



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

**ESTUDO COMPARATIVO DAS INTERPRETAÇÕES DE *ALTERNÂNCIAS* DE
EDINO KRIEGER, PARA VIOLÃO SOLO**

MARCO ANTONIO CORRÊA CORREIA LIMA

RIO DE JANEIRO, 2010

**ESTUDO COMPARATIVO DAS INTERPRETAÇÕES DE *ALTERNÂNCIAS* DE
EDINO KRIEGER, PARA VIOLÃO SOLO**

por

MARCO ANTONIO CORRÊA CORREIA LIMA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Nicolas de Souza Barros.

Rio de Janeiro, 2010

C824 Correia Lima, Marco Antônio Corrêa.
Estudo comparativo das interpretações de *Alternâncias* de Edino Krieger, para violão solo / Marco Antônio Corrêa Correia Lima, 2011. xii, 215f.

Orientador: Nicolas de Souza Barros.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1. Krieger, Edino, 1928- - *Alternâncias*. 2. Música – Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 3. Violão. 4. Música – Estudo comparativo. 5. Performance (Arte). I. Barros, Nicolas de Souza. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 781.46

Autorizo a cópia da minha dissertação "Estudo Comparativo das Interpretações de *Alternâncias* de Edino Krieger, para Violão Solo" para fins didáticos.

Marco Antônio C.C. Lima



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

**ESTUDO COMPARATIVO DAS INTERPRETAÇÕES DE “ALTERNÂNCIAS” DE
EDINO KRIEGER PARA VIOLÃO SOLO**

por

Marco Antonio Correia Corrêa Lima

Dissertação de Mestrado

Banca Examinadora

Prof^o Dr^o Nicolas de Souza Barros (orientador)

Prof^a Dr^a Martha Tupinambá de Ulhôa

Prof^a Dr^a Marcia Taborda

Conceito: Aprovado

NOVEMBRO DE 2010

Dedico este trabalho a meus pais, meus irmãos e à mulher com que vou dividir as alegrias. Ewaldo, Lilian, Joca, Nanda e Maria.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ, cujo suporte financeiro permitiu a realização deste trabalho.

A Edino Krieger.

Aos sete finalistas da *VI Seleção de Novos Talentos da AV-Rio*.

A Nicolas Barros, pelo estímulo e dedicação.

A Márcia Taborda e Martha Ulhôa pelas importantes colaborações desde a qualificação, e pela ajuda com a bibliografia e *softwares*.

A Maria Haro, pelo incentivo.

A Humberto Amorim, pelas muitas ajudas.

A Guilherme Ribeiro.

A AV-Rio, especialmente na pessoa de Júlio de Cepeda.

A Leonardo Taveira.

A Teresinha Prada.

A Maria Fernanda e Anderson Sangreman.

A Maria Kemper.

CORREIA LIMA, Marco Antonio Corrêa. *Estudo Comparativo das Interpretações de “Alternâncias” de Edino Krieger, para Violão Solo*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O estudo do papel do intérprete na performance musical conduz a questionamentos relevantes sobre a sua interação com o texto musical e sobre as múltiplas possibilidades inerentes à exegese de partituras musicais. Para o presente estudo foi realizada uma análise detalhada de sete interpretações da obra “Alternâncias”, de Edino Krieger, para violão solo, registradas em vídeo digital durante um concurso de violão. Foram elaborados quadros com as principais informações a respeito das opções técnicas e interpretativas dos violonistas. Com a aplicação de softwares específicos para a análise de gravações, também foram extraídos dados detalhados a respeito da dinâmica e da agógica de cada interpretação, que são apresentados na forma de gráficos. Estes quadros e gráficos evidenciam a diversidade entre as interpretações e, articulados com a análise da partitura e as informações obtidas nas entrevistas, permitem algumas considerações sobre a relação entre a escrita e a execução desta obra. Entre as conclusões, o autor apresenta uma partitura com as suas preferências estéticas e técnicas, derivadas em parte da sua análise destas interpretações.

Palavras-chave: 1. Edino Krieger. 2. Violão. 3. Interpretação musical. 4. Estudo comparativo. 5. Alternâncias. 6. Performance musical

CORREIA LIMA, Marco Antonio Corrêa. *Comparative study of the performances of Alternâncias by Edino Krieger, for solo guitar*. 2010. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

The study of the role of the interpreter in a musical performance leads us to important questions about how he interacts with the musical text and about the multiplicity of possibilities found when we study and analyze music scores. The present study makes a detailed analysis of seven performances of “Alternâncias”, by Edino Krieger, written for solo guitar, registered in digital video during a guitar competition. Tables were made with important information about the technique and interpretation resources, and by applying specific softwares, it was possible to extract detailed data about dynamics and tempo variations from each performance, presented here in graphics. These tables and graphics show the diversity between the performances and, together with the analysis from the score and the information obtained in interviews, allow some considerations to be made about the relation between the notation and the performances of this work. Among the conclusions, the author presents a score with his interpretive preferences, based in part on his analysis of these seven performances.

Key-Words: 1. Edino Krieger; 2. Guitar; 3. Musical interpretation; 4. Comparative study; 5. *Alternâncias*; 6. Musical performance.

SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	viii
LISTA DE QUADROS	ix
LISTA DE FIGURAS	x
CONTEÚDO DO CD ANEXO - ÁUDIO DAS INTERPRETAÇÕES DE ALTERNÂNCIAS	xi
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: EDINO KRIEGER – ASPECTOS BIOGRÁFICOS, HISTÓRICOS E SUA ESCRITA INSTRUMENTAL	6
1.1 UMA BREVE BIOGRAFIA	6
1.2 KRIEGER E O VIOLÃO	8
1.3 O VIOLÃO NO BRASIL: BREVE PANORAMA HISTÓRICO	15
1.3.1 A escrita de Krieger para Violão Solo	18
1.3.2 Antecedentes da escrita e dos recursos instrumentais utilizados por Krieger	20
CAPÍTULO 2: O INTÉRPRETE, A OBRA E O COMPOSITOR	23
2.1 O INTÉRPRETE	24
2.2 CONCEITO DE OBRA: IDEIA, TEXTO E/OU PERFORMANCE	25
2.3 INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE (OU EXECUÇÃO)	28
2.4 A RELAÇÃO ENTRE O INTÉRPRETE E A PARTITURA	30
2.5 O ESTUDO COMPARATIVO DE GRAVAÇÕES	32
2.6 ANÁLISE DE GRAVAÇÕES	34
2.7 LIMITAÇÕES DA FONTE PRIMÁRIA	35
CAPÍTULO 3: <i>ALTERNÂNCIAS</i> E AS SUAS INTERPRETAÇÕES	37
3.1 QUESTÕES PRELIMINARES	38
3.1.1 Questões formais	38
3.1.2 Duas partituras <i>quase</i> iguais	41
3.1.3 Indicações para a interpretação	45
3.1.4 Grafia	47
3.1.5 Recursos idiomáticos	50
3.2 METODOLOGIA EMPREGADA NA ANÁLISE DOS REGISTROS DE ÁUDIO E VÍDEO	51
3.3 ANÁLISE COMPARATIVA DAS INTERPRETAÇÕES DE <i>ALTERNÂNCIAS</i>	54
3.3.1 Os andamentos e as relações entre os andamentos das seções	54
3.3.2 Seção A	57
3.3.3 Seções B e C	67
3.3.4 Seção D	73
3.3.5 Seção E	76
3.3.6 Seção F	78
3.3.7 Seções G e G'	81
3.3.8 Seção H	86
3.3.9 Seções I e J	88
3.3.10 <i>Seção Final</i>	97
3.4 PROPOSIÇÕES INTERPRETATIVAS	98
3.4.1 Referências e orientações sobre as proposições	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS:	113
Discos:	118
Partituras:	119
ANEXO 1: PARTITURA I	120
ANEXO 2: PARTITURA II	125
ANEXO 3: ENTREVISTA COM EDINO KRIEGER	129
ANEXO 4: PERGUNTAS OBJETIVAS E RESPOSTAS DOS 7 CANDIDATOS	145
ANEXO 5: ENTREVISTA COM CANDIDATO 1	147
ANEXO 6: ENTREVISTA COM CANDIDATO 2	156
ANEXO 7: ENTREVISTA COM CANDIDATO 3	162
ANEXO 8: ENTREVISTA COM CANDIDATO 4	173
ANEXO 9: ENTREVISTA COM CANDIDATO 5	185
ANEXO 10: ENTREVISTA COM CANDIDATO 6	199
ANEXO 11: ENTREVISTA COM CANDIDATO 7	208

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 – Trecho da Seção A	37
Exemplo musical 2 – Trecho da seção I derivado do ritmo da Seção A (A')	37
Exemplo musical 3 – Trecho da seção H	37
Exemplo musical 4 – Trecho da seção I derivado da seção H (H')	37
Exemplo musical 5 – Trecho da seção J derivado de A (A''')	38
Exemplo musical 6 – Trecho da seção D	38
Exemplo musical 7 – Trecho da seção I extraído da seção D (D'')	38
Exemplo musical 8 – partitura I (seções A e B).	40
Exemplo musical 9 – partitura II (seções A e B).....	40
Exemplo musical 10 – Acorde corrigido da seção E	41
Exemplo musical 11 – Acorde anterior ao glissando final.....	41
Exemplo musical 12 – Seção D	44
Exemplo musical 13 – Seção G	44
Exemplo musical 14 – Seção Final	44
Exemplo musical 15 – Seção A	55
Exemplo musical 16 – articulação da seção A (candidatos 2 e 4).....	62
Exemplo musical 17 – articulação da seção A (candidatos 6 e 7).....	62
Exemplo musical 18 – Seção B	65
Exemplo musical 19 – Seção C	68
Exemplo musical 20 – Seção D	71
Exemplo musical 21 – Seção E	73
Exemplo musical 22 – Seção F	75
Exemplo musical 23 – Seção G	78
Exemplo musical 24 – Seção G	80
Exemplo musical 25 – Seção H	83
Exemplo musical 26 – Seção I	86
Exemplo musical 27 – Seção J	90
Exemplo musical 28 – Seção Final	93

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Recursos utilizados em <i>Alternâncias</i>	48
Quadro 2 – Relação entre os andamentos praticados e os andamentos indicados.	52
Quadro 3 – Andamentos médios (em BPM) nos trechos de <i>Alternâncias</i>	54
Quadro 4 – Dinâmica nos acentos da seção A	60
Quadro 5 – Agógica nos acentos da seção A	61
Quadro 6 – Dinâmica nos acentos da seção A sem os acentos das notas 1, 6 e 15.	63
Quadro 7 – Técnicas e digitações de mão direita na seção A	63
Quadro 8 – Articulação na seção A	64
Quadro 9 – Técnicas e oscilações no ritmo da seção I	88
Quadro 10 – Execução das percussões da seção J	93
Quadro 11 – Execução da seção Final	94

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Marcações realizadas com o <i>software</i> Sonic Visualiser	49
Figura 2 – Agógica seção A (1 ^a vez).....	55
Figura 3 – Agógica seção A (1 ^a vez) suavizada.	57
Figura 4 – Dinâmica da seção A (1 ^a vez).	58
Figura 5 – Dinâmica da seção A (1 ^a vez) suavizada.	59
Figura 6 – Agógica da seção B	66
Figura 7 – Dinâmica da seção B	67
Figura 8 – Agógica da seção C	69
Figura 9 – Dinâmica da seção C	70
Figura 10 – Agógica da seção D	71
Figura 11 – Dinâmica da seção D	72
Figura 12 – Agógica da seção E	74
Figura 13 – Dinâmica da seção E	74
Figura 14 – Agógica seção F	77
Figura 15 – Dinâmica da seção F	77
Figura 16 – Agógica da seção G	79
Figura 17 – Dinâmica da seção G	80
Figura 18 – Agógica da seção G'	81
Figura 19 – Dinâmica da seção G'	82
Figura 20 – Agógica da seção H	84
Figura 21 – Dinâmica da seção H	85
Figura 22 – Agógica da seção I	86
Figura 23 – Dinâmica da seção I	89
Figura 24 – Agógica da seção J	91
Figura 25 – Dinâmica da seção J	91

**CONTEÚDO DO CD ANEXO - ÁUDIO DAS INTERPRETAÇÕES DE
ALTERNANCIAS**

Interpretação do candidato 1	faixa 1
Interpretação do candidato 2	faixa 2
Interpretação do candidato 3	faixa 3
Interpretação do candidato 4	faixa 4
Interpretação do candidato 5	faixa 5
Interpretação do candidato 6	faixa 6
Interpretação do candidato 7	faixa 7

INTRODUÇÃO

No ano de 2008, quando comemorava seu 80º aniversário, o compositor Edino Krieger aceitou a encomenda de uma peça de confronto para a sexta edição da *Seleção de Novos Talentos da Associação de Violão do Rio* (AV-Rio), um concurso de âmbito estadual que naquele ano o homenageava. No regulamento do concurso foi estabelecido que esta obra não poderia ser apresentada publicamente antes da prova final do certame. Assim, *Alternâncias* foi estreada no dia 28 de junho de 2008 pelos sete finalistas do concurso. Como não existiam performances anteriores a estas, cada um dos registros em vídeo desta estreia conjunta evidencia as escolhas interpretativas individuais dos intérpretes, que tiveram somente a partitura como referência. A percepção de que houve grande diversidade entre as interpretações e a ausência de referências anteriores ao preparo destas performances motivaram a escolha desta obra para realizar um estudo comparativo que identificasse e compreendesse essa diversidade e que levasse em consideração a atuação do intérprete na elaboração da interpretação.

Recentes linhas de pesquisa musicológicas sobre a performance vem gradualmente preenchendo lacunas nesta área, com trabalhos dedicados a interpretação de obras, compositores, épocas ou gêneros específicos. Frequentemente, estes estudos se iniciam com a análise das partituras e de elementos estilísticos para posteriormente tecer considerações ou proposições interpretativas. É o caso, por exemplo, da dissertação *A Sonata N° 1 para Piano*

de Edino Krieger: *Aspectos Estruturais e Interpretativos* de Santos (2001)¹. Uma vertente ainda mais recente procura entender a música dentro do contexto da performance. Bowen (1999) é um dos seus principais proponentes, sugerindo o estudo comparativo de gravações.

O presente estudo conjuga elementos destas duas abordagens, utilizando como fontes a partitura, os registros em vídeo das interpretações e também entrevistas com os candidatos e com o compositor. Analisamos aqui a variedade nas interpretações de *Alternâncias* através das diferentes performances, levantando questões pertinentes à atividade dos intérpretes e à relação destes com o texto musical.

Um dos principais problemas para a realização de estudos sobre interpretação e performance é a carência de quadros teóricos de referência ou procedimentos metodológicos consolidados (Borém, 2005, p. 14). Uma das primeiras dificuldades encontradas neste tipo de estudo é o recolhimento de dados objetivos a respeito da interpretação. Segundo Cook (2009, p. 222), “trabalhos importantes em musicologia foram feitos apenas com o uso de um tocador de CDs, um lápis e talvez um cronômetro, aliados a uma escuta de qualidade”. Uma limitação deste método é que a obtenção de dados se torna, até certo ponto, subjetiva e reduzida à percepção de cada pesquisador. Relativamente recente, o desenvolvimento de ferramentas digitais para a análise de gravações, possibilita mensurar, de forma mais objetiva e precisa, diversas qualidades de uma performance, entre as quais o andamento e a dinâmica. Desta forma, o estudo comparativo proposto por Bowen (1999) pode ser potencializado pelas ferramentas eletrônicas desenvolvidas especificamente para a análise de gravações mencionadas por Cook (2009), que surgem como opções metodológicas que podem fundamentar estudos sobre performance.

¹ Santos, José Wellington dos. *A Sonata N° 1 para Piano de Edino Krieger: Aspectos Estruturais e Interpretativos*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001.

Cook (2009, p. 221)² assume que “a razão para se analisar gravações é ganhar uma melhor compreensão delas como objetos culturalmente significativos”, ele destaca este tipo de estudo é interessante especialmente quando se busca entender “o efeito da música como ela é experimentada na performance”. Bowen (1999, p. 443) divide os estudos sobre a “música na performance” em duas categorias, aqueles que se dedicam ao estudo de um estilo de performance específico (relacionado a um repertório, gênero ou instrumento específicos e que pode ser circunscrito a artistas, instituições, períodos ou regiões determinadas)³ e aqueles que se dedicam ao estudo das tradições de performance de obras específicas⁴. Por ser dedicado a uma única obra, este trabalho se enquadra na segunda categoria e, com ele, a tradição de interpretações de *Alternâncias* começará a ser acompanhada desde a sua gênese.

Apesar da existência de muitos trabalhos voltados à crítica de gravações, Bowen (1999, p. 431-432) observa que muitos destes são subjetivos e não apresentam evidências concretas. Por outro lado, existem trabalhos na área de psicologia e cognição que estão mais focados no funcionamento da percepção e da mente humana do que em aspectos musicais. É verificada, então uma lacuna a ser preenchida por estudos voltados mais especificamente à interpretação de obras musicais.

Através do estudo e revisão das informações contidas na partitura de *Alternâncias*, assim como da análise das variações interpretativas e técnicas instrumentais observadas, procuramos responder a questionamentos sobre a obra e sua interpretação. Será apresentada uma descrição detalhada das interpretações da obra, a partir da qual será elaborada uma

² “This chapter basically assumes that your reason for analyzing recordings is to gain a better understanding of them as culturally meaningful objects, and more specifically that you are primarily interested in the effect of music as experienced in performance, whether live or recorded”.

³ Encontramos alguns exemplos dedicados a conjuntos de obras relativamente pequenos como: SOUZA BARROS, Nicolas de. *A Adaptação da obra alaudística de Johann Sebastian Bach para Alt-Guitar: um modelo híbrido*. Tese de mestrado. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.; ou ainda: ROSA, Robervaldo Linhares. *Obras Dodecafônicas para Piano de Compositores do Grupo Música Viva: H. J. Koellreutter, Claudio Santoro, C. Guerra-Peixe e Edino Krieger - Uma Proposta Interpretativa*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001.

⁴ Como o trabalho de Santos (2001), citado anteriormente, e também: FREITAS, Thiago Colombo. *Ciaccona em Ré menor BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*. Dissertação de mestrado, UFRGS, 2005.

partitura com indicações técnicas e interpretativas. Estas indicações resultarão de uma filtragem crítica das características das interpretações em questão e das escolhas pessoais do autor.

Embora rompa apenas com alguns aspectos tradicionais, a escrita de *Alternâncias* suscitou dúvidas e questionamentos por parte dos intérpretes. Com pouca experiência na interpretação de obras contemporâneas, a maioria destes teve de lidar pela primeira vez com determinados aspectos de grafia encontrados em *Alternâncias*, como a indeterminação temporal e a ausência de fórmulas de compassos. Isso resultou na hipótese de que a diversidade das interpretações tenha sido acentuada pela escrita de Krieger.

Um dos mais respeitados compositores brasileiros, Edino Krieger tem contribuído com obras significativas para violão solo, assim como dois Concertos e algumas obras de câmara, que incluem o instrumento. Mesmo assim, existem ainda poucos trabalhos acadêmicos dedicados a esta produção. Na sua recente dissertação de mestrado, Maciel (2010) se debruça sobre a *Ritmata* - a mais célebre obra de Krieger para violão - e os elementos de vanguarda na literatura brasileira para o instrumento. Existem ainda artigos e anais de congressos como a análise *Ritmata para violão de Edino Krieger*, por Egg (2000), o artigo *Análise Temática de Ritmata de Edino Krieger*, por Matos⁵ e *Elementos Percussivos Estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela* por Mário da Silva (2008).

Esta dissertação encontra-se organizada em três capítulos. No primeiro, é contextualizada a obra de Krieger, considerando aspectos históricos, biográficos e de escrita instrumental. No segundo, são apresentados os fundamentos que norteiam o estudo comparativo das referidas interpretações. No terceiro, será realizada uma breve análise de *Alternâncias*, seguida por um estudo comparativo das interpretações, por meio de recursos digitais, da escuta comparativa e da análise das escolhas técnicas dos intérpretes.

⁵ Disponível em: <http://edumusicalinstrumento.wetpaint.com/page/Análise+Temática+de+Ritmata+de+Edino+Krieger>

CAPÍTULO 1: EDINO KRIEGER – ASPECTOS BIOGRÁFICOS, HISTÓRICOS E SUA ESCRITA INSTRUMENTAL

1.1 UMA BREVE BIOGRAFIA

Edino Krieger nasceu em Brusque, Santa Catarina, em 17 de março de 1928, no seio de uma família de músicos. Desde muito cedo, esteve cercado por um rico universo musical, que abarcava serestas, festas populares, concertos de música clássica, conjuntos típicos e orquestras de jazz (Paz, 2002, p. 181-182). Aos sete anos de idade, Krieger iniciou seus estudos de violino, tendo como professor o seu pai, Aldo Krieger⁶, que desejava que Edino se tornasse um grande solista. Obteve grande êxito ao instrumento e, por volta dos doze anos de idade, já estava fazendo recitais pelo estado de Santa Catarina. Após assistir a um destes concertos, em 1942, o então governador do estado, Nereu Ramos, decidiu oferecer uma bolsa de estudos do governo estadual para que Krieger fosse se aperfeiçoar no Conservatório Brasileiro de Música (CBM), no Rio de Janeiro. Chegando à cidade, se interessou por um curso livre de composição oferecido por Koellreuter e, a partir deste momento, passou a se interessar mais pela composição do que pelo violino, tendo estudado harmonia, contraponto e composição com o mestre alemão por cinco anos.

Após estes estudos com Koellreuter, Krieger pôde aperfeiçoar-se com outros mestres, dentro e fora do Brasil. Venceu em 1947 um concurso promovido pela Berkshire Music Center, seguindo para Massachussets (EUA) no ano seguinte para se aperfeiçoar na referida

⁶ Em entrevista realizada por Tom Moore, Krieger relata que seu pai era o líder musical da família. Aldo tinha como instrumentos principais o violino e o clarinete, mas tocava também outros instrumentos e ensinou música a alguns de seus irmãos e primos (disponível em <http://musicabrasileira.org/reviewsinterviews/krieger.html>).

instituição, onde participou de um curso intensivo de composição com Aaron Copland e de aulas coletivas com Darius Milhaud. Em seguida, Krieger recebeu bolsa para estudar na Juilliard School of Music, em Nova York, onde estudou composição com Peter Mennin. Retornou ao Brasil em meados de 1949 e participou do III Curso Internacional de Verão de Teresópolis, em 1952, onde frequentou um curso intensivo de composição com Ernest Krenek. Com bolsa de estudos do Conselho Britânico, esteve ainda em Londres em 1955/56, para estudar composição na Royal School of Music, com Lennox Berkeley.

Ermelinda Paz (2002, p.183) divide a trajetória de Krieger em três fases: a primeira fase (1945-1952) foi predominantemente experimentalista e universalista. Nesta fase verifica-se o uso de técnicas da música serial e assim como a produção de algumas obras neo-impressionistas. Foi o período em que esteve filiado ao grupo Música Viva, tendo recebido o prêmio deste grupo por sua *Musica 1945*. A segunda fase é classificada como neoclássica (1953-1965); nesta, utilizou predominantemente formas tradicionais – como a sonata e a suíte – e elementos tonais e modais. Nesta época são produzidos o *Divertimento para Cordas* (1º Prêmio do Concurso Nacional de Composição/MEC) assim como a *Suíte para Cordas*. Na terceira fase (1965-2002⁷) não há prevalência de nenhuma técnica, forma ou processo de composição. Vanguarda e tradição caminham juntas numa síntese das fases anteriores. *Canticum Naturale* e *Ritmata* são obras importantes compostas neste período (Paz, 2002, p. 183-184).

Ricardo Tacuchian (2006, p. 18-23) classifica o período até 1965 como sendo uma fase de “Formação musical e procura de uma linguagem própria”. Ele aponta ainda que o período de 1965 a 1998 corresponderia à fase em que Krieger definiu sua linguagem e que, a partir de 1998, sua obra se enquadraria em um neoclassicismo com cores nacionais.

⁷ No artigo, que data de 2002, consta: “de 1965 aos nossos dias” (Paz, 2002, p. 183).

Para além do legado musical e dos muitos prêmios e homenagens recebidas por sua obra artística, Krieger tem sua biografia pontuada também por sua constante atuação nos bastidores da produção musical no Brasil. A lista de cargos em gestão cultural é grande e, entre muitos outros, inclui a presidência de entidades como a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), o Museu da Imagem e do Som (MIS) e a Academia Brasileira de Música (ABM) – esta última por três mandatos. Trabalhou ainda como produtor de programas musicais para a Rádio Ministério da Educação, onde exerceu a função de Diretor Musical e organizou a Orquestra Sinfônica Nacional. Por indicação de Francisco Mignone, tornou-se crítico musical no jornal Tribuna da Imprensa, função que desempenharia posteriormente no Jornal do Brasil por mais de quatro décadas. Suas atuações foram sempre marcadas pelo comprometimento com a preservação, divulgação e ampliação dos horizontes de nossa música.

Krieger foi o criador dos *Festivais da Guanabara*, em 1969 e 1970, e das *Bienais de Música Contemporânea*, cujo projeto passou alguns anos engavetado e, em 1975, saiu do papel pelas mãos de Myriam Dauelsberg, que dirigia a Sala Cecília Meireles. A concretização e continuidade das Bienais são de um valor inestimável para a música brasileira, pelo serviço que a ela tem prestado, apresentando novos criadores e divulgando a música de nossos mais importantes compositores.

1.2 KRIEGER E O VIOLÃO

Krieger demonstrava interesse pelo violão desde a sua juventude. Seu pai, que sabia tocar violão, mas não o reconhecia como um instrumento de concerto, entretanto, o desestimulava. Nas palavras de Krieger:

O meu pai conhecia as posições básicas do violão, ele não era violonista. O instrumento dele era o violino, e também o clarinete, ele tocava muito bem clarinete, saxofone... O violão ele conhecia. Conhecia o suficiente para ensinar a um de seus irmãos, que passou a tocar bastante bem. Mas, na verdade, a minha primeira relação com o instrumento foi uma relação um pouco proibida porque a cada vez que eu pegava no violão (na minha casa tinha uma porção de

instrumentos, inclusive violino), meu pai dizia assim: “não meu filho, deixa o violão, vai estudar violino, porque o violino é um instrumento nobre, o violão é mais para a gente se divertir”. Quer dizer, ele conhecia essa face do violão, que é o violão popular, o violão de acompanhar cantor, etc. Mas eu sempre gostei, eu gostava do violão já dessa época. E, secretamente, eu sempre pegava um pouco o violão e comecei sozinho a descobrir os acordes, mas não passou muito disso, no início.⁸ (Krieger, 2010)

Posteriormente, Krieger viria a se acompanhar com o violão em reuniões informais, cantando um repertório que passava por Noel Rosa e Dorival Caymmi.

Na história da relação de Krieger com o instrumento, o encontro com o violonista Turíbio Santos merece destaque. Apresentados por Hermínio Belo de Carvalho, Santos e Krieger se conheceram em 1958 e, neste mesmo ano, o violonista procurou Krieger para uma temporada de estudos teóricos. Alguns anos depois, em 1964, quando o violonista o procurou novamente para fazer aulas de teoria, harmonia, contraponto e fuga, Krieger propôs que, em troca, Santos lhe desse aulas de violão. Este período de estudos durou aproximadamente um ano e meio, e ampliou o conhecimento que Krieger tinha das possibilidades técnicas do violão.

Ritmata, a mais conhecida composição de Krieger para violão, foi uma encomenda do violonista, que editou por alguns anos uma coleção de partituras para violão na Editora Max Eschig. Inicialmente, eram publicadas obras de compositores como Fernando Sor, Robert de Visée e Johann Sebastian Bach mas, a partir de um determinado momento, Santos começa editar também composições inéditas de autores brasileiros. Ele relata:

De repente eu me surpreendi tocando música moderna francesa, aqui está um programa de 1973 onde tem a *Sarabanda* de Poulenc, a *Segoviana* de Milhaud e *Soliloque* de Henri Sauguet. Aí comecei a ficar muito preocupado. Eu disse: “e o que é que eu estou fazendo para os compositores brasileiros?” Na época eu pedi a Edino Krieger, a Marlos Nobre e a Almeida Prado que fizessem músicas. E eu não quis fazer nada na base do favor, então fui ao Itamaraty e o secretário Ricupero atendeu a um pedido meu: que o Itamaraty encomendasse músicas a esses três compositores, que eu as tocava na França. O Edino fez a *Ritmata*, o Marlos Nobre fez uma música chamada *Momentos* e Almeida Prado fez o *Livro para Seis Cordas*. Essa é a gênese da *Ritmata*, um processo que eu tenho o maior orgulho de ter participado, e ter acertado logo com um *bamba* feito o Edino, que tinha sido meu professor e tocava violão, gostava do violão, era apaixonado pelo violão.⁹ (Santos, 2010)

⁸ Krieger, Edino. Entrevista realizada residência de Krieger, em Botafogo. Rio de Janeiro, 10 de maio de 2010. Registrado em vídeo digital (61 minutos).

⁹ Santos, Turíbio. Entrevista realizada na residência de Santos no Leblon, em Botafogo. Rio de Janeiro, no dia 16 de julho de 2010. Registrado em vídeo digital (81 minutos).

Antes de fazer o pedido ao Itamaraty, Santos consultou os dirigentes da Max Eschig e obteve a sua autorização para editar essas obras. Desta forma, ele acabou valorizando o trabalho dos compositores com um círculo virtuoso que incluía a divulgação através de concertos, gravações e da edição das partituras. Para a literatura violonística brasileira, a *Ritmata*, o *Livro para Seis Cordas* e os *Momentos* apresentam novidades na linguagem, nos recursos de escrita e nos recursos instrumentais utilizados, tendo sido tocadas e regravadas posteriormente por outros violonistas.

A *Ritmata* se tornou uma das mais conhecidas obras do repertório brasileiro e é tocada com frequência, dentro e fora do Brasil. O domínio da escrita para o instrumento, que pode ser percebido nesta obra de Krieger, assim como nas suas obras posteriores para violão, deve-se em parte ao período de estudos com Turíbio Santos. Sobre a participação do violonista no processo da composição da *Ritmata*, Krieger revela ainda mais:

Me lembro que nós passamos uma tarde inteira aqui conversando, ele me dando dicas sobre as possibilidades do violão, inclusive das possibilidades do violão contemporâneo. E aí eu fiz uma peça pra ele que eu chamei de *Tocata para Violão*. Ele levou a peça, e uns dias depois me disse: “olha, acho que eu vou sugerir mudar o título dessa peça, viu? Porque é uma tocata com tanto ritmo que eu chamaria ela de *Ritmata!*” Então ele rebatizou a peça de *Ritmata*, que ficou assim até hoje¹⁰. (Krieger, 2010)

Dessa forma, o contato com Turíbio Santos aumentou o leque de possibilidades técnicas e instrumentais empregado por Krieger na sua escrita para violão. Segundo o violonista, quando a obra ficou pronta, praticamente não precisou de revisão. Santos cortou apenas um dos muitos efeitos percussivos presentes na obra, com o qual seriam executados acordes golpeando as cordas diretamente contra a escala do violão. Este efeito foi substituído pelos mesmos acordes, mas tocados de forma convencional.

Quando Santos estava elaborando um disco com concertos para violão¹¹ com obras de Sérgio Barbosa, solicitou a Krieger uma obra para violão e orquestra para incluir no CD.

¹⁰ Entrevista com Edino Krieger, realizada pelo autor em 10 de maio de 2010.

¹¹ CD *Violão Sinfônico*, gravado em 2006.

Desde a composição da *Ritmata*, o violonista esperava que Krieger escrevesse uma obra do gênero e, nesta ocasião, pede a Krieger uma suíte. Nas palavras do compositor:

Quando eu falei ao Turíbio: “agora eu vou me comprometer, vou fazer um concerto”, ele disse: “não faça um concerto não, faça uma suíte, com ritmos bem brasileiros...” quer dizer, ele mais uma vez me deu mais ou menos a fórmula. Então eu fiz essa peça que tem uns componentes de ritmo, essa coisa toda, bem tradicionais como gostaria o Mario de Andrade¹². (Krieger, 2010)

Observa-se, então, que Turíbio Santos participou ativamente do processo de composição da *Ritmata* e da *Suíte Concertante*, seja como uma espécie de consultor, sugerindo recursos e elementos técnicos na gênese da primeira obra, seja especificando o estilo ou a forma na segunda obra.

O violonista seria responsável ainda pela edição das partituras do *Prelúdio* e do *Romanceiro*, e por motivar a transcrição da *Suíte para Cordas*. No início da década de 1980, quando formou a *Orquestra de Violões* com alunos da UNIRIO e da UFRJ, Turíbio Santos solicitou a Krieger¹³ obras para a formação, e o compositor sugeriu que se fizesse uma adaptação da sua *Suíte para Cordas*. Três movimentos da suíte foram gravados quando Santos reuniu a orquestra pela terceira vez em 1998. Em 2007, Nicolas de Souza Barros, um dos integrantes da orquestra original, fez uma nova adaptação da obra para quarteto de violões.

Na última década, Krieger compôs duas obras para violão solo, ambas solicitadas pela Associação de Violão do Rio (AV-Rio). Quando planejava o *I Concurso Nacional de Violão Fred Schneider* (2002)¹⁴ – em homenagem ao violonista baiano, falecido em 2001 - a AV-Rio encomendou a Krieger uma obra para ser peça de confronto, a *Passacalha para Fred Schneider*, que seria executada pelos finalistas do certame. A outra obra composta nesta década foi *Alternâncias*, e também resulta de uma encomenda por parte da AV-Rio. Desta vez

¹² Entrevista com Edino Krieger, citada anteriormente.

¹³ E também a Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Roberto Gnattali: Mignone fez uma adaptação do *Maracatu do Chico-Rei*, Radamés Gnattali fez uma versão da sua *Sonatina Coreográfica*, e Roberto Gnattali compôs a *Valsa a Ti* e o *Baião*.

¹⁴ Concurso realizado em parceria com a Prefeitura de Niterói. Devido ao alto nível da premiação e dos participantes, este é considerado um dos mais relevantes concursos de violão da história recente no Brasil.

em uma homenagem ao próprio Krieger, no ano de 2008, quando o compositor completava 80 anos de idade.

Até o momento, as contribuições de Edino Krieger para o repertório do violão são:

- ✓ **Prelúdio** (1956), para violão solo: dedicado ao seu pai, Aldo Krieger, foi estreado por Turíbio Santos no Rio de Janeiro e está registrado no CD *Romanceiro* (1999) do referido violonista. A partitura encontra-se editada na Série *Violão Amigo* (2000), coordenada por Santos e Sérgio Barboza, que foi publicada pela Editora Jorge Zahar;
- ✓ **Ritmata** (1974), para violão solo: dedicada a Turíbio Santos, esta obra foi estreada pelo violonista em Paris, em 1975, sendo registrada por ele no LP *Musique Brésilienne* (1976) e no CD *Romanceiro* (1999). Foi gravada também pelos violonistas Jürgen Shollman¹⁵, Edelton Gloeden¹⁶, Marcelo Kayath¹⁷, Mário da Silva¹⁸ e Hughes Kolp¹⁹. A partitura encontra-se editada pela Max Eschig (1975) e faz parte da *Collection Turíbio Santos – Ouvres pour Guitarre*;
- ✓ **Romanceiro** (1984), para violão solo: esta composição é do período em que Eduardo Krieger – um dos filhos de Krieger – estava estudando violão e é a ele dedicada. Foi estreada em 25 de maio de 1996, por Fábio Adour, no Rio de Janeiro, e está registrada CD *Romanceiro* (1999), de Turíbio Santos. A partitura encontra-se também editada na Série *Violão Amigo* (2000), coordenada por Santos e por Sérgio Barboza, publicada pela editora Jorge Zahar. A primeira seção desta obra, foi composta a partir da abertura do *Romanceiro da*

¹⁵ *Festival Villa-Lobos 1980 - II Concurso Internacional de Violão*. LP, Museu Villa-Lobos, 1980.

¹⁶ *Compositores Brasileiros Contemporâneos – 12º Festival de Inverno*. LP, Bemol, S/D.

¹⁷ *Debut Recording - XXth Century Guitar Music*. Hyperion, LP, 1986.

¹⁸ *Nova Música Brasileira*. CD, independente, 1997.

¹⁹ *Ritmata*. CD, GHA Records, 2002.

Inconfidência (1968), uma dramatização sobre poemas de Cecília Meireles²⁰, que foi musicada por Krieger utilizando voz e violão²¹. A versão de 1984 acrescenta uma segunda seção a esta abertura;

- ✓ *Concerto para dois violões e orquestra de cordas* (1994): dedicada ao Duo Assad (Sérgio e Odair Assad), esta obra foi estreada pelo duo ao lado da ACO Chamber Orchestra²², sob a regência de Paul Lustig Dunkel. Sua estreia aconteceu durante o Festival *Sonidos de las Américas*, em Nova York, 1996. Esta composição está registrada no CD *Three Double Concertos*, com o Duo Assad e a Orquestra de Córdoba, sob a regência de Leo Brouwer, 2001, GHA Records. A partitura foi editada pela Academia Brasileira de Música;
- ✓ *Sonâncias IV* (2002), para violino e dois violões: dedicada ao Duo Assad e a Nadja Salerno-Sonnenberg. Ainda inédita, esta é uma das três transcrições que Krieger fez da obra *Sonâncias* de 1975, originalmente escrita para violino e dois pianos. A partitura encontra-se editada pela Academia Brasileira de Música;
- ✓ *Passacalha para Fred Schneider* (2002), para violão solo: por sugestão de Nicolas de Souza Barros, esta obra foi encomendada pela Associação de Violão do Rio (AV-Rio) para ser a peça de confronto do *I Concurso Nacional de Violão Fred Schneider*. Foi estreada no dia 10 de agosto de 2002 – durante a prova final do concurso – pelos violonistas Thiago Colombo, Marcos Flávio, Michel Maciel, Aliéksey Viana e Marco Lima. Foi registrada por Marcus Llerena no CD *Toque Solo* (2008), e por Luís Carlos Barbieri²³ no CD *Violão Urbano*²⁴

²⁰ Montagem de realizada por Maria Fernanda Meireles Correia Dias, filha de Cecília Meireles para a reinauguração do Teatro Municipal de Ouro Preto.

²¹ Partitura não encontrada.

²² Provavelmente, o nome correto deste conjunto é *ACO Chamber Players*, que é o nome da orquestra de câmara vinculada ao Festival *Sonidos de las Américas*.

²³ Luis Carlos Barbieri manteve um duo de grande prestígio ao lado de Fred Schneider, o homenageado. Tendo gravado três CDs e se apresentado nas principais salas brasileiras e também no exterior, o duo encerrou suas atividades com o falecimento de Schneider em maio de 2001.

²⁴ Disco com lançamento agendado para novembro de 2010.

(2005). Esta última versão está disponível ainda no CD coletivo *Violões da AV-Rio III* (2009). A partitura está editada pela Academia Brasileira de Música;

- ✓ *Suíte Concertante para violão e orquestra* (2005): dedicada a Turíbio Santos, foi composta com o apoio da “Bolsa Vitae de Artes” e ainda não foi estreada. Está registrada no CD *Violão Sinfônico* com Turíbio Santos e a Orquestra Sinfônica Rio, com regência de Silvio Barbato. A partitura está editada pela Academia Brasileira de Música;
- ✓ *Alternâncias* (2008), para violão solo: por sugestão de Nicolas de Souza Barros, a AV-Rio encomendou uma segunda obra para utilizar como peça de confronto. Destinada à sexta edição concurso estadual que esta instituição realiza anualmente, a *Seleção de Novos Talentos, Alternâncias* foi estreada no dia 26 de junho de 2008 – durante a final do concurso – pelos violonistas Cyro Delvizio, Raphael Maia, Bernardo Ramos, Henrique Conde, Jorge Santos, Miguel de Laquila e João Wilson. Esta composição ainda não foi gravada. A partitura está editada pela Academia Brasileira de Música;

Além destas composições, existem ainda algumas adaptações para conjuntos de violões autorizadas pelo compositor:

- ✓ *Suíte para cordas* (1954): original para orquestra de cordas, esta obra possui duas versões para conjuntos de violões. A primeira versão foi feita na década de 1980, para a orquestra de violões de Turíbio Santos, e a segunda versão é de Nicolas de Souza Barros, realizada em 2007, para quatro violões (três de oito cordas e um de seis cordas). Foi gravada no CD *Turíbio Santos e a Orquestra de Violões* (1998), do conjunto de mesmo nome, e no CD *Danças Brasileiras* (2009) do *Quarteto Carioca de Violões*. A partitura encontra-se editada apenas

na versão original, para orquestra de cordas, pela Academia Brasileira de Música;

- ✓ ***Sonatina*** (1957): originalmente escrita para piano, esta obra foi transcrita para violão e flauta por Edelton Gloeden e está registrada no CD *Uma Festa Brasileira* (1998), do duo Edelton Gloeden e José Ananias Souza Lopes. A partitura encontra-se editada apenas na versão original, para piano, pela Editora Irmãos Vitale (1971);
- ✓ ***Serenata / Sonata*** (1953): originalmente escrita para piano a quatro mãos, esta sonata foi transcrita pelo próprio Krieger para quinteto de sopros em 1968, e rebatizada como *Serenata a 5*. Em 2008, a partir do original para piano a quatro mãos, Nicolas de Souza Barros realizou uma nova transcrição, que Krieger intitulou *Serenata para Quatro Violões*. Esta versão utiliza três violões de oito cordas²⁵ e um de seis cordas, e está registrada no CD *Danças Brasileiras* (2009), do Quarteto Carioca de Violões. A partitura está editada apenas na versão original, pela Peer International (1971).

1.3 O VIOLÃO NO BRASIL: BREVE PANORAMA HISTÓRICO

Para entender melhor a representatividade da obra violonística de Krieger é necessário fazer um breve retrospecto da história do instrumento no Brasil. Muito tempo se passou entre a chegada do violão ao Brasil, no século XIX, e a sua aceitação como instrumento de concerto. Apesar do esforço de alguns pioneiros, como Clementino Lisboa, o violão foi tido como um instrumento que não se prestava à música clássica, sendo frequentemente associado à marginalidade. Nas primeiras décadas do século XX, as visitas de violonistas

²⁵ Estes violões são afinados com uma corda mais aguda e uma mais grave que o violão de seis cordas. A afinação é: *lá 0, mi 1, lá 1, ré 2, sol 2, si 2, mi 3, lá 3*.

como Augustin Barrios, Juan Rodriguez, Josefina Robledo, Isaías Sávio e de Andrés Segovia, ajudaram a elevar a credibilidade do instrumento no país.

A primeira geração de concertistas brasileiros de violão, com carreira internacional, despontou por volta da década de 1960. Sobre esse momento, Fabio Zanon destaca:

Os anos 60 e 70 marcam não só uma extraordinária expansão do ensino do violão popular, com o advento da bossa-nova, mas também a consolidação da carreira internacional de uma geração: Carlos Barbosa Lima (n.1944), Turíbio Santos (n.1940), Sérgio (n.1948) e Eduardo Abreu (n.1949), Sérgio (n.1952) e Odair Assad (n.1956) e, mais tarde, Marcelo Kayath (n.1964). A percepção do Brasil como o país do violão deve muito a estes dois eventos conjugados. O cenário nacional também se beneficiou desse arranque e uma nova geração de didatas se estabeleceu neste período, com destaque para Henrique Pinto (n.1941) e Jodacil Damaceno (n.1929). (Zanon, 2010, p. 82)

Há que se destacar a atuação de professores como Isaías Sávio, em São Paulo, e de Antonio Rebello e Monina Távora no Rio de Janeiro, que foram responsáveis pela formação da maioria dos violonistas supracitados. Esta primeira geração de concertistas foi importante para que a composição para o instrumento florescesse no país, tendo alguns deles atuado não somente como intérpretes, mas também incentivado diretamente a composição de obras novas para violão.

No repertório brasileiro para o violão, o primeiro nome a ser lembrado é o de Heitor Villa-Lobos, cuja obra atingiu reconhecimento internacional e que, repleta de inovações na técnica instrumental, se tornou uma das principais referências na escrita para o instrumento. Como veremos, é possível destacar na escrita de Krieger, uma série de elementos que derivam da escrita villalobiana, assim como na obra de inúmeros compositores para violão posteriores a Villa-Lobos. Entretanto, a produção violonística de nosso mais célebre compositor só se tornou melhor conhecida e mais frequentemente tocada a partir de meados da década de 1960.

No seguinte trecho, Taborda (2004) oferece um panorama desta situação:

À exceção do “Choros nº 1”, interpretado em 1929 por Sainz de la Maza, o violão de Villa-Lobos não foi reconhecido e ouvido em seu tempo. Não há notícia de primeira audição da Suíte Popular Brasileira. Da série de Estudos, Andrés Segovia interpretou apenas três, os de número 1, 7 e 8. Os prelúdios tiveram 1ª audição em 1942 pelo violonista Abel Carlevaro, em Montevidéu” (Taborda, 2004 p. 80).

No período que antecede a década de 1970, merecem destaque as obras de Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe. Na década de 1950, Gnattali já havia escrito 4 concertos para violão²⁶ e Guerra-Peixe havia escrito *a Sátira* (1943), *a Suíte* (1946), *o Ponteador* (1966) e a *Sonata* (1969). A partir da década de 1970, o volume de composições para o instrumento vai tomar corpo, e inclui os *Doze Estudos* de Francisco Mignone (1970), os *Dez Estudos* de Radamés Gnattali (1970) e os *Prelúdios* de Guerra-Peixe (1971).²⁷

A atividade violonística segue crescendo no país e vai se intensificar com o estabelecimento de cursos superiores do instrumento no Brasil. Conforme descrito por Alfonso (2009, p. 117-119), em meados dos anos 1970, o ensino do violão passa a integrar os cursos de graduação em música nas seguintes instituições: Faculdade Paulista de Música (SP), Faculdade de Música Augusta de Souza França (RJ), Liceu Musical Palestrina (RS), Universidade Federal de Santa Maria (RS), Instituto de Música da Universidade Católica de Salvador (BA), Fundação Universidade Mineira de Arte (MG) e a Universidade Federal de Minas Gerais (MG). Na década de 1980, cresce o espaço para o violão nas instituições Federais, e o instrumento passa a integrar o currículo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS), e da Universidade de Brasília (UnB).

Tacuchian (2006, p.12) ressalta o surgimento de determinadas correntes estéticas na composição brasileira a partir da década de 1970:

O nacionalismo musical inicia, nos anos 60, a perder fôlego e as sementes deixadas por Koellreuter começam a germinar. (...) Na década de 70 a *neue Musik* (na época chamada, no Brasil, de Música Nova, Música Contemporânea ou Música de Vanguarda) dominou a cena musical brasileira com versões mais ou menos radicais de experimentalismo. (Tacuchian, 2006, p.12)

²⁶ O concerto nº 1 (1951) é dedicado a Maria Tereza Teran e ao concertista cubano Juan Antonio Mercadal. Os concertos nº 2 (1951), nº 3 (1957) e nº 4 (1957) são dedicados a Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), José Menezes e Laurindo de Almeida respectivamente.

²⁷ Os estudos de Mignone foram dedicados a Carlos Barbosa-Lima, enquanto as obras de Radamés Gnattali foram dedicadas a diversos violonistas de destaque, entre eles o próprio Barbosa Lima, Turíbio Santos, Leo Soares, Jodacil Damasceno e Sérgio e Eduardo Abreu.

É neste cenário que nomes como Edino Krieger, Almeida Prado, Marlos Nobre e Aylton Escobar, entre outros, dedicam obras para violão que integram novos recursos técnicos e de escrita, incluindo variados efeitos percussivos e o uso de indeterminação temporal. Entre o final dos anos 1970 e o início da década de 1980 compositores como Nestor de Holanda Cavalcanti, Lina Pires de campos, Marcio Côrtes, Amaral Vieira, Pedro Cameron, Ronaldo Miranda, Ricardo Tacuchian, Roberto Victório, Arthur Kampela e muitos outros dedicaram obras para o violão.

A *Ritmata* (1974) ocupa uma posição de destaque e se tornou uma das obras mais executadas e gravadas do repertório brasileiro pós Villa-Lobos. Com a popularidade atingida por ela, Krieger insere seu nome no repertório canônico do violão brasileiro, experimentando novos recursos, mas ainda assim dialogando com a tradição e utilizando elementos rítmicos que remetem à música popular.

1.3.1 A escrita de Krieger para Violão Solo²⁸

Segue um resumo das principais características da escrita de Krieger nas suas obras anteriores à *Alternâncias* para violão solo:

Prelúdio (1956) - Esta obra oscila entre a tonalidade de mi menor e o modo de mi dórico. Nela predominam as texturas arpejadas, assim como a melodia acompanhada por arpejos. Também é possível observar o uso de paralelismo²⁹ sobre um acorde diminuto, acrescido de duas notas pedais (correspondentes às duas primeiras cordas soltas). Em termos técnicos, é uma obra bastante acessível.

Ritmata (1974) – Esta obra incorpora uma grande diversidade de texturas e de recursos técnicos, entre os quais: variados efeitos percussivos, polifonia, paralelismo de acordes,

²⁸ Alternâncias será descrita no próximo capítulo.

²⁹ Paralelismo na mão esquerda (ou paralelismo horizontal), consiste em se manter uma mesma posição para a mão esquerda, que se desloca pela escala do violão, formando acordes que podem ser combinados com as cordas soltas. A origem deste recurso está em Villa-Lobos, mas é provável que seja uma evolução da execução da mudança de posição de acordes diminutos que pode ser verificada em algumas obras do século XIX.

arpejos, acordes *plaqué*, trinados, *tremolo* e *rasgueados*³⁰. Na abertura e na *cadenza* da obra - trechos escritos sem fórmulas ou barras de compasso - Krieger faz uso de indefinição temporal, com notas a serem tocadas “*très vite ad libitum*”, assim como a indeterminação temporal, com a incorporação de módulos que devem ser repetidos *ad libitum* e de *tremolos* sobre *acellerandos* graduais sem duração total definida.

Romanceiro (1984) – A textura dominante desta obra é de melodia acompanhada por notas em pedal, assemelhando-se a um ponteadado de viola. Tem forma ternária (A-B-A) e é escrita nos modos dórico e mixolídio. Na seção B há um adensamento da textura com o uso de arpejos. Nos seus aspectos técnicos e musicais é a obra mais acessível de Krieger para violão solo.

Passacalha para Fred Schneiter (2002) – No tema desta passacalha - e em alguns trechos escalares - é possível observar resquícios de uma escrita serial. Nesta obra são utilizados diversos tipos de texturas e acompanhamentos, apresentando muitos dos recursos tradicionais do violão, além de utilizar a percussão e o paralelismo de acordes. O tema aparece também fragmentado e intercalado com outras estruturas, como percussões, acordes em rasgueados e escalas. Polifonia, arpejos, harmônicos, escalas, tremolo, rasgueados, toque escovado³¹ do polegar são alguns dos recursos técnicos observados.

Nas obras mais virtuosísticas de Krieger para o violão (*Ritmata* e *Passacalha para Fred Schneiter*), sua escrita instrumental desfila os recursos da técnica tradicional integrando, entretanto, elementos novos, sempre a serviço da expressão. Nas suas próprias palavras:

Eu acho que o violão é um instrumento muito rico em possibilidades (...). Não quer dizer que eu seja adepto de transformá-lo (ou qualquer instrumento) num mero foco de pesquisa sonora. Eu acho que a técnica tradicional do violão é tão rica, tão fantástica, que ela permite você inovar sem destruir. Eu acho que a música não é feita de exclusões, mas de incorporações. Por mais novo que você possa ser, você está incorporando alguma coisa a algo que já existe. (...)

³⁰ Dicionário Grove de Música, op. cit., verbete “Rasgueado”, p. 765: “*Em instrumentos de cordas como o violão ou a guitarra flamenca, uma varredura das cordas, executada nos sentidos descendente e ascendente, com o polegar e, respectivamente, o dorso das unhas ou as pontas dos dedos. Pode também ser executado com uma palheta*”.

³¹ Técnica que consiste em utilizar um mesmo movimento de algum dedo da mão direita para tanger duas ou mais cordas de maneira quase simultânea.

Eu vejo a música sempre como uma matéria que tem muito mais a ver com a expressão e [ela] não está apenas no som, em si. Isso na verdade é uma espécie de um diálogo secular entre o som como matéria física sonora - que tem o seu encanto, que tem o seus valores próprios - e o som enquanto meio de expressão musical. Então, há sempre esse conflito entre esses dois fatores, (...) há sempre uma briga entre os meios e os fins.

No *Prelúdio* e no *Romanceiro*, o compositor utiliza menos recursos, e se detém às texturas instrumentais menos complexas. De certa forma, a linguagem de suas obras acompanha o grau técnico que elas exigem, sendo as duas mais simples tonais e modais e as mais complexas mais atonais.

Embora seja um pouco menos exigente nos aspectos técnicos, *Alternâncias* está mais próxima da *Ritmata* e da *Passacalha para Fred Schneider* nos recursos instrumentais utilizados, assim como na linguagem musical. Ela será oportunamente descrita e comentada no capítulo 3.

1.3.2 Antecedentes da escrita e dos recursos instrumentais utilizados por Krieger

Inovações na escrita para violão apresentadas por Villa-Lobos se tornaram referência na escrita para o instrumento, sendo adotadas por compositores pelo mundo todo. Amorim, (2009, p. 167 - 172) sintetiza e lista 47 elementos característicos da escrita de Villa-Lobos muitos dos quais são observáveis na escrita de Krieger³²:

- 1) Uso extensivo de paralelismos horizontais;
- 2) Utilização dos paralelismos verticais: desenhos que se repetem verticalmente com a mesma digitação na corda imediatamente superior ou inferior;
- 3) Uso idiomático das cordas graves (4^a, 5^a e 6^a);
- 4) Uso do baixo na condução de uma voz intermediária;
- 5) Uso extensivo de harmônicos naturais;
- 6) Uso recorrente de tonalidades que privilegiam as cordas soltas;
- 7) Uso de cordas soltas com efeito pedal (...);
- 10) Exploração de toda a extensão do instrumento (...);
- 21) Exploração do potencial harmônico do violão: (...) pela utilização de fôrmas de acordes característicos do idiomatismo do violão;
- 22) Exploração das capacidades polifônicas do violão (...);
- 24) Sugestão de texturas percussivas no instrumento (...);
- 28) Exploração de passagens com alto vigor rítmico;
- 29) Exploração particular das técnicas precedentes do violão (...);
- 32) Alto nível de exigência técnica;
- 33) Passagens de grande intensidade sonora;
- 34) Alternância de unidade de compasso em uma mesma peça (...);

³² A numeração reproduz a original, de Amorim, e os itens que não são verificados na escrita de Krieger foram omitidos.

- 36) Escalas com digitações oblíquas³³ (...);
- 38) Uso de ligados como propulsores de articulação;
- 39) Uso de notas repetidas como transição entre seções ou partes de seções (...);
- 41) Utilização de rasgueios de mão direita (...);
- 43) Incorporação do ruído como elemento musical (...);

É possível, estabelecer uma forte conexão entre os recursos instrumentais e de escrita utilizados por Krieger e aqueles usados por Villa-Lobos, sobretudo pelo uso recorrente do paralelismo. Além dos recursos já mencionados, os recursos observados em Krieger que não constam entre os utilizados por Villa-Lobos são:

- 1) Utilização de *tremolo* simples, em uma corda.
- 2) Utilização extensiva de harmônicos artificiais;
- 3) Utilização de percussões em pontos diversificados do instrumento;
- 4) Escrita sem fórmulas ou barras de compasso;
- 5) Indefinição de valores;
- 6) Indeterminação temporal através da escrita em módulos para repetição *ad libitum*.
- 7) Indeterminação temporal através do uso de *acellerando* sem duração total determinada.

A utilização de diversos tipos de percussão se enquadra em um fenômeno observado por Cope (1993, p. 83) - que lista uma série de novas possibilidades aplicadas a famílias instrumentais de cordas friccionadas, sopros, canto e harpa - e por Taborda (2003, p. 151): a exploração de novos recursos sonoros em instrumentos tradicionais. Cope associa aos futuristas o uso de efeitos percussivos em instrumentos de cordas friccionadas³⁴. Uma possível origem para o uso de percussão no violão está ligada às tradições populares do instrumento, sobretudo à tradição flamenca, na qual o *golpe* contra o tampo é um recurso frequente. Outro recurso diretamente relacionado com o violão *flamenco* é o *rasgueado*, efeito amplamente utilizado no repertório violonístico do século XX.

³³ Escalas que prescindem do movimento horizontal da mão esquerda simultaneamente com as mudanças de corda.

³⁴ Dicionário Grove de Música, op. cit., verbete “Futurismo”, p. 350: “Movimento iniciado pelo escritor F. T. Marinetti (1876-1942) em 1909, basicamente nas artes visuais, dedicado a criar uma arte apropriada para uma sociedade industrial. Foi adaptado à música pelo compositor F. B. Pratella (1880-1955) e por Luigi Russolo (1885-1947), pintor que se tornou músico em 1913 e criou obras feitas de ruídos de “intonarumori” (“entonadores de ruídos”). (...) Alguns dos aspectos do futurismo musical anteciparam os métodos da música concreta e da música eletrônica.”

Cope (1993, p.124-125) também menciona a improvisação - presente na realização do baixo contínuo e das *cadenzas* de concertos (entre outros) - como um elemento precursor da indeterminação. Ele segue afirmando:

Indeterminação envolve a falta total de conhecimento sobre o resultado de uma ação em relação a composição, a performance, ou ambos. Uma série de obras são indeterminadas em relação à composição, mas determinadas em relação a performance. Trata-se principalmente de músicas previsíveis antes da performance mas que foram compostas com o uso de algum tipo de operação aleatória.³⁵ (Cope, 1993, p.138)

Ele explica também a indeterminação na performance:

A música que é determinada em relação à composição, mas indeterminada em relação a performance deve muito ao desenvolvimento da ideia de "evento". Essas obras são compostas, em fragmentos ou seções individuais que podem ser alterados na ordem de aparição, criando imprevisibilidade antes e durante a performance.³⁶ (Cope, 1993, p. 141)

Nas obras de Krieger para violão solo não são encontrado exemplos de indeterminação que digam respeito à ordem de seções (embora *Alternâncias* tenha sido inicialmente pensada para este tipo de escrita³⁷) ou às notas que serão executadas. A indeterminação verificada em suas partituras para violão solo diz respeito às durações das notas (em *Ritmata*, *Passacalha para Fred Schneider e Alternâncias*) e ao número de repetições de alguns fragmentos (*Ritmata*).

³⁵ Indeterminacy involves total lack of knowledge about the outcome of an action in respect to composition, performance, or both. A number of works are *indeterminate in respect to the composition but determinate in respect to performance*. This is primarily music that is predictable before performance but was composed with the use some type of chance operation.

³⁶ Music that is determinate in respect to composition but indeterminate in respect to performance owes much of its development to the idea of "event". Such works are composed in terms of individual sections or fragments yet mobile in the order of appearance, creating unpredictability before and during performance.

³⁷ Fato revelado por Krieger em entrevista citada anteriormente.

CAPÍTULO 2: O INTÉRPRETE, A OBRA E O COMPOSITOR

Serão apresentados nesta seção os fundamentos sobre o estudo da performance que vão nortear o estudo comparativo das interpretações de *Alternâncias* (2008), de Edino Krieger. Neste estudo, a participação do intérprete no processo criativo da performance e questões sobre o conceito de obra musical emergem como decorrência da diversidade observada nestas interpretações.

Na literatura recente sobre performance, a necessidade de uma revisão do papel do intérprete – ou da compreensão que se tem da sua atividade – é repetidamente mencionada por autores como Bowen (1999), Hill (2002), Cook (2006 e 2009) e Leech-Wilkinson (2009). Na análise que eles realizam dos aspectos criativos envolvidos neste processo, são apontados determinados problemas relacionados ao conceito de obra musical. Cook e Bowen defendem a possibilidade de se compreender a música no contexto da performance. Paralelamente, é possível observar a utilização de variados recursos – indeterminação, improvisação, aleatoriedade, entre outros – que provocam a criatividade do intérprete em obras contemporâneas.

Bowen (1999) e Cook (2009) analisam as possibilidades oferecidas pela comparação entre performances de uma mesma obra. Eles mencionam o estudo das tradições de performance de obras específicas, que, idealmente, recolheria todos os registros de uma obra (ou compositor) para estudar as diferentes tendências relativas à execução desta ao longo do

tempo. As interpretações que constituem nosso objeto de estudo constituem todos os registros disponíveis até o momento, e não tiveram tradições interpretativas específicas para se basear ou contrapor, porque são estréias.

2.1 O INTÉRPRETE

A função do intérprete na música clássica ocidental sofreu transformações ao longo dos últimos séculos. Essa mudança pode ser associada à redistribuição das tarefas desempenhadas por intérpretes e compositores em relação ao produto final do trabalho do intérprete – a execução – assim como às mudanças ocorridas na escrita musical. Bowen afirma que:

O hiato entre partituras e performances era mais amplo no século XVIII do que é hoje. Uma vez que todos os intérpretes eram treinados em composição (a tal ponto que a distinção entre compositor e intérprete freqüentemente não existia), um “compositor” poderia assumir que qualquer “intérprete” poderia realizar não apenas um baixo cifrado, que era uma abreviação explícita, mas uma linha melódica que era uma abreviação implícita (Bowen, 1999, p. 426)³⁸.

Pode-se observar, também, que o desenvolvimento do conceito de “obra musical” influenciaria a forma de “fazer música” em séculos posteriores. Uma evidência disso seria a transição do conceito de “música como evento” para “música como obra”, também registrado por Bowen:

(...) o advento da sinfonia representou um novo ideal no status fenomenológico da música. No século XVIII, o compositor estava encarregado da maioria das performances, o que fazia com que a partitura fosse um objeto menos importante – e a música era, em grande medida, um *evento*. No século XIX, um novo modelo evoluiu a partir das partituras ‘acabadas’ de Beethoven e do conceito *letzter Hand*³⁹: a ideia de que o artista cria um texto final, fixo e imortal. (...) Gradualmente, (...) a ideia de música como obra (na qual a partitura é um texto sagrado e inviolável) começou a substituir a ideia de música como evento (na qual a partitura é apenas um diagrama) (Bowen, 1999, p. 429)⁴⁰.

³⁸“The gap between performances and scores was wider in the eighteenth century than is usually today. Since all performers were trained in composition (so much so that the distinction between performers and composers was often virtually non-existent), a composer could assume that any performer could realize not only a figured bass, which was an explicit shorthand, but a melodic line, which was an implicit shorthand”.

³⁹ Bowen extrai esse conceito do título da primeira edição das obras completas de Goethe, que é: *Werke: Vollständige Ausgabe, letzter Hand*. Em português o título correspondente seria: “Obras: edição completa e revisada”, mas a tradução literal para *letzter Hand* seria “última mão”.

⁴⁰“(…) the advent of the symphony signified a new ideal in the phenomenological status of music. In the eighteenth century, the composer was in charge of most performances, making the score a less important object, and music was, to a large extent, an *event*. In the nineteenth century, a new model of music as *work* evolved from Beethoven’s ‘finished’ scores and the *letzter hand* concept: the idea that an artist creates a final, fixed, immortal text. (...) Gradually, (...) the idea of music as work (with the score as its inviolable sacred text) began to replace the idea of music as an event (with the score as merely its blueprint)”.

Conforme o conceito de “música como obra” foi ganhando espaço, foi se desenvolvendo também a ideia de que o intérprete deveria servir à *obra*, que – supostamente – estaria *contida* na partitura. Desta condição subserviente decorre um conceito de literalidade absoluta na interpretação da partitura que tende a afastar os intérpretes de uma condição mais criativa. Autores como Hill, Cook e Bowen se opõem a esta subserviência, procurando redefinir a função do intérprete ao propor que este tenha uma postura mais ativa perante o texto musical. Sem negar o valor intrínseco do texto musical, eles demonstram que uma performance depende de muitos conhecimentos teóricos e práticos anteriores ao contato com uma determinada partitura, assim como da criatividade e intuição do intérprete.

Os intérpretes de *Alternâncias* não tiveram outras interpretações da obra para usar como referência⁴¹ e declararam, em sua maioria, ter pouco ou nenhum contato prévio com obras de linguagem semelhante, enquanto intérpretes. Para definir os parâmetros da suas performances, restaram as informações contidas na partitura, a sua experiência e criatividade e as orientações de seus professores⁴².

2.2 CONCEITO DE OBRA: IDEIA, TEXTO E/OU PERFORMANCE

Uma reavaliação do conceito de “música como obra” tem surgido em decorrência das dificuldades presentes na definição do que consiste a *obra musical*. Lydia Goehr nos apresenta o problema de maneira incisiva:

Obras musicais desfrutam de um modo muito obscuro de existência, eles são "mutantes ontológicos". Obras não podem, em qualquer sentido direto, ser objetos físicos, mentais ou ideais. Elas não existem como objetos físicos, concretos; elas não existem como ideias particulares existentes na mente de um compositor, um intérprete ou um ouvinte; nem existem no mundo eternamente existente de formas ideais, não criadas. Elas não são idênticas, por outro lado, a qualquer uma de suas performances. Performances ocorrem em tempo real, suas partes se sucedem. A dimensão temporal das obras é diferente, suas partes existem simultaneamente. As obras também não são idênticas às suas partituras. (...) Que tipo de existência as obras desfrutam, uma vez que elas são (a) criadas, (b) realizadas muitas vezes em lugares diferentes, (c) não exaustivamente capturadas ou fixas em forma de notação, e ainda (d) intimamente relacionadas com suas performances e partituras? Embora não sejam

⁴¹ Em entrevista, entretanto, dois deles revelaram que tiveram a oportunidade de escutar informalmente algum dos outros candidatos tocando a obra antes do concurso.

⁴² Apenas um dos candidatos afirmou não ter sido orientado por nenhum professor.

necessariamente únicas no seu modo de existência, não existe uma categoria de objeto em que as obras estejam confortavelmente acomodadas. Como, então, elas existem? (Goehr, 1992, p. 2-3)⁴³.

Esta dificuldade na definição do que são obras musicais é apontada também por outros autores como Leech-Wilkinson (2009, parágrafo 2), que afirma ainda que “se a obra é algo mais que sua notação, mas outra que não uma performance específica, nós não podemos saber precisamente o que ela é”⁴⁴. Ele afirma ainda:

Precisamos repensar a performance, não como algo adicionado, um mal necessário no qual a obra sobrevive apenas em parte, mas sim como parte integrante da identidade da obra. A obra, que começou sua vida apenas na forma como o compositor a imaginou, é agora toda a história recuperável daquilo que intérpretes produziram quando a executaram, e daquilo que os ouvintes experimentaram quando presenciaram essas performances.⁴⁵

A obra existiria na forma de um processo. Ela seria uma colaboração entre o intérprete e o compositor – e, eventualmente, intérpretes anteriores da obra - e seria uma negociação entre o que o compositor escreveu e aquilo que o intérprete deseja fazer do que está escrito. Gravações seriam a mais completa evidência disponível para o estudo de obras musicais (Leech-Wilkinson, 2009, parágrafos 26, 28 e 31).

É possível estudar obras musicais através das suas manifestações. Bowen (1999, p. 430) defende que ao estudar a tradição de performances de um obra estaríamos, de fato, estudando a história da “definição mutante da obra”⁴⁶. Bowen apresenta critérios que denomina de *qualidades essenciais* e *qualidades acidentais* da obra:

^{43c}“Musical works enjoy a very obscure mode of existence; they are ‘ontological mutants’. Works cannot, in any straightforward sense, be physical, mental, or ideal objects. They do not exist as concrete, physical objects; they do not exist as private ideas existing in the mind of a composer, a performer, or a listener; neither do they exist in the eternally existing world of ideal, uncreated forms. They are not identical, furthermore, to any one of their performances. Performances take place in real time; their parts succeed one another. The temporal dimension of works is different; their parts exist simultaneously. Neither are works identical to their scores. (...) What kind of existence do works enjoy, given that they are (a) created, (b) performed many times in different places, (c) not exhaustively captured or fixed in notational form, yet (d) intimately related to their performances and scores? Though not necessarily unique in their mode of existence, there is no obvious category of object within which works are comfortably placed. Just how then do they exist?”

⁴⁴ “If the work is anything more than its notation, but other than a particular performance, we cannot know precisely what it is.” (2009, parágrafo 15)

⁴⁵ So, we need to reconceive performance not as an add-on, a necessary evil which the work survives only in part, but rather as integral to the identity of the work. The work, which began life only as what the composer imagined, is now the whole recoverable history of what performers have produced when they have performed it, and of what listeners have experienced when they perceived those performances.” (2009, parágrafo 26)

⁴⁶ Changing definition of the work.

Cada performance (...) seria uma tentativa de mediar entre a identidade da obra (como ela é lembrada pela tradição) e a inovação do intérprete; estes estão engajados tanto na comunicação da obra como na expressão individual. Cada performance (e cada partitura) procuraria incluir as qualidades que o intérprete (compositor ou editor) considera essenciais para reter a identidade da obra musical, além das qualidades acidentais adicionais interpretativas ou acidentais que são necessárias para realizar a obra como som (Bowen, 1999, p. 425)⁴⁷.

É importante destacar a relatividade destas qualidades essenciais, pois elas estão relacionadas aos conceitos de algum indivíduo – ou grupo – sobre uma determinada obra ou conjunto de obras. Como a performance de uma obra remete sempre à sua identidade (qualidades essenciais), é possível, então, estudar obras (ou o que se *pensa* que elas são) através das suas interpretações, sem precisar arriscar conceitos subjetivos e hipotéticos sobre a sua essência. Mesmo não sendo capazes de determinar exatamente o que é uma obra musical, podemos lidar com aquilo que acreditamos (ou que alguém acredita) que sejam suas qualidades essenciais.

Bowen resume esta ideia em uma sentença: “a maneira como tocamos a obra determina aquilo que pensamos que a obra é, e vice-versa” (1999, p. 427)⁴⁸. Assim, interpretações distintas de uma mesma obra representam modos diferentes de entendê-la. Invertendo a lógica, se uma obra é o que pensamos sobre ela, então, através do estudo das mudanças na performance de uma obra, estaríamos estudando mudanças na própria obra.

2.3 INTERPRETAÇÃO E PERFORMANCE (OU EXECUÇÃO)

Interpretação é uma palavra com significados múltiplos e é frequentemente usada como sinônimo de performance (ou execução) quando nos referimos a uma determinada performance. Segundo o dicionário Grove a definição de interpretação é:

O aspecto da música que resulta da diferença entre notação, que preserva um registro escrito da música, e execução, que dá vida sempre renovada à experiência musical. Tradicionalmente, desde a era romântica, a interpretação era encarada como dependendo da visão que o intérprete

⁴⁷“Each performance (...) is an attempt to mediate between the identity of the work (as remembered by tradition) and the innovation of the performer; musical performers are engaged in both communication of the work and individual expression. Each performance (and each score) attempts to include the qualities which the performer (composer or editor) considers essential to retain the identity of the musical work, along with additional interpretive or accidental qualities which are necessary to realize a work in sound.”

⁴⁸How we play the work determines what we think the work is, as well as the other way round.”

tinha da obra e de sua capacidade para apresentar essa visão de forma plausível para a platéia. Mais recentemente também tem sido encarada como abrangendo uma compreensão da obra como criada pelo próprio compositor, face às convenções de notação e execução de sua época. Se é verdade que não existe um substituto para o conhecimento de uma determinada prática de execução, os vislumbres alcançados pela musicalidade intuitiva e pelo exercício da imaginação na expressão de uma obra são vitais para a sua interpretação. (Dicionário Grove de Música, verbete “interpretação”, 1994, p. 460)

Entretanto, não seria factível ‘extrair’ a compreensão (*interpretação*) que um indivíduo tem de uma obra através da sua performance. Mesmo considerando que uma performance pode servir como evidência dos princípios interpretativos que a regem, não é possível falar com propriedade sobre a *interpretação* enquanto ideias, planos ou processos mentais de um determinado intérprete. Especialmente porque a maneira como recebemos uma performance e as intenções de um intérprete são coisas distintas. Além disso, é necessário levar em consideração a influência que fatores externos têm sobre a performance. Segundo a revisão que Sonia Ray (2005) fez da fórmula de Barry Green sobre a performance, $P = p + f$, onde P é *performance*, p é *potencial* e f são as *figuras de interferência* (a soma das interferências positivas e negativas)⁴⁹. Observa-se, então, que o momento da performance seria regido por dois fatores: um que depende de questões internas e anteriores à execução (o potencial ou capacidade/habilidade de realização) e outro que depende de questões externas e presentes no momento da performance (a interferência).

A fórmula proposta por Ray serve como complemento a afirmativa de Bowen (1999), por evidenciar aspectos que fogem ao controle do intérprete durante uma performance e que influenciam no resultado final. As mais diversas qualidades de uma performance podem ser afetadas por essas figuras de interferência. Assim, se a performance resulta da compreensão que um intérprete tem da obra, resta o problema de identificar o que é resultado de interferência e o que não é, pois, assim como os erros de execução são eventualmente atribuíveis às interferências, é razoável supor que outros fatores menos evidentes (como qualidades interpretativas ou *acidentais*) estejam igualmente sob a sua regência.

⁴⁹ A fórmula original é $P = p - i$, onde P é performance, p é potencial e i interferência. A revisão proposta por Ray se baseia no fato de que as interferências não são necessariamente negativas.

Ao incorporar estas questões ao universo deste estudo, estabeleceremos alguns limites para as argumentações e conclusões sobre os aspectos que serão observados nas interpretações analisadas. Em um plano geral, a descrição, a análise e as conclusões que serão apresentadas farão referência somente aos registros das performances e aos recursos interpretativos identificados.

Mesmo quando houver referência às afirmações dos candidatos nas entrevistas, estas menções devem ser compreendidas em um contexto no qual, frequentemente, aparecem inconsistências quanto à memória de um evento já remoto⁵⁰. Também, ficou evidente que no momento das entrevistas (2010), alguns dos violonistas entendiam a obra de forma diferente da maneira como a entenderam à época do concurso e observam-se discrepâncias entre as ideias enunciadas pelos candidatos e o que se observa nas suas execuções de *Alternâncias*, mesmo quando eles se referem à compreensão que tinham no período do concurso. É possível que isso ocorra devido à dificuldade que existe em expressar uma ideia musical verbalmente, de forma acabada. Por isso procuraremos lidar com os aspectos mais concretos que podem ser observados e comparados: as gravações.

2.4 A RELAÇÃO ENTRE O INTÉRPRETE E A PARTITURA

Na música clássica ocidental, a partitura é o principal meio pelo qual obras musicais são estudadas. Em função disso, a relação entre obra e a partitura pode ser muito controversa. Hill comenta:

Muitos executantes referem-se à partitura como 'a música'. Isto está errado, evidentemente. Partituras registram informações musicais, algumas precisas, algumas aproximadas, juntamente com indicações de como essas informações podem ser interpretadas. Mas a música em si é algo imaginado, em primeiro lugar pelo compositor e, em seguida, em parceria com o intérprete, e, finalmente, comunicado em som (Hill, 2002, p. 129)⁵¹.

⁵⁰ Entre o concurso e as entrevistas houve um intervalo de aproximadamente 21 meses.

⁵¹ “Many performers refer to scores as 'the music'. This is wrong of course. Scores set down musical information, some of it exact, some of it approximate, together with indications of how this information may be interpreted. But the *music* itself is something imagined, first by the composer, then in partnership with the performer, and ultimately communicated in sound”.

Em contraposição a esta tendência de entender a partitura de uma forma literal, deve-se considerar que a partitura não corresponde a todas as informações que estão presentes numa performance. Cook aponta algumas das limitações da partitura convencional:

A notação tradicional na partitura é extremamente seletiva como representação do som musical: ela fornece uma estrutura básica de alturas e tempos com algumas anotações, mas oferece apenas indicações gerais sobre a dinâmica, articulação e timbre, e diz praticamente nada sobre nuances temporais ou dinâmicas. Sendo tão seletiva, ela só pode transmitir os aspectos da música que ela transmite de fato mais claramente (Cook, 2009, p. 226)⁵².

Pode-se dizer então que, a rigor, a busca pela literalidade na partitura tenderia ao empobrecimento da interpretação, visto que partituras comportam apenas algumas informações musicais. Em contrapartida, é sugerida uma postura mais criativa e investigativa do intérprete diante da partitura, como forma de suprir as imprecisões e lacunas desta. Hill (2002, p.132) relata que, “para Messiaen, o trabalho do intérprete é inferir sentido e caráter daquilo que está escrito na partitura”⁵³. Fazendo um paralelo com os termos de Bowen, isso corresponderia a afirmar que o intérprete deve inferir as qualidades essenciais de uma obra a partir da partitura. Ainda sobre as funções do intérprete, Leech-Wilkinson afirma que ele seria o responsável, principalmente, por: “1) tornar audíveis aspectos da estrutura musical; 2) dar à música força emocional por meio da expressividade” (2009, parágrafo 36)⁵⁴.

Antunes (1989, p. 15) destaca que “(...) muito embora existam vários símbolos novos, difundidos e unanimemente utilizados por diversos compositores, a perplexidade acontecerá quando se constatar que, em geral, cada compositor tem a sua própria notação”. Diferenças na escrita também são observadas em épocas diferentes e em estilos diferentes, de forma que uma simples colcheia pode significar coisas diferentes nas partituras de uma abertura francesa, de um *standard* de jazz ou de uma obra polirrítmica. O intérprete contemporâneo

⁵² “Conventional score notation is extremely selective as a representation of musical sound: it provides a basic pitch and time framework with some annotations, but gives only broad indications regarding dynamics, articulation and timbre, and says virtually nothing about temporal or dynamic nuance. By being so selective, it can convey those aspects of music that it *does* convey very clearly”.

⁵³ “For Messiaen, the performer’s job was to infer meaning and ‘character’ from what was written in the score (...)”.

⁵⁴ (...) What do performers do? Essentially two things: 1) they make audible aspects of musical structure; 2) they give it emotional force through expressivity.

precisa se familiarizar também com as diversas novas formas de notação existentes, para, a partir delas, extrair o máximo de informações sobre a obra. Se uma ideia musical pode ser notada de maneiras diferentes, a escolha de um sistema de grafia adequado para sua representação pode implicar significativamente na qualidade da performance. As dificuldades quanto à leitura e compreensão da obra podem ser majoradas se o intérprete não estiver familiarizado com o(s) sistema(s) escolhido(s) pelo compositor.

Tratando da relação entre a notação e a performance, Schenker (2000, p. 5) aponta que “(...) o modo de notação do autor não indica as suas orientações para a performance mas, num sentido muito mais profundo, representa o efeito que ele pretende atingir”⁵⁵. Assim, a partitura não seria um guia completo para o intérprete, mas um veículo para levar adiante uma ideia originada na imaginação do compositor.

Para além de problemas notacionais, as dificuldades encontradas na execução de obras contemporâneas incluem a falta de conhecimento da poética do compositor e as dificuldades decorrentes da inexistência de registros anteriores como referências para novas interpretações (Mojola, 2000). Este último é exatamente um dos desafios que a interpretação de *Alternâncias* representou para os candidatos do concurso. Um dos fatores que pode auxiliar no processo de preparação de uma performance nestas condições seria o que Rink (2002) chama de “intuição informada”. Este termo é usado para destacar o conhecimento e a experiência que estariam por trás da intuição, que frequentemente conduz as opções de um intérprete.

Bowen (1999, p. 425)⁵⁶ explica que uma partitura pode ser um *exemplo*, quando corresponde à transcrição detalhada de uma performance específica, ou uma *síntese* (ou *sumário*), quando resulta de uma iniciativa individual que pretende estabelecer certas qualidades essenciais para uma performance idealizada. A partitura de *Alternâncias* enquadra-

⁵⁵“(…) one would realize that the author's mode of notation does not indicate his directions for the performance but, in a far more profound sense, represents the effect he wishes to attain”.

⁵⁶As palavras de Bowen foram: “A score can be either a *sample* (a transcription of a single performance in all its particularity) or a *summary* (a unique, personal attempt to establish certain essential qualities for an idealized performance of the work)”.

se na categoria de *síntese* pois tanto as informações de cunho musical incluídas por Krieger na partitura, quanto as indicações adicionadas por Souza Barros – com detalhes pormenorizados sobre a execução – têm como objetivo orientar performances futuras.

Na composição de música contemporânea são percebidas duas tendências distintas. Na primeira, compositores, como Ferneyhough, que aspiram a um alto grau de controle sobre o resultado final, provém em suas partituras uma quantidade tão grande de informações, que estas resultam em dificuldades majoradas para leituras mais ‘fiéis’. Na segunda, compositores que não estabelecem tantos detalhes relativos à interpretação ou que determinam que certos parâmetros serão escolhidos pelo intérprete, se valem intencionalmente do potencial criativo deste.

2.5 O ESTUDO COMPARATIVO DE GRAVAÇÕES

Inserido na linha de pesquisa apresentada por Bowen (1999), este estudo está sendo realizado com o objetivo de aprender sobre a interpretação de *Alternâncias*, não apenas através do que pode ser inferido da partitura, mas também através da comparação das interpretações existentes. Através da análise destas, é possível conhecer mais sobre a obra e também avaliar a eficiência de escolhas técnicas e interpretativas de cada uma destas versões.

Uma parte significativa do aprendizado em performance é transmitido oralmente, seja em aulas, seja observando outros intérpretes. A prática de assistir e criticar interpretações faz parte do processo de aprendizado de um intérprete, mesmo que informalmente. Ao assistir uma performance, é comum fazer internamente uma crítica daquilo que foi ouvido e, frequentemente, fazê-lo de forma comparativa, tomando como referência alguma interpretação ouvida anteriormente. Seria, então, natural ampliar essa prática, utilizando gravações como objeto de crítica e aprendizado sobre interpretação. Entretanto, há quem considere o estudo sistemático de gravações neste sentido como algo nocivo. Bowen (1999, p. 438) menciona que alguns intérpretes afirmam não escutarem gravações enquanto estudam

uma obra: estes defenderiam o objetivo de extrair as informações “diretamente da partitura”. Bowen segue afirmando que este esforço em não sofrer influências externas é dispensável, pois padrões individuais de estilos de performance são formados durante as primeiras experiências auditivas, antes mesmo de se começar a estudar um instrumento. Assim como na fala, a execução de uma partitura é um processo conhecido para quem o faz frequentemente. De forma análoga ao sotaque que pode ser identificado na pronúncia de alguém que fala, todos os músicos teriam um “sotaque”⁵⁷ pessoal nas suas execuções, que lhes pareceria a maneira natural de enunciar a música. Ao ouvir uma execução, perceberíamos o sotaque do intérprete. Finalmente, Bowen defende a ideia de que é possível se adaptar a estilos de performance diferentes através da “imersão” em um ambiente (Bowen, 1999, p. 438). Assim como acontece com a fala, seria possível para um músico aprender um “sotaque”.

Assim sendo, a utilização do estudo e a audição de outras performances não seria um ‘plágio interpretativo’ e, sob uma perspectiva diferente, pode auxiliar no aprendizado de estilos de interpretação. Cada performance será sempre a mistura de ideias e características particulares de cada intérprete com experiências pessoais e conhecimentos que podem incluir o estudo de performances anteriores, entre inúmeros outros fatores.

2.6 ANÁLISE DE GRAVAÇÕES

Estudos comparativos de performances podem ser potencializados por ferramentas eletrônicas recentemente disponibilizadas, que permitem a obtenção, a mensuração e a demonstração gráfica de dados sobre uma performance. São *softwares*⁵⁸ especificamente desenvolvidos com a finalidade de ajudar a mapear as características de interpretações gravadas. Neste processo é necessário atentar para diferenças entre a percepção que temos do

⁵⁷ A palavra sotaque (*accent* no original) talvez não seja a metáfora ideal para o que Bowen está afirmando, pois, na fala, ela está associada à pronúncia de grupos de pessoas, e não somente à pronúncia individual de cada pessoa.

⁵⁸ Os *softwares* utilizados nesta pesquisa serão apresentados no capítulo 3, no item Metodologia.

som e as medidas físicas das suas qualidades. Como veremos no capítulo 3, item 3.2 *Metodologia Empregada na Análise dos Registros de Áudio e Vídeo*, Cheng⁵⁹ aponta que a percepção de intensidade do ouvido humano não corresponde à medida física da intensidade de um som. Segundo Cheng a forma como escutamos a dinâmica de uma interpretação se diferencia da medida física de intensidade sonora de acordo com a frequência do som e também de acordo com o contexto em que um som é ouvido.

Os aspectos mais interessantes no uso destes programas são a sistematização da avaliação das características selecionadas e o recolhimento de dados objetivos. Assim, essas novas tecnologias possibilitam uma majoração das capacidades de escuta do ouvido humano, potencializando a análise comparativa de diferentes gravações, ou de partes de uma mesma gravação. Com o uso destas tecnologias ganha-se em precisão e na quantidade de fontes que podem ser comparadas.

Cook (2009, p. 232) destaca que a preparação de gráficos sobre variações no tempo e na dinâmica não é uma finalidade em si, mas representa o momento em que se “está pronto para começar o verdadeiro trabalho de análise”. Cook sugere a decomposição dos elementos que geram o perfil temporal como uma maneira de extrair sentido deste. Também é possível obter informações úteis articulando esse tipo de gráfico com outros parâmetros – como, por exemplo, a dinâmica – ou simplesmente comparando diversos perfis, de forma que seria possível observar tendências em intérpretes ou períodos específicos.

A aplicação destes recursos no presente estudo ocorrerá de forma articulada com o estudo da partitura e os dados levantados em entrevistas com os intérpretes – o que poderá oferecer conclusões significativas sobre a relação destes intérpretes com o texto musical, assim como possíveis considerações sobre a própria obra ou, pelo menos, sobre as consequências decorrentes do sistema de escrita empregada pelo compositor.

⁵⁹ Artigo disponível na internet, consultado em 11/11/2010, no endereço: <http://www-scf.usc.edu/%7Eise575/b/projects/cheng/>.

2.7 LIMITAÇÕES DA FONTE PRIMÁRIA

Este estudo comparativo trabalha com registros de performances gravadas ao vivo utilizando uma câmera de vídeo digital em formato mini-DV. A ela foi acoplado um microfone do tipo condensador estéreo, específico para câmeras de vídeo e gravadores de MiniDisc. Esta classe de registro de áudio e vídeo digital possui limitações, sendo portanto pertinente trabalhar apenas com os aspectos que podem ser observados com maior clareza. Os quesitos avaliados foram sendo definidos depois da audição completa das gravações e ao longo das inúmeras repetições necessárias para destacar os pontos considerados mais significativos. Na triagem dos parâmetros musicais analisados, foram selecionados aqueles que apresentaram grande diversidade ou grande repetição, sendo preferidos aqueles cujos rastros foram mais facilmente percebidos no registro. Questões rítmicas, dinâmicas e de articulação, assim como opções técnicas e digitação, são os parâmetros mais evidentes, sendo por isso escolhidos. Embora a qualidade sonora (timbre) dos intérpretes seja um quesito importante, a baixa fidelidade do registro não permite uma análise confiável deste item, sendo por isso apreciadas as variações tímbricas mais evidentes, mas não as suas qualidades absolutas.

CAPÍTULO 3: *ALTERNÂNCIAS* E AS SUAS INTERPRETAÇÕES

Neste capítulo, são identificadas e analisadas as diferenças entre as interpretações de *Alternâncias* de Edino Krieger, registradas em áudio e vídeo durante a *VI Seleção de Novos Talentos da AV-Rio*. Para tanto, é realizada uma apreciação dos aspectos formais, gráficos, técnicos e idiomáticos, assim como das indicações interpretativas disponíveis na partitura.

Na primeira parte do capítulo avaliamos as informações disponibilizadas na partitura, enquanto na segunda analisamos as referidas interpretações de *Alternâncias*. Estas interpretações têm a sua diversidade descrita com o intuito de esclarecer onde e como se manifestam as diferenças e semelhanças nas execuções. Quando possível, são formuladas e analisadas hipóteses sobre as suas causas. Em um primeiro momento, estas informações foram obtidas através da audição e observação dos vídeos. Posteriormente, foram empregados *softwares* de análise de áudio que forneceram as principais fontes do estudo. Estes dados são articulados com as informações extraídas do estudo da partitura e, também, das entrevistas realizadas com os candidatos e com o compositor.

3.1 QUESTÕES PRELIMINARES

3.1.1 Questões formais

Conforme foi discutido no Capítulo 1, mais do que em outras épocas (ou em outros estilos musicais contemporâneos), ainda existe uma tendência em intérpretes de música

clássica de adotar uma postura de reverência para com a partitura. No entanto, são infinitas as possibilidades interpretativas oferecidas, sobretudo em obras que contêm elementos de indefinição. Ao montar suas performances, cada intérprete cria associações entre o texto e as suas experiências anteriores (musicais ou não), em um processo que conduziria a interpretações variadas.

No que tange à forma, *Alternâncias* é uma espécie de colagem que se assemelha a um rondó, sendo composta por diversas seções independentes alternadas com um trecho inicial⁶⁰. Estas seções foram definidas a partir de uma primeira análise que distingue seções independentes, considerando os limites das frases, elementos motivicos e texturas.

Como *Alternâncias* foi grafada sem o uso de fórmulas ou barras de compasso, foi estabelecida uma letra (anotada à mão do lado esquerdo da partitura) para cada seção da obra, visando facilitar as referências ao longo deste trabalho. Num plano geral, a peça pode ser dividida em duas partes:

1ª parte:
A-B-A-C-D-A-E-F-D-G-G'-A-H-I-J

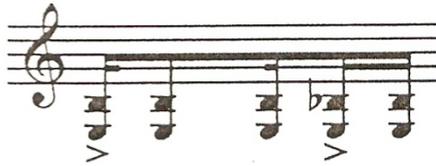
2ª parte:
A-B-C-E'-F-I'-J'-G -G'-H-FINAL

A primeira parte vai do início até a seção **J**, e a segunda, da última aparição do **A** até o fim. Na parte inicial, todo o material musical é apresentado – excetuando o **Final**; na outra, as seções são recapituladas com algumas modificações: a seção **A** é apresentada somente uma vez; a seção **D** é omitida; e algumas seções são reapresentadas de forma reduzida.

Com pronunciada independência nos motivos melódicos, estas seções se interrelacionam pela reutilização de trechos com pequenas variações, pelo emprego de motivos rítmicos e por determinadas semelhanças nas suas texturas. Por exemplo, nas seções **G** e **G'**, arpejadas, é verificado o recurso de paralelismo - estas seções se diferenciam pelo

⁶⁰ O rondó típico deveria terminar com a repetição da primeira seção. Ver verbete “Rondó” em: Sadie, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*, edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 797.

tipo de arpejo e pelo ritmo empregados. Como outro exemplo, a seção **I** poderia ser entendida como a alternância entre um material novo, derivado do ritmo da seção **A**, com pequenos trechos extraídos da seção **H** – só que com sua duração dobrada (ver exemplos musicais 1, 2, 3 e 4).



Exemplo musical 1- Trecho da Seção A.



Exemplo musical 2 – Trecho da seção **I** derivado do ritmo da Seção **A** (**A'**).



Exemplo musical 3 – Trecho da seção **H**.



Exemplo musical 4 – Trecho da seção **I** derivado da seção **H** (**H'**).

Assim, poderíamos considerar a seção **I** como uma alternância entre seções menores derivadas de **A** e **H**:

$$\mathbf{I} = \mathbf{A}' - \mathbf{H}' - \mathbf{A}'' - \mathbf{H}'' - \mathbf{A}''' - \mathbf{H}'''$$

De forma semelhante, poderíamos considerar a seção **J** uma alternância entre materiais derivados da seção **A** e extratos da seção **D** (ver exemplos musicais 1, 5, 6 e 7):



Exemplo musical 5 – Trecho da seção J derivado de A (A''').



Exemplo musical 6 – Trecho da seção **D**.



Exemplo musical 7 - Trecho da seção I extraído da seção **D** (D'')⁶¹.

O esquema para este trecho ficaria assim:

$$\mathbf{J = A''' - D' - A''' - D''}$$

Estas considerações evidenciam aspectos da estrutura formal da obra em um plano menor mas acabam mascarando o plano mais amplo, no qual se pode perceber que estas seções (**I** e **J**) se distinguem das demais. Embora sejam constituídas por materiais derivados ou extraídos de outras seções, a repetição alternada destes materiais faz com que seja possível

⁶¹ A terceira nota deste trecho (*fá*) difere da nota correspondente na seção **D** (*mi*). Aparentemente, este é um erro de edição.

identificar **I** e **J** como seções maiores, com identidade própria. Além disso, esta denominação facilita as referências ao longo do trabalho.

3.1.2 Duas partituras *quase iguais*⁶²

Atendendo a um pedido nosso, os violonistas procuraram as partituras de *Alternâncias* que utilizaram durante a sua preparação para a *VI Seleção de Novos Talentos da AV-Rio* em 2008; somente os candidatos 3, 4, 5 e 6 conseguiram localizá-las. Com estas partituras em mãos, foi possível constatar a existência de dois modelos, diferenciados principalmente pela editoração.

Para a referida *Seleção*, as partituras foram entregues aos candidatos no ato de suas inscrições. Os responsáveis pelas inscrições (determinados membros da AV-Rio) que receberam as cópias no início do período de inscrição, distribuíram a partitura I – que tem algumas indicações editoradas e outras escritas à mão (Exemplo musical 8). As indicações manuscritas – adicionadas à partitura original, fornecida por Krieger – são de Nicolas de Souza Barros e, entre elas, constam a anotação de andamento, algumas marcações de acentuação, a digitação e indicações sobre a técnica de execução. As mesmas informações constam da partitura II (Exemplo musical 9) – entregue aos candidatos por membros da AV-Rio que receberam as cópias posteriormente – sendo que as indicações que estavam escritas à mão foram re-editoradas por Krieger. Além disso, nesta última fonte aparecia a informação de que a revisão e o dedilhado eram de Nicolas de Souza Barros⁶³. Assim, pode se dizer que na partitura II fica subentendida a anuência do compositor em relação às indicações do revisor. Na entrevista que fizemos, Krieger revelou que considera estas sugestões como uma possibilidade válida entre diversas outras possibilidades.

⁶² Em artigo publicado nos *Cadernos do Colóquio 2009*, intitulado “A Interpretação de *Alternâncias* de Edino Krieger: um Estudo comparativo de sete estreias”, informamos equivocadamente que todos os candidatos haviam estudado pela mesma partitura. A descoberta da segunda partitura, com algumas informações conflitantes com a primeira, é um fato posterior a referida publicação.

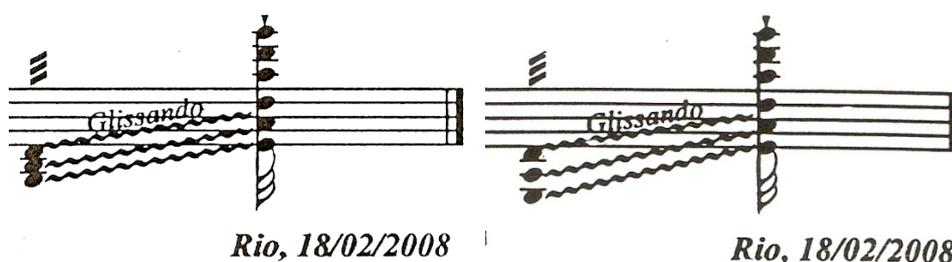
⁶³ Responsável pela encomenda de *Alternâncias* a Krieger, Nicolas de Souza Barros é um dos diretores artísticos da AV-Rio (Associação de Violão do Rio), entidade promotora e organizadora do concurso.

anotado pelo revisor; igualmente, pode ter sido uma falha na editoração, indicando o valor de semínima ao invés de colcheia⁶⁵.



Exemplo musical 10 - Acorde corrigido da seção E. Respectivamente da esquerda para a direita: partitura I; partitura I com correção feita à mão; e partitura II com correção à mão.

No Exemplo musical 10, há três exemplos de anotações diferentes para um mesmo acorde. As duas últimas variações parecem ser a correção de um erro na grafia observado na primeira. Este detalhe foi percebido pelos candidatos que receberam esta partitura – e pode ter sido corrigido pelas pessoas que a distribuíram. Isso é comprovado pelo fato de que, durante o concurso, nenhum candidato tocou o acorde como está grafado no primeiro exemplo. A correção encontrada torna o acorde mais executável, também aumentando a coerência do trecho, no qual acordes quartais são realizados de forma paralela ao longo da escala do instrumento.



Exemplo musical 11 – Acorde anterior ao glissando final. Respectivamente: partituras I e II.

No Exemplo musical 11, é verificada a terceira diferença; na partitura I o acorde era *sol* 1, *si* 1 e *ré* 2; na partitura II, este foi substituído pelo acorde *mi* 1, *lá* 1 e *ré* 2 (notas que

⁶⁵ Na seção 3.3 deste capítulo, serão descritos os efeitos que os variados andamentos aplicados tiveram nas interpretações, e avaliada sua relação com estas indicações metronômicas divergentes.

correspondem às três cordas mais graves do violão, tocadas soltas). Essa modificação ajuda na realização do *glissando* por favorecer a sua continuidade até o acorde final⁶⁶. Apesar desta modificação, a essência do efeito – mais percussiva do que harmônica – não é alterada significativamente.

3.1.3 Indicações para a interpretação

Quatro candidatos (1, 2, 3 e 4) consideraram terem sido insuficientes as indicações musicais fornecidas nas partituras, enquanto os outros três consideram que as informações foram suficientes. Cinco deles (1, 3, 4, 5 e 6,) afirmaram ter procurado seguir ao máximo as indicações. Apesar disso, observa-se que a articulação e, sobretudo, a acentuação foram frequentemente realizadas de forma diferente àquela anotada na partitura. Foi observada também maior consideração pelas digitações anotadas pelo revisor, que tiveram, em muitos casos, uma influência direta sobre a interpretação.

A partitura traz orientações a respeito das dinâmicas, acentos, ligaduras de frase, uso de harmônicos, *rasgueados*, *pizzicati* e *glissandi*⁶⁷, assim como a definição do local no instrumento aonde serão aplicados os efeitos percussivos. Algumas informações foram também adicionadas pelo revisor, sendo somente identificáveis como tal na partitura I (por terem sido feitas à mão). Estes acréscimos tratam de elementos como andamento, articulação, acentuação, correções de notas “incorretas”, indicações de paralelismo⁶⁸ e digitação⁶⁹.

⁶⁶ Outra solução que permitiria o legato ao final do *glissando* seria modificar o acorde durante o *glissando*. Ao sair do acorde *sol / si / ré*, mudar para um acorde com intervalos de quarta (formando um acorde em pestana) para chegar em *mi / lá / ré* ao fim do *glissando*.

⁶⁷ No violão, o efeito do *glissando* é obtido ao se deslizar um ou mais dedos da mão esquerda a partir de uma ou mais notas que estejam soando, mantendo-se a pressão sobre a(s) corda(s). O resultado é uma sequência de sons cromáticos.

⁶⁸ Esta informação é um aviso de que em determinado trecho estão sendo usados acordes paralelos, ou seja, posições fixas da mão esquerda. Este aviso facilita a leitura e a digitação do agilizandando a resolução técnica da obra.

⁶⁹ No violão, a digitação consiste na escolha dos dedos que irão tocar cada uma das notas, nas duas mãos e também das cordas onde as notas serão tocadas, de acordo com critérios técnicos e musicais. A adição de informações sobre a digitação em uma partitura tem frequentemente como objetivos facilitar o preparo da obra e definir determinadas qualidades de uma performance futura.

Aparecem duas indicações referentes ao caráter: no início da obra, a indicação “Nervoso, ritmado”, que tanto pode ser uma instrução relativa à execução da primeira seção quanto à obra como um todo; na seção **D** (exemplo musical 12), aparece a indicação “*calmo*”. Existem três interpretações possíveis para essas instruções: (1) a peça como um todo deveria ser tocada com o caráter “Nervoso, ritmado”, com exceção da seção **D**, que deveria ser tocada com caráter “*calmo*”; (2) a seção **A** deveria ser tocada com o caráter “Nervoso, ritmado” e a seção **D** com o caráter “*calmo*”, enquanto as outras seções não teriam indicações explícitas sobre o seu caráter; (3) as seções de **A**, **B** e **C** deveriam ser tocadas com o caráter “Nervoso, ritmado”, a seção **D** com caráter “*calmo*” e, novamente, as outras seções não teriam indicações explícitas.

De modo geral, as indicações originais do compositor visam a orientar sobre aspectos musicais e são de âmbito geral, como dinâmicas de seções e indicação de caráter, enquanto as de Souza Barros tem caráter mais funcional e são mais específicas, mais voltadas à facilitação da execução, digitação e leitura. Entretanto, as indicações do revisor também contemplam possibilidades interpretativas que não são sugeridas na partitura original. Um exemplo disto são as indicações de digitação e de ligados encontradas nas seções **B** e **C** (ver Exemplos musicais 18 e 19) mais do que apenas soluções técnicas, estas indicações influenciam diretamente na articulação e no timbre, provocando efeito significativamente distinto daquele obtido por outros caminhos digitação. Entretanto, as suas indicações de acentuação em **G'** (exemplo musical 24) objetivam evidenciar uma ideia que está implícita no trecho: a valorização melódica dos acordes paralelos⁷⁰. Essa opção, de acentuar as notas seguintes aos baixos em pedal, reforça a percepção de estas integrem a “melodia”⁷¹.

⁷⁰ A seção **G'** consiste em acordes em posição fixa de mão esquerda associados a cordas soltas funcionando como um pedal. Nesta situação, cada nota de cada acorde é uma espécie de reforço a alguma das notas que esteja em posição melódica, geralmente a mais aguda ou a mais grave do acorde. Esses acordes normalmente não têm função harmônica.

⁷¹ Este efeito não foi obtido em algumas performances devido à inconsistência na acentuação. O assunto será abordado mais adiante no item 3.3.7.2 Seção **G'**.

Dentro da classificação sugerida por Bowen⁷², esta partitura pode ser considerada uma *síntese* (ou *sumário*) escrita a quatro mãos, pois as referências nela contidas expõem as concepções de Krieger e de Nicolas de Souza Barros, com o objetivo de nortear as interpretações. Elas constituíram as únicas referências disponíveis para os violonistas no momento em que o concurso foi realizado.

3.1.4 Grafia

Na obra, são encontrados recursos de grafia menos tradicionais, geralmente relativos à indefinição⁷³ de valores rítmicos.



Exemplo musical 12 – Seção D.



Exemplo musical 13 – Seção G.



Exemplo musical 14 – Seção Final.

⁷² Ver Capítulo 1.

⁷³ Grafias como estas são classificadas como indefinidas por Antunes (1989, p. 81).

As grafias encontradas nos exemplos musicais 12, 13 e 14, assim como a ausência de fórmula e barras de compasso, são os recursos menos usuais encontrados em *Alternâncias*. No exemplo musical 12, são registrados sons pontuais. Este tipo de grafia é descrita por Antunes (1989, p. 81) como “notas de curta duração que não precisam, necessariamente, ter a duração mais curta possível”. Também de acordo com a descrição de Antunes (1989, p. 81), no exemplo musical 13, estão grafados sons que devem ser executados “o mais rápido possível”. No exemplo musical 14, o penúltimo acorde está grafado com sons pontuais, com três traços diagonais sobre ele, indicando que a execução deve ser em uma espécie de *tremolo*⁷⁴ e com uma linha ondulada para indicar o *glissando*. Por se tratar de um acorde, a solução mais natural para este *tremolo* é a utilização de *rasgueados*.

Existem ainda aspectos a ser esclarecidos na escrita dos harmônicos⁷⁵ (exemplo musical 12), nas indicações de execução dos *rasgueados* e na realização da percussão. Além da ausência de valores rítmicos, a escrita dos harmônicos (Seção **D** – exemplo musical 12) provocou dúvidas em alguns candidatos, por não estar acompanhada de informações mais precisas sobre a corda ou a casa nas quais estes deveriam ser executados. Na literatura para violão, a escrita de harmônicos ainda carece de padronização, sendo possível encontrar muitas formas de indicar o mesmo efeito. Na sua execução, os candidatos optaram pela possibilidade mais racional (e eficaz): executar os harmônicos uma oitava acima do registro encontrado na partitura. Assim, o harmônico mais grave do trecho – anotado como *mi bemol 2* – foi executado na posição mais grave possível do braço do violão⁷⁶, soando *mi bemol 3*. A seguir,

⁷⁴ Jorge Antunes (2004, p. 117) explica que para executar o *tremolo* sobre uma nota “*ela deve ser repetida com emissões sucessivas muito velozes*”.

⁷⁵ Dicionário Grove de Música, op. cit., verbete “Harmônicos”, p. 408: “*Os sons parciais que normalmente compõem a sonoridade de uma nota musical. Eles se fazem presentes pelo fato de que tanto uma corda quanto uma coluna de ar tem a característica de vibrar não apenas como um todo, mas também como duas metades, um três terços etc. (...) Nos instrumentos de cordas os executantes podem fazer com que uma corda só vibre em determinadas seções, tocando-a levemente (...). Estes são os ‘harmônicos naturais’, baseados na corda solta; os ‘harmônicos artificiais’ podem ser produzidos prendendo-se a corda e, ao mesmo tempo, roçando-a levemente uma 4ª acima, o que resulta numa nota duas 8ªs acima (...)*”.

⁷⁶ Quanto mais grave, maior a chance de este harmônico se encontrar sobre a escala do instrumento, o que facilita a execução. Além disso, a qualidade do som de um harmônico no violão, normalmente, é melhor nas

foi mantida uma proporcionalidade relativa na altura dos outros harmônicos. Caso o *mi bemol* fosse tocado duas oitavas acima do que foi anotado – soando *mi bemol 4* – aumentaria concomitantemente a dificuldade na execução e decairia a qualidade da sonoridade produzida.

Na seção **I** (Exemplo musical 26), os *rasgueados* são simbolizados por uma seta que aponta ao mesmo tempo para cima e para baixo. Esta seta é colocada apenas no primeiro acorde do trecho, mas pode ser estendida aos outros acordes do trecho. Este tipo de notação aparentemente deixa a direção do *rasgueado* (se em direção à corda mais aguda ou à corda mais grave) a critério do intérprete e é possível que esteja sugerindo que a direção deva ser alternada a cada novo *rasgueado*. A seta é lisa, indicando um *rasgueado* veloz (Antunes, 2004, p. 107).

Na Seção **J** (Exemplo musical 27), a indicação para percussão está escrita sempre na mesma altura, havendo ainda uma indicação textual: “batendo no tampo”. Na *Ritmata* (1974) e na *Passacalha para Fred Schneider* (2002)⁷⁷, Krieger utiliza diferentes notações para cada tipo de percussão desejada, ou quando deseja sons diferentes ao longo de um trecho percussivo. Assim, parece estar sugerido na partitura de *Alternâncias* que as percussões sejam realizadas sempre no mesmo local do tampo. Entretanto, pela extensão dos trechos de percussão, esta opção pode vir a soar monótona, especialmente se não for acompanhada de algum efeito dinâmico e/ou agógico.

Apesar da ausência de barras de compassos, em seções como **A**, **C** e **E** pequenos conjuntos de notas são agrupados pelos colchetes. Estas notas são ordenadas de forma que seria possível re-escrever estes trechos utilizando barras de compasso. De forma oposta, em **B**, um grande número de notas de mesmo valor é reunido em um único grupo de colchetes, sem a definição de possíveis subdivisões.

cordas mais graves e quanto mais próximo ele se encontre em relação ao som gerador. Ou seja, quanto mais grave o harmônico, melhor é o seu som.

⁷⁷ Nesta obra, as percussões são escritas em alturas diferentes e há indicações precisas sobre o local de execução de duas das quatro variedades de percussão encontradas. Para as outras duas variedades Krieger só indica com qual mão ela deve ser feita.

Durante as entrevistas, foi possível verificar que a notação dos harmônicos e dos aspectos temporais em *Alternâncias* representou um desafio para vários candidatos. Em sua maioria, eles consideraram a própria falta de experiência com obras contemporâneas como a principal causa das dificuldades. Por introduzir elementos estéticos e de notação relativamente simples - quando comparados às composições de maior porte e maior grau de experimentação, como a *Ritmata* (1974), do próprio Krieger – o candidato 3 apontou *Alternâncias* como sendo uma obra de interesse para a iniciação na música contemporânea.

3.1.5 Recursos idiomáticos

Notadamente idiomática, a escrita de Krieger para violão utiliza alguns recursos originários da obra de Villa-Lobos. O principal deles é o paralelismo, que é recorrente não apenas nesta obra, mas em quase todas as outras composições de Krieger para violão. Em *Alternâncias*, o paralelismo é utilizado nas seções **C**, **E**, **G**, **G'** e **I**. O paralelismo vertical⁷⁸ é verificado no final da seção **B** e na seção **H**, onde um encadeamento melódico tem a sua disposição espacial repetida de forma simétrica⁷⁹ em diferentes regiões da escala do instrumento, com mudanças de posição nos sentidos horizontal e vertical. Em **B**, este mesmo tipo de recurso é utilizado, mas o encadeamento melódico apresentado de forma simétrica também constitui uma sequência⁸⁰.

Outras texturas características da escrita para violão são verificadas na peça, refletindo o íntimo conhecimento do compositor quanto às possibilidades do instrumento. Estas estão listadas no Quadro 1:

⁷⁸ Paralelismo no qual uma mesma posição ou sequência digital ocorre sucessivamente em cordas diferentes na mão esquerda ou direita.

⁷⁹ A repetição de um mesmo padrão de digitação e de espaçamento das notas (medido em casas e cordas), que independe do resultado sonoro.

⁸⁰ Dicionário Grove de Música, op. cit., verbete “Sequência”, p. 854: “(2) Ideia melódica ou polifônica, consistindo de uma figura ou motivo exposto sucessivamente em diferentes alturas”.

Quadro 1 – Recursos utilizados em *Alternâncias*.

RECURSOS UTILIZADOS	
SEÇÃO A	Melodia sobre a quinta corda, acompanhada de pedal articulado.
SEÇÃO B	<i>Campanellas</i> e sequência.
SEÇÃO C	<i>Campanellas</i> , pequenas escalas cromáticas, arpejos velozes e acordes de quartas.
SEÇÃO D	Harmônicos.
SEÇÃO E	Acordes quartais arpejados e paralelismo.
SEÇÃO F	Escalas cromáticas e polifonia.
SEÇÃO G	Acordes paralelos e arpejos.
SEÇÃO G'	Acordes paralelos e arpejos.
SEÇÃO H	Sequência e <i>pizzicato</i> .
SEÇÃO I	Acordes paralelos, <i>rasgueados</i> e fragmentos escalares em <i>pizzicato</i> .
SEÇÃO J	Percussões no tampo e harmônicos.
SEÇÃO FINAL	Acordes em <i>rasgueados</i> com <i>glissando</i> .

3.2 METODOLOGIA EMPREGADA NA ANÁLISE DOS REGISTROS DE ÁUDIO E VÍDEO

Assistindo aos vídeos repetidamente, foi possível elaborar quadros comparativos a respeito das digitações, das técnicas e dos tipos de toque utilizados, assim como a coleta de dados sobre a dinâmica, a articulação e os andamentos praticados. Em alguns casos, como o de dinâmicas e andamentos, a falta de metodologias mais precisas de avaliação nos conduziu à utilização de ferramentas eletrônicas que permitissem mensurar estes dados.

Com o auxílio de um *software* de edição de áudio (*Logic Pro 8*), foi possível verificar os andamentos médios das seções nas sete interpretações. Para isso, cada seção foi editada com a precisão máxima disponível e teve a sua duração medida (em segundos). O número de colcheias de cada seção foi dividido pelo tempo (em segundos) e multiplicado por 60, chegando ao número de batimentos por minuto. A escolha da colcheia como unidade se deve ao fato deste ser o maior valor com o qual se pode mensurar todas as seções - com exceção da seção D, que não tem valores definidos.

Para a obtenção de dados mais precisos (que substituíram alguns dos obtidos anteriormente), o passo seguinte foi a utilização do *software Sonic Visualiser*⁸¹, projetado especificamente para a análise de gravações. Cada um dos registros de áudio foi processado com o referido *software*, empregando o *plugin Note Onset Detector* (figura 1). Este recurso ajuda a detectar o momento em que cada nota da música é iniciada, e permite que sejam marcados momentos no gráfico do áudio referentes a cada nota⁸². Sabendo o momento exato (em segundos) em que as notas são iniciadas, é possível obter o intervalo de tempo entre as notas e medir o andamento de cada uma delas individualmente. Esses momentos foram registrados em arquivos de texto com extensão “.txt” e, com a ajuda do *software Microsoft Excel*, os andamentos foram calculados considerando o intervalo entre as notas e o valor relativo de cada uma delas (semínima, colcheia, por exemplo).

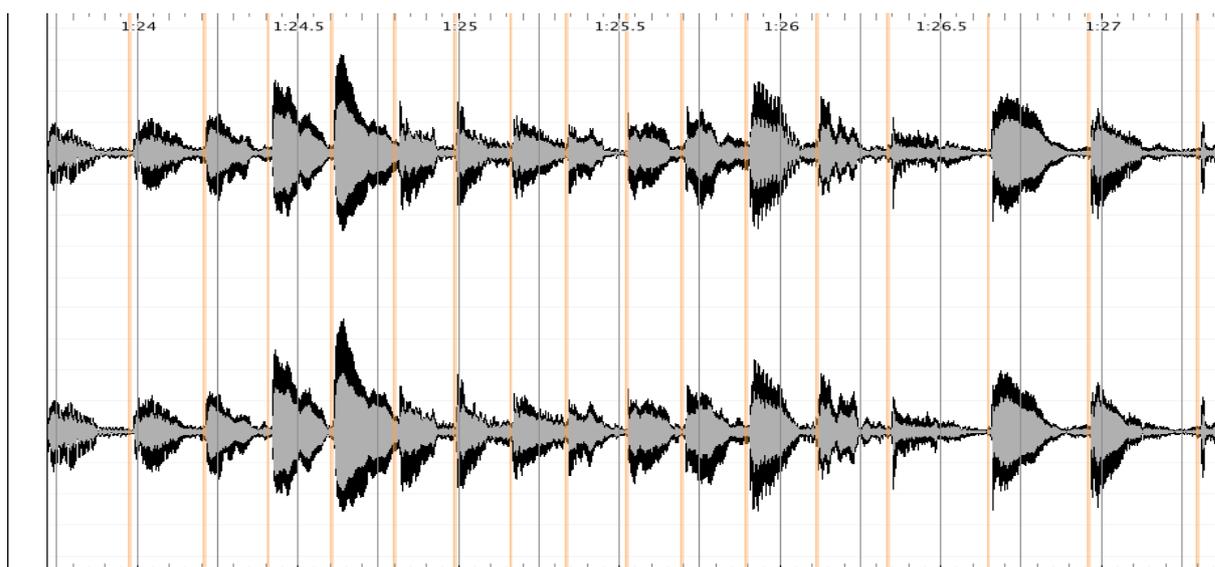


Figura 1 – Marcações realizadas (linhas em laranja) com o *software Sonic Visualiser*, utilizando o *plugin Note Onset Detector*. O áudio analisado é referente a um trecho da Seção **H** na execução do candidato 1.

⁸¹ *Sonic Visualiser* é um *software* gratuito, desenvolvido no Centre for Digital Music, em Queen Mary, Universidade de Londres, e é distribuído sob a GNU General Public License (GPL). Está disponível em: <http://www.sonicvisualiser.org/>.

⁸² O *software* faz uma análise automática, e posteriormente é possível apagar ou ajustar marcações que não estejam corretas, e também adicionar marcações que estejam faltando. Outro recurso disponível, muito útil neste processo, é a possibilidade de ouvir a faixa em velocidade reduzida, sem alterar a altura das notas.

Também graças a esses arquivos “.txt”, foi possível calcular a dinâmica de cada nota. Para isso foi utilizado o *software Octave*⁸³, associado a *scripts*⁸⁴ que permitem realizar a análise da intensidade sonora de uma faixa de áudio e também extrair dados sobre a intensidade referentes a momentos específicos. Com este cruzamento de dados, obtivemos as intensidades da execução de cada nota da música.

Segundo Cheng⁸⁵, duas notas iguais e de igual intensidade, ouvidas sucessivamente num espaço curto de tempo, são entendidas como notas de intensidades diferentes. Da mesma forma, duas notas com igual intensidade, mas com frequências diferentes, são percebidas como sons de intensidades diferentes. O código desenvolvido por Cheng para medir a intensidade da maneira como ela é percebida pela audição humana, é baseado na Avaliação da Percepção das Qualidades de Áudio (Perceptual Evaluation of Audio Quality - PEAQ)⁸⁶. Desta maneira, é possível avaliar de forma mais precisa a dinâmica de um trecho.

Utilizando este recurso, são obtidos valores para a intensidade de cada nota, medidos em *Sones*. Segundo Moore:

A unidade de intensidade é o *Sone*. Um *Sone* é definido arbitrariamente como sendo a intensidade de um som sinoidal de 1000Hz, com um nível de pressão sonora [SPL] de 40 dB apresentado de forma binaural, em direção frontal e em campo aberto (Moore, 2007)⁸⁷.

⁸³ Similar ao *Matlab*, *Octave* é um *software* gratuito, desenvolvido por John W. Eaton e outros colaboradores. É distribuído sob a GNU General Public License (GPL) e está disponível em <http://www.gnu.org/software/octave/>.

⁸⁴ Indicados no artigo “Analysis of Dynamic Shaping in Unaccompanied Bach”, de Eric Cheng, disponível em: <http://www-scf.usc.edu/~ise575/b/projects/cheng/>. Os arquivos ‘avgonset2.m’, ‘frame.m’, ‘loudprocess.m’, foram disponibilizados por Cheng em: <http://www-scf.usc.edu/~ise575/b/projects/cheng/mfiles>. Os arquivos do pacote PQevalAudio, foram disponibilizados em: <http://www-mmmsp.ece.mcgill.ca/Documents/Downloads/PQevalAudio/>. Os arquivos ‘loudcalc.m’ e ‘calibrate.m’ estavam faltando e foram recriados pelo engenheiro e músico Guilherme Ribeiro com base no artigo indicado por Cheng como referência: Timoney, J., Lysaght, T., Schoenwiesner, M., MacManus, L. *Implementing Loudness Models in Matlab*. In Proceedings of the 7th Conference on Digital Audio Effects (DAFx), 2004.

⁸⁵ CHENG, Eric. *Analysis of Dynamic Shaping in Unaccompanied Bach*. Disponível em: <http://www-scf.usc.edu/~ise575/b/projects/cheng/> (acessado em 11/11/2010).

⁸⁶ Daniel Soares Gerscovich explica: “A Recomendação BS.1387, conhecida como PEAQ (do inglês *Perceptual Evaluation of Audio Quality*) e aprovada pela ITU-R em 2001, descreve um método para a avaliação objetiva da qualidade de áudio percebida. Este método apóia-se em uma série de medidas psicoacústicas e princípios cognitivos para determinar a diferença na medida de qualidade entre dois sinais, um sinal de referência (x_{ref}) e um sinal de teste (x_{test})”. ITU-R é o setor de rádio-comunicação da *International Telecommunication Union*, instituição sediada em Genebra, na Suíça, dedicada à tecnologia da comunicação e da informação.

⁸⁷ The Unit of Loudness is the *Sone*. One *Sone* is defined arbitrarily as the loudness of a 1000-Hz sinusoidal tone at 40dB SPL, presented binaurally from a frontal direction in a free field.

Na sua interação com estes programas o autor constatou que o aspecto mais interessante foi a sistematização da avaliação dessas características. Assim, essas novas tecnologias possibilitam uma majoração das capacidades de escuta do ouvido humano, ajudando a analisar comparativamente diferentes gravações, ou partes de uma mesma gravação, aumentando a precisão e a quantidade de fontes que podem ser comparadas.

3.3 ANÁLISE COMPARATIVA DAS INTERPRETAÇÕES DE *ALTERNÂNCIAS*

3.3.1 Os andamentos e as relações entre os andamentos das seções

As duas indicações divergentes de andamento encontradas no início das partituras I e II (Exemplos musicais 1 e 2) provocam questionamentos, pois estes valores são inadequados se aplicados à obra como um todo. Do ponto de vista técnico, a execução da obra no andamento colcheia = 63-72 BPM é mais cômoda. No entanto, este andamento não favorece a obtenção do caráter “Nervoso, ritmado” indicado na seção **A**, que provavelmente estaria mais associada a um andamento mais veloz⁸⁸. Por outro lado, as dificuldades encontradas na execução das seções **B** e **C** aumentariam exponencialmente caso fosse praticado o andamento semínima = 63-72 BPM. Especificamente na seção **C**, a execução no referido andamento seria quase impossível. Esta incompatibilidade ajuda a compreender as variações nos andamentos praticados pelos intérpretes ao longo da obra.

Conforme pode ser verificado no Quadro 2, existem disparidades entre os andamentos anotados nas partituras e os andamentos praticados pelos intérpretes desde a seção **A**. Os únicos candidatos que se aproximaram das indicações das partituras que utilizaram foram o 7

⁸⁸ Indicações de caráter como “Nervoso, ritmado” não são objetivas, possibilitando múltiplas interpretações. Para reforçar o caráter, devem ser valorizados outros aspectos interpretativos, como a dinâmica, articulação e o timbre.

(partitura I)⁸⁹ e o 4 (partitura II). Os candidatos 1 e 2 tocaram em andamentos próximos ao da partitura II, mas não foi possível precisar qual a partitura empregada por eles.

Quadro 2 – Relação entre os andamentos praticados pelos candidatos e os andamentos indicados nas suas partituras.

	CANDIDATO						
	1 (133,3)	2 (124,3)	3 (103,1)	4 (126,5)	5 (181,8)	6 (176,5)	7 (75,4)
PARTITURA I ♩ = 63-72			> 1		>1 e > 2		Pouco > 1
PARTITURA II ♩ = 126-144				= 2		> 2	
PARTITURA DESCONHECIDA	= 2	>1 e < 2					

Estes dados indicam não ser possível determinar a influência exercida pelas anotações de andamento sobre as execuções. Pode se comprovar, apenas, que os candidatos que sabidamente estudaram com a partitura II não tocaram em andamentos abaixo do indicado nesta partitura.

A inadequação dos andamentos indicados para a execução completa da obra soma-se à ausência de compassos e ao uso de indeterminação temporal na obra, reforçando a ideia de que os andamentos possam ser variados a cada seção. Na prática, apenas o candidato 7 seguiu mais rigorosamente as relações métricas em toda a obra (com exceção da seção **F**, ver seção 3.3.6). Os candidatos 2 e 3 chegaram a manter seus andamentos originais nas primeiras seções, mas começaram a variá-los nas seções posteriores.

Outro ponto notável é que nas interpretações de *Alternâncias*, quanto mais rápido o andamento praticado da seção **A**, maior a queda deste nas seções **B** e **C**, devido às dificuldades técnicas destas. Assim, é possível afirmar que existe uma correlação entre a escolha do andamento inicial e a manutenção ou não dos andamentos entre as seções. A execução da seção **A** em um andamento mais rápido acabaria forçando o intérprete a variar os andamentos nas seções seguintes. Isso pode ser comprovado pela análise dos andamentos,

⁸⁹ Apesar deste candidato não ter encontrado a sua partitura, sabemos que ele utilizou a partitura I porque o autor foi o responsável pela inscrição deste candidato no concurso.

pois mesmo os candidatos com maior desembaraço técnico realizaram a seção C mais lentamente. A conclusão inevitável é de que, se o caráter “nervoso, ritmado” da seção A é mais facilmente alcançado com andamentos mais velozes, então uma execução “modelar” de *Alternâncias* implica em mudanças de andamentos entre as seções.

Isto não foge ao caráter da obra como um todo. Na sua entrevista, Krieger indicou que a concepção original da partitura era mais claramente fragmentada⁹⁰:

Eu tinha feito isso com uma escrita mais sintética, uma escrita mais contemporânea, de blocos que se repetiriam de uma maneira aleatória. Depois eu achei melhor escrever tudo. (...) Eu acho que eu não tenho mais o manuscrito original com esses blocos. Eu cheguei a numerar, 1, 2, 3, 4, 5, 6 e fazer a observação que depois podiam eles ser alternados à vontade, livremente... Depois achei que era muito perigoso.

Essa informação reforça a ideia de que as seções são independentes e de que não seria necessário manter o andamento inicial. Se os candidatos tivessem se defrontado com uma partitura nestes moldes, o tratamento dado por eles aos andamentos das seções seria provavelmente distinto. Também, se o revisor não tivesse recomendado um andamento determinado, seria possível que a variedade nas interpretações fosse ainda maior. A opção de Krieger por escrever a partitura completa – diminuindo o caráter aleatório da obra e simplificando o trabalho dos intérpretes – pode ter influenciado na adição de uma indicação de andamento (por Souza Barros), e na opção de alguns candidatos (2, 3 e 7) em procurar manter os andamentos entre as seções, mesmo que em apenas algumas delas.

No final da obra, quando ocorre uma recapitulação de algumas seções, a maioria dos intérpretes manteve os andamentos propostos inicialmente, mesmo diante de pequenas alterações nas seções recapituladas⁹¹. Também, na maioria dos casos, os candidatos mantiveram as técnicas utilizadas na execução das repetições, como as digitações e as articulações (a exceção é a seção A). Por esta razão, as seções recapituladas não foram incluídas no Quadro 3.

⁹⁰ Uma estrutura similar à encontrada na obra *Tarantos* de Leo Brouwer (1939), onde são apresentados enunciados e falsetas que devem ser apresentados em ordem que fica a critério do intérprete.

⁹¹ Na maioria das vezes em que houve alteração, os trechos apenas tiveram partes subtraídas.

O Quadro 3 permite a visualização da variação dos andamentos médios praticados pelos violonistas em cada seção da obra. A seção **D** foi omitida do quadro por ser escrita sem valores definidos. As seções **F** e **I** foram divididas em duas em função das variações no andamento interno destas, decorrentes de efeitos agógicos⁹² empregados por alguns dos candidatos.

Quadro 3 – Andamentos médios (em BPM) nos trechos de *Alternâncias*.

SEÇÃO	CANDIDATO						
	1 (partitura desconhecida)	2 (partitura desconhecida)	3 (part. I)	4 (part. II)	5 (part. I)	6 (part. II)	7 (part. I)
A	133,3	124,3	103,1	126,5	181,8	176,5	75,4
B	129,5	126,8	110,4	116,5	141,8	114,3	80,3
C	78,3	116,8	104,3	94,7	87,8	83,7	76,5
E	105,5	126,1	101,2	102,9	79,4	91,1	70,9
F ¹	117,6	142,8	167,8	137,9	137,9	137,1	160,0
F ²	136,4	140,4	162,5	181,3	142,2	158,6	159,4
G	85,7	93,0	98,4	94,1	111,1	96,6	82,9
G'	168,5	96,6	90,2	114,6	94,2	81,2	87,9
H	113,6	116,3	141,4	142,5	184,0	148,1	100,0
I ¹	104,6	163,6	102,3	132,3	102,3	121,6	84,5
I ²	182,9	189,9	245,9	218,9	163,93	247,9	78,9
J	113,2	145,2	102,7	187,5	101,12	130,4	80,0

3.3.2 Seção A

Com cinco aparições, a seção **A** (Exemplo musical 15) é a que mais se repete na obra. Para ela, são encontradas diversas possibilidades interpretativas, não somente entre candidatos diferentes, mas também em aparições diferentes da seção numa mesma interpretação.

⁹² Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (Ed. Nova fronteira, 1986); verbete “agógica”: “*Doutrina das modificações passageiras de andamento de um trecho musical, tais como aceleração, precipitação retardamento, etc. Suas causas determinantes e seus efeitos.*”

Alternâncias
para Violão Edino Krieger

$P = 63 - 72$

A Nervoso, ritmado

Violão

Exemplo musical 15 – Seção A.

A principal discrepância é relativa aos andamentos praticados. Nas execuções da primeira aparição da seção A, foi verificada entre eles a diferença de aproximadamente 142%, conforme pode ser observado no Quadro 3.

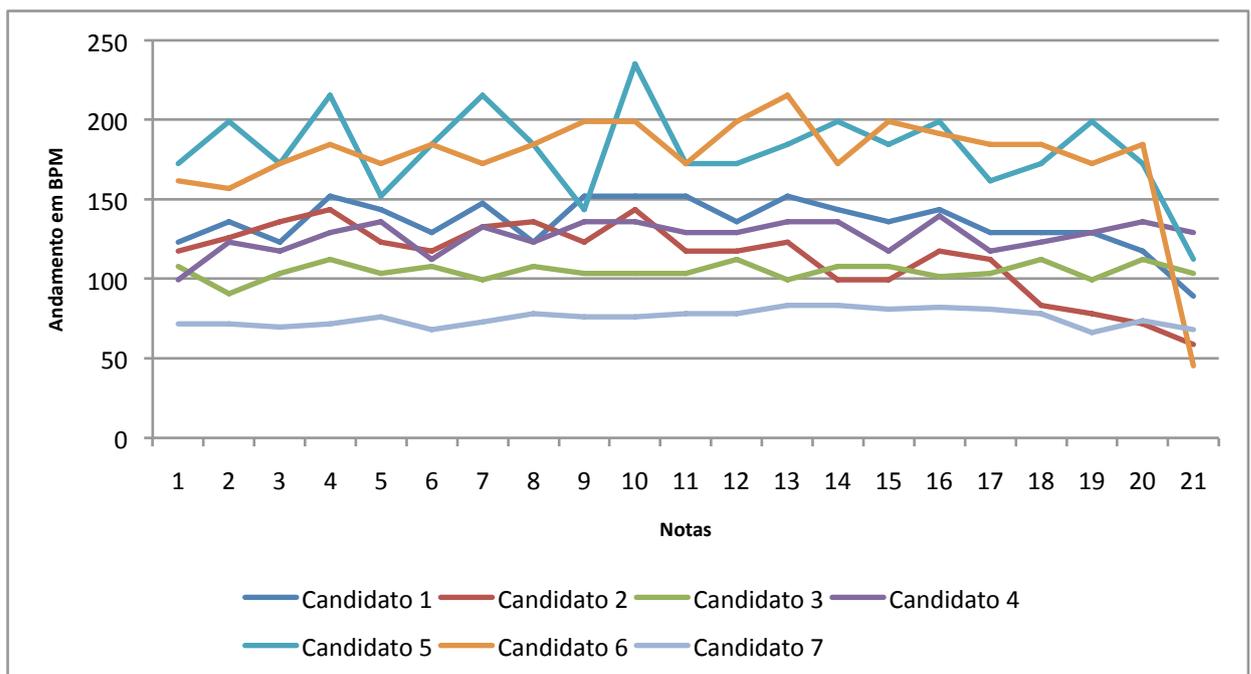


Figura 2- Agógica seção A (1ª vez).

Na Figura 2 – que exhibe os resultados da medição da agógica da seção A nota por nota – pode-se observar que os gráficos dos candidatos 3 e 7 são mais lineares, enquanto os dos outros indicam maior oscilação no andamento de cada nota em relação à nota anterior e à nota posterior. A partir deste gráfico, seria possível afirmar que o candidato 7 foi o mais regular nos andamentos nota a nota, enquanto o candidato 5 foi o mais irregular. Entretanto, é

possível que parte desta imprecisão seja procedente da qualidade da fonte (cujo áudio é bom, mas não impecável), assim como da precisão da articulação (mão direita) dos intérpretes e/ou da metodologia empregada nas medições⁹³. Para minimizar este último, foram utilizadas de forma preferencial as seguintes fontes de dados: aqueles relativos ao plano mais geral de cada seção; os dados que foram observados repetidamente numa mesma interpretação, ou ao longo de várias interpretações; e dados que corresponderam claramente às informações obtidas na comparação auditiva.

Quando houve muita oscilação de uma nota para outra, foram empregadas as “versões suavizadas” dos gráficos. Este recurso pode ajudar a leitura dessas informações e é resultante da média tirada dos dados de uma nota específica com os dados das suas notas vizinhas. Por exemplo, se o objetivo for o valor suavizado da nota 3, ele será obtido somando os valores das notas 2, 3 e 4 e dividindo este resultado por três. Com isso, é possível obter um gráfico de mais fácil compreensão e que representa com mais clareza o padrão geral da execução de cada seção. Entretanto, deve se entender que este processo deforma as diferenças entre uma nota e suas notas vizinhas, dificultando, por exemplo, a percepção de acentos ou variações agógicas mais detalhadas. Por esta razão os gráficos serão apresentados preferencialmente sem suavização.

⁹³ Parte do trabalho de marcar e corrigir as medidas automáticas do *software* e os momentos em que se iniciam as notas é feito manualmente, o que pode levar a alguma imprecisão na medida.

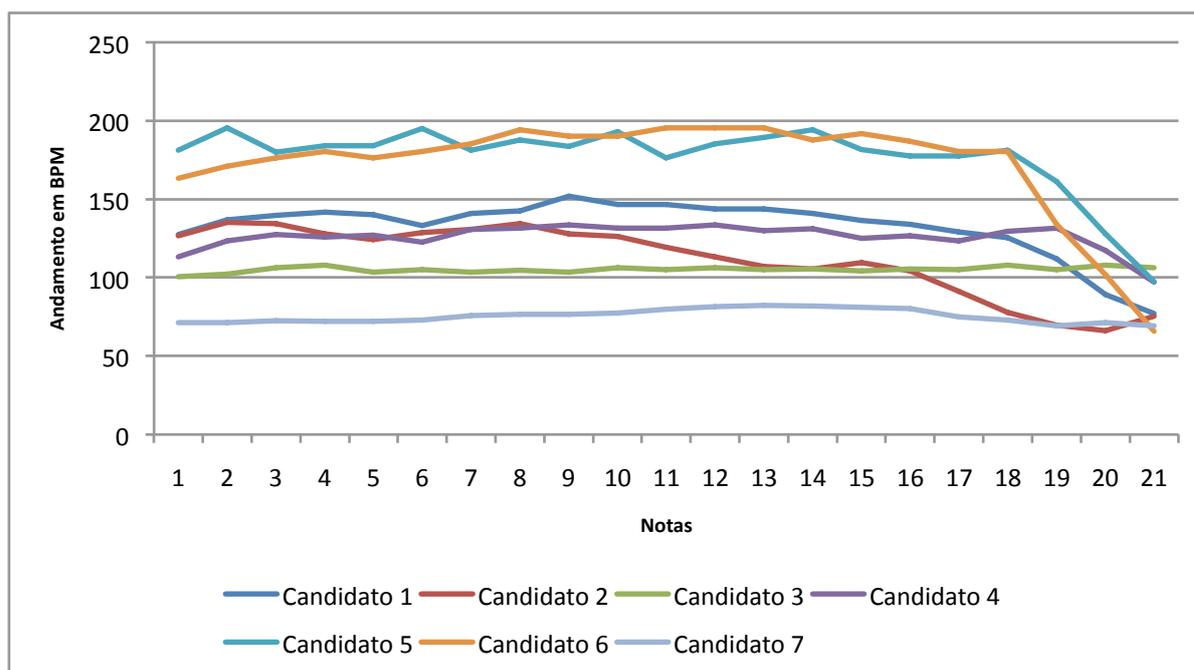


Figura 3 – Agógica seção A (1ª vez) suavizada.

Pode ser verificado na Figura 3 que, de maneira distinta do que aparentava o gráfico da Figura 2, o candidato 5 não teve grande variação no andamento ao longo da seção. A oscilação observada no seu gráfico corresponde então à imprecisão rítmica de uma nota para outra (ou à imprecisão na medição)⁹⁴.

Os candidatos 1, 2, 4 e 6 começaram a seção com um *accelerando* sutil e terminaram com um *rallentando* mais enfático, delineando curvas agógicas *acelerando/rallentando*⁹⁵. Aqueles que mais variaram o andamento ao longo da seção foram os candidatos 1, 2, 5 e 6. O candidato 2 antecipou o *rallentando*, destacando-se assim dos demais. No gráfico do candidato 6 constata-se uma queda brusca do andamento, decorrente da soma de um pequeno *rallentando* com uma cesura⁹⁶.

⁹⁴ Nas repetições das seções A, é verificado também o mesmo tipo de gráfico em “zigzag”, o que pode reforçar a ideia de que a imprecisão está na execução.

⁹⁵ Ao longo das comparações, os termos “curva *accelerando/rallentando*” e “curva *crescendo/decrescendo*” serão empregados para gráficos ou trechos de gráficos que se aproximem de uma curva que começa ascendente e termina descendente (por mais irregulares que pareçam), tomando por base a versão suavizada, quando necessário.

⁹⁶ No gráfico se cria a ilusão de uma nota lenta porque os pontos marcados para medir os andamentos coincidem apenas com o início de cada nota. Em relação a este último elemento, a duração que originou a medida de andamento é extraída da soma de uma nota curta somada a uma pausa.

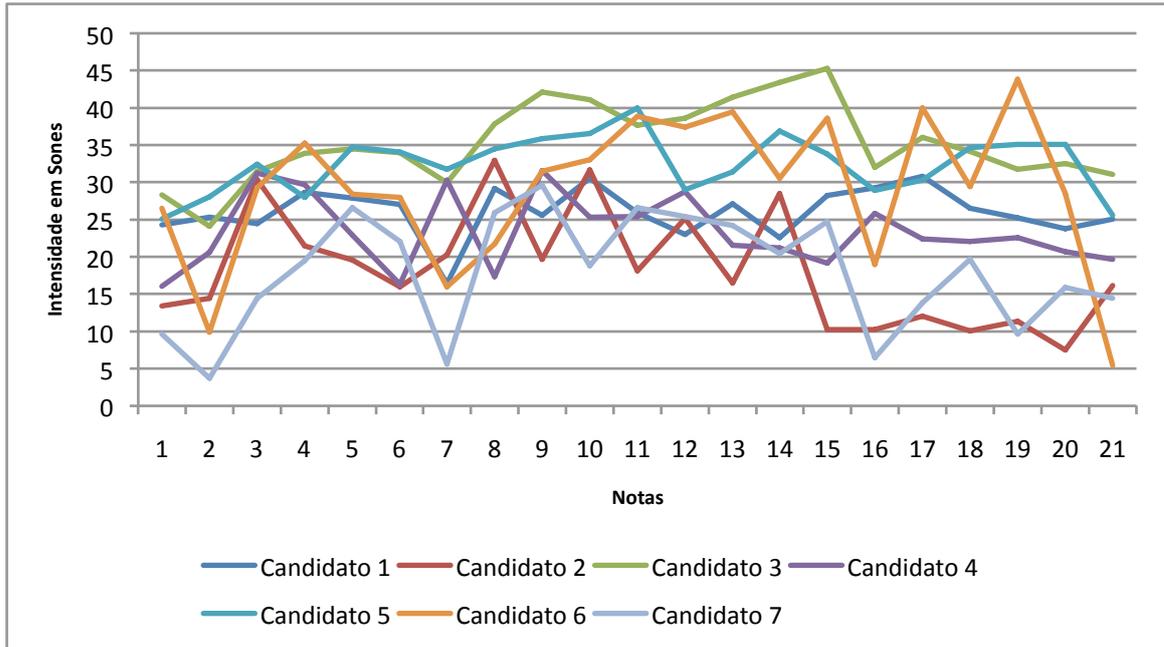


Figura 4 – Dinâmica da seção A (1ª vez).

No plano geral dinâmico da seção, os candidatos 3 e 5 podem ser distinguidos por realizarem divisões menos enfáticas que os demais, o que fica mais evidente na versão suavizada do gráfico (Figura 5). Apesar de ser possível identificar subdivisões sutis no trecho, o perfil dinâmico destes dois candidatos se aproxima de uma grande curva *crescendo/decrescendo*, que envolve a seção como um todo. Os outros candidatos fizeram divisões mais claras delimitando duas ou três curvas menores ao longo da seção. Maior amplitude dinâmica é encontrada nos gráficos dos candidatos 2, 3, 6 e 7.

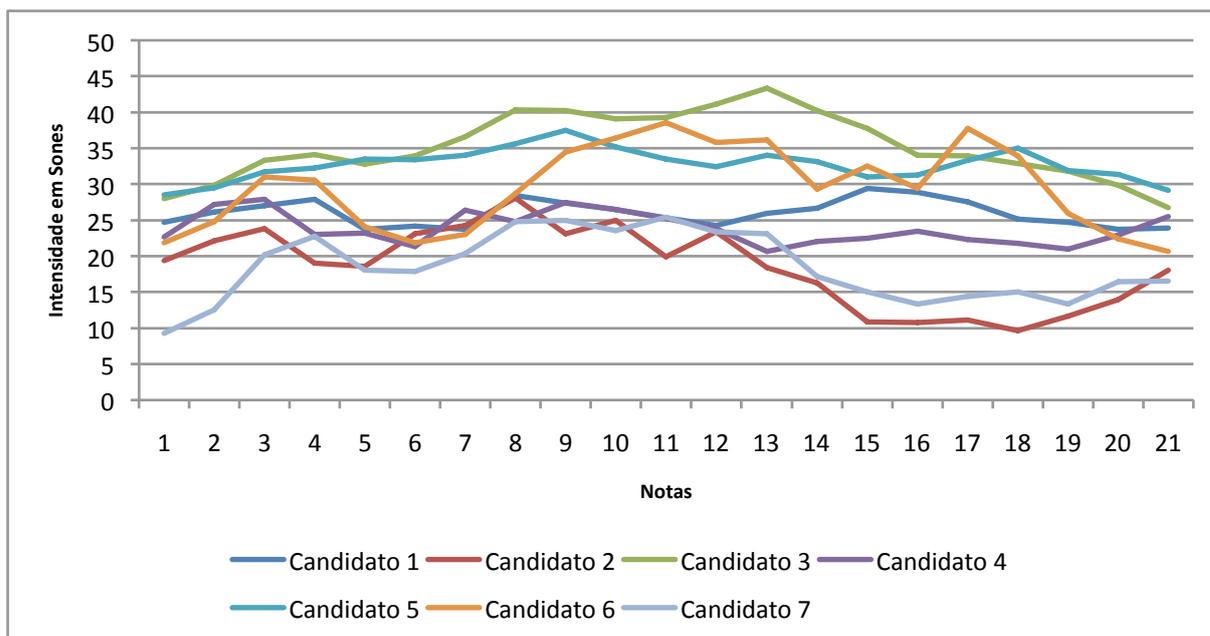


Figura 5 – Dinâmica da seção A (1ª vez) suavizada.

É verificada maior complexidade no gráfico das dinâmicas da seção (Figura 4) do que no gráfico de agógica (Figura 2). Para alcançar maior objetividade na análise da execução desta seção, foram elaborados quadros demonstrativos da realização dos acentos indicados na partitura, levando em consideração aspectos dinâmicos e agógicos relativos às cinco vezes que esta seção é executada. Para maior compreensão, seguem as explicações dos símbolos utilizados no Quadro 4 (na análise do primeiro acento, só é possível comparar a dinâmica da nota acentuada com a nota que a sucede):

- “A”: significa que a nota em que está marcado o acento foi tocada mais rapidamente ou mais *forte* que a nota que a antecede e do que a nota que a sucede;
- “V”: significa que a nota em que está marcado o acento foi tocada mais lentamente ou mais *piano* do que a nota que a antecede e do que a nota que a sucede;
- “/” : significa que a nota em que está marcado o acento tem valor intermediário em relação às suas notas vizinhas ou então tem valor equivalente ao de uma das duas. A nota que sucede a nota acentuada tem o valor de sua dinâmica ou agógica maior do que o da nota que antecede o acento;
- “\” : significa que a nota em que está marcado o acento tem valor intermediário em relação às suas notas vizinhas ou tem valor equivalente ao de uma das duas. A nota que sucede a nota acentuada tem valor da sua dinâmica ou agógica menor do que o da nota que antecede o acento;

- “=” : significa que a nota em que está marcado o acento foi tocada com valor de agógica ou dinâmica equivalente ao das notas que a antecedem e sucedem.

Na partitura, na primeira e na segunda apresentações da seção **A**, estão anotados apenas os cinco primeiros acentos. Entretanto, para esta análise, consideramos todos os nove acentos marcados nas três últimas apresentações da seção, como se fossem válidos para todas as vezes em que a seção aparece. Observa-se que esta diferença nas acentuações indicadas na partitura para esta seção não correspondeu a uma alteração significativa nas execuções.

Quadro 4 – Dinâmica nos acentos da seção **A**.

DINÂMICA	CANDIDATO						
	1	2	3	4	5	6	7
1ª vez	VA\VA\A\A\	V\VVVV\VV	A\AV/A\A	V\VA/V\	VV\A/\ / \	AA\AAAV\	A\AA\AAA
2ª vez	AVVV\AA/V	VV\VVVVVV	A\//AAVA	VA\A\VVV	A\V\AAAA ⁹⁷	A\//AAAVV	AAAA/AAA\
3ª vez	VAV\AA\A	A/VVVV\VV	A / \ // A A \ \	AV/A//V/A	V/A\VA\	A\A/AA\	AAA\AAAA
4ª vez	A/VAA\A/	V/VVVV\VV	A\//AAA/V	V\VAV/VVA	VAA\VAAA/	A\A\AAAA	AVAAAAAA
5ª vez	V\A\VAVV/	VAVVVVVVV	VV\V/\V	V\VVVVV\A	AAA\VA/	A\AAAAAA	A\AAAAA//

Partindo do princípio de que a nota acentuada deve ser mais sonora do que aquelas que a antecedem e sucedem (caso estas também não sejam acentuadas), a execução dinâmica preferível para o acento é “**A**”, e a menos desejada é “**V**”. As opções “/”, “\” e “=” são consideradas inconsistentes.

Os candidatos 2, 6 e 7 foram os mais regulares – ou seja, realizaram mais da metade dos acentos com um mesmo padrão na sua execução da dinâmica das notas marcadas com acentos. Os dois últimos candidatos realizaram os acentos predominantemente da maneira ideal (“**A**”), enquanto o candidato 2 executou-os da maneira menos desejável (“**V**”). Os outros candidatos foram menos regulares na realização dos acentos.

⁹⁷ Devido a uma falha no áudio da gravação, algumas notas não são audíveis na interpretação do candidato 5. Consequentemente, o primeiro acento deste trecho não pôde ser medido.

Teoricamente, a execução ideal da agógica é que a nota acentuada tenha a mesma duração das demais. Porém, duas razões nos conduzem a não determinar uma preferência sobre a execução deste aspecto: a) uma nota no meio de um acelerando ou rallentando terá seu valor encurtado ou ampliado em relação às demais; b) pequenas variações de andamento de uma nota para outra podem estar relacionadas a estilos de execução, e este fator pode ter colaborado na construção do caráter de uma determinada interpretação (exemplo: “nervoso, ritmado”).

Quadro 5 – Agógica nos acentos da seção A.

AGÓGICA	CANDIDATO						
	1	2	3	4	5	6	7
1ª vez	VAV\AV=\	VAVV\A\	AAA\V\AA	V/V\V/A	VA/V\V\	AAA/VAA\A	=/V\//V\A
2ª vez	V/V/VAV\	VAV/VAV\	V/VAAVA\	V/V=/A/VA	AA\AA/A ⁹⁸	AAA\A//\	AA\A/V
3ª vez	V/VAAA/A\	VAVVVV\	VAAAAA\	V=//VVVV\	V\//V//AA	A/AVVAA\	VA/A//V\
4ª vez	AA/A/VVA\	VAV/VVV\A	V\VAABA/	V/V\AV/=	VVV\A//AA	VA\A/AA=A	V\V\AAV/
5ª vez	//VA\VV\	VAV/VVV\A	=V\VA\	//VVVAVA=	VA/AVV/AA	AAV\A\A	V\VA\A/

Os candidatos nos quais se observa um padrão mais claro de oscilação na agógica das notas acentuadas são o 2 (23 vezes o padrão “V”) e o 6 (22 vezes o padrão “A”). Estes padrões agógicos correspondem, respectivamente, ao padrão predominantemente encontrado na dinâmica dos acentos de cada um destes candidatos. Na análise das execuções dos outros candidatos, não é possível afirmar se há um padrão consistente que articule o aspecto dinâmico e o aspecto agógico nestas notas, porque estes não foram consistentes na execução dos acentos.

Em relação à articulação, foram constatadas variadas possibilidades. Os candidatos 2 e 4 empregaram *staccati* nas notas que antecedem as síncopes (colcheias):

⁹⁸ Devido a uma falha no áudio da gravação, algumas notas não são audíveis na interpretação do candidato 5. Consequentemente, a agógica relativa a primeira nota acentuada deste trecho não pôde ser medida.



Exemplo musical 16 – articulação da seção A (candidatos 2 e 4).

Já os candidatos 6 e 7 executaram as síncopes com *staccato* (o candidato 6, *staccato* curto; o 7, *staccato* longo):



Exemplo musical 17 – articulação da seção A (candidatos 6 e 7).

Finalmente, os candidatos 1, 3 e 5 tocaram a seção de maneira predominantemente *legato*, com exceção da 3ª repetição do candidato 1 (mais articulado) e da 4ª repetição pelo candidato 3 (que utilizou *staccati* nas duas primeiras síncopes).

Foram encontradas coincidências entre a realização de *staccati* nas síncopes e a realização eficaz de acentos (candidatos 6 e 7), e também entre a realização de *staccati* antes das síncopes e a realização ineficaz dos acentos (candidato 2). Como a medida de dinâmica realizada é relativa ao intervalo de tempo entre duas notas, seria possível que esses *staccati* estivessem sendo significativos ao ponto de distorcer a informação sobre dinâmica, pela inclusão de silêncios entre as notas. No entanto, mesmo desconsiderando os acentos possivelmente influenciados pelos *staccati* – os 1º, 3º e 7º acentos, realizados sobre as notas 1, 6 e 15 – os candidatos considerados mais eficazes e os menos eficazes em relação a acentuação continuariam os mesmos.

Quadro 6 – Dinâmica nos acentos da seção A sem os acentos das notas 1, 6 e 15.

DINÂMICA	CANDIDATO						
	1	2	3	4	5	6	7
1ª vez	AV\A\V	\VVVVV	/AV\A	\A\A\	V/A/\	A/AAV\	/AA\AA
2ª vez	VV\A/V	VVVVVV	///AVA	AA\VV	(*A\V\AAAA	//AAVV	AA\AA\
3ª vez	A\AA\A	/VVVVV	///A\	VA///A	//\A\	/A/A\	A\AAA
4ª vez	/AA/A/	/VVVVV	//AA/V	\AV/VA	A\VAA/	/A\AAA	VAAAA
5ª vez	\VAV/	AVVVVV	VV\V\A	\VVV\A	A\VA/	/AAAAA	/AAAA//

3.3.2.1 Seção A: repetições

Nas repetições da seção A, alguns candidatos variaram a técnica de mão direita utilizada, assim como a articulação, a agógica e as dinâmicas empregadas, enquanto outros mantiveram os mesmos recursos e concepções da primeira execução da seção. A digitação predominante para a mão direita foi p^{99} na sexta corda e dedos i e m alternados na quinta corda ($p+i-m$). As variações na técnica da mão direita observadas nesta seção foram o uso de *pizzicato* e de três tipos de toque escovado: (1) polegar tocando em duas cordas (p – escovado); (2) indicador tocando em duas cordas, imitando o gesto emblemático de execução com palheta (palheta com i)¹⁰⁰; e (3) dedos indicador e médio tocando em duas cordas, alternadamente ($i-m$ escovado).

Quadro 7 – Técnicas e digitações de mão direita na seção A.

	CANDIDATOS						
	1	2	3	4	5	6	7
1ª vez	$p+m-i$ ¹⁰¹	$p+m-i$	Palheta com i	$p+m-i$	p – escovado	$i-m$ escovado	$p+m-i$
2ª vez	$p+mi$	$p+m-i$	Palheta com i	$p+m-i$	p – escovado	$i-m$ escovado	$p+m-i$
3ª vez	$p+m-i$	$p+m-i$	Palheta com i	$p+m-i$	p – escovado	p em <i>pizzicato</i>	$p+m-i$
4ª vez	$i-m$ escovado	$p+m-i$	Palheta com i	$p+m-i$	p – escovado	$i-m$ escovado	Palheta com i
5ª vez	$p+m-i$	$p+m-i$	Palheta com i	$p+m-i$	p – escovado	Palheta com i	$p+m-i$

⁹⁹ Na digitação para a mão direita, em partituras para violão, p é abreviação para polegar, i é abreviação para indicador, m é abreviação para médio e a é abreviação para anelar. (jogar para a primeira vez)

¹⁰⁰ Utilizando o lado convexo da unha para tocar nas cordas.

¹⁰¹ Polegar (p) na sexta corda e indicador (i) e médio (m) alternadamente na quinta corda.

Quadro 8 – Articulação na seção A.

	CANDIDATOS						
	1	2	3	4	5	6	7
1ª vez	Sem <i>staccatos</i> .	<i>Staccato</i> antes das síncopes.	<i>Legato</i> .	<i>Staccato</i> antes das síncopes.	<i>Legato</i> .	<i>Staccatos</i> na síncope. Cesura entre as seções A e B.	<i>Glissando</i> nos saltos.
2ª vez	Sem <i>staccatos</i> .	<i>Staccato</i> antes das síncopes.	<i>Legato</i> .	<i>Staccato</i> antes das síncopes (menos claro que 1ª vez).	<i>Legato</i> .	<i>Staccatos</i> na síncope. Cesura no fim entre as seções A e C.	<i>Glissando</i> nos saltos.
3ª vez	1º bicode arpejado. Mais articulado.	<i>Staccato</i> antes da síncope (e eventualmente depois).	<i>Legato</i> .	Sem <i>staccato</i> .	<i>Legato</i> .	<i>Pizzicato</i> com <i>staccato</i> nas síncopes.	<i>Staccato</i> nas síncopes. <i>Glissando</i> nos saltos.
4ª vez		<i>Staccatos</i> antes da síncope.	<i>Staccatos</i> nas 2 primeiras síncopes.	Um pouco mais forte e mais rápido que das outras vezes. Acento na síncope.	Rápido e <i>legato</i> .	<i>Staccatos</i> na síncope. Cesura no fim entre as seções A e H.	<i>Staccato</i> na síncope.
5ª vez	1º bicode arpejado.	<i>Staccato</i> antes da síncope.	<i>Legato</i> .	Acento eventual na síncope.	<i>Legato</i> .	<i>Staccatos</i> na síncope. Cesura entre as seções A e B.	<i>Glissando</i> nos saltos.

3.3.3 Seções B e C

Nestas seções (Exemplos musicais 11 e 12), a maioria dos violonistas utilizou a digitação disponibilizada na partitura, ou empregou outra similar e com resultado sonoro relativamente semelhante. Sugerida pelo revisor, esta digitação busca um efeito denominado de *campanella* (italiano), que significa “pequeno sino”. Sua definição: na execução de uma passagem escalar (ou de arpejos entremeados com trechos escalares), a execução de notas vizinhas é efetuada em cordas distintas, para que soem simultaneamente, imitando o som de sinos. Assim, digitações “campaneladas” divergentes irão gerar um efeito semelhante (de sons sobrepostos em sequências escalares).

Os candidatos 3 e 5 foram os únicos que executaram a parte final da seção B sem os ligados sugeridos pelo revisor; o primeiro destes também preteriu esta possibilidade de digitação na seção B e no início da seção C. O efeito produzido é radicalmente diferente: ao invés da sonoridade formada por cordas soando juntas, é percebida uma sonoridade bem articulada, com as notas soando uma de cada vez. Uma das consequências técnicas decorrentes desta opção é a maior liberdade da mão esquerda, que não precisa manter notas

soando para além do valor escrito (outra consequência do uso de *campanellas*). Assim, esta digitação mais articulada pode facilitar a execução, talvez por incluir menor número de traslados de mão esquerda. Apesar de não usar *campanellas* na seção **C**, a digitação do candidato 3 não se aproveitou deste benefício, pelo fato de ter iniciado o trecho na 1ª posição da escala do violão, precisando de uma mudança extra de posição em relação às digitações com *campanella*, que já iniciam a seção numa região central. Na parte final da seção a digitação foi similar à proposta pelo revisor.

Em cinco dos sete candidatos (1, 3, 4, 5 e 6), a tendência observada nas primeiras aparições deste material musical foi de uma modificação do andamento em relação à seção **A**, reforçando o contraste de textura e ritmo das seções **B** e **C** em relação à seção **A** (com a qual se alternam).

3.3.3.1 Seção B

The image shows a musical score for Section B. It consists of a treble clef staff with a melody and a bass line. The melody is marked with circled numbers 1-4 above the notes, indicating fingerings. The bass line has numbers 2, 0, 3, 0, 3, 2, 1, 2, 0, 1, 0, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1 below the notes. Brackets are placed below the bass line to group notes into pairs and groups of three, indicating subdivisions.

Exemplo musical 18 – Seção **B**. As chaves abaixo da partitura foram adicionadas para evidenciar as subdivisões realizadas pelos candidatos.

Pelo agrupamento dos colchetes, a escrita da seção **B** sugere a possibilidade de não se realizar nenhuma subdivisão interna na execução. Entretanto, todos os candidatos organizaram as fusas em grupos de 2 (ou 4) e 3 notas: 2-2-2-2-2-2-3-3-3-3, ou 4-4-4-3-3-3-3. Esta subdivisão corresponde às relações intervalares da seção: na primeira metade do exemplo musical, há seis pares de notas que, dispostas em pares, guardam entre si intervalos de semitom. Entre esses pares há sempre um intervalo de terça (maior ou menor) ou de quarta

diminuta. Na metade final da seção, as notas estão dispostas em grupos de três e guardam entre si o intervalo de terça maior descendente seguido de segunda menor descendente, formando uma sequência. As notas 10, 11 e 12 se encaixam nas duas estruturas intervalares, representando uma interseção entre as duas metades¹⁰².

A digitação de Souza Barros está integrada a essas relações intervalares: na primeira metade, os pares de notas estão destacados pela alternância entre notas soltas e presas, ou através de ligados; na segunda metade da seção, os grupos de três notas são realizados num mesmo par de cordas, sempre com um ligado atrelando a segunda à terceira nota.

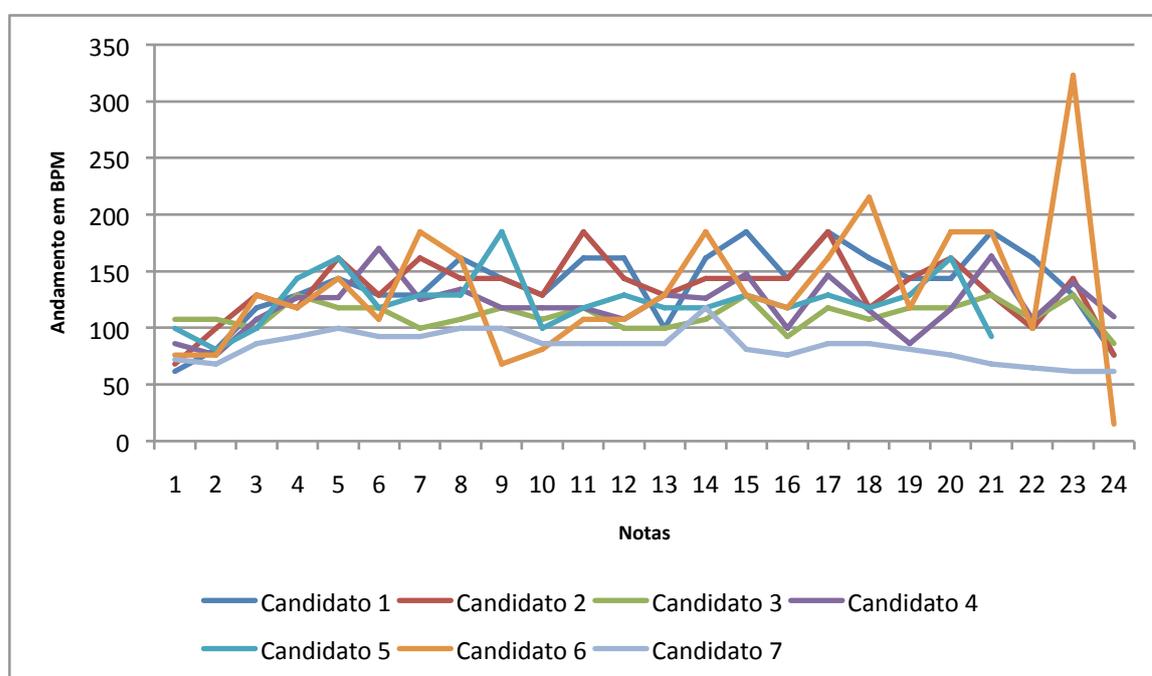


Figura 6 – Agógica da seção **B**.

Na primeira parte do **B**, os candidatos 4, 5, 6, e 7 têm em comum o início em *accelerando* e uma queda no andamento por volta das notas 9, 10 ou 11 (as últimas notas da interseção). Esta preferência realça a diferença entre a primeira parte – em *campanellas* – e a segunda, uma sequência. No restante da seção são constatados tratamentos relativamente diferenciados: o candidato 4 realiza ainda duas curvas *accelerando/rallentando*; o candidato

¹⁰² Esta interseção sugere uma outra possível subdivisão da seção, agrupando as notas em três grupos de duas notas e seis de três (2-2-2-3-3-3-3-3). A imperfeição desta subdivisão é que o primeiro grupo de três notas não faria parte de nenhuma das duas estruturas intervalares.

5¹⁰³ realiza um leve *accelerando* em direção ao fim; o candidato 6 acelera mais intensamente em direção ao fim e depois desacelera; e o candidato 7 inicia um grande *rallentando* até o fim.

Novamente, o candidato 3 manteve o andamento bastante constante, somente *rallentando* ao fim. Nos candidatos 1 e 2, é observada uma curva *accelerando/rallentando* aplicada à seção como um todo; o ápice da curva do candidato 1 está mais para o fim da seção, enquanto o ápice da curva do candidato 2 é mais centralizado.

Da primeira para a segunda nota, é observada uma queda de andamento nos candidatos 4, 5, 6, e 7. Além disso, é constatada maior oscilação rítmica na segunda parte da seção a partir da nota 13¹⁰⁴, onde acontecem mudanças de corda e ligados a cada três notas. Não foi possível verificar se essa oscilação é intencional ou se é provocada por deficiências técnicas na execução de ligados e na troca de cordas.

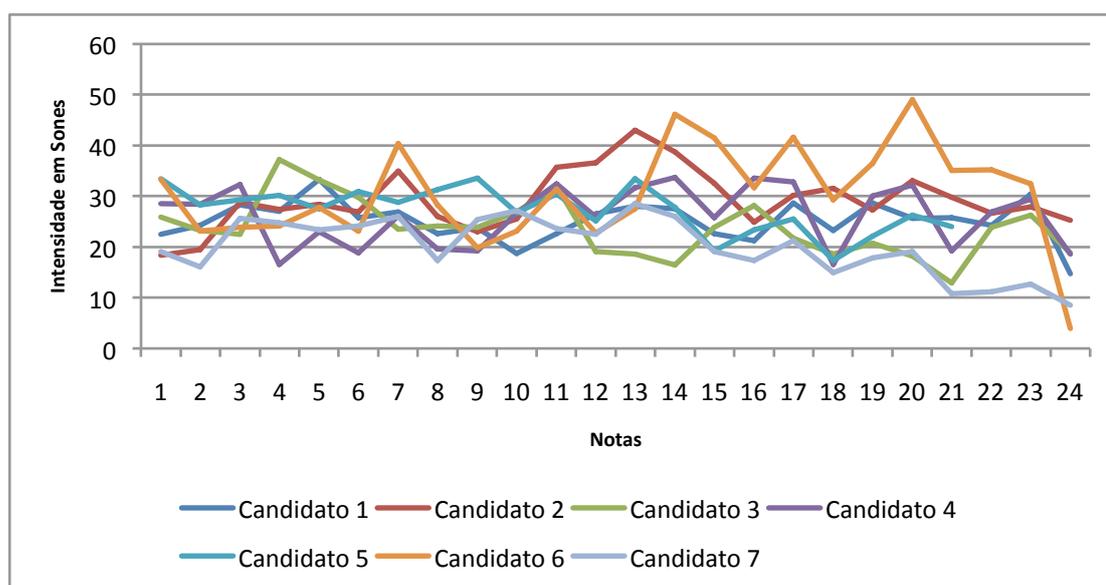


Figura 7 – Dinâmica da seção B.

Na segunda metade da seção, é possível observar variações dinâmicas regulares a cada três notas. Estas coincidem com o padrão intervalar da seção e também com o padrão de digitação. Na maioria dos casos, a segunda nota de cada ligado é tocada de maneira mais *piano* que a primeira.

¹⁰³ Em função de uma falha na gravação, as últimas notas das primeira execução da seção B deste candidato foram perdidas, assim com as primeiras notas da primeira execução da seção C.

¹⁰⁴ A oscilação no ritmo já começa a ser observada a partir da nota 7, onde aparece o primeiro ligado.

Excetuando-se o candidato 4, foi constatada em todos uma queda na dinâmica das notas 8, 9 e 10, o que coincide aproximadamente com o que foi feito na agógica pelos candidatos 4, 5, 6, e 7. Assim, nas suas execuções, todos os candidatos destacaram o momento de mudança no padrão intervalar da seção com variações agógicas e/ou dinâmicas.

3.3.3.2 Seção C



Exemplo musical 19 – Seção C.

Nesta seção, agrupamentos são sugeridos visualmente pela organização das barras das fusas (e semifusas) e pelos valores rítmicos¹⁰⁵. Na execução dos candidatos, houve diversidade na aplicação de ligados, na agógica e nas digitações. Entretanto, a variabilidade nos andamentos praticados nesta seção foi menor do que em quase todas as outras. Isso pode ser explicado pela dificuldade técnica da seção, que impediu que se mantivessem os andamentos encontrados em **A** e **B**.

¹⁰⁵ Seria possível reescrever este trecho substituindo os agrupamentos por compassos 3/16 e 4/16.

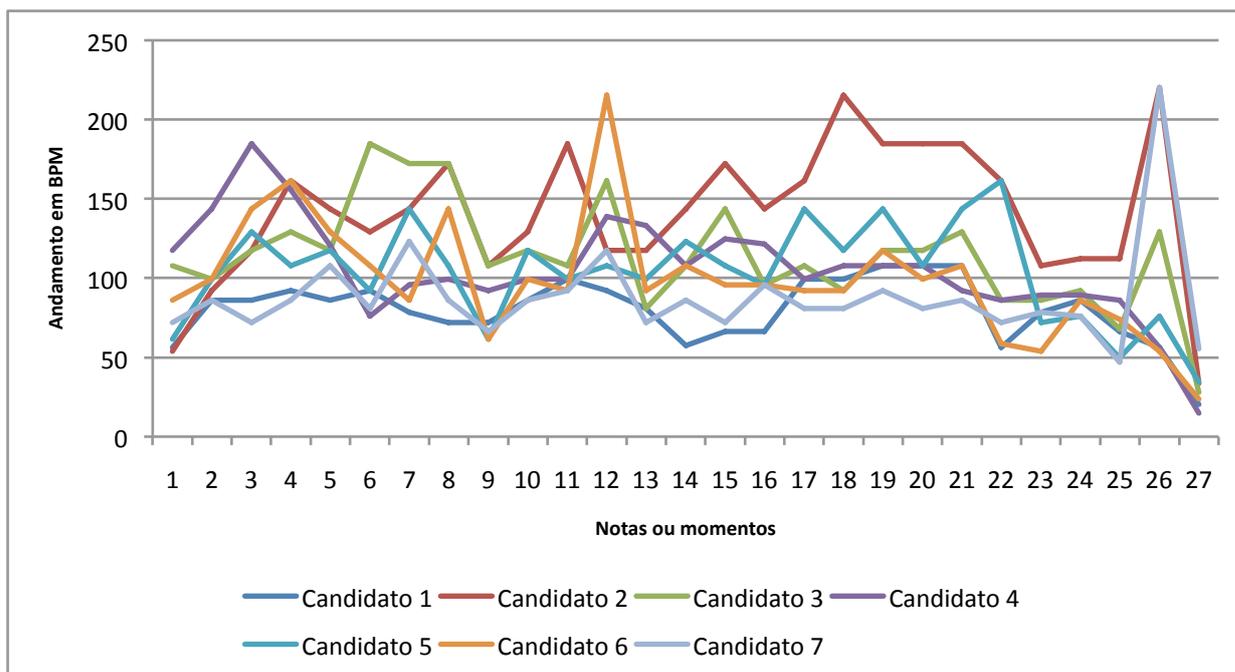


Figura 8 – Agógica da seção C.

Na Figura 8, pode-se verificar como a agógica das execuções deste trecho foi diversificada. No entanto, as últimas notas antes das mudanças de valor (notas 6, 9, 13, 16 e 22) foram frequentemente executadas com andamentos mais lentos pelos candidatos 2, 3, 5, 6 e 7.

O candidato 2, se destaca por realizar o final da seção em andamento mais veloz que os demais, aproximadamente até a nota 21 e decaindo significativamente nos momentos¹⁰⁶ 23, 24 e 25. Outro ponto importante é a realização do ornamento (nota 26) que antecede a última nota da seção: os candidatos 2 e 7 tocaram este ornamento muito velozmente, enquanto o candidato 3 o realizou em andamento mediano e todos os outros o fizeram mais lentamente. A diferença entre o ornamento mais rápido e o mais lento foi de aproximadamente 600 BPM.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Estes pontos do gráfico estão assim denominados porque não correspondem individualmente a notas, mas a conjuntos de notas. Estes três momentos correspondem ao andamento médio de cada quatro das doze semifusas no final da seção.

¹⁰⁷ Para melhorar a visualização do gráfico foi necessário padronizar o valor do andamento dos ornamentos dos candidatos 2 e 7 em 220 BPM (os valores originais são 322,99 e 645,99 respectivamente). Se fossem colocados os valores reais, as outras nuances do gráfico ficariam imperceptíveis.

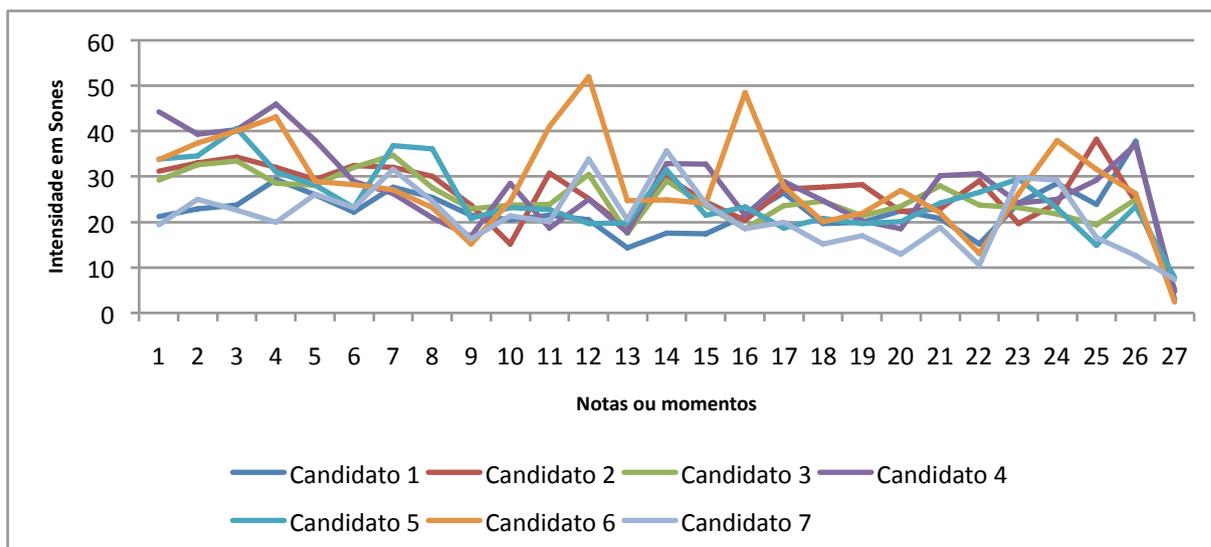


Figura 9 – Dinâmica da seção C.

Num plano geral, é observado um *decrecendo* na execução dos candidatos 2, 3, 4, 5 e 6 do início até a nota 9. A partir deste ponto, a tendência é de uma relativa estabilidade, com a exceção do candidato 6 que continua oscilando. No fim da seção, quando há uma sequência de acordes arpejados em fusas (momentos 23, 24 e 25), os candidatos 1, 2, 4 e 6 realizaram um *crescendo* seguido de *decrecendo*. Os candidatos 3, 5 e 7 executaram este trecho em *decrecendo*.

Observando em maior detalhe, as últimas notas antes das mudanças de valor (notas 6, 9, 13, 16 e 22) também estão demarcadas como o ponto final de pequenos *decrecendi*. Os candidatos que mais frequentemente realizaram isso foram 1, 4, 5, 6 e 7. Observa-se também que o início das tercinas (notas 7 e 14) estão frequentemente demarcados com um acento.

3.3.4 Seção D

Os intérpretes tenderam a dividir a seção **D** (Exemplo musical 20) em três subseções. As interpretações deste material se caracterizaram pelo uso de estratégias dinâmicas (finalização em *piano*) e agógicas (dilatação da duração de algumas notas).



Exemplo musical 20 - Seção D

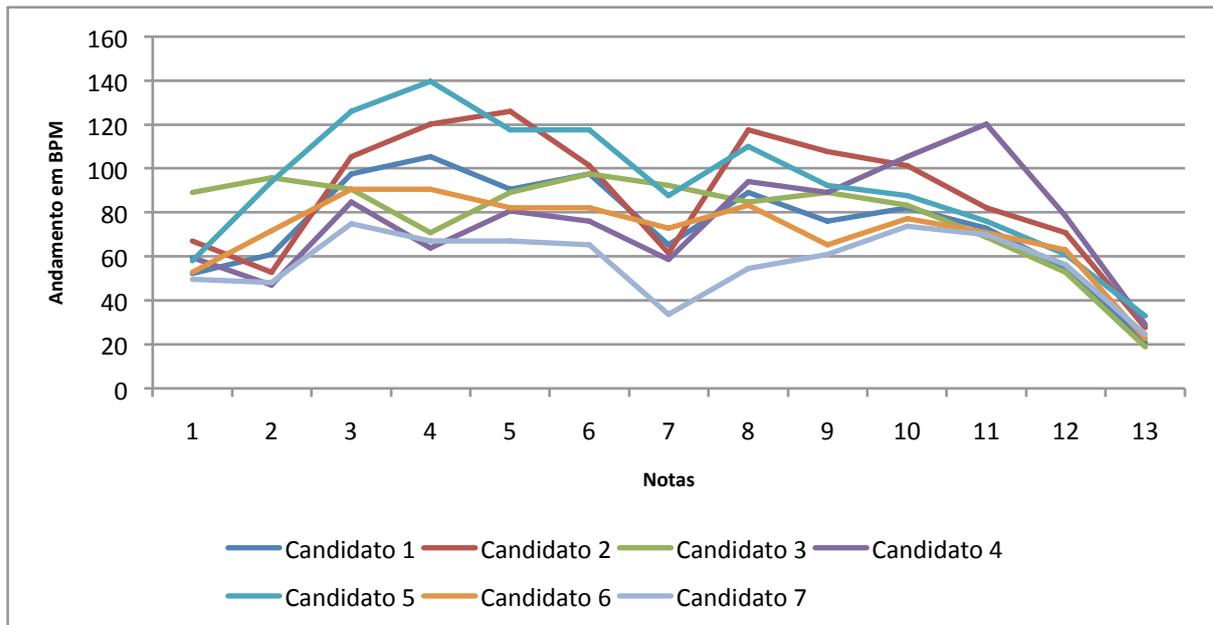


Figura 10 – Agógica da seção D.

Nos gráficos dos candidatos 1, 2, 4, 5, e 7, pode se constatar um padrão de execução que divide a seção em duas partes: a primeira vai do início da seção até a nota 7, e a segunda, da nota 8 até o fim. Os candidatos 2, 4, e 7 também criaram uma separação entre as notas 2 e 3. Essas divisões (entre as notas 2 e 3 e entre as notas 7 e 8) coincidem com os maiores intervalos do trecho (11^a justa e 13^a maior).

O candidato 3 dividiu o trecho em três seções, executando as notas 4 e 8 com duração maior do que as demais. A dificuldade para se executar as notas 5 e 9 – que têm de ser realizadas com harmônicos artificiais, fora da escala do instrumento – pode ser uma explicação técnica para a ampliação das durações das notas antecedentes. O candidato 6 executou a seção sem separações claras, delineando uma curva *accelerando/rallentando*, cujo ápice é na nota 3.

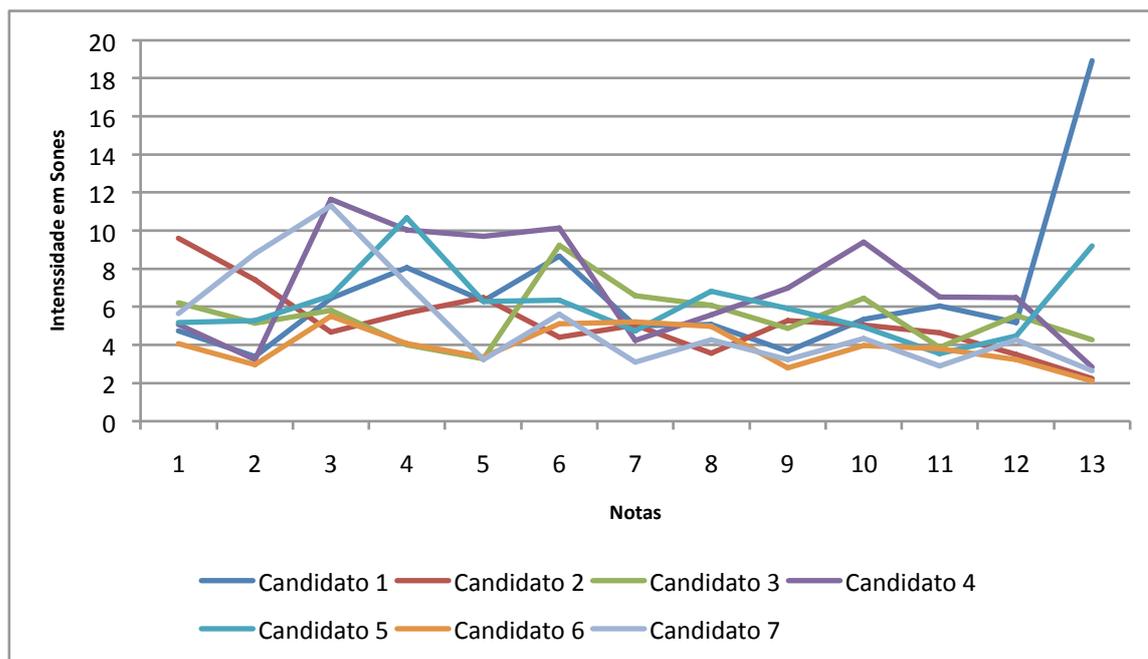


Figura 11 – Dinâmica da seção **D**.

Embora não haja uma correspondência muito clara com o tratamento agógico, a dinâmica, na maioria das interpretações, também decai na nota 7 (com exceção dos candidatos 2 e 6). Entretanto, esta divisão é pouco significativa diante das outras oscilações dinâmicas encontradas na seção. Somente na execução do candidato 4 (e, em menor grau, do candidato 1) ela é tão incisiva quanto na agógica. A subdivisão dinâmica praticada pelo candidato 3 (notas 5 e 9) também está associada à sua divisão agógica (notas 4 e 8). O candidato 6 decaiu sutilmente a sonoridade nas notas 5 e 9¹⁰⁸.

Sobre as subdivisões encontradas, é possível perguntar se estas decorrem de causas musicais, técnicas ou de ambas. Da mesma forma que pode haver uma correspondência musical entre o tamanho dos intervalos e a duração das notas, pode existir também correlação entre a duração destas e dificuldades técnicas na execução de alguns harmônicos – decorrentes dos maiores deslocamentos da mão direita na seção. Nas suas entrevistas, os

¹⁰⁸ O súbito *crescendo* observado nos candidatos 1 e 5 é uma falha na metodologia da medição das dinâmicas. Utilizamos os inícios das notas para estabelecer as medidas, mas esses dois candidatos arpejaram um bicoorde que inicia a seção **A** que segue à 1ª aparição da seção **D**. Escolhemos então utilizar o momento de ataque da nota mais aguda, e isso fez com que o ataque da nota mais grave tenha “invadido” o espaço de tempo em que foi medida a dinâmica da última nota da seção **D**.

candidatos citaram diversas ideias que os ajudaram na definição da sua interpretação desta seção: contraste com as seções anteriores, experimentação, a exploração do silêncio, assim como o estabelecimento de métrica, *accelerandi* e *rallentandi*. Apenas os candidatos 2 e 4 informaram ter considerado os intervalos entre as notas, sendo que o candidato 2 relatou ter definido a sua execução através da experimentação.

3.3.5 Seção E

Na seção E (Exemplo musical 21), a maioria dos candidatos diminuiu o andamento em relação à seção A (com exceção dos candidatos 2 e 3, que o mantiveram estável), geralmente adocicando o timbre e aplicando um caráter mais lírico. De modo geral, é também verificada maior flexibilidade rítmica em relação às outras seções. Observa-se ainda que os candidatos 1, 5 e 6 tocaram de maneira arpejada os bicordes das notas 1, 5, 20, 24, 39, 43, 47 e 51. Os candidatos 5 e 6 arpejaram os acordes das notas 9 e 28, enquanto os candidatos 3 e 4 executaram esses mesmos acordes com rasgueado.

Exemplo musical 21 – Seção E.

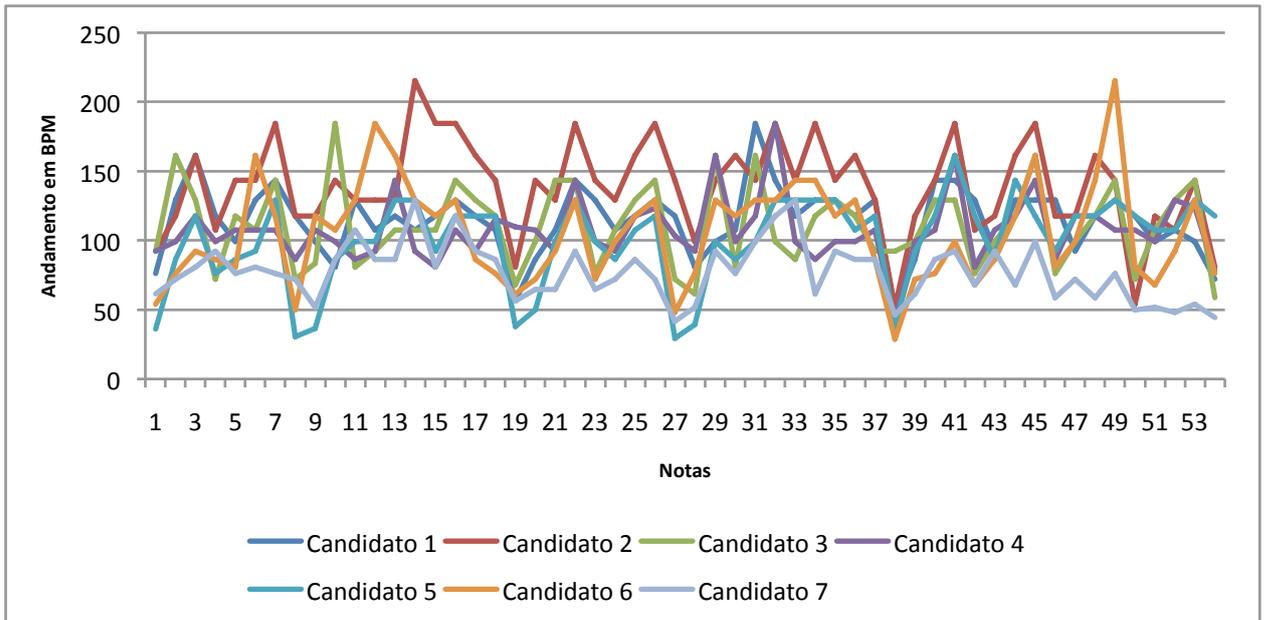


Figura 12 – Agógica da seção E.

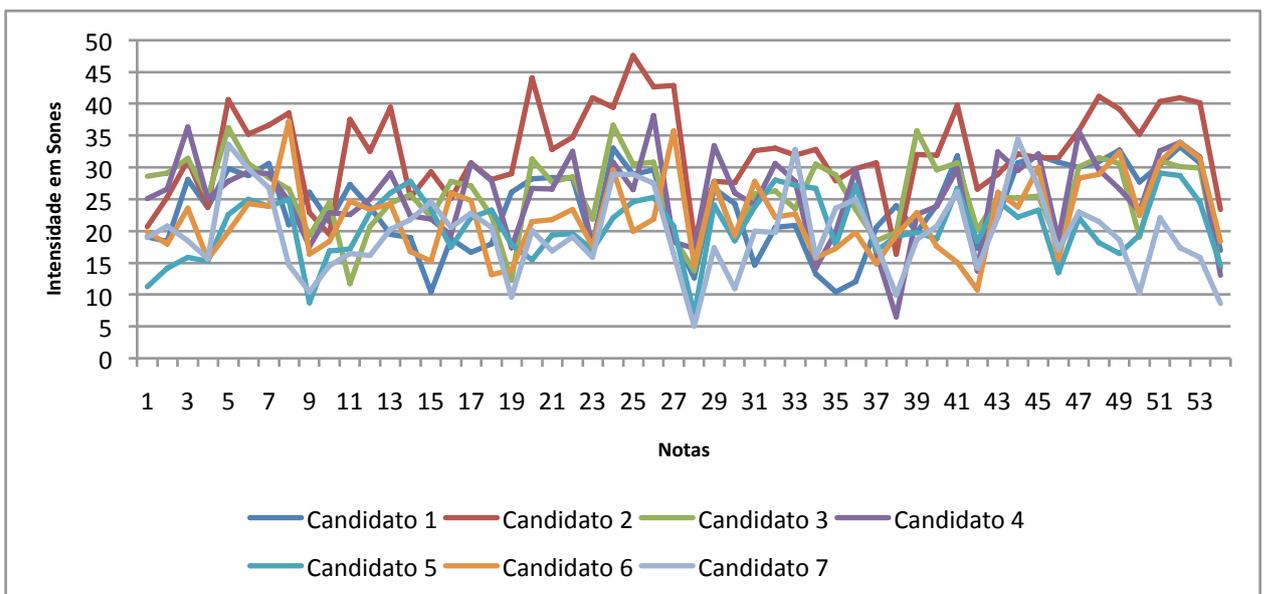


Figura 13 – Dinâmica da seção E.

A segmentação do trecho foi similar na maioria dos casos – nota 1 até 8 (ou 9); 10 até 20; 20 até 27 (ou 28); 29 até 39; 39 até 54) – seguindo os agrupamentos dos colchetes, assim como as variações da textura. Estas divisões foram bem demarcadas em todas as interpretações, através da realização de *rallentandi* e *accelerandi*, assim como *crescendi* e *decrescendi*. São verificadas também variações agógicas e dinâmicas um pouco menos marcadas a cada quatro notas, na primeira (notas 1 a 8), na terceira (notas 20 a 28) e na quinta

(notas 39 a 54) subdivisões da seção. Nestas subdivisões, há uma textura arpejada sobre um acorde quartal com quatro sons e há um deslocamento inevitável da mão esquerda a cada quatro notas, que é uma possível causa técnica para um atraso no ataque destes sons.

3.3.6 Seção F

Exemplo musical 22 – Seção F.

Em contato pessoal com o candidato 3, este informou que a escrita desta seção lhe causou dúvidas sobre a proporção entre as fusas em quiálteras e as colcheias. Bohumil Med (1996, p. 208) oferece a seguinte solução para este tipo de dúvida: “o critério de escolha para a representação da quiáltera (aumentativa ou diminutiva) depende da maior proximidade entre o número de notas da quiáltera e o número de notas da subdivisão normal”. Sendo assim, para equivaler à colcheia, essas quiálteras poderiam ter sido escritas tanto em semicolcheias como em fusas, pois estão distantes apenas uma nota da subdivisão em quatro fusas e igualmente a uma nota da subdivisão em duas semicolcheias. Da maneira como estão escritas, elas podem equivaler tanto ao tempo total da colcheia como ao da semicolcheia. A solução vem das relações verticais entre as duas vozes no início do trecho, que indicam que cada grupo de três fusas em quiálteras equivale a uma colcheia.

Os candidatos 3 e 7 entenderam a proporção das quiálteras de modo diferente do exposto acima e tocaram as quiálteras como equivalentes à duração de uma semicolcheia. Isso pode ter acontecido por três razões: (1) em função da proporção escrita na partitura ser menos

comum¹⁰⁹; (2) por terem eles tocado em andamento mais lento (ambos usaram a partitura I e podem ter se baseado na anotação de andamento desta); e (3) porque foram eles os que mantiveram mais estável o andamento entre as seções. No andamento escolhido, se estes candidatos executassem as quiálteras como sendo equivalentes em duração a uma colcheia, a escala soaria lenta. Esta hipótese e a proporção menos comum das quiálteras dariam margem à suspeita de que houvesse um erro de grafia: faltaria um colchete nas notas que equivalem a cada quiáltera. O entendimento dos candidatos 3 e 7, a respeito do trecho, pode ter sido este. Isto explicaria o fato de suas execuções desta escala terem sido praticamente no dobro do andamento do trecho anterior.

As digitações de mão direita utilizadas para a escala cromática encontrada neste trecho foram: *i-m*, pelos candidatos 2, 3, 6 e 7; *a-m-i*, empregado pelo candidato 5, e; *p-m-i*, utilizada pelos candidatos 1 e 4. Digitações com três dedos costumam ser mais velozes, mas podem gerar problemas de acentuação quando a divisão do tempo é binária. Como esta sequência é subdividida de forma ternária, esta opção digitacional seria bastante apropriada na resolução desta escala, mas foi utilizada por apenas três dos candidatos.

¹⁰⁹ É mais frequente encontrar quiálteras aumentativas nesse caso, utilizando-se três semicolcheias para ocupar o valor de uma colcheia, ou utilizando três fusas para ocupar o valor de uma semifusa.

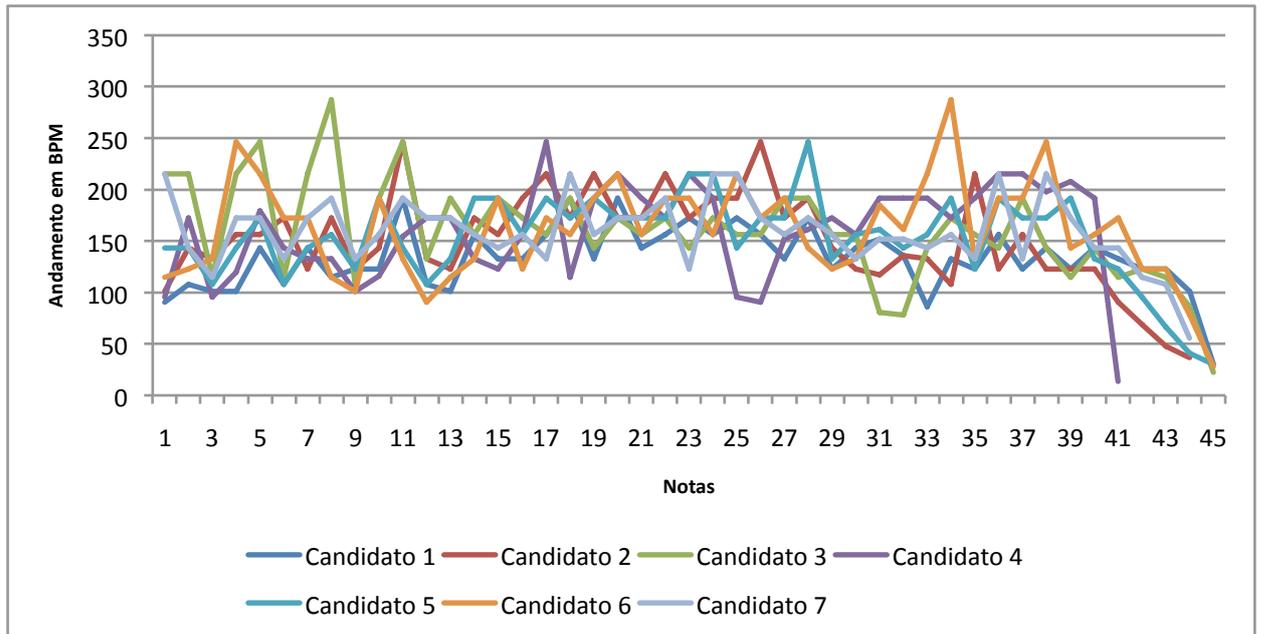


Figura 14 – Agógica seção F.

Os candidatos 1, 3, 4 e 7 mantiveram padrões ternários de variação no andamento do início até a nota 12 da seção. Este padrão encontrado pode ser consequência das dificuldades para a mão esquerda existentes no trecho - como o uso de ligados entre três notas seguidas - e também das rápidas mudanças de corda realizadas, que são dificuldades para ambas as mãos.

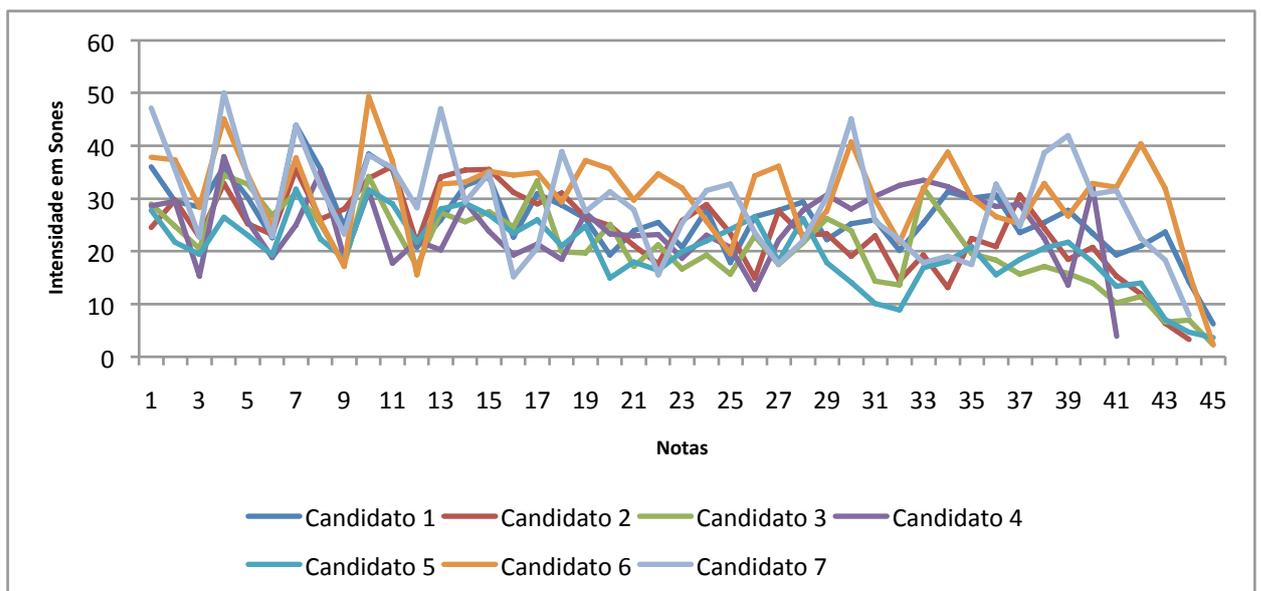


Figura 15 – Dinâmica da seção F.

No início da seção (Figura 15), observa-se que o efeito dos ligados compostos (no caso, ligados sobre três notas) e das dificuldades da mão esquerda ficam ainda mais claros na dinâmica: a primeira nota de cada três é a mais forte e a terceira de cada três é a mais *piano* em praticamente todas as execuções (o candidato 2 foge à regra). Em ligados compostos, essa consequência é esperada. Entretanto, mesmo quando não há ligados isso acontece: a maioria dos candidatos só usou ligados nas notas 4-5-6 e 10-11-12, (o candidato 3 nem sequer usou ligados) mas a variação dinâmica regular a cada três notas é observada das notas 1 a 12.

3.3.7 Seções G e G'

Estas seções são semelhantes em relação à execução da mão esquerda e na técnica empregada na mão direita. O paralelismo é aplicado de forma similar em ambas e provoca traslados horizontais constantes da mão esquerda pela escala do instrumento.

3.3.7.1 Seção G

The image shows a musical score for Section G. It is written on a grand staff with a treble clef. The left hand part is marked 'Parallelismo!' and includes fingering numbers 4, 2, 3, 4, 2, 3, 2. The right hand part consists of a series of chords and intervals.

Exemplo musical 23 – Seção G.

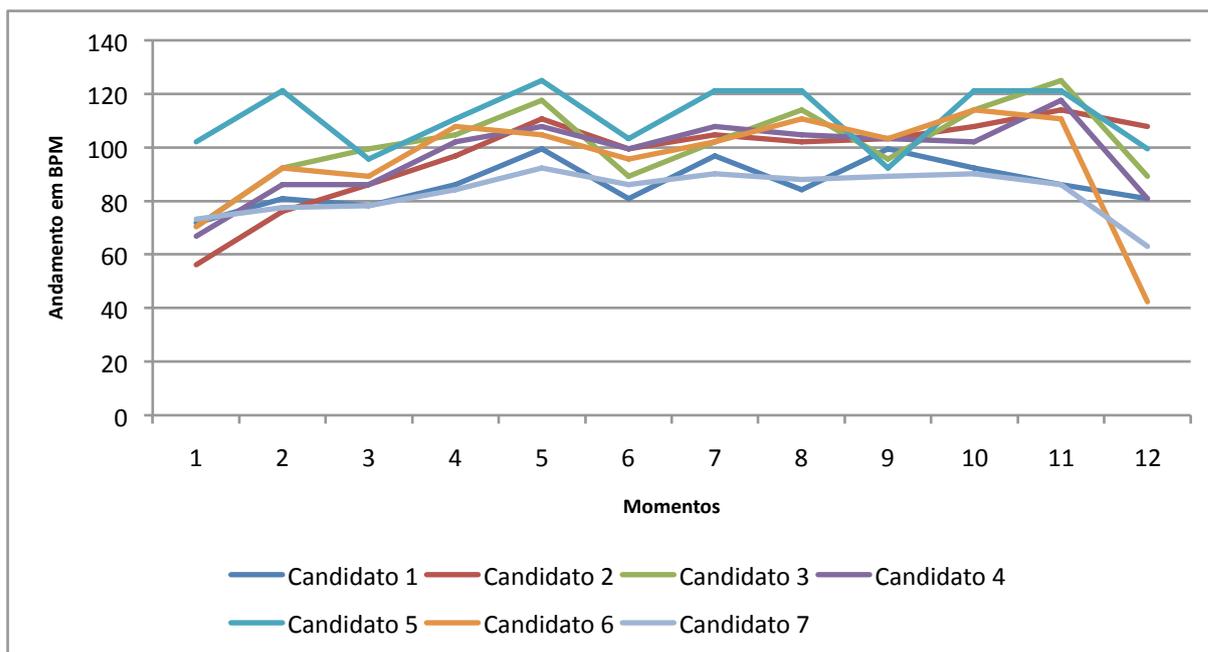


Figura 16 – Agógica da seção G.

A execução da seção G (Exemplo musical 23) foi, nas interpretações, a que sofreu menos variação em termos de andamento e de concepção. A digitação de mão direita empregada é praticamente a única possível: “ppp” – “i” – “ma”, usando o toque escovado do polegar para tocar simultaneamente em três cordas¹¹⁰. Esta técnica tende a tornar os acentos indicados quase inevitáveis¹¹¹. Quase todos os intérpretes realizaram a seção com um *accelerando* em direção aos momentos 10 e 11, acompanhado de um *crescendo* até o momento 10. A exceção foi o candidato 5, que oscilou os andamentos entre 100 e 120 BPM, sem caracterizar *accelerando* ou *rallentando*. Os candidatos 2 e 5 fizeram os ápices dos seus *crescendos* em pontos diferentes dos demais (momentos 8 e 9, respectivamente). O candidato 6 terminou esta seção com uma pausa, destacando-se dos demais candidatos, que tocaram as seções G e G’ de forma mais contínua.

¹¹⁰ Na verdade, as notas são tocadas sucessivamente, mas em um intervalo de tempo muito curto. Dessa forma elas soam quase simultaneamente.

¹¹¹ Infelizmente, assim como aconteceu no final da seção C, devido à alta velocidade das notas e a imprecisão de algumas execuções, não foi possível marcar cada nota do trecho para fazer as medições de agógica e dinâmica. Para essas medições foram utilizados grupos de fusas organizados de acordo com a aparição dos baixos: 3 fusas, 3 fusas e 2 fusas. Cada um destes grupos está representado no gráfico como um dos momentos numerados.

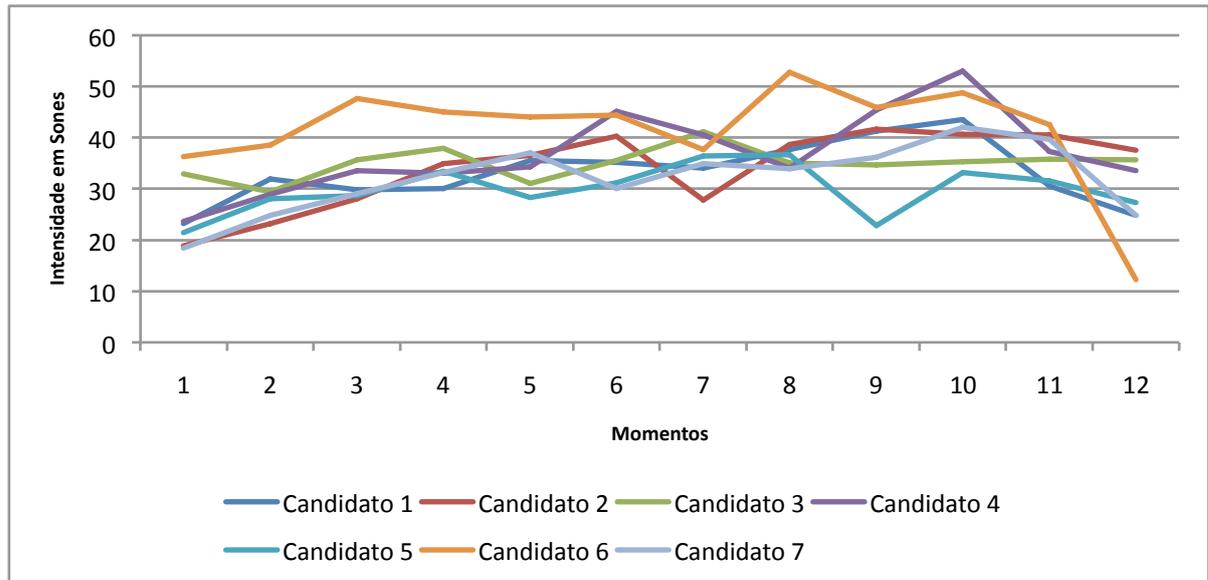


Figura 17 – Dinâmica da seção G.

3.3.7.2 Seção G'



Exemplo musical 24 – Seção G.

Na execução da seção G' (Exemplo musical 17), constatou-se a ocorrência de variações nas digitações, nos andamentos (entre 81 e 168 BPM) e nas acentuações¹¹². Observou-se o uso de quatro digitações diferentes para a mão direita: (1) p-p-p-i-m-a; (2) p-p-i-m-a-i; (3) p-i-m-a-i-m; e (4) p-i-m-p-i-m. As duas últimas – utilizadas respectivamente pelos candidatos 3 e 7 – aparentemente não se adequam à realização do acento indicado na partitura. Nestas execuções, (candidatos 3 e 7), verificou-se também um acento nas notas tocadas logo após o

¹¹² Assim como na seção G, na seção G', devido à alta velocidade das notas e a imprecisão de algumas execuções, não foi possível marcar cada nota do trecho para fazer as medições. Aqui foram utilizados os grupos de seis fusas como referência para os andamentos e dinâmicas. As referências sobre acentuação para este trecho são oriundas da escuta comparativa.

traslado vertical da mão direita (destacadas com letras maiúsculas em negrito): p-i-m-a-**I**-m e p-i-m-**P**-i-m. Entretanto, as digitações p-p-p-i-m-a (a mais utilizada) e p-p-i-m-a-i não foram totalmente eficientes para garantir a execução clara do acento, nem para evidenciar a nota que inicia cada grupo. Nesses dois aspectos, os candidatos 5 e 6 foram os mais eficientes. Apesar de conseguirem produzir o acento, os candidatos 2 e 4 obtiveram pouca clareza na articulação da nota inicial dos grupos de seis fusas, o que fez com que a segunda nota de cada grupo – a nota acentuada – soasse como se fosse a primeira¹¹³.

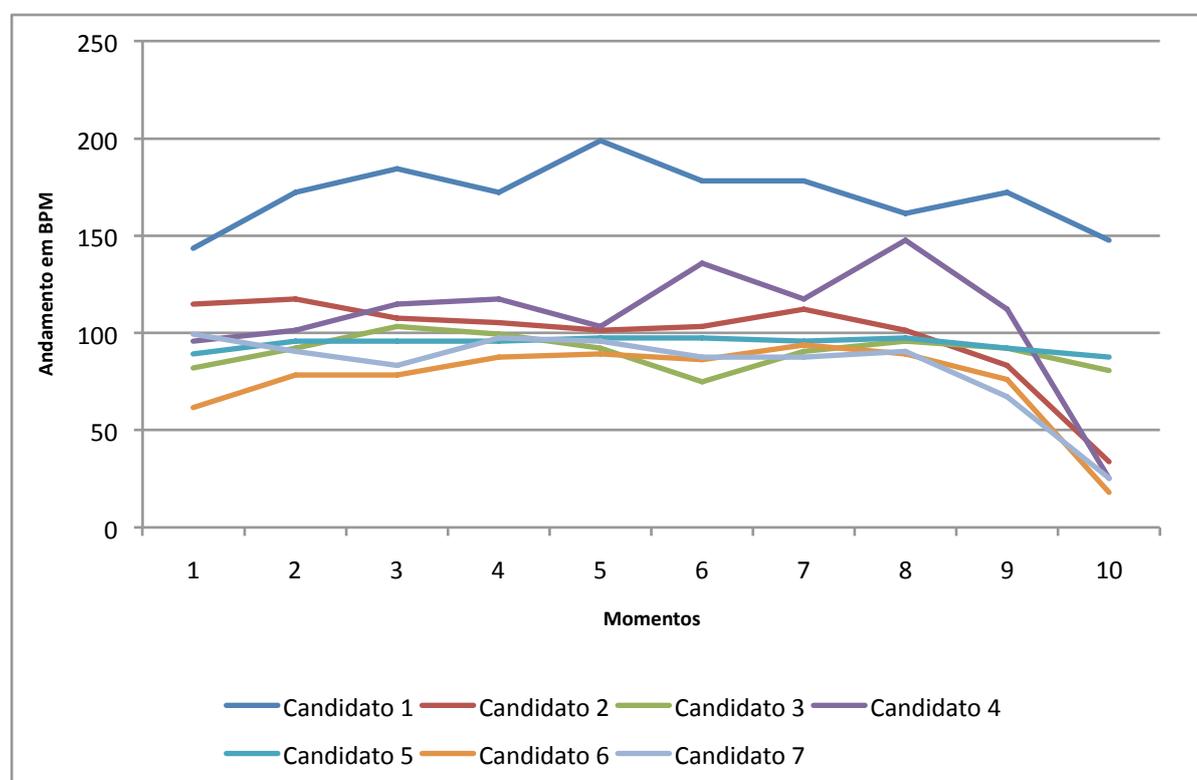


Figura 18 – Agógica da seção G'.

¹¹³ Por não ter sido possível medir a intensidade de cada nota individualmente, os dados sobre a acentuação nesta seção foram obtidos através da comparação auditiva apenas.

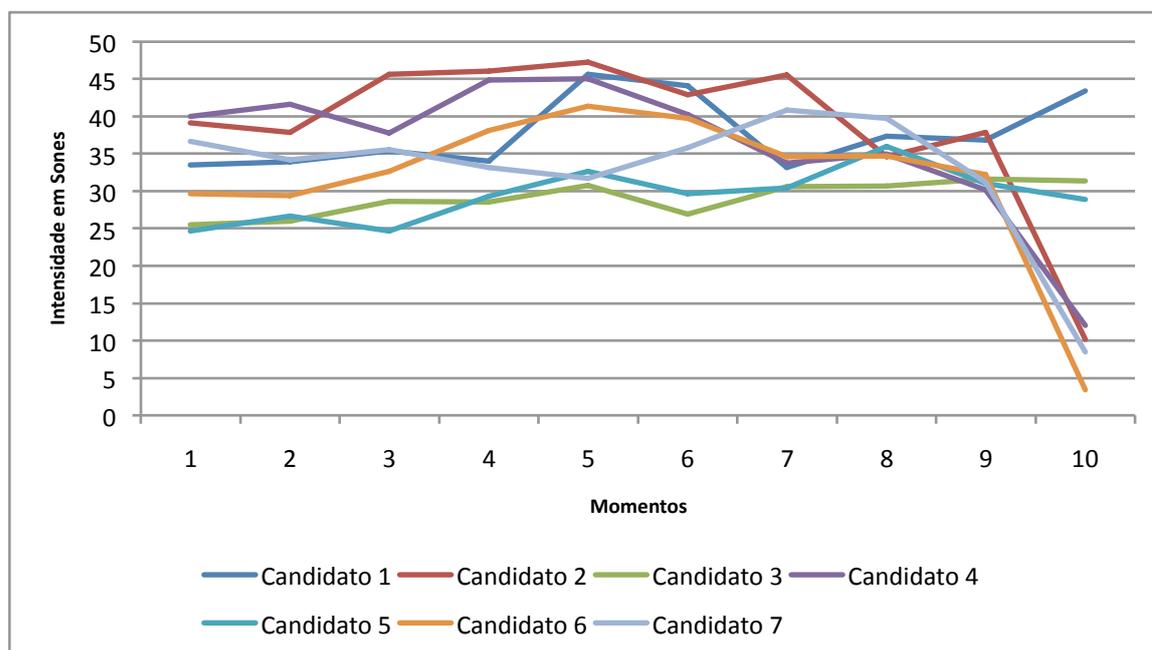


Figura 19 – Dinâmica da seção G'.

Além dos problemas de acentuação, foram observadas as seguintes imprecisões técnicas: emissão pouco clara de algumas notas e irregularidade rítmica. Isso permite supor que, à época, os candidatos estariam tocando no limite de suas possibilidades técnicas. O traço diagonal, que corta os colchetes no lado esquerdo de cada grupo de fusas, determina que cada grupo de notas desta seção deva ser executado com a maior velocidade possível. Aparentemente, alguns candidatos não condicionaram o andamento das suas performances às suas possibilidades técnicas, e isso pode ter causado as referidas falhas na execução.

Na agógica desta seção (Figura 18), o principal efeito aplicado foi um significativo *rallentando* no final da seção (candidatos 2, 4, 6 e 7). Os candidatos 4 e 6 fizeram também um *accelerando* em direção aos momentos 7 e 8. O candidato 5 praticamente não variou o andamento na seção e o candidato 3 variou muito pouco. Observa-se que o candidato 1 se destaca por um andamento mais veloz, e por fazer uma grande curva *accelerando/rallentando*. Este candidato tocou as três primeiras notas da seção como se elas fossem simultâneas (de forma similar ao que ocorre na seção G) e não como notas sucessivas.

Este é um exemplo no qual um certo descontrole sobre o andamento influenciou na clareza e correção da execução.

Na dinâmica (Figura 19), observa-se que os candidatos 3 e 5 realizam um *crescendo* mais ou menos linear em direção ao fim. Os candidatos 2, 4 e 6 realizaram um *crescendo* em direção ao momento 5 e fizeram um grande *decrecendo* no final da seção. O candidato 1 fez também um *crescendo* em direção a nota 5, mas decresce até o momento 7 e volta a crescer em direção ao fim da seção. O candidato 7 começa a seção com um leve *decrecendo* até a nota 5, cresce em direção a nota 7 e decresce significativamente até o fim.

3.3.8 Seção H

Apesar da grande diferença nas médias dos andamentos (que variaram entre 100 e 184 BPM), percebeu-se, em todas as interpretações da seção **H** (exemplo musical 25), um longo *accelerando* inicial e um *rallentando* nas últimas notas. Os candidatos 1, 2, 3, e 4 tocaram a última nota da seção utilizando um harmônico. O candidato 6 realizou um *glissando* da primeira para a segunda de cada quatro notas da seção. Ao final da última nota da seção, o candidato 7 fez um *glissando* para o grave.



Exemplo musical 25 – Seção H.

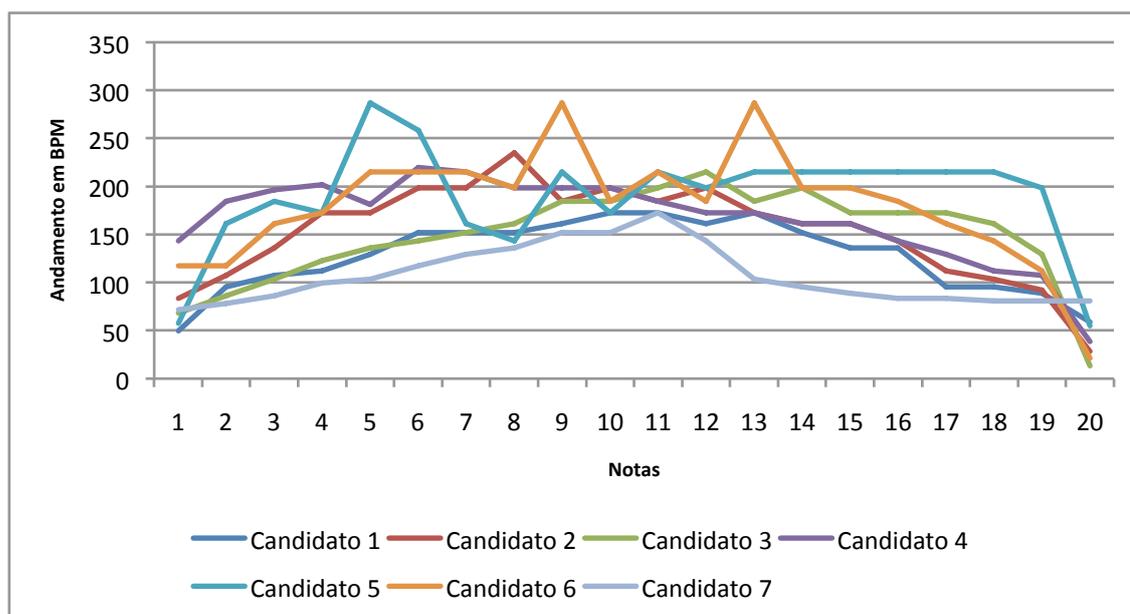


Figura 20 – Agógica da seção H.

Nesta seção, a tendência geral é de acelerar do início até o meio da seção e depois *rallentar*, assim delineando uma curva *accelerando/rallentando*. No gráfico (Figura 20), pode se observar que o ápice dessas curvas varia – acontecendo mais no início da seção, no caso dos candidatos 2 e 4, e mais centralmente na interpretação dos candidatos 1, 3 e 7. O candidato 5 acelera até a nota 5, *rallenta* até a nota 10, estabiliza o andamento da nota 11 até a nota 18 e, a seguir, *rallenta* novamente. O candidato 6 segue o padrão de acelerar em direção ao meio da frase (notas 11 e 12) e *rallentar* depois, mas tem dois picos de andamento fora do centro, nas notas 9 e 13.

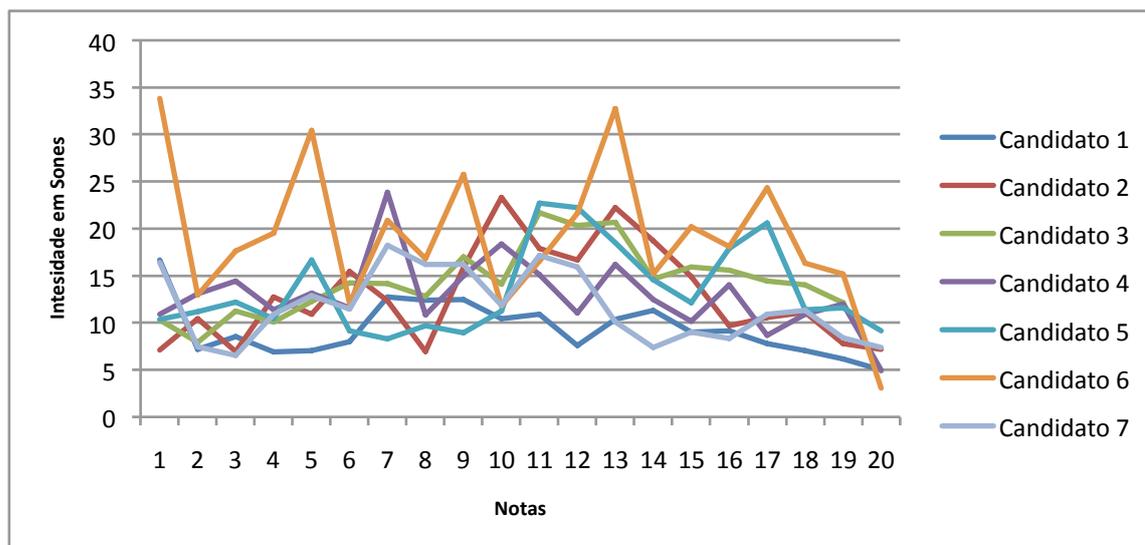


Figura 21 – Dinâmica da seção H.

Na Figura 21, podemos observar que os candidatos 1, 3, 6, e 7 realizaram a primeira nota da seção de maneira significativamente mais forte do que a segunda. Deste grupo, os candidatos 1, 3 e 7 tocaram a primeira nota da seção sem *pizzicato*¹¹⁴, o que pode explicar a diferença na dinâmica. Entretanto o candidato 6 – com a maior variação dinâmica entre a primeira e a segunda nota – utilizou *pizzicato* desde a primeira nota, enquanto o candidato 5 tocou a primeira nota sem *pizzicato*, mas com dinâmica inferior à segunda nota. Nesta seção, o candidato 6 marcou enfaticamente a primeira nota de cada grupo de quatro, o que corresponde ao início de cada exposição da sequência verificada neste trecho. Num plano mais geral, é observada a tendência de crescer em direção ao meio da seção (em torno dos momentos 10 e 11) e um decrescendo até o fim. Os candidatos 2, 3, 4, 5 e 7 se aproximaram deste padrão.

3.3.9 Seções I e J

Até este ponto, os andamentos – dentro de uma mesma seção – só foram alterados de forma contínua (com *accelerandi* e *rallentandi*) ou em trechos escritos com notas de duração

¹¹⁴ Na partitura, a anotação do *pizzicato* aparece apenas na segunda nota.

indefinida¹¹⁵. Entretanto, sobre a seção I (Exemplo musical 26) constata-se que somente o candidato 7 manteve a proporção métrica entre os *rasgueados* e os trechos em *pizzicato* compostos por colcheias. Além disso, os candidatos 1, 3, 5, 6 e 7 executaram as percussões de J (Exemplo musical 27) praticamente no mesmo andamento dos *rasgueados* de I, que são escritos com a mesma figura rítmica.

3.3.9.1 Seção I

Exemplo musical 26 – Seção I.

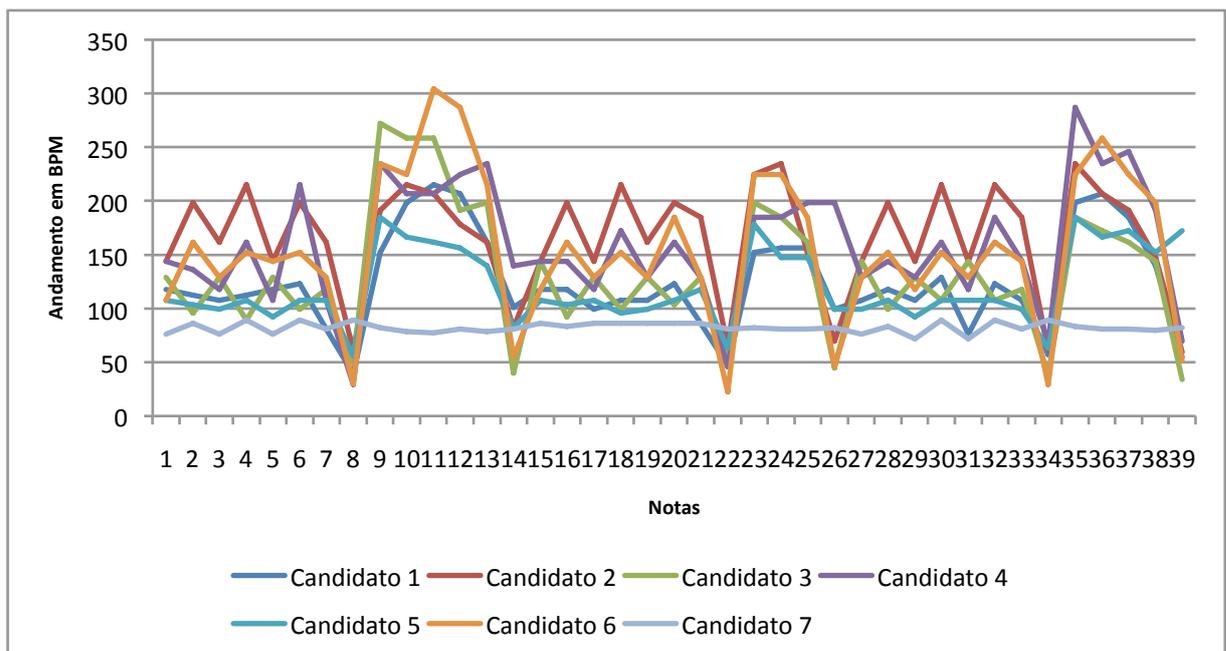


Figura 22 – Agógica da seção I.

¹¹⁵ Ver item 1.2 Questões formais.

Na Figura 22, podemos verificar uma diferença no padrão de execução do candidato 7 em relação aos demais. Ele mantém um andamento regular entre os acordes executados com *rasgueado* e as colcheias executadas em *pizzicato*, e também ao longo destas subseções, sem *rallentandos* ou *accelerandos*. As interpretações dos outros candidatos são caracterizadas por uma grande diferença entre o andamento médio (ver Quadro 3) das duas subseções – o que é reforçado pela colocação de uma pequena fermata em cada acorde antecedente ao trecho em *pizzicato* – e também pela utilização de *accelerandos* e *rallentandos* nos trechos em *pizzicato*. O candidato 2 tem os andamentos médios próximos nas duas subseções, mas seu padrão fraseológico o distingue claramente daquele verificado na execução do candidato 7.

Como foi explicado anteriormente, esta seção é composta de trechos derivados do ritmo da seção A e de trechos extraídos da seção H (escritos em figuras com o dobro do valor original). Uma provável explicação para a diferença nos padrões está relacionada à compreensão formal que cada candidato teve da seção e às diferentes ideias a respeito da variação dos andamentos entre as seções. Diferentemente da divisão formal que propusemos inicialmente¹¹⁶, foi possível verificar (nas entrevistas) que os candidatos 1, 2, 4, 5 e 6 entenderam estes *rasgueados* como sendo pequenas seções independentes em relação aos trechos com colcheias em *pizzicato*. Assim, o entendimento formal destes sobre a seção I é perfeitamente coerente com as suas execuções, considerando-se as suas concepções gerais da relação entre os andamentos das seções, ou seja: a variação dos andamentos das seções e a delimitação de cada uma delas com efeitos agógicos e dinâmicos. Na sua entrevista, o candidato 7 (que manteve os andamentos nesta seção) informou que na época do concurso não teria considerado esta possibilidade de separação formal, mas que atualmente experimentaria esta opção.

¹¹⁶ Na qual identificamos as diferenças entre as partes desta seção, mas optamos por considerar o todo com uma seção única devido a sua coerência interna e a sua distinção em relação às demais seções.

A justaposição de técnicas distintas na mão direita – *rasgueados* seguidos por notas em *pizzicato* – também pode ter influenciado a execução da maioria dos candidatos. A transição entre estas tende a atrasar a execução devido ao tempo necessário para a preparação dos *pizzicati*, o que por sua vez acentuou a separação entre as subseções¹¹⁷. Também se deve destacar que, ao executar esta seção com maior regularidade no andamento, evidencia-se mais a diferença de valor entre os *rasgueados* (fusas e semicolcheias) e as colcheias. Essa diferença de andamentos praticada pela maioria dos candidatos teve o efeito de atenuar as diferenças nos valores, tornando a seção menos interrupta.

Além da variação nos andamentos destes trechos, foi encontrada grande variação rítmica nos *rasgueados*. De um acorde para o seguinte, a diferença chegou com frequência a 30 BPM, e nos casos extremos esta variação foi de mais de 100 BPM (candidato 4, da nota 5 para a nota 6). Esta irregularidade foi mais frequente nos candidatos 2, 3, 4, 6 e 7: na maioria dos casos, os acordes escritos em semicolcheias foram encurtados em relação aos escritos em fusas. A única exceção foi o candidato 3, que encurtou as fusas em relação às semicolcheias. Uma hipótese para explicar essa variação está na técnica utilizada, como pode ser visto no Quadro 9:

Quadro 9 – Técnicas e oscilações no ritmo da seção I.

CANDIDATO	DIREÇÃO DO RASGUEADO	OSCILAÇÃO NO RITMO
1	Começa do agudo para o grave, e segue alternando a direção.	Pouca. Encurta a semicolcheia
2	Começa do grave para o agudo e segue alternando a direção.	Muita. Encurta a semicolcheia
3	Começa do grave para o agudo e segue alternando a direção.	Muita. Encurta a fusa
4	Começa do grave para o agudo e segue alternando a direção.	Muita. Encurta a semicolcheia
5	Começa do grave para o agudo e segue alternando a direção.	Pouca. Encurta a semicolcheia
6	Começa do grave para o agudo e segue alternando a direção.	Muita. Encurta a semicolcheia
7	Sempre do grave para o agudo.	Moderada. Encurta a semicolcheia

¹¹⁷ Durante a entrevista, esta razão chegou a ser mencionada pelo candidato 5.

Os candidatos 2, 3, 4, 5 e 6 realizaram esses *rasgueados* começando pela nota mais grave no primeiro acorde. No acorde seguinte começaram pela nota mais aguda, e seguiram alternando estas possibilidades sucessivamente. Destes, quatro candidatos (2, 3, 4 e 6) foram muito desiguais na proporção entre os acordes em fusa e os acordes em semicolcheia. Pode haver, então, uma associação entre esta solução técnica e a irregularidade rítmica observada. O candidato 5 foi o único a adotar esta opção e tocar a relação fusa/semicolcheia de forma mais regular. Os candidatos 1 e 7, que optaram por outras soluções, foram mais regulares no ritmo que os demais.

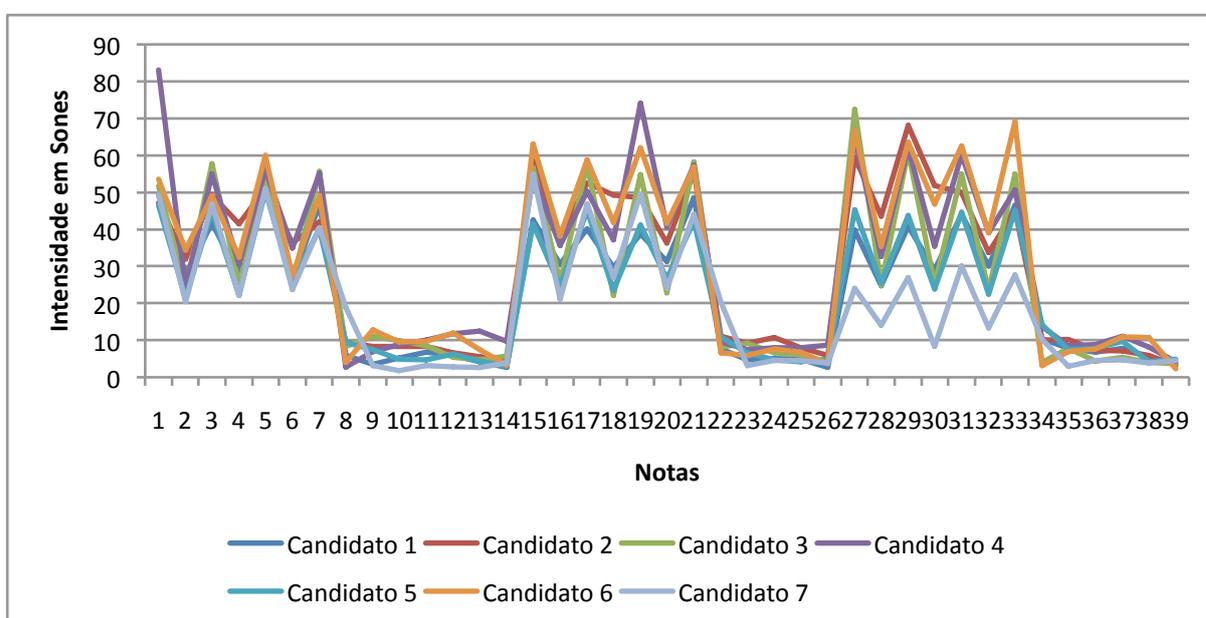


Figura 23 – Dinâmica da seção I.

A dinâmica dos *rasgueados* (Figura 23) seguiu um padrão unânime: as fusas sendo sempre executadas mais fortemente do que as semicolcheias. Na realização dos trechos em *pizzicato*, aconteceu maior variação, sendo encontradas curvas *crescendo/decrescendo*, curvas em *crescendo*, curvas em *decrecendo* e apenas um exemplo em ziguezague (candidato 6 no primeiro trecho em *pizzicato*).

Num plano mais geral, pode se averiguar que os candidatos 2, 3, 4 e 6 executaram o último trecho de acordes em *rasgueado* em um plano mais forte do que os anteriores, enquanto o candidato 7 tocou o mesmo mais *piano*.

3.3.9.2 Seção J

Exemplo musical 27 – Seção J.

Na seção **J** (Exemplo musical 27), a indicação para percussão é genérica e determina apenas que a percussão seja realizada no tampo. Ao percutir nesta parte do violão, pequenas modificações de posição podem gerar grande variação tímbrica, abrindo um grande leque de possibilidades. Foram registradas diversas maneiras de executar estas percussões: os candidatos 1, 2, 4, 6 e 7 modificaram o timbre durante a percussão. Três destes (2, 4 e 6) também percutiram a lateral do violão. Os candidatos 1, 3 e 7 variaram também a dinâmica durante os efeitos percussivos.

Observou-se também um possível erro de notação: o segundo trecho em harmônicos é uma repetição dos harmônicos encontrados na seção **D**; no entanto, aparece um *fé* 2 (antepenúltima nota) no lugar do *mi* 2 (a terceira nota da seção **D**). Os candidatos 4 e 5 optaram por tocar esta nota de acordo com o que está anotado na partitura, enquanto os outros optaram repetir a nota encontrada na primeira aparição de **D**.

Assim como na seção **I**, foram verificadas irregularidades rítmicas na seção **J**, principalmente na execução dos candidatos 1, 2 e 5. Nos gráficos dos candidatos 1 e 5 (e também nos candidatos 6 e 7, quando isso ocorre), a irregularidade aparece a cada duas notas. O candidato 2, de modo diverso do que fez em **I** (quando a irregularidade ocorria de duas em

duas notas), realizou cada grupo de quatro notas com a primeira mais veloz e a quarta mais lenta.

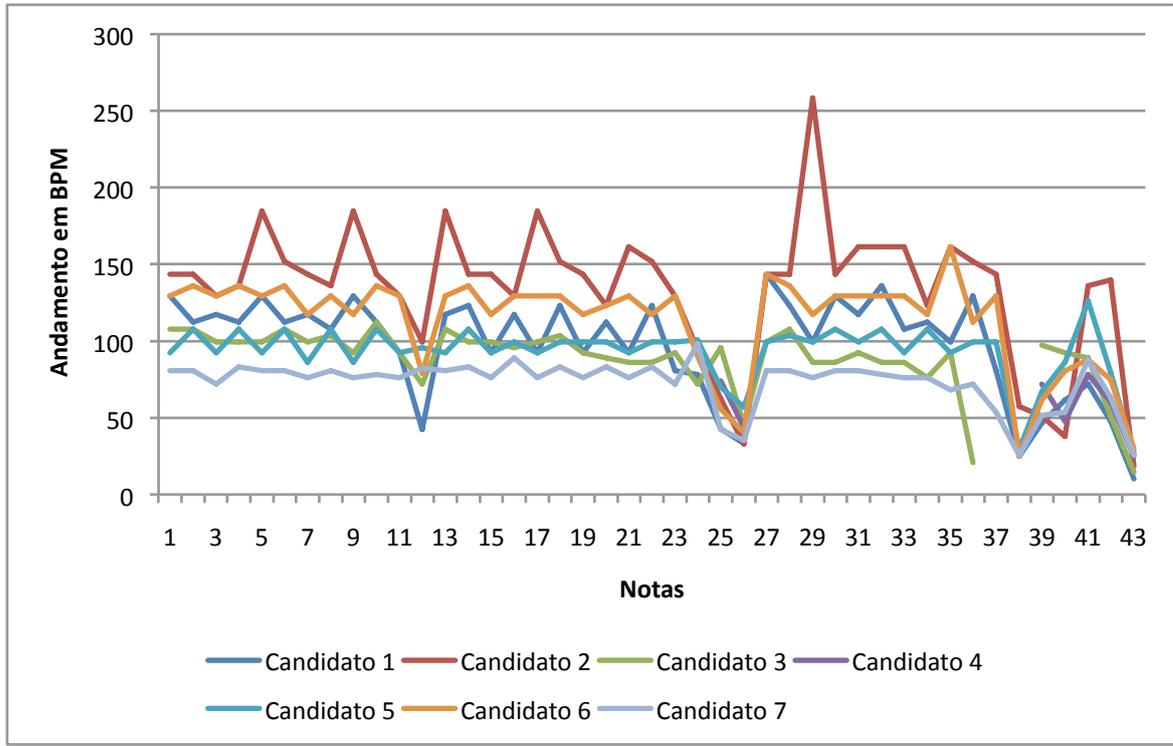


Figura 24 – Agógica da seção J.

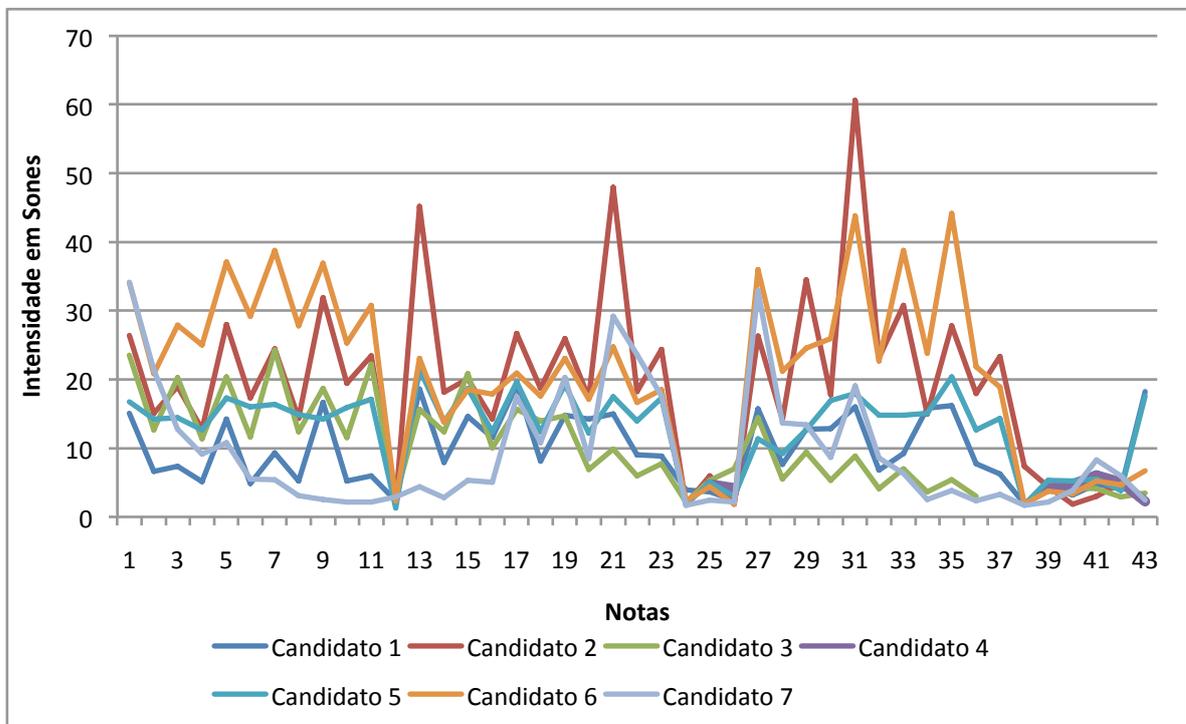


Figura 25 – Dinâmica da seção J.

Na Figura 25¹¹⁸, podemos destacar as opções dinâmicas dos candidatos 3 e 7. O primeiro realiza um *decrecendo* ao longo das percussões, enquanto o segundo faz um *decrecendo* seguido de um *crescendo*, continuando com outro *decrecendo*. Os candidatos 2 e 6 variaram a dinâmica a cada seção de percussão, sendo que o candidato 6 fez curvas *crescendo/decrecendo* bem delineadas com a segunda seção de percussões mais *piano*, enquanto o candidato 2 tocou um pouco mais *forte* cada repetição das percussões. Os outros candidatos mantiveram uma dinâmica mais estável ou fizeram uma curva mais suave para cada um dos trechos de percussão.

3.3.9.3 Padrões de oscilação rítmica nas seções I e J

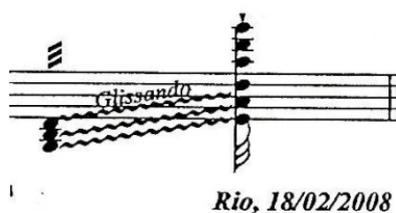
Duas técnicas distintas são utilizadas nestas duas seções – *rasgueados* em **I** e percussão em **J** – mas a figuração rítmica é a mesma. A manifestação da oscilação é mais variada em **J** do que em **I**, sendo também as técnicas utilizadas para percutir mais diversificadas do que as utilizadas nos *rasgueados*. Sobre a seção **I**, podemos levantar três hipóteses para as possíveis causas dos padrões de oscilação rítmica: (1) a técnica de execução estaria influenciando no ritmo; (2) os candidatos teriam alguma dificuldade na realização precisa daquele ritmo; (3) a dinâmica empregada poderia estar provocando a oscilação. Na realização das percussões da seção **J**, a situação é parecida, embora um pouco mais complexa (ver Quadro 10): agora se observam diferenças nas regiões percutidas, na técnica de execução, nas concepções dinâmicas variadas e nos diferentes padrões de irregularidade rítmica. Outro dado importante é que na execução da seção **J**, os candidatos que mais oscilaram não são necessariamente os mesmos da seção **I** (2, 3, 4, 6 e 7 na seção **I** e 1, 2 e 5 na seção **J**) – isso indica a probabilidade de ser uma questão mais técnica do que rítmica.

¹¹⁸ O candidato 4 foi muito impreciso na execução das percussões, tendo tocado mais notas do que estão escritas. Isto impossibilitou a marcação dos momentos em que as notas ocorrem na sua execução e, conseqüentemente, só foi possível representar no gráfico os harmônicos da seção.

Quadro 10 – Execução das percussões da seção J.

CANDIDATO	DIGITAÇÃO	VARIAÇÃO NOS TIMBRES
1	a + m + i + p	Com variação nos timbres dentro de cada célula de quatro notas e entre cada seção de percussões.
2	ma + i + p + ME (dedos 2 e 3 da mão esquerda).	Com variação nos timbres dentro de cada célula de quatro notas
3	ima juntos (percussão sobre o cavalete)	Sem variação nos timbres.
4	ME + am + i + p. (ME = dedos 1, 2, 3 e 4 da mão esquerda)	Com variação nos timbres dentro de cada célula de quatro notas e entre cada seção de percussões.
5	Sempre com o polegar da mão direita.	Sem variação nos timbres.
6	Utilizou os polegares das mãos esquerda e direita.	Com variação nos timbres entre cada seção de percussões e também entre as células da ultima seção de percussões.
7	Sempre com o polegar da mão direita.	Variação nos timbres a cada duas notas.

3.3.10 Seção Final

Exemplo musical 28 – Seção **Final**.

Na pequena seção **Final** (Exemplo musical 28), foi possível observar grande variedade na velocidade do *glissando* e na sustentação (ou não) dos acordes que o iniciam e finalizam. Entretanto, os gráficos para este trecho resultaram ininteligíveis, em função da existência de

apenas dois pontos possíveis para marcar – o primeiro e o segundo acordes. Por isso serão apresentados, a seguir, os dados obtidos a partir da escuta comparativa:

Quadro 11 – Execução da seção **Final**.

CANDIDATO	RASGUEADOS (DIGITAÇÃO DA MÃO DIREITA)	GLISSANDO (VELOCIDADE)	ACORDES
1	i	Média	Demora nos acordes antes e depois do <i>glissando</i> . Obs.: Faz <i>glissando</i> para o grave depois do acorde final.
2	a-m-p	Média	Segue rapidamente do primeiro acorde para o <i>glissando</i> e espera bastante no acorde após o <i>glissando</i> .
3	i (usado como palheta)	Lento	Não demora nos acordes. Segue logo para o <i>glissando</i> e corta assim que chega no acorde final.
4	pi (usados como palheta)	Em <i>accelerando</i>	Não demora nos acordes. Segue logo para o <i>glissando</i> e corta assim que chega no acorde final.
5	i	Rápido	Demora no primeiro acorde. Corta assim que chega ao acorde final.
6	i	Bem lento	Não demora nos acordes. Segue logo para o <i>glissando</i> e corta assim que chega no acorde final.
7	pi (usados como palheta)	Média	Demora no primeiro acorde. Corta assim que chega ao acorde final.

Todos os candidatos optaram por utilizar *rasgueados* para tocar o *tremolo* sobre os acordes em *glissando*. Excetuando-se o candidato 2, todos os candidatos optaram pelo *rasgueado* com o dedo indicador, ou simulando uma palheta (com o dedo indicador ou com os dedos polegar e indicador), soluções que resultam em ritmos binários. O candidato 2 optou por *rasguear* com três dedos, resultando numa execução mais veloz e com padrão ternário.

3.4 PROPOSIÇÕES INTERPRETATIVAS

Como encerramento deste capítulo, apresentamos uma partitura com as indicações resultantes de uma filtragem crítica das opções técnicas e dos recursos interpretativos observados ao longo das performances de *Alternâncias*, inclusive a nossa. Esta filtragem crítica obedece a critérios práticos e objetivos – como a eficiência técnica, a atenção às

indicações do compositor e às questões estruturais da obra – mas tem também um caráter pessoal, na escolha de certos gestos interpretativos sobre os quais não há critérios objetivos pertinentes.

Estas proposições não estão sendo oferecidas com o objetivo de servir como um modelo único de execução, mas sim como um *exemplo* (nos termos de Bowen) possível entre muitos outros. Isto não impede que eventualmente esta partitura possa ser usada como uma *síntese* (ou *sumário*) por outros intérpretes – como de fato ela servirá para nossas próprias execuções futuras, e possivelmente para outros violonistas que venham a executar esta obra sob a nossa orientação.

Alternâncias

para Violão

Edino Krieger

Nervoso, ritmado (sempre bem acentuado)

Violão

5 5 3 4 2 4 3 2 1 3 2 3 4 3 4 3 4 3 4

mf accel. ten. accel. rall.

a tempo

5 4 3 2 1 2 1 2 3 2 3 VII V VIII 0

p accel. rall.

Harmônicos
calmo XIX

1 2 0 1 4 2 4 1 4 1 4 2 3

p

(realizar todos os harmônicos com a mão direita, inclusive os naturais)

doce e flexível

4 2 3 4 4 2 3 4 6 5 3 2 2 3

accel. rall. accel. rall. accel.

accel. e cresc. *rall.* *accel.*

4 2 1 0 1 0 4 3 *ami* 4 1 0 *ami* *p* *ami* *ami* *ami* *ami* *mi* *ami* *ami*

4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0 4 3 2 1 0

Harmônicos 2 3 4 0 1 2 4

(como na primeira vez)

cresc. e accel. poco a poco

(marcando a 1ª nota de cada grupo e os acentos)
f *decresc. poco a poco*

molto rall.

(ainda mais marcado)

Alternâncias

accel. e cresc. poco a poco molto rall.

mf pizz. -----

C.XII

f *poco accel.* *poco rall.*
pizz. mf

f *pizz. mf*

pizz. mf

(batendo no tampo) (variar o local da percussão)

Harm. 0 0

(batendo no tampo) (variar o local da percussão)

Harm. 0 0 0 0 #0

Alternâncias

The musical score consists of two staves. The upper staff features six measures of music, each beginning with a double bar line and a fermata. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some accidentals. The lower staff contains a single long line of music, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a 'Glissando' section towards the end, indicated by wavy lines and the word 'Glissando' written above the staff.

*mf pizz.**accel. e cresc. poco a poco**rall.*

Rio, 18/02/2008

3.4.1 Referências e orientações sobre as proposições

A ideia de variar significativamente os andamentos entre as seções não estava clara para este autor antes da *VI Seleção de Novos Talentos da AV-Rio*. Comparando as sete interpretações apresentadas no referido concurso, ficou evidente a maior eficácia desta opção, uma vez que aumenta a palheta expressiva da obra e tem conseqüências positivas sobre a eficiência técnica nas interpretações.

Na execução da seção **A**, consideramos especialmente importante atentar para a acentuação, que foi um dos aspectos menos valorizados pela maioria dos candidatos. Os candidatos 5, 6 e 7 foram os mais eficientes neste aspecto, e o resultado é um efeito é mais convincente, que realça o caráter “nervoso, ritmado”, sobretudo quando a seção é executada num andamento mais veloz (como foi o caso dos candidatos 5 e 6). Nas repetições da seção, surgiram opções interessantes, aplicadas pelos candidatos 1, 3, 5, 6 e 7, com a utilização de técnicas alternativas como o toque escovado com *i-m* ou *p* e a imitação da palheta. A variação da técnica utilizada e a aplicação de diferentes articulações e padrões dinâmicos ao longo das repetições enriquece a interpretação. Esta variação pode ser especialmente adequada à penúltima execução da seção **A**, por ser a última antes da recapitulação.

A seção **B** teve sua execução praticamente unânime em relação a subdivisão interna do trecho. Consideramos interessante o efeito realizado pelo candidato 2, que destacou o ápice da seção com efeitos agógicos e dinâmicos, que procuramos registrar na partitura.

Na seção **C** alguns candidatos (3, 4, 5 e 7) demarcaram o início das tercinas com um acento. Sugerimos, ao invés do acento, realizar pequenos *crescendi* e *decrescendi* tendo cada início de tercina como um ápice. O candidato 7 esboça esse efeito, mas os seus *crescendi* não são muito claros. Sugerimos ainda um *crescendo* ao longo dos dois primeiros grupos de semifusas no final da seção seguido de um *decrescendo* em direção ao harmônico que a encerra.

A digitação e articulação das seções **B** e **C** permaneceram praticamente sem alteração em relação à proposta por Nicolas de Souza Barros, por considerarmos o efeito das *campanellas* como sendo o mais adequado para estas seções.

Na seção **D**, a execução de todos os harmônicos com a mão direita (como fizeram os candidatos 2, 3 e 5) ajuda a manter uma sonoridade mais homogênea entre os harmônicos.

A realização de pequenos *accelerandi* no início e *rallentandi* no fim de cada uma das seções é um efeito que suaviza a transição entre elas, que na maioria das vezes é brusca. Este efeito foi utilizado por todos os candidatos, em algum nível, e torna a música mais “fluida”. Entretanto, quando realizado em todas as seções, a previsibilidade deste efeito o torna menos interessante. A variação na realização das transições quebra essa previsibilidade, ajudando a manter o interesse ao longo da execução. Entre algumas seções é possível fazer a transição de forma mais contínua (como fizeram os candidatos 4 e 5, entre as seções **E** e **F**, e entre as seções **G** e **G'**) ou, eventualmente, com um corte brusco, com uma pequena cesura (como fez o candidato 6 entre diversas seções). Um momento interessante para esta cesura é após a terceira aparição da seção **A**, pois ela é precedida pela seção **D** (onde o tempo é livre), e seguida pela seção **E**, que entendemos como um momento apropriado para tocar com um timbre mais “doce”, e onde o tempo pode ser mais *rubato*. Nesse contexto, uma execução da seção **A** mais *a tempo* e bem marcada resulta num forte contraste, e a execução da seção **E** um pouco mais lenta que a seção **A** (como fez o Candidato 5) favorece esse efeito. Ao longo da seção **E**, pode ser realizado um gradual aumento na tensão, impulsionado por pequenos *accelerandi* e *crescendi* nos trechos ascendentes, conduzindo a um *accelerando* nos quatro últimos acordes arpejados e culminando na seção **F**. Também entre as seções **G** e **G'** é possível realizar uma transição mais contínua: a seção **G** pode ser executada em um longo *accelerando* que culmina no início da seção **G'**, que termina com um *molto rallentando* no último acorde arpejado. O controle do andamento na seção **G'** é fundamental para garantir

uma execução clara do arpejo e sobretudo dos acentos, que estão marcados em uma posição de difícil execução. A digitação *p-p-p-i-m-a* nos parece a mais indicada para a realização desta seção, mas exige atenção no ritmo e no acento realizado pelo polegar.

Na digitação da seção **F** há um aspecto peculiar que é o uso da digitação *a-m-i* sobre uma escala descendente, com a utilização regular de cruzamentos¹¹⁹. Esta digitação corresponde à uma preferência pessoal do autor e ao nível de adaptação deste à ela. Para o mesmo trecho, Souza Barros, sugere a digitação *p-m-i*¹²⁰. Ele recomenda (Souza Barros, 2008, p. 189-190) a utilização da fórmula *a-m-i* para escalas ascendentes, enquanto escalas descendentes seriam melhor resolvidas com *p-m-i* devido à utilização do dedo *p* para realizar as mudanças de corda.

Na seção **H** a realização de um grande *accelerando* com um *rallentando* no fim foi aplicada por quase todos os candidatos. Especialmente os candidatos 1, 3 e 7 fizeram *accelerandi* bem pronunciados.

Na seção **I**, a variação dos timbres e da dinâmica nas percussões é uma solução interessante. A solução do candidato 7 foi aplicar dois sons diferentes, um grave e outro agudo, para fazer uma espécie de imitação dos *rasgueios* da seção I, e sobre eles aplicar *crescendi e decrescendi*.

Na recapitulação, é interessante manter as características de cada seção, pois elas aparecem eventualmente encurtadas e sem que a seção **A** seja intercalada entre elas, resultando em um contraste ainda maior. Esta opção foi aplicada de forma praticamente unânime entre os candidatos.

¹¹⁹ O termo “cruzamento” é utilizado para descrever um trecho de uma digitação em que a sequência dos dedos seria desfavorável à mudança de cordas. Considerando a disposição dos dedos e a posição da mão direita, seria natural que o dedo polegar tocasse sempre numa corda mais grave (ou igual) que os outros dedos, enquanto o dedo anular estaria sempre numa corda mais aguda (ou igual) que os outros dedos. O princípio se aplica também aos dedos indicador e médio: para mudar de corda (em uma digitação escalar binária) usa-se preferencialmente o dedo indicador na direção das cordas graves e o médio na direção das cordas agudas.

¹²⁰ Em comunicação pessoal, por e-mail.

Na seção **Final**, a solução dos candidatos 5 e 7 parecem corresponder melhor ao que Krieger escreveu. Eles se alongam um pouco no primeiro acorde e no início do *glissando*, gerando tensão, aceleram ao longo do *glissando* e cortam rapidamente o último acorde.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os intérpretes das performances em questão relataram ter pouca experiência anterior com os aspectos indefinidos da escrita de *Alternâncias*. Entretanto, a despeito deste fato, e da sorte de dificuldades técnicas que esta obra oferece, encontramos execuções de boa qualidade, consistentes e criativas. Foi-nos possível verificar a existência de critérios coerentes, eventualmente intuitivos, que regeram as suas interpretações. Os recursos interpretativos verificados foram variados e demonstram que (alguns mais, outros menos) eles expuseram suas ideias com personalidade. De maneira geral, o nível técnico também foi satisfatório.

Através da comparação entre essas interpretações foi possível recolher soluções eficazes, assim como sobre recursos interpretativos interessantes e coerentes. Somando estes elementos a algumas considerações pessoais, foi possível elaborar uma partitura que é um *exemplo* de interpretação de *Alternâncias*, neste caso, o *exemplo* da interpretação idealizada de Marco Lima. Também foi possível tecer considerações sobre quais detalhamentos melhor relacionam as qualidades dinâmicas e agógicas das execuções com os aspectos formais, técnicos e gráficos de Krieger. A aplicação dos *softwares* e a realização de gráficos ajudou a identificar o grau de variedade entre as escolhas dos intérpretes e a compreender detalhadamente quando e como cada efeito foi aplicado, demonstrando detalhamentos que não são facilmente identificados ou descritos.

De maneira geral, os limites entre as seções (e também algumas subseções) foram reforçados com alterações na agógica, dinâmica ou timbre. Frequentemente, os efeitos agógicos foram acompanhados por efeitos dinâmicos, de forma que muitos *accelerandi* são acompanhados de *crescendi*, enquanto que muitos *rallentandi* são acompanhados de *decrescendi*. Uma pequena pausa representou uma opção mais enfática nas divisões entre as seções.

As variações de timbre verificadas estão associadas a mudanças no caráter emocional de determinadas seções, como ocorre na seção E, onde a maioria dos candidatos utilizou um timbre mais doce, assim como a busca por variações nas repetições da seção A.

A decisão dos intérpretes entre executar a obra inteira com um único andamento, ou variá-los a cada seção, influenciou diretamente na escolha do andamento inicial, no caráter da obra e no grau de dificuldade técnica da obra. Ao mesmo tempo em que a existência de uma indicação de andamento pode ser interpretada como uma sugestão para *toda a obra*, a ausência de barras de compasso e o uso de indefinição temporal em algumas seções pode ser compreendida como um convite à variação agógica. Ao comparar as performances foi verificado que manter os andamentos forçaria a execução da seção A num andamento mais lento, e que isso não seria ideal para o caráter “Nervoso, ritmado” indicado pelo compositor no início da partitura. Assim, a variação dos andamentos pode ser considerada uma opção mais apropriada por permitir a execução da seção A em um andamento mais veloz, enquanto as seções mais difíceis são tocadas em andamentos inferiores. A grande independência nos motivos melódicos, a falta de elementos que interliguem seções vizinhas e os recursos agógicos empregados no início e no fim das seções permitem que esta variação soe natural. A variação dos andamentos também propicia a valorização do caráter específico de cada seção, reforçando a ideia de alternância entre elementos distintos. Por isso, consideramos esta

variação como sendo uma *qualidade essencial* de uma execução de *Alternâncias*, sendo necessária para conjugar o caráter sugerido pelo compositor com a viabilidade na execução.

Foram observados três planos diferentes na agógica: (1) macroscópico (andamentos médios de cada seção); (2) intermediário (os padrões agógicos das seções e sub-seções); e (3) microscópico (variações no andamento de uma nota em relação às suas notas vizinhas). Em cada um destes planos encontram-se variações distintas e que podem ser associadas à questões musicais, formais e técnicas.

No plano macroscópico, houve grande variação nos valores absolutos dos andamentos, mas entre algumas performances há semelhanças no valor relativo dos andamentos entre as seções. Por exemplo, quase todos os candidatos diminuíram o andamento na seção C em relação à seção A. Esta escolha pode ser associada ao caráter pretendido para cada seção, sendo também relacionada ao nível de dificuldade delas e à decisão sobre variar ou não os andamentos.

Por representar uma referência mais relativa, os aspectos observados no plano intermediário foram os que mais se assemelharam uns aos outros. Existem muitas diferenças nas subdivisões das seções e no grau de destaque que estas subdivisões receberam mas, frequentemente, o plano geral das seções é similar. Os efeitos agógicos encontrados neste plano estão mais ligados à compreensão formal de cada seção (e suas possíveis subdivisões) e às transições entre as seções; também se observam algumas variantes decorrentes de questões técnicas, assim como da condução até os pontos culminantes de algumas seções.

Aparentemente, é ampla a heterogeneidade no plano microscópico. Entretanto, surgiram dúvidas sobre a precisão do método utilizado para as medições em um nível tão detalhado, que nos levaram a abordar este aspecto somente nos momentos em que observa-se semelhanças mais claras entre as execuções ou um número significativo de repetições do trecho (como ocorre com a seção A). Neste plano, encontram-se diversos efeitos agógicos

(oscilação no ritmo) relacionados à questões técnicas, digitações e à execução de determinados ritmos.

Como não houve medição da dinâmica média de cada seção, foram analisados apenas o perfil dinâmico das seções e também algumas variações nota a nota. Os efeitos dinâmicos verificados foram ainda mais díspares que os agógicos, e os seus gráficos apresentam também maior complexidade. No plano mais geral das seções – assim como aconteceu com os aspectos agógicos – eles estão associados à delimitação das seções, às transições entre elas e também à condução até pontos culminantes. Ainda, no plano microscópico (variação entre notas vizinhas), observa-se que alguns aspectos técnicos (como o uso de ligados e as mudanças de corda) estão relacionados com as variações encontradas.

Foi constatada grande inconsistência na realização dos acentos marcados na partitura. No caso da seção **G'**, ela pode ser explicada por questões de ordem técnica mas não foi encontrada qualquer explicação para a ineficácia na execução dos acentos da seção **A**.

Naturalmente, muitos dos efeitos agógicos e dinâmicos encontrados estão relacionados com as necessidades expressivas dos intérpretes, e podem não estar diretamente ligados a qualquer aspecto formal ou técnico. As variantes que não foram abordadas podem estar incluídas nesta categoria.

Não é possível afirmar se a opção generalizada por obedecer as digitações de mão esquerda propostas pelo revisor é um atestado da aprovação desta pelos candidatos ou se é uma escolha passiva, talvez motivada pelo pouco tempo que eles tiveram para preparar a obra. Entretanto, é possível constatar que elas ajudaram a padronizar a execução das seções **B** e **C**. Estas digitações – em *campanellas* – tiveram como meta influir na articulação, mas algumas questões técnicas decorrentes dela (como os ligados e as frequentes mudanças de corda) estenderam a influência desta digitação a aspectos agógicos e dinâmicos.

As digitações e as escolhas técnicas para a mão direita – que não foram sugeridas pelo revisor em qualquer seção – foram bastante variadas e, em algumas seções, revelaram algumas inconsistências técnicas, ou escolhas inadequadas. A ineficácia de algumas digitações para a seção **G'** pode ser constatada pela imprecisão na execução, e também pela inconsistência nos acentos marcados na partitura. Na seção **I**, a irregularidade na execução do ritmo esteve associada à escolha da direção em que foram realizados os *rasgueados*. Na seção **J**, a escolha do local e forma de realizar as percussões provocou diferenças na realização do ritmo, nos timbres e na dinâmica.

Pode ser confirmada a hipótese de que a forma de escrita usada pelo compositor em *Alternâncias* influenciou na diversidade das interpretações, uma vez que a ausência de compassos, o uso de indefinição temporal e a independência motivica entre as seções favoreceram a liberdade agógica na obra e influenciaram o entendimento dos intérpretes sobre como executar a obra, dando margem para diferentes abordagens. Entretanto não podemos afirmar que o alto grau de variedade nas interpretações se deva unicamente a este fato, é necessário considerar que o fato de estas interpretações serem estréias favorece a diversidade pela ausência de referencias. Também não é possível afirmar categoricamente que a escrita do autor tenha provocado maior índice de variação que uma escrita tradicional, para tal seria necessário um estudo comparativo sobre o grau de variabilidade das interpretações perante diferentes tipos de partituras, utilizando recursos tradicionais e de vanguarda.

Com a sua grafia, Krieger provoca e conduz o intérprete no processo criativo da interpretação. Provoca porque, quando não determina valores rítmicos, ele força o intérprete a escolhê-los; conduz porque, quando escreve um trecho com valores definidos e outro não, está determinando uma diferença de condição e caráter entre eles.

REFERÊNCIAS:

Referências Bibliográficas:

ABDO, Sandra Neves. “Execução/Interpretação Musical: uma Abordagem Filosófica”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.1, p.16-24, janeiro/junho, 2000.

ALFONSO, Sandra Maria. *O violão, da Marginalidade à Academia: Trajetória de Jodacil Damaceno*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Ed. Sistrum, 1989.

_____. *Sons Novos para o Piano, a Harpa e o Violão*. Brasília: Ed. Sistrum, 2004.

Biografia de Edino Krieger. Disponível no Site da Academia Brasileira de Música (ABM), <http://www.abmusica.org.br/>. Acesso em: 20 mai. 2007.

BORÉM, Fausto. “Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência”. In: RAY, Sonia. *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia, Editora Vieira, 2005, p. 13-38.

BOWEN, José A. “Finding Music in Musicology: Performance History and Musical Works”. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 428-455.

CHENG, Eric. *Analysis of Dynamic Shaping in Unaccompanied Bach*. Disponível em: <http://www-scf.usc.edu/%7Eise575/b/projects/cheng/>. Acesso em: 11 nov. 2010.

CLARKE, Eric. “Listening to Performance”. In: RINK, John (org.). *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 185-196.

COELHO, Francisco Carlos. *Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. W.W. Norton, 1968.

CONTRERAS, Antonio de. *La Técnica de David Russel em 165 consejos*. Sevilha: Ed. Cuadernos Abolays, 1998.

COOK, Nicholas. “Entre o Processo e o Produto: Música Enquanto Performance”. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, p.05-22, julho/dezembro, 2006.

COOK, Nicholas. “Methods for Analyzing Recordings”. In: COOK, Nicholas; CLARKE, E.; LEECH-WILKINSON, D.; RINK, J. (orgs.). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 221-245, 2009.

COPE, David. *New Directions in Music*, 6ª Ed. Ed. Brown & Benchmark, 1993. (1ª edição 1971)

Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

DUNSBY, Jonathan. “Performers on Performance”. In: RINK, John (org.). *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 225-236.

EGG, André. “Ritmata para violão de Edino Krieger”. In: *Violão Intercâmbio*, ano VII, nº 44, dez. 2000, p. 16-21.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works, An essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

GUERCHFELD, Marcelo. “O Compromisso do Intérprete com a Música Contemporânea”. *Opus*, Revista Eletrônica da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, junho de 1990. Disponível em <http://www.anppom.com.br/opus/opus2/opus2-7.pdf>. Acessado em: 4 fev. 2010.

GUERSCOVITH, Daniel Soares. *Algoritmos avaliadores de qualidade de sinais de áudio e fala codificados em mp3*. Universidade Federal do Rio de Janeiro / Escola Politécnica/ Departamento de Engenharia Eletrônica e de Computação. Disponível em: <http://www02.lps.ufrj.br/~dsg/arquivos/Projeto%20Final%20-%20Daniel%20Soares%20Gerscovich.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2010.

HILL, Peter. “From Score to Sound”. In: RINK, John (org.). *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 129-143.

JOHNSON, Peter. “The Legacy of Recordings”. In: RINK, John (org.). *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 197-212.

KRIEGER, Edino. “Vinte Anos de Bienais”. In: NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*, 2ª ed. revista e ampliada por Salomea Gandelman. São Paulo: Editora Contracapa, 2008. p. 353-365.

_____. *Catálogo de Obras*. Rio de Janeiro: Soarte, 1996.

LAWSON, Colin. “Performing Through History”. In: RINK, John (org.). *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 3-16.

LEECH-WILKINSON, Daniel. Understanding the sources: Musical works and musical performances (cap. 2). In: *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*. London, CHARM, 2009. Disponível em: www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap1.html. Acesso em: 22 jan. 2011.

LIMA, Marco. “A Interpretação de *Alternâncias* de Edino Krieger: um Estudo Comparativo de Sete Estreias”. In: *Cadernos do Colóquio*, N°1 (2009). PPGM-CLA/Uni-Rio, 2009. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/517>

_____. “Turíbio Santos, Edino Krieger e suas Contribuições para o Violão Brasileiro”. In: *Chronos*, volume 8. UNIRIO, 2010.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Ed. Musimed, 1996.

MOJOLA, Celso. “A Interpretação da Música Contemporânea”. *Cadernos do Colóquio – 1999*. Rio de Janeiro, PPGM- CLA/Uni-Rio, p. 32-35, 2000.

_____. “O Processo Composicional e a Notação da Música Contemporânea – Um Relacionamento de Informação e Criatividade”. *Opus*, Revista Eletrônica da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, junho de 1990. Disponível em <http://www.anppom.com.br/opus/opus2/opus2-4.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2010.

MONELLE, Raymond. “The Criticism of Musical Performance”. In: RINK, John (org.). *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 213-224.

MOORE, Brian C. J. *Cochlear Hearing Loss: Physiological, Psychological and Technical Issues* (2nd ed.). John Wiley & Sons Ltd., 2007, p. 94–95.

MOORE, Thomas. Entrevista - Urban, Contemporary, Classical - An Interview with Edino Krieger. Disponível em <http://musicabrasileira.org/reviewsinterviews/krieger.html>. Acesso em: 11 nov. 2010.

NETO, Moacyr Teixeira. *Música Contemporânea Brasileira para Violão*. Vitória: Gráfica e Editora A1, 1996.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi brasileira, 1981.

PAZ, Ermelinda Azevedo. “Edino Krieger: o compositor, o crítico e o produtor musical”. In: *Revista da Academia Nacional de Música*, vol. XIII, p.181-190, 2002.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua Obra para Violão*. Brasília: Ed. Musimed, 1984.

RAY, Sonia. “Os conceitos de EPM, Potencial, e Interferência, Inseridos numa Proposta de mapeamento de Estudos Sobre Performance Musical”. In: _____ (org.). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, p. 39-64, 2005.

RINK, John. “Analysis and (or?) Performance”. In: _____ (org.). *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 35-58.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

SCHENKER, Heinrich. *The art of Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

SHERMAN, Bernard D. “Authenticity in Musical performance” (verbete). In: KELLY, Michael J. (ed.). *The Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, 4 volumes. Traduzido por Sérgio Barrenechea e Lúcia Barrenechea para o curso “Seminário de

Práticas Interpretativas I”, em 2009. Disponível em: <http://www.bsherman.net/encyclopedia.html>. Acesso em: 11 jun. 2009.

SILVA, Mário da. “Elementos Percussivos Estruturais: uma Abordagem em Obras para Violão de Edino Krieger e Arthur Kampela”. In: II SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2008, Curitiba. Anais... p. 62-72.

SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

SOUZA, Márcio de. “A Relação Compositor-Intérprete”. *Revista Violão Intercâmbio*, nº 32, Ano VII, novembro/dezembro, 1998.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p.111-122, 1996.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e Identidade Nacional: Rio de Janeiro 1830/1930*. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. “Música Contemporânea: Questões Generalíssimas”. In: *Logos 18*, Ano 10, nº 18, 1º semestre, 2003. Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação.

TACUCHIAN, Ricardo. “Datas Referenciais”. In: COELHO, Francisco Carlos. *Música Contemporânea Brasileira: Edino Krieger*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006, p. 17-23.

TACUCHIAN, Ricardo. “Transição e ruptura nos anos 60”. In: *Pesquisa e Música*, vol. 6, no 1. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 2006, p. 11-23.

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. “Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical”. *Per Musi*. Belo Horizonte, nº13, p.63-71, 2006.

ZANON, Fábio. “O Violão no Brasil depois de Villa-Lobos”. *Revista Textos do Brasil*, versão online publicada no site do Ministério das Relações Exteriores. Disponível em: <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat12.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2010.

Entrevistas:

CANDIDATO 1. Entrevista realizada via internet (Skype) no dia 23 de junho de 2010. Áudio digital, formato “.wav” (68 min.).

CANDIDATO 2. Entrevista realizada na UNIRIO, Rio de Janeiro, 12 de março de 2010. Vídeo digital, formato “.dv” (25 min.).

CANDIDATO 3. Entrevista realizada na residência do candidato 3, Rio de Janeiro, 9 de março de 2010. Vídeo digital, formato “.dv” (61 min.).

CANDIDATO 4. Entrevista realizada na residência do candidato 4, Rio de Janeiro, 12 de março de 2010. Vídeo digital, formato “.dv” (52 min.).

CANDIDATO 5. Entrevista realizada na residência do candidato 5, Rio de Janeiro, 8 de março de 2010. Vídeo digital, formato “.dv” (69 min.).

CANDIDATO 6. Entrevista realizada na residência do candidato 6, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 2010. Vídeo digital, formato “.dv” (40 min.).

CANDIDATO 7. Entrevista realizada na UNIRIO, Rio de Janeiro, 12 de março de 2010. Vídeo digital, formato “.dv” (63 min.).

KRIEGER, Edino. Entrevista realizada na residência de Edino Krieger. Rio de Janeiro, 10 de maio de 2010. Vídeo Digital (61 min.).

SANTOS, Turíbio. Entrevista realizada na residência de Turíbio Santos. Rio de Janeiro, 16 de julho de 2010. Vídeo digital, formato “.dv” (81 min.).

Discos:

DUO ASSAD, ORQUESTRA DE CÓRDOBA E LEO BROUWER. Concerto para dois violões e orquestra. Edino Krieger. In: *Three Double Concertos*. GHA Records. 2001. 1 CD.

EDELTON GLOEDEN E JOSÉ ANANIAS SOUZA LOPES. Sonatina. Edino Krieger. In: *Uma Festa Brasileira*. São Paulo, Paulus, 1998. 1 CD.

EDELTON GLOEDEN. *Compositores Brasileiros Contemporâneos – 12o Festival de Inverno*. Bemol, S/D. 1 LP.

FESTIVAL VILLA-LOBOS 1980. *II Concurso Internacional de Violão*. Jürgen Shollman. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1980. 1 LP.

HUGHES KOLP. Ritmata. Edino Krieger. In: *Ritmata*. GHA Records, 2002. 1 CD

LUIS CARLOS BARBIERI. Passacalha para Fred Schneiter. Edino Krieger. In: *Violões da AV-Rio III*. Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Associação de Violão do Rio, 2009. 1 CD.

LUIS CARLOS BARBIERI. Passacalha para Fred Schneiter. Edino Krieger. In: *Violão Urbano*. Rio de Janeiro: A Casa, 2010. 1 CD.

MARCELO KAYATH. Ritmata. Edino Krieger. In: *Debut Recording - XXth Century Guitar Music*. Hyperion, 1986. 1 LP.

MARCUS LLERENA. Passacalha para Fred Schneiter. Edino Krieger. In: *Toque Solo*. Independente, 2008. 1 CD.

MÁRIO DA SILVA. Ritmata. Edino Krieger. In: *Nova Música Brasileira*. Independente, 1997. 1 CD.

QUARTETO CARIOCA DE VIOLÕES. *Danças Brasileiras*. Independente, 2009. 1 CD.

TURÍBIO SANTOS E ORQUESTRA DE VIOLÕES. *Turíbio Santos e a Orquestra de Violões*. Visom, 1998. 1 CD.

TURÍBIO SANTOS, ORQUESTRA SINFONICA RIO E SILVIO BARBATO. Suíte Concertante. Edino Krieger. In: *Violão Sinfônico*. Rio de Janeiro: gravação independente, 2009. 2 CDs.

TURÍBIO SANTOS. Ritmata. Edino Krieger. In: *Musique Brésilienne*. Erato, 1976. 1 LP.

_____. Prelúdio. Edino Krieger. In: *Violão Brasil 500 anos: Romanceiro* (CD 4). Rio de Janeiro, Labogen, 1999. 1 CDs.

T_____. Ritmata. Edino Krieger. In: *Violão Brasil 500 anos: Romanceiro* (CD 4). Rio de Janeiro, Labogen, 1999. 1 CDs.

_____. Romanceiro. Edino Krieger. In: *Violão Brasil 500 anos: Romanceiro* (CD 4). Rio de Janeiro, Labogen, 1999. 1 CDs.

Partituras:

KRIEGER, Edino. *Ritmata*. Paris: Ed. Max Eschig, 1975. 1 partitura (5 p.). Violão solo, 1974.

_____. *Prelúdio*. In: Violão Amigo volume 3. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 1 partitura (4 p.). Violão solo, 2000 p. 19-24.

_____. *Romanceiro*. In: Violão Amigo volume 2. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 1 partitura (4 p.). Violão solo, 2000 p. 5-8.

_____. *Passacalha para Fred Schneider*. Não editada comercialmente (partitura distribuída aos participantes do I Concurso nacional de Violão Fred Schneider). 1 partitura (10 p.). Violão solo, 2002.

_____. *Alternâncias*. Não editada comercialmente (partitura distribuída aos participantes da VI Seleção de Novos talentos da AV- Rio). 1 partitura (5 p.). Violão solo, 2008.

ANEXO 1: PARTITURA I

Alternâncias

para Violão

Edino Krieger

$\text{♩} = 63 - 72$

A Nervoso, ritmado

Violão

A

C

D Harmônicos calmo

p

A

E

Alternâncias

Handwritten musical score for guitar, titled "Alternâncias". The score consists of six systems of staves, each representing a different chord: F, D, G, G1, and A. The notation includes notes, rests, and fingerings. The first system has a circled "4" and a "9" above the staff. The second system has "4 2 1 0" and "1 0 4 3" above the first two measures. The third system is labeled "D" and "Harmônico" with "2 3 4 0" and "1 2 3 4 0" above. The fourth system is labeled "G" and "Parallelism!" with "4 2" and "3 2" above. The fifth system is labeled "G1". The sixth system is labeled "A".

Edino Krieger

H

mf pizz.

max. lismo

C.XII

f *pizz. mf*

f *pizz. mf*

pizz. mf

J

(batendo no tampo)

Harm.

(batendo no tampo)

Harm.

A

Alternâncias

B

C

E

F

I

G

G

Edino Krieger

The image shows a handwritten musical score for guitar. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains six measures of eighth-note patterns. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with some accidentals, followed by a final chord. The word "FINAL" is written in large, bold letters above the final chord. Below the final chord, the word "pizz." is written. At the bottom right of the page, the text "Rio, 18/02/2008" is written.

ANEXO 2: PARTITURA II

Alternâncias para Violão

Edino Krieger

Revisão e Dedilhados:
Nícolas de Souza Barros

Nervoso, ritmado (♩ = 63-72)

Violão

f

4 5 3 4 2 4 3 4 2 1 3 2 3 4 3 4 3 4 3 4

mf

2 3 3 2 1 2 1 2 3 1 2 3 1 3 1 2 3 1

5 4 3 2 1 2 1 2 m

1 2 0 0 1 1 4 3

2 1 2 1 1 4 3 2, 1

VII V VIII

Harmônicos

calmo

p

XII 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

6 5 3 2 3

4 2 3 4 4 2 3 4

1 1 1 1 1 1 1 1

o o 1 2 4 0 1 2 3 4

4 2 3 4 4 1

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The melody is marked with a forte dynamic (f) and the tempo 'Nervoso, ritmado' with a quarter note equal to 63-72 bpm. The bass line is marked with mezzo-forte (mf). Handwritten annotations include circled numbers 1-5 above the melody and circled numbers 1-5 below the bass line. The second system continues the melody and bass line. The third system includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The melody is marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and the tempo 'calmo'. The bass line is marked with piano (p). Handwritten annotations include circled numbers 1-5 above the melody and circled numbers 1-5 below the bass line. The fourth system continues the melody and bass line. The fifth system includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The melody is marked with a piano dynamic (p) and the tempo 'calmo'. The bass line is marked with piano (p). Handwritten annotations include circled numbers 1-5 above the melody and circled numbers 1-5 below the bass line. The sixth system continues the melody and bass line.

Errata: esta página deveria constar do 'Anexo 2: Partitura 2', entre as páginas 122 e 123.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of seven staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with various fingerings (1, 3, 1, 2, 0, 4, 1, 2, 3, 4) and slurs. The second staff is in treble clef and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, including fingerings like 4, 2, 1, 0, 3, 3, 4, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. The third staff is in bass clef and is labeled 'Harmônicos' (Harmonics), showing natural harmonics on the strings with fingerings 2, 3, 4, 0 and 1, 2, 4. The fourth staff is in treble clef and contains a series of chords with fingerings 4, 3, 2, 0, 4, 3, 2, 0, 0, 0, 0. The fifth staff is in treble clef and shows a melodic line with slurs and a handwritten 'rit.' (ritardando) marking. The sixth staff is in treble clef and continues the melodic line with slurs. The seventh staff is in treble clef and shows a final melodic line with slurs. The score is annotated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano).

Alternâncias

Handwritten annotations: $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, (1), (3), (1), (3)

mf pizz.

C.XII

f pizz. *mf*

f pizz. *mf*

pizz. *mf*

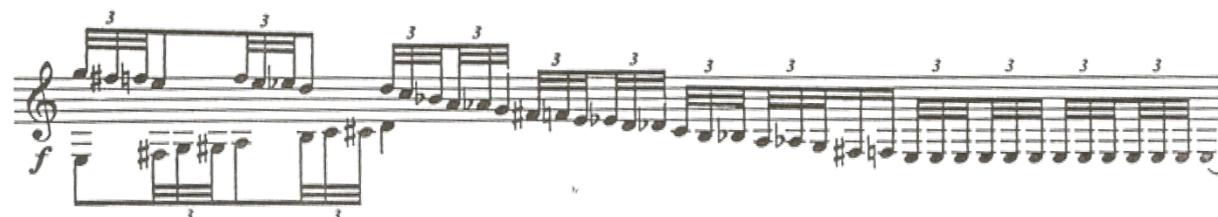
(batendo no tampo)

Harm.

(batendo no tampo)

Harm.

Edino Krieger



Alternâncias



ANEXO 3: ENTREVISTA COM EDINO KRIEGER DOCUMENTO 1

ENTREVISTA COM EDINO KRIEGER

Realizada na residência de Edino Krieger, Rio de Janeiro, 10 de maio de 2010¹²¹.

Marco Lima: Na entrevista concedida a Tom Moore o senhor menciona que - entre outros instrumentos – o seu pai tocava violão, e foi para ele que o senhor dedicou sua primeira composição para o instrumento. Essa é a origem do seu interesse pelo violão?

Edino Krieger: Provavelmente. Na verdade, o meu pai conhecia as posições básicas do violão, ele não era violonista. O instrumento dele era o violino, e também o clarinete, ele tocava muito bem clarinete, saxofone... O violão ele conhecia. Conhecia o suficiente para ensinar a um de seus irmãos, que passou a tocar bastante bem. Mas, na verdade, a minha primeira relação com o instrumento foi uma relação um pouco proibida porque a cada vez que eu pegava no violão (na minha casa tinha uma porção de instrumentos, inclusive violino), meu pai dizia assim: “não meu filho, deixa o violão, vai estudar violino, porque o violino é um instrumento nobre, o violão é mais para a gente se divertir”. Quer dizer, ele conhecia essa face do violão, que é o violão popular, o violão de acompanhar cantor, etc. Mas eu sempre gostei, eu gostava do violão já dessa época. E, secretamente, eu sempre pegava um pouco o violão e comecei sozinho a descobrir os acordes, mas não passou muito disso, no início.

ML: Que estudos formais ou informais o senhor fez do instrumento?

EK: Na verdade, estudo mesmo eu fiz já na década de sessenta, no início dos anos sessenta, com o Turíbio Santos. O meu contato com o violão era esse contato de instrumento acompanhador de canções populares. Eu gostava muito, eu mesmo cantava muita coisa de Noel [Rosa], de [Dorival] Caymmi, essa coisa toda, eu gostava desse repertório. Tanto assim que, em 55, quando eu passei um ano em Londres, estudando composição com Lennox

¹²¹ Registrada em vídeo digital (61 min.).

Berkeley, frequentemente me convidavam para reuniões em casa de brasileiros, essa coisa toda (tinha muitos brasileiros em Londres). E descobriram que eu tocava violão e cantava alguma coisa, então eu passei a ser conhecido (“olha, não esquece de convidar o rapaz do violão...”) porque eu cantava Noel, Caymmi, enfim essas canções bem típicas, esse repertório que eu gosto muito. Eu já conhecia o Turíbio antes de viajar, inclusive, mas, depois, eu tive um contato mais íntimo com ele, que me procurou querendo lições de harmonia, contraponto, enfim, da parte teórica da música. Eu disse: “olha, então vamos fazer seguinte: eu estou precisando de umas aulas de violão, então a gente vai intercambiar um pouco, eu te ensino o que eu sei da parte teórica, de harmonia, contraponto, composição, e você me ensina violão”. E assim a gente fez, foi assim que eu passei um ano, um ano e meio mais ou menos, estudando violão com ele. Aí eu passei a conhecer um pouco melhor o violão clássico, que eu conhecia de ouvir, os estudos de Villa-Lobos e tudo isso. Eu conhecia o repertório, mas aí eu passei a conhecer mais o instrumento em si, a técnica do violão clássico. E foi um pouco depois que o Turíbio me encomendou uma peça. Eu tinha feito, já, mais ou menos nessa época, ou um pouco antes, uma primeira composição para violão, que é o *Prelúdio*. E eu tinha dado pro Turíbio, mas eu disse a ele: “isso aí foi só um exercício que eu fiz, não é pra gravar nem pra tocar em público, nem nada. Isso aí é apenas um exercício que eu fiz para ver até que ponto eu conhecia um pouco o violão”. Aí ele me encomendou uma peça para a coleção dele na Max Eschig em Paris, e eu fiz, então, com a assessoria dele. Me lembro que nós passamos uma tarde inteira aqui conversando, e ele me dando dicas sobre as possibilidades do violão, inclusive do violão contemporâneo. E aí eu fiz uma peça pra ele que eu chamei de *Toccata para violão*. Ele levou a peça, e uns dias depois me disse : “olha, acho que eu vou sugerir mudar o título dessa peça, viu? Porque é uma *Toccata* com tanto ritmo que eu chamaria ela de *Ritmata!*”. Então ele rebatizou a peça de *Ritmata*, que ficou assim até hoje. Enfim, aí eu passei a ter um conhecimento das possibilidades técnicas do violão muito melhor.

ML: Como é a sua metodologia de composição para o violão? O senhor faz uso do instrumento?

EK: Não. Eu não escrevo com o instrumento na mão. Aliás, eu não faço isso nunca, com instrumento nenhum. Eu estudei violino, e quando estudante de composição eu nunca tive um piano em casa, disponível. E nunca, também, estudei piano direito. Comecei até a estudar um pouco, mas eu não tinha piano, então eu me habituei a escrever sem a ajuda de instrumento, e eu não sei fazer de outro jeito. Quer dizer, eu tenho que sentar com papel, lápis e borracha, imaginar os sons e, depois sim, (depois ou quando tem alguma dúvida: “será que isso aqui é possível?”) aí eu pego o instrumento e vou tentar, ver se não precisa dar “nó nos dedos” pra fazer aquela determinada passagem. Mas é sempre uma coisa posterior, primeiro eu escrevo, depois eu vou ver se aquilo é exequível.

ML: Existem obras do repertório violonístico que o tenham marcado, ou que possam ter servido como referência para suas composições para violão?

EK: Olha, eu não diria obras específicas não. Claro, evidentemente eu conheci bastante de ouvir, sobretudo, não de tocar, as obras de Villa-Lobos, que são referenciais para o violão, as coisas mais conhecidas, como o [*Concierto de*] *Aranjuez*, do Joaquín Rodrigo e a *Fantasia para un Gentilhombre*. Mas não necessariamente de estudar a partitura, é uma coisa mais de conhecimento auditivo do que realmente de pesquisar.

ML: Existe alguma relação entre a sua experiência com o violão e o fato de seus filhos terem se tornado músicos, tocando violão (Eduardo) e guitarra (Fabiano)?

EK: Olha eu não sei, isso aí foi uma opção pessoal deles. Eu sempre tive violão em casa, mas eu tinha muita esperança, inclusive a gente comprou o piano (está aí o piano até hoje), com a esperança de que eles se interessassem, por que eu acho que o piano é um instrumento muito completo. E eu mesmo sinto falta, como compositor, de um conhecimento mais amplo do piano. Eu conheço a técnica do piano mais do que o suficiente para escrever, e até escrever

com uma certa propriedade. Geralmente os pianistas acham que as coisas que eu escrevo são bastante pianísticas. Mas eu sinto falta de poder realmente tocar piano, nem as minha próprias músicas eu consigo tocar. Então, a gente comprou um piano com a esperança de que eles se interessassem. Eles, inclusive tiveram aulas, começaram a estudar piano com a Marcilda Clis. Um deles se interessou pelo violino, teve um pouco de aulas de violino. Mas acontece que, sei lá porque, de repente eles se interessaram pelo violão. O Eduardo, inclusive, estudou violão clássico com um aluno do Turíbio Santos, não me lembro o nome dele...

ML: O Lula Perez?

Edino Krieger: Lula Perez, exatamente, ele estudou com o Lula Perez. Eu lembro que a gente levava ele toda semana para ter aulas com ele. Então acho que ele tem um bom conhecimento da técnica do instrumento, e a gente achava que ele ia enveredar por essa vertente do violão clássico. De repente, ele se interessou mais pela música popular, mas eu acho que o estudo que ele fez do violão clássico é muito útil, ele se tornou realmente um bom violonista, domina bem o instrumento, tem uma boa técnica. E o Fabiano, foi um pouco assim nas abas do Eduardo, e se interessou inicialmente pela guitarra, e aí passou a ter aulas de guitarra. Tanto assim que a guitarra, na verdade, é o principal instrumento dele, embora ele também conheça bem o violão, ele toca bem o violão, e viola de arame, viola caipira... Mas eu tive pouca influência nessa opção deles pelo violão e pela guitarra.

O que o senhor pensa da função do intérprete? Seria ele um Re-criador, buscando reproduzir as intenções do compositor, ou um co-criador, tendo alguma participação criativa na obra, no momento da execução?

EK: Eu acho que pode ter ou não ter. Há intérpretes que preferem se ater ao que está escrito exatamente, ao texto, há outros que tomam certas liberdades. Eu acho que as duas coisas são válidas porque, na verdade, o que você faz como compositor é tentar, com recursos bastante precários, transferir para o papel, através de símbolos gráficos, idéias. O ideal seria que você

pensasse e tivesse uma maneira de registrar o teu pensamento de maneira sonora. Possivelmente, daqui a alguns séculos, vão conseguir que você pense e tenha o seu pensamento reproduzido em sons. Mas isso por enquanto não é possível, então a gente usa esse instrumento limitado que é a notação musical, que não consegue, evidentemente, dar conta de registrar tudo que você pode pensar. Embora haja muitos compositores, como Ravel, que são absolutamente detalhistas: eles procuram deixar registrado tudo aquilo que eles pensam. Eu sou menos preocupado com isso: eu escrevo e dou as indicações e deixo o resto por conta do intérprete. Eu acho que ele é, na verdade, um colaborador, ele é o instrumento através do qual as suas idéias podem tomar forma, se transformar em sons. Então eu acho que ele tem uma grande responsabilidade. E, na verdade, muitas vezes o compositor tem surpresas, que às vezes são muito agradáveis, quando vê que o intérprete valoriza de tal maneira aquilo que você propõe, que você mesmo se surpreende: “isso aí realmente resultou de uma maneira fantástica.” Uma idéia que foi realizada, em que o intérprete até percebeu intenções, ou não intenções, mas descobriu coisas que, às vezes, você mesmo não pensa. Isso eu acho que é muito bom. Outras vezes não, outras vezes você tem, digamos assim, decepções terríveis: “Essa música é minha? Desculpa, eu não fiz isso não!” Você se esconde... Não é como um pintor, por exemplo, que pinta um quadro que é aquilo que ele pensou. Ele tem condições de colocar na tela, e é aquilo. Com a música e com as artes chamadas performáticas isso não acontece. Você registra uma idéia e você entrega isso a alguém que vá traduzir, transformar isso em sons e dar vida a essa idéia. E aí ele tem uma participação muito importante, eu acho.

ML: Existe na sua escrita um convite implícito, ou alguma espécie de provocação para que o intérprete mostre a sua criatividade e sensibilidade?

EK: Olha, eu acho que isso aí está implícito neste ato de criar e recriar. Quer dizer, o intérprete sempre tem que mostrar criatividade, sensibilidade... Quanto mais sensível e mais

criativo ele for, mais próximo ele chega do que seria o ideal daquela proposta musical, e mais ele é capaz de convencer quem está ouvindo. Isso é que é importante! Porque essa é uma função importante do intérprete: ele de tal maneira assimilar e se convencer daquilo que ele está fazendo, que ele consegue, então, transmitir isso e convencer quem está ouvindo. Porque o intérprete que se limita só a traduzir em sons os símbolos musicais que estão na partitura, nem sempre consegue transferir para o ouvinte a substância que está lá, o que está dentro da música. A música não é o som só, a música é idéia, há vários componentes na música. Então, à medida que ele tenha essa sensibilidade, que ele tenha esse espírito criativo, eu acho que ele tem mais condições de transmitir esse conteúdo emocional/estético da música. Eu acho que é muito importante.

ML: O senhor mencionou que compõe mentalmente, escreve no papel e que depois experimenta no instrumento. Quando compõe, o senhor imagina uma performance de suas obras?

EK: Eu nunca tinha pensado nisso, não. Imaginar uma performance... Claro, a gente compõe a partir de idéias sonoras, e essas idéias sonoras elas tem naturalmente, já, um determinado caráter, já tem uma certa intenção interpretativa. Eu acho que isso é normal, quando você cria a partir de uma idéia, você está ouvindo mentalmente aquilo que você vai tentar transcrever. Eu acho que sim, eu acho que já tem uma implicação, você já cria parâmetros, já cria referências. E, é claro, quando você ouve um intérprete que “bate” mais ou menos com aquilo que você imaginou, você já fica feliz, quando ele supera isso, você fica mais feliz ainda. Quando ele colabora, contribui pra isso, sem desfigurar tua intenção, a idéia original, aí você acha realmente fantástico.

Suas obras conjugam elementos da tradição com a utilização de recursos modernos.

Como o senhor enxerga o futuro do repertório para violão?

EK: Olha, prever o futuro é meio difícil, não é? Mas com base na tradição, no passado, eu acho que o violão é um instrumento muito rico em possibilidades. Não quer dizer que eu seja adepto, digamos assim, de transformá-lo - ou qualquer instrumento - num mero foco de pesquisa sonora. Eu acho que a técnica tradicional do violão é tão rica, tão fantástica, que ela permite você inovar sem destruir. Porque eu acho que a música é feita, não de exclusões, mas de incorporações. Eu acho que, por mais novo que você possa ser, você está incorporando alguma coisa a algo que já existe. Você está dando uma contribuição, até pessoal, mas sem necessariamente destruir. Então, eu, por exemplo, não sou adepto de pegar o violão e só fazer pesquisa sonora, transformar ele num laboratório de pesquisa sonora. Porque eu vejo a música sempre como uma matéria que tem muito mais a ver com a expressão. E não está apenas no som, em si. Isso na verdade é uma espécie de um diálogo secular entre o som como matéria física, sonora, que tem o seu encanto, que tem o seus valores próprios, e o som enquanto meio de expressão musical. Então, há sempre esse conflito entre esses dois fatores. Aliás, em qualquer arte, há sempre uma briga entre os meios e os fins. E às vezes prevalece um, às vezes prevalece outro. Quer dizer, há momentos na história, em que a música é pura emoção, pura fantasia, emocional. Outras vezes você vê que é a técnica, que é o som em si que é a preocupação maior do compositor, então [ela] se transforma um pouco num laboratório. Isso são fases que se sucedem e se alternam. Então eu acho que o violão é um instrumento que tem várias possibilidades tímbricas, a percussão no violão, que é um componente relativamente novo. Eu acho que são ingredientes que podem ser desenvolvidos, que podem ser utilizados. Mas eu não saberia dizer como seria o futuro do violão.

Suas obras mais recentes para violão (como *Alternâncias*, *Passacalha para Fred Schneiter*, e a *Suíte Concertante*) foram frutos de encomendas, por parte de violonistas. O senhor poderia contar um pouco das histórias e das motivações para as suas composições para violão?

EK: O que é que são as motivações? Das encomendas?

ML: **O prelúdio, por exemplo, o senhor contou que foi uma experiência, o primeiro teste de composição para violão...**

EK: É. Depois, a *Ritmata* foi a primeira peça mais consistente para violão, e inclusive tem um tratamento mais contemporâneo, que foi encomenda do Turíbio. Como já disse, pra coleção dele com a Max Eschig, em Paris, e que ele gravou pela Erato também, essas obras que ele encomendou. Depois disso acho que foi a...

ML: ***Romanceiro*?**

EK: Não, *Romanceiro* foi o seguinte: acho que no início dos anos setenta, a Maria Fernanda que é filha da Cecília Meireles, me pediu pra fazer a trilha sonora de uma montagem teatral que ela fez, de trechos do *Romanceiro da Inconfidência*, da Cecília, que é uma obra volumosa. Ela transformou numa peça teatral alguns trechos do *Romanceiro*, que davam o sentido de uma peça, que tinham uma história. Ela imaginou que alguns dos poemas fossem cantados e me pediu então pra fazer a trilha da peça. Isso aí para a [re]inauguração, para a reabertura do Teatro Municipal de Ouro Preto. A abertura da peça é exatamente o *Romanceiro*, para violão solo. E depois, a partir daí, havia várias canções que eram cantadas com acompanhamento do violão. Era uma espécie de um personagem, que ela criou, que seria como um menestrel do séc. XVIII, lá em Ouro Preto, que de vez em quando aparecia e cantava alguns trechos dos poemas. Então o *Romanceiro* nasceu assim. E essa abertura era só a primeira parte do que é hoje o *Romanceiro*. Quando o Eduardo estava estudando violão, eu escrevi uma segunda parte e fiz, então, a peçazinha em duas partes que é o *Romanceiro*, como ele está gravado pelo Turíbio, e editado, inclusive. Então, acho que foi um pouco antes da *Ritmata*, nem sei de quando é a *Ritmata*...

ML: ***Ritmata*, 74.**

EK: É, o *Romanceiro* deve ter sido [composto] em 72, por aí. Mas é uma peçazinha que tem uma finalidade específica. Inclusive por que o violonista e cantor não era na verdade um violonista clássico, então eu tive que fazer alguma coisa muito simples, que ele pudesse tocar. E quando o Eduardo, mais ou menos nessa época, no final da década de 70, início da década de 80, estava começando a estudar violão, eu achei que essa peça estava no nível do conhecimento dele do instrumento, então eu fiz a segunda parte e dediquei a ele. Depois, a *Ritmata*, como eu já contei, que foi uma encomenda do Turíbio, [feita] com o assessoramento dele, inclusive, e que tem alguns procedimentos técnicos mais ou menos novos, que é o negócio de percutir nas cordas. Na verdade tinha mais momentos percutidos nas cordas do que o Turíbio deixou. Ele disse: “olha, eu acho que você exagerou nisso aqui. Isso não vai soar bem.” Era percutido com as duas mãos, acordes com uma mão e acordes com a outra mão fazendo assim uma sucessão. Ele achou que não ia soar muito bem, mas deixou algumas coisas no início.

ML: Existe essa partitura original?

EK: Existe sim, eu fiz uma cópia para o Humberto Amorim que está fazendo um trabalho sobre o violão contemporâneo, e pediu. Perguntou se eu tinha alguma coisa, então eu fiz uma cópia para ele do original. Mas no original, quer dizer, quando eu fiz a cópia a partir do rascunho que eu tinha feito, eu já eliminei essas coisas que o Turíbio tinha sugerido. Já está praticamente como foi editado por ele. A *Passacalha* também foi feita por encomenda. A *Passacalha para Fred Schneider*, quer dizer, em homenagem a ele, ele tinha recém falecido, se não me engano. Foi um concurso em homenagem a ele, e foi o Nicolas Barros que me encomendou. E depois, essa *Suíte Concertante* para violão, que foi também uma encomenda do Turíbio. Na verdade eu estava devendo a ele, de longa data, desde a *Ritmata*, desde os anos 70, um concerto pra violão e orquestra. E ele ficou muito ciumento quando eu fiz um concerto para 2 violões, para os Assad: “como é que você passou os Assad na minha frente,

eu já estou pedindo a você esse concerto já há mais tempo”, etc. e tal. Eu disse “não, mas na primeira oportunidade eu vou fazer”. Eu não sei em que ano foi essa *Suíte Concertante*, eu sou péssimo de data, mas não tem importância... Eu me comprometi a fazer esse trabalho no mesmo ano em que eu fiz um concerto pra violoncelo, por sugestão do Antonio Menezes, que fez a estréia. Mas aí, quando eu falei ao Turíbio: “agora eu vou me comprometer, vou fazer um concerto”, ele disse “não faça um concerto, não, faça uma suíte, com ritmos bem brasileiros...”. Quer dizer, ele mais uma vez me deu mais ou menos a fórmula. Eu fiz essa peça, que tem uns componentes de ritmo, bem tradicionais como gostaria o Mario de Andrade, não é? (risos)

ML: Nacionalista?

EK: É, na linha nacionalista, por sugestão do Turíbio... E depois finalmente foi esta, *Alternâncias*, que foi também para um concurso. Na verdade ela chama-se *Alternâncias* porque são alguns [blocos]. Eu até tinha feito isso com uma escrita mais sintética, uma escrita mais contemporânea, quer dizer, de blocos que se repetiriam de uma maneira aleatória. Depois eu achei melhor escrever tudo. Então, essas poucas idéias, elas se sucedem e são sempre as mesmas. E eu acho que os violonistas gostaram, porque eles aprendem uma vez e é igual depois, as repetições são sempre iguais. Mas é uma forma assim um pouco sintética, uma série de estruturas rítmico/melódica/tímbricas, que se intercalam. Elas vão se intercalando e formam uma pequena peça.

ML: O concerto pra dois violões também foi uma encomenda?

EK: Foi sim, uma encomenda da GHA, uma editora e gravadora da Bélgica, e que foi estreada pelos Assad em um festival de música brasileira em Nova York. Depois eles gravaram na Espanha com o Leo Brouwer como regente.

ML: Qual a memória que o senhor tem das interpretações de Alternâncias na VI Seleção de Novos Talentos da AV-Rio?

EK: Ah, faz muito tempo já, eu não consigo lembrar não. Eu sei que teve um rapaz que venceu o concurso, como é o nome dele?

ML: **Cyro Delvizio.**

EK: Eu tenho a impressão de que esta performance dele foi alguma coisa assim mais convincente, tanto pela técnica como pela maneira como ele tratou o material, as idéias... Mas houve várias execuções, geralmente, de bom nível, não é? Muito bom!

ML: **Alguma delas o senhor chegou a entender como sendo inadequada?**

Não, não me lembro, não. Mesmo porque já está tudo escrito, a peça ela é relativamente simples de entender, não tem maiores complicadores. É mais uma questão de aptidão técnica mesmo, tem coisas técnicas que me parecem assim bastante trabalhosas. Mas não me lembro de [pensar] alguma coisa assim: “essa aí eu tenho que me esconder...”

ML: **Eu cheguei a imaginar que ela poderia ter sido escrita em blocos...**

EK: Eu acho que eu não tenho mais o manuscrito original, com esses bloquinhos. Eu cheguei a numerar, 1, 2, 3, 4, 5, 6... E fazer a observação de que depois [eles] podiam ser alternados à vontade, livremente... Depois eu achei que era muito perigoso.

ML: **Mas seria interessante, até para testar a criatividade dos violonistas.**

EK: É verdade, eu podia ter deixado como uma proposta de participação do intérprete maior.

ML: **ia ser mais variada ainda do que já foi.**

EK: Ah, sim, certamente, seria mais...

ML: **O senhor não sugeriu andamento na primeira versão da partitura¹²², dando apenas a indicação “Nervoso, ritmado”. Depois da revisão de Souza Barros, o senhor modificou o andamento que ele havia sugerido para o dobro do valor. Por outro lado, na prática, os candidatos praticaram andamentos muito diferentes (de 80 a 180 BPM na seção A). O**

¹²² 1ª versão entregue à AV-Rio via Nicolas de Souza Barros.

senhor considera importante uma indicação mais precisa do andamento, ou essa escolha caberia ao intérprete?

EK: Eu acho que cabe ao intérprete. Sobretudo numa peça como essa, que não tem uma forma clássica, não é uma sonata. É uma coisa muito mais aberta, é mais uma proposta. O intérprete, aí, eu acho que tem uma contribuição a dar, de acordo com as suas próprias possibilidades. Evidentemente, se você tem mais desembaraço técnico, você vai fazer aquilo de uma maneira, se você tiver menos, você vai fazer de uma maneira mais cautelosa. Enfim, eu faço indicação metronômica raramente, ou faço indicação de andamento, mas acho que isso é uma coisa que o interprete deve sentir, fazer de acordo com que ele sinta que realmente é aquilo que a música está dizendo a ele.

Na análise das interpretações verificou-se que alguns candidatos procuraram manter as relações métricas entre as seções, enquanto os outros variaram bastante os andamentos de acordo com o caráter e a dificuldade de cada trecho. Passados dois anos do concurso, e após ouvir as gravações de dois dos candidatos, o Sr. acha que uma destas duas linhas de interpretação seria mais adequada?

EK: Não, eu acho que tudo depende de uma lógica interior que a música tem que ter. Se você faz uma variação de andamentos que seja uma coisa puramente especulativa (“ah, eu vou fazer aqui o dobro do andamento...”) e que não traduza uma certa lógica da continuidade do discurso musical, eu acho que é reprovável. Agora, se você faz isso, mas a coisa te convence, tem uma certa lógica na seqüência dinâmica das idéias, eu acho que é aceitável. A não ser que o compositor realmente exija: a tal momento o metrônomo é a 120, e que aqui é 60. Aí realmente é uma indicação mais precisa, mas eu geralmente não faço esse tipo de indicação. Eu prefiro que o intérprete se sinta mais a vontade pra dar a sua compreensão daquilo que foi proposto.

ML: Dentre as informações encontradas na partitura, a que os candidatos seguiram mais fielmente foi a digitação, enquanto as indicações mais musicais como as de acentuação foram pouco aproveitadas. Qual a sua opinião sobre isso?

EK: A digitação foi feita pelo Nicolas, eu acho que eles respeitam mais o professor de violão do que o compositor... (risos). Dão mais importância às indicações técnicas do que as musicais... não, tudo certo! Quer dizer, se esse respeito a digitação proposta pelo Nicolas, se isso se justifica por que realmente é a digitação mais adequada, tudo bem. O que não impede um violonista que tenha os dedos mais longos ou mais curtos, que encontre a sua própria digitação. Às vezes eu mesmo faço indicação de digitação, mas são sugestões.

ML: Esse fato me surpreendeu porque, numa partitura que não tinha compasso, mas tinha algumas acentuações, eu esperava que todos fossem seguir os acentos.

EK: Isso aí deforma um pouco a proposta. Quer dizer, se você marca um acento e esse acento não acontece, isso muda, digamos assim, o caráter daquela célula, daquele motivo musical. Eu acho que seria mais justo que isso fosse observado, se é uma indicação original, que foi feita pelo do compositor, faz parte da proposta, da idéia musical. Quer dizer, o elemento dinâmico também faz parte da idéia, não é só a altura relativa dos sons. Há indicações de dinâmica, indicações de timbre... Se há uma indicação de *pizzicato*, para fazer no violão, e você não faz o *pizzicato*, você muda a idéia original, isso eu acho discutível. Às vezes o intérprete pode dizer assim: “não, mas eu não vejo isso aqui como *pizzicato*, eu prefiro fazer [sem]...” Aí bem, paciência... (risos) Mas a proposta, a idéia inicial seria dar aquele tipo de sonoridade que vem acoplada a idéia melódica, a idéia harmônica. Você pode já ter, na origem da idéia musical, determinados componentes de timbre, de intensidade, de acento, disso e aquilo, e que eu acho que na medida do possível devem ser respeitados.

ML: O senhor considera as informações acrescentadas pelo revisor como um elemento facilitador para o intérprete ou elas representam uma leitura particular da obra? (O

revisor escolheu acrescentar a digitação em *campanellas*, que tem implícita uma idéia de interpretação, e que a maioria dos intérpretes utilizou).

EK: Eu me lembro que inclusive ele me mostrou, não foi uma surpresa. Foi uma proposta dele. E o próprio Turíbio fez isso, com a *Ritmata*. Eu acho que essa interação do intérprete, isso aí, ao longo do tempo, quantas vezes você vê? O Joachim deu palpite no concerto de Beethoven, o de violino. Isso aí é a colaboração do instrumentista, que de repente chega pro compositor e diz: “olha, isso aqui não está bem adequado para o instrumento, porque você não faz assim?”. Eu acho que são sugestões válidas. Podem modificar um pouco a idéia musical de origem, mas normalmente modificam pra melhor, o que é válido. Frequentemente você tem compositores que se fazem assessorar de grandes intérpretes para que suas idéias tenham a formulação mais adequada possível. Às vezes até pode mudar um pouco a idéia de origem, mas se é pra mudar pra melhor, ótimo! Não vejo inconveniente nisso. O que eu também acho é que isso não impede que tenha um outro intérprete, que tenha uma outra idéia, que seja igualmente válida. Eu acho que isso aí não estabelece um referencial absoluto, imutável, não. É uma proposta de execução de realização de uma proposta musical, mas que pode também não ser a única, não é verdade?

ML: Encontrei duas explicações para a escrita rítmica da seção G’, onde há um traço diagonal cortando as semicolcheias: “tocar o mais rápido possível” (Bohumil Med) e “Trés vite ad lib.” (partitura da *Ritmata*). Qual seria a leitura mais adequada para *Alternâncias*?

EK: Na verdade isso aí é uma sugestão, eu poderia acrescentar mais um risquinho aqui e fazer uma semifusa, tremifusa, quartifusa... mas, isso aí fica um pouco a critério das possibilidades técnicas do intérprete. Quer dizer, são figurações rápidas, aí não tem tanta importância assim a parte rítmica, são *volataszinhas*. A idéia é essa.

ML: Eu acho que alguns intérpretes entenderam que era o mais rápido possível, e tentaram tocar além do que era possível pra eles...

EK: Não! não é o mais rápido *impossível*.... (risos).

ML: A maioria dos candidatos considerou Alternâncias um desafio, e atribuíram esse fato, em grande parte, à linguagem da obra. O que o senhor pensa disso? (embora não seja uma partitura de vanguarda, no sentido que seja um desafio para um intérprete acostumado a tocar música contemporânea, para esses intérpretes foi um desafio, alguns deles disseram que ficaram assustados quando pegaram a partitura).

EK: Mas assustado com relação a que? À falta de ter estabelecido compasso?

ML: A falta de compasso, assim como a falta de valores, para eles foram novidades, e eles se sentiram desafiados.

EK: Eu acho isso muito bom. A música é sempre um desafio, afinal de contas. Quer dizer, você entender, realizar... Eu acho que está dentro da proposta, eu acho que está certo, se eles se sentiram desafiados, eu acho muito bom. Mas, se bem que eu considere que tinha pouco até, que tinha pouco desafio. Porque esse tipo de coisa, de notas sem valor determinado, isso aí é uma prática já bastante antiga, já tem quase um século.

ML: O Sr. teria algum comentário sobre as duas interpretações que ouvimos agora?¹²³

Olha eu diria o seguinte: ambas são, digamos assim, concepções possíveis a partir de uma proposta que não é totalmente fechada, a não ser pela altura dos sons. Há muita chance de você entender de uma maneira ou de outra. Mas o que me preocupa, por exemplo, é que eu acho que uma coisa importante em qualquer interpretação de uma música é você manter o interesse auditivo, é você não deixar a peteca cair. Então, essa primeira gravação, que foi do menino vencedor, eu acho que por isso ela me interessou mais. É por que ela manteve, digamos assim, um pulso e não te deixou perder o interesse auditivo. Quer dizer, fez uma

¹²³ Foram ouvidas as gravações das interpretações dos candidatos 5 e 7.

sucessão de elementos diferentes, mas que se tornaram uma unidade. Tiveram uma certa unidade principalmente por isso, pelo vigor com que a coisa foi feita. No segundo momento, a maneira como ele entendeu, me causou uma certa indiferença, a peça me pareceu um pouco débil em energia. Os sons eram os mesmos, mas na maneira de tratar é que faltou esse componente energético, que eu acho que a música tem que ter, mesmo quando ela seja um *adagio* da *Sonata ao Luar*. Ela tem que ter uma energia interna que te passa essa energia, que te faz ficar interessado em ouvir o que vem depois. Essa segunda eu acho que de vez em quando deixava a peteca cair, ficou uma coisa assim meio amorfa, e ressaltou demais a diferença entre os elementos que se alternam. Quer dizer se você faz numa das repetições uma coisa um pouco diferente, até é interessante, porque aí não é apenas uma repetição, mas é uma continuação. Mas tem que ter uma certa energia pra te manter interessado na peça, nessa segunda versão eu mesmo me desinteressei. Quer dizer, eu acho que isso aí é uma questão de concepção, e que isso aí é uma questão de entendimento do intérprete com relação a música. Não pode deixar perder o interesse auditivo, de que quem está ouvindo. Eu acho que isso é importante.

ANEXO 4: PERGUNTAS OBJETIVAS E RESPOSTAS DOS 7 CANDIDATOS

1. Até o momento do concurso, quantas músicas contemporâneas você já havia tocado? Quais os compositores?

- A) Nenhuma
- B) Uma
- C) Menos de 5
- D) Entre 5 e 15
- E) Mais de 15
- F) Não sei/não lembro

2. Você já havia tocado alguma música com indeterminação temporal?

- A) Não
- B) Sim, uma
- C) Sim, menos de 5
- D) Sim, entre 5 e 15
- E) Sim, mais de 15
- F) Não sei/não lembro

3. Qual foi o período de preparo que você dedicou a Alternâncias?

- A) Menos de um mês
- B) Um mês
- C) Dois meses
- D) Três meses
- E) Quatro meses
- F) Não sei/não lembro

4. Você considera este tempo suficiente?

- A) Sim.
- B) Não.

5. Para você, qual o grau de dificuldade desta obra?

- A) Muito fácil.
- B) Fácil.
- C) Médio.
- D) Difícil.
- E) Muito difícil.

E) Não sei/não lembro.

6. Você foi orientado por alguém no preparo desta obra?

- A) Sim. Por quem?
B) Não.

7. Você teve a oportunidade de escutar informalmente algum dos outros candidatos tocando alternâncias antes do concurso?

- A) Sim.
B) Não.

QUADRO DE RESPOSTAS:

	1	2	3	4	5	6	7
Candidato 1	Entre 5 e 15.	Não.	1 mês.	Sim.	Difícil.	Sim.	Sim.
Candidato 2	Nenhuma.	Não.	Não sabe. Talvez 3 meses.	Não.	Difícil	Sim.	Não.
Candidato 3	Menos de 5.	Sim, 1.	2 meses.	Não.	Médio.	Sim.	Sim.
Candidato 4	Entre 5 e 15.	Sim, 1.	1 mês.	Não.	Médio.	Sim.	Não.
Candidato 5	Menos de 5.	Não.	2 meses.	Sim.	Difícil.	Não.	Não.
Candidato 6	Entre 5 e 15.	Não .	Entre 2 e 3 meses.	Não.	Difícil.	Sim.	Não.
Candidato 7	Entre 5 e 15.	Sim, menos de 5.	Entre 2 e 3 meses.	Não.	Difícil.	Sim.	Não.

ANEXO 5: ENTREVISTA COM CANDIDATO 1

Entrevista realizada via internet (Skype) no dia 23 de março de 2010¹²⁴.

Marco Lima: Se você fosse tocar novamente o que você mudaria e o que manteria?

Candidato 1: Acho que eu mudaria a maneira como executei as percussões, pois acho que provavelmente não era isso que o Edino queria. E, por eu não ter muita afinidade com a linguagem de música moderna, contemporânea, eu acabei romantizando algumas coisas, colocando um pouco de *rubato* a mais. Acho que, mesmo na época, eu já sabia que não era o que se propunha, não era o que o compositor queria. Mas acho que se fosse tocar hoje eu tocaria com uma métrica um pouco mais constante, mais regular. Tecnicamente acho que eu faria tudo igual, acho que isso está bem resolvido.

ML: Faça uma breve apresentação do seu histórico até o período do concurso.

C.1: Comecei meu estudo em Vitória, com o professor José Conceição de Almeida e toquei em alguns lugares aqui em Vitória (no teatro da UFES, por exemplo). Participei do Concurso Villa-Lobos, em Vitória, e depois decidi estudar na UNIRIO. [Lá] estudei com o Clayton Vetromilla. Acho que poderia destacar algumas apresentações com o Quinteto Sescontu de violões, o espetáculo *Abraço de Câmara* do violonista Mário da Silva e da coreógrafa contemporânea Rocio Infante, no centro coreográfico do Rio de Janeiro, e várias apresentações, em duo de flauta e violão, com o flautista Felipe Rossi. A gente tocou duas vezes pela série *Música e Patrimônio*, no Museu Antonio Parreiras e no Solar do Jambeiro. Também fui o 3º colocado na IV seleção de Novos Talentos da AV-Rio e fui menção honrosa nesse concurso [VI Seleção de Novos Talentos da AV-Rio], como co-estreador de *Alternâncias*, de Edino Krieger.

¹²⁴ Registrada em áudio digital, formato “.wav” (68 min.).

ML: Fale sobre a sua metodologia de estudo ao abordar uma nova obra. Ela inclui algum tipo de análise?

C.1: Inclui. Eu gosto de olhar a partitura antes de pegar no instrumento, acho que isso ajuda muito para não insistir num erro, e coisas do tipo. Gosto de digitar tudo conforme eu vou lendo a nova peça, e de buscar soluções técnicas e que soem, ao mesmo tempo, bem. Gosto de procurar novas digitações, que façam determinada passagem soar de maneira diferente e interessante. Procuro sempre utilizar (não sei se posso utilizar esse termo do Nicolas) “digitações heterodoxas¹²⁵”, procuro digitar a peça com essas digitações, na medida do possível. Em termos de interpretação eu gosto de ouvir gravações de outros violonistas. Acho que isso não interfere muito no meu estudo, sempre acabo fazendo algo diferente, e isso só tem a acrescentar, não atrapalha. E o que esqueci de mencionar: [observo] aspectos de forma, harmonia e análise, enfim, para decisões interpretativas.

ML: Então você faz uma análise formal da peça durante o estudo?

C.1: Nada muito rigoroso, mas faço sim. Acho que eu priorizo a parte interpretativa, e não a técnica, e acho que eu procuro buscar uma sonoridade. Por exemplo, se eu for usar uma digitação heterodoxa, eu tomo cuidado para o fraseado ficar uniforme. Mas com certeza eu priorizo a parte musical/interpretativa.

ML: Como você lida com aspectos técnicos e musicais?

C.1: Eu priorizo a parte interpretativa, e não a técnica. E eu acho que procuro mostrar novidade, individualidade. Por exemplo, se eu for usar uma digitação heterodoxa, tomo cuidado para o fraseado ficar uniforme.

ML: Fale sobre Alternâncias.

¹²⁵ O candidato se refere a digitações que fogem ao predomínio binário (sobretudo *i-m*) nas digitações de mão direita. Para mais detalhes ver: SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

C.1: Bom, eu achei uma peça interessante pela alternância dos temas, acho que eu nunca tinha visto uma peça desse caráter, um quebra cabeça. Foi um pouco complicado de decorar a seqüência, e acho que por eu não ter muita afinidade com esse tipo de música, contemporânea, eu acho que minha tendência foi romantizar um pouco a peça, colocar muito *rubato*, muitas respirações, as divisões entre as seções bem claras, no caso dos harmônicos na seção **D**. Como não tinha métrica, eu escolhi tocar a seção com uma espécie de fraseado, e não com todas as notas com o mesmo intervalo de tempo entre cada nota. Achei o resultado muito bom, essa parte ficou muito interessante. De uma forma geral, eu gostei de tocar, e é uma linguagem totalmente diferente do que eu estava acostumado como violonista, foi proveitoso.

ML: Por favor, comente os aspectos relevantes da partitura e da técnica de escrita.

C.1: Acho a peça, de uma maneira geral, bem escrita, bem idiomática, soa bastante bem. Principalmente as seções **B** e **C**, tocadas usando as cordas soltas, o efeito de *campanella* é muito interessante na seção **B** (soa muito bem). Acho que [o compositor] podia ter sido um pouco mais detalhista na maneira como ele queria que fosse executado, principalmente a seção **A**. Não sei se ele queria o toque escovado, se queria [a digitação com] *p-i*, se queria só *p*, etc.

ML: Se você fosse orientar alguém no estudo de Alternâncias, que recomendações daria?

C.1: Bom, eu provavelmente indicaria a digitação que eu usei, porque soou muito bem, e orientaria a pessoa a buscar contrastes entre as seções. Por exemplo, executar as seções **A** de maneiras tecnicamente diferentes, uma com toque escovado, outra sem... No caso dos harmônicos, eu recomendaria fazer uma espécie de fraseado, que pra mim soou bem. Recomendaria usar as digitações heterodoxas porque, pelo menos pra mim, facilita bastante.

Eu teria que discutir com a pessoa a melhor forma de fazer a seção de percussão porque, ouvindo agora a gravação, não me soaram tão bem, acho que talvez usando só um dedo.

ML: Qual o significado da ausência de compassos na escrita de Alternâncias? Quais são as implicações desse fato na sua interpretação?

C.1: Bom, acho que isso acabou deixando muita margem pra interpretações diferentes, e apesar das seções serem bastante claras, a falta de métrica, e a falta de indicações não dão muito a idéia de quanto se deve separar as seções, se deve ser tudo *a tempo*... Acho que essa é uma implicação importante porque, a meu ver, a separação das seções é uma coisa importante para a apresentação da música, para uma melhor realização da música. E volto a falar do caso dos harmônicos, porque não me convence fazê-los *a tempo*, então, é uma outra implicação.

ML: O que você pensa das relações métricas entre as seções? O andamento deve ser mantido, ou cada seção deve ser tratada com independência?

C1: Acho que o andamento deve ser mantido, porque não tem nenhuma outra indicação que contradiga isso. Mas, como disse, acho que o intervalo entre seções tem que ser bem pensado, tem que haver uma separação clara das seções, na minha opinião.

ML: Como você definiu o andamento da seção A? Tem relação com o andamento de alguma outra seção?

C.1: Acho que sim. Como eu disse, eu gosto da maneira como a seção **B** soa, eu acho que me baseei na velocidade da seção **B**, para que ela soasse bem, acho que isso foi determinante na escolha do andamento da seção **A**.

ML: E os outros andamentos da peça? O critério foi musical ou técnico?

C.1: Bom, acho que eu tentei manter um pouco o andamento para não tirar a clareza da música, pra não ficar confuso, mas as respirações, os *rubatos* e as *virgulas* foram por intuição, por gosto musical.

ML: Quais as implicações da ausência de valor (como na seção D), na sua interpretação?

C.1: Pra mim, essa ausência de figuras e valores acaba me induzindo a fazer o fraseado que eu fiz na minha gravação.

ML: Como você concebeu a interpretação da seção D?

C.1: Acho que dá pra dividir em 2 partes, antes e depois do dó bequadro, pelo menos de acordo com o meu fraseado. É como se o *dó sostenido* e o *dó* fossem uma apoiatura, uma resolução. Acho que meu pensamento foi esse. E como o movimento é para o agudo, no começo da seção **D**, (acho que o movimento era esse), um pouco de *crescendo*, talvez um pouco de *accelerando*, e diminuindo no *dó bequadro* pra delimitar essas duas partes, e a partir do *mi bemol*, decrescer de novo por estar indo para o grave.

ML: Na seção I as síncopes e as colcheias são contínuas, ou você as entende como fragmentos isolados?

C.1: Acho que são duas coisas de caráter muito diferentes, e quando toquei a minha intenção era de separar as duas coisas, aplicar dois “climas” diferentes.

ML: Você sentiu falta de indicações para a performance ou as disponíveis na partitura foram suficientes?

C.1: Acho que não foram suficientes, não.

ML: Na partitura são encontradas anotações de andamento, caráter, articulação, agógica, dinâmica, digitação, técnica, agrupamento (ou fraseado), timbre (ou recursos especiais, como *pizzicato* e harmônicos). Que uso você fez dessas indicações?

C.1: Acho que como algumas tinham indicações e outras não - por exemplo a [seção] D tem indicação “calmo” - eu acho que essas indicações serviram pra justamente separar bem as seções, o caráter das seções, e foram importantes para a decisão de separar as seções, e não fazê-las a tempo.

ML: Mas então você procurou seguir as indicações de maneira geral?

C.1: Sim, com certeza.

ML: Sentiu algum tipo de dificuldade na leitura ou na concepção da interpretação?

C.1: A leitura não, por causa do uso de “paralelismo”. Acho que a dificuldade na concepção da interpretação vem daquilo que eu falei, sobre eu não ter muita afinidade com a linguagem da música.

ML: As interpretações foram muito variadas. Considerando as possíveis causas, o que você acha disso?

C.1: Acho que a causa da diferença vem primeiro pela falta de indicações técnicas sobre como os trechos deveriam ser executados. Acho também que [contribuíram] a questão pessoal de cada violonista, as habilidades e as dificuldades técnicas de cada um, os diferentes perfis dos violonistas que tocaram a peça, e as coisas que já foram faladas, como a falta de divisões de compassos.

ML: Qual o efeito da ausência de informações numa partitura (como ausência de barras de compasso, de valores ou de locais específicos para percutir em Alternâncias)?

C.1: Se eu não conhecer a peça, dá vontade de não tocá-la [risos]. Fora a brincadeira, no caso, por causa de minhas características musicais, das minhas características de interpretação, acho que em primeiro lugar ocasionam uma liberdade maior na interpretação das frases, de separação das seções, no uso de respirações e de “vírgulas”.

ML: Você se sente mais livre para criar sua interpretação quando isso acontece?

C.1: Com certeza.

ML: Qual foi a sua reação ao se deparar com a partitura na primeira vez? E ao longo do estudo, mudou?

C.1: Eu acho que, como em toda obra nova, houve uma certa dificuldade na leitura. Mas depois, no decorrer da leitura com a digitação, e depois de ver que existiam muitos paralelismos, a impressão foi mudando. A única coisa que ficou foi a questão de decorar a peça, por causa da alternância das seções. Algumas questões da seção I, por exemplo, foram

as que causaram um pouco mais de dificuldades. Acho que por uma dificuldade minha, por não ter costume de tocar peças com *rasgueados*, [nem] com esses tipos de golpes com a mão direita.

ML: Você já tocou a obra outras vezes?

C.1: Em público? Não.

ML: Mas você continuou estudando e tocando ela depois do concurso?

C.1: Não.

ML: Você usou algum critério específico ao formular as suas digitações? Seguiu as indicações sugeridas?

C.1: Inevitavelmente, eu segui algumas digitações porque facilitavam a leitura. Mas depois eu mudei algumas coisas. Na seção **B**, eu não toquei como está escrito aqui, e acho que um critério para a digitação, principalmente de mão direita, foi usar digitações que envolviam o “p” juntamente com os dedos “m”, “i” e “a”, para a execução de escalas, arpejos...

ML: Você procurou manter as características da seção A, e também das outras seções quando repetidas. Por quê?

C.1: Por eu achar que o objetivo da peça era justamente esse - pelo nome da peça - alternar seções e manter o caráter delas. Talvez eu mudasse mesmo só a maneira de tocar a seção A, por ela aparecer muitas vezes, ou por ser o começo da música; é uma seção importante da música.

ML: Na seção B – toda em fusas - você aplicou a organização rítmica interna sugerida pela digitação, lhe ocorreu alguma outra possibilidade? Qual?

C.1: Acho que eu cheguei a considerar, mas pra mim por características da frase, eu resolvi agrupar em 3 notas, porque é bem claro esse agrupamento no final, visualmente.

ML: Como realizou os harmônicos, naturais ou artificiais? Por quê?

C.1: Essa pergunta é difícil porque na época isso já era uma questão complicada. Lembro que, na época, eu tinha muitas dúvidas [sobre] em que altura, em que oitava o harmônico deveria ser tocado. Mas uso dos harmônicos naturais se deve ao fato de eu buscar uma sonoridade *legato*, como se a duração da 1ª nota continuasse quando eu tocasse a 2ª nota, usando cordas diferentes ao tocar os harmônicos, e produzir uma sonoridade de harpa, algo desse caráter.

ML: Qual a digitação da MD nos arpejos das seções G e G'.

C.1: Na seção G é *p-i-m-a*. Em G' acho que eu usei *p-p-p-i-m-a*. Tenho quase certeza.

ML: Quantas opções você tinha?

C.1: Na seção G'? Na época eu não tinha outras opções.

ML: Qual a digitação de MD na escala cromática?

C.1: Foi *p-m-i* e *p-i* na subida do fá sustenido.

ML: E na primeira escala? Você usou base *i-m*, base *p-i* ou *p-m*, base três dedos com *a-m-i* ou *p-m-i* ou base *campanella* com ligados?

C.1: Com certeza a base foi *p-m-i*, usando o *p* junto com o *m* e o *i*, e usando três dedos, evitando usar *i-m* consecutivamente.

ML: A indicação para percussão é “batendo no tampo”. Quais as opções testadas antes da escolha definitiva. Como você escolheu o lugar para percutir?

C.1: Eu fiz em 3 regiões diferentes a seção J: perto do braço, mais para a boca, e depois no cavalete. Acho que seguindo aquela idéia de ser mais livre na interpretação, buscar algum contraste e tornar a seção mais interessante.

ML: Você praticamente não utilizou variações agógica (só um pequeno *rallentando* na 2ª vez), mas realizou mudanças na dinâmica (em bloco na 1ª vez, e gradual na 2ª vez) e nos timbres da percussão. Chegou a considerar outra possibilidade?

C.1: Acho que eu não considerei outra coisa não.

Agora eu deixo um espaço para você fazer comentários livres. (Sobre qualquer coisa, sobre o processo, sobre a peça, sobre a sua experiência com peça...)

C.1: Eu fiquei bem satisfeito com o resultado da peça, acho que soou muito bem. Acho que ela contribui para o desenvolvimento técnico, por causa do uso de outros tipos de digitação, que não ortodoxas. E a peça tem outras passagens que forçam o violonista a pensar em soluções técnicas, e em algumas coisas que não são muito comuns de se encontrar em partituras, pelo menos para mim, até aquele momento. Acho que serviu bastante para o desenvolvimento técnico, e o resultado musical eu gostei bastante. O desafio foi válido no sentido do desenvolvimento técnico.

ANEXO 6: ENTREVISTA COM CANDIDATO 2

Entrevista realizada na UNIRIO, Rio de Janeiro, 12 de março de 2010¹²⁶.

Marco Lima: Se você fosse tocar novamente o que você mudaria e o que manteria?

Candidato 2: Bom, o que eu, principalmente, mudaria (eu não gostei muito), foi a parte da percussão no tampo, acho que o ritmo estava meio impreciso. Eu podia também ter feito um outro tipo de percussão, alguma coisa na corda, pensar melhor um pouco nisso. Eu gostei também dessa frase aqui do início, a seção **A**, da articulação e da idéia de decrescer no final e começar a seção **B** livre e acelerando, gostei disso. Bom, escutando agora assim de primeira, é isso que eu mudaria.

ML: Faça uma breve apresentação do seu histórico até o período do concurso.

C.2: Antes de entrar na UNIRIO, tive aulas com a Mara Lucia Ribeiro, comecei estudando violão clássico e flamenco com ela. E depois, entrei na UNIRIO, na classe do Nicolas [de Souza Barros]. Tive uma *Masterclass* com José Antonio Escobar. Acho que, antes do concurso, foi só essa que eu tive, mesmo. Fiz algumas apresentações: toquei no Villa-Lobos [Escola Villa-Lobos] e também toquei com a Camerata de Choro.

ML: Fale sobre a sua metodologia de estudo ao abordar uma nova obra.

C.2: O que faço primeiro: leio a peça inteira, começo a trabalhar com fraseado, e, se há algum problema técnico, eu resolvo. Tento trabalhar o máximo sem ter referência de alguma gravação. Se eu tiver alguma dúvida ou se eu achar que está tudo bem até aqui, vou ouvir alguma gravação, pra ter uma base, uma outra opinião, uma outra referência. Então é assim eu

¹²⁶ Registrada em vídeo digital (25 min.).

tiro, leio, trabalho, depois que termino essa etapa eu vou escutando outras gravações e modificando o que eu achar que devo modificar.

ML: Ela inclui algum tipo de análise?

C.2: O máximo que eu faço é tentar dividir em seções.

ML: Como você lida com aspectos técnicos e musicais?

C.2: Tudo vai depender da situação. Se estiver difícil demais, aí eu vou fazer uma coisa que tenha uma tocabilidade maior, mesmo que prejudique um pouco da musicalidade, porque pode acabar sujando, enfim... Eu primeiro busco a questão musical. Se não está funcionando a técnica, eu procuro outra alternativa, tudo vai depender de cada situação. Vai depender da situação, fazer uma coisa ou outra.

ML: Fale sobre Alternâncias.

C.2: Acho que é uma peça bem rítmica, bem tensa. Ela cria essa tensão...

ML: Por favor, comente os aspectos relevantes da partitura e da técnica de escrita.

C.2: O que me chamou a atenção foi essa parte dos harmônicos que eu nunca tinha visto antes, é a nota escrita desse jeito, não tem a haste, não tem um ritmo, um valor definido. Isso me chama mais atenção, além da música não ter um compasso, ser bem livre.

ML: Se você fosse orientar alguém no estudo de Alternâncias, que recomendações daria?

C.2: Se eu tivesse que orientar alguém, eu iria trabalhar parte por parte e tentar fazer ligar cada seção, ser mais rígido com o ritmo em algumas partes e, em outras, ser livre para compensar.

ML: Qual o significado da ausência de compassos na escrita de Alternâncias? Quais são as implicações desse fato na sua interpretação?

C.2: Como não tem um ritmo eu vou tocando e escutando as tensões. Se está subindo nesses arpejos (seção C), acho que é uma parte em que vai criando uma tensão - então nessa parte eu

vou acelerando, aumentando o volume. Acho que é assim que vou tentando me guiar, já que não tem uma definição.

ML: O que você pensa das relações métricas entre as seções? O andamento deve ser mantido, ou cada seção deve ser tratada com independência?

C.2: Eu acho que tem que ter uma ligação, entre cada seção, bem clara, e acho que o andamento tem uma variação de seção para seção, não é sempre o mesmo. A minha impressão, aqui nos harmônicos, é que ele muda totalmente o ritmo, o andamento. Eu acho que é isso, é ter uma ligação entre uma seção e outra, depois modificar na própria seção; [cada] seção é como se fosse independente uma da outra.

ML: Como você definiu o andamento da seção A? Tem relação com o andamento de alguma outra seção?

C.2: Foi escutando e pensando o que eu achava melhor. Nas outras seções o andamento não foi o mesmo, sempre mudava um pouco em cada seção.

ML: E os outros andamentos da peça? O critério foi musical ou técnico?

C.2: Musical.

ML: Quais as implicações da ausência de valor (como na seção D), na sua interpretação?

C.2: Se você for comparar com o que veio antes, é uma parte mais livre e menos agressiva. Então, nessa parte, eu toquei com um andamento mais espaçado entre uma nota e outra. E fui ouvindo, achando que soava melhor desse jeito. Também, na relação de intervalo entre cada nota, [fui] tentando buscar entre quais que eu daria mais espaço, quais daria menos, tentando buscar a musicalidade.

ML: Na seção I, as sincopes e as colcheias são contínuas, ou você as entende como fragmentos isolados?

C.2: Eu acho que são coisas diferentes.

ML: Você sentiu falta de indicações para a performance, ou as disponíveis na partitura foram suficientes?

C.2: Eu senti falta, tanto que trabalhei bastante essa parte com o Nicolas [de Souza Barros], mas também por aquele motivo que já falei, que nunca toquei uma peça contemporânea, então não estava acostumado com a linguagem.

ML: Na partitura são encontradas anotações de andamento, caráter, articulação, agógica, dinâmica, digitação, técnica, agrupamento (ou fraseado), timbre (ou recursos especiais, como *pizzicato* e *harmônico*). Que uso você fez dessas indicações?

C.2: Eu não lembro como eu trabalhei isso, não sei se eu segui o que estava na partitura, eu segui o que o Nicolas [de Souza Barros] falou.

ML: Qual foi a importância dessas indicações no seu preparo?

C.2: Eu não lembro.

ML: Sentiu algum tipo de dificuldade na leitura ou na concepção da interpretação?

C.2: Senti dificuldade na leitura, por essa falta do compasso, por conta disso.

ML: As interpretações foram muito variadas. Considerando as possíveis causas, o que você acha disso?

C.2: Eu acho que isso acontece porque é uma peça bastante livre, porque não tem uma coisa que determina como ela deve ser tocada. Então cada um vai buscar o que soar melhor para si.

ML: Qual o efeito da ausência de informações numa partitura (como ausência de barras de compasso, de valores ou de locais específicos para percutir em Alternâncias)?

C.2: Me deixa louco! (Risos) É difícil, provoca é a dúvida, ainda mais que eu não estou acostumado com esse tipo de linguagem, então quando eu pego uma partitura assim, eu não sei muito bem como lidar com ela, eu vou seguindo, meio que intuitivamente, o que eu acho sobre como deve soar.

ML: Você se sente mais livre para criar sua interpretação quando isso acontece?

C.2: Na verdade não, porque eu não conheço a linguagem e eu fico meio perdido.

ML: Qual foi a sua reação ao se deparar com a partitura na primeira vez? E ao longo do estudo, mudou?

C.2: Minha reação foi: “Ahn?!” Ao longo do estudo foi mudando, porque foi ficando mais claro, o Nicolas foi me mostrando as frases melhor, a linguagem. Deu para entender como que a peça poderia/deveria soar. Ao longo do estudo as coisas foram se encaminhando.

ML: Você já tocou a obra outras vezes?

C.2: Não, só no concurso.

ML: Você usou algum critério específico ao formular as suas digitações? Seguiu as indicações sugeridas?

C.2: Eu lembro que nessa peça eu tinha feito uma coisa que era tocar, digitar a mão direita toda, cada nota, e tocar separado. Eu lembro que tinha feito isso, eu não lembro muito mais do que tinha feito nesse sentido. O critério foi o menor esforço, o que estava mais fácil de fazer, se não prejudicasse a música.

ML: Você procurou manter as características da seção A, e também das outras seções quando repetidas. Por quê?

C.2: Não sei por quê.

ML: Na seção B – toda em fusas - você aplicou a organização rítmica interna igual à sugerida pela digitação, mas com outra digitação. Ocorreu-lhe alguma outra possibilidade? Qual?

C.2: Não, achei que essa (a sugerida) fazia mais sentido. Acho que não cheguei a tocá-la de outra maneira.

ML: Como realizou os harmônicos, naturais ou artificiais? Por que?

C.2: Foram artificiais.

ML: Qual a digitação da mão direita nos arpejos das seções G e G'.

C.2: Não lembro.

ML: Qual a digitação de MD na escala cromática?

C.2: Eu fazia alternando em *i-m*.

ML: E na primeira escala? Você usou base *i-m*, base *p-i* ou *p-m*, base três dedos com *a-m-i* ou *p-m-i* ou base *campanella* com ligados?

C.2: Eu acredito que tenha sido *i-m*, na mão direita.

ML: A indicação para percussão é “batendo no tampo”. Quais as opções testadas antes da escolha definitiva. Como você escolheu o lugar para percutir?

C.2: Eu fiz dois sons diferentes nessa percussão, um no tampo aqui e o outro na lateral, mas eu não testei muito mais opções, não, eu fiquei mais nessa. Eu acho que poderia ter sido melhor, também, poderia ter trabalhado mais.

ML: Você utilizou variações nos timbres, mas não na dinâmica e na agógica da percussão. Chegou a considerar essa possibilidade?

C.2: Na época eu provavelmente não considerei, mas, agora que eu escutei de novo, eu vi que poderia ter variado.

ANEXO 7: ENTREVISTA COM CANDIDATO 3

Entrevista realizada na residência do candidato 3, Rio de Janeiro, 9 de março de 2010¹²⁷.

Marco Lima: Se você fosse tocar novamente o que você mudaria e o que manteria?

Candidato 3: Depois de ter ouvido, eu acho que eu faria menos quadrado. Eu acho que, principalmente o início, ficou muito arrastado. Uma das poucas indicações que a partitura traz é “nervoso, ritmado”. Poderia ganhar mais nisso e na dinâmica, em certas partes. Com a pressão de tocar, [a música] até não “entrou” muito, mas agora ouvindo já ficou mais agradável. Até pensaria em tocar de novo, e aí mudaria principalmente agógica e dinâmica. Digitação não.

ML: Faça uma breve apresentação do seu histórico até o período do concurso.

C.3: Entrei na UFRJ em 2006, mas eu já estudava com [Paulo] Pedrassoli há uns 4, 5 anos. Sempre que possível, já me apresentava, por volta de 2003, 2004, em apresentações esporádicas. Depois que entrei [na UFRJ] e comecei a estudar um pouco mais a sério, participei do [projeto] Música no Museu. Em 2006, participei do 10º Concurso Nacional Musicalis (SP) e obtive a segunda colocação. Integrei um quarteto de violões por um breve tempo, foi um trabalho legal. Basicamente isso, apresentações e participações em concursos... Nos concursos da AV-Rio participei incontáveis vezes.

ML: Fale sobre a sua metodologia de estudo ao abordar uma nova obra.

C.3: Dou uma “olhada” no geral, vou tentado ler à primeira vista, vendo onde vai ter alguma “encrenca” em termos digitação, de andamento, tempo, alguma coisa que eu tenha que pensar

¹²⁷ Registrada em vídeo digital (61 min.).

mais. Já vou elencando alguns lugares que vão merecer mais estudo. Daí, geralmente, eu passo para o estudo com metrônomo, em um andamento não tão reduzido quanto acho que deveria ser, porque eu não agüento muito ficar muito “para baixo” assim. Eu penso em qual provavelmente vai ser o andamento, e aí puxo um pouco “para baixo” para acomodar digitação, essas coisas. E vou estudando essas partes primeiro, mais encrascadas, depois passo a música toda. Se é uma música um pouco mais extensa, eu escolho um lugar no meio da música e vou [tocar a partir dali]. É um treino “batido”. “Começo” do fim também. Mais ou menos isso, e conforme o andamento vai subindo o estudo vai caminhando, você vê que precisa ajeitar alguma coisa de digitação: “isso está funcionando devagar, mas não vai funcionar rápido”. E uma coisa que é uma deficiência minha, é dinâmica. Eu tento estudar, já no “lento”, com a dinâmica. Isso é uma coisa que venho me policiando. Talvez, nessa época, eu não tivesse tanta consciência disso. Mas enfim, é uma coisa que sei que tenho que melhorar, já desde o estudo preliminar.

ML: A sua metodologia inclui algum tipo de análise?

C.3: Análise harmônica? É uma análise mais técnica, a que eu faço. Análise harmônica sinceramente, só quando é alguma peça clássica... Mas aprofundar isso, realmente não atendo muito para isso não.

ML: Até que ponto você gosta de ouvir gravações ou concertos para formular sua interpretação? Em que momento?

C.3: Eu acho muito importante, eu gosto muito. Mas acho um pouco perigoso. Acho que, uma peça nova, que você nunca escutou e vai começar a estudar, de repente, merece que você se aventure e veja o que você extrai dali. E depois ouvir, senão fica muito viciado. Mas tirando isso, ou quando é inevitável, você já escutou aquilo, eu acho bom. No saldo final, eu acho muito bom. Eu sempre procuro também, quando escuto alguma coisa, tirar algo: “isso fica

legal, isso eu não faria”. Eu acho que é um estudo também. Ir em recitais eu acho muito importante.

ML: Como lida com aspectos técnicos e musicais?

C.3: Estava até lembrando. Vai ser difícil responder à pergunta assim, objetivamente. Eu tinha “descido” com *Prelúdio IV* do [Ricardo] Tacuchian. E ele é assim: tem umas escalas em que você logo imagina uma digitação padrão para aquilo ali. Mas ele também pede ao fim de cada escala uma nota que “fica”, enquanto uma outra escala “vai”, e aí essa coisa musical começa a empatar a técnica. Naquele estudo, eu tive que buscar outra solução técnica, outra região no violão, e dificultava um pouco a fazer o que, musicalmente, eu achava que estava ali sendo pedido. Eu acho que a música é o fim. Há muitos professores que acham que a técnica é o fim. Mas acho que primeiro se imagina o resultado que se quer daquilo, por mais subjetivo que possa ser. Você tem que ter uma idéia musical, até antes de tocar, você “pega” e vê: “ah, isso aqui vai soar assim, pode soar assim”, para depois se servir das técnicas, dos recursos que você tem, depois “casar”.

ML: Fale sobre Alternâncias.

C.3: É uma peça contemporânea, uma linguagem que eu ainda não tenho (na época menos). Ainda hoje, dois anos depois, não tenho tanto contato com essa linguagem assim. Não tanto assim, porque eu sou um pouco seletivo, e com determinadas coisas, eu acabo não me identificando. Então, eu acabo não me aprofundando nessa seara contemporânea. Mas a peça eu achei interessante tecnicamente e, até certo ponto, desafiante. Ela explora de alguma forma percussão, harmônico, arpejo, escala, *pizzicato*, *rasgueado*... Então acho que ela poderia ser, nesse estudo de peças contemporâneas, uma boa plataforma, pode ser inserida em um estudo inicial de música contemporânea. Acho interessante a música, principalmente agora. Na época, não achava, acho que pela pressão de estudar, mas acabei gostando da música apesar de tudo.

ML: Por favor, comente os aspectos relevantes da partitura e da técnica de escrita.

C.3: Talvez o mais contemporâneo seja essa liberdade temporal, que também não é nada demais para uma música de 2008. Enfim, isso já não é nenhuma novidade. Eu acho que ela está bem escrita em termos de tempo, do que ele quer, dos valores, mas acho que faltam informações sobre a interpretação. E a única que tinha eu não obedeci, essa aqui “nervoso e ritmado”. Isso é bem legal, já dá uma cara do que pode ser, mas acho que poderia ter mais coisas assim durante a música. Não sei se também não é para ter [indicações], se é para ficar como está, mas acho que não deve ser. Então, acho que falta mais informação de interpretação, indicações de performance, mas acho bem escrita.

ML: Se você fosse orientar alguém no estudo de Alternâncias, que recomendações daria?

C.3: Acho que ela é, como o próprio nome fala, uma música de momentos, de irrupções. Eu não veria problemas em fragmentar bem a música, até na ordem de técnica, para treinar bem essas partes ritmadas, as escalas, as escalas com *pizzicatos*, os *ragueados*, para atingir bem os harmônicos. Primeiro num estudo fragmentado, técnico, frio, depois procurar juntar e fazer a música, que eu acho que é a coisa mais difícil.

ML: Qual o significado da ausência de compassos na escrita de Alternâncias? E quais são as implicações desse fato na sua interpretação?

C.3: Não sei se está certo, mas o que penso, e o que pensava na época era assim: mesmo estando sem compasso, sem a determinação temporal, ela tem uma escrita e tem valores; eu acho que ela tem proporções, e aí você tem que obedecer isso de alguma forma. Não é uma coisa a esmo! E numa parte mais de forma, acho que ela sugere uma coisa de momentos, de irrupções, de contrastes, de forma que, apesar de ter essas proporções, não precisam estar sempre conectadas matematicamente, uma coisa com a outra. Elas tem que estar conectadas musicalmente. Um término de frase que você sinta que terminou para “tomar um susto” logo

em seguida. Isso precisa estar casado, mas não matematicamente casado. Acho que foi isso que eu pensei na hora de abordar a música. E é óbvio que você tem que ter as proporções para poder estudar, e também para não ficar algo, assim, sem pé nem cabeça. E depois uma coisa mais livre, “entre aspas”, por causa desses momentos.

ML: O que você pensa das relações métricas entre as seções? O andamento deve ser mantido, ou cada seção deve ser tratada com independência?

C.3: Eu acho que mantive o andamento, mas não sei se manteria, acho que ela tem algumas partes bem definidas no início e no fim ela começa a colar as partes, sugere uma coisa mais dramática para o final. As idéias vão se chocando mais rápido e talvez isso sugira uma interpretação diferente em termos de andamento. Então eu acho que isso está incluído no que eu mudaria, talvez eu pensasse sobre isso sim, ela pode ser mais explorada, acho que o mesmo andamento até o fim não fica tão interessante. Eu não alterei, mas acho que dá para alterar. Porque, como eu falei, não devo ter levado mais de dois meses. Eu posso nem ter ido tão preparado. Você “pegando” a música com calma e analisando: “vou fazer isso, vou fazer aquilo”, essas mudanças acabam aparecendo naturalmente e acho que são pertinentes.

ML: Como você definiu o andamento da seção A? Tem relação com o andamento de alguma outra seção?

C.3: Tem. Na verdade, se não me engano adotei esse andamento que eu escrevi [na partitura] a semicolcheia a 88 BPM e estabeleci isso até o fim da música. Como eu disse, não modifiquei o andamento, não pensei nisso, estava muito preocupado em tocar a música, e aí acabou que essa parte ficou bem “reta”. O critério foi técnico, eu acho que musicalmente teria muito a acrescentar. Foi estritamente técnico, até onde deu para tocar a música.

ML: E os outros andamentos da peça? O critério foi musical ou técnico?

C.3: Eu só criei alguma flexibilidade no fim das frases dos harmônicos. Mas só no fim, no início foi bem marcado, acho que adotei uma semínima. Na parte que tem esse polegar no três

bordões é uma coisa mais ríspida, fiz uma coisa mais lenta e fui acelerando, mas não exagerei, poderia ter feito bem mais isso. Nas batidas do tampo também lembrei de fazer isso, de soltar o andamento. Só nessas partes, que estavam na cara, porque aqui você não vai fazer a coisa totalmente mecânica; pelo resto, que poderia ser pensado, eu passei “batido”.

ML: Quais as implicações da ausência de valor (como na seção D), na sua interpretação?

C.3: Nessa seção dos harmônicos acho que é *ad libitum*, muito livre, e tudo depende de como você vem: quem tocou a primeira parte (A, B e C) mais freneticamente, chega nessa parte dos harmônicos e tem um contraste bem bacana. Comigo estava mais cadenciado, não corri tanto, acabou ficando um pouco inosso. Mas acho que esses harmônicos são bem soltos e isso vai de encontro ao que fiz na época, quando eu toquei tudo “quadrado”.

ML: Como você concebeu a interpretação da seção D?

C.3: Acho que a idéia está dentro daquilo que eu falei, de ter algum contraste mesmo, de que a música vem toda muito articulada e, de repente, “solta as coisas no ar”. Acho que esse contraste é o que norteia a seção. Mas eu também me lembro de algumas músicas em que aconteceu isso ao escutar, e o efeito era esse mesmo contraste.

ML: Na seção I as síncopes e as colcheias são contínuas, ou você as entende como fragmentos isolados?

C.3: Entendi como fragmentos, uma coisa bem de contraste também.

ML: Você sentiu falta de indicações para a performance ou as disponíveis na partitura foram suficientes?

C.3: Senti falta de indicações para a performance, no tocante à interpretação, como no início ela sugere. Não sei se o caráter é todo “nervoso e ritmado”. Mas é lógico que não, você tem que criar interesse dentro da música, uma hora você fica mais calmo mesmo, como nos harmônicos ele escreve, mas acho que poderia ter mais alguma coisa.

ML: Na partitura são encontradas anotações de andamento, caráter, articulação, agógica, dinâmica, digitação, técnica, agrupamento (ou fraseado), timbre (ou recursos como *pizzicato* e harmônicos). Que uso você fez dessas indicações?

C.3: Acredito que eu tenha atentado para todas menos a digitação. Não me prendi à digitação, porque acho que é uma coisa muito particular. Certas coisas funcionam, outras não. A escala sugerida sempre tem alguma coisa de *campanella*, que eu não adotei. Fiz uma coisa mais mecânica, mais digital mesmo, que eu acho que funcionou. Então acho que é a que menos segui, mas não que eu tenha negligenciado, eu olhei, e vi o que eu me identificava. Onde achei que não ia “rolar” eu tomei a liberdade de pesquisar a digitação por minha conta. Mas o resto eu tentei obedecer.

ML: Qual foi a importância dessas indicações no seu preparo?

C.3: De todas essas que você falou? Acho que total, acho que elas são as indicações que fazem a música. Se não houvesse o timbre, os agrupamentos... Achei muito importante, os timbres são essenciais.

ML: Sentiu algum tipo de dificuldade na leitura ou na concepção da interpretação?

C.3: Na concepção da interpretação. Não que a leitura tenha sido totalmente despreocupada.

ML: As interpretações foram muito variadas. Considerando as possíveis causas, o que você acha disso?

C.3: Acho primeiro aquilo que a gente falou: o fato de ser uma música totalmente nova, estreia mundial, então as pessoas estavam sem preconceito nenhum, sem pré-concepção nenhuma da música. Em segundo lugar, está a linguagem e o que a música te oferece. Não te oferece marcação de tempo, então isso já é um segundo ponto que deixa as pessoas à sorte do que elas já têm, de experiência com a linguagem, e aí elas acabam abordando de uma maneira um pouco diferente.

ML: Qual o efeito da “ausência” de informações numa partitura (como ausência de barras de compasso, de valores ou de locais específicos para percutir em Alternâncias)?

C.3: Acho que teria que se analisar. Pode ser uma coisa boa, intencional, do compositor, estar ofertando possibilidades. Tem essa liberdade de escolher; e aí pode acabar complicando também: e se não for essa idéia? Eu acho que é complicado, é sempre bom ter alguma coisa.

ML: Você se sente mais livre para criar sua interpretação quando isso acontece?

C.3: Sim.

ML: Qual foi a sua reação ao se deparar com a partitura na primeira vez? E ao longo do estudo, mudou?

C.3: A reação foi uma reação de chatice, por conta (mais uma vez) de que eu não transito muito por esse lado contemporâneo. Eu já sabia que fatalmente teria dificuldade em termos de música: “como é que eu vou fazer isso, fazer aquilo...” Mas conforme eu fui tocando, tinha coisas interessantes, tinha as escalas, momentos rítmicos, então eu gostei do material da música e eu estava determinado a fazer o concurso.

ML: Você já tocou a obra outras vezes?

C.3: Não.

ML: Você usou algum critério específico ao formular as suas digitações? Seguiu as indicações sugeridas?

C.3: Foi aquilo que eu falei: eu dei uma analisada nessas indicações, na escala, sobretudo. Porque no resto não tem muito que fazer: a parte de arpejos tem posições fixas, que vão se repetindo no braço do violão; na parte ritmada não tem muito pra onde fugir; agora nas partes de escala eu tomei liberdade, elas tinham algumas *campanellas*, sempre aproveitando as cordas soltas. Eu achei que isso prejudicava, eu queria uma escala mais articulada mesmo, para tentar estabelecer um contraste entre uma coisa marcada e uma coisa mais rápida e articulada, e aí eu fiz tudo digitado e tocado mesmo, sem ligar.

ML: Você procurou manter as características da seção A, e também das outras seções quando repetidas. Por que?

C.3: Eu acho que foi pelo tempo em que eu tive que tocar a música, eu acho que se música tivesse um tempo para amadurecer, acho que ia crescer e eu ia tentar, depois, estabelecer mais contraste. Mas eu acabei mantendo cada seção com a mesma identidade, o que não ficou muito interessante. A música estava ficando pronta justamente pro dia do concurso. Nesse caso eu tenderia à segunda idéia, de variar. Mas não fiz por conta de tempo, eu não tive tanto tempo pra preparar, não que não tenha tido tempo hábil, não. Eu não tive tempo para preparar, e a música acabou ficando pronta assim, e acabou que essas coisas de variação, que eu acho super válidas, que eu faria, passei “batido”. Então, foi uma contingência, não foi por opção.

ML: Na seção B – toda em semicolcheias - você aplicou a organização rítmica interna igual à sugerida pela digitação, mas com outra digitação. Ocorreu-lhe alguma outra possibilidade? Qual?

C.3: Não, porque é o que eu vi aí. Mas isso surgiu na pesquisa da digitação. Eu vi essa digitação, na pesquisa, em uma outra digitação e surgiu essa opção para respeitar o que eu vi do “desenho”, do “caminho” das figuras.

ML: Como realizou os harmônicos, naturais ou artificiais? Por quê?

C.3: Quase todos artificiais, se não me engano. Na verdade eu tinha uma grande dúvida sobre o que fazer, porque tem alguns que não te diz onde quer esse harmônico, qual o som, aí eu não entendo. Sempre tem esse dilema se é a altura que está ali, ou se é na oitava acima, eu acho que essa é uma das indicações que falta, de repente. E aí eu acabei optando por fazer todos artificiais, porque tinha uns artificiais ao final de alguma escala. Acho que eu usava uns harmônicos no *mi*, mas aí não porque foi pedido.

ML: Qual a digitação da mão direita nos arpejos das seções G e G’.

C.3: Foi polegar, indicador e anelar e médio juntos, e aqui [G’], foi *p-p-i-m-a-i*.

ML: Quantas opções você tinha?

C.3: Provavelmente transitei naquelas que a gente acabou vendo, *p-p-p-i-m-a*, mas eu queria destacar o *mi* também, o último. E aí acabou surgindo o indicador na primeira corda, para dar algum destaque [*p-p-i-m-a-i*].

ML: Qual a digitação de MD na escala cromática?

C.3: Foi *i-m* mesmo.

ML: E na primeira escala? Você usou base *i-m*, base *p-i* ou *p-m*, base três dedos com *a-m-i* ou *p-m-i* ou base *campanella* com ligados?

C.3: Na verdade, tem alguns saltos, e quando acontece esse tipo de coisa eu fico na base *i-m*, só que de vez em quando, por conta do salto, eu vou com *a*. E eu faço isso sem apoio, então fica mais fácil de fazer esse tipo de salto no meio da escala. Então, acho que foi base *i-m*, mas quando acontece esse tipo de salto, uso um *a*, ou até *p* também entra.

ML: A indicação para percussão é “batendo no tampo”. Quais as opções testadas antes da escolha definitiva? Como você escolheu o lugar para percutir?

C.3: Provavelmente eu testei foi o tampo, não o cavalete. Essa batida ressoou um pouco mais, ela me agradou. Mas acho que talvez colocasse alguma outra, fizesse de outra forma com essa percussão, variasse, mas ela me agradou.

ML: Você utilizou variações na dinâmica e agógica mas não nos timbres da percussão. Chegou a considerar essa possibilidade?

C.3: Não, não considerei. “Vai” naquela mesma história: eu toquei a música, mas eu não pensei muito musicalmente, entra na conta do que poderia ser melhorado. Eu fiz dinâmica, só.

ML: Agora eu deixo um espaço para você fazer comentários livres. (Sobre qualquer coisa, sobre o processo, sobre a peça, sua experiência com peça...)

C.3: Quando eu vi o *Ciro* tocar, realmente me passou uma “credibilidade” do que era a linguagem. Se ele ganhou, é porque ele se aproximou (é possível se aproximar ainda mais

daquilo que o Krieger pensou, mas eu acho que isso vem mais além), porque ele realmente pegou “o espírito da coisa”, de uma peça contemporânea: tinha muito contraste, liberdade, dentro de tudo que o Krieger falou, dentro da proporcionalidade. Mas tinha uma coisa a mais, que passava mais confiança na execução dele. Você me lembrou de uma peça que eu tinha esquecido, mas que agora eu olho com outros olhos. Peça legal.

ANEXO 8: ENTREVISTA COM CANDIDATO 4

Entrevista realizada na residência do candidato 4, Rio de Janeiro, 12 de março de 2010¹²⁸.

Marco Lima: Se você fosse tocar novamente, o que você mudaria e o que manteria?

Candidato 4: Eu mudaria algumas coisas da digitação, certamente, que não funcionaram na minha mecânica. Hoje eu tenho uma visão mais clara do que funciona e teria mais liberdade de mudar. Esse início, eu talvez fizesse “palhetado”¹²⁹ como algumas pessoas fizeram. Ia causar mais impacto, inclusive eu ia conseguir uma projeção melhor. Digitações com vários dedos eu evitaria, faria algumas coisas com digitação tradicional. Eu acho que também tentei manter uma unidade nessa questão dessa sessão que se repete, motívica. Mas acho que também tem coisa em que está faltando unidade. Com um tempo a mais, e com cuidado, eu tentaria manter a unidade, principalmente quando repete. Certamente teria mais atenção hoje do que naquela hora, na pressa de tirar a música. Ainda mais numa situação de concurso. Eu tinha que aprender a música e deixar a música [em condição de preparo] suficiente para disputar um concurso. Então, eu certamente mudaria muitas dessas coisas: digitações que não funcionam (que eu achei que não funcionavam), a questão rítmica (eu achei que o ritmo não ficou muito preciso). Foi uma opção que eu tive com o meu professor, mas talvez eu buscasse outra maneira de fazer esse ritmo, porque ouvindo, não dá para entender muito o ritmo. Aqui [nas percussões da seção J] não é um ritmo fácil de fazer, mas talvez fizesse de outra maneira,

¹²⁸ Registrada em vídeo digital (52 min.).

¹²⁹ Toque escovado imitando a ação de uma palheta na guitarra.

com o osso do dedo, não com os dedos. Mas foi o que aconteceu na época, decisão que tinha que ser feita. Talvez, a maneira de tocar essa sessão ritmada, eu fizesse “palhetando”.

ML: Faça uma breve apresentação do seu histórico até o período do concurso.

C.4: Comecei a estudar violão em Recife, no Conservatório Pernambucano de Música, com Guilherme Calzavara. Fiz o que seria um curso técnico de três anos de duração, fiz um recital de formatura e prestei vestibular. Paralelamente fazia ciências sociais na UFPE, me formei em sociologia. Nesse período eu tocava muito com um duo, com outro violonista, que depois foi para a Bahia. E fazia apresentações. Nesse período, participei de muitos festivais que me fizeram querer fazer uma graduação em música. A princípio, a primeira decisão era fazer uma graduação em música e composição era minha primeira idéia. Como comecei a estudar mais violão e participar de festivais, tomei a decisão de fazer violão, que eu acreditava que me faltava a experiência de tocar. Então participei de festivais com Fábio Zanon em Poços de Caldas; com Edelton [Gloeden] em João Pessoa; outro festival em Natal; festival de Recife com Mario Ulloa. Eu prestei vestibular para Bahia e aqui para o Rio. Fiz e passei nos dois, e decidi vir para cá. E aí estudei com Nicolas de Souza Barros todos os períodos, desde que vim para cá. Até o período do concurso, meu professor foi o Nicolas, exclusivamente. Continuei a participar de festivais em São Paulo, participei do Concurso Rosa Mística [PR], antes desse concurso, e tirei terceiro lugar em 2007. Fiz poucos concursos. Fiz o da própria AV-Rio, em que não fui à final, e fiz um concurso interno da UNIRIO, só com alunos. Nesse período, em 2008, eu já tocava em duo, toquei um pouco com o Leandro da Costa, e formei o duo, que tenho até hoje, com a Gisele Diniz, soprano.

ML: Fale sobre a sua metodologia de estudo ao abordar uma nova obra.

C.4: A primeira coisa é ler, sempre procuro ler a peça toda, tentar entender como funciona aquilo. A segunda coisa é digitar. Muitas vezes quando eu estou com pressa, como foi o caso, eu já “vou” no que eu vejo que vai ser mais difícil. Lendo já dá para saber quais são as seções

que são mais complicadas, então eu tento começar por elas. Aí eu divido a peça em várias partes, e estudo essas partes totalmente separadas, chegando ao ponto de, por exemplo, num determinado dia, só estudar duas seções de Alternâncias, a primeira seção e a seção dos ligados. E nem tocar, às vezes, a música toda, dependendo do tempo que eu tenho. Isso foi uma coisa que peguei com o Nicolas [de Souza Barros], de colocar em pedaços. Uma vez eu traduzi um texto para ele usar nas oficinas, que falava de metodologia da performance e metodologia do estudo, e falava muito nisso, em “despedaçar”. Às vezes, com isso, se perde um pouco a unidade, então tem que ter esse meio termo. Procuro ver as partes mais difíceis primeiro, trabalhar tecnicamente e tentar imprimir alguma visão pessoal. Geralmente conciliada com a do professor por quem eu estou sendo orientado no momento, e tentar chegar a algum resultado.

ML: Ela inclui algum tipo de análise?

C.4: Eu tenho muito interesse em música propriamente, não só violonística. Tinha essa obsessão antes, mas essa coisa de gostar, de entender como é que funciona o processo de composição, até porque eu tive interesse em composição. Então eu procurava fazer uma análise, principalmente quando era peça nova. Eu tive oportunidade de fazer estreias depois deste concurso, tanto solo quanto para conjunto com voz, flauta... Eu acho interessante fazer a análise, porque muitas vezes ela pode lhe dar um caminho, quando você olha uma peça em que a interpretação não é dada. Quando você toca uma peça clássica, já tem certo clichê, um certo sotaque, como o Nicolas diz, que você já vai aprendendo conforme você vai tocando. Determinadas coisas você faz, determinadas você não faz. Em música contemporânea, especialmente, você não tem isso, é muito aleatória, a música te dá muita liberdade. Quanto mais liberdade pior, mais perdido você fica! Eu costumo, sim, fazer uma análise, geralmente formal, de como as sessões se estruturam e, ocasionalmente, harmônica.

ML: Até que ponto você gosta de ouvir gravações ou concertos para formular sua interpretação? Em que momento?

C.4: Não costumo ouvir gravações, eu escuto muito pouco. Tenho deixado de ir a concertos. Já fui “rato” de concertos, para aprender. Mas não consigo avaliar como isso somou a mim como músico. Como músico no sentido maior, sim, com formação no sentido intelectual, sim. Gravações, especificamente, eu não costumo ouvir. Da própria *Ritmata* eu ouvi pouquíssimas gravações, o que também é ruim. Fui num concurso agora e percebi que deveria ter ouvido muito o Marcelo Kayath e o próprio Zanon. Porque eu fui por outro caminho, e eu não tinha uma referência. Realmente para tocar algumas peças *standard* é necessário você ouvir para você saber o que as pessoas estão esperando ouvir. Mas, no geral, não costumo ouvir, não.

ML: Como lida com aspectos técnicos e musicais?

C.4: Eu tinha uma visão que era a música em primeiro lugar, o discurso musical, o *pianíssimo*, e coisa e tal. Eu não percebia que tinha que resolver outras coisas antes de chegar àquilo. Eu não ia conseguir chegar na questão musical sem estar com a questão mecânica, técnica resolvida. Então acho que eu priorizo deixar a música tecnicamente bem, segura, e aí sim pensar no discurso musical, algumas vezes o discurso já vem com a execução, outras você tem que buscar. Eu acho que tem ser o equilíbrio. Buscar uma solução que funcione tecnicamente na sua mão, e que não soe discrepante da linguagem da música.

ML: Fale sobre Alternâncias.

C.4: Eu acho que a primeira coisa é que há uma semelhança em algumas coisas com a *Ritmata*. A outra peça, a *Passacalha para Fred Schneiter* é bem diferente. Essa não, o final é bem semelhante. O final tem umas semelhanças, faz uns *rasgueados*, um *glissando* até a parte aguda do violão. É uma peça simples, de certa maneira. Uma peça de forma livre: ele utiliza seções e vai as alternando. E ela soa, funciona, dentro de um certo contexto. Eu acabei não continuando com a peça porque achei que não consegui “chegar” na peça. Acabei

abandonando, mas a peça pode sim entrar no repertório dos violonistas. Ela não tem o mesmo peso da *Ritmata*, a mesma qualidade de construção da *Ritmata*, mas acho que é uma peça que, ao que se propôs, funcionou. Faltaria talvez uma revisão do próprio compositor para ver o que ele manteria, se ele cortaria alguma das sessões que se repetem, mas aí seria mais uma visão do compositor.

ML: Por favor, comente os aspectos relevantes da partitura e da técnica de escrita.

C.4: No começo eu tive muita dificuldade de encontrar uma unidade rítmica, porque tinha muita fusa e existe uma indicação de tempo aqui, mas eu estava com dificuldade, porque a música é irregular, e meio que quase livre. Existe uma liberdade, mas há um pulso que deveria ser seguido. Principalmente nessas seções mais movimentadas. A escrita não apresenta grandes dificuldades, eu tive dificuldade com as questões rítmicas. Em como resolver as questões rítmicas. A escrita é, basicamente, clara. E como eu já tinha experiência com músicas do próprio autor, para mim não foi muito difícil entender o que estava sendo pedido aqui.

ML: Se você fosse orientar alguém no estudo de Alternâncias, que recomendações daria?

C.4: Acho que primeira coisa é: passada as questões técnicas, tentar manter essa unidade. Fazer sempre igual. Ou não, talvez variar, mas ter alguma unidade desses elementos. Como a peça é muito livre, tem seções que aparentemente não se comunicam, essa unidade entre cada repetição é uma maneira de criar uma interpretação mais coesa. Então a primeira coisa que eu indicaria é isso. A segunda é a atenção às seções rítmicas, quanto ao ritmo propriamente dito, quanto àqueles acordes, que são coisas muito fáceis de alterar tocando. O rigor rítmico seria algo que eu ensinaria a alguém, que eu não fiz.

ML: Qual o significado da ausência de compassos na escrita de Alternâncias? Quais são as implicações desse fato na sua interpretação?

C.4: Existe um ritmo que funciona, que esta ali presente, mas que não é regular; então a ausência de compasso é para permitir ao intérprete sentir essa irregularidade que está presente nas várias seções. Nessa seção do arpejo tem umas escalas que soam quase como um improvisado, como se eu estivesse improvisando em cima daquela harmonia, daquelas notas que não são uma série, mas sugerem uma série. Então acho que a ausência de compasso funciona como uma comunicação do autor com o intérprete, no sentido de dizer: “isso tem um pulso rítmico, que você vai perceber tocando, lendo, mas é livre, é mais livre do que se fosse escrito com compasso”. E aí talvez seja essa a diferença com a *Ritmata*, que tem compassos fechados, um ritmo, tirando a parte central.

ML: na sua interpretação, isso implica de que maneira?

C.4: Na hora que eu toquei, embora tentasse manter alguma relação desse pulso com o que é dado logo no início, as seções tinham independência, não havia uma rigidez. Eu não poderia ser criticado se, por um acaso, eu fizesse alterações de andamento entre as seções, porque o compositor não deixa claro isso, ele não marca compassos, não pede uma regularidade a partir do compasso. E o compasso é isso, uma organização do tempo de maneira regular, mesmo quando irregular, como o sete por oito. E nesse sentido tentei ser mais livre, de cada seção ter sua própria abordagem.

ML: O que você pensa das relações métricas entre as seções? O andamento deve ser mantido, ou cada seção deve ser tratada com independência?

C.4: Acho que há independência, mas tem se que ter uma referência. Tem aquele pulso que se adota inicialmente, mas ele não é rígido. A escrita mesmo indica se é uma coisa mais improvisada ou mais marcada. O começo é bem marcado. Os arpejos eu acho que são mais livres, a maneira que ele escreve é mais livre.

ML: Como você definiu o andamento da seção A? Tem relação com o andamento de alguma outra seção?

C.4: O andamento da seção A é meio que dado, a minha referência foi tocar entre 63 e 72 a semínima ou a colcheia, o que ficava confortável para mim. No começo, para estudar, comecei a tocar com a colcheia em 126. Eu tentava manter isso nos grupos de notas seguintes, mesmo que depois eu fosse dar inflexões e mais liberdade, como eu comentei com você. No começo eu tentei me basear nisso. Quanto ao andamento eu tentei manter esse andamento mínimo que o autor pede, mas as questões técnicas, a facilidade técnica das seções mais complicadas foi minha referência. Mesmo que eu tentasse trabalhar de maneira livre, a referência foi aquele início. Então para poder definir o andamento inicial, que era uma parte tecnicamente mais fácil, eu tive que me basear em seções mais virtuosísticas. Até [encontrar] um andamento em que eu conseguiria tocar, naquele tempo estabelecido para preparar a peça.

ML: E os outros andamentos da peça? O critério foi musical ou técnico?

C.4: Aí é que está, nas partes mais difíceis, foi técnico, basicamente nessas seções de arpejos rápidos, aquela escala em si, que com certeza eu faria diferente. Mas foi técnico em alguns e musical em outros; nas seções mais difíceis foi técnico, em seções mais livres, como harmônicos, (...) aí sim a decisão de andamento foi musical.

ML: Quais as implicações da ausência de valor (como na seção D), na sua interpretação?

C.4: Eu acho que a liberdade. A implicação que dá é que você vai fazer o que você entender. Nesse caso a análise musical funciona legal. A escolha das articulações é baseada numa relação intervalar, alguma coisa que eu entendo que o compositor passou. Você buscar frasear, tocar da maneira que você entende como funcionam aquelas notas aparentemente aleatórias.

ML: Na seção I as síncopes e as colcheias são contínuas, ou você as entende como fragmentos isolados?

C.4: Para mim, são contínuas, na execução. Acho que é tudo uma coisa só.

ML: Você sentiu falta de indicações para a performance ou as disponíveis na partitura foram suficientes?

C.4: Eu acho que poderia ter mais informações específicas de como o compositor [gostaria que fosse executado]. Por exemplo, o início algumas pessoas fizeram de um jeito, outras fizeram de outro. Isso em parte é bom, porque dá liberdade, mas se o compositor indicasse como ele queria, talvez não houvesse tanta diferença entre as interpretações. Inclusive porque havia uma avaliação do compositor de quem é que tocava melhor a música dele, então talvez a gente não tivesse delirado tanto. Isso mostra o como a música escrita não quer dizer muita coisa, como os recursos técnicos de cada um são diferentes, e como talvez ele tenha dado muita margem para a gente pensar, até coisas que a gente não deveria pensar, na opinião dele. Faltou um pouco de detalhamento de como ele queria que soasse aquilo.

ML: Na partitura são encontradas anotações de andamento, caráter, articulação, agógica, dinâmica, digitação, técnica, agrupamento (ou fraseado), timbre (ou recursos especiais, como *pizzicato* e harmônicos). Que uso você fez dessas indicações?

C.4: Não lembro de timbre. Tentei fazer o que ele pediu, não inventei.

ML: Qual foi a importância dessas indicações no seu preparo?

C.4: Para mim elas são parte da própria música, não tinha como ser diferente. A interpretação passa por seguir essas indicações. Como *pizzicato*. Porque o *pizzicato* ali tem uma função, ele tem uma função sonora.

ML: Sentiu algum tipo de dificuldade na leitura ou na concepção da interpretação?

C.4: Na leitura não, tive dificuldade com ritmo. Acabei tendo dificuldade na leitura no sentido de entender como funcionaria o ritmo. Tive dificuldade de encontrar um padrão rítmico.

ML: As interpretações foram muito variadas. Considerando as possíveis causas, o que você acha disso?

C.4: Ninguém tinha experiência de tirar uma música do zero e fazer ela soar, acontecer. Ela permitiu diversas interpretações a partir disso. Mesmo todo mundo sendo orientado por professores, a inexperiência, em parte, acabou levando a essas interpretações mais abertas. E em parte, não vou dizer que está impreciso, mas se houvesse mais informação na partitura talvez as interpretações estivessem mais iguais. E, terceiro, o nível técnico dos intérpretes. Talvez não houvesse uma grande discrepância entre os finalistas, mas havia pessoas mais experientes, com nível técnico mais avançado, tiveram mais facilidade de resolver certas coisas.

ML: Você acha que a partitura, teve algum papel na variedade de interpretação?

C.4: Certamente, seja pelas informações contidas nela ou pela falta de informações.

ML: Qual o efeito da ausência de informações numa partitura (como a ausência de barras de compasso, de valores ou de locais específicos para percutir em Alternâncias)?

C.4: A primeira coisa é a liberdade de imaginação do intérprete, a partir da ausência de informação. Ainda mais numa obra contemporânea, ou seja, onde já não existe uma interpretação estabelecida, não há um *standard*, não é como tocar Mozart, que por mais que a pessoa seja criativa, ela, pela [sua educação musical], sabe que tem que fazer uma cadência, valorizar de um certo modo as dissonâncias... Acho que a ausência de informação nesse contexto do Edino Krieger, permite maior liberdade de concepção, de todos os aspectos, dependendo do tipo de informação que falte.

ML: Você se sente mais livre para criar sua interpretação quando isso acontece?

C.4: Certamente.

ML: Qual foi a sua reação ao se deparar com a partitura na primeira vez? E ao longo do estudo, mudou?

C.4: Mudou, à medida que você vai ficando mais íntimo com a sonoridade da música e com as recorrências da peça. No começo ela assusta. Mas eu já tinha contato com esse tipo de

música, então não foi um susto tão grande. Mas você olha e a primeira coisa que você pensa é: “como é que vai funcionar isso?” Como é que você vai tocar o primeiro compasso, lê, se depara com um turbilhão de notas emendadas, sem uma definição de compasso, sem um grupo específico, nenhum tipo de articulação específica. E aí você começa a pensar como é que vai funcionar. No começo você tem esse desânimo. Mas depois com o tempo você vai discutindo com outras pessoas e vai chegando, deixa de ser aquela coisa aleatória.

ML: Você já tocou a obra outras vezes?

C.4: Não, só toquei na final.

ML: Você usou algum critério específico ao formular as suas digitações? Seguiu as indicações sugeridas?

C.4: Não me lembro de nenhum critério, o critério era técnico. A digitação que no momento parecia funcionar, ou que poderia funcionar melhor. Segui algumas, outras foram mudadas, foi um pouco livre.

ML: Você fez algumas mudanças nas características da seção A (dinâmica na 3ª vez e articulação na 4ª vez), mas manteve as características das outras seções quando repetidas. Por quê?

C.4: É exatamente o que eu não faria hoje. Ela se repete muito. Ela é a que mais repete, para mim ela é a unidade. Por isso que foram conscientes essas coisas de dinâmica, da articulação, de mudar aquela coisa já ouvida. Talvez eu não fizesse isso hoje.

ML: Na seção B – toda em semicolcheias - você aplicou a organização rítmica interna igual à sugerida pela digitação, mas com outra digitação. Ocorreu-lhe alguma outra possibilidade? Qual?

C.4: Eu não me lembro se toquei assim. Provavelmente eu não devo ter pensado, porque acho que violonisticamente já tem um desenho, as notas funcionam daquela maneira. O desenho da mão direita indica uma maneira de você articular, eu não me lembro de ter tido muito tempo

para buscar muitas alternativas, eu acho que eu segui esse ritmo interno, que é muito violonístico.

ML: Como realizou os harmônicos, naturais ou artificiais? Por quê?

C.4: Acho que foi uma mistura. O harmônico era muito em função desse fraseado que eu tento fazer na seção, desse grupo de nove que eu separei. Eu queria que soasse bastante *legato* nesse grupo, depois eu teria mais um grupo de 5 eu também queria que isso soasse *legato*. Então, a digitação dos harmônicos foi em função da idéia de manter os fraseados.

ML: Qual a digitação da mão direita nos arpejos das seções G e G'.

C.4: Polegar, porque isso lembra muito o *Prelúdio 2* do Villa-Lobos, em que você ataca três notas com polegar. Aqui também eu ataquei com polegar. Polegar no baixo e nessa nota que ele pede para você acentuar E o arpejo em cima *i-m* e *i-m-a*. E depois a mesma coisa, polegar duas vezes, repetindo. Se não me engano, isso é quase contínuo, você só desce o polegar. Polegar três vezes (*p-p-p-i-m-a*).

ML: Qual a digitação de mão direita na escala cromática?

C.4: *p-m-i*.

ML: E na primeira escala? Você usou base *i-m*, base *p-i* ou *p-m*, base três dedos com *a-m-i* ou *p-m-i* ou base *campanella* com ligados?

C.4: Acho que *campanella* com ligado.

ML: A indicação para percussão é “batendo no tampo”. Quais as opções testadas antes da escolha definitiva? Como você escolheu o lugar para percutir?

C.4: Foi consenso com meu orientador. Acho que, quando eu li, eu estava batendo em outro lugar, mas o ritmo não tava saindo direito, havia uma imprecisão rítmica. Isso aqui foi o que apareceu, foi uma sugestão do professor, que eu acatei, achei interessante. Acho que hoje, não é nem que o ritmo esteja errado, mas não soava rítmico como deveria soar. Eu cheguei a testar no cavalete, mas não estava conseguindo resolver o ritmo.

ML: Você utilizou variações nos timbres, e um pouco na dinâmica, mas não na agógica da percussão. Chegou a considerar essa possibilidade?

C.4: Não.

ML: Agora eu deixo um espaço para você fazer comentários livres (sobre qualquer coisa, sobre o processo, sobre a peça, sobre a sua experiência com peça...).

C.4: Acho não tem muito que falar da peça, acho que montei a peça para fazer o concurso, cheguei até a pensar em continuar tocando a peça, mas por outras razões, que não vêm ao caso, acabei deixando de lado. A *Ritmata* continuei a levar. Mas essa acabou que não entrou. Talvez ela não tenha impactado como outras peças, e acabei decidindo não mantê-la. Mas talvez fosse uma peça que em determinada situação eu voltasse a recorrer, por ser um compositor brasileiro vivo. Ela tem um resultado de efeito que funciona e é curta, dependendo da situação ela pode funcionar. O processo foi muito em conjunto, foi o tempo todo dialogado com professor, tem também um pouco a visão dele.

ANEXO 9: ENTREVISTA COM CANDIDATO 5

Entrevista realizada na residência do candidato 5, Rio de Janeiro, 8 de março de 2010¹³⁰.

ML: Se você fosse tocar novamente o que você mudaria e o que manteria?

C.5: Tem muita coisa que eu manteria, mas umas outras coisas... Essa batida no tampo eu não sei, tentaria criar alguma coisa com ela. Como ela repete muito, tentaria brincar com o timbre. Escutei agora e tive essa idéia. Eu fiz tudo igual, toda vez que tinha batida no tampo eu repetia da mesma forma. Mas foi uma coisa que eu escolhi naquele momento porque pensei que para um concurso deveria seguir o mais *a risca* possível o que eu entendo dessa partitura. Essa partitura tem a questão de ser semi-aleatória (tem algumas coisas bem livres), mas quis tentar compreender o que se espera dessa notação. Além disso, na seção **E** eu achei os arpejos não tão claros. Eu tentaria fazê-los um pouco mais claros, talvez um pouco mais rubato para conseguir deixar mais claro. Não sei se foi por isso, se foi apressado demais... Na questão do andamento, a seção E, por exemplo, eu pensei, e até escrevi, aqui um *poco meno*, eu faria assim também. Os harmônicos eu fiz mais lentos, e teve coisas também em que eu acho que corri, mas acho que foi a emoção do concurso, aquela coisa de querer mostrar “dedo”... Mas fora isso, não muita coisa. Houve seções que eu segmentei e achei legal, justamente para dar o contraste. Também achei que (também não sei se é da gravação), a única seção que eu fiz mais suave foi a E. De repente eu tentaria “brincar” com a dinâmica, mas ele coloca *nervoso*, *ritmado* aqui no início...

ML: Faça uma breve apresentação do seu histórico até o período do concurso.

¹³⁰ Registrada em vídeo digital (69 min.).

C.5: Na época, (o concurso foi no meio do ano, em junho) eu já tinha acabado a minha graduação, mas só fui colar grau em agosto. Durante seis meses, eu fiz inúmeras coisas, fiz concurso de composição, puxei umas matérias a mais na faculdade, ataquei para tudo quanto é lado. Fiz concursos, fiz a *Seleção da AV-Rio* anterior, tinha ficado em segundo lugar, já havia feito vários outros concursos de violão e de tudo quanto é tipo de instrumento. O primeiro concurso que eu fiz foi com 17 anos e fiquei em segundo lugar. Depois, na *Seleção da AV-Rio* segundo lugar, e primeiro na *AV-Rio* de 2008.

ML: Fale sobre a sua metodologia de estudo ao abordar uma nova obra. Ela inclui algum tipo de análise?

C.5: A primeira coisa é ler. Aí eu faço um trabalho só de digitação, de escolher a digitação. Eu não sou muito metódico, mas tem vários pontos no percurso, em que eu sempre recaio. Eu faço uma leve análise formal, nada muito rebuscado, simplesmente para eu entender, o que eu vou fazer interpretativamente. Nessa peça, como as estruturas eram muito segmentadas, eu estudei uma a uma. Numa obra a gente vai estudar a passagem mais difícil, vai separar. Eu procuro separar por seções o estudo, o que precisa, ou até o que não precisa também, no metrônomo. Ah! Por muito tempo eu fiz, hoje em dia não faço mais com tanta disciplina: seguir a escola do Turíbio, de falar o nome de nota, isso eu fazia bastante. Hoje em dia já não faço tanto, mas em algumas passagens que você sente que não está resolvendo, às vezes você faz isso e seu cérebro parece responder melhor. Acho que é isso. Escolher a interpretação que vou fazer, o que é que eu quero para cada seção, tentar limpar. Aí é um estudo de lapidação, lapidando o que está ruim. Também é bom fazer o estudo da obra inteira, fingir que está no palco. Gravação também é bom. Eu não faço sempre, para concurso eu tento fazer, para escutar o que é que está saindo, o que é que pode melhorar, porque às vezes você acha que está uma coisa e está completamente diferente.

ML: Até que ponto você gosta de ouvir gravações ou concertos para formular sua interpretação? Em que momento?

C.5: Isso é uma “torre de babel”, tem gente que fala que não é bom porque contamina, e tem gente que diz que é bom enquanto você está criando vocabulário. O Lee Ryan fala isso (em *The Natural Guitar*), uma das coisas que ele fala no capítulo *Learning from the Masters*¹³¹; aí ele fala que para quem ainda está iniciando o vocabulário no violão, é bom escutar, e é bom você imitar grandes mestres para você criar vocabulários interpretativos. Para quem não tem, isso é bom. E depois você vai formular os seus próprios. Não sei, não sou muito metódico quanto a isso, às vezes eu ouço, outras vezes, não. A outra opinião é essa de que você é contaminado. Eu também acho que se é “contaminado”, mas acho que isso é bom em alguns momentos, tem aspectos bons e outros não. Então, dependendo da obra, eu escuto, ou não. E escuto pensando: “isso eu vou fazer diferente” ou “isso ficou muito bom, eu vou tentar seguir esse caminho”, e acaba que não vai ser igual à gravação, algumas coisas vão ser parecidas outras não. Acho que é isso também, sempre tento buscar o meu caminho.

ML: Como lida com aspectos técnicos e musicais?

C.5: Eu acho que a maior parte dos violonistas trata disso de forma segmentada. Estudo de técnica, “estudo de peça”. Eu prefiro tratar os dois juntos. Alguma coisa obviamente a gente trata separado. Mas, dependendo da peça... Numa peça tão completa como essa, será que é preciso estudar alguma coisa que não sejam as próprias passagens para resolver o problema de cada passagem? Mas tem coisa que a gente tem que estudar isolado. Posso até citar aqui: teve escalas aqui na seção **F** que eu fiz em três dedos¹³². Isso foi por uma solução anterior, porque eu já tinha estudado a técnica de três dedos, para aplicar aqui. O início (que eu resolvi fazer tudo em *p-p* na seção **A**) - eu acho que, porque forçava demais o polegar - tive que estudar

¹³¹ Ryan, Lee F. *The Natural Classical Guitar*. Ed. The Bold Strummer, 1991.

¹³² Ditação de mão direita combinando três dedos em um padrão repetitivo. Ex.: *a-m-i* ou *p-m-i*.

isoladamente, só o polegar, em duas cordas, para conseguir o andamento que eu queria. Sem notas, sem mão esquerda, só mão direita, para conseguir o resultado que eu queria.

ML: A pergunta também era no sentido da formulação de interpretação e digitações. O que você vai fazer, e como é que você vai realizar na prática, tecnicamente.

C.5: É a questão de quais fatores que você leva em consideração na hora de digitar: técnica ou interpretação? Eu acredito na união dos dois, tem coisas que você vai pela técnica e que dão resultado musical, às vezes vão facilitar o aspecto musical. Tem coisas em que você resolve uma dificuldade técnica pela questão musical, “joga” um *rubato* no final da frase e resolve tudo. Eu acredito na integração das coisas. E, também, coloco mais um fator, em Bach, por exemplo: a unidade formal. Pelo mesmo motivo, vou tentar ao máximo seguir a mesma digitação, mesmo ligado, no mesmo lugar.

ML: Fale sobre Alternâncias.

C.5: De início, eu meio que fiquei “brigado” com a peça. Mas o título já diz, ela é bem estruturada formalmente. As alternâncias, sim, são caóticas, cada hora alterna de um jeito, mesmo assim ainda tem lógica e tem inúmeras coisas que repetem, tem uma recapitulação formal. A peça explora várias coisas da técnica violonística, e acabou que eu fui me identificando com ela. É uma peça contemporânea, de escrita mais moderna, arrojada, não tonal. Mas mesmo assim, por exemplo, a seção E eu tentava interpretar, comecei a curti-la, a achar bonita, curtir as belezas não tão usuais que esse texto musical proporciona. E daí fui me identificando com ela. Até as batidas do tampo seguem o ritmo que veio antes, em acordes, que segue o ritmo que veio na seção A.

ML: Por favor, comente os aspectos relevantes da partitura e da técnica de escrita.

C.5: Talvez, uma coisa que tenha me ajudado muito de bagagem anterior para estudar essa peça, foi a dissertação do Fábio Adour: “Sobre a Composição para Violão”¹³³. É um apanhado, para quem não é violonista e quer compor para violão. É o livro que eu indicaria. Ele usa exemplos de toda literatura de violão e, inclusive, como ele toca muita música contemporânea, usa muito da música contemporânea, mostra quase tudo que dá para fazer de texturas diferentes no violão, de técnicas diferentes, algumas até que a gente não conhecia ou não sabia grafar. E aparecem coisas desse tipo. Então, tem gente que olharia essa caixinha, esse traço, e não vai saber exatamente o que significa, ou as notas sem valor. Eu acho que essa grafia contemporânea assusta muito. A obra que compus, também com esse tipo de grafia, também assusta. Eu não coloquei até hoje nenhuma bula nela, mas quando eu entrego para as pessoas e as pessoas vão ler, elas voltam cheias de dúvidas. Eu falo que acho que fui tão específico! É aquilo, será que eu preciso explicar? Hoje em dia eu penso em escrever uma bula. Quer dizer, há tempos que tento escrever uma bula para ela. Eu acho que as pessoas não tocam ela por isso. Talvez seja o que vá enterrar essa obra, infelizmente. Ele [Krieger] já tem um repertório dele de significados. É isso aqui, não tem o que sair disso. A única liberdade que eu tomei [em *Alternâncias*] foi em segmentar, em escolher segmentações para as seções, porque isso pela partitura você não consegue ver. Mas eu botei várias vírgulas, toda seção tem uma vírgula no início e no final e algumas no meio. Uma coisa que eu planejo, que acho que os violonistas não tomam muito cuidado: é respiração. É uma coisa que eu tomo muito cuidado, eu planejo respiração, não é só musical, mas a física também. Para elas “baterem” junto. Acho que isso funciona, muitas vezes facilita, teu corpo recobra energia para gastar de novo, numa nova frase ou em alguma coisa do tipo.

ML: Qual o significado da ausência de compassos na escrita de *Alternâncias*? Quais são as implicações desse fato na sua interpretação?

¹³³ Adour, Fábio. *Sobre a Composição para Violão*. Dissertação de mestrado, UFRJ, 1999.

C.5: Primeira coisa: tem ritmo grafado. Não ter compasso não significa que não tenha tempo. Aonde tem ritmo grafado? Com uma subdivisão normal, usual, tradicional. Eu tentei manter o tempo mas interpretar também. Por exemplo, na primeira seção procurei fazer *accelerando* ou *ritardando*, mas mantendo o pulso. Brincando com pulso, mas pensando nele, pensando que ele existe. Na seção **B**, já não, às vezes acaba tendo um pulso. Eu tentava fazer o mais rápido possível esta seção, por exemplo. Mas eu acho que a implicação é nos momentos em que realmente é aleatório, como na seção de harmônicos na **D**, em que as notas não tem valor, realmente eu tomei bastante liberdade nesses pontos e nas respirações, como eu já disse. Na própria seção de harmônicos, eu pensei em uma anacruse para próxima seção, coisas desse tipo, mas, qual a implicação? Não tem compasso porque não tem compasso! Digamos, isso aqui não é 4 por 4! Ou porque as trocas de compasso são tão irrelevantes que não merecem ser grafadas. Eu tenho peças com esse tipo de coisa, que troca tanto de compasso (mas o pulso se mantém) que não vale a pena ficar grafando, só confunde mais ainda, dá mais medo para pessoa ficar olhando. Mas eu acho que pulsos ele agrupou, quando tem ritmo está agrupado, então tem pulso.

ML: O que você pensa das relações métricas entre as seções? O andamento deve ser mantido, ou cada seção deve ser tratada com independência?

C.5: Eu acho que teve gente que tentou manter, mas acho que manter seria um perigo porque algumas seções, que merecem ser bem nervosas e ritmadas, ficariam confortáveis e outras, tecnicamente impossíveis de se realizar no mesmo andamento. Então você acaba tendo que *acochambar* as coisas e aí é uma questão de interpretação. Como na seção **E**, eu tentei fazer ela lírica. E o nome já diz: *Alternâncias*. Alternâncias de coisas diferentes, que são alternáveis. Se são alternâncias de coisas diferentes, vamos tratá-las diferentemente. Então [por exemplo], já está escrito nos harmônicos, “calmo”, e eu vou fazer isso rápido para que?

Porque eu vou fazer o esforço de estudar harmônico? Para manter isso no andamento da seção A? Não acho que isso seja necessário.

ML: Como você definiu o andamento da seção A? Tem relação com o andamento de alguma outra seção?

C.5: Não, foi o andamento que eu senti. Não sei nem o que eu estudei, não sei se eu coleí um pouco do andamento que tava escrito a mão... Tentei fazer um pouco o que eu sentia do “*nervoso, ritmado*” que ele escreveu.

ML: E os outros andamentos da peça? O critério foi musical ou técnico?

C.5: Eu acredito na fusão das duas coisas, as duas pesaram para escolha dos andamentos também. O que o trecho pedia para mim, o que eu achava que ele merecia de andamento. Ou seja, a minha interpretação do trecho, e às vezes questões técnicas: como eu não conseguia fazer tão rápido, por exemplo, a seção E, eu senti que ali era o momento de eu criar alguma coisa mais lírica. Algumas tiveram sim. Você perguntou se o andamento de alguma seção se baseou no de outra. Algumas sim e outras não. Por exemplo, a seção E que vai os arpejos para seção F, eu mantive o mesmo andamento e fui acelerando, coloquei um *acelerando* aqui.

ML: Quais as implicações da ausência de valor (como na seção D), na sua interpretação?

C.5: A ausência de valor eu interpretei livremente: alguns momentos eu acelerei outros eu fiz um *rubato*. Eu fiz realmente meio livre. E também para dar o tempo: são vários harmônicos diferentes, até você alcançar o próximo harmônico, era o tempo que eu sentia.

ML: Como você concebeu a interpretação da seção D?

C.5: Na seção D eu só tentei fazer a idéia de anacruse, nas duas últimas notas, para próxima seção. Para completar a resposta: ele bota “harmônico, calmo, *piano*”. Digamos que esse *piano* eu tentei. Esses harmônicos, eu fiz a maior parte com polegar, para tentar tirar mais som deles. Tem muito harmônico artificial. Como tem indeterminação rítmica, os fiz livremente e pensei nessa anacruse.

ML: Na seção I as síncopes e as colcheias são contínuas, ou você as entende como fragmentos isolados?

C.5: Eu fiz meio isolado, uma respiração e o *pizzicato*. Até ter o tempo para colocar a mão para o *pizzicato*. Até você sair da “mão” do acorde e ir pro *pizzicato*. Não precisa de tanto tempo, mas eu senti que eram duas coisas segmentadas.

ML: Você sentiu falta de indicações para a performance ou as disponíveis na partitura foram suficientes?

C.5: Eu acho que quando o compositor indica demais é ruim. Mas ele não indicou demais, ele indicou precisamente o que ele queria. Acho que ele foi muito feliz. Porque também dá liberdade para quem quer interpretar. Quando você tem uma peça com muita informação, você fica meio engessado. Mas também com uma sem nada, você fica meio perdido: “caramba, o que eu vou fazer aqui? Então eu vou seguir o que está na minha cabeça”. Mas eu acho que ele indicou na medida certa.

ML: Na partitura são encontradas anotações de andamento, caráter, articulação, agógica, dinâmica, digitação, técnica, agrupamento (ou fraseado), timbre (ou recursos especiais, como *pizzicato* e harmônicos.). Que uso você fez dessas indicações?

C.5: Eu tentei seguir ao máximo. Ele coloca esses acentos. Isso foi uma das coisas que tentei respeitar ao máximo. Os agrupamentos, ele agrupou as notas. Você vai acentuar diferente do que ele agrupou? Não tem como. Grupos. Por exemplo: a seção C tem seis fusas e depois uma quiáltera, você vai acentuar diferente? Não!

ML: Qual foi a importância dessas indicações no seu preparo?

C.5: as indicações foram essenciais, determinantes pro estudo, sem elas eu teria tocado com certeza diferente a peça. Teria “viajado” de outra maneira em cima desse texto e acho que é isso. Determinantes.

ML: Sentiu algum tipo de dificuldade na leitura ou na concepção da interpretação?

C.5: Leitura, passagem com muita nota, nota com bemol ou sem bemol, (...) você tinha que ficar conferindo nota e etc. Não tem jeito. Aqueles arpejos paralelos, eu cheguei até a conferir, acho que tinha uma ou outra nota, que você também supõe que seja erro de grafia mesmo, eu corriji. Isso acontece em Vila Lobos também, o paralelismo acontecendo e uma nota no meio “errada”, você vai considerar o que está escrito, ou a idéia violonística?

ML: E na interpretação?

C.5: De início foi aquela coisa, eu tava brigado com ela. Até você meio que atinar e realmente ver que tem o que se fazer com isso. Hoje em dia eu vejo que tem muito o que fazer com essa obra. De início, talvez, eu tenha ficado meio perdido para escolher a interpretação, e o como fazer, até resolver esses problemas de leitura, encontrar a digitação melhor para cada trecho.

ML: As interpretações foram muito variadas. Considerando as possíveis causas, o que você acha disso?

C.5: A obra permite isso. É o barato da obra, essa variabilidade de escrita... essa indeterminação vai causar nenhuma determinação nos executantes. O determinismo vai passar longe ali, não vai ter como prever o que vai sair. Eu acho que esse é o legal, quem compõe uma obra dessa não pode querer outra coisa.

ML: Qual o efeito da ausência de informações numa partitura (como ausência de barras de compasso, de valores ou de locais específicos para percutir em Alternâncias)?

C.5: Sobre a percussão, ele fala [escreve]: “batendo no tampo”. Bem, você vai escolher onde você vai bater. Será que ele precisa especificar mais? Não é melhor deixar o intérprete escolher? Por exemplo, no *João Benta no Forró*¹³⁴ tem muita percussão no meio. O Túlio Gomide arrumou um lugar certinho no violão, que ecoa muito, que no trecho fica excelente, e que talvez se fosse outro violão ele não conseguiria encontrar o lugar, e não teria aquele som. A ausência de informações numa partitura pode causar algum desespero em quem vai tocar.

¹³⁴ Obra de Nicanor Teixeira para quatro violões.

Você vai pegar a partitura e, além das notas, o que é que tem aqui? Nada. Se ele não colocasse nem o andamento inicial, eu acho que me sentiria completamente livre, para fazer o que eu bem entendesse. Completamente. Mas em toda partitura acho que isso deve ser equilibrado: o que o autor pediu, o que é factível e o que você está “a fim”. Uma colaboração, uma mútua colaboração, para tornar aquilo, não posso dizer melhor, mais pessoal.

ML: Você se sente mais livre para criar sua interpretação quando isso acontece?

C.5: Eu acredito no meio termo, você pegar uma partitura sem dinâmica nenhuma... Ele coloca várias vezes a dinâmica...

ML: Qual foi a sua reação ao se deparar com a partitura na primeira vez? E ao longo do estudo, mudou?

C.5: Eu dei uma lida e: “o que é que é isso?” Mas com o tempo você vai vendo que é uma boa obra, está bem escrita. Tem dificuldades, mas são possíveis.

ML: Você já tocou a obra outras vezes?

C.5: Não, nunca mais, só no concurso. Foi até besteira, deveria ter tocado mais. Deveria ter mantido ela e tocado mais.

ML: Você usou algum critério específico ao formular as suas digitações? Seguiu as indicações sugeridas?

C.5: Houve indicações à caneta que eu não segui. Algumas eu até segui, outras não. Aqui, por exemplo, na seção **B**, tem uma série de ligados que eu não respeitei. Corda eu mudei, encontrei outra maneira. Você está falando da digitação, não respeitei completamente elas não. Porque eu supus que não tinha sido o próprio autor que tinha escrito, e sim um revisor violonista. Muita coisa eu concordei, e outras me permiti achar diferente.

ML: Se estas indicações à caneta fossem de Krieger você leria diferente?

C.5: Não. Tirar um ligado aqui e outro ali? Mudar uma corda ou outra? Às vezes o que é mais fácil para um é difícil para outro. Na digitação sou bem pessoal, eu sigo as minhas.

ML: Você procurou manter as características da seção A, e também das outras seções quando repetidas. Por quê?

C.5: Eu acho que isso foi uma das coisas que eu pensei, nas primeiras perguntas, se eu faria alguma coisa diferente. A seção A repete cinco vezes, será que todas as vezes precisariam ser iguais? Foi uma das coisas que eu me perguntei: será que eu faria hoje em dia tudo igual? Não sei. Mas me perguntei isso na hora que estudei a peça: “vou manter tudo igual?” É recorrência. Se a brincadeira da obra é a alternância, algumas coisas aparecem e depois voltam (meio que caoticamente), [penso] como uma Fuga de Bach: “voltou o tema, vou tentar mostrar igual, para o ouvinte entender a recorrência”. Foi esse o critério que eu usei. Mas uma pequena mudança ou outra não seria tão drástica para a compreensão das recorrências.

ML: Na seção B – toda em fusas - você aplicou a organização rítmica interna sugerida pela digitação. Ocorreu-lhe alguma outra possibilidade? Qual?

C.5: Eu segui porque eu entendi isso como uma microestrutura, um micro motivo que estava sendo repetido. Não é nem pela digitação, mas pelo motivo, que no instrumento acaba tendo muitas vezes a mesma digitação. Num instrumento como violão, de corda, a mesma relação intervalar vai ter a mesma digitação se forem mantidas as mesmas cordas. Você quer saber se eu faria diferente?

ML: Se lhe ocorreu alguma possibilidade diferente enquanto você estudou.

C.5: Ocorreu, mas eu escolhi essa. No final está claramente agrupado de três em três, mas no início do motivo, poderia ser agrupado de dois em dois, ou três em três.

ML: Como realizou os harmônicos, naturais ou artificiais? Por quê?

C.5: Eu lembro que tentei manter ao máximo os harmônicos naturais. E eu acho que fiz com o polegar.

ML: tem um detalhe: você procurou fazer os harmônicos com a mão direita, de maneira geral, eu acho que você realizou mais harmônicos artificiais.

C.5: Ah é? Eu lembro que a seção de harmônicos foi à parte, porque eu fiquei trabalhando a digitação, foi uma das que eu fiquei “penando” para encontrar uma maneira; uma outra parte de harmônico que eu fiquei trabalhando muito a digitação foi o final do segundo movimento do *[Concierto de] Aranjuez*. Existem inúmeras possibilidades de fazer aquilo. E uma coisa que eu costumo fazer, e que acho que outros violonistas não costumam fazer, são harmônicos artificiais de quinta, de outros intervalos. Isso eu usei aqui, não vou lembrar onde, eu não anotei, mas eu tentei no *Aranjuez* também. Só para ter uma comparação, eu lembro que a passagem do *Aranjuez* (e isso aqui vai muito do instrumento, como a percussão que falei), tem harmônicos que saem super equilibrados, um artificial com um natural, tem outros que não, depende do lugar. Então, se eu posso colocar um harmônico em dois lugares, testo o que fica anatomicamente legal, e o que vai garantir que vai soar equilibrado, vai sair legal.

ML: Qual a digitação da MD nos arpejos das seções G e G’.

C.5: A digitação de mão direita eu fiz *p-p-p-i-m-a* o tempo todo. No início era *p-p-p* tudo junto. E depois, só, que eu fiz o acento que está aqui.

ML: Quantas opções você tinha?

C.5: Eu fazia, *p-p-p-i-m-a*, mas considerei a possibilidade de cruzar o *i* lá na primeira corda. Optei por não fazer esse cruzamento.

ML: Qual a digitação de mão direita na escala cromática?

C.5: Três dedos, *a-m-i* e *p-m-i*.

ML: E na primeira escala? Você usou base *i-m*, base *p-i* ou *p-m*, base três dedos com *a-m-i* ou *p-m-i* ou base *campanella* com ligados?

C.5: Essa é difícil de ler, é chata de digitar a mão esquerda e a direita. Nas seções que tinha mais dificuldade, eu anotei, e nessa eu anotei tudo. Eu faço *p-i-p-m-p-i-p-i* no início (ou seja, sempre com base no *p*). Depois vem uma confusão: no final é *p-m-i-p-m-i*; no meio é *p-i-p-m-p-i-p-m-a-i-m*, depois *m-i-a-m-i* e aí *p-m-i-p-m-i-p-m-i-p*, na última nota. Na seção C, eu

anotei também. Você olhando, parece meio caótico. Aqui, uma das coisas que eu garanti sempre foi recorrência. Toda vez que tinha grupo de tercinas eu usei o *m* e um ligado nela, então ela “cai” certinho *m-i*. Tem uma lógica, com poucas mudanças no meio. [Base *campanella* com ligados].

ML: A indicação para percussão é “batendo no tampo”. Quais as opções testadas antes da escolha definitiva? Como você escolheu o lugar para percutir?

C.5: Eu não lembro o lugar em que percuti.

ML: Foi com o polegar em cima das cordas.

C.5: O que você está vendo parece que é em cima das cordas, mas eu bati exatamente na parte... eu não sei o nome [acima das cordas graves, perto da roseta]. Considerei outros lugares, mas escolhi esse porque eu considerei a proximidade. Você está saindo do *pizzicato* (eu fiz os *pizzicati* todos com polegar, tenho quase certeza, no que você chamou de **I**), aí eu precisava do polegar para bater no tampo. Não precisava ser com polegar, mas eu escolhi fazer com polegar, aí eu optei por um lugar mais próximo, em que a mão saísse do *pizzicato* e voltasse o mais rápido possível pro violão. Mas se eu considerei outros lugares? Considerei, e hoje em dia eu penso que daria para fazer diferente, fazer uma imitação com a percussão, daria para fazer em níveis diferentes, um eco...

ML: Você não utilizou variações na dinâmica ou nos timbres da percussão. Chegou a considerar essa possibilidade?

C.5: É, daria para ter feito. Vendo a gravação, eu poderia ter feito isso, ficaria tão legal... e acho que deveria ser feito, deveria se testar. A única coisa na percussão que coloquei de diferente foi um acento. Porque, como ele pensou nos acentos no início do motivo, eu tentei manter a mesma lógica na acentuação da percussão. No primeiro e no último, eu acho que só marquei o último para lembrar, porque o primeiro já é natural, e o último, que ficava menos na cabeça, então eu marquei, só isso.

ML: Agora eu deixo um espaço para você fazer comentários livres (sobre qualquer coisa, sobre o processo, sobre a peça, sobre a sua experiência com peça...).

C.5: É uma pena que é uma peça pouco tocada. Talvez seja porque eu nunca toquei a *Ritmata*, mas eu compreendi melhor *Alternâncias* do que a *Ritmata*. A *Ritmata* eu demorei muito tempo escutando, e não conseguia entender. É muito difícil entendê-la, e as pessoas têm tendência a sujar e tocar passagens não tão claras. Sempre tive uma dificuldade de entendê-la formalmente. Depois de escutar várias vezes, a *Ritmata*, sei que ela tem várias unidades. Exatamente o ritmo é uma unidade forte, assim como é aqui [em *Alternâncias*].

ANEXO 10: ENTREVISTA COM CANDIDATO 6

Entrevista realizada na residência do candidato 6, Rio de Janeiro, 23 de fevereiro de 2010¹³⁵.

Marco Lima: Faça uma breve apresentação do seu histórico até o período do concurso.

Comecei em 1998, tocando guitarra elétrica. Em 2000, ingressei na Escola Villa-Lobos onde estudei com a Mara Lucia [Ribeiro], minha primeira professora de violão. Terminei o Villa-Lobos e continuei a estudar com a Mara para o vestibular. Enfim, estudei com a Mara até 2006. Em 2006 entrei na UNIRIO e comecei a estudar com a Maria [Haro]. Aí minha experiência em concursos, na verdade, era nenhuma, eu nunca tinha feito nenhum concurso. Comecei a fazer concursos a partir de 2006. Neste ano fiz uma *Seleção da AV-Rio* e também o *Furnas Geração Musical*. Em 2007 eu fiz de novo a *Seleção da AV-Rio*, foi o [ano em que tínhamos que tocar] Villa-Lobos se não me engano, e em 2008 foi o último concurso que fiz, que é justamente esse aqui, em que a peça de confronto era *Alternâncias*. Minha experiência em concursos foi basicamente essa.

ML: E apresentações?

C.6: Apresentações sim, a partir de 2006, também estudando com a Maria [Haro]. Numa série da UNIRIO, que era realizada naquele museu de geologia¹³⁶; depois na UNIRIO Musical¹³⁷, na AV-Rio¹³⁸, no Sarau da AV-Rio, no Castelinho do Flamengo¹³⁹. Ah, em 2005, fiz o *I*

¹³⁵ Registrada em vídeo digital (40 min.).

¹³⁶ CPRM – Centro de Pesquisa de Recursos Minerais

¹³⁷ Série de concertos organizada e realizada na UNIRIO.

¹³⁸ Encontros de Violão da AV-Rio

¹³⁹ Série de concertos voltada para apresentações de jovens violonistas, organizada pela AV-Rio.

Concurso de Violão da Escola Villa-Lobos, essa foi minha primeira experiência em concursos.

ML: Fale sobre a sua metodologia de estudo.

C.6: Primeiramente se faz uma leitura, identifica os trechos de maior dificuldade, separa esses trechos e digita a música inteira, que eu acho que é uma coisa importante. Vou lendo à primeira vista e, se possível, já vou digitando alguma coisa, pra ter em mente o que posso fazer, e separo os trechos mais complicados pra estudar isoladamente. Depois que consigo identificar esses problemas e trabalhar, começo a juntar com o resto da música. Eu, particularmente, faço isso. E aí vem a parte musical, que é a parte em que se conversa com o professor, a parte em que se vai discutir onde você pode fazer uma dinâmica melhor, uma outra cor no violão, um [timbre] metálico, um [timbre] doce, um *rallentando*, um *accelerando*... Uma coisa legal é que a Maria [Haro] sempre deixa o aluno muito livre pra ele poder testar. Eu nunca tinha tido essa oportunidade antes, de testar as coisas. Basicamente é isso: separar os trechos de maior dificuldade, trabalhar de forma isolada depois tentar juntar com o que você já tem. E uma coisa que é legal, que a Maria também me mostrou, é sempre deixar aberta a possibilidade de uma nova digitação, sempre buscando o melhor timbre, e alguma coisa que fique mais fácil. Ela sempre deixa isso até o último minuto, você pode estar mudando, ela pode ter uma idéia genial, ou o aluno. Nunca é completamente certo ou completamente errado, você tem essa possibilidade de testar.

ML: A primeira etapa é, então, mais técnica?

C.6: É, com certeza: o dedilhado que você vai fazer, na mão direita e na mão esquerda, uma leitura rítmica, tentar fazer da melhor maneira possível, para você não se equivocar no ritmo, digitar a música e isolar os trechos de maior dificuldade. A primeira parte é realmente trabalho técnico: nota no lugar certo com o tempo certo

ML: Fale sobre Alternâncias.

C.6: A primeira coisa que eu fiz quando peguei a partitura foi começar a ler. Esse primeiro trecho, pra mim, é muito *Rock and Roll*, a minha primeira imagem foi essa. No quarto sistema¹⁴⁰ é onde a gente encontra a maior dificuldade da peça, foi a parte que me deu o maior trabalho. A digitação de mão esquerda, do Nicolas [de Souza Barros], ajudou muito. A mão direita, eu primeiro achei que não ia dar: “Não dá pra fazer isso com *i-m*, vou tentar bolar um outro dedilhado de mão direita.” Tentei, não ficou bom, não conseguia articular de uma forma legal. E aí cheguei à conclusão, junto com a Maria, de que era melhor usar o *i-m*, e estudar. Não fiz alguns ligados, que muitos candidatos, como eu pude conferir lá no dia, fizeram. Eu não os realizei nesse trecho. Para mim ficou até mais difícil quando fui estudar colocando os ligados, eu achei mais complicado. Uma idéia da Maria foi: sempre que voltar a seção **A**, fazer diferente.

ML: Se você fosse orientar alguém no estudo de Alternâncias, que recomendações daria?

C.6: Tomar muito cuidado com o ritmo seria a primeira coisa, tentar fazer uma leitura muito exata do ritmo, na primeira abordagem. Hoje em dia eu faria muitas coisas diferentes, depois que eu consegui ouvir pela primeira vez essa gravação. Eu toquei tudo muito metálico, eu acho que eu tentaria explorar mais os timbres do violão, as cores. Algumas coisas na interpretação, acho que eu esperaria mais tempo. E separaria muito bem as seções, acho que eu ia deixar muito claro. E se eu fosse orientar, [diria] pra deixar muito bem marcado o final e o início de cada seção, tentar marcar bem: aqui começa uma coisa, aqui acaba outra. Essa seria a principal recomendação.

ML: Comente os aspectos relevantes da partitura e da técnica de escrita.

C.6: A primeira coisa que chama atenção é justamente não ter barra de compassos. Foi uma coisa diferente, eu não tinha visto, não tinha pego uma partitura assim. A escrita, naquele

¹⁴⁰ Seção C.

trecho da terceira página, tem algo de peculiar, porque tem muita semicolcheia, depois muda pra fusas, semifusas... No violão é complicado você respeitar essa métrica, essas figuras. Porque [tocar] semicolcheias já é muito complicado, como é que você vai fazer fusas no violão? Como é que você vai ter articulação? Esse foi o meu maior problema.

ML: Qual o significado da ausência de compassos na escrita de Alternâncias? Quais são as implicações desse fato na sua interpretação?

C.6: Basicamente você começa a trocar os valores. Uma hora você está respeitando o que é semicolcheia e o que é colcheia, [mas] chega num trecho de maior velocidade (você tem a indicação de um pulso, você não tem indicação de barra de compasso), [em que] se você for respeitar e colocar no metrônomo, ficaria praticamente impossível pra você realizar uma fusa. Então acho que essa seria a maior implicação na verdade.

ML: Então, entre as seções você não vai necessariamente manter o mesmo pulso?

C.6: Não vou manter o mesmo pulso, justamente.

ML: O que você pensa das relações métricas entre as seções? O andamento deve ser mantido, ou cada seção deve ser tratada com independência?

C.6: Eu acho que cada seção pode variar.

ML: Como você definiu o andamento da seção A?

C.6: Tentei levar em consideração o andamento que o Nicolas [de Souza Barros] sugeriu aqui, de 63 a 72. Eu não lembro exatamente, mas acho que fiquei no meio termo entre isso. Acho que na época, conversando com a Maria, nós pensamos em criar uma sensação de um *accelerando* para o final desse trecho [seção A]. Você fica, no final, realmente nervoso. Começa mais calmo e faz um final mais nervoso. Acho que essa foi a direção nesse trecho.

ML: E os outros andamentos da peça? O critério foi musical ou técnico?

C.6: Olha, depende. Nas escalas da primeira página, com certeza, técnico. O mais rápido possível, que eu conseguisse tocar limpo, num andamento que fosse confortável. Esse foi o

critério. Mas, lá no último sistema [seção E], se tem a expectativa de uma melodia, começa a se criar um certo clima. Você vem dos harmônicos, depois desse calmo você quer retornar o andamento. Eu acho que tem uma coisa meio lúdica aqui, a gente começa a pensar em musicalidade, tentar explorar mais a frase, criar um contexto mais musical na verdade, mais musical do que técnico.

ML: então, algumas seções...

C.6: Algumas seções são totalmente técnicas ao meu ponto de vista, e outras seções realmente requerem uma interpretação mais reflexiva, pensar de uma forma melhor, como se pode fazer um rallentando, tirar um timbre mais doce, mais bonito, criar uma frase realmente. A idéia é de frase. Acho que foi esse o critério, técnica e musicalidade.

ML: Como estabeleceu as digitações? Seguiu as indicações sugeridas?

C.6: É, na mão esquerda eu segui praticamente tudo, se eu mudei alguma coisa indicada, foram poucas coisas, só o que fosse me facilitar. E na mão direita eu fiz a minha; como não tinha indicação, eu pensei no que pudesse ser mais fácil pra mim.

ML: Quais as implicações da ausência de valor (como na seção D), na sua interpretação?

C.6: Esse pedaço foi realmente tenso num primeiro momento, por que não tem valor, então é muito aleatório. Até realmente chegar numa idéia aqui, foi complicado. Mais uma vez, não tem como não falar, a Maria [Haro] aqui foi essencial. Porque nesse trecho, no primeiro momento, eu não tinha ideia do que fazer, e a Maria me deu uma direção legal. É um dos trechos onde teoricamente se pode repousar na música, onde não se precisa realmente ficar nessa tensão. Justamente nesse trecho dos harmônicos, onde se tem uma certa tranquilidade para executar, porém tendo uma métrica interna, você também não pode fazer qualquer coisa, não pode ser aleatório.

ML: Então, esse trecho, você pensou metricamente, dentro de um valor que você definiu?

C.6: É, basicamente a gente estabeleceu um valor e trabalhou em cima disso. Mesmo fazendo com os *rallentandos* e pequenos *accelerandos* nós pensamos nisso: uma métrica estabelecida e daí tentar frasear em cima disso.

ML: Na seção I as síncofes e as colcheias são contínuas, ou você as entende como fragmentos isolados?

C.6: Ao meu entendimento esses três sistemas são uma coisa a parte. Ao ouvir a gravação, pegar a partitura, esse é um trecho a parte, sim. E aqui foi onde eu me compliquei, na verdade, porque o Edino [Krieger], escreve semicolcheia com umas fusas aqui, e a gente volta na questão do andamento, do andamento real. Teria que ser muito mais lento do que toquei, eu praticamente dobrei o valor. Acho que “pediu” isso na hora, passei por cima do que ele escreveu, mas na hora eu senti isso, tanto na hora de tocar quanto estudar. Eu não sentia isso nesse andamento real, que está escrito.

ML: Você está se referindo às colcheias?

C.6: Estou me referindo às semicolcheias. Na questão das colcheias, realmente eu gostei, achei agradável. Mas esses *rasgueados*, eu toquei quase dobrando, quase todo mundo tocou assim também. O Cyro não tocou, foi legal, ele teve a sacada de respeitar a partitura.

ML: Você sentiu falta de indicações para a performance ou as disponíveis na partitura foram suficientes?

C.6: Eu acho mais do que suficientes, as que estão indicadas. Acho que também se está delimitando muito o espaço do intérprete. As indicações que estão aí estão perfeitas, o resto é trabalho do intérprete.

ML: Na partitura são encontradas anotações de andamento, caráter, articulação, agógica, dinâmica, digitação, técnica, agrupamento (ou fraseado), timbre (ou recursos especiais, como *pizzicato* e harmônicos). Que uso você fez dessas indicações?

C.6: Eu tentei seguir ao máximo a questão do *pizzicato*, dos harmônicos, dos ligados que indicados, as articulações que o compositor pede... Ao tocar, e ao ouvir aqui e olhando a partitura, eu tentei seguir ao máximo todas as indicações que ele propõe. Caindo de novo nas questões dos valores rítmicos, [fiz] o que foi possível ser feito por um ser humano, eu tentei respeitar ao máximo as indicações.

ML: Sentiu algum tipo de dificuldade na leitura ou na concepção da interpretação?

C.6: Na leitura rítmica sim, essas quiáleras são complicadas, eu sofri um pouco pra conseguir ler de forma correta. Justamente nessa primeira página, esse trecho pra mim foi o mais complicado.

ML: As interpretações foram muito variadas. Considerando as possíveis causas, o que você acha disso?

C.6: Eu não tive muito tempo pra ver os candidatos, só consegui ver no dia de tocar, e só dois minutos de cada um. Realmente foram coisas a parte, cada um tocou de uma forma, ninguém tocou igual. A implicação maior é justamente que, como ninguém tinha um parâmetro de uma gravação ou de alguém tocando antes para todo mundo ver, “a peça é assim”, gerou esse tipo de conflito. Acho que a implicação dela foi essa, não ter uma referência antes, para todo mundo ter um ponto de partida igual.

ML: Você acha que, na partitura, haveria alguma coisa que levaria à diferenciação, ou atribui mais à falta de referência?

C.6: Eu atribuo mais à falta de referência. Todo mundo tendo um ponto de partida igual, que não a partitura, uma gravação, acho que será um ponto de partida mais comum. No pouco tempo que todo mundo teve pra preparar a peça, um áudio ou um vídeo bem feito ajuda muito. Seria um ponto de partida mais em comum do que a partitura.

ML: Você foi o único que realizou uma cesura entre as seções. Fale sobre esta escolha.

C.6: É justamente isso que a gente já tinha conversado aqui: tentar marcar ao máximo onde começa uma coisa e onde termina outra. Esse foi um dos principais toques que a Maria [Haro] me deu ao começar a mostrar essa peça pra ela. Tentar marcar muito bem. Não sei se isso foi bom ou ruim. Foi a forma que eu me senti mais à vontade para executar, justamente marcando, deixando bem claro. É lógico que algumas coisas podem ter ficado exageradas. Também, concurso, aquela tensão, falta de tempo pra se preparar melhor... Mas acho que eu partiria desse princípio, continuaria insistindo em deixar essas cesuras bem claras.

ML: Até que ponto você gosta de ouvir gravações ou concertos para formular suas interpretações?

C.6: No caso, uma importância tem: facilita a vida de quem vai tocar. Se você não conhece uma música e ouve, quando você vai ler, automaticamente você tem uma memória daquilo você já ouviu. Te facilita. Mas não é para você copiar uma gravação de alguém: “vou fazer igual a fulano ou cicrano”. Facilita, é um recurso, não é obrigatório. Nesse caso específico facilitaria como um primeiro ponto de partida. A Maria [Haro] falava: “não fica ouvindo muito não, porque você pode acabar se influenciando...” É legal deixar sua marca registrada: ouvir e não copiar.

ML: Agora eu deixo um espaço para você fazer comentários livres (sobre qualquer coisa, sobre o processo, sobre a peça, sobre a sua experiência com peça...).

C.6: No dia, vendo todo mundo tocar a peça, muitas coisas eu achei legais, as pessoas criaram muitas coisas diferentes. Isso eu achei legal, a peça deixar esse espaço para o intérprete se mostrar e dar a opinião dele. Tem certos tipos de música que você tem que respeitar o que está escrito, o que está determinado em ritmo, dinâmica, em musicalidade, você tem que seguir à risca o que está escrito. Nesse caso, de *Alternâncias*, eu achei muito legal essa abertura, onde cada um fez uma coisa diferente. Muitas coisas boas. Eu nunca mais toquei a peça, mas se eu voltasse a tocar, eu me influenciaria pelos outros, pelo pouco que eu ouvi dos

outros. Eu poderia me influenciar de uma forma muito positiva, em criar novos ambientes, novas cores para minha interpretação. A coisa legal da peça é deixar o intérprete mais livre do que com as outras músicas, o intérprete aqui teve um papel quase de um compositor. Ninguém respeitou o que tava escrito na íntegra!

ANEXO 11: ENTREVISTA COM CANDIDATO 7

Entrevista realizada na UNIRIO, Rio de Janeiro, 12 de março de 2010¹⁴¹.

ML: Se você fosse tocar novamente o que você mudaria e o que manteria?

C.7: Eu acho que acentuaria muito as diferenças de tempo, que eu achei na minha interpretação muito regulares; eu tenho necessidade de contraste.

ML: Faça uma breve apresentação do seu histórico até o período do concurso.

C.7: Quando comecei a estudar violão eu já tocava guitarra, já trabalhava. E comecei a estudar com [Luís Carlos] Barbieri, estudei uns dois anos com ele, vimos Villa-Lobos, Bach, Brouwer, Garoto... E logo depois entrei na UFRJ e comecei a estudar com Marco Antonio [Lima]. E foi no primeiro período que fiz esse concurso; nesse período estávamos estudando alguns movimentos de Bach, Piazzolla (que foi usada no concurso) e um estudo de Villa-Lobos.

ML: Fale sobre a sua metodologia de estudo ao abordar uma nova obra.

C.7: A primeira etapa é de leitura, onde eu procuro sempre tocar frase a frase. Tenho esse hábito de já tentar “incorporar” a peça o quanto antes. Buscava me livrar da partitura o mais rápido possível. Depois de ter decorado a peça, tentar garimpar o que eu posso colocar nela. E isolar pontos tecnicamente mais complicados, praticar mais.

ML: Ela inclui algum tipo de análise?

¹⁴¹ Registrada em vídeo digital (63 min.).

C.7: Você pode chamar de análise estar sem o violão e estar pensando na música? Eu faço muito isso.

ML: Até que ponto você gosta de ouvir gravações ou concertos para formular sua interpretação? Em que momento?

C.7: De forma geral, eu acho que a gente deve ouvir gravações, interpretações, antes da necessidade de preparar uma peça. Escutar deve fazer parte da sua rotina enquanto instrumentista. Agora não sei se eu concordo com, para preparar uma peça específica, ouvir interpretações daquilo... Pode ter algumas conseqüências ruins tanto em termos criativos, quanto psicológicos. Essa questão de perfeição é uma coisa com a qual a gente deve aprender a lidar, para poder praticar. Lógico que quando vai se ouvir, ouve-se grandes mestres. A gente deve ter o hábito de ouvir grandes instrumentistas, mas se deve deixar isso de lado em momentos pré-apresentação e talvez pré-concurso. Minha experiência em concursos é muito pequena, e também falo de música em geral, mais do que [do universo] violonístico, porque eu não sou muito experiente.

ML: Como você lida com os aspectos técnicos e musicais?

C.7: Eu acredito que o músico é um grande administrador: administra as suas idéias junto com suas facilidades e dificuldades, musicais e técnicas. O instrumentista prepara o repertório a partir disso. Tem coisas que se tem mais facilidade, e tem coisas para as quais não se tem facilidade, mas se tem tempo para preparar, e ainda coisas que não se tem facilidade e nem tempo, numa determinada situação, para preparar. Isso muda completamente sua interpretação porque, como você vai aproveitar o que você pode fazer no momento, e fazer boa música? Acho que isso é mais importante, você pode fazer boa música. É possível fazer boa música com pouca informação e com muita informação. Acho que o grande jogo é isso. Respondendo à sua pergunta, a gente deve lidar, enquanto músicos, com bastante humildade e percepção do que você pode fazer e com consciência de que você pode fazer boa música com determinadas

limitações, que, de repente, todo instrumentista sente, tem. Eu acredito que, atrás de uma limitação, há uma boa idéia em que você ainda não prestou atenção. Isso não tem nada a ver com não estar preparado tecnicamente. Você tem que estar sempre preparado. Você esbarra sempre com limites, todo mundo esbarra com determinados limites, e às vezes com o limite de tempo também.

ML: Fale sobre Alternâncias.

C.7: Ouvindo agora, tanto tempo depois, achei a peça bem mais interessante do que na época. Acho que, talvez, porque nesse tempo, no meu curso, toquei algumas coisas contemporâneas que me aproximaram mais dessa linguagem. Acho uma peça muito interessante, principalmente pela questão de contrastes. Momentos curtos, de extrema intensidade, e momentos em que quase que a gente experimenta o silêncio, aqueles momentos longos, de harmônicos. São harmônicos sem tempo definido, onde ele escreve calmo, vindo de momentos extremamente densos. Eu acho interessante, eu aprecio a experimentação do silêncio. Eu que venho de uma escola mais *jazzística*, escuto algumas coisas aqui e acho harmonicamente interessantes, tem coisas muito parecidas com jazz, tem momentos que ele usa umas formações muito jazzísticas. Acho bonita essa peça.

ML: Por favor, comente os aspectos relevantes da partitura e da técnica de escrita.

C.7: Muita coisa escrita aqui, no momento, tinha sido a primeira vez que eu tinha visto. Então, eu acho que é uma escrita, logicamente, que dá grande margem para muita coisa diferente. Apesar de que, pela minha experiência no concurso, deu pra notar que, no meio, com pessoas com mais hábito de tocar esse repertório, não são tão diferentes assim. Isso eu só pude ver depois do concurso, as pessoas falando, os professores vindo falar comigo. Achei bastante interessante isso: a escrita não é só o que está no papel, é o que “vem sendo” dentro dessa linguagem até o momento. É claro que você já tinha me adiantado muitas coisas, mas esse tipo de coisa você vai pegando com tempo. E a soma de muitas pessoas emitindo opinião

é que faz você concluir isso. É uma escrita que dá para fazer muitas coisas diferentes, mas ao mesmo tempo, eu percebo mais agora do que antes, dá uma “intenção” de composição. Não só o que tem de texto aqui, como o título da música, comparando com a seqüência de coisas que acontecem, acho que ele te direciona. Te deixa muito livre, mas te direciona.

ML: Se você fosse orientar alguém no estudo de Alternâncias, que recomendações daria?

C.7: explorar contrastes, principalmente de andamento, para começar, e também fortes contrastes de timbre. E a partir disso (o que não aconteceu na minha interpretação), dos contrastes de andamento bem claros, não ter medo de explorar os silêncios naquele momento dos harmônicos. Deixar correr mesmo, mas para isso tem que gerar muita densidade até chegar ali.

ML: Qual o significado da ausência de compassos na escrita de Alternâncias? Quais são as implicações desse fato na sua interpretação?

C.7: Eu acho que o compasso é relacionado até, eu diria (claro que existe música atonal com compasso), a ciclo harmônico, ao tonalismo. E essa música está pouco relacionada com o tonalismo, isso aqui é um discurso. A ausência de compasso apenas reforça o caráter discursivo dessa peça. Ou seja, não haveria nenhuma necessidade de colocar compasso aqui. Acho que me fez compreender que isso aqui é um discurso. Não são os compassos que definem as seções, é o próprio fragmento, que você percebe claramente: “isso é um fragmento e isso é outro”. Então a ausência de compassos reforça isso, a diferença das seções está no conteúdo de cada seção. Não há necessidade de separar isso. Na minha interpretação, acho que fiz as coisas ficarem meio regulares o que contrasta com o que eu estou falando. Mas vendo agora, com a partitura, e ouvindo, entendo a música assim. Acho que uma barra de compasso aqui poderia causar problemas quanto à interpretação. Daria a sensação que o compositor está querendo regularidade, e não é o que me parece.

ML: O que você pensa das relações métricas entre as seções? O andamento deve ser mantido, ou cada seção deve ser tratada com independência?

C.7: Eu não acredito que deve ser mantido, não. Agora, como eu estou imaginando esse momento, digamos, essas primeiras seções, todas elas em andamentos mais acelerados, acho que a diferença não seria tão grande.

ML: Quais as implicações da ausência de valor (como na seção D), na sua interpretação?

C.7: Eu acho que a partitura é uma linguagem, e ao mesmo tempo, inevitavelmente ela é um gráfico, tem uma informação gráfica aqui. Por exemplo, na seção C, não tem porque tocar cada nota dessas valendo uma semínima - o que usualmente se chama de semínima - se está escrito como semifusa. Isso aqui está denso. Você olha para isso, e automaticamente entende que é para tocar isso rápido. Esse momento sem valor, ao mesmo tempo ele é uma seqüência de pontos, ou de sons pontuais, diria. E, por essa informação gráfica, eu acho que já tem silêncios registrados aqui. A partitura está “suja” aqui e “limpíssima” aqui. Isso é uma sugestão interpretativa, na minha opinião.

ML: Como você concebeu a interpretação da seção D?

C.7: Tocando bem lentamente, explorando o silêncio ou a duração das notas. Uma a uma e talvez a soma de harmônicos que isso pode gerar. É isso, explorando o silêncio, é um momento introspectivo.

ML: Na seção I as síncofes e as colcheias são contínuas, ou você as entende como fragmentos isolados?

C.7: Eu acho que, no momento, eu encararia isso como dois planos, como se as três seções de síncope fossem uma coisa e as três seções de colcheias fossem outra. Nem passou isso pela minha cabeça na época, mas acho que hoje eu arriscaria essa tentativa.

ML: Você sentiu falta de indicações para a performance ou as disponíveis na partitura foram suficientes?

C.7: Achei suficiente.

ML: Na partitura são encontradas anotações de andamento, caráter, articulação, agógica, dinâmica, digitação, técnica, agrupamento (ou fraseado), timbre (ou recursos especiais, como *pizzicato* e harmônicos). Que uso você fez dessas indicações?

C.7: Bom, tem algumas indicações de tempo e expressão, que eu não segui muito, e me arrependo. Acho que as indicações são bem úteis. Basicamente a primeira indicação, *nervoso e ritmado*. Acho que isso aqui é a base dessa peça. Tem que acontecer dessa maneira para os contrastes começarem a se dar. Tem uma indicação aqui: paralelismo, que essa eu procurei seguir, acho que é com tempo bastante regular, toquei com tempo bastante regular. Toquei isso aqui, ficou parecendo forró. Acho que essa indicação é bem interessante, procurei fazer. Na média eu procurei usar as indicações, menos a principal, que hoje eu usaria.

ML: Qual foi a importância dessas indicações no seu preparo?

C.7: Na verdade isso diz respeito não à qualidade de qualquer preparo. Diz respeito à composição. Acho que se não tivesse isso seria outra peça.

ML: Sentiu algum tipo de dificuldade na leitura ou na concepção da interpretação?

C.7: Na concepção de interpretação, sim. Acho que é uma peça que é feita para isso, para ter dificuldade na concepção de interpretação. Não pelo concurso, mas por ser uma peça contemporânea, é um desafio para o ouvinte também.

ML: As interpretações foram muito variadas. Considerando as possíveis causas, o que você acha disso?

C.7: Experiência no repertório contemporâneo para violão, grandes variações de experiência, grandes variações de preparo técnico, variações de caráter mais individual e diferenças pessoais. Acho que está implícito, é natural.

ML: Você acha que a música (ou a forma como ela está escrita) tenha tido influência nessa variedade?

C.7: Lógico, lógico! Antes de qualquer coisa, eu acho que a peça dá isso: muitas possibilidades de interpretação. Ainda por falta de experiência nesse material, não posso definir o quanto, imagino que menos do que eu acredito, mas acho que é uma peça que dá muita liberdade.

ML: Qual o efeito da ausência de informações numa partitura (como ausência de barras de compasso, de valores ou de locais específicos para percudir em Alternâncias)?

C.7: Não sei se entendo a falta de compasso como ausência de informação. Seria ausência de informação por quê? Se ela não está aqui é porque ela não é necessária. Não encaro como ausência de informação. E a verdade é a seguinte: quanto à parte da percussão, se o autor não coloca como você deve fazer aquilo, é porque, na minha opinião, a idéia dele foi vaga nesse sentido. Foi: “eu quero ouvir um som percussivo aqui”, e é com isso que você vai tocar. E logicamente isso traz como consequência um bando de opções para o intérprete. E com certeza um compositor experiente, como Edino Krieger, sabe, já viu violonistas fazendo isso, está esperando novidade. É interessante um compositor contar com a participação do intérprete, isso não é demérito, aqui é uma hora em que você vai colorir da sua forma. A gente faz isso de qualquer jeito mesmo, por mais que tenha informação na partitura.

ML: Você se sente mais livre para criar sua interpretação quando isso acontece?

C.7: Pois é, é aquela questão. Não necessariamente, depende do que está escrito. A música tonal e essas relações de tensão, relaxamento e todo desdobramento que isso tem, é um forte direcionador de interpretação. A ausência de informação numa partitura (...) não está relacionada com o quanto de texto e símbolo da ornamentação está escrito. Tem a ver com que o compositor quer daquilo, e se a partitura resolve isso. Na minha ela pode ter só valores e notas e ser uma partitura que direciona muito poderosamente o intérprete para algum lado, ou não. Ou até o contrário, pode até ter um monte de informações e ser ineficiente para realizar aquela interpretação.

ML: Qual foi a sua reação ao se deparar com a partitura na primeira vez? E ao longo do estudo, mudou?

C.7: Acho que minha primeira reação ao ver a partitura foi: “o que é que vai sair daqui?!” Porque, quem não tem muito hábito de tocar música contemporânea, olha para isso e [se pergunta]: o que é que vai sair daqui?! Espanta! Estou rindo agora, porque acho que devo ter rido na época. Essa coisa de estudante, de ver um bando de tercinas, de fusas e pensar: “vamos gastar o dedo aqui...” Mudou? É claro que mudou. E aí você começa a ver as razões musicais. O porquê de estar escrito dessa forma. Acho que é uma peça para você tocar anos depois e redescobrir novas coisas, descobrir novas possibilidades. Assim como cada intérprete toca de uma maneira, o próprio intérprete tocaria de várias maneiras durante momentos diferentes de sua vida.

ML: Você já tocou a obra outras vezes?

C.7: Não, estou até instigado.

ML: Você usou algum critério específico ao formular as suas digitações? Seguiu as indicações sugeridas?

C.7: Segui algumas e outras não. Acho que isso tem razões técnicas. Vou dar um exemplo: tem um momento aqui, que tem uma seqüência de arpejos, que tem uma barra inclinada, informando que é para tocar o mais rápido possível. Acho que a maioria dos instrumentistas tocou a primeira parte com arpejo de polegar. E eu, até o momento, tinha passado poucas vezes por isso, tinha muito pouco controle rítmico, e vi uma necessidade de controle rítmico. Eu vi umas interpretações em que isso soava como um grande arpejo de polegar. E eu fiz uma digitação em que eu arpejava dedo a dedo e voltava com indicador. A digitação daquela primeira grande “escala”, procurei respeitar, ela é baseada em *campanellas* e eu acho que tem tudo a ver com esse momento, eu não faria diferente, com apoio e *i-m*, não tem nada a ver.

Soa bem interessante com essas *campanellas*. Aquele momento dos arpejos eu não respeitei mesmo, algumas outras eu procurei fazer.

ML: Mas naquele momento de arpejos não tem digitação escrita...

C.7: É, pois é... Agora que estou vendo, eu supus, e acho que foi o que aconteceu. Acho que um violonista que passou por determinadas coisas naturalmente olharia isso e digitaria dessa maneira. É o tipo de informação que não está na partitura, mas na mão, na cultura. Eu que sou meio intrometido, fui me metendo nesse mundo do violão meio que de outro lugar, resolvendo as coisas do meu jeito.

ML: Você procurou manter as características da seção A (com exceção da penúltima repetição), e também das outras seções quando repetidas. Por quê?

C.7: Eu acho que fiz isso, acho que esse momento, a meu ver, seria o momento da grande subida da música. Tanto que precede o momento de maior densidade.

MA: Você tem razão, mas não foi nessa, foi na anterior.

C.7: Talvez eu tivesse que ouvir para poder para responder... Eu só toquei dessa maneira nessa hora?

ML: Só.

C.7: O que posso dizer sobre isso, foi que isso foi provavelmente uma idéia que me ocorreu no processo de estudo da música, e eu achei que ficaria bem. Provavelmente (estou falando de algo que aconteceu em 2008), eu não me senti comprometido com uma lógica interpretativa, foi uma idéia que me ocorreu, pensando mais na cinematografia da música do que em estabelecer lógica entre as partes, e contar com a memória... Eu concordo que esse efeito poderia ser mais bem sucedido, com um olhar mais estratégico. Isso é, a repetição de uma parte, tocada de outra maneira. Acho que eu não tive maturidade na época para pensar nisso, mas acho que, nesse momento, soou bem no decorrer do discurso. É isso.

ML: Na seção B – toda em fusas - você aplicou a organização rítmica interna igual à sugerida pela digitação, mas com outra digitação. Ocorreu-lhe alguma outra possibilidade? Qual?

C.7: A meu ver essa divisão de acentos está na digitação, mas também está na escrita. Na relação de alturas, olhando para a partitura e também ouvindo, acho que o digitador, na minha opinião, percebeu isso e procurou enfatizar... Acho que fiz porque concordei, não me ocorreu outra, não.

ML: Como realizou os harmônicos, naturais ou artificiais? Por que?

C.7: Acho que eu fiz quase todos artificiais. Primeiro porque dentre as notas que estão escritas, muitas não há como fazer de outra maneira. E acho que a digitação que eu escolhi para fazer esses harmônicos, [foi definida por] eu querer deixar alguns grupamentos soando, quase como um acorde, que eu achei que soavam bem. Não queria parar uma nota para soar a outra.

ML: Qual a digitação da MD nos arpejos das seções G e G'.

C.7: Na primeira seção eu toquei quase como se estivesse fazendo a levada de um baião. Com as notas da primeira semicolcheia, as que são três notas ao mesmo tempo, eu usei o polegar, indicador na segunda nota, *i-m-a*. E fui revezando. É uma seção baseada nesse ritmo. Na outra eu não fiz arpejo de polegar, eu toquei dedo a dedo e quando foi chegando nas cordas primas eu fiz uma espécie de cruzamento peguei a primeira e segunda corda com indicador e médio. Foi *p-i-m-a-i-m*.

ML: Quantas opções você tinha?

C.7: Várias. Esse trecho estava me incomodando muito, eu tentei várias coisas. Como eu não estava conseguindo precisão rítmica nos arpejos de polegar, cheguei a tentar fazer arpejo de polegar nas duas primeiras notas e dar uma solução pros outros dedos depois, mas não chegou no resultado que eu queria.

ML: Qual a digitação de mão direita na escala cromática?

C.7: *i-m*.

ML: E na primeira escala? Você usou base *i-m*, base *p-i* ou *p-m*, base três dedos com *a-m-i* ou *p-m-i* ou base *campanella* com ligados?

C.7: Acho que foi técnica de arpejo, pensando nos quatro dedos e usando os ligados.

ML: A indicação para percussão é “batendo no tampo”. Quais as opções testadas antes da escolha definitiva. Como você escolheu o lugar para percutir?

C.7: Experimentei em vários lugares do violão, testei algumas coisas junto com meu professor e a gente escolheu uma opção. Era um momento onde a gente estava querendo bastante som e seria *forte*. Acho que o lugar que eu escolhi foi baseado nisso: ter duas opções de timbre e com bastante volume.

ML: Você utilizou variações nos timbres, na dinâmica e na agógica da percussão. Como chegou a esta interpretação?

C.7: Pelo que me lembro, tentei uma sensação de eco, acho que a intenção era essa.

ML: Agora eu deixo um espaço para você fazer comentários livres (sobre qualquer coisa, sobre o processo, sobre a peça, sobre a sua experiência com peça...).

C.7: Basicamente foi uma boa experiência, primeiro estudar essa peça. Acaba-se passando por situações que só se vai tirar proveito um tempo depois. Acho que essa peça é isso, pelo menos para mim, que não tinha o hábito de tocar música contemporânea no violão. Tem coisas que ficaram amadurecendo e que influenciaram meu trabalho seguinte no violão. Foi meu primeiro concurso, o único que fiz até hoje. Foi uma ótima experiência. Enfim, não vi o concurso todo, todos outros instrumentistas tocando, mas pude fazer contato com outros violonistas, com muitos professores, pessoas de muita relevância no violão aqui no Rio de Janeiro, que tiveram boa vontade de dar sua contribuição para ajudar no crescimento de todos os concorrentes.