



Aula Inaugural na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião dos 80 anos do compositor

Edino Krieger*

É com grande alegria que recebemos o maestro Edino Krieger, para ministrar a nossa aula inaugural do ano de 2008, que nesse ano vai ser homenageado por todo o Brasil, por conta de seus 80 anos, e que aceitou generosamente nosso convite. Para aqueles das gerações mais novas, quero lembrar que o maestro Edino Krieger é *Doutor Honoris Causa* pela UFRJ, título que recebeu em 2002. Então, com grande prazer, recebo o maestro Edino Krieger para nos falar sobre sua vida e sobre sua obra.
por André Cardoso, diretor da Escola de Música da UFRJ.

Bom dia. Obrigado a vocês porque com esse calor do Rio de Janeiro a gente só sai de casa assim em casos de extrema necessidade. No caso a extrema necessidade é minha, porque o maestro André Cardoso fez essa gentileza de me convidar para essa aula inaugural, mas vocês não tinham obrigação de estar aqui. Então quero agradecer a presença de todos e me associar ao sofrimento de vocês. O maestro já disse que em abril esse espaço vai estar com ar condicionado. De qualquer maneira o que vou fazer não é uma aula, mesmo porque o pouco que sei não é suficiente nem pra mim. Então não sei se teria condições de ensinar.

Falarei um pouquinho sobre minhas origens, inclusive musicais, porque acredito que haja assim um pequeno componente de ancestralidade. O meu filho diz que não, que esse negócio de DNA musical não existe, mas eu não sei. O meu pai, que era músico também, apostava que nossa família descende daqueles três primeiros nomes Krieger que aparecem em todas as enciclopédias. São três compositores alemães do século XVII. O primeiro deles, Adam Krieger, parece que teve uma certa importância, sobretudo como compositor de *lieder*. Não a *lieder* digamos de

* Aula inaugural realizada na Sala da Congregação, a 11 de março de 2008.

** Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: edinokrieger@predialnet.com.br.



Schubert, de canto e piano, mas a *lieder* polifônica. Eram canções a quatro, a seis ou a oito vozes. O Adam Krieger foi um grande cultor da *lieder* polifônica renascentista alemã. Havia outros dois: um deles era Johann Philipp Krieger, foi um compositor muito prolífero, escreveu duas mil cantatas e quase vinte óperas. Enfim, todo um repertório que está absolutamente legado ao ostracismo, não se ouve nem falar do nome das pessoas, quanto mais das músicas. É sempre um perigo para o compositor, esse pensar assim – Será que vão se lembrar de mim daqui a um século?

Há alguns eleitos que a história privilegia e mantém, por exemplo os compositores de ópera. Às vezes me perguntam assim: “Você não tem vontade de escrever uma ópera?” Digo que nenhuma. E explico, porque ópera é uma produção caríssima, dá um trabalho enorme de compor e, depois, vai fazer parte de um catálogo de mais de 50 mil óperas que existem no mundo, compostas desde a *Camerata Fiorentina* até hoje. Dessas 50 mil, não chegam a 50 as óperas efetivamente encenadas. Então acho que não vale a pena escrever uma ópera. Para encenar uma vez e depois passar a essa gaveta surda e muda da história.

Havia outro compositor, ainda entre meus prováveis antepassados, que era irmão do Johann Philipp Krieger, chamava-se também Johann Krieger. Outro compositor bastante prolífero na época, consta que muito admirado por Bach e por Handel, seus grandes contemporâneos. Hoje é apenas um nome na enciclopédia. De qualquer maneira, não sei se a gente tem alguma origem nesses ancestrais. Meu pai, sem nenhuma pesquisa de caráter científico-histórico, dizia que éramos descendentes desses Krieger.

Minha entrada na música se deu por onde talvez vocês não supusessem: foi nos ensaios de música de carnaval do *jazz band* formado pela família. Eram dez músicos, todos da família, do lado italiano e do alemão. A banda foi organizada por meu pai em 1929, portanto eu tinha um ano. As minhas primeiras lembranças musicais são as marchinhas de Lamartine Babo, do início da década de 1930. A banda ensaiava na alfaiataria do meu avô. Era um salão cheio de máquinas e de mesas. Eles afastavam tudo, a banda se colocava no meio e reunia toda a moçada da cidade para escolher as fantasias e seus blocos. Essa é uma das primeiras lembranças, além das serestas de meu pai – que também tocava violino e clarinete –, geralmente feitas altas horas da madrugada no portão da casa quando chegava das suas noitadas boêmias pela cidade.

Um detalhe interessante é que essa atividade musical da família, ligada inicialmente à música popular, música de carnaval, tornou Brusque, a minha cidade, *sui generis* do ponto de vista da formação da cultura musical em todo o Vale do Itajaí. Porque Blumenau, a vizinha que fica a 42 quilômetros da minha, é uma cidade de formação musical e cultural tipicamente alemã. O carnaval em Blumenau é a Oktoberfest, até hoje. Eles não curtem o carnaval, não tocam música de carnaval, não se



fantasiam. E na minha cidade, ao contrário. Meu pai, com essa organização musical familiar, passou a cultivar um repertório brasileiro, eram as músicas de carnaval e as serestas. Lembro que ele importava as edições da Vitale, daqui do Rio de Janeiro e de São Paulo, para poder tocar com a família. Graças a isso, desde essa época, tenho certa familiaridade com a música popular, com a cultura musical popular brasileira.

Paralelamente, aos 7 anos, comecei a estudar violino. Aí sim, meu pai fazia questão que estudasse violino clássico, violino sério. Não queria que eu fosse um compositor popular como ele. Dizia: “Não, isso aí é bom para a gente se divertir, brincar, fazer carnaval, fazer serenata. Mas a música mesmo tem que ser a música clássica”. A música de Bach, Beethoven, Brahms. Então comecei a estudar violino. Estudei evidentemente as sonatas de Corelli, as *Partitas* de Bach, Mozart, o repertório romântico e clássico. Comecei aos 7 anos e dos 10 aos 14 comecei a fazer concertos pela cidade, tocando esse tipo de repertório. Em 1944 fiz um concerto em Florianópolis. Era um concerto beneficente e estava presente o então interventor, que era o governador do Estado, Nereu Ramos. Depois do concerto ele me procurou, deu os parabéns e perguntou se eu não queria estudar no Rio de Janeiro. Evidentemente disse que sim. Aí ele me deu uma bolsa de estudos. Fui estudar no Conservatório Brasileiro de Música, e não aqui na Escola de Música, porque a pianista que me acompanhou nesse concerto, era excelente, de Itajaí, estudava no Conservatório Brasileiro de Música, onde era aluna do Lorenzo Fernandez. Quando recebi a bolsa, ela imediatamente disse assim: “Então você vai para o Conservatório, que é onde eu estudo”. Vim para o Conservatório estudar violino.

No Conservatório encontrei o professor Koellreutter, que havia conhecido lá na minha cidade. Frequentemente organizavam concertos lá e eu assistia e era apresentado aos concertistas como o menino prodígio da cidade. Foi assim que conheci, por exemplo, Heitor Alimonda, Koellreutter e vários outros. Vi que o professor Koellreutter tinha um curso livre de composição. Me apresentei e disse: “Olha, eu gostaria de fazer um teste para o seu curso de composição”. Aí ele me perguntou assim: “Você já compôs alguma coisa?” Fiquei com medo de dizer que nunca havia feito nada. Ele ia dizer para eu acabar de fazer a teoria, mas respondi: “Não, eu já fiz alguma coisinha”. Então falou para procurá-lo no dia seguinte. Passei a noite, evidentemente, com papel, lápis, borracha, fazendo alguma coisa para apresentar. No dia seguinte fui lá, ele olhou para mim e disse: “É isso que você fez até agora? Olha, isso não é nada, então vamos começar do começo”. E aí realmente comecei do começo.

O Koellreutter era um professor que estimulava muito os alunos. Realmente tinha essa capacidade, era um didata, era vocacional, gostava de ensinar e estimulava os alunos. As pessoas pensam hoje no Koellreutter como o introdutor do dodecafonismo no Brasil. Na verdade ele era um professor muito rigoroso, adepto de uma metodologia diferente, digamos assim, da metodologia adotada oficialmente nas escolas,



aqui na Escola de Música e no Conservatório. Começava a ensinar a construção de uma linha melódica e tendo como modelo o canto gregoriano. Dizia que o ensino da música, o ensino da composição, devia seguir a cronologia da própria evolução da música ocidental. E começou com o gregoriano, depois passou para o *organum*, depois para a polifonia primitiva, falso bordão, essa coisa toda. Achava que o compositor tinha que começar a se informar de todos os processos composicionais a partir dessa época. E então ensinava o contraponto logo depois disso e paralelamente ensinava harmonia elementar. Estimulava os alunos a exercitar livremente esses conhecimentos que iam adquirindo em exercícios de composição livre. Então lembro, quando estava aprendendo a fazer linhas, *cantus firmus*, gregoriano, para os exercícios de contraponto, Koellreutter já informava de certos princípios válidos para todo tipo de composição melódica. Por exemplo, fazia com que a gente criasse uma série de dez a doze semibreves, em qualquer um dos modos eclesiásticos, orientando que depois de um salto deveria haver um movimento contrário em grau conjunto. Chamava isso de estrutura melódica, quer dizer, do equilíbrio da estrutura melódica. Não devia haver um salto maior do que uma quarta ou uma quinta. Enfim, uma série de conhecimentos teóricos básicos que a gente ia recebendo. E paralelamente: “Agora você vai utilizar esses conhecimentos, compreende? Vai escrever uma missa para uma voz a capela”. Então ele me deu todos os textos da missa e fiz como exercício uma missa a capella para uma voz. Foi assim e sucessivamente. No momento que estava aprendendo, por exemplo, contraponto a duas vozes, ele estimulava exercícios de composição livre para dois instrumentos, ou duas vozes. Aí geralmente a gente fazia para dois instrumentos. Quase sempre era para duas flautas, ou uma flauta e algum outro instrumento, para utilizar as pessoas do grupo que tocavam esses instrumentos. Lembro que estudei a forma do cânone e escrevi várias sonatinas canônicas. Uma para piano, uma para duas flautas etc. Para exercitar os conhecimentos da forma do cânone.

Ele sempre estimulava muito. Num determinado momento, disse: “Olha, você fez um grande progresso”. Mas as peças que eu fazia modulavam de tal maneira, passavam de um tom para outro, que começou a se tornar um caos do ponto de vista da estrutura tonal. Aí o professor me chamou atenção para o processo evolutivo da linguagem musical. O que tinha acontecido com Wagner, com *Tristão e Isolda*, que tinha sofrido mais ou menos esse problema. Aquele início do *Tristão* você nunca sabe onde está a tônica. Começa e depois fica circulando, modulando, e só depois de alguns minutos talvez, é que retorna e acha outra vez a tônica. Foi quando ele disse que, como consequência disso há uma escola de composição na Alemanha, criada por Schoenberg, que se propõe a eliminar de vez a questão da tonalidade. Respondi que estava interessado em conhecer isso. Perguntei como era, aí comecei a trabalhar com ele um pouco a questão da técnica serial, da técnica dodecafônica,



que outros alunos já tinham começado também a experimentar, o Santoro e o Guerra-Peixe. Sobretudo o Guerra-Peixe era muito ortodoxo na utilização da série; sempre foi ortodoxo em tudo; criava séries pan-intervalares, fazia experimentos fantásticos com a série. E comecei então a fazer alguns trabalhos seriais. A partir de 1945, eu tinha um pouco mais de um ano de estudo; fiz um trio de sopros dodecafônico. Koellreutter achou uma beleza e eu também. Atualmente acho um exercício escolar, uma peça que não tem grandes qualidades, mas ele ficou muito entusiasmado e me propôs ingressar oficialmente no *Grupo Música Viva*, formado pelos melhores alunos. Eram o Santoro, o Guerra-Peixe, a Eunice Catunda, o Heitor Alimonda. E fui então eleito o caçula do grupo Música Viva.

Na verdade, durante alguns anos, fiz algumas obras com certo interesse musical utilizando essa técnica. Para mim a técnica sempre foi um meio, não um fim. Há muitos compositores dodecafônicos que levam a sério, absolutamente, e que a transformam quase que num dogma. Sempre fui antidogmático, quer dizer, nunca aceitei dogma nenhum. Na verdade o Koellreutter também não nos estimulava assim, dizia para rejeitar o discurso de um professor que não permita a discussão, porque o professor não é o dono da verdade. É preciso aprender por si próprio a escolher o caminho, a decidir o que quer fazer. O Koellreutter sempre estimulou muito os alunos a compor, qualquer que fosse a destinação do trabalho. Lembro que participávamos. E ele mesmo dizia de um concurso, por exemplo, para o Hino à Normalista do Rio de Janeiro; que cada um faria, como tarefa ou trabalho escolar, um Hino à Normalista. E todos nós fizemos. Arranjamos a letra, porque tinha no edital, e todos nós fizemos o hino e mandamos para o concurso. Perdemos, evidentemente. O Hino à Normalista tinha que ser muito mais bem comportado que aquela nossa proposta, claro. Fiz um Hino à Normalista que modulava pelo meio e depois era um transtorno para voltar ao tom inicial, tinha que fazer uma cadência. Lembro que, outro dia, vendo um trabalho de composição onde estava escrito no pé da página: “Concurso: Suíte: ponteio, samba, toada e choro”. Era uma suíte em quatro movimentos. Aconteceu quando o professor soube que haveria um concurso para uma suíte brasileira, colocou todos os alunos para compor suítes. Evidentemente que nenhum de nós recebeu prêmio nenhum pelas suítes, porque certamente, nesse campo, os alunos do Camargo Guarnieri sabiam muito mais que a gente.

Em 1952 fiz a última peça serial, foi uma espécie de desafio. Discutíamos muito no grupo, internamente, sobre a técnica serial, se seria ou não compatível com a música brasileira, com a temática brasileira. Alguns achavam que não, que a técnica serial havia vindo de uma cultura europeia e que implicava necessariamente na adoção de certos padrões de estilo, de linguagem, que não eram compatíveis com a música brasileira. Eu e o Guerra-Peixe tínhamos opiniões contrárias. Eu achava que técnica é técnica, quer dizer, não existe razão para ter uma forma tradicional, do



barroco, como a fuga, se não é possível fazer uma música brasileira com a forma de fuga. Forma não tem nada a ver com o conteúdo. Tanto assim que Villa-Lobos fez várias fugas. Admitir a técnica não implica necessariamente em abdicar totalmente, digamos assim, das suas origens culturais. Nessa época fiz uma peça pra flauta e cordas, serial, que chamei originalmente “Sururu dos doze sons”. Depois achei que era um nome muito irreverente e rebatizei para *Choro pra flauta e cordas*. Evidentemente, a série que imaginei era uma série que se prestava a essa conciliação com uma forma e uma expressão tão tipicamente brasileira como é o choro.

Depois disso passei uma temporada, uns 10 anos aproximadamente, fazendo outro tipo de experiência, porque senti, em certo momento, que tinha andado rápido demais. Depois de um ano de estudos teóricos, de harmonia, contraponto e composição, comecei logo a me interessar pelo serialismo, que era uma novidade. Senti que faltava um pouco de experiência com as formas tradicionais, com a linguagem tradicional. Daí, a partir de 1953, passei a escrever música que a gente poderia chamar de neoclássica, com uma linguagem tonal, modal e com elementos da música brasileira. Aquela história de você ter ouvido muito na infância, enfim. Acho que acaba se tornando uma consciência quase inconsciente; acaba vindo à tona esse elemento no trabalho. Passei a fazer sonatas, aproveitando inclusive os ensinamentos que recebia nas aulas de análise. Porque analisávamos as sonatas de Beethoven, as obras de Bach, as obras medievais e também as de autores contemporâneos, Stravinsky etc. Fiz duas sonatas, um quarteto de cordas, um prelúdio e fuga.

Em 1965 fui convidado a participar de um festival em Washington e devia escrever uma peça para a Orquestra de Câmara de Washington. Escrevi as *Variações elementares*, voltei a usar a técnica serial, mas já com outra ótica. Já sem abdicar de elementos da música brasileira. Aquele tipo de conciliação que tinha tentado no *Choro para flauta e cordas* parece que teve continuidade com as *Variações elementares*. Há uma variação que é um choro pontilhista e outra que é Bossa Nova. Acho que foi a primeira peça não popular a utilizar aquele balanço novo, o ritmo da Bossa Nova, mas tudo isso serial. Era também, evidentemente, uma série que se prestava a esse tipo de estrutura, também utilizada de uma maneira bastante livre. As peças seguintes foram também assim, utilizando a técnica serial de uma maneira livre, como no *Ludus symphonicus*, uma peça para orquestra que fiz no ano seguinte, estreada pela Orquestra de Filadélfia no Festival de Música de Caracas. Mas minha preocupação sempre ao fazer música serial, a partir de um certo momento, foi em primeiro lugar fazer música. Se fosse serial ou não, se fosse tonal ou não, seria secundário, acho que é secundário. O essencial é que exista uma ideia musical e que haja suficiente convicção para transmiti-la, não importa por que meios.

Assim, fiz ainda algumas obras seriais, como a *Tocata para piano e orquestra* e algumas outras coisas. Depois, a partir de certo ponto, realmente abandonei a preocupação



de conciliar sistemas ou técnicas e parti para um “voo livre”; acho que é minha tendência mais atual.

A partir do *Canticum naturale* – por exemplo, uma peça que fiz em 1972 baseado em canto de pássaros, ruídos ambientais da Amazônia – é que compus com elementos colhidos dos sons da natureza e os traduzi para os sons de uma orquestra sinfônica. Tem o canto de pássaros, muito afinados, apesar de os pássaros não saberem se são afinados ou não, de não saberem nem que estão fazendo música, nós é que sabemos. Para nós são cantos muito bonitos, para eles, evidentemente, têm outra função. São os ruídos da floresta. Ouvi uma gravação que tinha ruídos de grilos, sapos e outros bichos; achei que eram uma fonte sonora muito rica. Tentei então transportá-la, traduzir em linguagem sinfônica. Gostei dessa ideia e a partir daí nunca mais me preocupei com o tipo de linguagem.

Se bem que ultimamente tenho adotado nos trabalhos um procedimento que o Tacuchian chama de pós-moderno. Na verdade o compositor de hoje tem a sua disposição um repertório de técnicas e de linguagens extremamente diversificado. Coisa que não acontecia, por exemplo, na época de Bach. O repertório sonoro deles era aquele, naquelas formas, e praticamente todos os compositores da época utilizavam os mesmos recursos com as suas diferenças, evidentemente, de estilo, de talento. Era mais ou menos um repertório limitado, até que evidentemente veio a escola de Mannheim e o mudou para o clássico. Demorou outra vez mais de 50 anos, quase um século, até aparecer Beethoven. O progresso da música começou a se acelerar a partir do século XIX. As mudanças começaram a ser mais rápidas em função, talvez, da própria importância do individualismo, que veio com a Revolução Francesa, enfim, com a revolução burguesa. Os valores individuais passaram a ser muito importantes. O importante era o compositor revelar seu estilo, uma obra não podia ser, enfim, igual a outra. Stravinsky dizia que Vivaldi escreveu quinhentas vezes o mesmo concerto, não tinha essa preocupação de ser obrigado a fazer de cada obra uma obra diferente. E naquela época se faziam obras em série. O *Opus VI* do Vivaldi são doze concertos. Eram pacotes. A partir do romantismo não, é uma obra só. A outra precisa ser diferente. A evolução foi muito rápida de Beethoven a Wagner.

O compositor de hoje tem acesso a uma gama de informações muito maior, tanto que é difícil se manter fiel, digamos, ao seu próprio estilo da primeira à última obra. O próprio Stravinsky começou como um egresso da escola russa de Rimsky-Korsakov. De repente enveredou por outros caminhos e produziu uma *Sagração da Primavera*, voltou a fazer uma música neobarroca e namorou com a música serial no fim da vida. Acho, particularmente, que é uma característica já firme desde o século XX e que vale também para a criação de hoje. Hoje se vê, por exemplo, um compositor como Penderecki, um ícone da música de vanguarda, com aqueles *clusters* da *Trenodia às vítimas de Hiroxima*, que agora simplesmente escreve sinfonias mahlerianas.



Outro dia estava ouvindo um concerto dedicado ao Almeida Prado, que começou como aluno do Camargo Guarnieri, depois foi para a França e estudou com Nadia Boulanger, que foi uma professora de linha neoclássica, foi professora de Aaron Copland, de Santoro, de vários compositores importantes. De repente ouvi uma sonata para violino que é brahmsiana. Hoje raramente se encontra um compositor que faz música para justificar uma posição estética, isso não existe mais. Existiu entre os nacionalistas, que faziam música como um postulado, como uma tomada de posição; muito importante num tempo específico, criador de coisas maravilhosas. Entretanto, hoje o caminho está aberto, está livre. Tenho usado muita coisa da temática nordestina. No *Concerto para dois violões e cordas*, gravado pelos Assad, utilizo, inclusive, elementos das cantorias nordestinas, dos violeiros, porque reconheço nelas uma fonte sonora ainda válida, desde que não seja um pastiche. Evidentemente que é um perigo, mas junto a *clusters*, por exemplo, que não têm tonalidade certa, e dentro de uma grande liberdade de linguagem.

Agora podemos ouvir algumas das peças que os nossos estudantes daqui prepararam. Na verdade tenho um catálogo pequeno se comparado àquela produção amazônica de Villa Lobos, e mesmo com os grandes mestres da música brasileira, como Camargo, Mignone ou com o próprio Santoro. Minha produção realmente é pequena, em função de que, para sobreviver, como não se pode viver de música ou de composição nesse país, precisei trabalhar às vezes em três lugares ao mesmo tempo. Trabalhava na rádio, no jornal e mais não sei onde. Sobrou pouco tempo para o trabalho de composição, que requer um pouco de tempo e um pouco de concentração.

Não serve para justificar o que Renzo Massarani costumava dizer, que eu era preguiçoso, que devia produzir mais. Eu respondia ao maestro que precisava trabalhar; que trabalhava na Rádio Jornal do Brasil, na Rádio Ministério, e que no jornal, escrevia. Ele me recomendava abandonar tudo, dizia que eu precisava arranjar um trabalho que me garantisse a subsistência; o resto do tempo eu precisava dedicar a música. O maestro Massarani já tinha conseguido isso, era representante do Walt Disney no Brasil; brinquei que aceitaria esse emprego se ele quisesse me passar... A Monina Távora – que os violonistas sabem quem é, grande professora de violão, dos irmãos Abreu e de outros mais – em uma ocasião chegou para mim e disse que tinha ouvido minha música, achava que devia só fazer música, não devia fazer outra coisa, só fazer música. No que respondi: “dona Monina, se eu fizer só música eu morro de fome”. Ela teimou e disse assim: “Pois morra de fome, mas faça só música”.

O contrário disse um professor de violino, com quem estudei em Nova York quando tive uma bolsa de estudos, para estudar primeiro com Aaron Copland num curso de seis semanas em Penwood. Depois recebi uma bolsa para a Julliard, de Nova Iorque, onde fiquei um ano inteiro. Consegui também uma bolsa para estudar com o



assistente do grande professor de violino dos Estados Unidos, Ivan Galamian, mestre de uma escola fantástica de violinistas. Os grandes, os maiores violinistas americanos e europeus foram seus alunos. Estudei durante um ano com o assistente, William Nowinky, primeiro violino da Orquestra Filarmônica de Nova York, numa escolinha de música lá no sul da ilha, na Henry Street Settlement School of Music. Em contrapartida tinha que tocar violino na Mozart Orchestra de Nova York. Praticamente o que sei de violino, de técnica, aprendi com ele, porque era realmente fantástico. Lá entendi o que era a escola do Ivan Galamian. Na primeira aula ele pedia que a afinação do violino; peguei o violino e comecei a afinar, mas ele me mandou parar e disse: “Não! Você tem que se convencer do seguinte: afinação de violino é música. Você tem que afinar o violino fazendo música. O seu som tem que ser o som musical mais puro que você puder produzir, e para isso você tem que colocar o arco no lugar certo. É aqui no meio. Você nunca mais afine o violino sem se dar conta que você está fazendo música. A afinação de violino é música, são notas musicais que você está fazendo.” Depois de alguns meses ele me deu um conselho: eu tinha nascido para tocar violino. Agradei, mas ele reclamou, não queria agradecimento, queria que eu abandonasse “essa besteira de composição” e que me dedicasse exclusivamente ao violino. Respondi que tinha ido lá para estudar composição. Novamente ele disse que era besteira, que era uma impressão pontual, que eu poderia ser um grande violinista. Se lembro bem de suas palavras: “Olha, quando você terminar o seu curso aqui, arranjo uma bolsa para você estudar na Alemanha com Max Rostal. Então o seguinte, quando você terminar a sua bolsa aqui, você vai voltar para o Brasil, mas você mantém contato comigo porque vou arranjar uma bolsa para você ir para a Alemanha estudar com Max Rostal, e abandona essa coisa de composição que isso não vale de nada.”

São opiniões divergentes, não? A Monina Távora queria que eu morresse de fome, mas não fizesse outra coisa senão compor. A conclusão a que chego, para mim, 80 anos foi pouco para aprender tudo o que ainda tenho para aprender. Então espero que daqui a mais 80 eu possa voltar aqui e dizer a vocês: “Agora realmente já consegui saber um pouco mais de música e talvez até dê uma aula para vocês”.

– Muito obrigado.

Ainda temos uma participação especial de uns heróis aí que vão tocar algumas peças minhas. Uma delas que é o *Improviso para flauta*, de 1944, uma das primeiras peças minhas, depois de eu fazer uma sonata para violino solo, à maneira de Corelli. Era o que eu conhecia; tocava as sonatas de Corelli e, então, fui fazer uma sonata para violino e saiu Corelli. Depois de fazer algumas peças, sonatinas canônicas, com o estilo clássico, meio barroco, de repente surgiu com esse *Improviso para flauta*. O

421



Koellreutter me criticou, chamou minha atenção para como eu estava saltando pela história; tinha saído do barroco, passei rapidamente por uma linguagem meio clássica, meio romântica, e já estava no impressionismo, em Debussy. Enfim, essa peça para flauta é praticamente meu *Opus 1*.

Depois teremos a *Sonatina para piano*, que o Cristiano Rizzoto vai tocar, e um quinteto de sopros, que é uma peça que eu acho que é mais representativa, digamos assim, do tipo de liberdade que falei anteriormente. É uma linguagem mais ou menos livre, é um tonalismo livre, não é bem tonal e também não é atonal. Não sei o que é como linguagem. Uso procedimentos comuns na música contemporânea como a repetição de desenhos melódicos e rítmicos; a repetição *ad libitum* e uma rítmica brasileira. Chamei a essa peça de *Embalos*; tem três movimentos, o primeiro deles chama-se “Balanço e Breque”. A palavra breque foi incorporada ao dicionário musical brasileiro. O breque do samba, é um anglicismo e vem do inglês *break*, que significa freio, é o freio do automóvel; de *break*, em inglês, passou para breque. Começa um balanço e, de repente, dá uma parada, dá um breque. Um solista faz o breque, que seria o breque do cantor do samba. O segundo chamase “Ser ou não seresta”, e o terceiro chama-se “Choro canônico”. Esse choro tem uma particularidade: a mesma figura melódica é escrita no mesmo lugar na pauta para os vários instrumentos. Só que alguns são instrumentos transpositores. O mi no clarinete soa ré. Então passa a ser um cânone, a segunda ou a quarta etc., mas por conta da transposição. A trompa transpõe, então soa uma quinta abaixo, mas a nota na pauta é a mesma. Isso foi uma experiência minha.

Outra experiência também foi na época em que me preocupava ainda com o serialismo, fiz uma experiência de uma série vertical, porque as séries dodecafônicas, da Escola Vienense, são melódicas. É uma nota depois da outra, formando os doze sons. Resolvi fazer uma experiência usando esses doze sons, mas simultaneamente. O que resulta simultaneamente? Você tem um *cluster*, não? Se colocar todos os doze sons cromáticos e tocar ao mesmo tempo consegue-se um *cluster*, de segundas menores. Aí pensei em fazer a experiência, planejei usar esses mesmos doze sons modificando a estrutura intervalar; primeiro em segundas menores, depois os mesmos doze sons, mas em segundas maiores. O resultado acústico é totalmente diferente. São os mesmos doze sons, mas é interessante porque aí entram os sons de combinação e uma série de coisas, os componentes harmônicos. Depois faço esses mesmos doze sons, mas superpostos em terças menores; em seguida em terças maiores, quartas, quintas, sextas e assim, a cada vez que esses doze sons são ouvidos, têm um resultado acústico inteiramente diferente. Se quiserem adotar, façam. Não cobro direitos autorais, mas é uma experiência interessante.

422 Nas últimas peças que tenho feito uso muito os *clusters*, mas por superposição de acordes perfeitos. Se usamos um acorde dó, mi, sol, lá bemol, dó, mi bemol ou



mi natural, sol sustenido e si são três acordes perfeitos; então há um resultado acústico interessante. Sente-se a predominância de um centro tonal, mas muito diluído por essas notas estranhas. São, novamente, experiências, ainda espero ter um pouco de tempo para fazer alguma, mas de qualquer maneira nos próximos 80 anos acho que ainda vou ter muito mais coisas para mostrar. Ouçamos.

Nota da aula inaugural

Foram executadas as seguintes obras *Improviso para flauta* (1944) com Eduardo Monteiro; *Sonatina para piano*, com Cristiano Rizzotto e *Embalos* para quinteto de sopros com o Quinteto Experimental de Sopros da UFRJ, formado por Milher Moraes (flauta), Juliana Bravin (oboé), Diogo Lozza (clarineta), Carlos Bertão (fagote) e Alessandro Jeremias (trompa). Ao final, o diretor da Escola de Música, André Cardoso, entregou uma placa ao maestro Edino Krieger, onde se lê: “Ao maestro Edino Krieger a homenagem da Escola de Música da UFRJ por ocasião do seu octogésimo aniversário. Rio de Janeiro, onze de março de dois mil e oito”.

Nota da revisão

A preparação editorial desta Aula Inaugural precisou garantir à palavra impressa alguma parte leveza, das ênfases, das pausas, das frases, das respostas e do gestual em torno do que foi a aula original. Trata-se de um reconhecido, homenageado e importante compositor de músicas que é também um grande contador de histórias. De fato, na aula inaugural do mestre e maestro Edino Krieger há esses elementos de encanto, música e gesto, que pretendi recuperar na transposição do texto falado para o escrito, na transcrição da aula, sem deixá-lo estranho à leitura, sem retirar dele a beleza da fala. Mônica Machado, em 19 de dezembro de 2011.