

EDINO KRIEGER: UM OLHAR SOBRE O ENSINO MUSICAL

Ermelinda Paz Zanini ¹

¹ Professora Titular da Escola de Música da UFRJ.

ABSTRACT

Edino Krieger, through his triple trajectory of composer, producer and musical critic, became a reference. This article is about his activity as a musical critic in the *Tribuna da Imprensa*, newspaper, showing fifteen articles produced for the series *Problems of the music teaching*.

O crítico musical Edino Krieger, juntamente com Eraldo Nogueira França, Ondina Ribeiro Dantas, Octavio Bevilacqua, Andrade Muricy e Renzo Massarani fazem parte da geração de grandes críticos musicais brasileiros que fizeram escola, tendo deixado uma grande lacuna até os dias de hoje. Edino começou na década de 50, em substituição a Francisco Mignone e Liddy Mignone, sua mulher, que subscreviam, na *Tribuna da Imprensa*, a seção de música. Não podendo continuar a escrever semanalmente, face a seus diversos compromissos, e tendo em vista o talento do então jovem Edino Krieger, que se desincumbira tão a contento nas primeiras substituições, o casal Mignone se comprometeu a indicar o nome de Edino a Carlos Lacerda, indicação imediatamente aceita. Edino passou a ser um crítico exemplar: cobria com eficiência e mestria todos os eventos artísticos - música, teatro, balé. Demonstrava, ainda, grande preocupação com a memória musical brasileira, bem como com a educação musical do jovem.

Mais tarde, passou a substituir como interino, no *Jornal do Brasil*, o crítico Renzo Massarani, e, quando do desaparecimento do mesmo, em meados da

década de 70, assumiu seu lugar. Produziu críticas polêmicas, ousadas, técnicas, didáticas, incentivadoras, estimulantes e marcantes. À guisa de exemplo, podemos citar a crítica intitulada *A propósito de uma carta aberta*, escrita, conforme o próprio título indica, a propósito da *Carta aberta* do compositor paulista Camargo Guarnieri, endereçada à comunidade musical brasileira. Edino, nessa carta, datada de 23 de novembro de 1950, p. 7, já demonstrava, aos 22 anos, grande maturidade e competência técnica.

O resgate de seu importante trabalho, 398 críticas assinadas e 3 sob pseudônimo no *Jornal Tribuna da Imprensa*, referentes aos anos de 1950 a 1952, 247 críticas do *Jornal do Brasil*, compreendidas entre 1956 e 2000, num total de 648, trará, por seu valor intrínseco, grande contribuição ao campo da interpretação, da musicologia e da educação musical. A atuação irrepreensível e regular do profissional deixou lacunas até hoje não preenchidas. Da atuação de Edino Krieger como crítico ressaltamos os principais pontos que foram objeto de seus artigos, podendo mesmo refletir, de forma concisa, a abrangência das suas idéias, que

vão desde as políticas culturais, passando por apreciação artística e musical, parâmetros de estética, divulgação de eventos e fatos, até, dentre outros, políticas educacionais. O crítico musical procedia à apreciação do desempenho dos intérpretes, incentivava os novos valores, destacava a falta de estímulo à criação musical brasileira, salientava a falta de um plano governamental para divulgação da criação musical erudita brasileira, apontava para o academicismo dos conservatórios e escolas de música oficiais, sugeria uma maior divulgação da música de câmara, clamava pela formação de um novo público, em especial, para a apreciação da música contemporânea universal e brasileira, e, ainda, dos períodos pré-barroco e pós-romântico; ressaltava a falta de critério, por parte dos organizadores das temporadas, na elaboração dos programas; combatia, dentre outros, o mau uso do poder em qualquer circunstância.

Selecionamos, para estudo, a série por ele denominada *Problemas do ensino musical*, que compreende 15 crônicas escritas entre 2/1/1952 e 15/2/1952, e que envolve profissionais de renome em suas respectivas áreas. Da série acima especificada, *Problemas do ensino musical*, constam os seguintes artigos:

1. *Por que não produzimos novos compositores?* *Tribuna da Imprensa*, 2/01/1952, p. 8;
2. *Instrumentos de sopro.* *Tribuna da Imprensa*, 3/01/1952, p. 8;
3. *Oboés e fagotes.* *Tribuna da Imprensa*, 8/01/1952, p. 8;
4. *Mais estímulo e melhor orientação para o estudante de composição.* *Tribuna da Imprensa*, 14/01/1952, p. 8;
5. *Abolir o academicismo dogmático.* *Tribuna da Imprensa*, 15/01/1952, p. 8;
6. *Sobre a composição musical em São Paulo.* *Tribuna da Imprensa*, 16/01/1952, p. 8;
7. *Reforma total no ensino da composição.* *Tribuna da Imprensa*, 19-20/01/1952, p.8
8. *O mal é de nascença no ensino da composição.* *Tribuna da Imprensa*, 25/01/1952, p.8;
9. *Aspectos da arte pianística no Brasil.*

Tribuna da Imprensa, 30/01/1952, p. 8;

10. *A escola de Karl Ulrich Schnabel.*

Tribuna da Imprensa, 31/01/1952;

11. *A arte não é um passatempo.* *Tribuna da Imprensa*, 2/02/1952, p. 8;

12. *Atribuições do professor: educador, psicólogo e médico.* *Tribuna da Imprensa*, 4/02/1952, p. 8;

13. *A educação musical da criança.* *Tribuna da Imprensa*, 7/02/1952, p. 8;

14. *Os sopros também são instrumentos musicais.* *Tribuna da Imprensa*, 13/02/1952, p. 8;

15. *Escola universal de canto.* *Tribuna da Imprensa*, 15/02/1952.

Na primeira crônica da série, datada de 1952, Edino Krieger diz ser necessário que se forneçam ao estudante não somente as regras acadêmicas, mas também um conhecimento completo de todos os recursos composicionais - como se faz nas academias européias e americanas - com os quais o jovem possa desenvolver a sua técnica e fundamentar uma personalidade própria. Para Edino, as cadeiras de composição, em nossas escolas e conservatórios, são abandonadas a um plano de importância secundário, não correspondendo a sua atividade aos reais problemas da criação musical brasileira: "Falta-lhes uma orientação mais lúcida e maior dinamismo". Em nossos conservatórios, faltam, segundo ele, precisamente os mestres capazes de formar uma nova geração de compositores brasileiros. Ele faz referência, assim, ao fato notório da Escola Nacional de Música não apresentar, nos últimos 50 anos, um novo compositor digno de nota; ao contrário, verifica-se uma falsificação de valores, da qual é exemplo atual o Sr. Carlos Anes. O articulista conclui: "Por que não abandonamos de uma vez por todas essa atitude auto-suficiente e não contratamos pedagogos estrangeiros capazes de fomentar a formação de jovens compositores?"

No segundo artigo da série, Edino se debruça sobre os problemas do ensino musical dos instrumentos de sopro, enfatizando o número insuficiente de professores dessa área nos estabelecimentos de ensino, assim como a falta de estímulo aos alunos. Alega que apenas das classes de flauta e clarinete da Escola Nacional de Música se tem vez por outra um eco de sua existência:

Por que motivos não se fazem ouvir, nas audições regulares da Escola e dos Conservatórios, os alunos porventura existentes nas classes de sopros? Por que apenas aos pianistas e violinistas é dado o estímulo de que necessitam todos os estudantes?

O articulista não compreende, ainda, a inexistência, numa universidade ou num conservatório, de audições camerísticas de que participem estudantes de todos os instrumentos. Chama a atenção que, para isso, existe um repertório, o mais variado possível, que reúne algumas das obras mais representativas de toda a criação camerística, das quais se desconhece a quase totalidade em nosso meio oficial de ensino. Tendo tomado ciência de que o Conservatório Brasileiro de Música criaria, ainda em 1952, uma orquestra de câmara com os seus estudantes, Edino louva a iniciativa e adverte os responsáveis de que não se deixe cair o conjunto na mesma rotina das audições de solistas:

Não se limite o seu estudo à *Serenata* de Nepomuceno, ao *Minueto* de Boccherini e outras melodias sem interesse. Organizem-se programas realmente substanciosos e o esforço que se fizer terá a sua recompensa. Do contrário, será tempo perdido.

O terceiro artigo da série, *Oboés e fagotes*, contou com a participação do maestro Alberto Lazzoli, catedrático das classes de oboé e fagote da Escola Nacional de Música, que se manifestou, por escrito, enviando para o cronista uma relação dos resultados de seu trabalho em prol da formação de novos musicistas. O missivista esclareceu que as condições de trabalho eram um tanto dificultadas por uma série de entraves e circunstâncias, acrescentando, entretanto, que estava à disposição do prezado cronista para esclarecimentos pessoais, visto que por carta era mais difícil fazê-lo. Outrossim, chamou a atenção do mesmo para a citação de que apenas das classes de flauta e clarinete se tem eco vez por outra. A esse respeito, o professor Lazzoli esclareceu que das suas classes de oboé e fagote saíram elementos para as diversas entidades musicais do Rio, dentre os quais se destacam os

dois oboés do Theatro Municipal, o naipe de oboés da Orquestra Sinfônica Brasileira (2 oboés e 1 corno inglês), dois fagotes da Orquestra Sinfônica Brasileira, o 1o. oboé das Rádios Nacional, Tupi e Globo, o 1o. oboé das Bandas de Fuzileiros Navais, da Escola Naval, da Escola de Aeronáutica, e, ainda, o 1o. fagote da banda do Corpo de Bombeiros. O maestro Lazzoli esclareceu: "alguns desses lugares são preenchidos simultaneamente por uma mesma pessoa, o que significa ser o número real de instrumentistas menor do que a relação apresentada".

No início do quarto artigo, o articulista mencionou: "com o propósito de trazer à baila alguns problemas fundamentais do ensino musical no Brasil, decidimos colher a opinião e as sugestões dos especialistas em cada setor das atividades musicais". Esse artigo deu continuidade aos problemas do ensino de música na área de composição e contou com a participação do então jovem compositor amazonense Cláudio Santoro. Santoro enfatizou que deve realmente haver algum erro no ensino oficial de composição no Brasil, pois há muito tempo não aparecem novos compositores oriundos da escola de música e dos conservatórios, sugerindo aos dirigentes das organizações de ensino que tomassem alguma providência, induzindo-os a que se modificasse a orientação pedagógica, trazendo ainda pedagogos de outros países. Alega que não é suficiente ensinar ao aluno a teoria da composição musical; é necessário, sobretudo, continuava ele, não criar entraves ao desenvolvimento do aluno, orientando-o num sentido realmente criador:

Creio também que o ensino da composição no Brasil deveria ser orientado desde o início no sentido de formar compositores especialmente brasileiros. Na Polônia, por exemplo, os estudos de técnica são feitos na base da música popular, introduzindo o compositor no ambiente musical de seu país desde cedo. Creio que o estudo de contraponto aqui no Brasil deveria ter por base a formação melódica de nossa música folclórica, em substituição aos antigos moldes europeus.

Santoro sinalizou para a importância de um

congresso de compositores brasileiros para se discutir a situação do ensino de composição em nosso País e vários outros problemas relevantes para a área, conclamando a Academia Brasileira de Música a convocar o conclave. Afirma que, da sua parte, encontrava-se trabalhando na formação de uma Associação de Compositores e Musicólogos Brasileiros, cuja função deve ser idêntica à de outras associações: atuar de forma bem ativa; promover conferências e debates sobre as principais tendências da música contemporânea do País; promover, ainda, concertos de divulgação de obras novas. Para finalizar, Cláudio Santoro falou sobre a importância do estímulo à criação musical: "O jovem compositor brasileiro não tem estímulo algum, nem quanto às possibilidades de ouvir sua música executada, nem contando com prêmios de viagem ou de qualquer outra espécie, a exemplo do que ocorre com os artistas plásticos que têm pelo menos um salão anual onde expor as suas obras".

Podemos afirmar que tal lacuna preocupou por muito tempo a comunidade musical brasileira, em especial o compositor Edino Krieger, que vislumbrou, em 1969, a criação do I Festival de Música da Guanabara, festival que contou com apenas duas edições - II Festival de Música da Guanabara em 1970 - e que veio a se transformar no embrião para a criação da I Bienal de Música Brasileira Contemporânea em 1975, atualmente em sua XIVª edição.

O artigo seguinte contou com a participação do compositor gaúcho Luiz Cosme, que, dentre outros pontos, ressaltou o atraso progressivo na criação musical brasileira e a importância da intimidade diária com a música. Assim se expressou fazendo alusão a um pensamento de Paul Hindemith:

Acredito também que para se fazer um compositor não bastam poucos anos de harmonia, contraponto e teoria num Conservatório. São necessários anos e anos de intimidade diária com a música de toda espécie, não somente com o processo de tocá-la ou de ouvi-la, mas também com os de investigar e estudar a arte dos sons como um grande fenômeno natural.

O compositor deixou claro que acreditava na

necessidade de uma sólida formação técnica para o jovem compositor, pois, se a importância de uma obra musical estivesse somente no impulso ou talento criador, do qual as técnicas seriam apenas uma manifestação, o compositor obedeceria à simples necessidade de se expressar, criando as suas obras do ponto de vista intuitivo, em que a construção seria integralmente automática. Ele externou seu ponto de vista, dizendo: "prefiro, na criação musical, uma teoria estética a um processo intuitivo, porque aquela empresta à obra uma natureza mais profunda".

O artigo subsequente traz a participação do compositor paulista Roberto Schnorrenberg, que limita a sua apreciação exclusivamente a São Paulo, ainda que considere que os problemas são os mesmos que afetam o ensino oficial em todo o Brasil. Para ele, os conservatórios musicais em São Paulo nada representam com respeito à formação de novos compositores: "Os conservatórios limitam-se a formar virtuosos de instrumentos e pouca ou nenhuma atenção é dada ao problema da criação musical". Segundo ele, nos conservatórios os próprios professores não chegam a um entendimento, o que torna o problema ainda mais difícil. Como exemplo, cita o Conservatório Dramático Musical, que se encontra há muito tempo em regime de intervenção, em virtude das dissensões internas que nele se verificam. Afirma ainda:

Os professores de composição que existem em São Paulo e que mantêm alguma atividade produtiva não pertencem a nenhuma instituição musical oficial - a exemplo de Koellreutter, Camargo Guarnieri e Franceschini.

Roberto Schnorrenberg finaliza, afirmando que é indispensável ao jovem compositor uma larga experiência auditiva, ao lado de estudo teórico e analítico, bem como da realização criadora.

O penúltimo artigo sobre os problemas do ensino musical na área de composição traz a participação de Hans Joachim Koellreutter. O compositor concorda com a sugestão apresentada por Cláudio Santoro com relação à importância da realização de um congresso promovido pela Academia Brasileira de Música para discutir os problemas da área. En-

tretanto, ao falar sobre o programa do ensino atual de música nos conservatórios e escolas, mostra-se de forma contundente:

A reforma deve ser radical. Não adianta consertar uma situação que se encontra fundamentalmente errada, pois a verdade é que os diplomas que se conferem em nossas escolas musicais não garantem que seu titular não passe de um amador.

Solicitado pelo crítico musical a responder por onde começar, Koellreutter lista uma série de propostas que abaixo reproduzimos:

Em linhas gerais, creio que a reforma deveria começar, no terreno da composição, pela própria função do ensino musical. Este deveria ser orientado no sentido de capacitar o aluno para o exercício prático da criação musical, em substituição ao ensino acadêmico-doutrinário do ensino oficial. No estudo do contraponto, não limitar-se ao século passado os seus conhecimentos, mas fornecer-lhe um conhecimento profundo de todos os grandes contrapontistas da História, desde a polifonia medieval e Bach até o contraponto atonal. Na harmonia, familiarizá-lo com o *organum*, a harmonia de Rameau e do Romantismo, bem como com as várias tendências harmônicas da época atual. Reputo igualmente de grande importância o estudo profundo dos problemas rítmicos de todas as épocas, sem esquecer os fenômenos rítmicos e harmônicos do *jazz*, cuja influência sobre a criação musical contemporânea de todos os países tem sido imensa. O estudo acadêmico das formas tradicionais, por sua vez, deveria ser substituído por um estudo essencial dos problemas formais e estéticos. Quanto às linguagens sonoras, o estudante de composição em nossos conservatórios ignora todos os processos anteriores e posteriores ao período que

vai de 1700 a 1900. Considero igualmente importante para o jovem compositor o contato com a composição para o rádio, o cinema e os instrumentos eletrônicos, terrenos em que se verifica um enorme desenvolvimento na Europa, capaz de provocar uma revolução radical e decisiva na arte musical do futuro. E para um país de tantas possibilidades como o Brasil, é de máxima importância que os compositores se capacitem das realizações que estão tendo lugar no plano internacional. Parece-me indispensável, como parte da reforma, que se convide regularmente um dos grandes compositores da época para estagiar em nossas escolas de ensino musical na qualidade de hóspede.

Koellreutter afirma que o ensino da composição em nosso País tem, atualmente, um resultado bastante triste: impede o desenvolvimento da faculdade criadora do estudante, em lugar de estimulá-lo, uma vez que cria viseiras estéticas e não lhe dá os meios necessários para se realizar. O compositor e o pedagogo informa que todas as sugestões que menciona e outras mais serão postas em prática na futura Escola Livre de Música de São Paulo.

O último artigo dessa série referente ao ensino da composição contou com a participação do professor Paulo Silva, catedrático de contraponto e fuga da Escola Nacional de Música. Discordando do sistema de ensino da composição musical, ele assim se manifesta:

Não compreendo as razões por que se mantém a orientação atual - verdadeira roupa velha que não se adapta ao desenvolvimento da pedagogia moderna. O ensino clássico não pode satisfazer mais nos dias de hoje - e muito menos na situação em que se encontra aqui no Brasil.

Paulo Silva afirma que é necessário que se oriente o ensino da composição num sentido mais prático, mais unitário. Destacamos, dentre as suas principais idéias, a inclusão do ensino de composição no cur-

riculo dos instrumentistas, alegando que nem só os poetas e escritores têm necessidade de estudar gramática e aprender a redigir. Ele faz ainda objeção ao sistema de aferição dos estudos através de exames escolares, além de reconhecer que se faz necessária a criação de um ambiente profícuo.

A série continua mudando o foco da atenção e discussão para os problemas no ensino do piano. A crônica contou com a participação do pianista Tomás Terán que, indagado sobre as diferentes escolas de técnica pianística, assim se expressou:

Na minha opinião só existem duas escolas, a de tocar bem piano e a de não tocar bem. Há, certamente, quem se preocupe com a procura de meios que impressionem mais o público, porém a sua escola pertencerá forçosamente a uma das duas categorias mencionada.

Tomás Terán fala sobre a importância da criação de espaços no centro da cidade, onde o estudante pudesse dispor de um bom instrumento para praticar, visto que muitos estudantes não possuem seu próprio instrumento. Com relação aos métodos utilizados no Brasil, ele revela que são os mesmos utilizados em outros países, e o que difere é unicamente a maneira como são utilizados:

O que me parece importante é o modo como os ensinamentos nele são transmitidos ao aluno: pois que não basta que se leia um livro sobre técnica pianística para se formar alunos maravilhosos, como não basta que se leia um tratado de farmácia para se poder receitar.

A discussão prossegue com a participação do pianista Karl Ulrich Schnabel, em visita ao Brasil para atuar como professor no *III Curso Internacional de Férias da Pro Arte em Teresópolis*. Falando sobre a sua incompatibilidade com os programas de ensino dos conservatórios, ele ressalta a rotina rigorosa, em detrimento de métodos pedagógicos mais avançados, que propiciam uma completa liberdade de procedimentos ao professor:

Cada estudante deve ser tratado individualmente. Se os talentos e as

aptidões diferem, por que reduzi-los ao mesmo padrão de ensino? Só o tratamento individual poderá resolver os problemas técnicos de cada estudante. Uma das questões mais importantes é saber ensinar o estudante a estudar... Não basta que se dêem peças e estudos ao discípulo. Creio mesmo que exercícios, os *études* que obrigam o estudante a praticar diariamente, não são de todo indispensáveis. Pessoalmente, procuro para cada estudante um tipo especial de exercício, de acordo com o problema técnico que apresente. O aluno irá assim aprendendo a inventar novos exercícios sempre que seja necessário superar determinado problema. Os exercícios não são, pois, encarados em seu aspecto isolado, mas existem em função de cada problema prático. É o que chamo de "técnica absoluta" a qual requer um tempo mais reduzido e alcança melhores resultados.

O artigo seguinte conta com a participação da professora Ilara Gomes Grosso que reconhece como fator importante para despertar um maior interesse, em torno do estudo do piano, a vinda de alguns mestres estrangeiros para o Brasil, ao lado dos excelentes professores brasileiros. Ela enfatiza que é preciso ter paixão para se dedicar à música, pois as condições gerais de nosso País são bastante desanimadoras, já que o estudante realiza seu curso sem nenhuma perspectiva de trabalho, visto que o amparo profissional que se lhe dá é nulo. Ilara sugere uma série de medidas práticas que, dentre outras, pudessem concorrer para melhorar a situação: a criação de um prêmio realmente importante; um maior espaço para os artistas brasileiros nas programações das sociedades brasileiras de concertos; a criação, pelo governo, de uma de bolsa de incentivo, e, ainda, redução no custo das passagens para concertistas brasileiros: "é preciso que os nossos homens de Estado se capacitem de que a arte não é apenas um passatempo, mas uma expressão real da cultura de um país".

O último artigo dessa série sobre o piano conta com a participação da professora Saloméa Zeigarnikas, mais conhecida atualmente como

Saloméa Gandelman. A sua fala é o reflexo dos ensinamentos por ela assimilados por ocasião de seu Curso de Especialização em Iniciação Musical, sob a responsabilidade do professor Antonio de Sá Pereira:

As escolas que se propõem formar professores de música fornecem uma orientação deficiente, tanto do ponto de vista técnico quanto musical. O professor deve ter em mente que em seu atributo de professor está implícito o atributo de psicólogo. Não se podem divorciar essas duas partes de que se compõe um verdadeiro pedagogo. Creio, por isso, que todos os professores devem receber conhecimentos profundos de psicologia e não apenas tinturas. Esses conhecimentos considero fundamentais, porquanto um professor terá em suas mãos casos bastante difíceis, cuja solução feliz, dependerá exclusivamente de sua atuação. O uso ir, ainda, mais longe. Dependendo a aprendizagem das relações entre professor e aluno, acredito que o bom professor (psicólogo e musicista), deva agir também como educador e médico.

A professora chama ainda a atenção para outros aspectos relevantes oriundos da pedagogia musical de Sá Pereira, como a motivação intrínseca para o estudo, a importância de um trabalho de musicalização, prévio ao estudo do instrumento, com base na euritmia de Dalcroze, além de abordar a questão da leitura musical sob a óptica de Sá Pereira. A professora continua clamando por uma escola-padrão na formação dos professores de música, a exemplo do Instituto de Educação. Segundo ela, cada professor tem o seu método particular, arbitrário, improvisado, baseado em hipóteses e não em realidades:

Dessa situação quase caótica resultam os eternos alunos, incapazes de se emancipar e de adquirir alguma confiança em sua profissão, sem o menor senso de auto-crítica, pois jamais receberam uma crítica realmente fundamentada.

A série continua mudando seu foco de atenção para as questões relativas à educação musical da criança, trazendo a contribuição de Geni Marcondes que ressalta: “um dos pontos mais importantes do ensino musical é o que diz respeito à introdução da criança nos domínios da linguagem sonora”. A professora acredita que a iniciação musical deve ser facultada a todas as crianças, mesmo as menos dotadas musicalmente, pois qualquer ser humano é capaz de criar, e a experiência artística deve ser um bem comum a todos. Ela aborda a importância dos primeiros passos, fazendo alusão ao trabalho por ela desenvolvido, e ainda ao trabalho da Escolinda de Artes de Augusto Rodrigues. Para a professora Geni Marcondes, há ainda grandes lacunas, além de uma grande escassez de literatura musical sobre criação musical infantil. Ela propõe, como sugestão, a criação de um centro de pesquisa no Brasil.

O penúltimo artigo da série nos traz de volta o professor Alberto Lazzoli, que faz uma série de considerações sobre a mesma temática, responsabilizando a crítica musical em geral pela pequena procura de estudantes por instrumentos de sopro:

Não há dúvida de que nos encontramos numa crise com respeito aos instrumentos de sopro, crise essa que se deve, em parte, à falta de maior atenção por parte da crítica especializada, a qual não colabora para a formação de uma mentalidade menos unilateral em meio aos estudantes de música. A crítica deveria tomar a si o encargo de mostrar que se pode fazer música também com instrumentos de sopro. Os jovens são geralmente encaminhados para o aprendizado do violino e do piano, instrumentos com os quais esperam alcançar um maior sucesso social, pois teriam acanhamento de se apresentar em público soprando um trombone.

O professor alega também que as fábricas não produzem instrumentos de boa qualidade, ficando o jovem instrumentista à mercê de uma sonoridade deficiente: “verdadeiras caixas de música adaptadas à maneira de instrumentos”. Outros aspectos

também mereceram a atenção do professor, como o círculo vicioso entre os intérpretes que somente valorizam os solistas, e a ausência de métodos e livros. Como sugestão, ele propõe que sejam dadas ao estudante maiores facilidades e, por último, falando sobre as sugestões de se trazerem professores estrangeiros, apontadas em diversos depoimentos anteriores, ele manifesta-se contrário, alegando ser melhor acabar com os entraves e enviar brasileiros ao exterior com o intuito de melhor prepará-los.

O último artigo da série, que aborda o ensino do canto, traz a colaboração da professora Hilde Sinnek. A professora chama a atenção para o fato de que qualquer estudante de um instrumento musical tem à sua disposição, de um modo visível e palpável, o mecanismo do qual deverá extrair os sons, citando os pianistas, violinistas e estudantes de sopro. O estudo do canto requer então uma consideração de todo o organismo humano, pois o instrumento que se vai tocar não é visível:

Por isso o ensino do canto não pode ser um ensino musical em sua primeira fase. Antes de mais nada, o estudante deve conhecer esse instrumento invisível e aprender a manobrá-lo. O aluno deve ser entregue a um "formador de voz", que se ocupe exclusivamente dessa fase inicial do aprendizado, fazendo conhecer ao aluno o instrumento de que se servirá mais tarde para fins musicais.

A propósito das diversas escolas nacionais de canto, a professora Hilde assim se expressou:

Hoje não se aprende a cantar segundo a escola italiana, a francesa ou a alemã. Existe somente a escola universal do canto, baseada no conhecimento científico das características acústicas e fisiológicas do aparelho fonético.

Como bem podemos perceber, a série *Problemas do ensino da música* contou com a participação de importantes nomes de nossa evolução pedagógico-musical e trouxe à baila problemas e soluções que ainda hoje encontrariam eco em nossos sistemas educacionais e governamentais.

A séria e competente atuação de Edino Krieger como crítico musical transformou-o num marco, um profissional da mais alta respeitabilidade em seu meio. Para encerrar, transcrevemos, à guisa de exemplo, alguns depoimentos que nos foram concedidos:

A vida musical brasileira hoje carece agudamente de crítica musical decente. A gente tem lacunas imensas e no momento não existe uma atuação regular da crítica musical. Isso faz uma falta enorme à vida musical do país. É claro que Edino crítico faz muita falta nesse momento. Até porque as críticas dele foram determinantes numa série de coisas. Ele escreve muito bem, ele pensa muito bem, ele conhece música. Então, suas críticas eram sempre construtivas, sensíveis, e foram responsáveis por impulsionar carreiras e mais carreiras neste país, e de uma forma muito correta. (*Valéria Peixoto*, educadora musical. Comunicação pessoal: 7/11/1997).

Como crítico era honestíssimo, competentíssimo e totalmente imparcial, muito justo e sem rancores. Dava uma abertura muito grande para os talentos novos. Ele foi uma das pessoas que me apoiaram no início da carreira. Sempre me deu muita força, e isso repercutia muito no plano da carreira. (*Laís de Souza Brasil*, pianista. Comunicação pessoal: 11/9/1997).

Muitas vezes fui objeto das críticas de Edino, tanto como executante de música de câmara quanto como regente. Toda crítica dele era uma lição e uma orientação para o público, para o organizador e para o próprio músico, porém jamais foi um demolidor, um destruidor. A linha do Edino Krieger nunca foi complacente. Dizia o que tinha que dizer com elegância. Ele compreendeu de fato o papel de um crítico; era um incentivador. (*Henrique Morelenbaum*, maestro. Comunicação pessoal: 18/8/1997).

Quando ele foi jornalista - crítico musical - foi fantástico, didático, construtivo e com uma redação genial. Na minha opinião, quando Edino parou de escrever foi uma perda lastimável. Fui objeto de crítica do Edino no Jornal do Brasil. (*Turbio Santos*, violonista. Comunicação pessoal: 25/8/1997).

A crítica de Edino era um texto muito bonito, muito bem escrito. Era séria, não tinha bobagens e era sempre construtiva. (*Elza Lakschevitz*, regente coral. Comunicação pessoal: 22/9/1997).

Todos sabem que o crítico é um ser humano como outro qualquer e que sua bússola se orienta pelo gostar ou não... como, aliás, a de qualquer outro mortal. Entretanto, sendo compositor, e talvez justamente por isso, a crítica de Edino nunca colocou a música num plano ideal e supra-humano, mas pautou-se, sem conivência, pelo respeito ao esforço tanto de criadores quanto de intérpretes. (*Eladio Pérez-González*, barítono. Comunicação pessoal: 14/02/1998).

Como crítico do Jornal do Brasil ele se revelou uma pessoa inteligente, sensível, verdadeiro músico, destituído de preconceitos, abrindo espaço para todas as correntes. Ele escreve muito bem e é, sem dúvida, o homem da resistência da cultura musical brasileira. Ele é a pessoa que mais tem privilegiado o músico e a música brasileira. (*Cecília Conde*, educadora musical. Comunicação pessoal: 3/3/1998).

Ele me ajudou muito no Jornal do Brasil, e também como jovem compositor. Foi decisiva a participação dele para que eu substituísse o Renzo Massarani. Houve uma época em que estivemos juntos, escrevendo sobre música no JB. Ele era o titular, e eu, substituto. Ele era generoso, sem perda de substância, nunca de maneira melíflua. Em 1973 Edino fez o

primeiro teste comigo¹. Eu já trabalhava no JB, no setor de promoções culturais. Ele sabia que eu fazia Escola de Música, que era aluno do Morelenbaum, sabia da minha formação musical. Tenho certeza de que a palavra dele junto ao editor-chefe foi fundamental para a minha escolha. (*Ronaldo Miranda*, compositor. Comunicação pessoal: 26/9/1997).

Como crítico, Edino marcou o meio musical com grande capacidade de julgamento, com muita objetividade. Como exemplo de sua atuação como crítico, cito a polêmica entre nacionalistas, Koellreutter e o Música viva, onde ele mostrava grande serenidade e clareza de idéias. (*Luiz Paulo Horta*, jornalista e musicólogo. Comunicação pessoal: 8/10/1997).

Sua crítica musical sempre foi muito construtiva, porque sabemos que os críticos podem ser altamente destrutivos. Edino encontrava o tom justo, sua crítica não vivia apenas de elogios, mas eram sempre críticas que visavam construir e não destruir, e escritas em um português admirável, o que também não é muito comum entre nós, musicistas. (*Myriam Dauelsberg*, empresária e professora. Trecho de sua fala na solenidade de entrega da Medalha de Mérito Pedro Ernesto a Edino Krieger, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em 3/11/98).

Eu queria muito me aproximar do Edino Krieger. Naquela época lia as críticas musicais e ficava maravilhado pelo português, pela maneira simpática com que ele realmente dava ao músico uma motivação para que continuasse o seu trabalho, para que corrigisse certos problemas que tivessem acontecido no concerto ou, enfim, na formação musical. (*Miguel Proença*, pianista. Trecho de sua fala na solenidade de entrega da Medalha de Mérito Pedro Ernesto a Edino Krieger, na Câmara

Municipal do Rio de Janeiro, em 3/11/98).

Na crítica musical, eu lia tudo que ele escrevia para o JB. É uma pena que não continue escrevendo, era um dos melhores que nós temos nessa área. Tenho grande admiração pelo artista, pelo criador e pela figura dele. Posso afirmar que, em todas as atividades que ele exerceu, fez tudo num nível bem elevado. Seria ótimo se ele continuasse ativo em todas essas áreas. (*Paulo Moura*, saxofonista. Comunicação pessoal: 5/6/2000)

Edino é das figuras mais ricas do

panorama cultural do séc. XX. Como crítico, ele tinha um papel de extrema importância. Ele era acima da média, alguém que acompanhava tudo, ciência, tecnologia, e uma capacidade para armazenar cultura e usá-la para refletir sobre música em profundidade maior, problemas técnicos e estéticos, posicionamento político etc. A crítica musical ficou muito mais pobre com a sua retirada, ele era capaz de ser totalmente isento na sua crítica.

(*José Maria Neves*, professor e musicólogo. Comunicação pessoal: 20/10/1997)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRASIL, L. S. *Comunicação pessoal* em 11/9/1997.
CONDE, C. *Comunicação pessoal* em 3/3/1998.
DAUESLBERG, M. *Depoimento* na solenidade da entrega da Medalha de Mérito Pedro Ernesto a Edino Krieger, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em 3/11/98.
HORTÇA, L. P. *Comunicação pessoal* em 8/10/1997.
KRIEGER, E. Problemas do Ensino Musical. Por que não produzimos novos compositores? *Tribuna da Imprensa*, 2/01/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. Instrumentos de Sopro. *Tribuna da Imprensa*, 3/01/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. Oboés e fagotes. *Tribuna da Imprensa*, 8/01/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. Mais estímulo e melhor orientação para o estudante de composição. *Tribuna da Imprensa*, 14/01/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. Abolir o academicismo dogmático. *Tribuna da Imprensa*, 15/01/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. Sobre a composição musical em São Paulo. *Tribuna da Imprensa*, 16/01/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. Reforma total no ensino da composição. *Tribuna da Imprensa*, 19-20/01/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. O mal é de nascença no ensino da composição. *Tribuna da Imprensa*, 25/01/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. Aspectos da arte pianística no Brasil. *Tribuna da Imprensa*, 30 de janeiro de 1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. A escola de Karl Ulrich Schnabel. *Tribuna da Imprensa*, 31/01/1952.
_____. Problemas do Ensino Musical. A arte não é um passatempo. *Tribuna da Imprensa*, 2/02/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. Atribuições do professor: educador, psicólogo e médico. *Tribuna da Imprensa*, 4/02/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. A educação musical da criança. *Tribuna da Imprensa*, 7/02/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. Os sopros também são instrumentos musicais. *Tribuna da Imprensa*, 13/02/1952, p. 8.
_____. Problemas do Ensino Musical. Escola Universal de Canto. *Tribuna da Imprensa*, 15/02/1952.
LAKSCHEVITZ, E. *Comunicação pessoal* em 22/9/1997.
MIRANDA, R. *Comunicação pessoal* em 26/9/1997.
MORELENBAUM, H. *Comunicação pessoal* em 18/8/1997.
MOURA, P. *Comunicação pessoal* em 5/6/2000.
NEVES, J. M. *Comunicação pessoal* em 20/10/1997.
PAZ, E. A. *Edino Krieger: o compositor, o crítico e o produtor musical*. Pesquisa inédita realizada com bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq, aguardando publicação na íntegra.
PEIXOTO, V. *Comunicação pessoal* em 7/11/1997.
PÉREZ-GONZÁLEZ, E. *Comunicação pessoal* em fev. 1998.
PROENÇA, M. *Depoimento* na solenidade da entrega da Medalha de Mérito Pedro Ernesto a Edino Krieger, na Câmara Municipal do Rio de Janeiro, em 3/11/98.
SANTOS, T. *Comunicação pessoal* em 25/8/1997.