the autoethnography makes explicit the practical processes involved in a performance. I then emphasize the relevance studying style and the process of performance autoethnography in the construction of the piece through musical expressiveness. In the final considerations I reinforce that each performer is unique and influences other performers in the consolidation of a musical style. Therefore, this research can serve so that the academic community can reflect on the complexities of creative processes in performance.

**Keywords:** Edino Krieger, *Pequeno Concerto para Violino e Cordas*, performance autoethnography, music performance.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>17</b>
1.1 Estilo musical .....	17
1.2 Autoetnografia da Performance .....	18
<b>CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA.....</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO 3 - O ESTUDO DO ESTILO .....</b>	<b>25</b>
3.1 Edino Krieger .....	25
3.2 <i>O Pequeno Concerto para violino e cordas</i> de Edino Krieger.....	26
3.2.1 <i>Recitativo e Allegro</i> .....	27
3.2.2 <i>Digressões sobre um sino de Baden-Baden</i> .....	30
3.2.3 <i>Tocatta</i> .....	33
3.3 Performances Disponíveis .....	35
<b>CAPÍTULO 4 - AUTOETNOGRAFIA DA PERFORMANCE.....</b>	<b>38</b>
4.1 Trajetória musical pesquisadora/performer .....	38
4.2 Recital de Mestrado e Concerto digital .....	39
4.3 Expressividade na Performance Musical .....	42
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>59</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>60</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>63</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Exemplos de conjuntos .....	27
<b>Figura 2</b> – Segmentação de conjuntos do <i>Recitativo</i> .....	28
<b>Figura 3</b> – Combinação de conjuntos da Coda do Primeiro movimento .....	29
<b>Figura 4</b> – Início do Segundo Movimento destacando alguns conjuntos .....	30
<b>Figura 5</b> - (A'.1) .....	31
<b>Figura 6</b> - (A'.2) .....	32
<b>Figura 7</b> – Início do Terceiro Movimento .....	34
<b>Figura 8</b> – Dedilhados e arcadas (Berbert) .....	35
<b>Figura 9</b> – Dedilhados e Arcadas (Pareschi) .....	36
<b>Figura 10</b> – Dedilhados e arcadas (Vicente).....	37
<b>Figura 11</b> – Dedilhados e Arcadas (Furtado) .....	37
<b>Figura 12</b> – Exercício para pressão e velocidade de arco.....	43
<b>Figura 13</b> – Exercício proposto por Fischer .....	44
<b>Figura 14</b> – Trecho de um Estudo de Kreutzer.....	45
<b>Figura 15</b> – Trecho de um Estudo de Mazas .....	45
<b>Figura 16</b> – Impressões Imagéticas-Edino Krieger <i>Recitativo</i> .....	47
<b>Figura 17</b> – Vídeo da Relva.....	47
<b>Figura 18</b> – Vídeo dos Galhos .....	47
<b>Figura 19</b> – Vídeo dos Pássaros .....	48
<b>Figura 20</b> – Vídeo do Despertar .....	48
<b>Figura 21</b> – Relva .....	48
<b>Figura 22</b> – Galhos ao vento.....	49
<b>Figura 23</b> – Pássaros .....	49
<b>Figura 24</b> – Despertar .....	49
<b>Figura 25</b> – Exercício proposto por Fischer .....	50
<b>Figura 26</b> – Exercício proposto por Capet.....	50
<b>Figura 27</b> – Início do Segundo movimento .....	51
<b>Figura 28</b> –Vídeo do início do Primeiro movimento.....	52
<b>Figura 29</b> - Exercício cordas soltas .....	52
<b>Figura 30</b> - Segundo Movimento do compasso 18 ao 32 .....	53
<b>Figura 31</b> –Vídeo do c.23 ao início do c.32.....	53
<b>Figura 32</b> - Motivo inicial.....	53

<b>Figura 33</b> – Exercício proposto por Fischer para mudança de arco .....	54
<b>Figura 34</b> - Segundo Movimento do c.18 ao c.20 .....	54
<b>Figura 35</b> - Segundo Movimento do c.21 ao c.23 .....	54
<b>Figura 36</b> – Compasso 24 .....	55
<b>Figura 37</b> – Trecho do C.30 a primeira nota do compasso 32 do Segundo Mov.....	55
<b>Figura 38</b> - Trecho do c.24 ao c.27 do Terceiro Movimento.....	56
<b>Figura 39</b> -Vídeo do c.24 ao c.27.....	56
<b>Figura 40</b> – Início do Terceiro movimento parte dos violoncelos.....	56
<b>Figura 41</b> – Terceiro movimento c.35 ao c.40.....	57
<b>Figura 42</b> – Vídeo do c.35 ao c.43.....	57

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1</b> -Obra para violino de Edino Krieger. Fonte: Berbert (2020, p.24). .....	26
<b>Tabela 2</b> - Estrutura formal do Primeiro movimento do <i>Pequeno Concerto para violino</i> de Edino Krieger (2008).....	30
<b>Tabela 3</b> - Estrutura formal do Segundo movimento do <i>Pequeno Concerto para violino</i> de Edino Krieger (2008).....	31
<b>Tabela 4</b> - Esquema estrutural do 2º movimento do <i>Pequeno Concerto</i> (2008) .....	32
<b>Tabela 5</b> - Estrutura formal do Terceiro movimento do <i>Pequeno Concerto para violino</i> de Edino Krieger (2008).....	34
<b>Tabela 6</b> - Exemplo de um dia de Diário reflexivo .....	41
<b>Tabela 7</b> - -Estrutura de parâmetros da expressividade retirada da dissertação de Sarudiansky (2020).....	46

## LISTA DE ABREVIATURAS

<b>ABRAPEM</b> .....	Associação Brasileira de Performance Musical
<b>FUNESC</b> .....	Fundação Espaço Cultural
<b>OSPB</b> .....	Orquestra Sinfônica do Estado da Paraíba
<b>OSUFPB</b> .....	Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba
<b>UFPB</b> .....	Universidade Federal da Paraíba
<b>ANPPOM</b> .....	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
<b>OMS</b> .....	Organização Mundial da Saúde
<b>OSMJP</b> .....	Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa

## INTRODUÇÃO

Em 2018, conheci a Abertura Brasileira (1955), composta por Edino Krieger, quando a Orquestra Sinfônica do Estado da Paraíba (OSPB) apresentou a obra em um concerto, homenageando o compositor, o qual, naquela ocasião, fazia 90 anos. Sou violinista da referida orquestra e, durante os ensaios, esta música chamou minha atenção por conter elementos pertencentes à cultura nordestina. Este primeiro contato com a obra do compositor motivou-me a realizar um aprofundamento em relação ao seu estilo composicional e levou-me ao encontro do seu *Pequeno Concerto para Violino e Cordas*.

Ao retornar à vida acadêmica como aluna de mestrado no curso de Pós-Graduação em Música da UFPB, vislumbrei a oportunidade de realizar um estudo aprofundado do processo criativo para a preparação da apresentação do *Pequeno Concerto* com a perspectiva de uma performance pública da obra como solista na orquestra da UFPB. A autoetnografia, sendo um método que se utiliza da experiência individual do pesquisador no meio intelectual, social e psicológico onde vive, foi a metodologia mais indicada para percorrer este caminho. No entanto, não foi possível realizar a performance pública que estava marcada para o dia 8 de maio de 2020, devido ao surgimento das restrições impostas pela pandemia da Covid-19 no início de 2020. Não obstante isso, como forma de resolver essa situação, foi realizada uma performance pública virtual com piano no canal do YouTube da Fundação Espaço Cultural de João Pessoa-PB (FUNESC).<sup>1</sup>

A concretização de uma obra musical passa pelo processo criativo do seu compositor - que concebe os materiais musicais e os registra - e pela sua performance que ao ser apresentada ao ouvinte torna-se uma realidade tangível. Desta forma, é notório que os papéis tanto do compositor, quanto do performer bem como do ouvinte são essenciais nesta equação. Performer é o indivíduo que utiliza de sua experiência técnica do instrumento e a criatividade na interpretação durante a performance de uma obra musical. É por meio dele que a obra é representada e os símbolos, colocados pelo compositor no papel, transformam-se em música. Com isso, podemos entender que ele não é um mero "executor" da aspiração de outra pessoa, a mente do compositor deve tornar-se a própria do performer, pois, ao executar a obra transforma a inspiração do

---

<sup>1</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=UfN-1OGnRmU>

compositor em música trazendo consigo sua individualidade, talento e suas próprias aspirações artísticas. O intérprete ganha entusiasmo e coragem nessa unidade, necessária para a realização concreta do som, das ideias e imagens contidas na obra. O performer é, portanto, não apenas aquele que transforma a música em som, mas um concorrente igualitário na materialização de uma obra musical.

A partir da segunda metade do século XX, com a busca dos compositores por novas sonoridades, a relação entre o processo criativo do compositor e a execução do performer ficou mais próxima. De acordo com Ray e Borém (2012, p. 159):

Observa-se um grande desenvolvimento da pesquisa em Performance Musical no Brasil no século XXI, não apenas no sentido quantitativo, mas também no papel que o [sic] performers têm desempenhado nesse meio. A partir de uma posição inicial em que o performer se destacava apenas participando como sujeito dos objetos de pesquisa conduzidas por pesquisadores não-performers (que muitas vezes nem incluíam o nome dos performers como coautores dos trabalhos publicados), progrediu para o quadro atual em que são autores da pesquisa e, mesmo, líderes de grupos de pesquisa.

Com isso, é possível perceber o crescimento da subárea da performance musical no Brasil. Como exemplo, podemos destacar a criação de edições especiais em revistas. O Periódico *Per Musi*, que hoje contempla outras subáreas da música, nasceu de um fórum sobre performance. Na mesma direção, percebeu-se o surgimento da Associação Brasileira de Performance Musical (ABRAPEM), criada em 2012 para estimular a prática, o ensino e a pesquisa da performance. A ABRAPEM promove congressos anuais bem como eventos acadêmicos. Além disso a Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), nos últimos anos está se abrindo para performance com apresentações em média de 20 minutos utilizando como nomenclatura o termo comunicação-recital e comunicação-difusão. Estas são apenas algumas ações que demonstram o direcionamento da pesquisa acadêmica com a inclusão de performers. Muitos destes eventos abrem chamadas para apresentações artísticas e estas ações são consideradas cada vez mais legítimas, cientificamente, dentro da produção acadêmica.

O performer necessita de uma estrutura técnica e conhecimentos que são adquiridos no decorrer da sua vida profissional e de pesquisa. Este processo é bastante subjetivo, mas também é social, pois a importância da performance está atrelada para além do registro em papel, tanto à individualidade do performer, quanto às múltiplas experiências adquiridas no meio onde vive. Com isso, podemos perceber que o produto

final do performer é único, haja vista que o caminho percorrido é uma experiência individual, a qual será concretizada unindo o estilo e técnicas necessárias para a realização da obra.

Esta pesquisa pode ajudar para que futuros violinistas tenham acesso aos processos envolvidos na criação da performance do *Pequeno Concerto* de Edino Krieger e possam utilizá-la em sua experiência prática, favorecendo a formação de uma tradição oral do estilo musical compondo o conjunto de performances da obra.

Percebemos também que esta pesquisa pode contribuir valorizando o ponto de vista do performer na criação artística da obra musical, pois a autoetnografia expõe a experiência prática da construção de uma performance. Com isso, a presente pesquisa serve de parâmetro para que a comunidade acadêmica possa refletir sobre as complexidades dos processos criativos em performance.

Este trabalho apresenta o seguinte problema de pesquisa: de que forma o estilo musical e a autoetnografia podem contribuir na construção da performance do *Pequeno Concerto para Violino e Cordas* de Edino Krieger? Desta forma, meu objetivo geral foi compreender a performance do violino por meio do estudo do estilo e da autoetnografia da performance. Tive como objetivos específicos: realizar a performance pública - no meio digital - do *Pequeno Concerto para Violino e Cordas*; registrar o processo de construção da performance da obra; aprofundar o processo de interpretação com base na análise das vivências durante a performance e sua concepção; refletir sobre o papel da autoetnografia no estabelecimento de uma tradição oral, dialogando com a fundamentação teórica de estilo.

Neste trabalho, enfatizo o performer como o indivíduo que faz suas escolhas no momento da performance - contribuindo, portanto, para a formação de um estilo - e sua importância para a construção da execução musical. A pesquisa foi dividida nas etapas seguintes: no Capítulo 1 apresento a fundamentação teórica de estilo musical - a partir de material bibliográfico, utilizando, para isto, o trabalho de vários autores, tais como Meyer (1989), Berbert e Biaggi (2019), Koellreutter (1985) e Domenici (2012) - e da autoetnografia da performance, contando com a contribuição dos autores Benetti (2017), Vieira (2018), Verasiani (2002) e Almeida (2011). Em seguida, no Capítulo 2, discorro sobre a metodologia utilizada, as modalidades de pesquisa que integram este trabalho assim como a coleta de dados. No Capítulo 3 fiz uma pesquisa sobre a bibliografia do compositor Edino Krieger, mostrando sua trajetória musical, as fases compostionais como também a importância do autor diante do cenário da música brasileira de

concerto. Os dados biográficos do referido compositor foram fruto da pesquisa em sites da internet<sup>2</sup> bem como na tese de doutorado de Bruna Caroline de Sousa Berbert (2020) e no livro de Ermelinda Paz (2012). Em seguida foi realizada uma análise da forma estrutural de cada movimento do *Pequeno Concerto para violino e cordas* de Edino Krieger. Continuando no mesmo capítulo, no processo de construção do meu trabalho performático, assisti, na plataforma do YouTube, os registros das performances de violinistas como Bruna Caroline de Souza Berbert, Elias Vicente Souza e Antonella Pareschi as quais foram utilizadas também como reflexão para o meu processo criativo da interpretação na performance da obra em estudo. Esta ação contribuiu para os estudos acerca do estilo que, de acordo com o aporte teórico, constrói-se também a partir da polifonia das múltiplas performances que formam a tradição oral. No Capítulo 4, foi feito o levantamento da minha trajetória musical com escopo de descrever a minha experiência e como elas influenciaram no resultado final da performance, utilizando novamente como base o modelo proposto por Vieira (2018), o qual demonstra seu *background* artístico como forma de relatar suas experiências individuais e como essas favoreceram na execução da performance elaborada durante sua pesquisa. Seguindo no mesmo capítulo, após a performance, surgiram reflexões que apontaram para o aprofundamento na questão da expressividade musical, uma vez aprofundadas as questões do estilo da música brasileira e da escrita de Krieger, além de pressupostos de análise que colaboraram para o entendimento da minha criação artística que poderá servir como alicerce para performances futuras.

---

<sup>2</sup> <http://musicabrasilis.org.br/compositores/edino-krieger>

## CAPÍTULO 1 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta pesquisa, destaca-se a preparação para a performance partindo das experiências vividas antes, durante e depois deste momento valorizando e favorecendo o estilo de uma obra musical. A seguir, apresento a conceituação de estilo para fins das discussões trazidas no decorrer do trabalho.

### 1.1 Estilo musical

Para Domenici (2012), o performer é a voz do compositor, pois leva com ele, além da obra musical, os seus valores, sua história e experiência de vida através de sua expressão musical quando está realizando a apresentação. Nesse momento, o performer deixa explícito seus conhecimentos musicais - como, por exemplo, o entendimento da notação musical e história – incluindo sobretudo os seus conhecimentos não musicais - tais como: medo, alegria, amor, felicidade, tristeza e paixão – os quais são transmitidos por meio de gestos na interpretação da obra musical. O performer pode utilizar como referência gravações de outras performances, textos e artigos, mesclando esses com sua técnica e experiência vivida, formando, assim, a identidade da sua interpretação. Segundo a autora, atualmente está se resgatando a ligação entre o compositor (texto) e o performer, assumindo um diálogo entre o eu criativo e o texto do compositor.

Para Meyer (1989, p. 3, tradução nossa) "o estilo é uma replicação de padrões, seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos pelo comportamento humano, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de algum conjunto de restrições".<sup>3</sup> Diante disso, inferimos que existe um conjunto de características técnicas, musicais e expressivas próprias tanto de compositores quanto de intérpretes, e é esse conjunto de características que define o estilo.

Na mesma direção, os autores Berbert e Biaggi (2019, p. 541) trazem a seguinte ideia para a interpretação musical: o sentido e domínio de estilo "não reside unicamente no símbolo notado, mas sobretudo no conhecimento que é transmitido oral, aural e artesanalmente durante a longa formação artística de um músico". Assim, podemos dizer que cada performance é diferente, porém há algumas características que atrelam uma composição específica a uma época da história da música. O conhecimento e

---

<sup>3</sup> Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints

aprofundamento sobre estas características geralmente fazem parte do processo de formação do performer e estão diretamente ligados a noções de estilo.

Neste sentido, o conceito de estilo proposto pelo primeiro professor de composição do Edino Krieger, Koellreutter<sup>4</sup> (1985, p. 17), é: “conjunto de características que une a produção artística de uma determinada época, de um país, de um artista; ou que separa a produção artística de uma determinada época de outra, de um país de outro, de um artista de outro”.

Com isso, podemos inferir que, para o autor, cada compositor e cada performer tem seu estilo, ou seja, suas formas individuais. No entanto, as várias performances contribuem para consolidar o estilo de um compositor e intérprete. Koellreutter (1985, p. 17) ainda afirma que: “é pelo estilo, isto é, pela maneira de compreender, sentir e interpretar, que as épocas, raças, escolas e indivíduos se distinguem e se separam uns dos outros”. Portanto, o estilo musical pode ser determinante no sentido de individualizar uma época ou um performer. De acordo com Domenici, (2012, p. 172) “é na noção de estilo que a identidade do indivíduo se afirma e se soma à polifonia de outras vozes, e é a noção de estilo que ampara a tomada de decisões interpretativas e a realização das nuances (ou o espaço entre as notas) na performance.”

Com isso, podemos concluir que o estilo musical é construído mediante um conjunto de performances que formam a tradição oral de uma obra, estilo ou compositor. Além disso, o intérprete coloca sua ideia e seus conhecimentos históricos, sociais e culturais na realização da performance. Baseado na pesquisa dos autores citados, utilizei o estilo como forma de descortinar a maneira que cada performer utiliza no momento de sua performance contribuindo na construção da tradição oral que é realizada a partir de várias performances.

## 1.2 Autoetnografia da Performance

Além da compreensão do conceito de estilo, outro que fundamenta este trabalho dissertativo consiste na autoetnografia da performance. A autoetnografia é uma forma de pesquisa contemporânea que visa descrever a experiência e os processos criativos do

---

<sup>4</sup> De acordo com o site <https://musicabrasilis.org.br/compositores/hans-joachim-koellreutter> ao citar o compositor Koellreuter; “Chegou ao Brasil em 1937 e exerceu grande influência na vida musical do país, introduzindo o dodecafônico ortodoxo, se impondo à técnica de composição em voga na época. Foi responsável pela formação de vários compositores, músicos e intérpretes como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger e, na área popular, Tom Jobim entre outros. Criador do movimento Música Viva”.

performer ao transformar as notas musicais da partitura em música, em uma interpretação musical.

A pesquisadora Daniela Verasiani (2002, p. 69), no artigo intitulado “Autoetnografia: uma alternativa conceitual” discute que autoetnografia “surge como delimitação do objeto construído pelo pesquisador, preocupado em estabelecer estratégias de leituras das produções culturais que tematizem processos de identificação e subjetivação”. Neste sentido, a autora denomina *selves*, no processo de pesquisa, como sendo a forma na qual os pesquisadores priorizam o eu. Para Verasiani (2002 p.68), “o prefixo auto, do grego *autós*, serve de alerta contra a supressão das diferenças intra-grupo, enfatizando as singularidades de cada sujeito/autor, enquanto o termo *etno* localiza, parcial e pontualmente, esses mesmos sujeitos em determinado grupo cultural”. Desta forma, a autoetnografia contribui com a compreensão do trabalho do eu/autora, do objeto a ser estudado mediado pelo meio cultural ao qual fazemos parte.

Benetti (2017), em seu artigo “A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística” discute a importância e a aplicação da autoetnografia como método de valorização do pesquisador/performer pois permite que ele aborde o assunto desejado haja vista que concede um estudo completo dos objetos relacionados. De acordo com Benetti (2017, p. 155) “a autoetnografia consiste em um método de investigação artística adequado à performance musical na medida em que registra de forma eficiente e natural o processo habitual de prática do instrumentista e fornece uma descrição completa sobre os elementos envolvidos”. Também discute que “a autoetnografia envolve reflexividade, sentimentos, pensamentos e práticas do pesquisador, e descreve a própria experiência e as suas variações de sentido” (BENETTI, 2017, p.155). Assim, no momento da performance, o músico transmite sua expressão imbuída de características próprias de acordo com sua vivência. Desta forma, o método da autoetnografia é cabível na reflexão do processo de estudo da prática desta pesquisadora/performer.

Na mesma direção do autor Benetti (2017), Vieira (2018, p.12) argumenta que “a autoetnografia configura uma abordagem de pesquisa e escrita que procura descrever e analisar sistematicamente a experiência pessoal para o entendimento da experiência cultural”. Vieira (2018 p. 72) comenta também que a autoetnografia “é uma aproximação acentuada do fazer artístico com a produção acadêmica”. Nesse aspecto, observamos que o autor segue a mesma linha de argumentação de Benetti, afirmando que a autoetnografia envolve, na pesquisa, as experiências pessoais, culturais e sociais.

No sentido contrário, Delamont<sup>5</sup> (2007, p. 3, tradução nossa) enumera seis objeções à autoetnografia:

1. Não pode lutar contra a familiaridade; 2. Não pode ser publicado de forma ética; 3. É experiencial, não analítico; 4. Concentra-se no lado errado da divisão de poder; 5. Isso anula nosso dever de sair e coletar dados: não somos pagos salários generosos para sentar-se em nossos escritórios obcecados em nós mesmos; 6. Finalmente e mais importantemente 'nós' não somos interessantes o suficiente para escrever sobre periódicos, para ensinar, para esperar a atenção dos outros.

Levando em consideração a fundamentação teórica sobre autoetnografia apresentada anteriormente, discordo do posicionamento de Delamont, pois o pesquisador/performer, como objeto da pesquisa, pode transmitir o processo de forma mais fiel devido ao fato de ter vivido a experiência. Quando se trata de pesquisa artística, existe uma demanda de novas metodologias, uma vez que os processos envolvidos na concepção da performance ficam submersos, e a divisão entre pesquisador e performer não possibilita a emergência desses processos. Somente o performer pode passar as informações acerca das dificuldades enfrentadas bem como a maneira que utilizou para superar os obstáculos. Nesse mesmo sentido podemos citar Benetti (2013b, p. 165), o qual fundamenta em sua tese pontos a favor da autoetnografia:

(1) a proximidade do investigador com os dados pode permitir o acesso a informações antes ocultas ou imperceptíveis sobre o sujeito da ação; (2) a ética da pesquisa pode ser mantida através da adaptação da metodologia em favor da preservação de identidades de acordo com a natureza e as possibilidades específicas de cada investigação; (3) o caráter experiencial da autoetnografia permite uma visão profunda sobre o fenômeno envolvido; (4) o pesquisador/objeto de estudo representa (e deve representar) uma amostra fidedigna individual sobre o evento; (5) no caso da 'autoetnografia', os dados coletados representam a própria experiência do pesquisador, e são válidos pela pertinência da inclusão do mesmo como objeto de estudo; e (6) o pesquisador é pertinente como objeto de investigação na medida em que neste enquadramento não atua como pesquisador, mas como elemento de ação sobre o fenômeno.

A dissertação de Vieira (2018) consiste em descrever o processo interpretativo das *Sonatas K18 e K30*, do compositor Domenico Scarlatti (1685-1757), com um viés

---

<sup>5</sup> 1. It cannot fight familiarity 2. It cannot be published ethically 3. It is experiential not analytic 4. It focuses on the wrong side of the power divide I now add two other objections: 5. It abrogates our duty to go out and collect data: we are not paid generous salaries to sit in our offices obsessing about ourselves. Sociology is an empirical discipline and we are supposed to study the social. 6. Finally and most importantly 'we' are not interesting enough to write about in journals, to teach about, to expect attention from others.

na ornamentação, utilizando o método da autoetnografia. O autor constata que alguns trabalhos realizados têm uma abordagem autoetnográfica, embora não informem que utilizam essa metodologia, pois fazem uma reflexão do próprio estudo. Como forma de compreender o processo para a performance pública, Vieira escolheu o método autoetnográfico baseando-se no modelo do livro de Adams, Jones e Ellis, *Autoethnography: understanding qualitative research (2015)*.

Neste trabalho, compreendo a autoetnografia como método de investigação das experiências práticas. Desta forma, nesta pesquisa, valorizo minhas ações e pensamentos como pesquisadora/performer.

Para Zumthor (2007) (*apud* ALMEIDA, 2011, p. 64), “performance é o ato presente e imediato de comunicação e materialização de um enunciado poético, ato que requer, além do texto – e, portanto, de seu(s) autor(es) –, intérprete e ouvinte”. Diante disso, infere-se que, segundo o autor, a performance é uma apresentação musical e a interpretação varia de acordo com o performer baseado na sua experiência pessoal.

Neste sentido, Almeida (2011, p. 71) argumenta que “Essa busca por uma valorização da performance por meio do reconhecimento das atividades do compositor, do intérprete e do ouvinte passa pela consideração de todos como agentes expressivos”. Além disso, o referido autor comenta que “A expressividade na interpretação musical está vinculada fundamentalmente a sensações, ao universo sensível, a qualidades sonoras, a nuances de timbres, modos de ataque, intensidades e tempo”. Assim, podemos observar que a expressividade na interpretação musical tem o reflexo das experiências sociais e culturais particulares do intérprete.

## CAPÍTULO 2 - METODOLOGIA

O presente trabalho é uma pesquisa artística que, segundo Cano (2015, p.70), é, “por definição, um processo de produção de conhecimento a partir da experiência prática”. Da mesma forma, Domenici (2012, p. 177) afirma que:

A pesquisa artística emerge como uma modalidade de pesquisa que visa contribuir para o conhecimento da área ao revelar o entrelaçamento entre os conhecimentos tácitos e explícitos a partir da ação e da reflexão do performer sobre o processo de criação artística como maneira de investigar e refletir a prática musical.

Nesse caso, podemos refletir que a pesquisa artística é o entendimento da prática do performer, pois o produto final emerge de todo o histórico vivenciado por esse, desde a forma de expressar seus sentimentos advindos da sua preparação até a própria performance.

De acordo com a literatura e os argumentos trazidos no capítulo anterior, uma metodologia de pesquisa artística que vem sendo muito utilizada é a autoetnografia, a qual o indivíduo participa da pesquisa como pesquisador e objeto da pesquisa enfatizando sua vivencia pessoal e cultural. Anderson (2006, p. 375, tradução nossa) faz distinção entre dois tipos de autoetnografia: a autoetnografia analítica e a autoetnografia evocativa. Sobre a autoetnografia analítica, ele ressalta.

Simplificando, a autoetnografia analítica refere-se ao trabalho etnográfico em que o pesquisador é (1) um membro pleno do grupo ou ambiente de pesquisa, (2) visível como tal membro nos textos publicados do pesquisador, e (3) comprometido com uma agenda de pesquisa analítica focada em melhorar a compreensão teórica de fenômenos sociais mais amplos.<sup>6</sup>

Por outro lado, com relação à autoetnografia evocativa, Anderson (2006, p.373, tradução nossa) cita que: “a autoetnografia evocativa baseia-se em sensibilidades pós-modernas cujos os defensores se distanciam da etnografia realista e analítica de tradições”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> “Before proceeding, however, it is probably useful to provide the reader with some basic sense of what I mean by the term analytic autoethnography. Put most simply, analytic autoethnography refers to ethnographic work in which the researcher is (1) a full member in the research group or setting, (2) visible as such a member in the researcher’s published texts, and (3) committed to an analytic research agenda focused on improving theoretical understandings of broader social phenomena. While I will provide a more elaborate description of analytic autoethnography in the following pages, this short definition captures its essential elements.

<sup>7</sup> “evocative autoethnography” that draws upon postmodern sensibilities and whose advocates distance themselves from realist and analytic ethnographic traditions.

Diante disso, este trabalho se utilizará da autoetnografia analítica, que retrata a experiência vivida. A pesquisa possui o enfoque qualitativo, pois pretende utilizar “métodos de coleta de dados sem medição numérica, como as descrições e as observações.” (SAMPIERI, 2006, p.5). O referido autor afirma que “um estudo qualitativo busca compreender seu fenômeno de estudo em seu ambiente usual” (SAMPIERI, 2006, p. 11).

A ação que norteou os processos de investigação deste trabalho foi a realização de uma performance pública do *Pequeno Concerto para Violino e Cordas*, de Edino Krieger. A proposta inicial do projeto de pesquisa era uma performance pública com a orquestra da UFPB, que estava agendada para o dia 8 de maio de 2020. No entanto, o mundo foi assolado pela pandemia da Covid-19 que impossibilitou temporariamente esta performance presencial, com a expectativa de realizá-la em uma data futura. No entanto, a performance foi realizada em um formato digital com violino solo e acompanhamento de piano (utilizando a redução da parte orquestral). Apesar de ter executado a obra com piano, entendo que esta performance faz parte do processo artístico que está em curso, ou seja, a preparação para um concerto futuro com orquestra.

Neste trabalho utilizei a pesquisa bibliográfica para estudar sobre o compositor em si, sua atuação e produção, o que acarretou no levantamento de autores para embasar a conceituação de estilo e a autoetnografia, bem como a análise da obra. Os principais referenciais bibliográficos foram: Berbert (2020), Benetti (2017), Domenici (2012) e os principais referenciais teóricos analíticos foram: Forte (1973), Strauss (2013). Além disso, a expressividade musical surgiu como ferramenta para colocar em prática as questões estilísticas usando como referência a dissertação de Marcela Isabele Veneditti Sarudiansky (2020).

A partitura impressa do *Pequeno Concerto para Violino e Cordas* de Edino Krieger foi adquirida na Academia Brasileira de Música. Este material impresso chegou no meu endereço via Correios. No período de agosto de 2020 a janeiro de 2021, realizei o estudo interpretativo e técnico da referida obra. O estudo foi realizado em um lapso temporal de seis meses, de forma lenta e gradual até chegar no tempo indicado pela partitura, experimentação e escolha de recursos expressivos e nuances (às vezes indicados pelo compositor ou colocados por mim), e a definição de dedilhados e arcadas de acordo com os recursos expressivos para facilitar o momento da performance.

Esta preparação foi registrada a partir da manutenção de um diário reflexivo, no qual foi registrada, por escrito, a construção do processo criativo da performance. Como ferramenta adicional de coleta de dados, fiz gravações em vídeo de trechos dos meus estudos da obra. Este material gravado foi utilizado nas orientações da disciplina de Instrumento do mestrado, com o objetivo de preparar a performance do concerto digital.

Essas anotações diárias visam registrar a preparação da interpretação com base na análise das vivências durante a concepção da performance. Esse processo procurou seguir o modelo proposto por Benetti (2013b, p.162) citado pelo autor no artigo “A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade pianística”:

O diário reflexivo foi utilizado como base documental de registro sobre a prática instrumental – no que diz respeito ao planejamento e autoavaliação de acordo à aplicação de estratégias de estudo para o aprimoramento expressivo do intérprete – constituindo uma ferramenta de coleta de dados para a análise autoetnográfica realizada posteriormente.

Além disso, foi realizada a análise dos dados coletados no diário reflexivo de forma intrínseca, buscando compreender o material empírico, conforme modelo proposto por Vieira (2018), o qual consiste em coletar dados por meio do diário de estudo, registrando a quantidade de execuções e o tempo, finalizando com a análise dos dados obtidos sobre a preparação da performance.

Para isso, foi realizada uma abordagem autoetnográfica dos processos envolvidos na construção da performance. Esse estudo descreve o processo criativo por meio da preparação individual, dos aspectos da técnica instrumental, bem como das nuances musicais, considerando o meu processo e experiência como performer.

Seguindo no mesmo capítulo após a performance, surgiram reflexões que apontaram para o aprofundamento na questão da expressividade musical tendo como base de pesquisa a dissertação de Sarudiansky (2020). Foram estudadas as questões do estilo da música brasileira e da escrita de Krieger, além de pressupostos de análise que colaboraram para o entendimento da minha criação artística a qual poderá servir como alicerce para performances futuras.

Além disso, senti satisfação por ter concluído a preparação, sobretudo diante dos desafios impostos pela pandemia acreditando em um possível concerto com a orquestra e por meio da presente dissertação poder contribuir com futuras performances.

## CAPÍTULO 3 - O ESTUDO DO ESTILO

### 3.1 Edino Krieger

Edino Krieger nasceu em Brusque (SC), em 17 de março de 1928, oriundo de uma família de músicos. O pai dele, Aldo Krieger, começou desde cedo a incentivá-lo a se tornar um músico profissional, ensinando-lhe violino aos sete anos. Na adolescência, quando tinha 14 anos, foi estudar no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, onde iniciou seu contato e seus estudos em composição com o mestre Joachim Hans Koellreutter. Após esse período, foi selecionado como bolsista por Aaron Copland (1900-1990) para estudar composição no *Berkshire Music Center*, em Massachusetts. Segundo Berbert (2020 p.19):

Durante esse período, além do estudo de composição com Aaron Copland, Peter Mennin (1923-1983) e Darius Milhaud (1892-1974), Krieger manteve o seu estudo de violino, aperfeiçoando-se com William Nowinski (1918-1982) – primeiro violino da Filarmônica de Nova York e assistente de Ivan Galamian – na Henry Street Settlement School of Music.

No ano seguinte, recebeu uma bolsa para estudar na *Juilliard School of Music*, de Nova Iorque, na classe de composição de Peter Mennim. O nonagenário traçou uma carreira exitosa como compositor, crítico e produtor musical e hoje é um ícone da música brasileira de concerto. Edino Krieger tem um vasto catálogo de obras que vão desde composições para formações pequenas, como a *Sonata para violino solo, opus I* e o *Quarteto nº I para cordas*, até obras grandiosas, como o seu *Canticum Naturale* e *Ludus Symphonicus*.

De acordo com Paz (2012, p.23), sua produção está dividida em três fases: 1) Fase experimentalista e universalista (1945 a 1952): uso de técnicas da música serial; 2) Fase da ênfase em formas tradicionais da sonata e da suíte (1953-1965) e 3) Fase da plena liberdade composicional (1966): definida pela liberdade de utilizar todas suas técnicas de compor. As obras criadas para violino solo ou que tenham em sua formação um violinista do compositor Edino Krieger abrangem 15 composições as quais podemos mostrar a seguir de acordo com a tabela utilizada na tese de Berbert (2020, p. 24):

Título	Formação instrumental	Ano	Observações	Fases
Sonata para violino solo, opus 1	Violino solo	1944	Primeiro trabalho de composição de Krieger	-
Peça lenta	Flauta, violino, viola e violoncelo	1946	Krieger atuou como violinista na estreia da obra	Experimentalista e universalista (1945 a 1952)
Sonata curta	Violino solo	1947	-	
Quarteto prévio	Quarteto de cordas	1947	-	
Música de câmara	Flauta, violino, trompete e tímpano	1948	-	
Quarteto nº 1	Quarteto de cordas	1955	-	Neoclássico nacionalista (1953- 1965)
Toada	Violino e piano	1956	-	
Sonâncias	Violino e dois pianos	1975	-	Síntese dialética e plena liberdade composicional (1966-)
Sonâncias II	Violino e piano	1981	Transcrição de sonâncias	
Camerata	Flauta, violino, piano, clarinete e contrabaixo	1994	-	
Tela Sonora	Quarteto de cordas	1997	-	
Sonâncias III	Violino e orquestra de câmara	1998	Transcrição de Sonâncias II (1981)	
Sonâncias IV	Violino e dois violões	2002	Transcrição de Sonâncias II (1981)	
Pequeno concerto para violino e cordas	Violino e orquestra de câmara	2008	-	

Tabela 1-Obra para violino de Edino Krieger. Fonte: Berbert (2020, p.24).

Neste sentido, podemos ver que o compositor Edino Krieger tem grande relevância no cenário da música Brasileira de Concerto. Entre outras atribuições atuou como produtor musical, foi presidente da Academia Brasileira de Música, e crítico musical bem como é um dos fundadores da Bienal de Música Contemporânea.

### 3.2 O Pequeno Concerto para violino e cordas de Edino Krieger

Segundo Berbert (2020), o compositor Edino Krieger escreveu o *Pequeno Concerto para violino e cordas* na cidade de Baden-Baden, localizada na Alemanha em 2008, homenageando sua esposa Maria de Lourdes Lyra Krieger (mais conhecida por

Nenem Krieger). Berbert (2020, p. 100) compartilha em sua tese uma entrevista realizada com Edino Krieger em 2018, na qual ele fala sobre a concepção desta obra:

Quando eu passei uma pequena temporada na Casa de Brahms, em Baden-Baden (na Alemanha), eu fiquei com um compromisso de fazer uma pequena composição. Daí a Nenem disse assim: “Porque você não faz um concerto para violino? É o seu instrumento e você não tem uma peça para violino e orquestra...” E eu disse: “Bom, um concerto vai ser meio difícil, mas eu posso fazer um pequeno concerto”. E então eu fiz o Pequeno Concerto, em três movimentos, para violino e orquestra de cordas – que é, digamos assim, a outra peça que eu considero representativa da minha escrita para violino. [...] Eu acho que ele tem uma escrita um pouco mais tradicional. Eu digo que o segundo movimento, inclusive, é uma espécie de homenagem a Brahms. Eu não sei se pelo fato de estar na Casa de Brahms, eu fiz um tipo de estilo – não propriamente baseado na música de Brahms – mas, talvez, um tipo de música que Brahms gostasse de ouvir (risos).

Composta na terceira fase do compositor, o *Pequeno Concerto* para violino e cordas simboliza a liberdade composicional, num constante diálogo entre tradição e contemporaneidade. Ele está dividido em três movimentos: *Recitativo e Allegro*; *Digressões sobre um sino de Baden-Baden*; e *Tocatta*, sobre os quais comento a seguir.

### 3.2.1 *Recitativo e Allegro*

De maneira geral, pode-se abordar o primeiro movimento (e concerto como um todo) através de uma perspectiva galgada na teoria dos conjuntos. Desenvolvida por volta da década de 70 pelo teórico norte-americano Allen Forte, essa teoria agrupa classes de altura em conjuntos discretos que podem ser manipulados e desenvolvidos por compositores e analistas.<sup>8</sup> A Figura 1 mostra três conjuntos. O exemplo 1a. é o quarto tricorde (conjunto de três notas) na lista de Forte, portanto “3-4.” O primeiro dígito indica a quantidade de notas do conjunto e o segundo sua posição na mesma lista. O exemplo 1b. é o quinto tetracorde e o 1c, o trigésimo segundo pentacorde.<sup>9</sup>

Figura 1 - Exemplos de conjuntos

<sup>8</sup> Para mais informações, vide o livro de Joseph N. Straus, *Introdução a Teoria Pós-Tonal*, 2013 Tradução de Bordini e Ricardo Mazzini.

<sup>9</sup> Vide Straus, Joseph N, 2013, p. 281-4 para lista de todos os conjuntos.

Voltando para o primeiro movimento, percebe-se o uso consistente de determinados conjuntos, são eles: o 3–7 e o 3–11, em maior número, e o 3–2 e o 3–9 em menor número.<sup>10</sup> A Figura 3 mostra o Recitativo do 1º movimento. Nele, observa-se uma segmentação completa dos eventos por meio dos conjuntos supracitados. Vale ressaltar ainda, que existem algumas características importantes dos conjuntos 3–7 e 3–11. Através da utilização daquele (3–7), dependendo de como o compositor o dispõe, obtém-se um intervalo bastante característico da música nordestina (popular/brasileira), a 7<sup>a</sup> menor, o que confere a esse conjunto uma sonoridade mixolídia, segundo as características desse modo. Este (3–11), por sua vez, é equivalente tanto à tríade maior quanto à menor, ambas sonoridades basilares da prática comum. O uso de sonoridades comuns (como o intervalo de 7<sup>a</sup> menor e a tríade maior e menor) de maneiras não tradicionais faz com que a peça esteja em constante diálogo com a tradição e a inovação. Um outro exemplo dessa interação pode ser percebido na transição entre o *Recitativo* e o *Allegro*. A última nota do *Recitativo* é um dó (marcado em roxo na Figura 2) e a primeira do *Allegro* é o fá (tanto no baixo, quanto no violino - um compasso depois), o que alude à tradicional relação dominante-tônica (“V – I”) da prática comum.

Figura 2 - Segmentação de conjuntos do *Recitativo*  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira, (2008).

Um outro momento em que se pode perceber a relevância e adequação da teoria dos conjuntos para analisar essa peça, dá-se na *coda*. Lá, o compositor combina os dois conjuntos mais importantes da peça, o 3–7 e o 3–11, formando assim um pentacorde 5–32 a cada tempo, como mostra a Figura. A segmentação mostrada abaixo mantém-se por todo o trecho, exceto o primeiro tempo do compasso 74.

<sup>10</sup> Uma ferramenta muito útil para identificação dos conjuntos pode ser acessada em:  
[https://www.mta.ca/pc-set/calculator/pc\\_calculate.html#](https://www.mta.ca/pc-set/calculator/pc_calculate.html#)

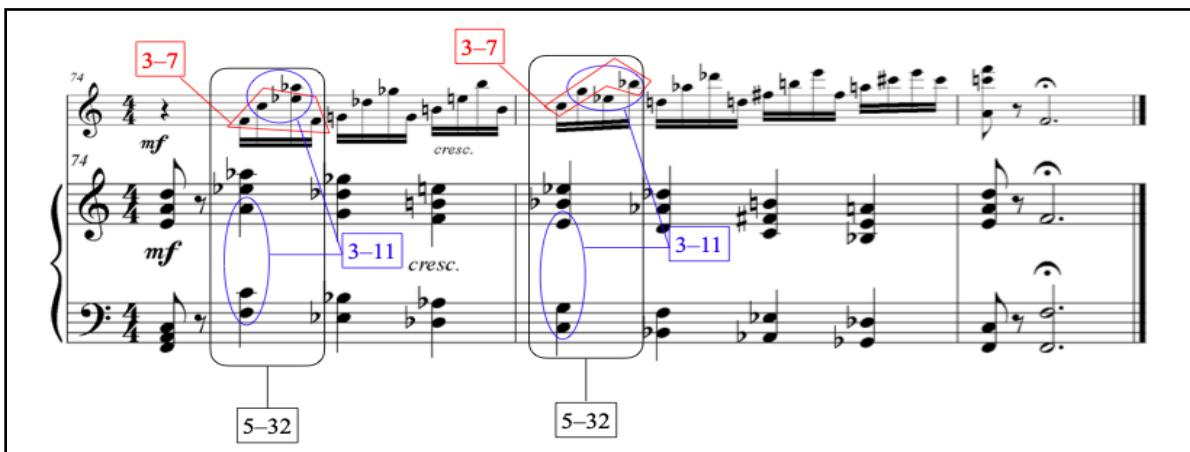


Figura 3 - Combinação de conjuntos da Coda do Primeiro

Fonte: Redução para piano do *Pequeno Concerto* de Edino Krieger com edição de Berbert, Mendonça (2019).

Formalmente, o movimento também dialoga com a tradição ao ser estruturado como forma sonata. Segundo Grout (2014, p. 486) a forma sonata pode ser dividida em três seções:

(1) uma *exposição* (geralmente repetida), incluindo um primeiro tema ou grupo de temas na tónica, um segmento ou grupo de temas, frequentemente mais lírico, na dominante ou na relativa maior e um tema final, muitas vezes cadencial, também na dominante ou na relativa maior, sendo os diferentes temas ligados entre si por transições adequadas ou pontes modulantes;(2) uma secção de *desenvolvimento*, onde os motivos ou temas da exposição são apresentados com novos aspectos ou combinações, no decurso da qual podem efectuar-se modulações a tonalidades relativamente distantes;(3) uma *recapitulação*, onde o material da exposição volta a ser apresentado pela ordem inicial, mas com todos os temas na tónica; a seguir à recapitulação pode haver uma *coda*.

A Tabela 2 mostra nossa segmentação formal desse movimento. Nela podemos ver que apesar da organização aparentemente tradicional, o compositor, além de não articular um tema de conclusão na exposição (que “deveria” aparecer no c. 25), também não recapitula o material do tema secundário, mas em seu lugar articula mais uma vez o tema principal (cc. 60–71). Diante dos fatos mencionados acima, nossa análise formal está de acordo com a oferecida por Berbert (2020, p. 107).

Seção	Temas	Número de compasso	Comentários
Recitativo	—	1	Disposição dos conjuntos principais (3-7, 3-11, 3-9 e 3-2)
Exposição	Principal	2-11	Sentença “clássica”
	Transição	12-16	—
	Secundário	17-25	Não é sucedido pelo tema de conclusão
Desenvolvimento		25-44	—
Recapitulação	Principal	44-54	—
	Transição	54-60	Mudança de ritmo e textura da orquestra
	Repetição do tema Principal que não é o esperado.	60-71	A expectativa era de que o tema secundário fosse articulado aqui. No entanto, temos o tema principal novamente.
Cadênciа	—	71	—
Coda	—	72-76	—

Tabela 2- Estrutura formal do Primeiro movimento do *Pequeno Concerto* para violino de Edino Krieger (2008).

Por fim, observa-se que o tema principal é articulado na forma de uma sentença clássica de oito compassos, onde: dois compassos de ideia básica (c. 4-5) são repetidos logo em seguida (c. 6-7) ao que segue a continuação (c. 8-9) e a "cadênciа" num sentido mais amplo do termo (c. 10-11) (CAPLIN, 1998, p. 35). Em outras palavras, temos aqui mais uma instância em que o compositor dialoga com a tradição.

### 3.2.2 *Digressões sobre um sino de Baden-Baden*

O segundo movimento inicia-se com uma anacruse, assim como o tema principal do primeiro movimento. Aqui, no entanto, a anacruse forma um motivo que é explorado constantemente ao longo do presente movimento. Este comunga de um dos principais conjuntos apresentados no primeiro movimento, o 3-7. A Figura 4 mostra como o motivo é utilizado na seção A desse movimento.

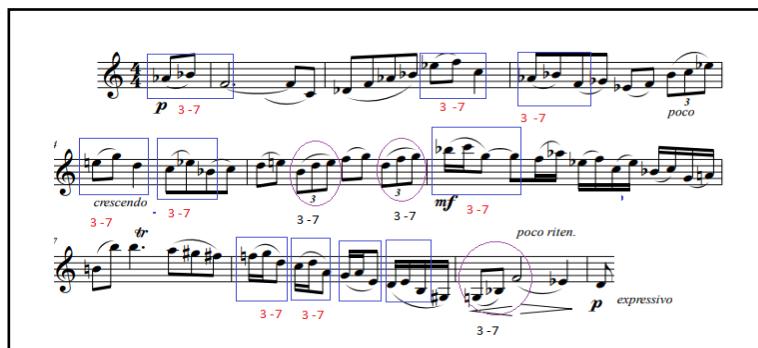


Figura 4 - Início do Segundo Movimento destacando alguns conjuntos  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2008).

A seguir apresento uma tabela da estrutura do segundo movimento:

Seção	Número de compasso	Comentários
A	1–10	Motivo principal articulado como conjunto 3–7
B	10–18	Mudança rítmico-textural do acompanhamento orquestral
A'	A'.1	18–22 Orquestra
	A'.2	23–32 Solista
	A'.1 rep.	32–36 Orquestra (repetição literal)
	A'.2 rep.	37–46 Solista (repetição literal)
Coda	46–52	

Tabela 3 - Estrutura formal do Segundo movimento do *Pequeno Concerto* para violino de Edino Krieger (2008).

Optei por chamar de A' pois nesse trecho foi utilizado o motivo inicial, assim como repetições de compassos em qual nomeio de A'.1 e A'.2 demonstrado nas figuras seguintes: (A'.1 como também na A'.2 na estrutura da análise com motivos grifados de azul exemplificando a razão de ter chamado de A').

Figura 5 - (A'.1)

Fonte: Redução para piano do *Pequeno Concerto* de Edino Krieger com edição de Berbert, Mendonça (2019).

Figura 6 - (A'.2)  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira, (2008).

Seguindo o movimento e repetindo A'.1(32-36) e A'.2 (37-46) concluindo com uma coda (46-52). Podemos verificar a seguir a análise formal realizada por Berbert (2020, p.107) a qual diferencia-se da nossa.

Estrutura	Compassos	Descrição
A	a 1 a 10	Introdução do tema principal, baseado sobre o motivo anacrústico que dá início ao movimento.
	b 10 a 18	Alteração na textura musical – o ritmo de acompanhamento da orquestra passa a ser sincopado. Tema tocado pelo violino solo constituído por versão retrógrada e acéfala do motivo inicial. Ao final, apresenta-se outra variação do motivo primário, agora intercalado por repetição da primeira nota.
B	a' 18 a 23	Orquestra executa o tema apresentado pelo violino solo na primeira seção ("a") em outras regiões harmônicas. Modulações sobre o tema preparam o início da seção "c".
	c 23 a 32	Desenvolvimento do tema apresentado e criação em cima do motivo original. A diminuição rítmica da melodia é acompanhada pelo aumento do ritmo harmônico. O sequenciamento de pequenas estruturas fraseológicas é associado à constantes modulações.
B'	a' 32 a 36	Repetição literal da parte B, apresentada anteriormente.
	37 a 46	Expansão da frase conclusiva do solista, sobre pedal de tônica executado pela orquestra.

Tabela 4 - Esquema estrutural do 2º movimento do *Pequeno Concerto* (2008)  
Fonte: Estrutura formal de Berbert (2020 p. 107).

Como pode ser visto, a nossa análise é A–B–A' enquanto a de Berbert (2020) é A–B–B'. Comparando os trechos (exemplos da música) podemos ver que o trecho do compasso 18 –22 relaciona-se com o trecho do compasso 1–10 (o que chamamos de A)

e que o trecho que se inicia no c. 10 é muito contrastante (melódica e texturalmente) para ser agrupado com o nosso A.

### 3.2.3 *Tocatta*

O terceiro movimento carrega em si uma acentuação rítmica muito encontrada na música Latino-americana em geral. A principal referência sobre este assunto é pesquisador Carlos Sandroni, que em seu livro “Feitiço Decente” desenvolve em detalhe o paradigma do *tresillo*. Sandroni (2012, p.22) comenta que: “este ritmo comporta três articulações, os cubanos chamaram-no *tresillo*, termo que adotarei aqui. Mas o *tresillo* aparece na música de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil”. O autor nos informa que, apesar do nome *tresillo* ter origem cubana, este ritmo é oriundo das matrizes africanas que foram espalhadas pelo continente americano devido à expansão do tráfico negreiro. No Brasil, encontramos infinitas influências dessa acentuação rítmica. Sobre esse assunto, Sandroni (2012, p.22) diz que:

O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afrobrasileiras e assim por diante.

Voltando à *Tocatta*, Edino Krieger, a compreensão dessa estrutura rítmica auxilia no entendimento estrutural do movimento e influencia decisões de acentuação e articulação na performance, como veremos com mais detalhe no Capítulo 4. No início do terceiro movimento, apresenta já na introdução um *tresillo* deslocado, começando no segundo grupo de três notas, conforme indicado na figura 7:

Figura 7- Início do Terceiro Movimento

Fonte: Redução para piano do *Pequeno Concerto* de Edino Krieger com edição de Berbert, Mendonça (2019).

Formalmente, Berbert (2020, p.108) analisa o movimento como uma forma ternária, A–B–A'. No entanto, entendo a presente estrutura como mais uma releitura da forma sonata. A Tabela XIII mostra minha segmentação. Assim como no primeiro movimento, a exposição não apresenta tema de conclusão, aparecendo este apenas na recapitulação. Outras inovações formais incluem: (1) a repetição do desenvolvimento; (2) a recapitulação da introdução; e (3) a ausência do tema secundário na recapitulação.

Seção	Temas	Número de compasso	Comentários
	Introdução	1–10	Tresillo deslocado
Exposição	Principal	11–23	Início do violino solista
	Transição	24–30	
	Secundário	30–34	
Desenvolvimento		35–44	
		44–53	Repetição do desenvolvimento não é esperado.
Recapitulação	Repetição da introdução que não é esperada.	53–62	
	Principal	63–75	
	Transição	76–82	
	Conclusão => Coda	82–89	Ausência do tema secundário

Tabela 5 - Estrutura formal do Terceiro movimento do *Pequeno Concerto* para violino de Edino Krieger (2008).

### 3.3 Performances disponíveis

O *Pequeno Concerto* para violino e cordas de Edino Krieger está publicado na plataforma do YouTube nas performances dos violinistas Bruna Caroline de Souza Berbert, Elias Vicente Souza e Antonella Pareschi, as quais foram utilizadas como reflexão para o meu processo criativo da interpretação do *Pequeno Concerto para Violino e Cordas* de Edino Krieger.

A performance de Bruna Caroline de Souza Berbert está inserida em um recital constituído somente com obras do compositor Edino Krieger compostas para violino, o qual foi gravado no dia 10 de julho de 2020, no Auditório Geraldo Pereira do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora. A violinista contou com a colaboração de uma correpetidora Juliana Costa ao piano. O recital foi fruto de um processo de pesquisa em que Bruna Caroline faz uma tese com o título “A obra para violino de Edino Krieger: fases e estilos composicionais; Análise interpretativa e Idiomática; Edições Musicais”. Tal pesquisa colaborou com a minha performance, pois, ao assistir ao concerto, este inspirou-me a desenvolver o presente estudo, bem como ajudou a melhorar minha expressividade no *Pequeno Concerto*. Assistindo ao vídeo do concerto de Bruna Caroline anotei algumas arcadas e dedilhados e como ela inicia o recitativo do primeiro movimento.



Figura 8 - Dedilhados e arcadas (Berbert)

Fonte: Banco de partituras de música Brasileira e dedilhados e arcadas (2008).

Outra performance relevante para a construção da minha preparação foi a da violinista Antonella Pareschi quando ela realizou um concerto na Lona Municipal João Bosco com a Orquestra Cia. Bachiana Brasileira sob a direção e regência de Ricardo Rocha no Rio de Janeiro, em 2014. Uma das características que me influenciaram nesta performance foi a forma com a qual ela executou as progressões de acordes sucessivos

da cadência do primeiro movimento. No segundo movimento, outro ponto que me chamou atenção foi o fraseado que a solista utilizou do compasso 15 ao 18 deste movimento com um vibrato dando uma pequena ênfase a cada início de tempo e um pequeno *rallentando* no final. No último movimento, ela fez uma diferenciação de golpes de arco em uma passagem que se repete, utilizando o golpe *spiccato* da primeira vez, respondendo em *detaché* da segunda vez. Esse contraste se destacou em sua performance. A gravação contribuiu com a forma de executar o segundo recitativo do primeiro movimento e a cadência. Segundo, coloco um exemplo de algumas escolhas que Antonella Pareschi fez no Recitativo do Primeiro movimento:

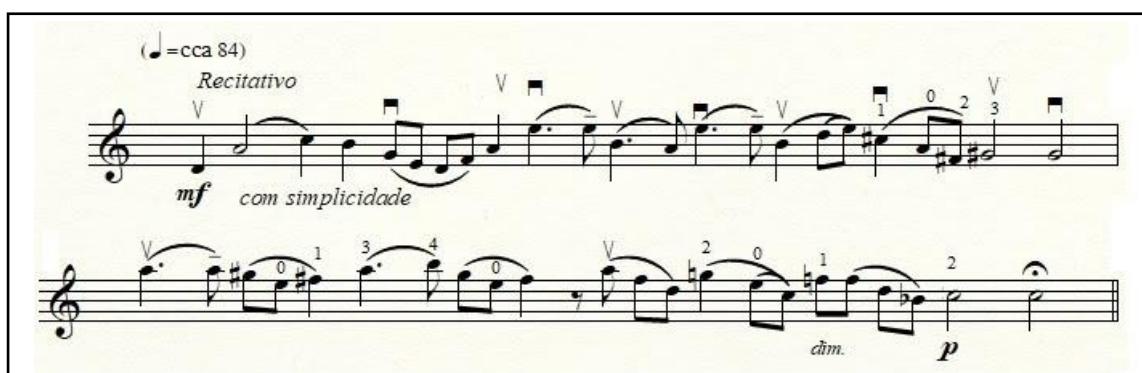


Figura 9 – Dedilhados e Arcadas (Pareschi)

Fonte: Banco de partituras Brasileiras com dedilhados e arcadas (2008).

A performance de Elias Vicente de Souza ocorreu com a orquestra de cordas na Camerata de Florianópolis. Ele interpretou o *Pequeno Concerto* para violino e orquestra no palco da segunda edição do Festival de Música Contemporânea Brasileira Edino Krieger. Preferi citá-lo como exemplo para minha performance, pois sua execução foi diferente das outras duas violinistas citadas. Ele inicia o *Pequeno Concerto* com um arco para baixo na primeira posição com várias cordas soltas, isso teve como consequência deixar o som do instrumento mais aberto. Segundo, ele utiliza o mesmo dedilhado de Bruna Caroline na segunda corda técnica a qual, inclusive, executo na minha performance. A seguir, coloco um exemplo de como as escolhas dependem de cada performer.

Figura 10– Dedilhados e arcadas (Vicente)

Fonte: Banco de partituras de música Brasileira com dedilhados e arcadas (2008).

Desta forma, posso destacar que o intérprete sempre vai fazer suas escolhas que refletem internamente nas suas experiências pessoais. Segundo Koellreutter (1990, p.78), uma interpretação musical é a decodificação dos signos musicais e a tradução subjetiva de uma obra. Assim, podemos afirmar que todo performer toma suas próprias decisões. Em seguida, coloco algumas que tomei no início do concerto:

The image shows a page from a musical score for a solo performer. The tempo is marked as  $\text{♩} = \text{cca } 84$ . The first measure (measures 11) is labeled *Recitativo* and has a dynamic of *mf* with a performance instruction *com simplicidade*. The second measure (measure 12) has a dynamic of *p* and a key signature of *dim.* The music is written on two staves, with various note heads, stems, and rests.

Figura 11 – Dedilhados e Arcadas (Furtado)

Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2008).

## CAPÍTULO 4 – AUTOETNOGRAFIA DA PERFORMANCE

### 4.1 Trajetória musical da pesquisadora/performer

Na autoetnografia, como pesquisadora/performer, desenvolvi meu processo colocando minhas experiências intrínsecas, sociais e culturais no momento da minha performance. Assim, será possível compreender o meu ambiente musical e o meu processo de desenvolvimento enquanto performer. Diante disso, será possível entender o contexto da minha trajetória musical facilitando o entendimento dessa relação pesquisadora/performer com o objeto da pesquisa. Essa abordagem ajuda na compreensão da análise dos dados apresentados que se desenvolveram nesse trabalho.

Logo na infância, por volta de seis anos de idade, tive o primeiro contato com a música no Projeto Espiral que ensinava crianças por meio do método Suzuki. Em seguida, estudei na Escola de Música Anthenor Navarro, por aproximadamente dois anos. Após esse período, passei a estudar, já na adolescência, no curso de extensão da UFPB, onde tive oportunidade de participar de várias orquestras e de turnês na Argentina e em Portugal. No ano de 2000, prestei vestibular para o Bacharelado em Música com o Professor Doutor Hermes Cuzzuol, fui aprovada no curso de violino e concluí no ano de 2005.

No período do curso de Bacharelado, participei de vários grupos de câmeras como a Camerata Brasílica que foi premiada no III Concurso Nacional de Música de Câmara promovido pela Universidade Federal da Paraíba (2001). Ainda participando da Camerata, também conquistei o terceiro lugar e o prêmio de Júri popular no I Concurso Nacional de Música de Londrina em 2006.

Participei também de várias orquestras como a Orquestra Sinfônica Jovem e a Orquestra Municipal de João Pessoa, na qual atuei em vários concertos como *spalla* dos segundos violinos.

Tive experiências como solista de concerto. Participei como violino solista executando o primeiro movimento do concerto A Primavera, da obra As Quatro Estações do compositor Antônio Vivaldi, com a Orquestra Sinfônica Municipal de João Pessoa (OSMJP). Em outro momento, fui solista do concerto Outono que também integra As Quatro Estações. Na Orquestra Sinfônica do Recife, fiz parte do quarteto solista do concerto de Vivaldi para quatro violinos e fui solista tocando o Concerto Nº 3 de Mozart e o concerto Verão de Vivaldi. Fui membro da Camerata Experimental de

Olinda onde tive a oportunidade de fazer uma turnê no Timor Leste (Díli 2010), participei de gravações de vários CD's e DVD's.

Ao longo de todo esse processo de minha formação musical e experiências profissionais, recebi diversas influências, desde a música de concerto até a popular. Na música popular, iniciei tocando em eventos tais como casamentos e cerimônias religiosas. Com relação à influência da música clássica, viajei em turnê para a Argentina, pela segunda vez, momento em que toquei no quinteto o Adeus Noninos, de Astor Piazzolla, sob a regência de Norma Romano.

Durante meu Bacharelado, tive a oportunidade de estudar vários concertos diferentes. Não obstante isso, o que me chamou mais atenção foi a *Scenes de Ballet* para violino e orquestra de Charles de Bériot que toquei no concurso para ser membro da Orquestra Sinfônica do Recife, o qual obtive o primeiro lugar. Desde o estudo dessa música, tenho grande admiração pelo estilo do romantismo tanto que, finalizando o Bacharelado, minha última prova foi uma performance do primeiro movimento do Concerto de Mendelssohn.

Atualmente, sou integrante do quadro de músicos efetivos da Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB) com a função de *spalla* dos segundos violinos e faço parte do quadro de músico efetivo da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal da Paraíba (OSUFPB).

#### **4.2 Recital de Mestrado e Concerto digital**

Em 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou o estado de pandemia mundial do Coronavírus, razão pela qual a população teve que adequar-se às medidas sanitárias impostas para conter a contaminação e a disseminação desse vírus na população. Com isso, escolas foram fechadas, locais de trabalho cerraram suas portas, bem como as apresentações artísticas foram interrompidas. Nesse contexto, meu cronograma de mestrado da performance previsto para realização da pesquisa sofreu modificações, sendo necessário adaptar-se a esse novo cenário. Dessa maneira, o concerto presencial com a OSUFPB, que estava marcado para o dia 08 de maio de 2020, foi cancelado. Além disso, respeitando os decretos estaduais que proibiam aglomeração de pessoas, foi necessário adaptar o concerto inicial com acompanhamento da orquestra para o concerto digital com acompanhamento de apenas um músico. Além do mais, por questões de distanciamento social foi necessário planejar um cronograma com poucos

ensaios. A ideia inicial era apresentar a performance do *Pequeno Concerto* dissociada do meu Recital de Mestrado, integrando a programação de concertos da temporada 2020 da OSUFPB na sala Radegundis Feitosa na UFPB. Com o efeito da pandemia, o recital de mestrado tornou-se uma oportunidade de performance com o piano de forma virtual a distância conforme legislação em vigor, com link disponibilizado na plataforma YouTube. Desta forma, tomei a decisão de incorporar o *Pequeno Concerto* ao Recital de Mestrado, com o seguinte programa:

César Guerra Peixe (1944-1993) - TRÊS PEÇAS (transc. para violino e piano)

I *Allegreto moderato*

II *Andantino*

II *Allegretto*

José Alberto Kaplan (1935-2009) – NORDESTINADA

I *Esquenta mulher*

II *Procissão do Divino*

III *Dança do Cavalo do Cão*

Marlos Nobre (1939-) POEMA I

Edino Krieger (1958-) SONATA PARA VIOLINO SOLO (Ed. Bruna Berbert)

Edino Krieger (1958-) *PEQUENO CONCERTO PARA VIOLINO E CORDAS*

I *Recitativo e Allegro*

II *Digressões sobre um sino de Baden-Baden*

III *Tocatta*

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) SONATA FANTASIA N° 1 (Desesperance)

A gravação do recital completo foi realizada nos dias 25 e 26 de janeiro de 2021, na sala Radegundis Feitosa, localizada na Universidade Federal da Paraíba com a colaboração do pianista Hamurabi Ferreira. A partitura da redução para piano utilizada foi disponibilizada pela violinista Bruna Caroline de Souza Berbert a qual está em anexo. O recital foi avaliado por uma banca composta pela orientadora Professora

Doutora Paula Farias Bujes, o Professor Doutor Hermes Cuzzuol Alvarenga e o Professor Doutor Felipe Avellar de Aquino.

Após a aprovação da banca, propus ao diretor da Orquestra Sinfônica do Estado da Paraíba (OSPB), da qual sou servidora, que o recital integrasse a programação de concertos digitais no canal do YouTube da FUNESC (Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego) o qual foi aprovado pela direção. Desta forma, houve a divulgação do meu concerto no site da FUNESC.<sup>11</sup>

Durante o processo da construção da minha performance, como recurso metodológico, optei por escrever o diário reflexivo, e este fez parte dos dados que integram a autoetnografia. Abaixo um exemplo de um dia do diário reflexivo:

Data 10/08/2020

<b>30 minutos</b>	Primeiro Movimento: treinando a afinação das mudanças de posição do recitativo, como por exemplo o sol sustenido 3 com o primeiro dedo para o lá quatro na segunda corda e as mudanças de posições que tem na mesma corda como a entrada do segundo recitativo.
<b>30 minutos</b>	Pela indicação da orientadora comecei a colocar os trechos do recitativo com um metrônomo em 60bpm depois 65bpm, 70bpm, 75bpm e 80bpm para depois tocar sem o metrônomo e fazer uma reflexão de como desejo tocar essas frases.
<b>60 minutos</b>	Como tinha lido esse primeiro movimento no semestre anterior, fiz uma releitura lenta das duplas do compasso 11 e 12 tentando deixar minha mão encaixada. Depois comecei a duplicar as notas tocando duas vezes cada dupla dobrando o tempo pensando inicialmente como colcheias para treinar o movimento da mão esquerda também o arco que procurei deixá-lo paralelo ao cavalete.
<b>30 minutos</b>	Leitura do compasso 25 ao 44 de forma lenta observando afinação, Mudança de cordas e mudança de posição.

Tabela 6 - Exemplo de um dia de Diário reflexivo

Tive o cuidado de registrar os momentos de estudo, ressaltando as escolhas técnicas e estilísticas, de forma sucinta e bem objetiva. Senti dificuldade em realizar os dois papéis ao mesmo tempo, o de pesquisadora e o de performer. Os registros do diário se tornaram pouco reflexivos, diante da responsabilidade de fazer um recital completo, na mesma ocasião. Dessa forma, as reflexões acerca do processo criativo da

<sup>11</sup> (<https://funesc.pb.gov.br/espaco-cultural/noticias/funesc-na-rede2019-exibe-nesta-quinta-feira-recital-da-violinista-da-ospb-fernanda-aciolli>) e transmissão do concerto por meio da internet no dia 13 de maio de 2021. A gravação do concerto digital realizado está disponível na plataforma do. *YouTube*.  
<https://www.youtube.com/watch?v=UfN-1OGnRmU>

performance do *Pequeno Concerto* emergiram no período pós-performance, momento no qual tive a oportunidade de revisar minha gravação, fazendo surgir a expressividade como uma demanda de recurso estilístico para o processo de criação artística.

#### 4.3 Expressividade na Performance Musical

A expressividade do intérprete – também denominada de expressão da performance musical neste trabalho – consiste em um dos elementos da performance que discutirei a seguir. No decorrer da revisão bibliografia e no processo de coleta de dados desta pesquisa artística, percebi que a expressividade era um aspecto importante para construir uma interpretação que fosse ao mesmo tempo conectada com o estilo de Edino Krieger e com a minha subjetividade como performer.

Como vimos no terceiro capítulo, O *Pequeno Concerto* foi composto na terceira fase composicional de Krieger, a qual se caracteriza pela plena liberdade composicional e por isso a expressividade é necessária não somente como fator estético, mas também como forma de reverberar as performances disponíveis no meio digital. Da mesma forma, veremos como os recursos expressivos que foram trabalhados na minha formação como violinista influenciaram no resultado final da performance. Escolhi dar ênfase à expressão musical pois é um assunto que envolve uma escolha individual das nuances utilizadas no momento da performance.

Benetti (2013, p. 167) faz um estudo sobre a expressividade na performance musical com 20 pianistas de 7 países diferentes que utilizam parâmetros de execução como: articulação, rubato, pedal de sustentação e fraseado. Segundo o mesmo autor:

A expressividade é um fenômeno amplo que ocorre segundo a interação de elementos objetivos e subjetivos de natureza variada, o que permite afirmar que possibilita uma grande multiplicidade de abordagens e mecanismos envolvidos. Trabalhar de forma prática e complementar sobre este tema é um desafio e uma necessidade, principalmente quando a linguagem escrita não comporta o seu significado.

De acordo com a citação acima, podemos inferir que este fenômeno ocorre de forma singular, pois a partitura não dá conta de todas as especificidades estilísticas e expressivas da música e cada indivíduo tem suas próprias características.

A expressividade em música foi recentemente relacionada a abordagens técnicas do violino na pesquisa de mestrado de Marcela Isabele Veneditti Sarudiansky, para à

referida pesquisadora a expressividade na performance musical relaciona-se aos conhecimentos prévios do intérprete no momento da performance.

[...] o uso do termo expressão na performance musical está associado a parâmetros como ritmo, métrica, agógica, dinâmica, articulação, acentuação e timbre, cujas combinações resultam, ao promoverem a sensação de aumento e diminuição de intensidade, em conceitos relacionados à expressão musical, tais como: direcionamento/movimento; contraste; fraseado; nuances; desvio; elemento inesperado; progressão, recessão e *stasis*; tensão e relaxamento; não linearidade (SARUDIANSKY, 2020, p. 92).

Desta forma, a expressão na performance musical pode ser construída a partir de um conjunto de parâmetros os quais estão acima elencados. Destes, a autora selecionou a articulação, acentuação, dinâmica e timbre com o intuito de relacioná-los aos recursos técnicos correspondentes utilizados no violino. Para tal, foi feita a divisão dos recursos técnicos em mão direita (*son filé, mudança de direção de arco e collé*) e mão esquerda (*vibrato e portamento*).

*Son filé* é o estudo de notas longas que facilita na produção de nuances sonoras através da utilização de *crescendos* e *diminuendos*. Sarudiansky (2020) traz a perspectiva de Ivan Galamian (1962) sobre importância do estudo do *son filé* "como forma de trabalhar as nuances de dinâmica produzidas pelas diferentes graduações entre pressão e velocidade em relação ao ponto de contato do arco" (p.56). A seguir um exemplo de exercício proposto por Ivan Galamian para o aprimoramento deste domínio da relação entre pressão, velocidade e ponto de contato do arco.

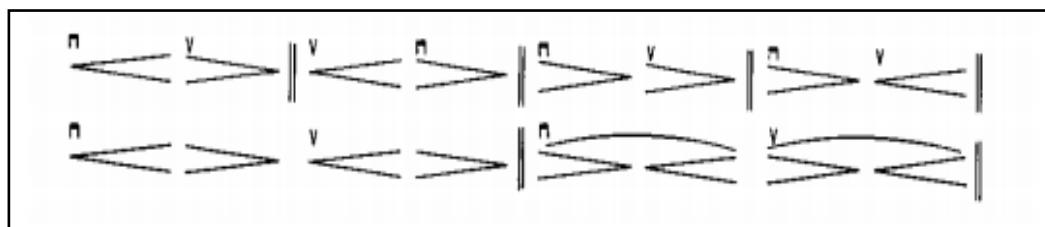


Figura 12 - Exercício para pressão e velocidade de arco  
Fonte: Galamian apud Sarudiansky (2020, p.63).

A *Mudança de direção de arco* é o estudo que tem por objetivo tornar imperceptível a troca de direção do arco. Sarudiansky traz a conexão da articulação legato com a identidade expressiva do violino. Com isso, argumenta sobre a necessidade de domínio da técnica de arco para tornar as trocas de arco mais conectadas. O entendimento dos mecanismos envolvidos nas mudanças de direção de arco é fundamental para a consolidação e refinamento dos golpes de arco básicos como

o *detaché* e *martelé*. Sarudiansky (2020, p.67) traz as reflexões de Ivan Galamian: ele “afirma que a dificuldade em executar a mudança de direção de arco sem a realização de movimentos abruptos pode ser amenizada através da diminuição da velocidade e da pressão do arco instantes antes da mudança de arcada”.

O *Collé* é um golpe de arco que se utiliza do movimento dos dedos da mão direita com a finalidade de acentuar o ataque inicial das notas. Sarudiansky, amparada pela literatura da pedagogia do violino, escreve: “o *collé* é um meio eficiente para o estudo da qualidade de ataque, necessário para o desenvolvimento da articulação e da acentuação do arco”. Sarudiansky (2020 p.71) incluiu em sua tese o seguinte exercício proposto por Fischer (1997) para o golpe de arco *collé*:

- começando no talão, executar notas curtas por meio do *collé*, de forma a chegar gradualmente – um centímetro entre cada arcada – à ponta do arco, realizando depois o caminho inverso até o talão;
- executar arcos para baixo ou para cima em uma mesma arcada e depois realizar o exercício alternando entre arcos para baixo e para cima durante a arcada;
- executar o exercício em todas as cordas em posições de mão esquerda baixas, médias e altas.

Figura 13 - Exercício proposto por Simon Fischer (1997, p.62).

O *vibrato* é uma técnica utilizada pela mão esquerda que faz oscilar a frequência de cada nota em um ritmo constante. Isso resulta em uma vibração sonora que, na técnica do violino está relacionada tanto com projeção sonora quanto com a busca de uma maior diversidade timbrística. O *vibrato* é produzido através de uma série de movimentos mecânicos que envolvem os dedos, a mão, o pulso, o antebraço e o braço, seus músculos e articulações. Esta técnica ocasiona um grau tão variado de nuances na sonoridade que torna a expressividade de cada performance personalíssima, a depender da velocidade, amplitude e contato com a corda utilizados.

*Portamento* é uma ferramenta de mudança de posição que tem o objetivo de tornar a música mais expressiva. Sarudiansky (2020, p.79) comenta que o autor Clive Brown ao citar sobre esse tema em seu livro “Classical & Romantic performance practice: 1750-1900” diz o seguinte: “afirma que, nos instrumentos de corda, o *portamento* resulta da mudança de posição, e que provavelmente é aplicado com objetivos expressivos desde que os violinistas passaram a empregar a mudança de posição na técnica de mão esquerda no início do século XVIII”. Seguindo, Sarudiansky (2020, p.86) demonstra dois exemplos de estudos com enfoque em mudança de posição e portamento:

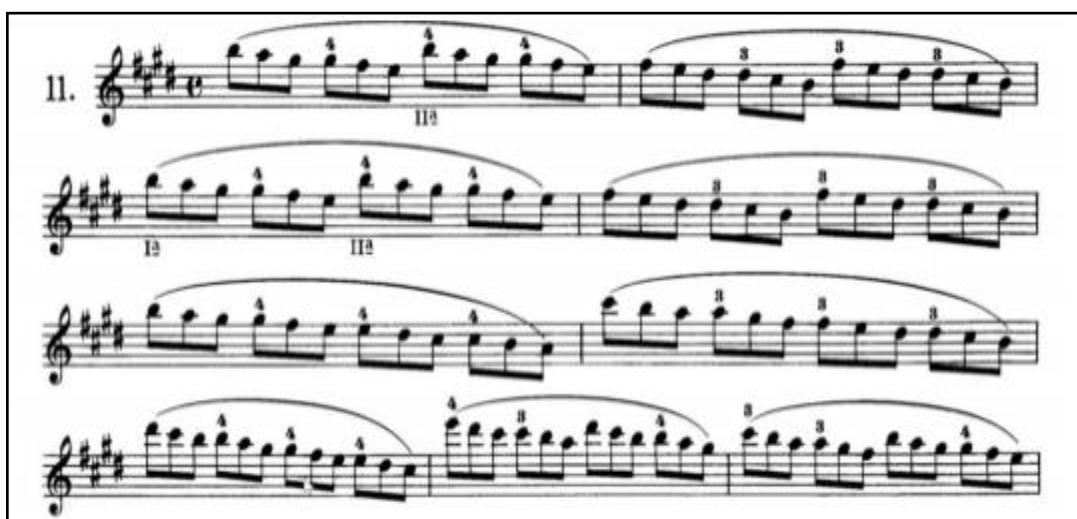


Figura 14 –Trecho do Estudo N.11 de Kreutzer (1963 p.18).



Figura 15 -Trecho do Estudo N.38 de Mazas (1898, p. 12).

Com isso, fazendo uma relação desses parâmetros que Sarudiansky selecionou com a expressividade musical, acredito que o indivíduo com esses conhecimentos pode interpretar e realizar sua performance de forma mais expressiva.

Na tabela abaixo podemos observar determinados elementos técnicos que são relevantes e efetivos para a finalidade desejada que Sarudiansky utiliza como recursos técnicos tais como: *Son filé*, Mudança de direção de arco, *Collé*, *Vibrato* e *Portamento*. Esses recursos, são elementos necessários para produção dos parâmetros de expressividade na música.

Parâmetros de expressividade	Recursos técnicos utilizados				
	<b>Mão direita:</b> Relação entre pressão, velocidade e ponto de contato do arco			Mão esquerda:	
	<i>Son fillé</i>	Mudança de direção de arco	<i>Collé</i>	<i>Vibrato</i>	<i>Portamento</i>
Articulação		X	X		X
Acentuação		X	X	X	
Dinâmica	X	X	X	X	X
Timbre	X			X	

Tabela 7 - Estrutura de parâmetros da expressividade retirada da dissertação de Sarudiansky (2020).

Diante disso, posso dizer que a expressão na performance musical está aliada ao estudo prévio dos parâmetros da expressividade na música como também na individualidade do intérprete, sobretudo enfatizando as suas experiências pessoais que vão induzir as tomadas de decisões.

Dessa forma, percebemos que Benetti e Sarudiansky, apesar de escreverem sobre instrumentos diferentes, concordam que a articulação é um dos parâmetros que mais se destaca para a realização de uma boa expressão na performance musical.

Diferente de Benetti, Sarudiansky (2020, p.49) buscou “recursos técnicos específicos dos instrumentos de cordas, associados ao controle de emissão sonora, que possibilitam a utilização dos parâmetros articulação, acentuação, dinâmica e timbre”. Com isso, podemos ver que a autora desenvolve a expressividade por meio de

exercícios encontrados na literatura que podem auxiliar o performer no momento de expor a sua expressividade, apesar das escolhas artísticas variarem de acordo com cada intérprete.

A seguir, veremos alguns exemplos de como meu olhar para a preparação do *Pequeno Concerto* implicou em uma reflexão mais profunda acerca dos recursos expressivos que estão presentes na minha performance. Desta forma, escolho o início do concerto para iniciarmos essa reflexão:

Relva	
Galhos	
Pássaros	
Despertar	

Figura 16 - Impressões Imagéticas-Edino Krieger-*Recitativo*

Vislumbrei neste *Recitativo* a imagem do amanhecer, a relva, o movimento dos galhos e folhas das árvores ao vento, o canto dos pássaros e o ato de despertar, a consciência ficando mais presente.



Figura 17 - Vídeo da Relva



Figura 18 - Vídeo dos Galhos



Figura 19 - Vídeo dos Pássaros



Figura 20 – Vídeo do Despertar

Como estratégia de estudo:

- Solfejei refletindo sobre o direcionamento das notas na frase;
- Escutei gravações no Youtube de violinistas;
- Dividi o trecho em duas frases, analisando os motivos internos e suas relações com as imagens descritas acima.
- Para cada imagem, escolhi dedilhados e arcadas que melhor as expressassem.

(♩=cca 84)

*Recitativo*

♩ 2

*mf com simplicidade*

Figura 21-Relva  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira.

Optei por iniciar na terceira posição com o objetivo de obter um vibrato mais constante, um som mais aveludado para expressar com mais riqueza timbrística a textura da relva e o seu verde nas primeiras horas da manhã. Escolhi começar com o arco para cima para evitar uma acentuação involuntária nas mudanças de arco do primeiro e do segundo tempo, para fazer melhor uso das arcadas para baixo nas articulações *legato*.



Figura 22 - Galhos ao vento  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira.

Na Figura 22, enfatizei a variação de velocidades do arco para efetuar esse grupo de notas que, para mim, simboliza o movimento dos galhos e folhas das árvores ao vento. Mantive o uso da terceira posição para obter uma maior variação de vibrato.



Figura 23- Pássaros  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2018).

Neste trecho, escolhi separar a arcada nas notas mi pontuadas para articular melhor as duas notas com isso o canto dos pássaros ficou mais claro. Seguindo, escolhi tirar algumas ligaduras postas pelo compositor, separando o mi quatro, que tem a figura de tempo de uma semínima pontuada de uma colcheia que segue com objetivo de fazê-las se destacar mais, pois são as mesmas notas- a acústica da sala onde ocorreu a performance não favorecia para conseguir um resultado expressivo tocando-as no mesmo arco. Na continuação desse recitativo, nas próximas semínimas pontuadas seguidas de uma colcheia, na mesma nota, tirei a ligadura.

Além disso, o *Pequeno Concerto* foi escrito em sua terceira fase em plena liberdade composicional (1966) que misturava todos seus estilos anteriores.

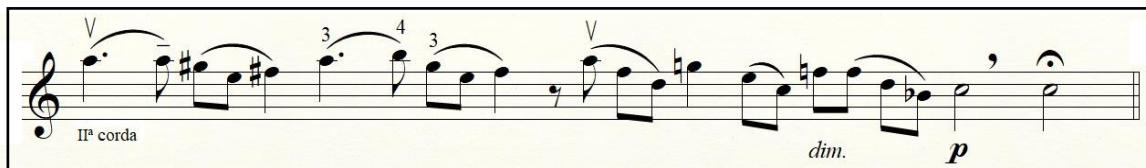


Figura 24 - Despertar  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2008).

Neste despertar, comecei na segunda corda para o som ficar mais aveludado, distante do cavalete, para obter o som piano simbolizando aquela resistência que às vezes temos ao levantar.

Para estudar o ponto de contato desse trecho aproveitei o exercício de Fischer (2013, p.23) (que está abaixo) o qual foi indicado por Sarudiansky (2020). Esse procedimento é necessário haja vista que exercitando o ponto de contato distante e próximo do cavalete torna-se mais fácil a execução das nuances do *Pequeno Concerto*.

Figura 25 - Exercício proposto por Fischer (2013, p.23).

Na figura a seguir utilizei este exercício como preparação para o *Pequeno Concerto* o qual foi proposto por Capet para treinar o *son filé* tocando com a arcada o mais lento possível para desenvolver uma melhor expressividade.

Figura 26 – Exercício proposto por Capet (1916, p. 82)

Além disso, utilizei como exercício de *vibrato* para o *Pequeno Concerto* o que foi proposto por Leland (1949, p. 40-41) *apud* Sarudiansky (2020), como podemos ver a seguir:

- a) inicialmente sem o violino, levantar o braço esquerdo na posição de execução usual do instrumento e balançar rapidamente o pulso em um movimento similar ao de aceno;
- b) a seguir, mantendo a palma da mão encostada ao tampo do violino, colocar o primeiro dedo na quarta posição da corda sol e esfregar a corda com dedo e pulso para cima e para baixo até que o movimento do pulso se torne pequeno e relaxado;
- c) estudar dessa forma por alguns minutos com todos os dedos, aplicando o mesmo processo a cordas duplas;
- d) por fim, aplicar esse exercício em posições mais baixas.

Em seguida, escolho o início do Segundo Movimento do *Pequeno Concerto* de Edino Krieger, esse primeiro tema pode ser utilizado para uma pequena reflexão sobre alguns elementos que podem facilitar a sua performance.

Figura 27 – Início do Segundo movimento  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2008).



Figura 28 - Vídeo do início do Segundo Movimento

O trecho acima foi iniciado na quarta posição para facilitar a execução de um vibrato continuo e sua afinação buscando com isso um som limpo e claro para indicar o início do movimento. Prosseguindo, estudei a mudança de cordas como exercício para complementar a expressividade nesse começo de movimento. A seguir, coloco um estudo de mudanças de cordas realizado para construir uma sonoridade legato exercitando a mudança de cordas para obter um melhor resultado no momento da performance.



Figura 29 – Exercício cordas soltas

Outro ponto importante é escolher dedilhados priorizando as mudanças de posições mais curtas, movimentando os dedos o mais próximo possível. É importante ressaltar o estudo do vibrato para manter a constância com o objetivo de melhorar a interpretação da obra.

Ainda no mesmo movimento do compasso 23 ao 32 destaco alguns exercícios utilizados na dissertação de Sarudiansky para facilitar a execução.



Figura 30 -Trecho do Segundo Movimento do compasso 18 ao 32

Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2008)



Figura 31 Vídeo do c.23 ao início do c.32

O trecho se inicia com o motivo do segundo movimento descritos na figura abaixo:

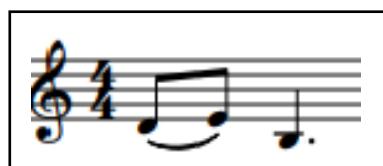


Figura 32 – Motivo inicial

Fonte: Banco de partituras de música Brasileira

Utilizando como base a dissertação de Sarudiansky, estudei arcos longos para o aprimoramento do som tendo como objetivo desenvolver melhor a expressividade.

Galamian (1962, Apud Sarudiansky) “afirma que o estudo de *son filé* possui igual importância ao estudo de escalas, sendo a capacidade de sustentar uma nota a base para o desenvolvimento do controle de arco e de emissão sonora”. Com relação ao desenvolvimento do som, Sarudiansky (2020 p.68) comenta sobre um exercício proposto por Fischer com variação de pressão para a mudança de direção do arco.

Figura 33- Exercício proposto por Fischer para mudança de arco  
Fonte: Fischer (1997, p. 59).

Figura 34 - Trecho do c.18 ao c.20 do Segundo Movimento.  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2008)

Optei por iniciar este trecho para cima imitando o início do segundo movimento pois lá o motivo se inicia na anacruse. Inclusive, optei por começar na terceira posição, facilitando o vibrato constante. O qual, é seguido por uma nota si semínima pontuada mudando de posição sem aparecer o glissando. Logo após, utilizei o portamento tornando a mudança de posição imperceptível.

Como toda música, existem muitos portamentos que o performer pode ou não deixar transparecer. Porém, a maioria destes nesse concerto são para ficar imperceptíveis pois acontecem poucas indicações de glissandos.

Com relação ao *vibrato*, mantive uma constância no início desse trecho para melhor indicar as frases nos primeiros três compassos. Na mão direita do arco procurei obter um som limpo com objetivo de deixar as mudanças nas ligaduras imperceptíveis.

Figura 35-Trecho do c.21 ao c.23 do Segundo Movimento.  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2008).

Na figura 35, por meio de alguns exercícios, procurei estudar as mudanças de arco e posições, com a intenção de não aparecerem, fiz um vibrato constante para uma melhor expressividade na música.



Figura 36 – Compasso 24  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2008).

Na figura 36 utilizei o exercício da figura 33 já citado para estudar as mudanças de arco com o objetivo de deixá-las. Nestas escalas deixei os dedos mais pertos das cordas para a obtenção de uma articulação resultando em uma melhor interpretação do trecho.



Figura 37 – Trecho do C.30 a primeira nota do compasso 32 do Segundo movimento.  
Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2008).

Esse trecho se desenvolve como uma ponte, que associei a um gesto em especial o qual se refere aos sinos que Edino Krieger deve ter escutado dentro da casa de Brahms, na Alemanha.

Imaginei também o som grave dos sinos tocando e chamando para a missa. Por isso, nas notas de baixo acentuei o começo de cada colcheia. Nas quiáleras da voz superior que representam a reverberação do toque do sino. Corroborando com a proposta de Sarudiansky, utilizei o recurso técnico do *collé* para acentuação das notas de baixo e o portamento para estudar as mudanças de posições. Finalizando, fiz um

pequeno ralentando para chegar no acorde de três sons com vibrato constante concludendo a frase.

Mostraremos agora um trecho do terceiro movimento do compasso 24 ao compasso 27.

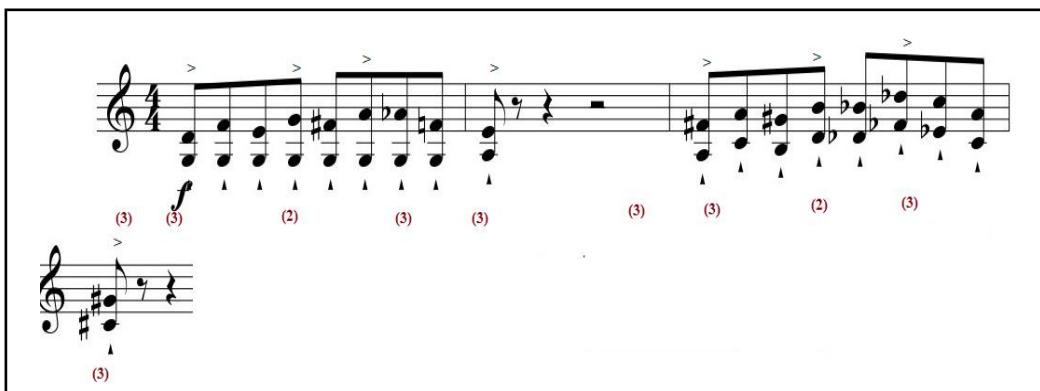


Figura 38-Trecho do c.24 ao c.27 do Terceiro movimento



Figura 39 -Vídeo do c.24 ao c.27.

Identifiquei nesta passagem da Figura 38 -Trecho do c.24 ao c.27 do Terceiro movimento a mesma construção melódica da parte do violoncelo no compasso 3, que está acentuada pelo compositor na partitura utilizando de acordo com o padrão do *tresillo*, ainda que deslocado, como indico na figura acima. Dessa forma, entendo que nos compassos acima a acentuação deve ocorrer da mesma forma que na linha melódica introduzida pelos violoncelos, como indicado abaixo:



Figura 40 - Início do Terceiro Movimento parte dos violoncelos

A seguir, um trecho do mesmo movimento do compasso 35 ao início do compasso 40.



Figura 41-Terceiro movimento c.35 ao 40

Fonte: Banco de partituras de música Brasileira (2008)



Figura 42-Video do c.35 ao c.43.

Nesse movimento, conforme já citado anteriormente, percebemos a acentuação da forma *tresillo* que o compositor coloca na orquestra. Os contrabaixos trazem essa clave rítmica na maior parte do movimento (conforme Figura 7). Desta forma, como performer deixei explícita essa estrutura rítmica através da acentuação de cada ligadura, mesmo na dinâmica *piano*. Utilizei como exercício o mesmo estudo proposto por Fischer já citado na Figura 13 deste trabalho, conforme indicado por Sarudiansky (2020,p.71) para preparar a acentuação do *tresillo* nestes compassos.

Como resultado da análise formal foi demonstrado que tanto o primeiro quanto o último movimento baseiam-se em uma estrutura de forma sonata, porém com modificações pontuais e específicas como a repetição do desenvolvimento no terceiro movimento e a rearticulação do tema principal na recapitulação do primeiro movimento, por exemplo. Como metodologia analítica, a teoria dos conjuntos mostrou-se promissora em apontar relações recorrentes não só dentro de um mesmo movimento,

mas também entre todos os movimentos. O diálogo entre tradição e contemporaneidade ficou evidente com as escolhas das sonoridades dos principais conjuntos empregados, como o 3–7 com sua possível sétima menor remetendo ao modo mixolídio ou 3–11 compreendendo nada mais do que a tríade maior e menor. Já em relação à prática, constatamos que uma performance analiticamente informada é capaz de ressaltar elementos de coesão que, caso contrário, poderiam passar despercebidos. O motivo inicial do segundo movimento é um bom exemplo disso. Além dele ser um conjunto 3–7 é um dos principais da peça como um todo, bem como é muito recorrente nesse movimento. Assim, podemos observar que no início da figura 34 existe esse mesmo conjunto que o compositor utilizou desde o início do Primeiro Movimento. Com isso, podemos observar que esses conjuntos podem ser considerados como forma de subdividir as frases e os motivos utilizando os tipos de arcada, articulação, timbre, dinâmica e vibrato. Essas características ocorrem na expressividade pois isso influencia nas escolhas de cada indivíduo na performance.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo, esta pesquisa foi um grande desafio porque despertou o desenvolvimento de um senso crítico mais amplo do meu trabalho como performer. Foi uma experiência que me trouxe grandes descobertas sobretudo por ter possibilitado uma noção mais clara das influências que recebi ao longo da minha trajetória as quais são intrínsecas à minha performance. Destaco que o performer é único na construção da sua performance, no entanto, admito que outros performers contribuem nessa construção e ressalto a relevância da expressividade musical.

Durante o processo de pesquisa foram analisados diversos trabalhos de músicos e teóricos sobre autoetnografia da performance. Realizei uma leitura aprofundada do significado de estilo e expressividade bem como sobre o *Pequeno Concerto* para violino e cordas de Edino Krieger para o estudo do processo de criação da performer.

A apresentação dessa obra foi realizada com o acompanhamento do piano como uma gravação, fato esse ocorrido devido à pandemia da Covid 19 que assolou o mundo de forma impactante, e, portanto, não propiciando a apresentação presencial, prevista no projeto desta pesquisa. Não obstante isso, é importante ressaltar que minha leitura para essa performance não foi encarada como uma apresentação final, uma vez que o trabalho e as reflexões realizadas na preparação deste documento deverão ter efeitos em um concerto presencial com a orquestra. Alguns elementos expressivos surgiram como demanda após o estudo mais aprofundado do estilo presente no *Pequeno Concerto* e certamente serão incorporados em uma possível performance futura com uma orquestra. Esse processo significou um grande crescimento como performer, pois deixou evidente um caminho a seguir em outras performances e pesquisas artísticas no decorrer da minha carreira como violinista. Espero que esta pesquisa possa contribuir para a preparação de outros performers a fim de que possam refletir sobre o que foi produzido, tanto em relação às especificidades estilísticas e performáticas da obra estudada, quanto no âmbito da autoetnografia da performance como ferramenta de pesquisa e estudo artísticos.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. **Revista Opus**. v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011 Porto Alegre Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/201/181>. Acesso em: 15 maio 2021.

ANDERSON, Leon. Analytic autoethnography. **Journal of contemporary ethnography**, v. 35, n. 4, p. 373-395, 2006. Disponível: <file:///C:/Users/H%C3%A9rciles/Desktop/Anderson-Analytic-Autoethnography.pdf>. Acesso em: 10 de abr. 2020.

ANPPOM, Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música. Pesquisa em apresentações musicais. Disponível em: <https://anppom.org.br/2020/05/11/nota-da-diretoria-da-anppom-sobre-o-formato-das-apresentacoes-no-xxx-congresso-manaus-7-11-dez-2020/> Acesso em: 5 de janeiro.2022.

BENETTI, Afonso. **Expressividade e performance pianística**. 2013. Tese (Doutorado em Música) - Universidade de Aveiro, Portugal, 2013. Disponível: <file:///C:/Users/H%C3%A9rciles/Downloads/Tese.pdf> 2013. Acesso em: 10 de abr. de 2020.

BENETTI. Expressividade e performance: estratégias práticas aplicadas por Pianistas profissionais na preparação de repertório. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 147-170, dez. 2013. Disponível em: Benetti.pdf Acesso em: julho de 2021.

BENETTI. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. **Revista Opus** v.23, n. 1, p. 147-165. Abril, 2017. Disponível em: <https://anppon.com.br/revista/index.php/opus/article/view/424/42>. Acesso em: 30 de jan. 2020.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza. **A obra para violino de Edino Krieger: fases e estilos compostionais; análise interpretativa e idiomática; edições musicais**. 2020. 1 recurso online (234 p.) Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2020.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza; BIAGGI, Emerson Luiz de. Edino Krieger e sua escrita para violino: contexto, estilo, idiomatismo e interpretação das Sonâncias II (1981) Revista, **Opus**. v. 25, n.3, p. 531-559, set/dez.2019. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2019c2524>. Acesso em:15 de maio de 2020.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza; MENDONÇA, Maria Alice de. Redução para piano do Pequeno Concerto para violino e cordas de Edino Krieger. (2019)

CANO, Rubén López. **Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte ABRACE, ANPAP e ANPPOM em parceria com a UFRN**. V. 2, n. 1 | p. 69-94| jan. / jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7127/5509>. Acesso em: 10 de jan. 2020.

- CAPET, Lucien. **Technique supérieure de l'archet pour violon.** Paris: Éditions Salabert, 1916 Disponível em:  
[https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/7/7e/IMSLP107754-PMLP219389-Die\\_h%C3%B6here\\_Bogentechnik.pdf](https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/7/7e/IMSLP107754-PMLP219389-Die_h%C3%B6here_Bogentechnik.pdf) Acesso em: 12 de nov. 2021.
- CAPLIN, William. **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven.** New York: Oxford University Press, 1998.
- DELAMONT, Sara. Arguments Against Auto-Ethnography. **Qualitative Researcher**, v.4, p. 2-4, 2007.
- DOMENICI, Catarina Leite. **A voz do performer na música e na pesquisa.** 2012. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/2608/1936>. Acesso em: 10 do maio de 2015.
- FISCHER, Simon. **Basics.** London: Edition Peters, 1997.
- FISCHER. **The Violin Lesson.** London: Edition Peters, 2013 Disponível em: [file:///C:/Users/H%20A9icles/Downloads/The%20Violin%20Lesson%20by%20Simon%20Fischer%20\(z-lib.org\).pdf](file:///C:/Users/H%20A9icles/Downloads/The%20Violin%20Lesson%20by%20Simon%20Fischer%20(z-lib.org).pdf). Acesso em: 12 de nov. 2021.
- GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental.** Portugal: Gravdiva, 2014.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. **Introdução à estética e a composição musical contemporânea.** Porto Alegre: Movimento, 1985.
- KREUTZER, Rudolphe. **42 Études.** New York: International Music Company (Galamian)1963.
- KRIEGER, Edino. **Pequeno Concerto- para violino e cordas.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, Banco de Partituras de música Brasileira, 2008.
- MAZAS, Jacques Féréol. **Seventy- Five Melodious and Progressive for Violin.** Edição de Friedrich Hermann. New York: Ops 36, (1898).
- MEYER, Leonard B. **Style and Music; theory, history, and ideology.** The University of Chicago Press. Chicago and London. Originally published 1989.
- MUSICA BRASILIS. **Pesquisa sobre Hans-Joachim Koellreutter.** Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/hans-joachim-koellreutter>. Acesso em: 5 de janeiro2022.
- PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger:** critico, produtor musical e compositor. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.
- RAY, Sonia; BORÉM, Fausto. **Pesquisa em performance no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas.** 2012. Disponível em:

<https://pt.scribd.com/document/399786732/PESQUISA-EM-PERFORMANCE-MUSICAL-NO-BRASIL-NO-SECULO-XXI>. Acesso em 20 de jan. 2020.

SAMPIERI, Roberto Hernández; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, Pilar Baptista. **Metodologia de Pesquisa**. 3. ed. São Paulo: McGraw-Hill Interamericana do Brasil Ltda, 2006.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente**: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro RJ: Jorge Zahar Editor Ltda 2012.

SARUDIANSKY, Marcela Isabele Venditti. **Estudo Sobre Expressividade na Performance Musical: Abordagens para o violino**. 2020. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo: Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/194355/sarudiansky\\_miv\\_me\\_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/194355/sarudiansky_miv_me_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y) Acesso em: 20 mar. 2021.

STRAUSS, Joseph N. **Introdução a Teoria Pós-Tonal**. Editora UNESP-EDUFBA Salvador-São Paulo 2013.

VERASIANI, Daniela Beccaccia. Autoetnografia: uma alternativa conceitual. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 37 n. 4 p.57-72, dezembro/2002, Porto Alegre. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/14258>. Acesso em: 20 mar. 2021.

VIEIRA, Uaná Barreto. **Articulação e Ornamentação das Sonatas K18 e K30 da Domenico Scarlatti: um estudo autoetnográfico**. João Pessoa-PB, defesa em junho de 2018. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/5443?offset=20>. Acesso em: 10 de abr. de 2020.

**ANEXOS**



REDUÇÃO PARA PIANO

# PEQUENO CONCERTO

PARA VIOLINO E  
CORDAS

EDINO KRIEGER

---

EDIÇÃO POR

BRUNA CAROLINE DE SOUZA BERBERT  
E MARIA ALICE DE MENDONÇA

*Para Nenem.*

# PEQUENO CONCERTO

PARA VIOLINO E CORDAS

*Redução para piano elaborada por Bruna Caroline de Souza Berbert, com revisão, correção e aperfeiçoamento de Maria Alice de Mendonça, de acordo com a cópia autorizada do Banco de Partituras de Música Brasileira da Academia Brasileira de Música (2008).*

**Edino Krieger**  
(Brusque - SC, 1928-)  
Baden-Baden, Alemanha, 23 de maio de 2008

## I - Recitativo e Allegro

(♩ = c. 84)  
*Recitativo*

Violino Solo *mf* *com simplicidade*

*Allegro* (♩ = 94)

Piano *p* *mf*

2

## PEQUENO CONCERTO

6

6

8 *detaché*

8

10 *cresc.*

10 *f* *mf* *cresc.*

12 *cresc.*

12 *f* *mf* *cresc.*

12

## PEQUENO CONCERTO

3

14

**Poco meno mosso**

16

*Sul G*

19

**Tempo I**

23

*poco riten.*

*poco riten.*

*a tempo*

## PEQUENO CONCERTO

4

The image shows a page of sheet music for piano, consisting of six staves of musical notation. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure 26 (top staff) contains eighth and sixteenth-note patterns. Measures 26-27 (middle staff) show a bass line with eighth-note chords. Measures 29 (top staff) and 29-30 (middle staff) feature eighth-note patterns with dynamic markings like *p* and *mf*. Measure 32 (top staff) includes slurs and dynamic markings *poco riten.* and *a tempo tr.*. Measures 32-33 (middle staff) show eighth-note patterns with dynamic markings *p subito* and *poco riten.*. Measures 35 (top staff) and 35-36 (middle staff) show eighth-note patterns with time signature changes to 6/4. The music is written in a standard musical notation style with black and white notes, rests, and various musical markings.

## PEQUENO CONCERTO

5

38

38

41

41

poco riten.

dim.

poco riten.

**Tempo I****Allegro** ( $\text{♩} = 94$ )

44

44

*p a tempo*

*p*

46

46

*mf*

## PEQUENO CONCERTO

48 *tr.* *p.*

48

50 *tr.* *p.*

50

52 *cresc.*

52

54 *f* *mf* *cresc.*

54 *f* *mf* *cresc.*

## PEQUENO CONCERTO

7

56

58

60

62

8

## PEQUENO CONCERTO

Musical score for Pequeno Concerto, page 8, featuring four staves of music. The score consists of four systems of music, each with a treble clef, a bass clef, and a bass clef. The key signature changes throughout the score. Measure 64 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a bass clef. Measure 65 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a bass clef. Measure 66 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a bass clef. Measure 67 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a bass clef. Measure 68 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a bass clef. Measure 69 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a bass clef. Measure 70 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a bass clef. The score includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic markings like *tr* (trill).

## PEQUENO CONCERTO

9

71 *Cadênciâ*

71

IV

*p* *calmo* IV *poco affrettando*

*a tempo*

72

*mf* *cresc.*

74 *mf* *cresc.*

74 *mf* *cresc.*

## PEQUENO CONCERTO

## II - Digressões sobre um sino de Baden-Baden

Andante tranquilo ( $\text{d} = 72$ )

Violino Solo 

Piano 

*poco crescendo* 

*poco crescendo* 

*tr.* 

*p* *espressivo* 

## PEQUENO CONCERTO

11

Musical score for Pequeno Concerto, page 11, showing staves 14 through 23.

**Staff 14:** Treble and Bass staves. Treble staff: Measures 14-15, 3-note grace notes. Bass staff: Measures 14-15, 3-note chords.

**Staff 17:** Treble and Bass staves. Treble staff: Measures 17-18, 3-note chords. Bass staff: Measures 17-18, 3-note chords. Dynamics: *f*, *m.e.*, *m.e.*

**Staff 20:** Treble and Bass staves. Treble staff: Measures 20-21, 3-note chords. Bass staff: Measures 20-21, 3-note chords. Dynamics: *dim.*

**Staff 23:** Treble and Bass staves. Treble staff: Measures 23-24, 3-note chords. Bass staff: Measures 23-24, 3-note chords. Dynamics: *mf*.

12

## PEQUENO CONCERTO

26

26

28

30

32

## PEQUENO CONCERTO

Musical score for Pequeno Concerto, page 13, featuring four staves of music. The score consists of four systems of music, each with a treble clef, a bass clef, and a bass staff. Measure 35: The treble and bass staves show eighth-note chords. The bass staff has a bass clef and a bass staff. Measure 36: The treble and bass staves show eighth-note chords. The bass staff has a bass clef and a bass staff. Measure 37: The treble and bass staves show eighth-note chords. The bass staff has a bass clef and a bass staff. Measure 38: The treble and bass staves show eighth-note chords. The bass staff has a bass clef and a bass staff. Measure 39: The treble and bass staves show eighth-note chords. The bass staff has a bass clef and a bass staff. Measure 40: The treble and bass staves show eighth-note chords. The bass staff has a bass clef and a bass staff. Measure 41: The treble and bass staves show eighth-note chords. The bass staff has a bass clef and a bass staff.

14

## PEQUENO CONCERTO

43

43

43

45

45

47

47

49

50

dim.

cresc.

Red.

dim.

pp

pp

## III - Tocatta

Allegro marcato (♩=112)

Violino Solo

Piano { *p*

5

8

11

16

PEQUENO CONCERTO

13

14

15

16

17

18

19

20

## PEQUENO CONCERTO

17

21

21

21

23

26

29

Poco meno

dim.

*cresc.*

*mf*

*f*

*p*

*espressivo*

18

## PEQUENO CONCERTO

31

*poco crescendo*

31

*p* *poco crescendo*

32

*mf*

33

33

34

*posato dim.*

*dim.*

*p*

*p*

## PEQUENO CONCERTO

19

36

36

39

42

44

20

## PEQUENO CONCERTO

47

47

50

50

53

53

57

57

## PEQUENO CONCERTO

21

Musical score for 'PEQUENO CONCERTO' page 21, measures 60-67. The score consists of three staves: Treble, Bass, and Pedal. The Treble and Bass staves are in common time, while the Pedal staff is in 2/4 time. The key signature changes frequently, including G major, F# major, E major, D major, and C major. Measure 60: Treble staff has a rest. Bass staff has a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic of *p*. Pedal staff has a bass clef, a key signature of one sharp, and a dynamic of *p*. Measure 61: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal staff has eighth-note pairs. Measure 62: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal staff has eighth-note pairs. Measure 63: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal staff has eighth-note pairs. Measure 64: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal staff has eighth-note pairs. Measure 65: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal staff has eighth-note pairs. Measure 66: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal staff has eighth-note pairs. Measure 67: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth-note pairs. Pedal staff has eighth-note pairs.

22

## PEQUENO CONCERTO

69

70

71

73

75

## PEQUENO CONCERTO

78

78

*cresc.*

81

*p*

*dim.*

*tr.*

83

*tr.*

84

*affrettando*

*cresc.*

## PEQUENO CONCERTO

24

85 *tr*

85

86

86 *tr*

88

88