

A INTERPRETAÇÃO DE “ALTERNÂNCIAS” DE EDINO KRIEGER: UM ESTUDO COMPARATIVO DE SETE ESTREIAS

Marco Antonio Corrêa Correia Lima

macclima@terra.com.br

Nicole de Souza Barros

nicolasbarros@infolink.com.br

RESUMO

Neste artigo são apresentados os primeiros resultados de um estudo comparativo de sete diferentes interpretações de “Alternâncias” de Edino Krieger, para violão solo. Para tal, foi realizada uma análise dos registros em vídeo digital da estréia desta obra, que ocorreu durante um concurso de violão. Este estudo aborda o processo de transformação encontrado em cada performance e a forma como o intérprete interage com o texto musical. Através da elaboração de quadros com as principais informações pertinentes à interpretação e às opções técnicas dos violonistas, foram constatadas muitas variações entre as versões apresentadas, sendo também possível apontar elementos da própria partitura que poderiam ter causado uma parte desta diversidade.

Palavras chave: Edino Krieger; Violão; Estudo comparativo; Alternâncias; Performance musical.

ABSTRACT

This article presents the first results of a comparative study of seven different interpretations of “Alternâncias” written by Edino Krieger, for solo guitar. To this end, we conducted an analysis of records in digital video by the premiere of this work, which occurred during a guitar contest. This study addresses the process of transformation found in each performance and how the artist interacts with the musical text. By drawing up tables with key information relevant to the options – both interpretative and technical – taken by the performers, it can be established that the diversity of various interpretative parameters was great, and there is a strong possibility that the score itself could be the cause of some of this diversity.

Key-Words: Edino Krieger; Guitar; Comparative Study; Alternâncias; Musical performance.

INTRODUÇÃO

Para pesquisar assuntos relativos à performance, alguns autores vem utilizando o estudo comparativo entre registros destas. Bowen¹ (1999) fala sobre o surgimento de uma nova musicologia, na qual é observado o processo de transformação de uma peça ao longo do tempo, empregando registros de diferentes performances.

Em 2008, ano em que 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 AV-Rio²”, em sua homenagem. 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, sendo estas apresentações registradas em vídeo digital. Como não existiam outras performances, cada uma dessas interpretações pode estar evidenciando as escolhas pessoais de cada um dos intérpretes, que tiveram somente a partitura como referência. Essa situação motivou a escolha desta composição para realizar este trabalho.

O registro em vídeo deste evento está sendo utilizado para realizar um estudo comparativo das interpretações dos sete finalistas.³ Este estudo levanta questões pertinentes à atividade dos intérpretes e discute a relação destes com o texto musical. Dentro da linha de pesquisa proposta por Bowen, esta análise comparativa também acrescenta informações novas a respeito da obra, em função do escrutínio - e conseqüente revisão - da partitura. Em decorrência das variações interpretativas e técnicas escolhidas pelos intérpretes, são reveladas algumas questões sobre a obra e sua interpretação. Este artigo contém as primeiras constatações e conclusões da pesquisa.

Dentre as questões relevantes ao estudo, é central a relação do intérprete para com a partitura. Hill (2002) 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

¹ Bowen, José A. Finding Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In: Cook, N.; Everist, M. (Orgs), *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 424-451.

² Associação de Violão do Rio.

³ Trataremos os violonistas em questão por números.

lugar pelo compositor e, em seguida, em parceria com o intérprete, e, finalmente, comunicados em som.⁴

No mesmo texto, Hill relata o que aprendeu com Messiaen sobre esta questão: “Para Messiaen, o trabalho do intérprete é inferir sentido e caráter daquilo que está escrito na partitura (...)”.⁵ Nestas duas citações, Hill aponta possíveis imprecisões do texto musical, e sugere uma postura mais ativa do intérprete diante da partitura como forma de preencher as lacunas desta. Krieger, na sua escrita, parece aproveitar essa nova condição do intérprete ao não determinar, por exemplo, os valores das notas ou as barra de compasso.

Sobre sistemas modernos de notação, Antunes (1989) destaca: “(...) 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”.⁶ Mojola⁷ (2000) descreve as dificuldades encontradas na execução de obras contemporâneas, que incluiriam a falta de conhecimento da poética do compositor e as dificuldades decorrentes da inexistência de registros anteriores como referências para novas interpretações. A escolha da melhor grafia de uma ideia musical tem implicações importantes, e pode aumentar as dificuldades na leitura e compreensão de uma obra, se o intérprete não estiver familiarizado com a escrita escolhida. Tratando da relação entre notação e performance, Schenker (2000) complementa:

(...) se alguém está na feliz posição de alcançar esse objetivo [Schenker se refere à compreensão das intenções do compositor] deveria perceber 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 (...) ⁸

⁴ Hill, Peter. From Score to Sound. In: Rink, J. (Org.). *Musical Performance: a Guide to Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 130: “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”.

⁵ Hill, Peter. op. cit., p. 132: “For Messiaen, the performer’s job was to infer meaning and ‘character’ from what was written in the score (...)”.

⁶ Antunes, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Ed. Sistrum, 1989, p.15.

⁷ Mojola, Celso. A Interpretação da Música Contemporânea. In: *Cadernos do Colóquio 1999*. Rio de Janeiro: PPGM- CLA/Uni-Rio, 2000, p. 32-35.

⁸ Schenker, Heinrich. *The art of Performance*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 5: “(...) 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”.

Assim, a partitura não seria um guia, um manual para o intérprete, mas um veículo para uma ideia, que reside na imaginação do compositor. Para Schenker, o intérprete deveria buscar os meios para realizar essa ideia. Mais adiante ele afirma: “(...) toda performance vem de dentro, não de fora. As peças respiram através de seus próprios pulmões; elas carregam sua própria corrente sanguínea - mesmo sem ser rotuladas com conceitos e nomes (...)”.⁹

Observa-se nesses autores uma visão do intérprete como um elemento ativo e criativo no processo musical, não o limitando ao papel de mero repetidor das informações contidas na partitura. No caso de “Alternâncias”, os intérpretes se deparam forçosamente com essa nova condição por conta da indeterminação de elementos rítmicos.

APONTAMENTOS GERAIS SOBRE A PARTITURA

“Alternâncias” é composta por diversas pequenas seções que, alternadas com um trecho inicial, formam uma espécie de colagem com forma semelhante a um rondó. Entretanto, ao invés de terminar com a repetição da primeira seção,¹⁰ a obra encerra com uma recapitulação de quase todo o material musical. Esta obra pode ser seccionada a partir de uma análise simples, cujo principal objetivo é de estabelecer um meio para ajudar nas referências ao longo do trabalho. Por ser grafada sem o uso de fórmulas ou barras de compasso, pode ser estabelecida uma letra (anotada a mão do lado esquerdo da partitura) para cada seção independente. Chegou-se ao seguinte esquema:

A-B-A-C-D-A-E-F-D-G-G'-A-H-I-J-A-B-C-E'-F-I'-J'-G-G'-H-FINAL

Num plano maior, a peça pode ser dividida em uma seção que vai do início até **J**, na qual todo o material musical é apresentado, excetuando-se o **Final**. Outra seção vai da última aparição do **A** até o fim. Esta segunda parte configura uma espécie de recapitulação, na qual o **A** aparece somente uma vez, o **D** é omitido e algumas seções são rerepresentadas de forma reduzida. O esquema formal ficaria assim:

A-B-A-C-D-A-E-F-D-G-G'-A-H-I-J
A-B-C-E'-F-I'-J'-G-G'-H-FINAL

⁹ Ibid., p.6: “(...) all performance comes from within, not from the outside. The pieces breathe through their own lungs; they carry their own bloodstream - even without being labeled with concepts and names (...)”.

¹⁰ Característica do rondó, descrita no verbete “Rondó” em: Sadie, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*, edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 797.

Destacam-se ainda a indicação de caráter “Nervoso, ritmado” e a indicação de andamento anotada à mão (figura 1).

Alternâncias
para Violão

Edino Krieger

P = 63-72

A Nervoso, ritmado

Violão

Figura 1 – Seção A

Nas seções D e G são encontradas notas com duração indefinida¹¹ (figuras 2 e 3):

D Harmônicos calmo

p

Figura 2 – Seção D

G

Figura 3 – Seção G

A partitura traz poucas orientações do compositor a respeito das dinâmicas, acentos, ligaduras de frase, uso de harmônicos, *pizzicati* e *glissandi*, assim como a definição de possíveis regiões do instrumento a serem empregadas nos efeitos percussivos. Além destas, aparecem algumas anotações complementares, feitas a mão, ao longo de toda a peça. Com exceção das letras usadas para referência, estas anotações foram feitas pelo Prof. Dr. Nicolas de Souza Barros¹², tendo sido

¹¹ Estas duas formas de notação são descritas assim em: Antunes, Jorge. Op. Cit., 1989, p. 81.

¹² Responsável pela encomenda de “Alternâncias” a Krieger, Souza Barros é um dos diretores artísticos da AV-Rio (Associação de Violão do Rio), entidade organizadora do concurso.

acrescentadas à partitura posteriormente à composição da peça e com o aval de Krieger. Nelas estão incluídas informações sobre andamento, digitação, articulação e acentuação, assim como algumas correções de notas erradas.

Esses acréscimos – especialmente as digitações – influem diretamente sobre a performance final. Hill (2002) aponta a necessidade de se ter em mente uma finalidade musical, ao se definir as digitações ou arcadas usadas na execução de uma obra: “Uma vez que a digitação e a arcada alteram, por vezes radicalmente, o modo como a música soa, não podemos conceber estes em um vácuo, sem saber o efeito para o qual servirão”.¹³

As referências encontradas na partitura de “Alternâncias” são um ponto de partida útil e contribuem para uma concepção específica da obra. Neste caso, são duas as concepções: a de Krieger quando escreveu, e a de Souza Barros quando revisou a partitura. Somadas, elas constituíram as referências disponíveis para os violonistas que participaram do concurso, e será demonstrada adiante a forma como elas foram ou não aplicadas.

DESCRIÇÃO, COMPARAÇÃO E ANÁLISE DAS INTERPRETAÇÕES

Ao longo do processo de comparação, observa-se que os intérpretes mantiveram os andamentos escolhidos para cada seção, mesmo quando estas foram alteradas ao serem repetidas.¹⁴ Assim como nos andamentos, outros quesitos observados como as técnicas utilizadas na execução, as digitações e as articulações se mantiveram ao longo das repetições. Por essa razão não serão incluídas as repetições de seções no quadro a seguir, assim como nas discussões posteriores, a não ser em casos excepcionais.

O quadro a seguir permite visualizar as discrepâncias entre os andamentos praticados pelos violonistas. Como a maioria destes não estabeleceu um andamento constante em **D**, esta seção foi omitida do quadro. As seções **F** e **I** foram divididas em duas porque aconteceram variações no andamento interno destas, decorrentes de efeitos agógicos empregados pelos instrumentistas.

¹³ Hill, Peter. Op. cit., 2002, p. 132: “Since fingering and bowing alter, often radically, the way music sounds, we cannot devise these in a vacuum, without knowing what end they are to serve”.

¹⁴ Na maioria das vezes em que houve alteração, os trechos apenas tiveram partes subtraídas.

Quadro 1 - Andamentos médios (em BPM) nos trechos de “Alternâncias”:¹⁵

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

Apesar da indicação “colcheia igual a 63-72” encontrada no início da obra, os andamentos praticados em **A** (figura 5) variaram em aproximadamente 142%. Apenas um dos violonistas aproximou-se do andamento indicado, enquanto que os outros executaram o **A** mais velozmente.

Alternâncias
para Violão Edino Krieger

P = 63 - 72

A Nervoso, ritmado

Violão

Figura 4–Seção A

A indicação na partitura sugere um andamento lento, talvez incompatível com a indicação de caráter “nervoso, ritmado”. É possível questionar se a indicação de andamento grafada – “colcheia igual a 63-72 BPM” - não seria mais adequada

¹⁵ Os andamentos médios foram medidos com auxílio do programa de edição de som “Logic Pro 8”, cada seção a ser medida foi recortada com a precisão máxima disponível para determinar a duração total do trecho. Uma vez encontrado o valor em segundos, o número de tempos (colcheias) foi dividido pelo tempo e multiplicado por 60, para chegar ao número de batimentos por minuto.

como colcheia igual a 126-144 BPM (ou semínima igual a 63-72 BPM), que se aproximaria mais dos andamentos praticados pela maioria dos intérpretes.¹⁶

Além da variação acentuada de andamentos em **A**, são constatados tratamentos diferenciados da acentuação e da articulação: os candidatos 2 e 4 empregaram *staccato* na nota que antecede a síncope; o candidato 6 utilizou *staccato* nas síncopes; os candidatos 1 e 2, eventualmente, fizeram um pequeno acento nela; enquanto que os candidatos 3, 5 e 7 seguiram a acentuação indicada na partitura, no entanto sem realizar os acentos de maneira clara.

Alguns candidatos variaram a técnica utilizada e as dinâmicas empregadas nas reapresentações de **A**. Em relação à mão direita, as variantes observadas são o uso de *pizzicato* e de três tipos de toque escovado:¹⁷ polegar tocando em duas cordas, indicador tocando em duas cordas imitando uma palheta,¹⁸ assim como os dedos indicador e médio, tocando em duas cordas cada um, alternadamente.

Nas seções **B** e **C** (figuras 5 e 6), pode-se constatar que a maioria dos violonistas optou pela digitação disponível na partitura (com exceção do 3). Essa digitação busca o efeito da *campanella*¹⁹ - uma opção do revisor - e é coerente com a escrita de Krieger, notadamente idiomática. Nessas seções, a tendência, observada em cinco dos sete candidatos, foi a modificação do andamento em relação ao **A**. O **B** e o **C** são contrastantes em textura e ritmo em relação ao **A**, com a qual se alternam, oferecendo a possibilidade de mudança de caráter.



Figura 5 - Seção B

¹⁶ Talvez por essa questão, ou talvez por estar escrita a mão, a maioria dos participantes desconsiderou a indicação.

¹⁷ Técnicas que consistem em utilizar um mesmo movimento de algum dedo da mão direita para tanger mais de uma corda de maneira quase simultânea.

¹⁸ Utilizando o lado convexo da unha para tocar nas cordas.

¹⁹ O termo *campanella* (italiano) significa “pequeno sino”, e designa o efeito de deixar duas ou mais notas – tocadas em cordas distintas - soando simultaneamente em uma passagem escalar ou de arpejos entremeados com trechos escalares, assim imitando o som de sinos.



Figura 6 - Seção C

A escolha do andamento acelerado em **A** - mais apropriado ao caráter “nervoso, ritmado” - foi acompanhada pela redução da velocidade em **B** (por 4 candidatos) e em **C** (em 5 candidatos), e, neste último, a redução foi drástica quando o **A** foi tocado mais veloz. Por razões de exequibilidade técnica, seria praticamente impossível manter a proporção rítmica entre o **A** e o **C**. O mesmo pode ser afirmado a respeito da relação métrica de **A** com outras seções de maior pujança técnica, como o **G**?

Observa-se a tendência de delimitar as seções demarcadas (**A**, **B**, **C**, etc.) com alterações na agógica, na dinâmica ou no timbre. O candidato 6 foi o mais enfático, colocando uma cesura entre alguns trechos, separando-os com uma pequena pausa. Além disso, na maior parte dos casos, esses violonistas optaram por usar pequenos *acellerandi* para iniciar e pequenos *rallentandi* para finalizar cada uma das seções.

O **D** (figura 7) é a primeira seção na qual as notas não têm durações definidas. Com a exceção do candidato 3, que executou esta seção mantendo um andamento consistente, os outros intérpretes agruparam estas notas, separando-as com outras com durações maiores, também empregando estratégias dinâmicas (finalizando em piano, por exemplo).



Figura 7 - Seção D

Observa-se um agrupamento recorrente em quatro dos sete candidatos (1, 2, 4 e 7). Neste agrupamento as separações maiores são observadas entre a segunda e terceira notas da seção e entre a sétima e oitava, onde ocorrem os maiores intervalos.

Em **E** (figura 8) a maioria dos candidatos abaixou o andamento em relação ao **A**

(com a exceção dos candidatos 2 e do 3, que o mantiveram), geralmente “adocicando” o timbre. Também se verifica, de maneira geral, maior flexibilidade rítmica, o que possibilita um caráter significativamente diferente. A subdivisão fraseológica do trecho foi similar na maioria dos casos e seguiu os agrupamentos dos colchetes, quase sempre ligando cada grupo à primeira nota do grupo seguinte.

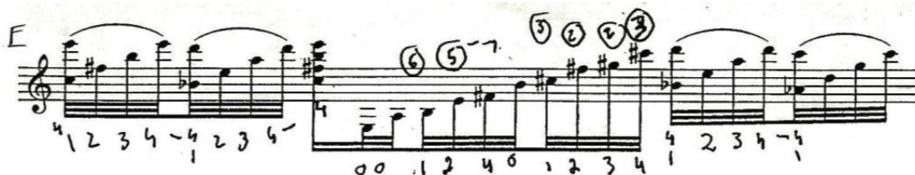


Figura 8 - Seção E

Em contato pessoal com o candidato 3, soubemos que a escrita de um trecho de quiálteras na seção F (figura 9) provocou dúvidas na grafia rítmica, especificamente sobre a proporção entre as quiálteras em fusa e as colcheias grafadas simultaneamente. Med oferece a seguinte explicação: “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”.²⁰ Sendo assim, essas quiálteras poderiam ser escritas tanto em colcheias como em fusas.

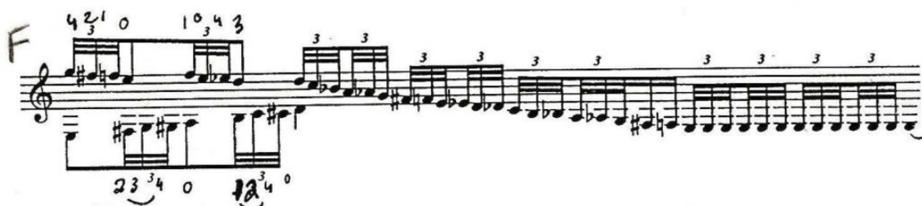


Figura 9 – Seção F

²⁰ Med, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed Edições Musicais, 4ª ed. (revista e ampliada), 1996.

Nesta seção, a maioria dos violonistas acelerou o andamento ao longo da escala.²¹ Os candidatos 3 e 7 realizaram esta escala praticamente no dobro do andamento do trecho anterior.²² Ao considerar a proporção mais comum para as fusas em tercinas²³ - seis fusas equivalendo ao tempo de uma colcheia - estes andamentos são praticamente iguais ao de **A**. Neste caso, o candidato 7 manteve grande constância nos andamentos por ele praticados na sua execução da obra, sendo possível supor que esta fosse a sua intenção.

A execução da seção **G** foi a que menos variou em andamento e em concepção. A digitação empregada é praticamente a única possível: “p” – “i” – “ma”,²⁴ usando o toque escovado do polegar para tocar em três cordas simultaneamente.²⁵ Esta técnica torna os acentos indicados quase inevitáveis; não obstante, aconteceram disparidades na intensidade destes nas gravações dos executantes. Todos os intérpretes realizaram a seção com um significativo acelerando.

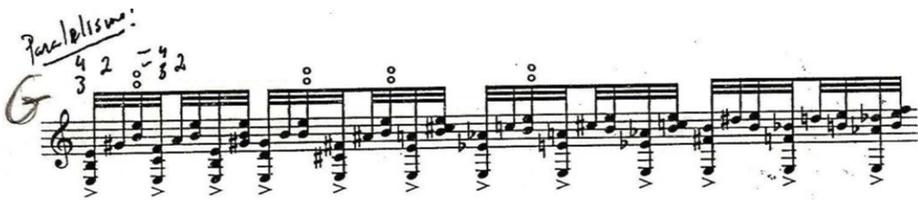


Figura 10 – Seção G

Na execução do **G**, observam-se variações nas digitações, nos andamentos (entre 81 e 168 BPM) e nas acentuações. Foram observadas duas digitações da mão direita, p-p-p-i-m-a e p-i-m-p-i-m. Esta última – utilizada pelos candidatos 3 e 6 – aparentemente impediu a realização adequada do acento indicado; também foi

²¹ Este recurso é mencionado pelo violonista escocês David Russel em: Contreras, Antonio de. *La técnica de David Russel en 165 consejos*. Ed. Cuadernos Abolays, 1998, p. 64: “para hacer que las escalas rápidas parezcan más virtuosas: frenar al principio y acelerar al final”.

²² Esses dois também foram os que tocaram as seções **A** mais lentas e figuram entre aqueles que procuraram manter a proporção rítmica desta seção para com as outras.

²³ Neste caso estaríamos supondo um erro de grafia: ou as colcheias seriam semicolcheias, ou as fusas seriam semicolcheias.

²⁴ 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.

²⁵ Na verdade as notas são tocadas sucessivamente, mas muito rápido, quase simultaneamente.

verificado um acento nas notas tocadas com o polegar. Entretanto a digitação p-p-p-i-m-a, a mais utilizada, não garantiu a eficácia do acento nem a clareza da nota que inicia cada grupo. Os candidatos 5 e 6 foram os mais claros nesses dois aspectos. Apesar de conseguirem produzir o acento, os candidatos 2 e 4 obtiveram menor clareza na articulação da nota inicial.



Figura 9 - Seção G'

As imprecisões técnicas observadas permitem a suposição de que os quesitos acima mencionados tenham sido negligenciados porque os candidatos estariam tocando no limite de suas possibilidades; para o qual certamente contribuiu a indicação inclusa na partitura (por Krieger), de executar “com a maior velocidade possível”.²⁶

Apesar das diferenças de andamento médio (que foram de 100 a 184 BPM), a seção H teve como elementos comuns em todas as versões o longo *acellerando* no início e o pequeno *rallentando* das últimas notas.



Figura 10 – Seção H

²⁶ Esta forma de escrita está descrita em: Antunes, Jorge. op. cit., 1989. p.81.

Dentro dos trechos delimitados, os andamentos só foram alterados de forma contínua ou em trechos de notas com duração indefinida. Entretanto, na seção I observa-se que nenhum dos candidatos - com a exceção do 7 - manteve proporção métrica entre os *rasgueados* e os trechos de colcheias. Além disso, cinco candidatos (1, 3, 5, 6 e 7) tocaram as percussões de J com praticamente o mesmo andamento dos *rasgueados* de I, escrito com a mesma célula rítmica. Nesta seção, acontece uma justaposição de técnicas da mão direita: acordes em *rasgueados* são seguidos por notas em *pizzicato*. A transição entre estas tende a atrasar a execução devido ao tempo necessário para a preparação do *pizzicato*.²⁷ Esse tempo poderia justificar uma cesura ou que uma das notas da transição fosse executada com duração maior do que a grafada na partitura. Entretanto, esse tempo de preparação não justificaria a diferença de andamentos.

Foram registradas várias soluções para a percussão em J. A indicação na partitura determina apenas que ela seja realizada no tempo, mas pequenas modificações de posição podem gerar grande variação na sonoridade. Os candidatos 1, 2, 4, 6 e 7 modificaram o timbre durante a percussão, e três deles (2, 4 e 6) também percutiram a lateral do violão. Os candidatos 1, 3 e 7 variaram a dinâmica durante os efeitos percussivos.

The image shows three staves of musical notation for Section I. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It features a series of chords and rhythmic patterns, with a dynamic marking of *f* (forte) and a *pizz.* (pizzicato) section marked *mf* (mezzo-forte). Handwritten annotations include 'I' and 'na le liano' in the left margin, and 'c.xii' above the staff. The second and third staves continue the musical piece, also showing *pizz.* sections with *mf* dynamics.

Figura 14 - Seção I

²⁷ No violão para obter o efeito do *pizzicato* é necessário abafar as cordas com a lateral da mão direita e com parte do dedo mínimo e depois pulsá-las com o polegar ou algum dos dedos restantes.



Figura 15 - Seção J

Na pequena seção **Final**, foi possível observar grande variedade na velocidade do *glissando* e na sustentação (ou não) dos acordes iniciando e finalizando o *glissando*.

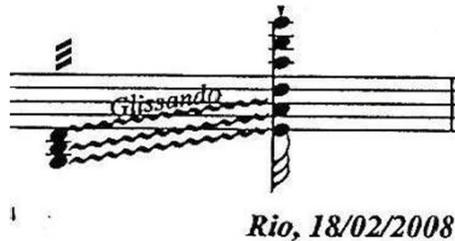


Figura 16 - Seção Final

CONCLUSÕES

Um dos benefícios que este tipo de estudo pode proporcionar é o aprendizado derivado da análise de performances do passado. Este, por sua vez, pode contribuir para a construção de novas interpretações. Algumas das observações aqui levantadas dizem respeito a soluções práticas, mas eficazes, enquanto outras apontam as diversidades possíveis à interpretação de “Alternâncias”. Em contato pessoal, Souza Barros informa que depois de ouvir os candidatos, mudou sua concepção a respeito de alguns aspectos da obra. Para ele, a variação dos andamentos entre as seções viabilizaria uma interpretação mais rica, permitindo uma ambiência emocional mais adequada em determinadas seções e, concomitantemente, uma maior exequibilidade dos elementos mais difíceis da obra.

Os aspectos temporais foram os que revelaram maior variação nas interpretações. A decisão dos intérpretes de manter - ou não - os andamentos foi possivelmente a questão chave da interpretação. Observa-se que esta decisão influi diretamente no andamento inicial, no caráter da obra e no grau de dificuldade que ela teria, entre outros.

Nas digitações de mão direita observa-se maior variação: algumas ao longo da mesma interpretação, com objetivo de criar variação, e outras na comparação entre os candidatos, dizendo aparentemente mais respeito às individualidades técnicas.

Outra constatação é a ineficiência das acentuações da maioria dos candidatos, sendo ainda inexistente qualquer hipótese para explicar isso. Mesmo supondo que algumas marcações - como em **G**' - tenham sido ignoradas por serem do revisor, ainda assim não haveria explicação para o fato de que a maioria dos candidatos ignorou as indicações do compositor em **A**, por exemplo. Numa partitura com poucas referências, foi importante constatar que estas não foram seguidas com clareza, de maneira geral.

Além disso, deve-se evidenciar algumas questões sobre a grafia e seus reflexos. Em outras composições para violão, Krieger é econômico nas indicações de interpretação, escrevendo poucas referências sobre dinâmica, agógica ou articulação. Em "Alternâncias", esta tendência parece estar exacerbada.

Na sua escrita, 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. A consequência desta escrita é que o aspecto mais variado nas performances da obra foi justamente aquele em que Krieger mais utilizou a indeterminação: os aspectos temporais.