



**MÁRLOU
PERUZZOLO
VIEIRA**

**O PROCESSO COLABORATIVO NA PERSPECTIVA
DO PERFORMER: UM ESTUDO DE CASO COM
COMPOSITORES NÃO VIOLONISTAS**

**THE COLLABORATIVE PROCESS FROM THE
PERFORMER'S PERSPECTIVE: A CASE STUDY OF
NON-GUITARIST COMPOSERS**



**MÁRLOU
PERUZZOLO
VIEIRA**

**O PROCESSO COLABORATIVO NA PERSPECTIVA
DO PERFORMER: UM ESTUDO DE CASO COM
COMPOSITORES NÃO VIOLONISTAS**

**THE COLLABORATIVE PROCESS FROM THE
PERFORMER'S PERSPECTIVE: A CASE STUDY OF
NON-GUITARIST COMPOSERS**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

A thesis submitted to the University of Aveiro in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor in Music, developed under the scientific guidance of Doctor Helena Paula Marinho Silva de Carvalho, Professor at the Department of Communication and Art of the University of Aveiro.

Investigação financiada pela Capes –
Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior.

This research was supported by the
Capes Foundation, Ministry of
Education of Brazil.

Dedicated to the classical guitar community

o júri

presidente

Doutor Fernando Manuel dos Santos Ramos

professor catedrático do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Doutora Sara Carvalho Aires Pereira

professora auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho

professora auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho

professor adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Doutor James Correa Soares

professor efetivo do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas

acknowledgements

First and foremost, I would like to thank my parents, Flávio and Roseli for making everything possible to help me pursue a career in music.

I would like to thank my wife, Luciane, for being so loving and supportive throughout our years together.

My sincerest gratitude goes toward my brother, Samuel Peruzzolo-Vieira, who accepted participating in this project, bringing his talent and inventive ideas.

Special thanks should be given to my supervisor, Dr. Helena Marinho, for the ineffable contribution, guiding me through my doctoral studies. Additionally, I would like to thank Dr. Paulo Vaz de Carvalho and Dr. Stefan Östersjö, whose suggestions contributed significantly to the development of this project.

I am grateful to the non-guitarist composers Ricardo Tacuchian, Ronaldo Miranda, Edino Krieger, Marcelo Rauta, Pauxy Gentil-Nunes and Celso Loureiro Chaves, as well as to the guitarists Daniel Wolff, Flavio Apro, Bartholomeu Wiese, James Correa, Humberto Amorim, Turíbio Santos, Nicolas de Souza Barros and Maria Haro for contributing with inspiring interviews.

I further acknowledge the support of the Capes Foundation, Ministry of Education of Brazil, for the scholarship as well as the Foundation of Science and Technology / Institute of Ethnomusicology - Centre for Music and Dance Studies for supporting my participation in various international conferences.

Finally, I would like to thank several friends with whom I spent this phase of my academic life, especially Fernando and Tatiana Cury, Yuri and Taíssa Marchese, Natanael Fonseca, Miguel de Laquila and Heloiza Merlin, Heder Dias, Belquior Guerrero, Maurício Gomes, Vinícius de Lucena, Inacio Rabaioli, Gilvano Dalagna and Clarissa Foletto, Elen Biguelini, Liziane Venes, Marcos and Luana Araújo, Marcos Kröning, Eduardo Barretto and Fernanda Zanon, Paulo Pedrassoli, Frederico Herrmann, Luis Bittencourt and Tatiana Vargas, Fernando Tona, Aoife Hiney, Pedro and Bruna Rodrigues.

palavras-chave

Colaboração compositor-performer, compositor não violonista, violão.

resumo

Nesta tese discute-se a interação entre compositor e performer a partir de um processo colaborativo para a criação de obras musicais para violão solo. O objetivo é categorizar e caracterizar os estágios relevantes de um processo colaborativo, demonstrando e discutindo a adaptação das peças comissionadas, bem como analisando o processo criativo. Apesar de o campo de pesquisa (colaboração compositor-performer) já ter sido alvo de atenção recente, esta pesquisa segue por um viés pouco explorado: processos de colaboração entre compositor e performer em que o compositor não toca o instrumento para o qual está escrevendo. Portanto, o foco principal da discussão situa-se na problemática da composição para violão por compositores não violonistas em colaboração com violonistas. A primeira parte desta pesquisa consistiu em um estágio exploratório em que um estudo do processo colaborativo de compositores brasileiros não violonistas – ainda atuantes e com obras para violão publicadas – que foram assessorados por um ou mais violonistas. Os dados obtidos através da análise das entrevistas serviram de guia para a segunda parte desta pesquisa, que consiste em um estudo de caso de base fenomenológica para a criação de três novas obras para violão solo, discorrendo sobre a colaboração entre o autor desta tese e o compositor Samuel Peruzzolo-Vieira.

keywords

Composer-performer collaboration, non-guitarist composer, guitar performance.

abstract

This thesis discusses the interaction between composer and performer in the context of collaborative processes involving the creation of musical works for solo guitar. The aim is to categorise and characterise the relevant stages of a collaborative process, demonstrating and discussing the adaptation of the commissioned pieces, and analysing the creative results. Although the research field (composer-performer collaboration) has been the subject of recent attention, this research approaches a rarely explored perspective: the collaborative process between composers and performers in which composers do not play the instrument they are composing for. Therefore, the main focus lies in the problematic of composition for guitar by a non-guitarist composer interacting with a guitarist. The first section of this research consisted of an exploratory stage which analysed the collaborative processes of non-guitarist composers from Brazil – active composers with published guitar works – who were advised by one or more guitarists. All data obtained from the analysis of the interviews was used to guide the second part of this research, which addressed a case study based on a phenomenological approach: three new works for guitar were created in order to discuss the collaboration between the author of this thesis and the composer Samuel Peruzzolo-Vieira.

TABLE OF CONTENTS

1. INTRODUCTION	1
2. LITERATURE OVERVIEW AND DISCUSSION	9
2.1. COLLABORATION AND CONCEPTS OF AUTHORSHIP	9
2.2. COLLABORATIVE PATTERNS	12
2.3. CATEGORIES OF COLLABORATION	13
2.4. REVIEW OF RESEARCH PUBLICATIONS ON COMPOSER AND PERFORMER COLLABORATION	14
2.4.1. <i>Collaboration in chamber music repertoire</i>	14
2.4.2. <i>Collaboration in chamber and solo music</i>	15
2.4.3. <i>Collaboration in music for instruments and electronic sounds</i>	17
2.4.4. <i>Collaboration in solo instruments' repertoire</i>	17
2.4.4.1. String instruments.....	18
2.4.4.2. Wind instruments.....	20
2.4.4.3. Percussion	21
2.4.4.4. Piano.....	22
2.4.5. <i>Collaboration for the creation of an interpretation</i>	22
2.4.6. <i>Collaboration from the composer's perspective</i>	24
2.5. DISCUSSION	24
3. THE PROBLEMATIC OF WRITING FOR GUITAR	27
3.1. HISTORICAL CONTEXT.....	27
3.2. COMPOSING FOR GUITAR	29
3.3. BIBLIOGRAPHY ON HOW TO WRITE FOR GUITAR.....	32
3.4. COLLABORATION AS A SOURCE OF INFORMATION.....	33
4. METHODS.....	35
4.1. EXPLORATORY STAGE	36
4.1.1. <i>Participants</i>	37
4.1.2. <i>Interview guides</i>	40
4.1.3. <i>Interviewing procedures</i>	42
4.1.4. <i>Data analysis</i>	43
4.1.5. <i>The repertoire</i>	46

4.2. CASE STUDY	48
4.2.1. <i>Organisation of the sessions</i>	48
4.2.2. <i>Documenting the sessions</i>	49
4.2.3. <i>The collaborative work and the compositional process</i>	49
4.2.4. <i>Data analysis</i>	50
5. RESULTS	51
5.1. EXPLORATORY STAGE: INTERVIEWS WITH NON-GUITARIST COMPOSERS	51
5.1.1. <i>The categories</i>	54
5.1.1.1. Adaptation of non-idiomatic sections.....	55
5.1.1.2. Communication strategies	57
5.1.1.3. Composition for guitar by non-guitarist composers	60
5.1.1.4. Composer’s receptiveness for suggestions.....	62
5.1.1.5. Performer’s intervention level	64
5.1.1.6. Transmitting / Learning guitar features	67
5.1.1.7. Promoting the creation of new works	69
5.1.1.8. Correction of unplayable sections.....	70
5.1.1.9. Collaboration modalities	72
5.1.1.10. Later revisions	74
5.1.1.11. Study of composition / arrangement by the performer	76
5.1.1.12. Differences between interaction with guitarist composers and non-guitarist composers	78
5.1.2. <i>The repertoire</i>	79
5.1.2.2. Uncomfortable positions.....	80
5.1.2.3. Non-idiomatic sections.....	83
5.1.2.4. Complex position shifts	85
5.1.2.5. Unsustainable notes.....	86
5.1.2.6. Tempo issues.....	87
5.1.2.7. Idiomatic features	88
5.2. CASE STUDY: COLLABORATION PROCESS WITH SAMUEL PERUZZOLO-VIEIRA.....	92
5.2.1. <i>Context</i>	93
5.2.2. <i>Video coding and analysis</i>	95
5.2.3. <i>Description of the collaborative work</i>	99
5.2.3.1. First session: an overview of the guitar’s features	99

5.2.3.1.1. Left-hand resources	100
5.2.3.1.2. <i>Capotasto</i> with the left hand thumb	103
5.2.3.1.3. Transposing inner notes of chords.....	105
5.2.3.1.4. Parallel chords	105
5.2.3.1.5. Complementary sounds or bi-tones	106
5.2.3.1.6. Harmonics.....	108
5.2.3.1.7. Effects with fingernails.....	109
5.2.3.1.8. Tambora.....	112
5.2.3.2. <i>After Ando's church on the water</i>	113
5.2.3.2.1. Non-Idiomatic sections	116
5.2.3.2.2. Alternative solutions to playable sections	119
5.2.3.2.3. Unplayable sections.....	121
5.2.3.2.4. Compositional suggestions	127
5.2.3.2.5. Idiomatic sections	130
5.2.3.3. <i>54 toys</i>	133
5.2.3.3.1. Non-Idiomatic sections	136
5.2.3.3.2. Alternative solutions to playable sections	143
5.2.3.3.3. Unplayable sections.....	148
5.2.3.3.4. Compositional suggestions	154
5.2.3.4. <i>For guitar</i>	158
5.2.3.4.1. Non-idiomatic sections	159
5.2.3.4.2. Alternative suggestions to playable sections.....	161
5.2.3.4.3. Idiomatic sections.....	163
5.2.3.5. Look back session	165
6. DISCUSSION	173
6.1. COMPARING THE EXPLORATORY STAGE AND THE CASE STUDY.....	173
6.2. COLLABORATION MODALITIES	177
6.3. COMPARING THE COLLABORATION MODALITIES AND THE COLLABORATIVE PATTERNS	180
6.4. FINAL THOUGHTS	182
REFERENCES	187
APPENDIX 1 – INTERVIEW WITH DANIEL WOLFF	199
APPENDIX 2 – INTERVIEW WITH FLAVIO APRO	207
APPENDIX 3 – INTERVIEW WITH BARTHOLOMEU WIESE	212
APPENDIX 4 – INTERVIEW WITH JAMES CORREA	217
APPENDIX 5 – INTERVIEW WITH RONALDO MIRANDA	224

APPENDIX 6 – INTERVIEW WITH HUMBERTO AMORIM.....	228
APPENDIX 7 – INTERVIEW WITH EDINO KRIEGER.....	234
APPENDIX 8 – INTERVIEW WITH NICOLAS DE SOUZA BARROS.....	238
APPENDIX 9 – INTERVIEW WITH TURÍBIO SANTOS.....	246
APPENDIX 10 – INTERVIEW WITH MARIA HARO.....	248
APPENDIX 11 – INTERVIEW WITH RICARDO TACUCHIAN.....	254
APPENDIX 12 – INTERVIEW WITH MARCELO RAUTA.....	263
APPENDIX 13 – INTERVIEW WITH PAUXY GENTIL-NUNES.....	266
APPENDIX 14 – INTERVIEW WITH CELSO LOUREIRO CHAVES.....	272
APPENDIX 15 – SYNOPSIS OF THE INTERVIEWS.....	275
APPENDIX 16 – FIRST DRAFT OF <i>AFTER ANDO’S CHURCH ON THE WATER</i>	306
APPENDIX 17 – SECOND DRAFT OF <i>AFTER ANDO’S CHURCH ON THE WATER</i>	307
APPENDIX 18 – THIRD DRAFT OF <i>AFTER ANDO’S CHURCH ON THE WATER</i>	309
APPENDIX 19 – FINAL VERSION OF <i>AFTER ANDO’S CHURCH ON THE WATER</i>	311
APPENDIX 20 – FIRST DRAFT OF <i>54 TOYS</i>	313
APPENDIX 21 – SECOND DRAFT OF <i>54 TOYS</i>	314
APPENDIX 22 – THIRD DRAFT OF <i>54 TOYS</i>	317
APPENDIX 23 – FOURTH DRAFT OF <i>54 TOYS</i>	322
APPENDIX 24 – FINAL VERSION OF <i>54 TOYS</i>	328
APPENDIX 25 – FIRST DRAFT OF <i>FOR GUITAR</i>	334
APPENDIX 26 – FINAL VERSION OF <i>FOR GUITAR</i>	336

List of figures

Figure 1. Playing possibilities for one note on the guitar (Barceló, 1995, p. 4)	30
Figure 2. Interview guide for interviewing non-guitarist composers	41
Figure 3. Interview guide for interviewing guitarists.....	42
Figure 4. Categories ordered by frequency	52
Figure 5. Number of respondents in each category.....	53
Figure 6. Categories ordered by frequency (composers and performers separated)	54
Figure 7. Graph of occurrences: adaptation of non-idiomatic sections	55
Figure 8. Graph of occurrences: communication strategies	58
Figure 9. Graph of occurrences: composition for guitar by non-guitarist composers	60
Figure 10. Graph of occurrences: composer's receptiveness for suggestions.....	63
Figure 11. Graph of occurrences: performer's intervention level	65
Figure 12. Graph of occurrences: transmitting / learning guitar features	67
Figure 13. Graph of occurrences: promoting the creation of new works.....	69
Figure 14. Graph of occurrences: corrections of unplayable sections	71
Figure 15. Graph of occurrences: collaboration modalities.....	73
Figure 16. Graph of occurrences: later revisions.....	75
Figure 17. Graph of occurrences: study of composition / arrangement by the performer.	77
Figure 18. Graph of occurrences: differences between interacting with guitarist composers and non-guitarist composers.....	78
Figure 19. <i>Estudo nº 1</i> by Marcelo Rauta – beginning of the first section.....	81
Figure 20. <i>Appassionata</i> by Ronaldo Miranda – uncomfortable chord in high position	82
Figure 21. <i>Appassionata</i> by Ronaldo Miranda - chord in high position - Fabio Zanon's suggestion	82
Figure 22. <i>Páprica</i> by Ricardo Tacuchian – odd left-hand positions.....	83
Figure 23. <i>Tocata</i> by Pauxy Gentil-Nunes – Beginning of the arpeggio section	84
Figure 24. <i>Tocata</i> by Pauxy Gentil-Nunes – Non-idiomatic arpeggio pattern	84
Figure 25. <i>Portais e a abside</i> by Celso Loureiro Chaves - overcomplicated position shift	85
Figure 26. <i>Appassionata</i> by Ronaldo Miranda - transposing one note one octave up	86
Figure 27. <i>Appassionata</i> by Ronaldo Miranda - unsustainable note.....	87
Figure 28. <i>Passacalha para Fred Schneiter</i> by Edino Krieger - slow tremolo	87
Figure 29. <i>Fantaisie on Hungarian Themes</i> by Johann Dubez - five notes on the tremolo line.....	88
Figure 30. <i>Tocata</i> by Pauxy Gentil-Nunes - movable chords.....	89

Figure 31. <i>Estudo nº 1</i> by Marcelo Rauta - movable chords.....	89
Figure 32. <i>Appassionata</i> by Ronaldo Miranda - movable chords	90
Figure 33. <i>Páprica</i> by Ricardo Tacuchian - movable chords	90
Figure 34. <i>Passacalha para Fred Schneider</i> by Edino Krieger - movable chords combined with open strings.....	90
Figure 35. <i>Tocata</i> by Pauxy Gentil-Nunes - harmonics combined with regular notes	91
Figure 36. <i>Estudo nº 1</i> by Marcelo Rauta - harmonics combined with regular notes	92
Figure 37. <i>Portais e a abside</i> by Celso Loureiro Chaves - harmonics combined with notes played by the left hand only	92
Figure 38. Video coding using HyperResearch	95
Figure 39. Groups: graph of occurrences.....	96
Figure 40. Graph of occurrences: combining "non-idiomatic sections" and "alternative solutions to unplayable sections"	97
Figure 41. Codes: Graph of occurrences	99
Figure 42. First collaboration session: discussing the guitar's characteristics	100
Figure 43. Bream (1957, p. 20): limits which the average left hand can stretch.....	100
Figure 44. Increasing chord range by using an open string in the bass.....	101
Figure 45. Possible chords in first position	101
Figure 46. Possible, but uncomfortable left-hand position	102
Figure 47. <i>Choro da Saudade</i> by Agustín Barrios: <i>capotasto</i> with the left hand thumb playing the bass notes	103
Figure 48. <i>Capotasto</i> with the left hand thumb.....	104
Figure 49. <i>Estudio Nº 1</i> by Abel Carlevaro: <i>capotasto</i> with the left hand thumb	104
Figure 50. Transposing inner notes of chords in one octave	105
Figure 51. <i>Etude Nº 6</i> by Heitor Villa-Lobos: parallel movement between chords with a pedal note	106
Figure 52. Complete list of complementary notes (Schneider, 2015, p. 102).....	107
Figure 53. <i>Etude Nº 2</i> by Heitor Villa-Lobos: bi-tones	108
Figure 54. Feasible guitar natural harmonics (Godfrey, 2013, p. 71).....	109
Figure 55. <i>Trio para violino e dois violões</i> by Estércio Marquez Cunha: Noise with the fingernail.....	110
Figure 56. <i>La espiral eterna</i> by Leo Brouwer: <i>glissando</i> with the nail.....	111
Figure 57. <i>Sonata for guitar, op. 47</i> by Alberto Ginastera: whistling sound	111
Figure 58. <i>Sonata</i> by Alterto Ginastera: <i>tambora</i> on six strings.....	112
Figure 59. <i>Aconquija</i> by Agustín Barrios: <i>tambora</i> in a melody with accompaniment	113

Figure 60. <i>Church on the water</i> by Tadao Ando.....	114
Figure 61. Fourth collaboration session: working on <i>After Ando's church on the water</i> .	115
Figure 62. Feasible chord, but with an issue regarding the harmonic appoggiatura	116
Figure 63. Fingering for the chord originally written by Samuel.....	117
Figure 64. Alternative version	117
Figure 65. Second chord in <i>tambora</i>	118
Figure 66. Small break between the two marked <i>tempi</i>	119
Figure 67. Changing the note B to harmonic in order to avoid the break caused by the position shift.....	120
Figure 68. Artificial harmonic in the second draft of <i>After Ando's church on the water</i> ...	120
Figure 69. Connecting sonorities	121
Figure 70. The interval of minor second transposed one octave below	122
Figure 71. Unplayable chord.....	123
Figure 72. Fingering with a bar covering two frets.....	123
Figure 73. First alternative to solve the impossible chord – with the elimination of the interval of minor second	124
Figure 74. Second alternative to solve the impossible chord - breaking the chord into two parts	124
Figure 75. Samuel's new suggestion.....	125
Figure 76. <i>Preludio n. 1</i> by Francisco Tárrega - <i>glissando</i> to grace note.....	125
Figure 77. Adding a grace note after the <i>glissando</i>	126
Figure 78. Second draft - one note added to the first chord.....	126
Figure 79. Alternatives that allow maintaining the newly added note.....	126
Figure 80. Longer breath mark due to the finger disposition required by the change from one chord to another.....	127
Figure 81. Adding a harmonic to allow for an easier chord change and, consequently, a shorter breath mark	128
Figure 82. Adding a bass note between harmonics.....	128
Figure 83. Rhythmic suggestions for the opening section of <i>After Ando's church on the water</i>	129
Figure 84. First draft: opening section.....	130
Figure 85. Unplayable chord with the written fingering.....	130
Figure 86. Correct fingering for the first chord.....	130
Figure 87. Resulting hand position.....	131
Figure 88. No precise durations indicated.....	132

Figure 89. Fifth collaboration session: working on <i>54 toys</i>	134
Figure 90. Complex extensions for the left hand	136
Figure 91. First alternative: reducing the bass notes to semiquaver.....	136
Figure 92. Second alternative: cutting an inner note	137
Figure 93. Unconvincing sonority	138
Figure 94. Adding notes to obtain a stronger sonority	138
Figure 95. Non-idiomatic arpeggio pattern in the first draft score	139
Figure 96. Idiomatic alternative presented to Samuel.....	140
Figure 97. Arpeggio – final version.....	140
Figure 98. Position shift breaking the arpeggio into two parts	141
Figure 99. Alternative version with no position shift.....	141
Figure 100. Misplaced harmonic in the melodic line – third draft of <i>54 toys</i>	142
Figure 101. Substituting the harmonic for a regular note	142
Figure 102. Four-note slur	144
Figure 103. Separating the four-note slur into two groups of two-note slur.....	144
Figure 104. Addition of slurs	145
Figure 105. Adding a <i>glissando</i>	145
Figure 106. Third section of the first draft.....	146
Figure 107. Alternative version with harmonics.....	146
Figure 108. New section in the third draft of <i>54 toys</i> – Samuel's original idea	147
Figure 109. Denser polyphonic structure.....	147
Figure 110. Final version slightly changed	148
Figure 111. Unsustainable notes in the chord – standard type of fingering	148
Figure 112. Unsustainable notes in the chord – alternative fingering	149
Figure 113. Reducing the upper notes' duration to a semiquaver.....	149
Figure 114. Bass impossible to sustain.....	150
Figure 115. Reducing the bass' duration.....	150
Figure 116. Eliminating an inner note.....	150
Figure 117. Unsustainable notes in the chord	151
Figure 118. Reducing the chord's duration.....	151
Figure 119. Transposing an inner note one octave up	152
Figure 120. Natural harmonic: Impossible to overlap the marked notes	152
Figure 121. Alternative to allow for the overlap of sonorities: transposing the harmonic one octave up.....	153
Figure 122. Artificial harmonic: overlapping notes is now possible	154

Figure 123. Beginning of <i>54 toys</i> – second draft	154
Figure 124. Adding one more measure to the piece's second draft.....	154
Figure 125. Second draft – Samuel's original without the bass line.....	155
Figure 126. Bass line added to Samuel's original.....	156
Figure 127. New measure added to the final version	156
Figure 128. Second repetition of the main theme – <i>54 toys</i> ' second draft	157
Figure 129. Changing the repeated note.....	157
Figure 130. Eighth collaboration session: working on <i>For guitar</i>	158
Figure 131. Harmonic: right-hand tapping indicated with a triangle	159
Figure 132. Substituting the triangle to lozenge	160
Figure 133. Non-idiomatic percussion pattern.....	161
Figure 134. <i>For guitar</i> : indication of percussive effects	162
Figure 135. Substituting non-idiomatic percussive effects.....	162
Figure 136. Opening section – alternating real notes, harmonics and bi-tones	163
Figure 137. Final section – alternating real notes, harmonics and bi-tones	163
Figure 138. Percussive section	164
Figure 139. Use of indeterminacy	165
Figure 140. Look back session: discussing the entire project.....	166
Figure 141. Comparison graphs between the categories “non-idiomatic sections” and “unplayable sections”	176
Figure 142. Comparison graphs between the categories “non-idiomatic sections” and “unplayable sections” (combining subjects).....	176

List of tables

Table 1. List of musicians who fitted the research criteria	38
Table 2. Interviewed musicians	40
Table 3. Dates and formats of the interviews	43
Table 4. Synopsis of the interviews – sample table	44
Table 5. Excerpt from the synopsis of the interviews – eighth category	45
Table 6. Selected repertoire.....	47
Table 7. Organisation of the sessions	48
Table 8. List of recitals.....	79
Table 9. Sessions dates and topics.....	94
Table 10. Groups and codes organised by number of occurrences.....	98
Table 11. List of codes and groups associated with the sessions on <i>After Ando's church on the water</i>	115
Table 12. List of codes and groups in <i>54 toys</i>	135
Table 13. List of codes and groups in <i>For guitar</i>	159

1. Introduction

Composer-performer collaboration refers to processes in which musicians combine one's specific knowledge towards the creation of musical artworks. John-Steiner, referring to any form of artistic creation, explains that, "in collaborative endeavors, mutual appropriation is a result of sustained engagement during which partners hear, struggle with, and reach for each other's thoughts and ideas. This is not only a cognitive process" (2000, p. 199). Barrett, specifically discussing collaboration in music, has a similar understanding towards the definition of collaboration, characterising it as "a range of elements, including time and commitment to dialog, extended time working together, mutual trust, shared ownership, the capacity to give and receive constructive critique, and complementarity rather than replication of skills and knowledge" (2014, pp. 8-9). These definitions have similarities that converge to a central point: blending thoughts and ideas through a process of sharing complementary knowledge. With a more straightforward approach, Fitch & Heyde state that "collaboration is frequently a matter of the performer giving the composer access to his 'box of tricks', or of the composer presenting notated sketches to be tried out, adopted, discarded, or refined" (2007, p. 73). Fitch & Heyde's definition of collaboration is addressed in a more practical manner, relating it to common procedures inherent to composer-performer collaboration.

Collaboration of this nature has attracted the attention of several researchers in recent years. Foss (1963) was probably "the first author to write about the new relation between composer and performer" (Domenici, 2010, p. 1142), followed by Smalley (1970) a few years later. Both authors discuss aspects of the new relation between composer and performer. Foss (1963) discusses a relation based on dialogue, yet maintains the traditional division of labour (composition/performance), while Smalley (1970) highlights the importance of performers taking an active role in the development of new music. Although this approach is recent as an area of research, it is not recent to musical practice, since there are well-known famous cases of collaboration: Johannes Brahms – Joseph Joachim (Schwarz, 1983) in the nineteenth century, for example. Schwarz states that "the most illuminating example of collaboration between composer and performer is the Violin Concerto of Brahms, written *for* and *with* Joseph Joachim" (1983, p. 504).

Nevertheless, during the first half of the twentieth century the situation was different; during this period, a musical composition was characterised as "some kind of

intellectual property to be delivered securely from composer to listener" (Cook, 2001, para. 6). The performer's only aspiration would be "transparency, invisibility, denial of his personality" (Goehr *apud* Cook, 2001, para. 5). Domenici points out that "the belief in the text as the reification of the composer's intentions demands from the interpreter a submissive attitude regarding both the text and the performance traditions associated with it" (Domenici, 2012, p. 172). Composers such as Schoenberg and Stravinsky defended a hierarchy between the composer and the performer; the latter was, according to Schoenberg, "totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print" (Newlin *apud* Cook, 2003, p. 204). Thus, performers were considered mere reproducers of a musical composition that should be understood in print. In other words, a musical composition should, ideally, speak for itself. Taruskin criticises this idea, explaining that "music can never under any circumstances but electronic speak for itself" (1995, p. 53).

The view of the performer as a reproducer has changed in the last sixty years as composers and performers have been working in collaboration more often (Domenici, 2010, p. 1142). Moreover, collaboration requires non-hierarchical attitudes:

in western classical music, composers and performers have traditionally operated in separate domains, with an artistic hierarchy typically placing composers above performers. This separation, brought about by cultural heritage, poses challenges for collaborative engagement between these musicians, since collaboration by definition invites non-hierarchical attitudes and practices. (Roe, 2007, pp. 12-13)

Thus, this change of perspective occurred especially due a transformation in the performer's role when collaborating with composers, as Smalley (1970) points out:

During the earlier part of this century it was generally composers who demanded extensions of instrumental technique, with the result that their compositions were frequently declared to be unplayable. Now there exists a whole new school of performers who, not content with merely reproducing after the event, as it were, are playing an active part in the development of new music. (pp. 81-82)

Furthermore, the author adds:

the composer and performer are now in the process of drawing more closely together than, perhaps, they have ever been in the history of music. I feel certain that it is in the nurturing of this relationship that the core of future developments in music will lie. (p. 84)

This new view is discussed by Domenici (2013) and Ray (2010), who analyse the panorama of the composer and performer collaboration up to the first decade of the twenty-

first century. Domenici (2013) examines collaborative practice mediated by notation in contemporary art music. The author does not discuss any collaboration cases in particular, but brings new ideas to the research area by discussing the problem of a collaboration mediated only by notation and by the dynamics of collaborative practice. Domenici (2013) examines the vertical model of the composer-performer relation underpinned by the rigidity of pre-established roles – as opposed to a horizontal model in which roles are negotiated and shared. In a similar approach, Ray (2010) presents a trajectory of composer-performer collaborations in the last sixty years and discusses the perspectives for this area in the twenty-first century. The author confronts intuitive and carefully planned collaborations, concluding that in the twenty-first century composer and performer collaborations tend to be more sophisticated and well informed. According to Ray (2010), a high degree of expertise in the areas of composition and performance separated the roles of composer and performer. Hence,

the development of extended techniques and even the creation of new manners of instrumental playing are directly linked to the close relation of composers specialized in composition and performers specialized in performance. Nowadays, the fact that musicians rarely develop an expertise in both virtually requires that innovation relies on collaboration. (Ray, 2010, p. 1313)¹

The composer and performer specialisation pointed out by Ray (2010), as well as the changes in the role of the performer in collaboration with composers, drew the attention of authors who addressed their own collaborative experiences, analysing interaction procedures, communication strategies and creative results.

Despite the fact that composer and performer collaboration is a recent area of study, as mentioned previously, “there is a small but fast-growing literature on collaboration between performers and composers, mostly from the view point of the participants” (Gyger, 2014, p. 33). As Roe (2007) explains, “there are tangential references in the literature to some composer-performer relationship [...]. This literature, however, tends to prioritize outcomes and not the process of engagement” (p. 15). The mentioned literature presents mostly the performer’s point of view. It includes collaboration in chamber music repertoire, addressing varied instrumental formations (Barrett *et al.*, 2014; Corrêa, 2013; Carvalho & Marinho, 2010); collaboration in both solo and chamber music, in which the author’s instrument (or instruments) is always the central theme (Cyrino, 2013; McGregor, 2012; Östersjö, 2008); collaboration in music for instruments and electronic sounds, in which the

¹ All the translations to English are by the author of this thesis.

performer's contributions are mostly to instrumental issues (Ishisaki & Machado, 2013; Rosa & Toffolo, 2011; Frisk & Östersjö, 2006); collaboration in solo instruments' repertoire (Ivanovic, 2015; Silva, 2014; Morais, 2013; Giovannini, 2013; Dauphinais, 2012; Marinho & Carvalho, 2012; Roche, 2011; Fitch & Heyde, 2007; Roe, 2007; Webb, 2007; Borém, 1998); collaboration for the creation of an interpretation, which does not include discussion about the composition process, since the pieces were already composed when the collaboration took place (Canham & Charles, 2014; Ramos, 2013; Domenici, 2011; Carvalho & Marinho, 2010); a rarer approach: collaboration from the composer's perspective (Gyger, 2014); and cases of collaboration that do not directly involve the researcher, addressing collaborative processes held in the past by well-known musicians (Vieira, 2015; Oliveira Júnior & Meirinhos, 2015; Budai, 2014; Souza, Cury & Ramos, 2013). In this literature, however, authors rarely address issues related to collaborations in which the composers do not play the instrument they are composing for. In addition, when it comes to the guitar, only Ivanovic (2015), Oliveira Júnior & Meirinhos (2015), Vieira (2015), Corrêa (2013) and Östersjö (2008) discuss this instrument's repertoire. Except for Ivanovic (2015), the above-mentioned authors do not address issues regarding composition for guitar by non-guitarist composers.

Berlioz (1948 [1844]) explained that it is difficult for a non-guitarist composer to write high quality music for solo guitar. His statement has been corroborated by testimonials by several non-guitarist composers in the twentieth and twenty-first centuries (Dodgson, 1990; Bennett, 2000; Ginastera, 1978; Miranda, 2010; Tacuchian, 2012). Therefore, the importance of collaborative processes involving non-guitarist composers and guitarists is stressed by various authors, who emphasise the importance of the work developed by guitarists like Andrés Segovia, Julian Bream, David Starobin and others, who inspired and collaborated with non-guitarist composers – a process that led to the creation of several masterpieces of guitar repertoire in the twentieth century (Alves, 2015; Summerfield, 2002; Dudeque, 1994).

It is noteworthy that there is a large corpus of literature addressing topics about how to write for the guitar (Schneider, 2015; Bonaguri, 2015; Josel & Tsao, 2014; Godfrey, 2013; Titre, 2013; Lunn, 2010; Kachian, 2010; Viana, 2009; Adler, 2002; Ulloa, 2001; Gilardino, 2010, 1999, 1996, 1994; Blatter, 1997; Dodgson, 1990; Mas, 1986; Bream, 1957; Berlioz, 1948 [1844]). Despite its relevance, this bibliography rarely addresses issues about collaboration, since it mostly intends to explain the characteristics, potentialities and limitations of the guitar.

Noting the deficit in the above-mentioned literature, and also based on my previous experiences in collaborative processes with non-guitarist composers by reviewing their

scores and/or collaborating with them during the compositional process, I was motivated to research the subject. Therefore, I raised several questions regarding the collaboration context discussed above:

- How does the process of collaboration between composer and performer, in cases that composers do not play the instrument they are composing for, happen?
- What are the characteristics of a collaboration in this context?
- What are the contributions and limitations inherent to this process?

From my previous collaborative experiences, I developed a personal point of view that was mainly based on intuition. Therefore, a thorough investigation involving analysis of collaborations held by other musicians as well as my own experience working with a non-guitarist composer would help in my endeavour to find an answer to these questions.

Thus, I established a list of aims for this specific research context:

- To become acquainted with the literature about composer and performer collaboration, analysing and classifying it;
- To analyse the context of non-guitarist composers' repertoire for solo guitar in the twentieth and twenty-first centuries;
- To analyse collaboration processes between non-guitarist composers and guitarists;
- To identify collaborative patterns;
- To identify the strategies that non-guitarist composers and guitarists apply to collaboration processes;
- To understand the performer's role in collaboration processes;
- To promote the creation of works by non-guitarist composers.

This list was elaborated with the intention of addressing both the outcomes and the process of engagement in collaborative work with a non-guitarist composer. Adhering to these aims would allow me to not only contribute towards the growth of the guitar's repertoire, but also to make this repertoire known, by including works written by non-guitarist composers in my recitals. Moreover, following these aims would allow me to understand the compositional process of non-guitarist composers, the problems they faced when writing for guitar and the resources available, and the characteristics and subtleties of joint work in music.

Thus, two stages were developed in this project: 1) an exploratory stage, which encompasses interviews with non-guitarist composers and guitarists, including a selection, analysis and performances of selected works by the interviewed composers; 2) a case study, which consisted of collaborative work with my brother, non-guitarist composer

Samuel Peruzzolo-Vieira. The first stage was developed taking into account concepts and procedures from grounded theory (Creswell, 2007), which is a relevant methodology that helps to organise a framework for the research. It is specifically valuable in composer-performer collaboration, since each process can vary according to the context, the participants' interests, the instrument's characteristics, etc. This research, however, focuses on a type of collaboration that is limited to a specific context: collaboration between non-guitarist composers and guitarists; and one specific instrument: the guitar. Therefore, the analysis of collaboration processes in this context – with participants who have significant experience in the process – allows for the identification and classification of several patterns, providing a framework for this project. Therefore, this procedure helped to organise and conduct the second stage of this project: the collaborative work. The second stage took into account concepts and procedures from phenomenological methodology, which is justified by the importance that this research gives to the composer's and the performer's experience of a collaborative process. It was guided by strategies that were designed from the results obtained from the exploratory stage, grounding the collaborative work on a thorough study of collaborative processes held by expert musicians, avoiding as much as possible personal biases and expectations. Such assessment of the process is a marked aspect of a phenomenological methodology.

When it comes to this research's procedures, the exploratory stage was developed in order to better understand collaborative processes held by expert musicians. Hence, this stage consisted of fourteen interviews with six non-guitarist composers and eight guitarists, and also included analysis and performances of selected works by the participants. Participants are active Brazilian non-guitarist composers who published works for solo guitar involving collaboration with performers, as well as the performers who collaborated with them. Thus, the final list of interviewed musicians includes (in alphabetical order): Bartholomeu Wiese, Celso Loureiro Chaves, Daniel Wolff, Edino Krieger, Flavio Apro, Humberto Amorim, James Correa, Marcelo Rauta, Maria Haro, Nicolas de Sousa Barros, Pauxy Gentil-Nunes, Ricardo Tacuchian, Ronaldo Miranda, and Turíbio Santos. It is worth mentioning that, although composers Dimitri Cervo and Caio Senna have written well-known works for solo guitar, their works for the instrument were not published, and were therefore not included in this research project.

The criteria for selecting participants addressed the geographic context in which I am immersed and familiarised with – which is the same context of the composer Samuel Peruzzolo-Vieira, with whom I worked during the second stage of this research. Furthermore, a phenomenological methodology implies that the researcher is immersed in

the studied context. Thus, the decision to dedicate this project entirely to Brazilian repertoire was a direct consequence of the methodological choices. In addition, Brazilian composers have a significant historical importance and prominence when it comes to guitar repertoire. Heitor Villa-Lobos is acknowledged as one of the most inventive Brazilian composers. His *Douze Études* became “one of the main pillars of the guitar repertoire of the twentieth century” (Alves, 2015, p. 126). Moreover, his *Cinq Préludes* are “renowned as some of the finest music ever written [for guitar]” (Wade, 2001, p. 128). Zanon (2006b) states that Villa-Lobos’ studies and preludes for guitar are “the most popular works for guitar in the twentieth century, have been played by guitarists of all levels and were recorded hundreds of times” (2006b, p. 80). Francisco Mignone’s *Twelve Etudes* occupy, according to Zanon (2006b), a prominent position in Brazilian repertoire because of its “writing precision, inventive instrumental approach and varied expression” (p. 82). Also noteworthy is Radamés Gnattali, whose works like *Brasíliana nº 13*, *Petite Suite* and *Three Concert Studies* are – besides Villa-Lobos’ works – the most frequently performed works for guitar by a Brazilian composer (Zanon, 2006b). This list of composers would not be complete without mentioning César Guerra-Peixe, the first Brazilian composer to write a sonata for solo guitar, in 1969 (Zanon, 2006b), and Marlos Nobre, who is regarded one of “Brazil’s foremost living composers” (Summerfield, 2002, p. 207) and has been composing extensively for the guitar for more than thirty years. In summary, this list demonstrates that the most important Brazilian non-guitarist composers have dedicated works to the guitar. Moreover, authors unanimously acknowledge these works as significant contributions to the repertoire.

The obtained data from the interviews underwent categorical analysis (Quivy & Campenhoudt, 2008; Guerra, 2006). Moreover, selected repertoire by the interviewed composers was analysed and prepared for performance, aiming not only to promote their music, but also to verify how the interviewees’ discourse was reflected in these works. The selected repertoire included (organised by composition year): *Estudo nº 1* (2012) by Marcelo Rauta; *Tocata* (2011) by Pauxy Gentil-Nunes; *Passacalha para Fred Schneiter* (2002) by Edino Krieger; *Páprica* (1998) by Ricardo Tacuchian; *Portais e a abside* (1992) by Celso Loureiro Chaves, and *Appassionata* (1984) by Ronaldo Miranda. This repertoire and the pieces commissioned for the second stage of this research were performed² in thirteen concerts in Europe: Portugal (Oporto, Aveiro, Vila Real and Oliveira de Azeméis), Italy (Bologna), England (London and Guildford) and Croatia (Šibenik, Novi Vinodolski and Malinska).

² The entire repertoire in some cases and only a selection of pieces in others.

The second stage of this project addressed collaborative work, undertaken in work sessions with my brother, composer Samuel Peruzzolo-Vieira. The intention was to work with only one composer and help him to write as much as possible for solo guitar within a predetermined period of time. The idea was to avoid the typical situation in which non-guitarist composers write only one solo piece for the instrument and never again repeat the experience (e.g. Alberto Ginastera, who wrote only the *Sonata* for solo guitar). Samuel wrote *O quarto fechado* for solo guitar, in collaboration with me, in 2009. However, we did not keep a register of our collaboration, despite the fact that two draft scores and a fair copy of the final version document the joint work. Therefore, several aspects of the developed work were lost, which does not allow a detailed discussion. This collaboration project, nonetheless, encouraged Samuel to write for solo guitar again, seven years after his first experience. This stage led to the creation of three pieces for solo guitar, written between 2015 and 2016: 1) *After Ando's church on the water* (2015); 2) *54 toys* (2015); and 3) *For guitar* (2016). The third piece was a double commission, since it was also commissioned by the University of Aveiro as a set piece for the *Prémio de interpretação Frederico de Freitas* – a competition organised by the University for its bachelor and master's degrees students.

During this stage, nine collaborative sessions were held between December 2014 and September 2016. These sessions were documented on video, which was used for data analysis, and also served as a multimedia support that helped Samuel during the compositional process. Obtained data was analysed using the software HyperResearch, in which the recorded videos were coded and categorised into five groups according to data correlation. Each topic addressed during the collaboration sessions was discussed and analysed, comparing Samuel's drafts from all stages of his creative work with my alternative versions and suggestions to each section approached during our meetings.

The present document describes and discusses the overall research and presents the following sequences of items: discussion about concepts of authorship, classifications of collaborative processes and a review of research publications on composer and performer collaboration (Section 2); discussion about the problematic of writing for guitar as a non-guitarist composer (Section 3); description of the methods applied to this research (Section 4); results from the exploratory stage and the case study (Section 5); and discussion regarding this project's findings and its implications (Section 6). Finally, the appendix section includes the interview guides elaborated in the exploratory stage, the transcription of the interviews, and all drafts and final version of each commissioned piece.

2. Literature overview and discussion

This section includes: 1) a discussion about concepts of authorship, which it is an inherent aspect of the study of collaboration; 2) a discussion about the classifications of collaborative processes suggested by John-Steiner (2000) and Hayden & Windsor (2007); 3) a review of research publications on composer and performer collaboration. At the end of the section, a discussion summarising and confronting the analysed concepts and subjects is presented.

2.1. Collaboration and concepts of authorship

The study of collaborative processes often raises questions about authorship because “in a collaboratively authored version, each contributor to the collaboration has [...] an intrinsic rather than an extrinsic place in the text. Removing one or more of the authors [...] simply produces a different version” (Stillinger, 1991, p. 200). Therefore, when discussing collaboration, concepts of authorship constitute a relevant aspect.

Within the field of literary studies, authorial concepts have been intensely debated. The figure of the author was “problematized, deconstructed, and challenged to such an extent that discussions of the author problem now seem decidedly old-hat” (Ede & Lunsford, 2001, p. 354). During the twentieth century, discussions about the author concept – which can be transposed to other areas that involve creation and creativity – underwent a perspective shift, questioning the figure of the author. Eliot (1995 [1919]), in his essay ‘Tradition and the individual talent’, argues that no artist can create or compose in isolation:

No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. [...] what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. (p. 74)

A similar concept was analysed by Roland Barthes in his essay ‘The death of the author’, in which he challenges the figure of the author, pointing out that “the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them” (Barthes, 1977 [1967], p. 146). Furthermore, he states that if the writer wishes to express himself, “he ought at least to know that the inner ‘thing’ he thinks to ‘translate’ is itself only a ready-formed

dictionary, its words explainable through other words, and so one indefinitely” (p. 146). Thus, Barthes (1977 [1967]) endorses the inexistence of an author, explaining that since “it is language which speaks, not the author” (p. 143), that “linguistics has recently provided the destruction of the Author” (p. 145). In other words, since the language is pre-existing, the writer will never be original.

Foucault (1998 [1969]), in his essay ‘What is an author?’³, does not completely dismiss the figure of the author, introducing, instead, the concept of ‘author-function’, which is

(1) [...] linked to the juridical and institutional system that encompasses, determines, and articulates the universe of discourses; (2) it does not affect all discourses in the same way at all times and in all types of civilization; (3) it is not defined by the spontaneous attribution of a discourse to its producer but, rather, by a series of specific and complex operations; (4) it does not refer purely and simply to a real individual, since it can give rise simultaneously to several selves, to several subjects – positions that can be occupied by different classes of individuals. (p. 216)

Foucault (1998 [1969]), therefore, argues that the author is not a person, but a function. It is a “characteristic of the mode of existence, circulation and functioning of certain discourses within a society” (p. 211).

The ideas above lead to the conclusion that every work – whether a book, an essay, a musical composition, a painting, a sculpture and so forth – is socially constructed and not single authored. In other words, the socially-constructed feature of every work has an inherent collective basis of some type. Inge (2001) summarises these ideas stating that all texts produced by authors are not the products of individual creators. Rather, they are the result of any number of discourses that take place among the writer, the political and social environments in which the writing occurs, the aesthetic and economic pressures that encourage the process, the psychological and emotional state of the writer, and the reader who is expected to receive or consume the end product when it reaches print. Even if not intended for an audience or the publishing marketplace, a piece of writing cannot escape the numerous influences that produce it. All discourse is socially constructed. (p. 623)

The disappearance of the author, endorsed by several theorists, is not unanimous and can easily lead to theoretical confusions because “where before there had been but

³ Originally a lecture presented in 1969 to the Société Française de Philosophie.

one author, there now arose a multiplicity of them, each carrying as much authority as the next” (Hirsch Jr., 1967, p. 5). Asenko (1991) points out that “recent contributions to the field of literary scholarship suggests that reports of his [the author] death have been greatly exaggerated” (p. 588). Moreover, Hirsch Jr. (1967) states “the prevailing arguments against the author are questionable and vulnerable” (p. 6). This divergent point of view does not necessarily reject Barthes and Foucault’s legacy. Hirschfeld (2001) explains that “a variety of literary and composition scholars, while acknowledging a Foucauldian or Barthesian legacy, have begun to resuscitate, if not the author, then ideas of authorship” (p. 610). Stillinger (1991) discuss the concept of multiple authorship, considering that all collaborators, revisers, editors are also authors, since their contribution affects and shapes the final product. Stillinger (1991), nevertheless, explains that the notion of single authorship is “a great convenience for teachers, students, critics, and other readers, as well as for publishers, agents, booksellers, librarians, copyright lawyers” (p. 186), adding that the romantic idea of a single authorial mind “is thoroughly embedded in our culture and our ordinary practices, including the ordinary practices of criticism and interpretation, for which, I would argue, it is an absolute necessity” (p. 186). Also acknowledging multiple authorship, Hirschfeld (2001) explains that there should be a different word to designate a shared writing when two authors collaborate in a substantial and deliberate joint effort towards the creation of a work:

future criticism must find another word to describe the relation and experience of authorship by two writers who contribute, calculatedly, to the same text. As scholars note, in the earlier periods such authorship occurred most frequently in the drama, where collaboration involved not only emendation or revision but also substantial and deliberate sharing of pieces of a whole, and supposedly coherent, fiction. This kind of enterprise, and the understanding and experience of authorship it entails, seems fundamentally different from kinds of collaboration more loosely construed, whether they are advice from a masque patron or a chunk of chronicle history. These modes indeed challenge Romantic notions of the author, by subjecting the author to constraints and conditions. But if we are going to use collaboration to refer to the host of activities that support literary production, we will need a new term to designate shared writing. (p. 620)

Despite the theoretical controversy around the concept, it has proved useful, at least for practical proposes:

the single most important aspect of authorship is simply the vaguely apprehended *presence* of human creativity, personality, and (sometimes) voice that nominal

authorship seems to provide. Just as it would be unthinkable for a visitor to an art museum to admire a roomful of paintings without knowing the names of the individual painters and for a concertgoer to sit through a program of symphonies and concertos without knowing the names of the individual composers, so it is impossible to imagine *any* presentation of writings (even of writings in which Barthes and Foucault contest the existence of authors!) that does not prominently refer to authorship. (Stillinger, 1991, p. 186)

In short, the field of literary studies, during the twentieth century, dealt with a bipolar attitude towards the presence or absence of the author. The disappearance of the author as an individual, as discussed by Barthes (1977 [1967]) and Foucault (1998 [1969]), generated a perspective shift. Although influential, both essays were contested by several authors. Even acknowledging all points of view in this debate, the figure of the author is deeply ingrained in our culture and, therefore, persists to the present day.

2.2. Collaborative patterns

Even though the discussion on concepts of authorship usually does not address collaboration patterns, some researchers have addressed the topic. According to John-Steiner (2000, pp. 196-204), joint work can be classified according to the following collaborative patterns: 1) distributed collaboration; 2) complementarity collaboration; 3) family collaboration; and 4) integrative collaboration. John-Steiner's (2000) categorisation is not specifically related to music, but to any form of artistic creation. However, it can be applied to collaboration in music.

The first and fourth patterns are rarer in composer-performer collaboration since the former refers to "conversations at conferences, in electronic discourse communities, and among artists who share a studio space. In these groups, participants exchange information and explore thoughts and opinions" (John-Steiner, 2000, pp. 197-198), while the latter refers to "partnerships [which] are motivated by the desire to transform existing knowledge, thought styles, or artistic approaches into new visions" (John-Steiner, 2000, p. 203). However, the second and the third collaborative patterns (complementarity collaboration and family collaboration) refer precisely to the kind of collaborative work described by the authors mentioned above. Regarding complementarity collaboration, John-Steiner defines it as

the most widely practiced form. It is characterized by a division of labor based on complementary expertise, disciplinary knowledge, roles, and temperament.

Participants negotiate their goals and strive for a common vision. [...] The insights that collaborators provide for each other may pertain to their craft, to their respective domains, or to their self-knowledge as creators. This is particularly true when the collaboration involves complementarity in scientific fields or in art forms. (2000, p. 198)

This definition can describe collaboration between a composer and a performer, combining their specific knowledge towards the creation of a musical artwork that tries to exploit the instrument's potential to the fullest. In other words, it means that in this case the composer is more concerned about the harmonic structures, motifs and form – frequently trying to bring new ideas to the instrument – while the performer is more concerned about transmitting to the composer the instrument's characteristics, as well as helping adapt the composer's ideas to the instrument's potential and possibilities. Furthermore, collaborations where composer and performer switch roles occur often. This aspect characterises a family collaboration, described by John-Steiner as

a mode of interaction in which roles are flexible or may change over time. [...] Participants help each other to shift roles, including the move from novice to a more expert level. As in a family, members can take over for each other while still using their complementarity. These groups or pairs tend to be committed to each other for a long time. (2000, p. 200-201)

In collaboration with flexible roles, normally both composer and performer act as expected (the composer bringing new compositional ideas and the performer adapting them to the instrument's possibilities, whenever necessary), but roles can change sporadically as composers can give suggestions regarding manners of playing and performers can provide suggestions on the compositional process.

2.3. Categories of collaboration

Hayden & Windsor (2007), who specifically discuss collaboration in music, present a categorisation of degrees and types of collaboration, as follows: 1) directive; 2) interactive; and 3) collaborative. In the first category there is a clear hierarchy between composer and performer, in which the composer aims to determine the performance through the score. The authors explain that the collaboration in this category is "limited to pragmatic issues in realisation" (Hayden & Windsor, 2007, p. 33). The second category involves a more direct negotiation between composers and performers. Procedures in this category involve input from all parties involved, as some aspects of the performance are more open and not

determined by the composer in the score. Nonetheless, the composer is still the author. Hayden & Windsor explain that “works in this category tend to combine notation, acoustic instruments and electronic media” (2007, p. 33). The third category prioritises a collective decision-making process. In this category there is no singular author or hierarchy of roles. The authors explain that structures are not determined by a single composer, as they are normally “controlled, for example, through live improvised group decisions or automated computer algorithms” (Hayden & Windsor, 2007, p. 33). As explained by the authors, some projects can contain aspects of more than one category, which makes this categorisation more flexible. Moreover, this categorisation fits better collaborations towards the creation of an interpretation than collaborations during the compositional process.

2.4. Review of research publications on composer and performer collaboration

Regarding publications on composer and performer collaboration, there is a vast bibliography addressing concrete cases of collaboration, mostly from the viewpoint of the participants. This bibliography is discussed and organised according to the different approaches adopted by the authors: 1) collaboration in chamber music repertoire; 2) collaboration in chamber music and solo music; 3) collaboration in music for instruments and electronic sounds; 4) collaboration in solo instrument’s repertoire; 5) collaboration for the creation of an interpretation; and 6) collaboration from the composer’s perspective.

2.4.1. Collaboration in chamber music repertoire

There is a small number of publications about collaboration in a chamber music context. Authors like Barrett *et al.* (2014), Viney & Grinberg (2014) and Corrêa (2013) address their own collaborative experiences during the composition process and the preparation for performance in chamber music works.

Barrett *et al.* (2014) discuss a piece for piano, violin, viola and violoncello called *The Scattering of light* by Andrew Ford, commissioned by the University of Queensland / Australia. The authors analyse aspects related to the commission, composition, rehearsals, performance and, finally, the recording. The discussion goes through the procedures of cooperation and collaboration between composer and commissioner; cooperation and collaboration between composer and performers; cooperation and collaboration among

performers. The authors suggest that creative collaboration is multi-dimensional in the approached context, as the participants' activity move between different forms of collaboration.

Corrêa (2013) presents his collaborative experience with two composers in works for ensemble. The author acted as guitarist in *A Espera Saliente* by Marcelo Villena and as singer in *Pequena Impressão* by Sergio Jerez. The collaboration occurred in the classroom during the author's master studies in 2011 at the Federal University of Paraná – Brazil. Corrêa (2013) describes his relationship with both composers to create an interpretation and define parameters for the performance, mentioning sporadic contributions during the composition process.

Although both Barrett *et al.* (2014) and Corrêa (2013) discuss collaborations in a chamber music context, the first study is written by all participants involved in the process (composer and performers), while the second study presents only the author's considerations, as performer, about the collaboration process – even though the analysed data included interviews with both composers. Carvalho & Marinho (2010) also address collaboration in a chamber music context. However, their focus lies in the creation of an interpretation, which will be discussed later in a specific section.

2.4.2. Collaboration in chamber and solo music

Cyrino (2013), McGregor (2012) and Östersjö (2008) also address their own collaborative experiences, as performers, in a chamber music context. These authors, however, discuss collaborations in a context of solo music as well.

Budai (2014) also addresses collaborations in chamber and solo music, but analyses collaborations that do not include her as participant. She classifies collaborations into six types, which take into account the amount and kind of influence the performer has on the music. The research is dedicated to music for flute, and the analysed repertoire includes music for one to four flutes, flute and orchestra, and flute and piano. The discussion is based on score analysis and interviews with ten composers and seven performers from Hungary (pieces by three flutist-composers are also analysed).

Cyrino (2013) discusses composer and performer collaboration in works for flute that involve a specific extended technique: the use of the flutist's voice combined with flute playing. The discussion is also centred on the author's collaborations, through the compositional process, with two composers. The process resulted in two new pieces: *Floating Embers* (for flute and soprano) by Olle Sundström, and *Keep the Night from*

Coming In (for solo flute) by Lisa Stenberg. The collaborative process with these two composers inspired the author to write *Old Game*, an etude for flute and flutist's voice, which was also included in the discussion. The outcomes suggest that the possibilities of using the flutist's voice combined with flute playing are wide, and that the collaborative work with different composers allowed for the organisation of collaboration patterns that helped to clarify the technique.

McGregor (2012) focuses on the flute repertoire as well, addressing his collaboration with three Canadian composers: Jeffrey Ryan, James Beckwith Maxwell and Jocelyn Morlock, in two works for solo flute and one for flute, percussion and piano. The author also discusses the contributions of two other flutists in the creation of new works during the twentieth and twenty-first centuries: the collaboration between the flutist Severino Gazzelloni and the composers Luciano Berio and Kazuo Fukushima, and the collaboration between the flutist Robert Aitken and the composers John Cage, George Crumb and Elliot Carter.

Östersjö (2008) describes his collaboration with six composers: Per Nørgård, Love Mangs, Kent Olofsson, Rolf Riehm, Henrik Frisk and Richard Karpen. The discussion about the collaborative processes includes aspects of both interpretation and adaptation of the pieces. Östersjö (2008) suggests that watching himself on video recordings of the collaborative sessions led to a reconsideration of his role as performer, also providing insights into the process of performing a musical instrument. The author mentions that the written part of his thesis is not the main focus of his research, but a contribution, with new ideas, to the research area. The main focus, thus, lies in the artistic output, which includes two CD recordings: Kent Olofsson's concerto *Corde* and the complete works for solo guitar by Per Nørgård.

These publications demonstrate an overall concern on collaboration within the context of different instrumental formations, which have in common the same performer – the paper's author – in each case. Budai (2014), Cyrino (2013) and McGregor (2012) discuss the flute's solo and chamber repertoire, while Östersjö (2008), as a multi-instrumentalist, discusses works for plucked string instruments, including six-string guitar, ten-string guitar, electric guitar, charango and banjo. Frisk & Östersjö (2006) also address the context of both solo and chamber music, but since they also approach the interaction of acoustic instruments with electronics, their research will be discussed later.

2.4.3. Collaboration in music for instruments and electronic sounds

In the context of acoustic instruments and electronics, Ishisaki & Machado (2013), Rosa & Toffolo (2011) and Frisk & Östersjö (2006) discuss collaborative processes considering both the performer's and the composer's perspective.

Ishisaki & Machado (2013) analyse the collaborative experience between a composer (the first author) and a performer (the second author) in a work for seven-string guitar and electronics. The authors discuss the compositional procedure, following with the performer's additional information on the collaborative process. Later, they present the close relation held during the process, suggesting that the performer's contributions had a significant impact on the creation of the work.

Rosa & Toffolo (2011) discuss the main elements of the extended techniques used in the work for double bass and live-electronics called *O resto no copo* by Rael Toffolo. Their paper presents an analysis of excerpts from the piece in which the collaboration was more evident. The authors mention that the performer's contribution helped define certain aspects of the composition, such as notation, structure, performer's interaction with live-electronics, and was essential to make the piece work well on the instrument.

Frisk & Östersjö (2006) explore the interrelations between composer and performer through two empirical studies: a piece for harp and electronics, a work in progress at the time of publication, and a piece for guitar, banjo, e-bow and electronics. The authors discuss the collaboration during the composition process, mentioning the resulting adaptations from the joint work.

Although all these publications consider collaboration involving interaction between acoustic instruments with electronics, they have different aims. Ishisaki & Machado (2013) and Rosa & Toffolo (2011) analyse one specific collaboration, in which both composer and performer are the paper's authors. The aim is to discuss the impact of performer's contributions for the creation of the work. Frisk & Östersjö (2006), on the other hand, analyse one collaboration each, held with different musicians and instrumental formations, with the intention of laying the ground for a later collaboration for the creation of a new work for guitar and computer by Frisk for Östersjö.

2.4.4. Collaboration in solo instruments' repertoire

A greater number of publications present research on collaborations in works for

solo instruments. Authors like Ivanovic (2015), Silva (2014), Morais (2013), Giovannini (2013), Dauphinais (2012), Borém (1998), Roche (2011), Roe (2007) and Webb (2007) present the collaboration process from the performer's point of view, while Marinho & Carvalho (2012) and Fitch & Heyde (2007) present the collaboration process from the point of view of both composer and performer. A third approach is presented by Vieira (2015), Oliveira Júnior & Meirinhos (2015) and Souza, Cury & Ramos (2013), who analyse collaborative processes held in the past by well-known musicians.

2.4.4.1. String instruments

Ivanovic (2015), in his PhD thesis, presents his own collaboration in the creation and edition of works for guitar by four composers: Christopher Bochmann, Tomislav Oliver, Marina Pikoul and João Madureira. In the description of each of these collaborations, the author discusses the idea and genesis of each work, presenting a musical analysis and results from the collaborations. The author also discusses the influence of the British guitarist Julian Bream on the development of repertoire for guitar by British composers, analysing Bream's collaborations with Benjamin Britten, William Walton and Richard Rodney Bennett and the decision-making process concerning editorial aspects. Ivanovic (2015) also discusses collaborations between composers and performers from Croatia and Portugal, and analyses pieces by composers from these two countries. Ivanovic (2015) compares manuscript versions with edited versions, pointing out the alterations made to the edited version, also showing compositional and idiomatic resources.

Vieira (2015) discusses several composer and performer collaborations in cases involving composers who do not play the instrument for which they are composing, with the aim of characterising the interactive process between non-guitarist composers and guitarists involving repertoire for solo guitar. The research is based on semi-structured interviews conducted with Brazilian non-guitarist composers and guitarists. The collaboration processes held by the interviewees are analysed and organised according to recurring terms and subjects, demonstrating that, in the analysed scenario, composers are interested in bringing new ideas to the guitar while performers are concerned with making the composers' ideas idiomatic, whether playable or not.

Also discussing the guitar's repertoire, Oliveira Júnior & Meirinhos (2015) analyse the specific case of the *Homenaje "pour le tombeau de Claude Debussy"* by Manuel de Falla. The authors mention that there is evidence in the manuscript which indicates that the guitarist Miguel Llobet collaborated with Falla for the piece's first edition. Thus, the main

focus is to highlight the technical suggestions made by the performer for the piece's first edition.

Borém (1998) conducted a case study on *Lucífherez*, a double bass solo piece by the composer Eduardo Bértola. The author approaches the collaboration between composer and performer analysing its contribution for the idiomatic writing of this piece and later works, namely *Cantos a Ho* and *Grandes Trópicos* by the same composer. Borém (1998) describes his collaboration with Bértola as a "healthy negotiation between composer and performer, which occurred in the space between the imagination and the reality or, finally, between theory and practice" (p. 72). His aim was to better adapt the composer's intentions to the possibilities of the instrument. The performer demonstrated musical elements notated on the score as well as new playing possibilities, trying to fulfil the composer's musical intentions. As a result, composer and performer reached a version that corresponds both to the possibilities of the instrument and the musical elements and procedures intended by the composer.

Fitch & Heyde (2007) discuss the collaboration during the composition of a work for speaking cellist in which the first author was the composer and the second was the performer. Their work, according to their description, was developed in workshop-style meetings. They discuss the use of a different *scordatura* in order to achieve specific sonorities, the relation between notation and sound, and the collaboration for the creation of the performance.

Both Borém (1998) and Fitch & Heyde (2007) analyse collaboration in bowed string instruments' repertoire, demonstrating the impact of performer's suggestions in the creation of music for double bass and violoncello. Among the above-mentioned authors, Ivanovic (2015), Vieira (2015) and Oliveira Júnior & Meirinhos (2015) discuss the solo repertoire for plucked string instruments, specifically the guitar. Ivanovic (2015), in contrast with the others, focuses on editorial aspects of the score when considering the collaborative process. Both Vieira (2015) and Oliveira Júnior & Meirinhos (2015) address examples of collaboration that does not involve them – the authors – as participants. Östersjö (2008), as mentioned above, discusses both solo and chamber music repertoire for several plucked string instruments. Ishisaki & Machado (2013), and Frisk & Östersjö (2006) analyse works in which acoustic instruments – guitar, banjo and harp – interact with electronics. Corrêa (2013) examines one piece for ensemble that includes two guitars. The author acted as a guitarist in the collaborative process. His attention, therefore, is centred on this instrument.

2.4.4.2. Wind instruments

Souza, Cury & Ramos (2013) analyse the bassoon's extended techniques approached in the collaboration process between the Italian composer Bruno Bartolozzi and the bassoon player, also Italian, Sérgio Penazzi. The authors discuss the importance of the joint work in allowing for the effective use of extended techniques on the instrument.

Roche's (2011) PhD thesis describes practice-based research in which she collaborated, during the compositional process of new works for clarinet, with eight composers: Scott McLaughlin, Ben Isaacs, Elspeth Brooke, Alec Hall, Pierre-Alexandre Tremblay, John Hails, Tim McCormack and Daniel Vezza. The collaboration is exemplified by a case study on the author's collaboration with the composer Alec Hall in the creation of a piece for clarinet and piano. As described by the author, the project does not insist on one model of collaboration, but tries to discover methods for improving collaborative skills and identify ways in which musicians can benefit from collaborating. Thus, Roche concludes the discussion emphasising the importance of documenting sessions; engaging with the composer in a genuine and full approach; organisation of the sessions; setting deadlines early and preparing for them not to be met.

Roe (2007) examines, in his PhD thesis, the collaborative practice between a performer (the author) and five Irish composers from whom the author commissioned works for bass clarinet: Ed Bennett, Rob Canning, Stephen Gardner, Ronan Guilfoyle and Jane O'Leary. His motivation came from the existing deficit in the instrument's repertoire of works by Irish composers. The research gives more attention to the collaborative process than to the results from the collaboration. Roe chose a phenomenological methodology in order to explain how the collaboration affects the creative practice of the author and the selected composers. The findings suggest that collaborative processes are significantly beneficial for musicians' practice, leading to increased motivation, creative stimulation and a wider range of communication modes.

Webb (2007) presents a panorama of composer and performer collaborations in creating contemporary music for trombone in the 1960s and 1970s, as well as his own work in collaboration with composers, which dates from the early 1980s. The author discusses the role of the solo performer today and the importance of joint work with composers. He describes the evolution of the instrument's playing techniques by analysing several works derived from collaborations.

As discussed above, the literature about collaboration includes several studies addressing wind instruments. Souza, Cury & Ramos (2013) analyse how collaborative

processes between composers and performers can shape musical repertoire. Roche (2011), Roe (2007) and Webb (2007) address their own experiences in collaborative processes. A similar approach is followed by Cyrino (2013) and McGregor (2012), who discuss the flute's solo and chamber repertoire – as mentioned before – and Canham & Charles (2014), who discuss three pieces for clarinet, electronics and video – which will be examined later in a specific section.

2.4.4.3. Percussion

Silva (2014) discusses composer and performer collaboration during the compositional process, focusing on three of seven commissioned works for marginalised percussion instruments. According to the author, a marginalised instrument complies with at least one of the following: its instrumental technique is not codified; its usage is not ingrained in western art music; it does not have a consolidated repertoire. The discussion is centred on the choice of instruments, adaptations of instruments and mallets and manners of playing.

Morais (2013) also discusses composer and performer collaboration during the creation of a work for percussion, but in this case the selected instrument is the vibraphone. The author presents his contribution to several stages of the compositional process of *Uma lágrima* by Arthur Rinaldi through the examination of playing techniques that were presented to the composer and added to the score. Morais (2013) suggests that both the composer's and the performer's suggestions represented an important contribution to the composition process and to the creation of an interpretation.

Giovannini (2013) analyses his collaboration with two composers during the compositional process and the creation of an interpretation of two new pieces for solo percussion. The joint work involved discussion about the adaptation to the instrumental setup, the range of possible sonorities obtained from the use of different types of mallets and playing techniques.

Overall, these three publications present a similar approach, showing that the choice of instruments and types of mallets constitute a central issue in compositions for percussion. There is a wide range of percussion instruments, which results in countless possibilities of sonorities. Hence, as the authors indicate, non-percussionist composers can benefit from collaboration with percussionists, aiming to exploit their musical ideas through the vast universe of sonorities involving percussion.

2.4.4.4. Piano

Dauphinais (2012) describes a real-time collaboration between composer and performer in a live performance of dance and audio installation – in which he acted as a pianist – as well as the advantages and limitations of guided improvisation and live interaction between composer and performer. The musical material is sight-read by the pianist since it is generated by an algorithm that collects data from the movement of dancers and members of the audience. The discussion is focused on aspects of the work that mostly affect the pianist, indicating that a real-time collaboration in a live performance is a challenge but also a rewarding experience for the participants.

The case study by Marinho & Carvalho (2012) presents collaboration procedures and strategies between composer (second author) and performer (first author) during the composition of two works: *Prelude in fugue* for fortepiano and *Postlude, still in fugue* for modern piano. The authors describe their initial meetings as a series of demonstrations of the fortepiano idiosyncrasies, since the composer did not have experience in writing for this instrument. The following meetings involved score revisions and subsequent adaptations of the composer's ideas to the instrument's possibilities. Throughout this phase, they discussed aspects of the fortepiano's historically informed performance and its pertinence to contemporary repertoire. During the composition of the modern piano version, meetings were repeated in the same way. Given the composer's experience in writing for this instrument, discussions were centred on the music's adaptation to a more eloquent interpretation on the modern piano.

In summary, the literature about collaboration regarding the piano presents a variety of approaches, such as 1) real-time live collaboration (Dauphinais, 2012); 2) collaboration during the compositional process, demonstrating the adaptations of the composer's ideas to the instrument's possibilities (Marinho & Carvalho, 2012); and 3) creation of an interpretation: Ramos (2013) and Domenici (2011), whose publications are examined in the next section.

2.4.5. Collaboration for the creation of an interpretation

Regarding the creation of an interpretation, authors like Canham & Charles (2014), Ramos (2013), Domenici (2011) and Carvalho & Marinho (2010) present research in which the main focus lies only in the creation of an interpretation and not the compositional process.

Canham & Charles (2014) present their collaboration, which took place over a two-year period, during the composition process of three pieces, aiming to identify key factors that contributed to the evolving collaborative practice between the performer (first author) and the composer (second author). They focus mostly on the creation of an interpretation, discussing practical concerns of clarinet playing, blending of instrumental and electronic sounds, aspects related to the way the video should be projected, and the visual connection between performer and video.

Ramos (2013) describes her collaboration with the composer Flávio Oliveira, which focused on the creation of an interpretation for the piece *Round about Debussy*. The author discusses the limitations of musical notation in the context of the composer's style, examining stylistic elements that are not covered by the notation.

Domenici (2011) analyses her collaboration with Paolo Cavallone on the work *Confini*, which was composed before their three meetings. The author discusses the musical notation and its realization in sound, pointing out that her aim, when working together with the composer, was to "to familiarize myself with his style in an attempt to capture the space between the notes according to the composer's conception of how the nuances^[4] should be realized, given the piece's stylistic complexity" (Domenici, 2011, p. 2). As the author says, and considering that Cavallone is a gifted pianist, their collaboration idea was to impregnate the performer with the composer's imaginary. This process was acquired from the composer's demonstrations about the way he designed the piece.

Carvalho & Marinho's (2010) research consists of a case study about a piece written by the first author: *Sound Bridges* for flute, marimba and double bass. The authors discuss the performance ritual, which can be manipulated by the composer and by the performer particularly in a contemporary music context, as well as the way it impacts on the audience. Thus, they focus not only on the composer and the performer, but also on the audience. The discussion does not present the collaboration during the compositional process, but is centred on the moments in which the composer leaves the work open (with some defined parameters) to the performer's decision on how the music should continue during the concert.

The publications of Canham & Charles (2014), Ramos (2013), Domenici (2011) and Carvalho & Marinho (2010) demonstrate that collaborations should not be limited to the creation of new works. They show how performers can benefit from these collaborations,

⁴ Domenici uses the term *nuance* according to the definition of José Bowen, which involves everything that is not written on the score.

developing composer-informed interpretations. Fitch & Heyde (2007) and Östersjö (2008) also discuss the creation of an interpretation but, unlike the former authors, these papers also present discussions about collaboration during the composition process.

2.4.6. Collaboration from the composer's perspective

Although the vast majority of publications present the performer's, or the performer's and the composer's point of view, there is a small number of publications that discuss the perspective of the composer in collaborations. This is the case of Gyger (2014), who presents his thoughts on a project entitled *First Stones*, in which the author acted as mentor and advisor. The project, which included nine composers and lasted for 6 months, discusses several kinds of collaborations, mapping the composer and performer collaboration as it evolves over time and analysing all different stages of the process. The author presents a composer-centred discussion, not only due to the fact that he is a composer, but also due to the fact that the project's focus was on composer education.

Despite its small number, these composer-centred publications constitute a relevant contribution to this research area as they address composers discussing the importance of collaboration in composition. The fact that most publications about collaboration are centred on the performer's, or centred both on composer's and performer's point of view, suggests that research centred on the composer's perspective still needs further development.

2.5. Discussion

The research publications listed above demonstrate how deeply the figure of the author is embedded in creative practice. Although there are numerous elements involved in the creation of a work produced in a collaborative context, composers are invariably acknowledged as authors in composer-performer collaborative processes.

Acknowledging composers as authors makes sense, since in the publications above participants mostly work in a complementarity pattern of collaboration (John-Steiner, 2000), in which the developed work is based on complementary knowledge, following a clear division of labour. This pattern has similarities with the second category of collaboration (Hayden & Windsor, 2007), the interactive one, since it also refers to

complementary knowledge and involves a direct negotiation between composers and performers.

The family pattern of collaboration (John-Steiner, 2000) occurs less often in composer-performer collaborative processes. This pattern can corroborate the idea of multiply authorship, despite sharing similarities with the complementarity collaboration, since participants' roles can change over time. Depending on the flexibility of the role of participants, performers can provide significant contributions to the compositional process. Thus, depending on how much the performer composes, during the process, the final work can be considered multiply-authored. This, however, is rare in the research publications listed above, since performers' contributions to the compositional process, in a family pattern of collaboration, are normally sporadic.

Also corroborating the idea of multiply authorship is the third category of collaboration (Hayden & Windsor, 2007), the collaborative one, since in this category there is no single author or hierarchy of roles. It includes live improvised group decisions or automated computer algorithms. This approach is rarer, since in the research publications listed above only Dauphinais (2012) embraces a collaboration of this nature.

In general, research publications show that performers' contributions are generally adaptations or suggestions for the composers' original ideas. Their contribution, nonetheless, is so relevant to shape the final work that removing the performer would certainly lead to a different result.

3. The problematic of writing for guitar

This section aims to provide an historical overview of the guitar repertoire by non-guitarist composers, discussing problems faced by this group of composers when writing for the instrument. It also presents a discussion about the bibliography on how to write for the guitar, as well as on the importance of collaborative processes as a significant source of information.

3.1. Historical context

Guitar repertoire has been discussed by several authors who mostly address the subject from a historical perspective, frequently including the origins and evolution of the instrument (Alves, 2015; Wade, 2001; Dudeque, 1994). Summerfield (2002) presents a compilation of biographies of composers, performers and guitar makers, but also includes a section on the guitar's historical context since the nineteenth century. When it comes to non-guitarist composers, Sorrentino (2009) examines the subject, also from a historical perspective, specifically in Italy. Zanon (2006a) discusses the development of the guitar's repertoire by non-guitarist composers during the beginning of the twentieth century, focusing on composers from Spain.

The above-mentioned authors explain that, until the end of the nineteenth century, composers of solo guitar repertoire were generally performers as well. It was only during the twentieth century that non-guitarist composers began writing for the guitar (Zanon, 2006a). According to Dudeque (1994), the first important work written by a non-guitarist is the *Homenaje "pour le tombeau de Claude Debussy"* by the Spanish composer Manuel de Falla, written in 1920. Zanon (2006a) and Sorrentino (2009) mention that the Uruguayan composer Eduardo Fabini and the Italian composer Ottorino Respighi were the first non-guitarist composers to write for guitar during the first decade of the twentieth century: Fabini wrote, in 1903, *Mozartiana*, while Respighi wrote, between 1900 and 1909, *Variazioni* (Sorrentino, 2009). Unfortunately, these two works are rarely performed. Thus, the *Homenaje* can be considered the first guitar work - written by a non-guitarist composer - to have a significant impact on the repertoire. Manuel de Falla's piece for guitar is a "micro masterpiece of only two pages" (Zanon, 2006a, no page) and the importance of Manuel de

Falla for the instrument “does not lie in his pioneering significance, but on its original conception” (Zanon, 2006a, no page).

According to Wade, “the 1920’s was a decade of immense expansion of the guitar’s repertoire. One way of achieving this was for recitalists to ask their favourite composers to write something for them” (2001, p. 109). In this sense, the Spanish guitarist Andrés Segovia was acknowledged for his campaign to enlarge the guitar’s repertoire by instigating non-guitarist composers to write for the instrument (Summerfield, 2002). There is a vast list of works composed for him: composers such as Frederico Moreno Torroba, Manuel Maria Ponce, Mario Castelnuovo-Tedesco, Joaquín Turina, Joaquín Rodrigo, Alexandre Tansman and Heitor Villa-Lobos dedicated works to the Spanish guitarist (Alves, 2015). Segovia’s approach to collaborative processes can be observed in the fascinating set of letters he sent to the Mexican composer Manuel Maria Ponce (Segovia, 1989). Unfortunately, this publication is one-sided, which means that it is not possible to know Ponce’s side of the story. As the editor of the *Segovia-Ponce Letters* explains, “finding Ponce’s contribution to the correspondence would be very interesting; however, I consider this possibility quite distant, due to Segovia’s countless changes of residence and – above all – to the loss of almost all of his belongings during the Spanish Civil War” (Alcázar, 1989, p. iv).

In the second half of the twentieth century, the British guitarist Julian Bream took the lead in commissioning new music for the guitar. Benjamin Britten, Hans Werner Henze, Reginald Smith Brindle, Lennox Berkley, Malcolm Arnold and Richard Rodney Bennett are some of the composers who worked closely with Bream (Alves, 2015). It is worth mentioning that, during this period, the Australian guitarist John Williams also had an important role in the development of the repertoire, inspiring composers such as Stephen Dodgson to write for the guitar (Dudeque, 1994).

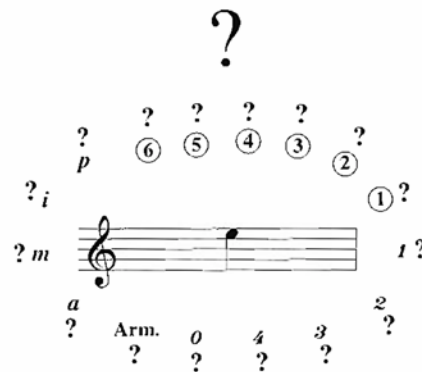
Towards the end of the twentieth century, the American guitarist David Starobin, who specialised in twentieth-century classical music for guitar, commissioned several important works by non-guitarist composers: “His series *New Music with Guitar* compiles an outstanding list of compositions written for him” (Alves, 2015, p. 147). This series includes works by Milton Babbitt, Elliot Carter, George Crumb and others. Also noteworthy is Magnus Andersson’s collaboration with Brian Ferneyhough (Andersson, 2006). A similar process was developed by the Brazilian guitarist Turíbio Santos, who commissioned works by Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Marlos Nobre, José Antônio de Almeida Prado, Cláudio Santoro, Edino Krieger, Ronaldo Miranda and Ricardo Tacuchian (Faria, 2012). Also noteworthy is the determination of the Brazilian guitarist Carlos Barbosa-Lima, who

commissioned works by Francisco Mignone and Alberto Ginastera (Dudeque, 1994). Recently, several Brazilian non-guitarist composers have collaborated with guitarists, dedicating new works to solo guitar.

3.2. Composing for guitar

Berlioz states in his instrumentation treatise that “it is almost impossible to write well for the guitar without being able to play it” (Berlioz, 1948 [1844], p. 145). His statement prevailed during the nineteenth century (Zanon, 2006a); “though Berlioz penned these words over a century-and-a-half ago, their relevance regrettably continues to persist today” (Godfrey, 2013, vi). Berlioz’s statement was reinforced by other composers in the twentieth century: Dodgson (1990) declared that “amongst composers who do not play it, the guitar seems to have the reputation of being difficult to write for” (p. 88). In addition, Bennett (2000) mentioned that the guitar is “one of those instruments that you can’t write for with any sophistication unless you know how it’s played” (p. 67).

There are several particularities about the guitar’s idiomatic features that non-guitarist composers have to bear in mind when composing for the instrument. Depending on how the voice-leading between the chords is planned, guitar music can sound totally different from what the composer initially imagined, especially because of the chosen fingering. This is nearly impossible for someone who does not play the instrument to know beforehand (Barrueco, 2009). This feature is better explained by the following example (Figure 1):



Plantear esta serie de interrogantes para ejecutar una sola nota puede parecer exagerado, pero son cuestiones que pueden presentarse en la práctica y que el libro de R. Barceló puede ayudarnos a resolver.

Eduardo Baranzano

Figure 1. Playing possibilities for one note on the guitar (Barceló, 1995, p. 4)

For one single note, there are several fingering possibilities. Although most of these possibilities should be decided by the performer, some of them have to be considered by the composer, since they will directly influence the music's sonority and playability.

Another characteristic of the guitar that can lead to a completely different sonority than what the composer initially conceived is the fact that "the bass strings will ring longer (and louder) than the treble strings due to their metal wrappings. The same is true of notes in the lower positions as opposed to those in the higher positions: the longer the string length, the longer the sustain" (Kachian, 2001, p. 10). Moreover, Bream (1957) adds that

As with most stringed instruments, the very high notes of the guitar tend to have less quality, and complicated passagework in the highest register sometimes sounds thin and unconvincing; nevertheless, I am all in favour of mountaineering, if a composition really demands it. The chief thing to remember is that while the top two strings generally sound well in extreme high positions – if the instrument is a good one – the bottom four, on the whole, tend to sound rather 'boxy' and dead above the twelfth fret, i.e. above the octave, and I would generally advise composers against writing six-note chords right up in the 'dust' if they really desire a musical sound! (Bream, 1957, p. 20)

These issues have been reported to inhibit composers from writing for the guitar. The author of the most important guitar sonata written in the twentieth century, the Argentinian Alberto Ginastera, is a case in point: "Although I had been encouraged by a number of musicians

to compose music for the guitar from the time that I was a student, the complexity of the task delayed my creative impulse” (Ginastera, 1978, no page). Although Ginastera’s Sonata is a relevant contribution to the repertoire, the complexity mentioned by the composer limited him to write only one piece for the guitar. Another case in point is described by the Brazilian composer Ronaldo Miranda when explaining the composition process of *Appassionata*, his only piece for solo guitar thus far:

I had never written for guitar before and had my limitations and fears. I was afraid of composing for that instrument. Whoever plays the piano thinks that the guitar can play almost everything in the same manner, but it cannot. The solution is to condense the language. There are many limitations: one uses only the treble clef (for melody and accompaniment), it sounds an octave lower than it is written and it requires a lot of attention with the strings, with the things that can (or cannot) be done [...] the issue of the limited range bothered me a lot, especially because the piano has a huge range and I am used to it. I had to deal with these limits, with these characteristics. (Miranda, 2010, p. 91)

The same problem affected composers who have been writing regularly for the guitar, as the Brazilian composer Ricardo Tacuchian explains: “the guitar is a tricky instrument for the non-guitarist composer. For this reason, despite my large experience in writing for it, I always ask a guitarist whom I trust to check the piece before publishing” (Tacuchian, 2012, p. 106).

These statements suggest that composing for the guitar requires the composer to study its specificities in order to create efficiently for the instrument (Zanon, 2006a). Nowadays, “numerous non-guitarist composers have learned to write good guitar music. With the entrance of guitarists into universities and conservatories everywhere, composers have had the opportunity to collaborate closely with guitarists who are eager to play new music” (Starobin, 1999, p. 118). Thus, guitarists – not only in an academic environment – are interested in performing new music, especially music written by non-guitarist composers:

my personal interest has been more in working with non-guitarist composers for the very reason that their music is not as idiomatic. I enjoy collaborating with composers who do not play the instrument because they often have to reach further to imagine sound on the guitar, and also because I become much more involved in the creation of the music and its realization on the instrument. (Tanenbaum, 2003, p. 202)

3.3. Bibliography on how to write for guitar

There are studies that focus on minimising some of the difficulties that may arise during the composition process. Several authors have written about the guitar's idiomatic features, and this bibliography can be classified into three different categories: 1) studies that discuss the characteristics of the guitar: Schneider (2015), Josel & Tsao (2014), Titre (2013), Lunn (2010), Kachian (2010), Ulloa (2001), Gilardino (2010), Mas (1986); 2) issues regarding guitar writing and, in some cases, aspects of collaboration processes: Bonaguri (2015), Godfrey (2013), Viana (2009), Gilardino (1999, 1996, 1994), Dodgson (1990), Bream (1957); 3) orchestration treatises that mention the guitar: Blatter (1997), Adler (2002), Berlioz (1948 [1844]). The first group contains a thorough description of the instrument's characteristics, techniques and notation. However, it does not provide a detailed expiation about how to write efficiently for the guitar. This bibliography is not only useful for non-guitarist composers, but for guitarists who desire to learn about extended techniques and uncommon effects, visualising them in examples from the contemporary guitar repertoire. The second group is specifically designed for non-guitarist composers. It also addresses some characteristics of the instrument, but focuses on more basic aspects of guitar writing, providing relevant information and suggestions specifically for non-guitarist composers who desire to learn how to write efficiently for the instrument. The third group is the most limited among the three, and presents elementary information on guitar writing, as Kachian (2001) explains:

The classic guitar has been either excluded or inadequately presented in orchestration textbooks, resulting in much misinformation about its technique, its practicality in some performing context, and its character. The guitar's unique tuning, its board timbral variety and intimate nature pose a formidable challenge to many composers. For most composers, this is an unrealistic expectation, leading to time-consuming consultation with the guitarist and extensive drafting. (Kachian, 2001, p. 4)

Kachian's statement is reinforced by Godfrey (2013), who commented on both categories mentioned above:

While several important orchestration books include at least some basic information on the guitar, they are generally of very little help to those writing anything of substance and some are even surprisingly inaccurate with the sparse information they do offer. A few beneficial reference books focused specifically on how to write for the guitar are available, though fully decoding the idiom for the

non-guitarist composer has ultimately proven to be quite difficult: To this day, no author has come close to suggesting a comprehensive *modus operandi* for guitar composition. (Godfrey, 2013, p. vii)

This bibliography, despite its relevance for composers (at least in theoretical terms), does not ensure that composers will be able to write without making basic technical errors. Fortunately, it is not the only resource available for non-guitarist composers who want to write for guitar; collaboration with performers is also an important source of information.

3.4. Collaboration as a source of information

Regarding collaboration between non-guitarist composers and guitarists, Viana states that:

For non-guitarist composers/arrangers, the technique of writing for guitar is, at first, and in certain respects, somewhat mysterious. The multiplicity of effects and playing manners [...] require the composer/arranger to rely on a good guitarist for demonstrating, as well as for the final revisions of the score. (2009, p. 7)

This idea of collaborative processes as an important source of information for non-guitarist composers is also corroborated by Bennett, who further suggests that non-guitarist composers should try hands-on experience with the instrument:

It is immensely important for young composers to get hands-on experience with the instrument they're writing for. And to have players talk about the instrument and tell them about technique and what does and doesn't work. I'm sure two-thirds of composers have no idea what the guitar is, apart from how it's tuned [...]. It's very important that the guitarists be in touch with composers, encourage them to write and show them how to write for the instrument. (2000, p. 70)

The benefits of collaborative processes are more precisely described by the composer Hans Werner Henze, who explains in the foreword of his first sonata for solo guitar:

Then began a collaboration with the instrumentalist that went through various phases, from which I gained a more profound knowledge of the technicalities and of the sound-world of the guitar. I would even go so far as to say that this collaboration gave me a new concept of how to write for an instrument with a rich tradition. The guitar is 'knowing' or 'knowledgeable' instrument, with many limitations but also many unexplored spaces and depths within these limitations. It possesses a richness of sound capable of embracing everything one might find in

a gigantic contemporary orchestra; but one has to start from silence in order to notice this; one has to pause, and completely exclude the noise. (1976, p. 1)

With the assistance of performers, several non-guitarist composers have created high quality music for the instrument. It would be “useless to write beautiful music with two passages that do not work, making it impossible to play” (Santos, 2012, p. 96). However, when composers who do not play the guitar decide to write for the instrument with no collaboration with a performer, new possibilities can emerge, since these composers do not limit themselves to preconceived ideas about what is and is not possible to do with the guitar (Barrueco, 2009). With the new possibilities established by these composers, “many technical restrictions from the past are now overcome, in part, due to the demands and imagination of these composers, as well as to the effort of the performers to solve new requirements” (Ulloa, 2001, p. 1). Thus, “guitar idiomatic writing by non-guitarist composers/arrangers not only becomes possible, but also brings new expressive possibilities according to the musical personality of each composer/arranger” (Viana, 2009, p. 8).

4. Methods

The methods applied in this research involved two stages: 1) an exploratory stage; and 2) a case study. The first stage included two tasks: a) a qualitative analysis of interviews, that I conducted specifically for this project, with composers and performers concerning their experience with collaborative processes; b) a selection, analysis and performances of a repertoire with works for guitar written by the selected composers. The participants who were selected for interviewing are expert musicians. According to Ericsson *et al.* (1993), the concept of expertise is associated to an average of ten years of daily deliberate practice. It applies not only to music but also to many other domains such as chess, dance and sports (Ericsson & Lehmann, 1996). Thus, the first stage was developed as an exploratory study on collaborative processes held by guitarists and non-guitarist composers who have worked together in collaboration. This stage's aim was to generate data and identify patterns of collaboration in cases involving composers who do not play the instrument for which they are composing – specifically the guitar. The obtained data was then organised and categorised in order to allow me to become fully familiarised with the phenomenon, and better ground the second stage of this research.

This stage was developed taking into account concepts and procedures from grounded theory, which is defined by Creswell (2007) as “a qualitative research design in which the inquirer generates a general explanation (a theory) of a process, action, or interaction shaped by the views of a large number of participants” (p. 63). The author also explains that

participants in the study would all have experienced the process, and the development of the theory might help explain practice or provide a framework for further research. A key idea is that this theory-development does not come ‘off the shelf’, but rather is generated or ‘grounded’ in data from participants who have experienced the process. (p. 63)

Thus, the interviews provided an important background for the development of the second stage of this research. Moreover, grounded theory is a relevant methodology for this research since it helps to organise a framework for the second stage. In a methodology based on the grounded theory, “[the] point of departure can be based on lacks and gaps in the state of a scientific field – research questions resulting from earlier research, the lack of theoretical models, theories, or explanations for a certain problem” (Flick, 2009, p. 429).

This is the case in this project, since collaboration processes between non-guitarist composers and guitarists are rarely addressed in the literature.

The second stage applied the findings from the first stage to conduct the collaborative work between myself and the composer Samuel Peruzzolo-Vieira. This stage took into account concepts and procedures from phenomenology, which can be defined as “the study of human experience and of the ways things present themselves to us in and through such experience” (Sokolowski, 2000, p. 2). The choice of a phenomenological methodology is justified by the importance that this research gives to the composer and performer experience of a collaborative process. Moreover, a phenomenological methodology implies a transfer from a “natural attitude” to a “phenomenological attitude” (Husserl, 2000 [1907]; 1983 [1913]). Sokolowski summarises both attitudes, explaining that

The *natural attitude* is the focus we have when we are involved in our original, world-directed stance, when we intend things, situations, facts, and any other kinds of objects. The natural attitude is, we might say, the default perspective, the one we start off from, the one we are in originally. We do not move into it from anything more basic. The *phenomenological attitude*, on the other hand, is the focus we have when we reflect upon the natural attitude and all the intentionalities that occur within it. (2000, p. 42)

Hence, to develop a study based on phenomenology, “the inquirer then collects data from persons who have experienced the phenomenon, and develops a composite description of the essence of the experience for all of the individuals. This description consists of ‘what’ they experienced and ‘how’ they experienced it” (Creswell, 2007, p. 58). It is worth noting that “phenomenology is not only a description, but it is also seen as an interpretive process in which the researcher makes an interpretation [...] of the meaning of the lived experiences” (Creswell, 2007, p. 59).

4.1. Exploratory stage

This stage involved undertaking and analysing the results of fourteen exploratory interviews, conducted between December 2013 and August 2015. Considering the number of interviewees, Ruquoy mentions that:

When it comes to qualitative studies, the researcher interviews a limited number of participants, since their representativeness, in statistical terms, is not relevant. The criteria that determines the significance of the sample is its adequacy to the research’s aims. [...] Therefore, participants are not chosen because of the

numerical relevance for the category that they represent, but because of their paradigmatic character. (2005, p. 103)

The main purpose of exploratory interviews "is to reveal certain aspects of the studied phenomenon that the researcher would not have spontaneously consider" (Quivy & Campenhoudt, 2008, p. 69). Thus, the interviews were undertaken in order to allow a better understanding of collaborative processes held by expert musicians, so as to apply the found patterns, approaches and strategies to the second stage: the case study. It is worth remembering, however, that interviewees provide information, primarily, about their own beliefs regarding the discussed phenomenon and, secondarily, about the phenomenon's reality (Ruquoy, 2011). Thus, exploratory interviews are intended to provide ideas and hypotheses, helping researchers to find new ways to address the problem (Quivy & Campenhoudt, 2008). The disadvantage of interviewing is that the subjectivity inherent to both interviewer and interviewee cannot guarantee that the obtained information would be identical in a different situation. This limitation, though, is unavoidable, since subjectivity is inherent to human nature when the human being is studied (Ruquoy, 2011). Therefore, "the purpose of most qualitative interviewing is to derive interpretations, not facts or laws, from respondent talk" (Warren, 2001, p. 83).

The exploratory stage was concluded with selection, analysis and several performances of selected repertoire, featuring works by the interviewed composers. The intention was not only to promote and better understand their music, but also to relate results from the interviews with specificities of this repertoire.

4.1.1. Participants

A total of fourteen musicians were interviewed: eight guitarists and six non-guitarist composers. The criteria for selecting participants was limited to the geographic context I am immersed and familiarised with – which is the same context of the composer I was expecting to work with in the case study (the second stage). Moreover, I limited the field to non-guitarist composers who have published works for solo guitar. Several Brazilian researchers and performers were contacted in late 2012 and early 2013 in order to help elaborate a list of non-guitarist composers that fitted these criteria. Thus, I started contacting active Brazilian non-guitarist composers, asking if their works involved collaboration with performers and, if it was the case, who were these performers. Later, the performers who collaborated with these composers were contacted. The entire process of contacting

participants took place in 2013. Table 1 lists the identified composers, their works for solo guitar, and the performers indicated by them.

Table 1. List of musicians who fitted the research criteria

Composer	Works for solo guitar	Collaborated with
Celso Loureiro Chaves	<i>Portais e a Abside (1992)</i>	Daniel Wolff James Correa
Edino Krieger	<i>Prelúdio (1955)</i> <i>Ritmata (1975)</i> <i>Romanceiro (1984)</i> <i>Passacalha (2002)</i> <i>Alternâncias (2008)</i>	Turíbio Santos
Marcelo Rauta	<i>Miniaturazinhas (2005)</i> <i>Prelúdio e Fuguetta (2009)</i> <i>Bach-Atiliana (2010)</i> <i>Rerigtiba (2010)</i> <i>Sonata Nostálgica (2010)</i> <i>Prelúdio e Fuguetta nº 2 (2012)</i> <i>Doze Estudos (2012-2016)</i>	Humberto Amorim Nicolas de S. Barros
Mario Ficarelli	<i>Etéreo (1979)</i>	Edelton Gloeden
Pauxy Gentil-Nunes	<i>Suarabácti (1997)</i> <i>Tocata (2011)</i>	Nicolas de S. Barros
Ricardo Tacuchian	<i>Lúdica I (1981)</i> <i>Lúdica II (1984)</i> <i>Profiles (1988)</i> <i>Série Rio de Janeiro (1986-1996)</i> <i>Páprica (1998)</i> <i>Dez Prelúdios (2007)</i> <i>Alô Jodacil (2010)</i> <i>Cinco paráfrases (2010)</i> <i>Melodia dos cinco irmãos (2012)</i> <i>Valsa brasileira (2014)</i> <i>Toccata(2014)</i>	Bartholomeu Wiese Humberto Amorim Maria Haro Nicolas de S. Barros Turíbio Santos

Ronaldo Miranda	<i>Appassionata (1984)</i>	Turíbio Santos Fabio Zanon
Willy Corrêa de Oliveira	<i>Que trata de España (1993)</i>	Flavio Apro Edelton Gloeden

Initially, composer Marcelo Rauta was not included in this list. However, he was mentioned by some interviewees and, therefore, was added later. Composers Dimitri Cervo and Caio Senna, who have well-known works for guitar and collaborated with guitarists, were not included in this list since they did not published works for the instrument. In addition, composers Marlos Nobre, Alexandre Eisenberg, Estércio Marquez Cunha and Jorge Antunes have published works for solo guitar, but their works were not composed in collaboration with performers, as confirmed by the composers themselves. Eisenberg explained to me, via e-mail, that to write for guitar he prefers a hands-on approach: “I never had help from anyone when I was composing my works for guitar. I always composed for guitar while playing the instrument, testing every single detail” (Personal communication, January 21, 2013). A similar situation is described by Nobre: “I always sent to Turíbio the complete and finished work. He never had to change one single note, rhythm or rhythmic structure” (Nobre, 2012, p. 101). Jorge Antunes explained to me, via e-mail, that “in *Sighs* there was no collaboration with a guitarist during the compositional process. There was only a revision made by Behrend” (Personal communication, October 2, 2013). Regarding Siegfried Behrend’s revision, Antunes explained that it was made “without consulting me” (Personal communication, October 2, 2013).

The list of selected participants reveals a specific profile: all participants are professors at Brazilian universities⁵ and have had significant experience with collaborative processes. Another relevant characteristic is that some of the composers are also performers, and some of the performers are also composers. Moreover, some composers collaborated with more than one performer and, as a result, the number of performers is higher than the number of composers. From the list presented in Table 1, two performers and one composer did not reply to the interview request. Another composer agreed to give an interview, but unfortunately passed away before the interview. The list of participants who replied to my interview request is presented below (Table 2):

⁵ Except the composer Edino Krieger.

Table 2. Interviewed musicians

Participant	Activity
Bartholomeu Wiese	Guitarist
Celso Loureiro Chaves	Composer
Daniel Wolff	Guitarist
Edino Krieger	Composer
Flavio Apro	Guitarist
Humberto Amorim	Guitarist
James Correa	Guitarist
Marcelo Rauta	Composer
Maria Haro	Guitarist
Nicolas de Souza Barros	Guitarist
Pauxy Gentil-Nunes	Composer
Ricardo Tacuchian	Composer
Ronaldo Miranda	Composer
Turíbio Santos	Guitarist

4.1.2. Interview guides

Semi-structured interviews were conducted in order to “allow interlocutors to express themselves as freely as possible, providing more complete and precise information on the examined subject” (Ruquoy, 2011, p. 86). Thus, I elaborated two interview guides: one for interviewing guitarists and the other for interviewing non-guitarist composers. The aim was to address the different roles that composers and performers have in collaborative processes. In qualitative interviews “questions are, generally, wide and open, in order to let individuals to abundantly express their point of view. My intention is to obtain a concrete and detailed description of their acts in the way they experienced them” (Giorgi, 2008, p. 398). Moreover, “the purpose of most qualitative interviewing is to derive interpretations, not facts or laws, from respondent talk” (Warren, 2001, p. 83). Based on this information, both interview guides considered 1) pre-collaboration; 2) the collaboration itself; and 3) post-collaboration. Topics addressed included: benefits and limitations of collaborative processes; previous experiences with collaborations; interaction procedures; performer’s

role in the collaboration process; composers' expectations; composing for guitar as a non-guitarist composer; describing situations in which collaboration was essential; transmitting/learning guitar features; further revisions to the score – during preparation for performance. All topics were discussed in detail with my supervisor and the interviews started only after we reached full agreement about both guides (Figures 2 and 3).

Pre-collaboration	<ol style="list-style-type: none"> 1) Composing for an instrument you do not play, specifically the guitar; 2) The limitations and benefits of collaborative processes; 3) The composer's previous knowledge of the guitar (before composing for it); 4) The composer's learning process of the guitar's characteristics; <ul style="list-style-type: none"> - What was necessary to study? - Did you study works from the guitar's repertoire? - Did you study guitar methods?
Collaborative process	<ol style="list-style-type: none"> 5) Using the guitar's idiomatic characteristics 6) The composition process <ul style="list-style-type: none"> - How did the collaboration occur? - Was the contact with the performer continuous during the composition process, or it was limited to the revision of the score after the piece was finished? - Did the performer's suggestions inhibit or motivate the composer? 7) Describe performer's suggestions that contributed to achieve a better result;
Post-collaboration	<ol style="list-style-type: none"> 8) The performer's later revisions and modifications – after the collaborative process – and revisions by other performers; 9) Expected and achieved results.

Figure 2. Interview guide for interviewing non-guitarist composers

Pre- collaboration	1) The performer's previous experience in collaborative processes; 2) The performer's role in collaborative processes with non-guitarist composers; - Differences between a collaboration with a guitarist composer and a collaboration with a non-guitarist composer;
Collaborative process	3) The collaborative process; 4) How the guitar features were discussed (if it applies); 5) The composer's receptiveness for suggestions; 6) Describe a situation in which the collaboration was essential to make the work playable;
Post- collaboration	7) Later revisions – after the collaborative process and during the preparation for the performance; 8) Expected and achieved results.

Figure 3. Interview guide for interviewing guitarists

4.1.3. Interviewing procedures

Since all interviewees are Brazilians or are living in Brazil⁶, all interviews were conducted in Portuguese. Participants were interviewed via Skype and the entire meetings were recorded and, later, fully transcribed⁷. For various reasons it was not possible to arrange a meeting via skype with Turíbio Santos, Ronaldo Miranda, Marcelo Rauta and Celso Loureiro Chaves. In these cases, interviews were conducted via e-mail, since it was considered more important to have their contribution – albeit in a different format – than to reduce the number of participants.

⁶ Maria Haro is Uruguayan but has been living in Brazil since 1970.

⁷ See appendices 1 through 14.

Table 3. Dates and formats of the interviews

Interviewee	Date	Format
Daniel Wolff	13 th December 2013	Live interview via Skype
Flavio Apro	17 th December 2013	Live interview via Skype
Bartholomeu Wiese	20 th March 2014	Live interview via Skype
James Correa	25 th April 2014	Live interview via Skype
Ronaldo Miranda	15 th May 2014	Interview via e-mail
Humberto Amorim	1 st June 2014	Live interview via Skype
Edino Krieger	25 th July 2014	Live interview via Skype
Nicolas de Souza Barros	29 th July 2014	Live interview via telephone
Turíbio Santos	30 th July 2014	Interview via e-mail
Maria Haro	1 st August 2014	Live interview via Skype
Ricardo Tacuchian	8 th August 2014	Live interview via Skype
Marcelo Rauta	26 th September 2015 ⁸	Interview via e-mail
Pauxy Gentil-Nunes	30 th September 2015	Live interview via Skype
Celso Loureiro Chaves	6 th October 2015	Interview via e-mail

4.1.4. Data analysis

Categorical analysis (Quivy & Campenhoudt, 2008; Guerra, 2006) of the answers was undertaken. Categorical analysis “involves calculating and comparing the frequency of certain characteristics (most often, the themes addressed), previously grouped into meaningful categories. It is based on the hypothesis that the more frequent a characteristic is mentioned, the more important it is to the speaker” (Quivy & Campenhoudt, 2008, p. 228). Thus, the respondent’s chosen terms, according to their frequency and disposition in the speech construction, are information sources from which the researcher develops the analysis (Quivy & Campenhoudt, 2008, p. 226). The relevance of a categorical analysis is that it “leads to an unbiased assessment of the content; by using stable methods,

⁸ The last three interviews were held several months after the previous ones. This was due to technical difficulties to contact participants and/or to schedule the interviews.

researchers can develop an interpretation in which their own values and representations are not their references” (Quivy & Campenhoudt, 2008, p. 226).

To define categories, all interviews were read several times, until an adequate knowledge of their content was acquired. While reading, a preliminary search for recurrent subjects on the interviewees’ speech was undertaken, and subjects present in at least two different interviews were registered. Every time a recurrent subject was found a second time, it was marked and a new reading was undertaken in order to find the same subject in other interviews. If a subject recurred in other interviews, then a category was assigned and named after the subject. In order to organise this process, I elaborated a synopsis (Guerra, 2006), which consisted of a table for each category, listing all interviewees and their respective occurrences in the analysed category (Table 4).

Table 4. Synopsis of the interviews – sample table

Category’s name [total number of occurrences]	
Interviewee’s name	List of occurrences
Interviewee’s name	List of occurrences
Interviewee’s name	List of occurrences

After the synopsis of the interviews was filled, it was organised according to the number of occurrences on each category, in which the most relevant categories were listed first. Later, I prepared descriptions of every category, which were reviewed by my supervisor in order to check if they were relevant enough to integrate the list. Moreover, categories and occurrences were also reviewed by my supervisor to verify if each occurrence actually pertained to the category to which I assigned them. An excerpt from the synopsis of the interviews⁹ is shown in Table 5.

⁹ For the complete version of the synopsis of the interviews, refer to appendix 15.

Table 5. Excerpt from the synopsis of the interviews – eighth category

8) Correction of unplayable sections [15 occurrences]	
Daniel Wolff	<p>[1]. A peça que eu mais trabalhei na gestão foi a peça do meu pai. Ele fazia <u>coisas bastante impossíveis para o instrumento</u>. Basicamente o trabalho foi tentar achar <u>várias alternativas, usando minha experiência como arranjador, mostrando o que se ganhava ou perdia em cada uma das alternativas</u>. Eu estudava estas versões para poder mostrar ao compositor para que ele pudesse escolher dentre elas aquilo que achava mais próximo do som ideal que ele tinha em mente.</p>
Flavio Apro	<p>[1]. Ele foi compondo as peças. Às vezes trazia os fragmentos e pedia para eu tocar para <u>ver se era algo viável ou não</u>.</p> <p>[2]. Eu lembro que na primeira peça havia <u>algumas coisas que não eram possíveis e nós verificamos juntos</u>. Foram três ou quatro necessidades de modificação. E foram coisas que ficaram musicalmente mais interessantes que estava originalmente escrito. <u>O que não dava para fazer em uma voz foi mudado de oitava</u>, criando um efeito de espacialização mais interessante.</p>
Bartholomeu Wiese	<p>[1]. Fiz uma sugestão ou outra, mas nada muito importante. Em outros momentos, <u>ele me consultava para ver a viabilidade de determinada frase, ou determinado acorde, coisas assim</u>.</p> <p>[2]. Por exemplo, lembro-me da obra de um compositor, que é lindíssima, mas <u>precisou sofrer alterações mais profundas, de acordes, por exemplo, para ficar funcional</u>. Essas coisas são normais, pois o violão é um instrumento que requer razoável conhecimento para que a obra flua idiomáticamente.</p>
James Correa	<p>[1]. Como violonista eu trabalhei com alguns outros compositores, mas apenas <u>verificando se era possível tocar o que eles escreviam</u>. Com o Celso foi uma colaboração mais completa.</p> <p>[2]. Mesmo nesses encontros em que ele trazia fragmentos da música para eu experimentar a interação foi essencial. <u>Não discutíamos apenas se aquilo podia ou não ser tocado</u>. Eu mostrava possibilidades maiores.</p>
Humberto Amorim	<p>[1]. Quando você realiza e mostra ao compositor que <u>determinadas passagens não são exequíveis</u> da maneira como o compositor inicialmente imaginou. Este é um primeiro ponto de interferência do intérprete para reorientar o discurso musical/mecânico/técnico quando ele não é possível, ou quando é muito difícil de ser executado.</p> <p>[2]. Muito comumente, também, acontecem <u>acordes de seis notas que não são exequíveis</u> porque uma nota está muito distante. Às vezes o compositor imagina que aquilo é possível, mas não é possível de ser executado ou fica com uma abertura muito incômoda dentro de uma passagem que é veloz.</p> <p>[3]. O Prelúdio 10, por exemplo, uma seção inteira foi movida para uma oitava abaixo porque <u>não era exequível</u> na oitava acima. [...] No Prelúdio 2 muitas durações de notas tiveram que ser cortadas porque <u>não havia condições de segurar a nota</u>. Isso também é uma coisa muito comum. Às vezes o acorde é exequível, mas as notas não são duráveis até dois ou três tempos como estão notadas.</p>
Turíbio Santos	

Nicolas de Souza Barros	<p>[1]. Os compositores que são seguros, e que realmente têm noção, gostam quando você tenta esticar as suas ideias do ponto de vista técnico, <u>ao invés de somente se ater às questões de exequibilidade</u>.</p> <p>[2]. Geralmente, este parâmetro - o da <u>exequibilidade</u> - é onde o violonista-colaborador vai atuar, sendo mais raro ele (ou ela) interferir em outras áreas. [...] Vou mencionar outro exemplo: um grande compositor - creio que norte-americano (agora não está vindo à memória o nome dele), que colaborou com o violonista norte-americano Eliot Fisk. Este compositor tinha, se não me engano, uma Sonata para Violino. O Eliot fez uma adaptação da Sonata para Violino, e o compositor disse que a peça é tanto do Fisk quanto dele. Acho que ele está aludindo até certo ponto a esta questão. <u>Não foi somente uma questão de exequibilidade</u>.</p>
Maria Haro	<p>[1]. O <u>problema com a sustentação de algumas notas longas</u> é algo bem comum no violão.</p>
Ronaldo Miranda	
Edino Krieger	
Ricardo Tacuchian	
Marcelo Rauta	<p>[1]. Ocorreu somente o seguinte, a ideia era X, e quando <u>não foi possível de se executar</u>, eles sugeriam uma troca de nota, uma supressão ou acréscimo.</p>
Pauxy Gentil-Nunes	<p>[1]. Notas que <u>não dava para sustentar</u>, havia algumas, mas então eu coloquei um valor menor para que a sustentação ficasse viável. Não lembro exatamente onde foi.</p>
Celso Loureiro Chaves	

4.1.5. The repertoire

After the interviews, one piece by each interviewed composer was selected to constitute a repertoire. The intention was not only to promote this music but also to relate results from the interviews with specificities of the repertoire. Table 6 lists the selected repertoire, which consists exclusively of pieces composed in collaboration with performers (ordered by year of composition):

Table 6. Selected repertoire

Composer	Piece ¹⁰	Year
Marcelo Rauta	<i>Estudo nº 1</i>	2012
Pauxy Gentil-Nunes	<i>Tocata</i>	2011
Edino Krieger	<i>Passacalha para Fred Schneider</i>	2002
Ricardo Tacuchian	<i>Páprica</i>	1998
Celso Loureiro Chaves	<i>Portais e a abside</i>	1992
Ronaldo Miranda	<i>Appassionata</i>	1984

Composers Ronaldo Miranda and Celso Loureiro Chaves have each written one piece for solo guitar. Therefore, there were no specific criteria for selecting pieces in these cases. The other four composers have written several pieces for solo guitar, therefore the criteria for selecting pieces were: 1) pieces that had not been premiered, which was the case of Marcelo Rauta's *Estudo nº 1*; 2) pieces that had not been played in Europe, which was the case of Pauxy Gentil-Nunes' *Tocata*; and 3) avoidance of the most frequently played pieces, as the intention was to promote the repertoire and the composers, instead of reinforcing the importance of well-known pieces. This last criterion was used to select pieces by Ricardo Tacuchian and Edino Krieger. Tacuchian's most played piece is *Evocando Manuel Bandeira* (1986) from *Série Rio de Janeiro*, whereas Krieger's most played piece is *Ritmata* (1974).

The aim of this task was to become familiarised with these composers' approaches to the guitar, analysing their music afterwards. It is worth mentioning that, "the performance of a piece of music is [...] the actualization of an analytic act - even though such analysis may have been intuitive and unsystematic" (Meyer, 1973, p. 29). Thus, when preparing the repertoire for performance, a score analysis was undertaken in order to point out and discuss its idiomatic and non-idiomatic features. Huron & Berec explain that

In music, the concept of idiom has been applied to a wide variety of phenomena; however, the term is commonly associated with the use of distinctive instrumental resources. The mechanics of musical instruments commonly influence how the music itself is organized. Like spoken utterances, musical passages can be

¹⁰ In the PDF version of this thesis, pieces listed in Table 6 have direct hyperlinks to video recordings of one of my recitals. In the printed version, readers can access <http://peruzzolo.wordpress.com/phd/>, where all multimedia files produced for this project are made available.

characterized as more or less idiomatic depending on the extent to which the music relies on instrument-specific effects. (2009, p. 103)

Thus, idiomatic and non-idiomatic features refer to the “recognition (or ignorance) of special capacities of instruments, such as ability to leap easily from one part of a compass to another between open strings; [...] figures that fit registers or hand positions with ease” (LaRue, 1992, p. 24).

4.2. Case study

4.2.1. Organisation of the sessions

Results obtained from the previous stage were used to plan and organise the collaborative work with the composer Samuel Peruzzolo-Vieira. The process was organised in nine sessions in which we worked on three pieces: 1) *After Ando's church on the water*, 2) *54 toys*, and 3) *For guitar*. The sessions were initially planned to take place from December 2014 to December 2015. However, the project was extended until September 2016. The first session focused on demonstrating possibilities and features of the classical guitar. Sessions two through six focused on the collaboration during the composition process of the first two pieces and the seventh session focused on the creation of an interpretation of the first two pieces. The eighth session was dedicated to discussing the third piece, which was composed without continued contact, aiming to document my revision of the score. Finally, the ninth session consisted of a looking-back discussion, intending to analyse the entire project (Table 7).

Table 7. Organisation of the sessions

Session	Content
First	Demonstrating possibilities and features of the classical guitar
Second through sixth	Collaboration during the composition process of the first two pieces
Seventh	Creation of an interpretation of the first two pieces
Eight	Discussing the revision of the third piece

4.2.2. Documenting the sessions

All stages of this project were registered on video¹¹, which functioned both as a record of the process and as a multimedia support that helped Samuel during the composition process. Videos were edited to include the score of each analysed section, allowing for a better visualisation of the discussed ideas. It is worth mentioning that there were some technical issues during some recordings, i.e. the video camera used (Canon SX500) records a maximum length of twenty minutes per file, even though the used memory card had enough free space to store up to four hours of video recording. Thus, all affected moments – the incomplete discussions – had to be repeated. Then, videos were edited to remove and replace the affected moments.

Additionally, all composition drafts from collaboration sessions were kept, allowing for a score analysis of the entire process of transformation and adaptation of the three pieces. All drafts are available in appendices 16 through 26.

4.2.3. The collaborative work and the compositional process

When Samuel was invited to take part in this project, in 2013, he was asked to write three pieces for solo guitar. There were no stipulations regarding length, form or style. Samuel was asked, however, to experiment with contrasting musical ideas in order to generate varied content for discussion. He was also asked not to put anything on paper before the first stage of this project was finished. It was previously agreed upon that Samuel would write all the pieces – sections or full pieces – by himself and, then, send me the material to be analysed before each session. The intention was to be as objective as possible, and avoid long sessions. This, however, did not prevent us from discussing new issues and discovering new possibilities together during the sessions.

¹¹ Multimedia files can be accessed at <http://peruzzolo.wordpress.com/phd/>.

4.2.4. Data analysis

After editing all videos recorded during the collaboration sessions, as explained in section 4.2.2, each video was marked taking into account the different subjects and piece sections analysed, following a similar approach adopted in categorical analyses. By analysing the marked sections, a list of codes was elaborated and named after the subject in focus. Using the software HyperResearch¹², codes were designated to the correspondent video segment. The order of codes took into account the “frequency report” automatically generated by the software, which considers the number of occurrences of each individual code. Since several codes refer to similar subjects, they were arranged into groups – named after the general subjects of the grouped codes. The purpose of grouping codes was to allow an organised discussion regarding each commissioned piece. Thus, piece sections discussed during the collaboration sessions were classified in groups, which are then, subdivided in codes.

¹² HyperResearch is a software for qualitative analysis that enables data coding and analyses from text, audio and video sources. More information available at <http://www.researchware.com/products/hyperresearch.html>.

5. Results

This section presents the results obtained from the main sections of this research: 1) the exploratory study and 2) the case study. Firstly, results from the categorical analysis are examined and confronted with the specificities found in the selected repertoire. Secondly, the case study is described in detail, discussing every piece section analysed during the collaboration session.

5.1. Exploratory stage: Interviews with non-guitarist composers

Obtained data from the categorical analysis of the interviews was organised according to recurring terms and subjects. Meaningful categories were classified according to their frequency. A total of twelve categories with 5 occurrences or more were singled out. The number of occurrences determines the relevance of each category, which means that the more occurrences a category has, the more relevant it is. Categories included, ordered by frequency (Figure 4):

- 1) adaptation of non-idiomatic sections;
- 2) communication strategies;
- 3) composition for guitar by non-guitarist composers;
- 4) composer's receptiveness for suggestions;
- 5) performer's intervention level;
- 6) transmitting / learning guitar features;
- 7) promoting the creation of new works;
- 8) correction of unplayable sections;
- 9) collaboration modalities;
- 10) later revisions;
- 11) study of composition / arrangement by the performer;
- 12) differences between interaction with guitarist composers and non-guitarist composers.

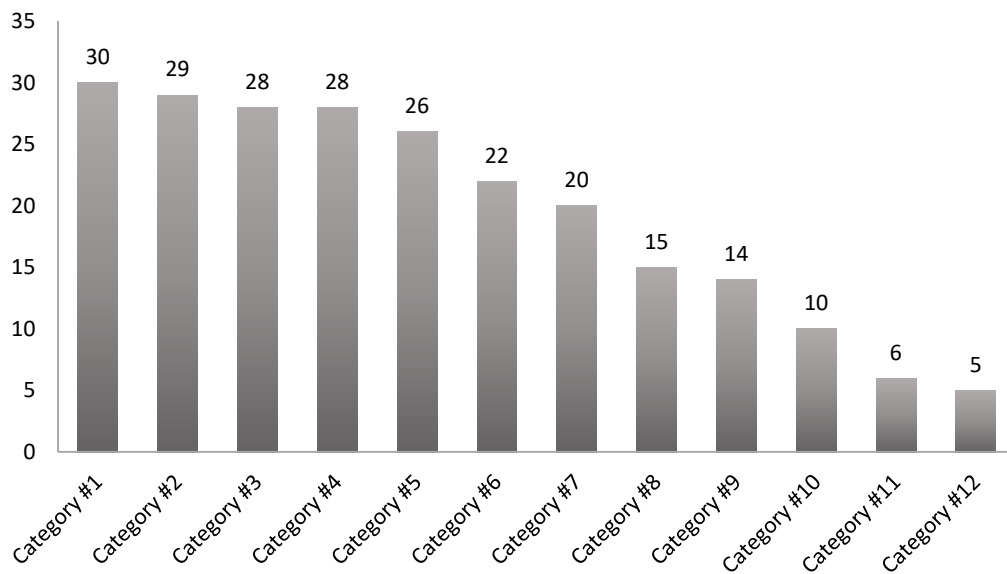


Figure 4. Categories ordered by frequency

Categories were graded as follows:

- All recurring subjects (in at least two interviews) were initially considered a category;
- Every time an interviewee mentioned the subject, it was considered one occurrence in the category;
- When the interviewee returned to the subject at a different moment of the interview – therefore emphasising the subject – it was considered as another occurrence of the same category;
- When the interviewee described a concrete situation, even after generically discussing the subject, it was considered as another occurrence in the category since, in this case, it was considered that the interviewee was emphasising the subject when trying to reinforce it with a case in point.
- If more concrete situations were described by the interviewee, then more occurrences were considered in the category.

In short, 1) each generic reference about the subject was considered one occurrence; and 2) each concrete situation was considered as another occurrence.

Categories three and four had the same number of occurrences, but the order took into account the number of interviewees. Figure 5 shows the distribution of respondents in each category.

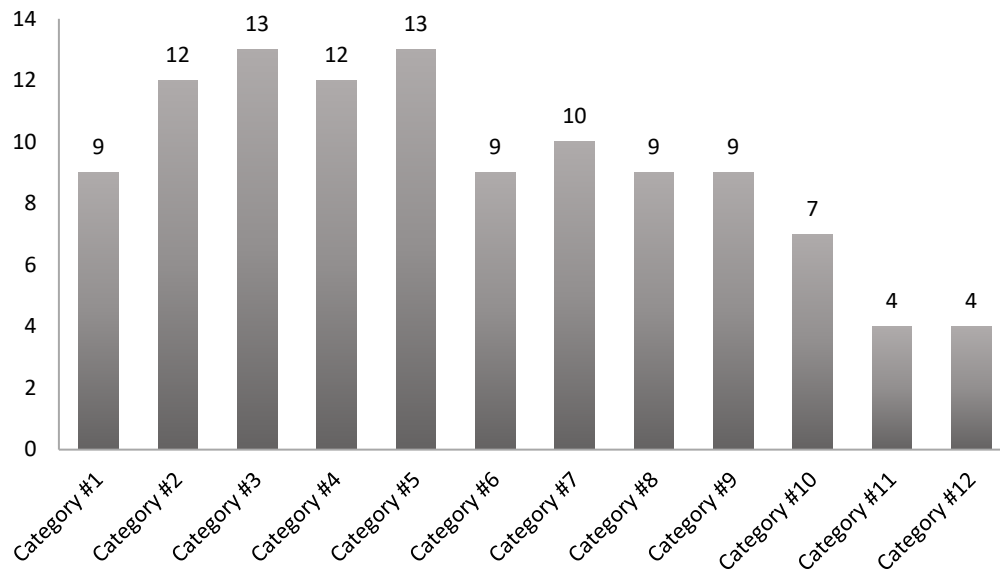


Figure 5. Number of respondents in each category

It is worth noting that: 1) if the categorical analysis had included performers only, the final result would be similar. The only important changes would occur in the fifth and the eighth categories, which would be more relevant; 2) if the categorical analysis had included composers only, then the result would include major differences: the leading category would be the fourth, followed by the third and sixth categories, while the original leading two categories would be fourth and seventh (Figure 6).

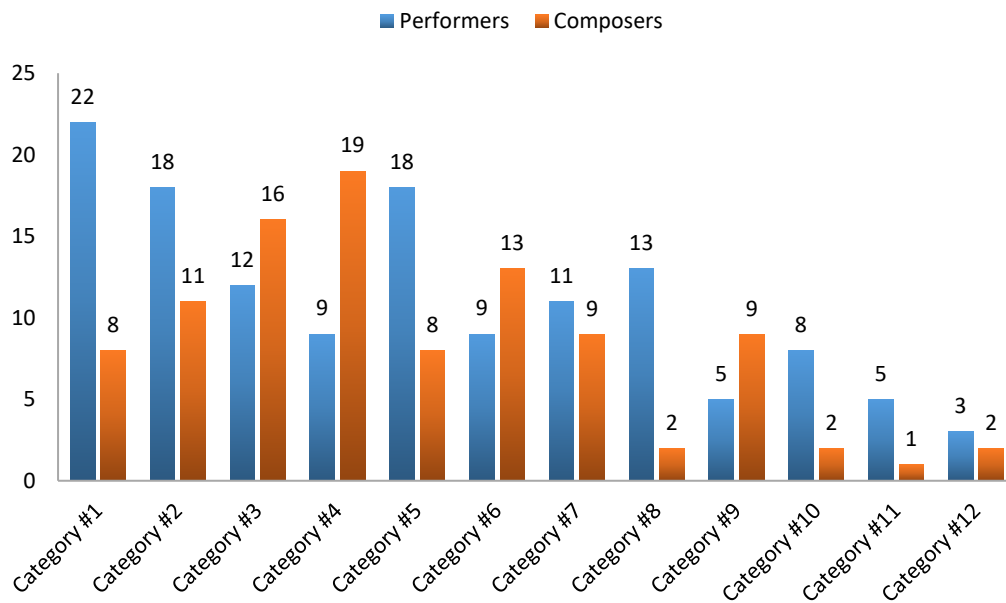


Figure 6. Categories ordered by frequency (composers and performers separated)

Taking into account the difference in results, it could make sense to separate the interviewees into two groups, since they played different roles in the collaboration process. On the other hand, this separation would not take into account the fact that some of the interviewed composers are also performers, and some of the interviewed performers are also composers. Moreover, the interviewed guitarists who are also composers have acted as composers in collaborations with performers who play other instruments. Although there is a difference in the categories' order when separating the interviewees into two groups, it seems correct to keep them all into one group because they are, essentially, musicians talking about collaboration.

5.1.1. The categories

The twelve categories singled out during the categorical analysis are further explained in the next subsections. Each subsection presents a discussion about each specific category, which is illustrated with the most significant excerpts taken from the interviews. Categories are presented according to their relevance, in order to follow the same order presented before.

5.1.1.1. Adaptation of non-idiomatic sections

This category addresses concerns about making music suitable for the guitar, specifically in cases involving music that is playable but not idiomatic. It is interesting to note that some performers and composers mentioned the subject often, while others made no comments (Figure 7).

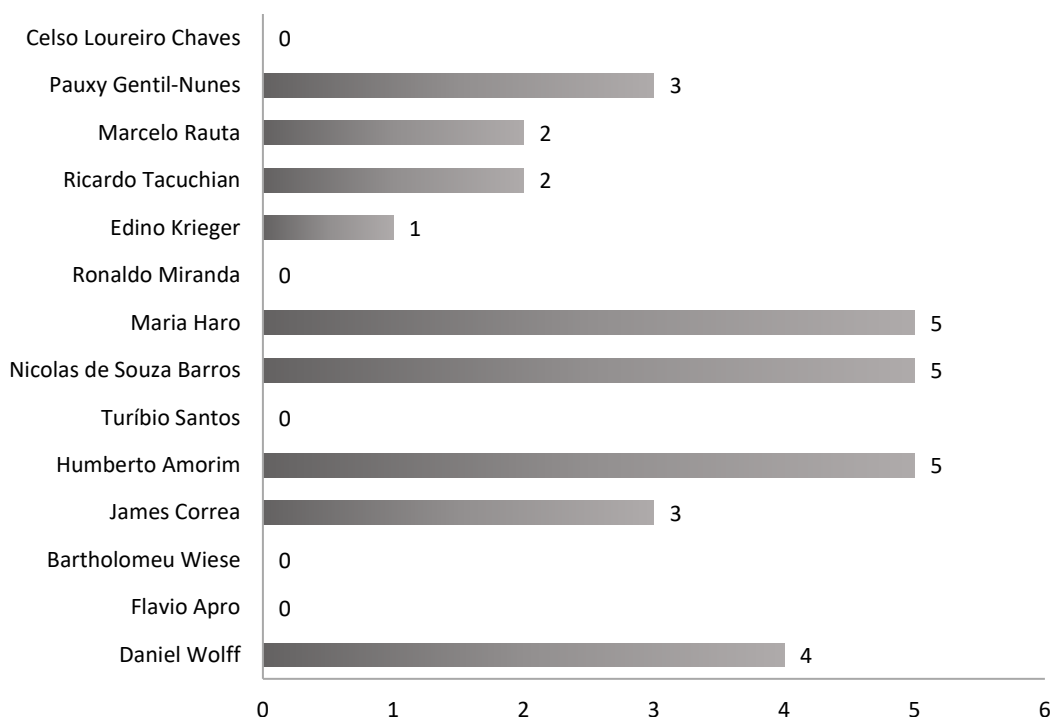


Figure 7. Graph of occurrences: adaptation of non-idiomatic sections

The adaptations mentioned by the interviewees are related to the need for better sonority, for more comfortable positions for the left hand, and for minor adaptations, which are almost imperceptible to listeners, but provide more fluency in playing.

There were some chords at the end that had to be played with the left hand only. It was one note on the fifth string, another on the fourth and the other on the third string. The note on the third string did not sound well with the others. There was a big imbalance. Then the composer changed this part. (James Correa)

James Correa discusses an adaptation required in order to obtain a more balanced sonority in terms of dynamics.

It is also interesting to point out the procedures adopted by performers in order to deal with these adaptations, as it reveals their process of decision making:

My arrangement process is like this: I start a first version that tries to follow as accurately as possible the original text. Then, like a sculptor, I start to remove notes that do not help the execution until I get a more organic result. (Nicolas de Souza Barros)

Playability concerns were also addressed by Daniel Wolff:

I demonstrate [to the composer] that it is possible to play everything he / she wants, showing how it sounds, but by giving up this or that would lead to a more fluid execution. (Daniel Wolff)

It is understandable why performers make such adaptations, since they see how to better exploit the instrument's potential:

It is preferable to cut a note to get a better phrase, or add a note to make the music blast. With those little things you can spice up the interpretation. (Maria Haro)

Humberto Amorim also explained why such adaptations are relevant:

Another aspect, subtler, that occurs very often, according to my experience, refers to a section that is playable, but it is not idiomatic; or you notice that a musical idea can be played in a more idiomatic manner. (Humberto Amorim)

In accordance with the performers' point of view, some composers' described situations that corroborate the need for adaptations of non-idiomatic sections:

I write the whole piece, consulting treatises, books and methods when I have any doubts. When the piece is finished I consider it a draft version. I call a friend to read it. He / she can find chords that are possible to play, but the hand position is very uncomfortable. That is the kind of thing that only a guitarist sees. The non-guitarist composer does not see this. Playing the chord in another position is much easier and the result is the same. (Ricardo Tacuchian)

A similar description was provided by Gentil-Nunes, who also referred to chords that are playable, but not idiomatic:

Sometimes I find possible resources, but they are too uncomfortable: one chord is playable, the other is also playable, but the transition from one to the other does not work, it is not idiomatic. (Pauzy Gentil-Nunes)

In addition, composer Marcelo Rauta describes situations that were mostly addressed by the performers:

Sometimes a note or a group of notes just generate difficulties and do not make enough difference in terms of sonority or to the final musical idea [...]. These notes

certainly can be played differently and, at the end, they will produce a similar sonority. (Marcelo Rauta)

Another case in point, described by Edino Krieger:

I used the tapping technique a lot in this piece [Ritmata]. I used it in many sections, but he [the performer] kept it only at the beginning. It also appeared in the middle section, but he considered it exaggerated, saying that it would not sound well, and proposed an alteration. (Edino Krieger)

In summary, this category demonstrates the intention of both composers and performers in making music playable and suitable for the guitar, and also in thoroughly exploiting the instrument's potential. It presented a variety of approaches, like the performer's search for balanced sonorities, elimination of notes that do not aid the execution, addition or alteration of notes to make piece sections more idiomatic. Moreover, adaptations referred in this category mostly consist of subtle aspects that are hard for non-guitarist composers to identify, as suggested by their interviews.

5.1.1.2. Communication strategies

This category includes respondents' descriptions of the communication strategies adopted during the collaboration. The following graph presents a more balanced distribution of occurrences when compared to the previous category, except for one performer: Daniel Wolff, who demonstrated a marked concern about the subject (Figure 8).

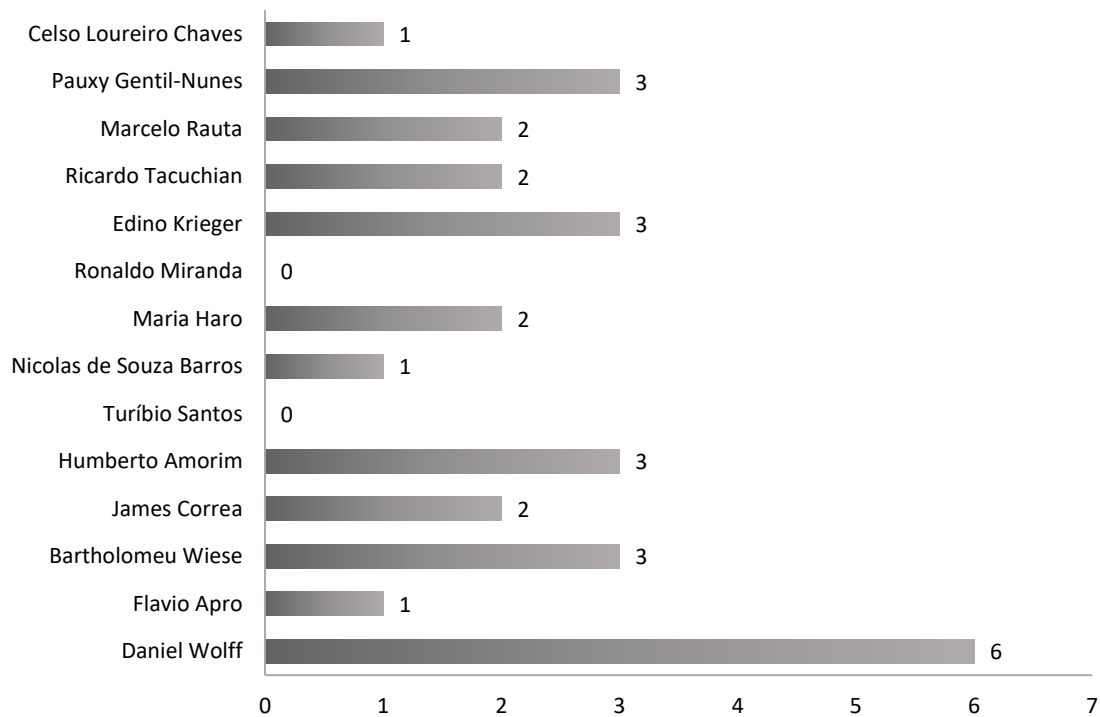


Figure 8. Graph of occurrences: communication strategies

Frequently, a collaboration process starts with a technical dialogue in order to inform the composer about the possibilities and limitations of the guitar:

With non-guitarist composers, the first step is, very often, a technical dialogue on what can and cannot be executed. (Humberto Amorim)

This is an effective strategy that helps composers avoid common mistakes. It also provides information about new possibilities and techniques:

He [the performer] offered to give me some better information on the possibilities of contemporary guitar. Then he spent an afternoon here with me playing stuff and showing possibilities. (Edino Krieger)

Another interesting strategy is to demonstrate new techniques and new playing possibilities used by other composers in existing repertoire:

I have demonstrated the differences when using or not using the fifth finger [of the right hand], exemplifying its use in traditional works of Brazilian guitar literature. (Bartholomeu Wiese)

Additionally, it is worth noting that these strategies also included statements about the performer's role in the collaboration process:

I try to understand what the composer wants in order to serve as a support tool, and help him / her to achieve his / her goal without interfering in his / her way. (Daniel Wolff)

Another case in point:

So, I believe that the performer's role in a joint work should be of a facilitator, so that the composers can express their ideas without much interference. (Flavio Apro)

Wolff's and Apro's approaches corroborate Marcelo Rauta's point of view, as the following statement illustrates:

I work with a performer in order to find the best way to express my ideas in each instrument. (Marcelo Rauta)

James Correa described a strategy applied during the process, which consisted of a demonstration of several playing possibilities of a chord:

I suggested to invert some chord in order to have a better sonority, showing various playing possibilities of a specific chord. (James Correa)

James Correa's purpose, when demonstrating several playing possibilities of a chord, is intended to let the composer decide which alternative stands closer to his / her idea. This strategy was often mentioned during the interviews, and was also addressed by Maria Haro:

I will try to meet the composer in order to show that his / her idea can sound better when played in a different manner. I will ask what he / she thinks. To me, this is the ideal approach. (Maria Haro)

This strategy was not only addressed by performers. Composer Pauxy Gentil-Nunes commented on the importance of analysing several playing possibilities:

[The performer] showed me surprising solutions. Suddenly, a motif was distributed through different strings in a not intuitive manner. I would not be able to imagine it by myself. (Pauxy Gentil-Nunes)

Composer Ricardo Tacuchian also adopts it when collaborating with guitarists:

I ask the performer to play both alternatives and then I decide which one I prefer. (Ricardo Tacuchian)

It is possible to understand, from the participants' answers, the importance of the modes and levels of communication involved in collaborative processes. The answers illustrate the performers' strategies adopted to help composers to overcome the difficulties of writing for guitar, as well as the role of composers and performers in a collaboration. Moreover, the high relevance of this category shows the participants' focus on conducting a structured process, and not relying on intuition only.

5.1.1.3. Composition for guitar by non-guitarist composers

In this category, respondents commented on the problems non-guitarist composers feel when composing for guitar. Their comments help understand why this is a difficult task for these composer, how they deal with the instrument, and what the most common mistakes are. This is the first category that, overall, drew more attention from the composers than from the performers (Figure 9).

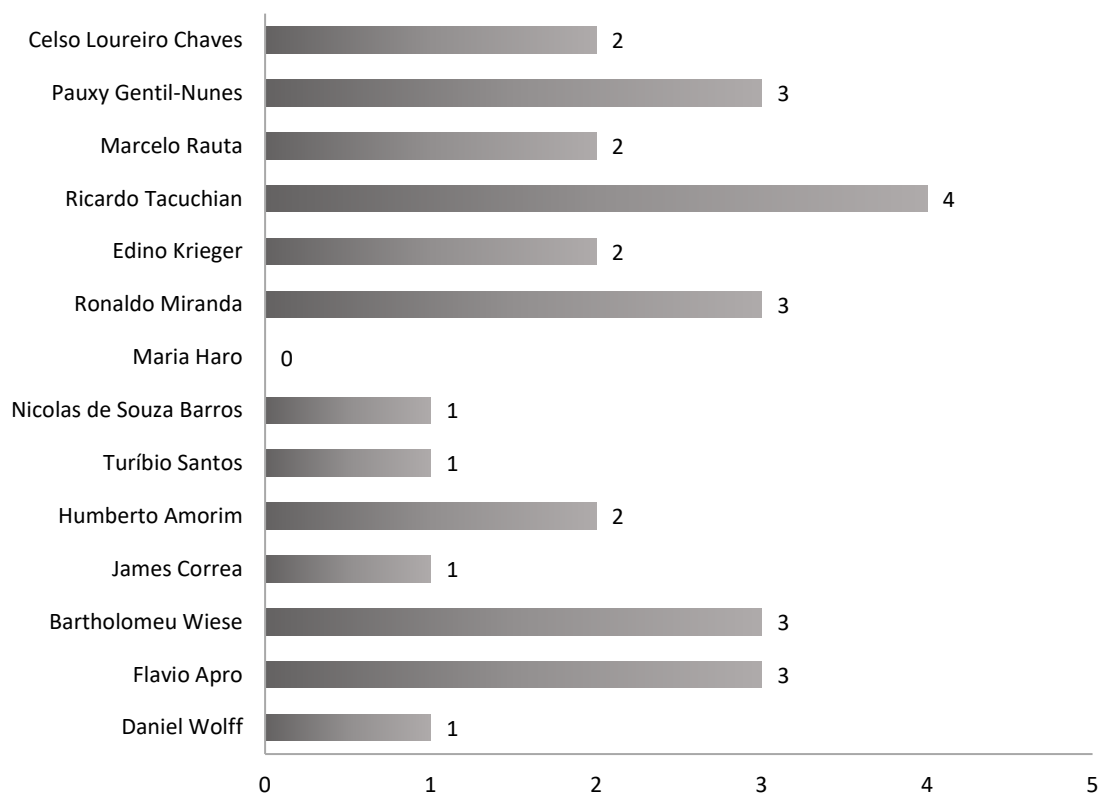


Figure 9. Graph of occurrences: composition for guitar by non-guitarist composers

It is not uncommon to find unplayable sections in pieces written by non-guitarist composers, as mentioned in this excerpt from Daniel Wolff's interview:

The piece that I worked more in the creation process was my father's piece. He did write quite impossible things for the instrument. (Daniel Wolff)

The problem, as explained by Bartholomeu Wiese, is that the guitar requires the composer to understand its idiosyncrasies in order to compose for it:

The guitar is an instrument that requires [from the composer] a reasonable knowledge in order to compose idiomatically. (Bartholomeu Wiese)

In addition, Nicolas de Souza Barros pointed out a common issue:

Actually, non-guitarist composers do not know precisely the instrument's métier. (Nicolas de Souza Barros)

The problems faced by non-guitarist composers are numerous. Turíbio Santos explains that:

It is very difficult to write for guitar. The instrument does not help, since it is at the same time melodic and harmonic, and since the same note can be played on three different strings – sometimes four. (Turíbio Santos)

This problem was also acknowledged by composer Ricardo Tacuchian:

The guitar is a particular case, since we have to be very careful [when writing for it]. (Ricardo Tacuchian)

Composer Celso Loureiro Chaves also addressed this problem:

The guitar is one of the strangest instruments I worked with. Its construction almost makes impracticable the use of serialism, which was my compositional choice. (Celso Loureiro Chaves)

These difficulties can, in some cases, inhibit composers from writing for the instrument. Flavio Apro explains why the composer Willy Corrêa de Oliveira was reluctant to write for the guitar:

One of the composer's resistances was due to the difficulty to understand the logic of the guitar's fretboard. (Flavio Apro)

Frequently, even when composers succeed to understand the logic of the guitar's fretboard, they still do not feel comfortable writing for the instrument:

I had the sensation that I did not know the guitar as well as I thought. It is not easy to find composers that really know the guitar. (Pauxy Gentil-Nunes)

Moreover, as some composers mentioned, difficulties can arise from the use of the piano to write music for guitar:

Generally, the biggest difficulties were due to the overuse of guitar's high positions. As a schooled pianist, I could not stick to the guitar's extension, projecting melodic lines, arpeggios and counterpoints to the highest possible register. The performer made me realise this exaggeration and the technical difficulty of these tessiture extrapolations. (Ronaldo Miranda)

This is a common problem:

Often the composer is thinking about the piano and the playing on the guitar is not as immediate as he / she imagines it to be. (Humberto Amorim)

These statements suggest that using the piano as a support to write for the guitar frequently leads to unplayable sections when the musical ideas are transposed to the latter.

In summary, the problematic of writing for the guitar as non-guitarist composer has been discussed extensively in the literature, and the interviewees' answers, analysed above, provide a clear picture of the scenario. Writing for the guitar is not an easy task to master and this category reinforces this concept, corroborating the discussion presented in section 3.

5.1.1.4. Composer's receptiveness for suggestions

This category includes interviewees' discussion on composers' receptiveness for suggestions during the collaboration process. It presents information on how performers see composers' reactions to their suggestions as well as on how composers deal with performers' suggestions. As the following graph shows, this category also drew more attention from the composers than from the performers (Figure 10).

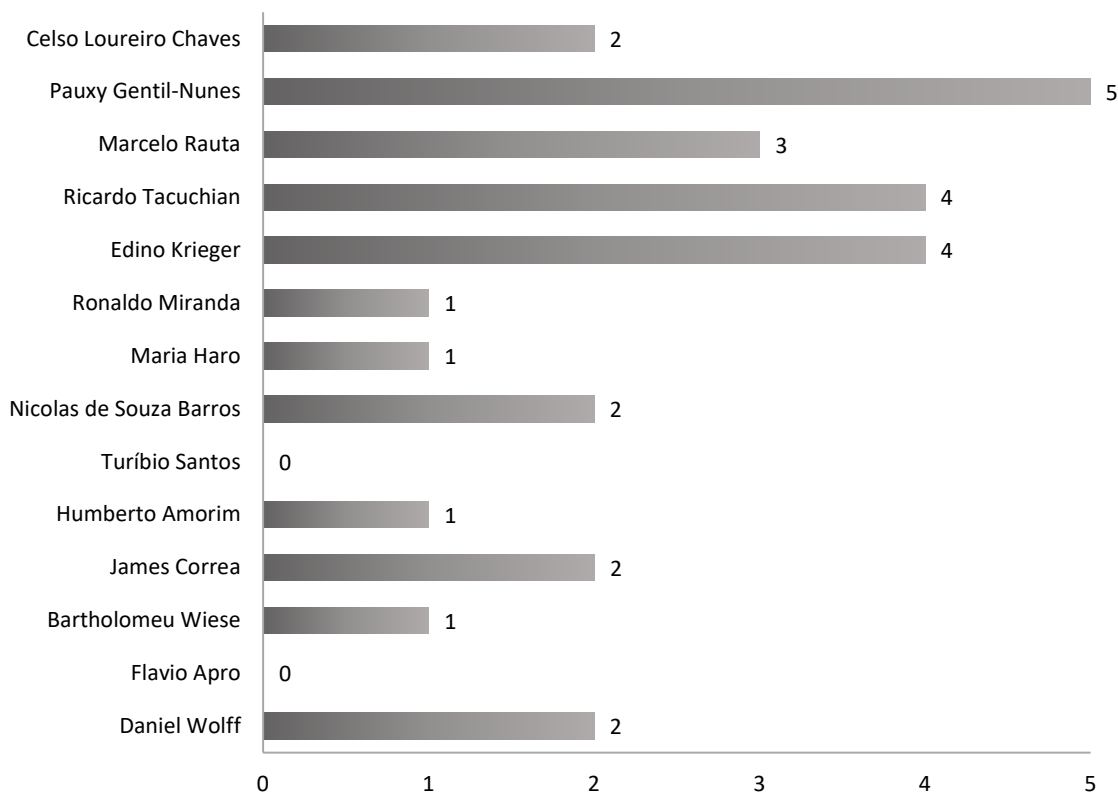


Figure 10. Graph of occurrences: composer's receptiveness for suggestions

This category displayed a dichotomy, as explained by James Correa:

Some composers are more open [to suggestions] while others are less. Some composers accept contributions within their own compositional process while others do not. (James Correa)

This dichotomy was reinforced by Nicolas de Souza Barros:

Composers' receptiveness is inconsistent. (Nicolas de Souza Barros)

This kind of testimonies came from composers too:

Most of the time I agree [with the suggestions]. Sometimes I do not, but most of the time the final decision is the guitarist's decision. The important thing is that my basic idea does not get distorted. (Ricardo Tacuchian)

In spite of this dichotomy, the interviewees mostly reported specific moments involving positive feedback:

Some things I suggested to him that, because of the musical effect, it would be more interesting to use harmonics than real sounds. He liked the result and changed to harmonics. (Daniel Wolff)

Similar feedback was described by Bartholomeu Wiese:

I made some small suggestions and he [the composer] immediately accepted them. (Bartholomeu Wiese)

Humberto Amorim also described a positive feedback. However, he also explained that suggestions are not always accepted by composers, reinforcing the dichotomy:

The receptiveness is good. But suggestions are not always accepted by him [the composer]. (Humberto Amorim)

The same positive feedback was also expressed by composers, as in this excerpt from Krieger's interview:

It was a very useful assistance because then I started to have a deeper knowledge of the instrument's possibilities. So I used this knowledge in later pieces. (Edino Krieger)

The benefits from the collaborative process were also addressed by Pauxy Gentil-Nunes:

I noticed that his [the performer's] contribution was very important: it was primordial. (Pauxy Gentil-Nunes)

Another case in point from Rauta's interview:

I had no difficulties with the collaborative process, I had only benefits from it, especially when it comes to the learning process. (Marcelo Rauta)

Finally, composer Ronaldo Miranda also described a positive attitude towards the performer's suggestions:

I immediately accepted the slight modifications suggested [by the performer]. (Ronaldo Miranda)

When it comes to negative feedback, composer Celso Loureiro Chaves explained that he does not welcome suggestions into the compositional process:

I hate interferences during the compositional process. (Celso Loureiro Chaves)

Despite the fact that the interviewees' description mostly addressed positive feedback from collaborative processes, the dichotomy presented in this category is not surprising. Actually, it is particularly relevant, since non-idiomatic ideas can push performers to overcome technical issues.

5.1.1.5. Performer's intervention level

This category includes references that classify performers' intervention according to different levels, from minor corrections to major alterations. This category's graph (Figure 11) shows a more even distribution of occurrences when compared to the first one.

Moreover, we can see that the category drew the attention of both composers and performers, but performers mentioned it more often.

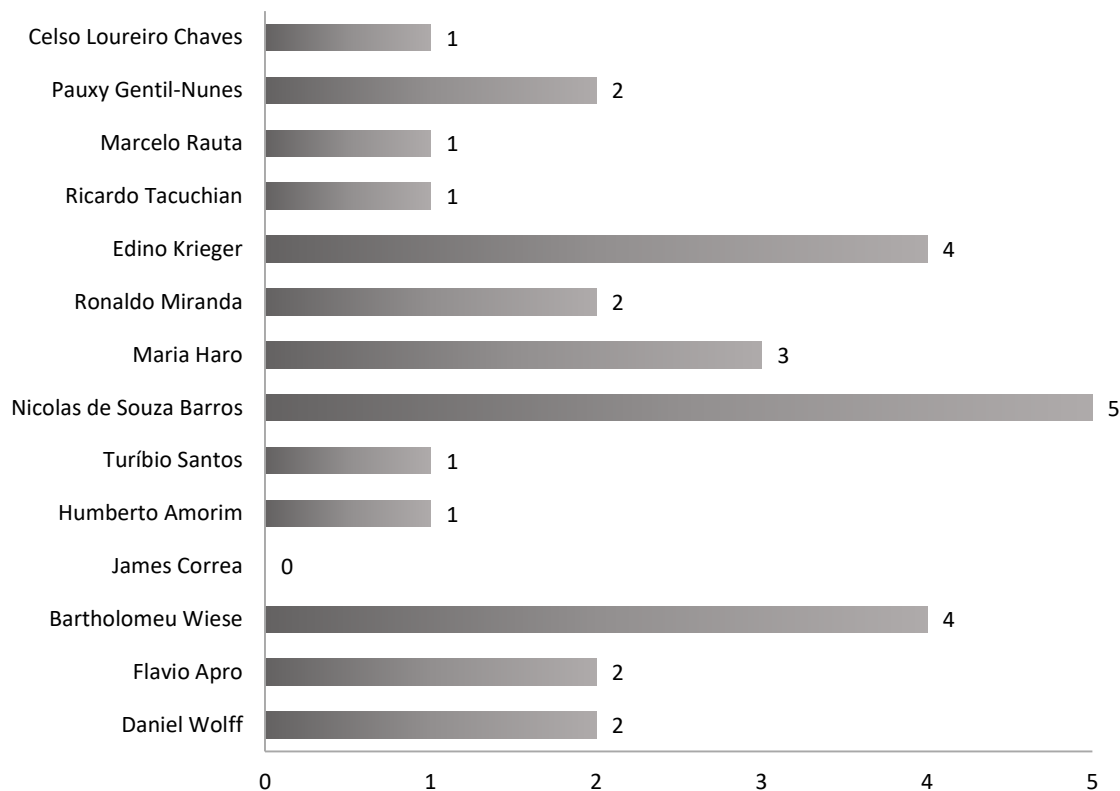


Figure 11. Graph of occurrences: performer's intervention level

In this category, there were references to pieces that basically did not require adaptations, as commented by Turíbio Santos:

The results were guided by the creation of sonorities. I practically did not have to correct anything because the composer knew how to 'play' with the guitar. (Turíbio Santos)

References to occasional contributions, however, were more frequent, as Celso Loureiro Chaves reports:

The performer's contribution, during the compositional process, is solely occasional. (Celso Loureiro Chaves)

Composer Ronaldo Miranda also reported the need for occasional alterations:

And this was how we developed our collaboration. I wrote and he criticised or suggested some small changes from time to time. (Ronaldo Miranda)

Also describing the collaboration process, Marcelo Rauta referred to small adaptations:

The following happened [during the collaboration]: the idea was there and, if it was unplayable, the performers suggested to change, to eliminate or to add one note. (Marcelo Rauta)

A similar description was provided by Edino Krieger:

I finished the piece and showed it to him [to the performer], who made a few comments and gave me suggestions. (Edino Krieger)

Occasional contributions were also addressed by performers:

I remember that, in the first piece, there was some unplayable things and we checked this together. It needed three or four modifications. (Flavio Apro)

Another case in point from Maria Haro's interview:

Nicanor [Teixeira] is very precise with all notes he wants [to write]. Therefore, the alterations were minor. (Maria Haro)

Finally, there were several statements indicating that major changes were required:

The piece is great, but it has a problem: the third movement would have to undergo major adaptations in order to work well. (Nicolas de Souza Barros)

A similar situation was described by Bartholomeu Wiese:

I also had experiences with other non-guitarist composers in which more information had to be exchanged. For example, I remember a composer's work, which is very beautiful, but it had to undergo profound alterations, chords for example, in order for it to work. (Bartholomeu Wiese)

Situations like these may occur when the composer is still not acquainted with the guitar's characteristics, as the next statement points out:

I must say that over time the intervention level became lower because the composer increasingly dominated the métier of the instrument. (Humberto Amorim)

This category suggests that there are contrasting levels of interference by the performers, and that there is no clear pattern when it comes to works for guitar written by non-guitarist composers. Depending on the composer's understanding of the instrument's characteristics, some collaborative processes involve occasional corrections, whereas other processes may require major alterations. The latter, however, is less frequent when composers become acquainted with the instrument's idiosyncrasies.

5.1.1.6. Transmitting / Learning guitar features

This category refers to the performers' and composers' approach to transmitting / learning characteristics of idiomatic writing. Remarkably, five participants did not comment on this topic (Figure 12).

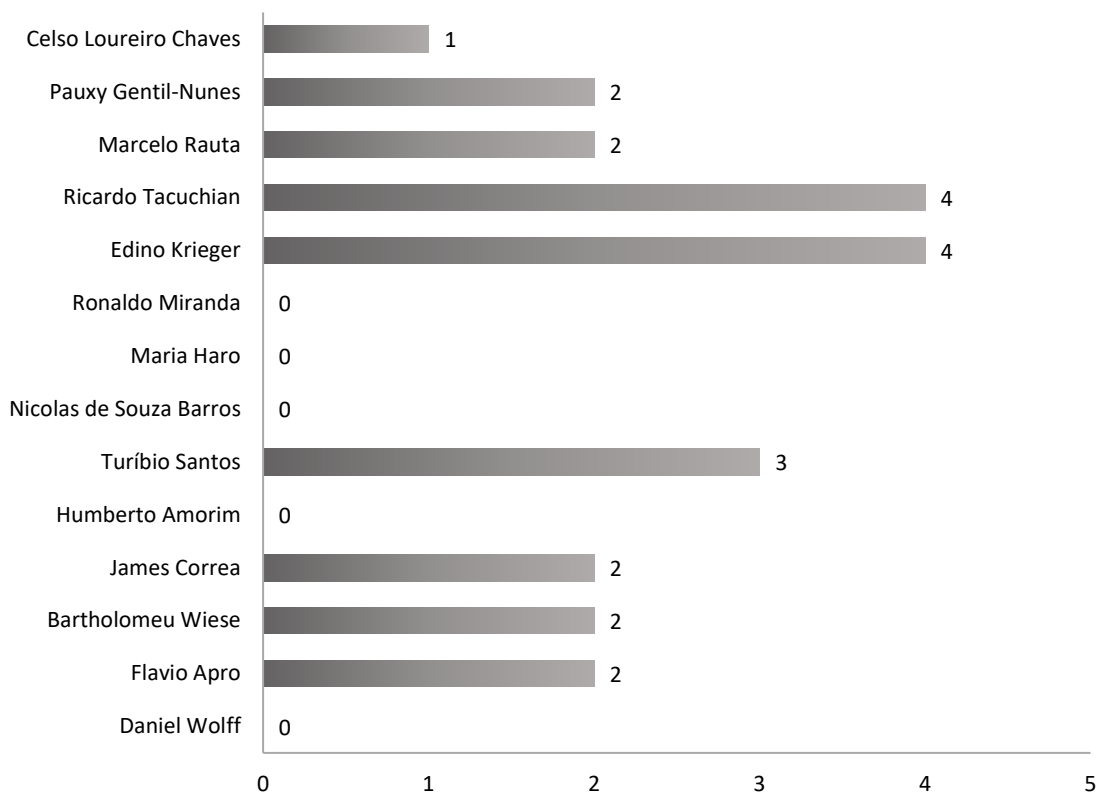


Figure 12. Graph of occurrences: transmitting / learning guitar features

The topic suggests that a wide variety of methods was used by the interviewees. Composers, when working in direct contact with performers, try to understand the guitar's characteristics, as explained by Flavio Apro:

He [the composer] asked for very specific things like: to take the guitar to his home to show some techniques and demonstrate how the guitar's tessiture and positions work, what is possible and impossible to be played. (Flavio Apro)

This approach consists of direct contact, prior to the compositional process, to provide the composer with relevant information regarding guitar writing. It was also adopted by Bartholomeu Wiese:

I went to the composer's home in order to explain the applicability of the technique of the right-hand's fifth finger. He listened carefully, he liked it and accepted to write [a piece using this technique]. (Bartholomeu Wiese)

Some performers chose a theoretical approach to transmit the characteristics of their instrument:

One of the things I did was to give the composer a table with a drawing of the guitar's fretboard and the note's location in the score. I explained to him how the positions work on the guitar and how much the hand covers when in first position, in second position and so on. (James Correa)

Others performers prefer a practical approach:

To give some guitar lessons to the non-guitarist composer. It's the only way to avoid having to literally rewrite the work. (Turíbio Santos)

Additionally, interviewees provided references about how composers find their own manner of demystifying guitar writing:

I became acquainted with the literature and obviously learned a lot from the resources used by the great composers from the past and the present. (Ricardo Tacuchian)

Another case in point, described by Edino Krieger:

This is a composer's normal concern: to be informed about the technical and expressive possibilities of each instrument in order to be able to properly write for these instruments. (Edino Krieger)

Composer Marcelo Rauta adopted a similar approach:

Generally, when I am writing for an instrument I do not know well, I try to understand it. I look for orchestration treatises and other texts, but I do not look for specific methods of an instrument. (Marcelo Rauta)

In summary, this category reveals that composers and performers have their own approach to learning / transmitting the instrument's characteristics, since there was wide a variety of approaches described by the interviewees. Performers' methods vary from theoretical procedures to practical procedures, whereas composers' approaches are more standard, and include learning from the repertoire or from the publications that describe the instrument.

5.1.1.7. Promoting the creation of new works

This category includes references to how and why performers instigate composers to write for the guitar and how composers see the demand of new works for the instrument. This category drew special attention from composer Ricardo Tacuchian (Figure 13).

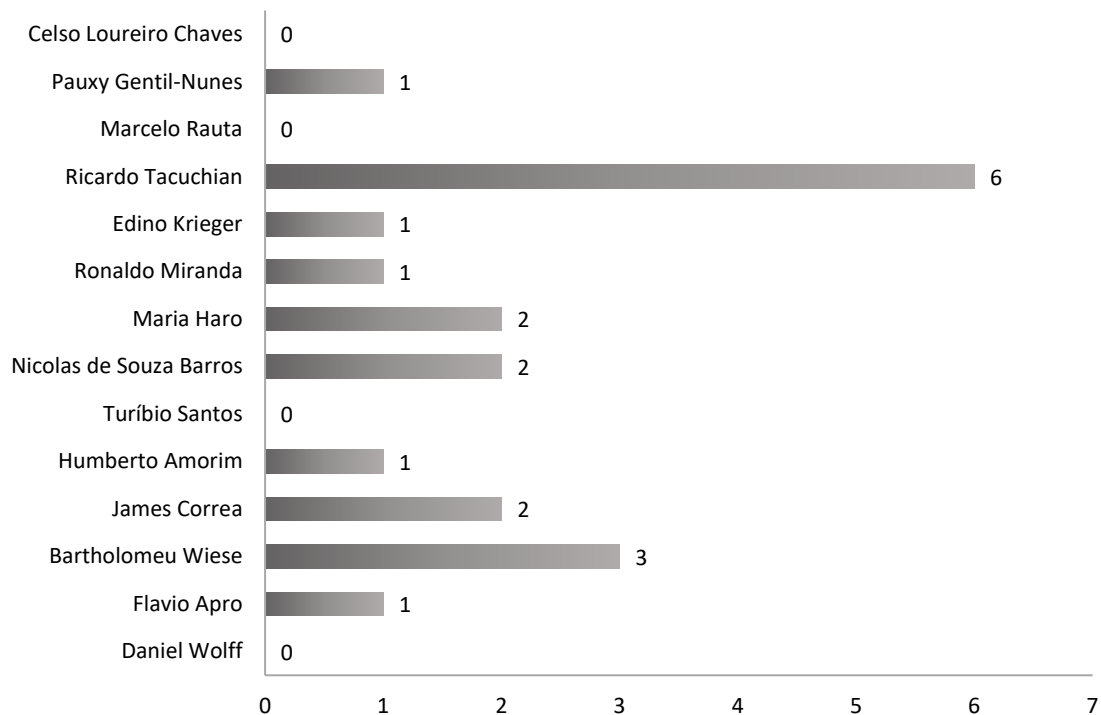


Figure 13. Graph of occurrences: promoting the creation of new works

Encouraging non-guitarist composers to write for the guitar helps to expand the repertoire's possibilities, since these composers often develop new ideas from their particular approach to the instrument. Consequently, their ideas encourage performers to find new ways of playing. This is one reason why performers normally point out the importance of this repertoire, stating that:

it is essential to encourage non-guitarist composers to write for the instrument.
(Nicolas de Souza Barros)

This point of view is corroborated by Humberto Amorim's statement:

I believe that collaborative processes between non-guitarist composers and guitarists are very productive and have to be instigated. Performers should not be afraid of contacting composers. They should talk to non-guitarist composers and instigate them to write for the instrument. (Humberto Amorim)

It is worth mentioning that performers are generally engaged in promoting the creation of new works:

This is something I have accomplished: to encourage the composer to write. (Maria Haro)

Another case in point, described by James Correa:

I keep encouraging other composers to write for the guitar. I hope to convince more composers to write for the instrument. (James Correa)

Flavio Apro also described his engagement in promoting the creation of new works:

The composer Willy [Corrêa de Oliveira] wrote the piece due to my insistence, as well as the insistence of other colleagues [...]. We loved Willy's music and then we start to encourage him [to compose for guitar]. (Flavio Apro)

This demand for new works seems to induce composers to overcome their resistance to write for solo guitar:

He insisted so much that I ended up writing a piece for guitar. (Ricardo Tacuchian)

This is particularly noticeable when performers are interested in recording or publishing as well:

After a while he asked me to write a piece for a collection that he was doing at Max Eschig in Paris. (Edino Krieger)

Discussions about this category show that, by encouraging non-guitarist composers to write for the instrument, guitarists are taking an active part in the creation of new music. The consistent demand for new works as well as the composer's receptiveness to collaborative processes have been essential for the repertoire's development.

5.1.1.8. Correction of unplayable sections

This category addresses unplayable piece sections that required alterations by the performer. It also addresses unplayable chords, counterpoint, accompanied melodies, and arpeggio patterns that present unsustainable notes due to position shifts, unreachable notes that would require impossible extensions for the left hand, simultaneous notes to be played on the same string (Figure 14).

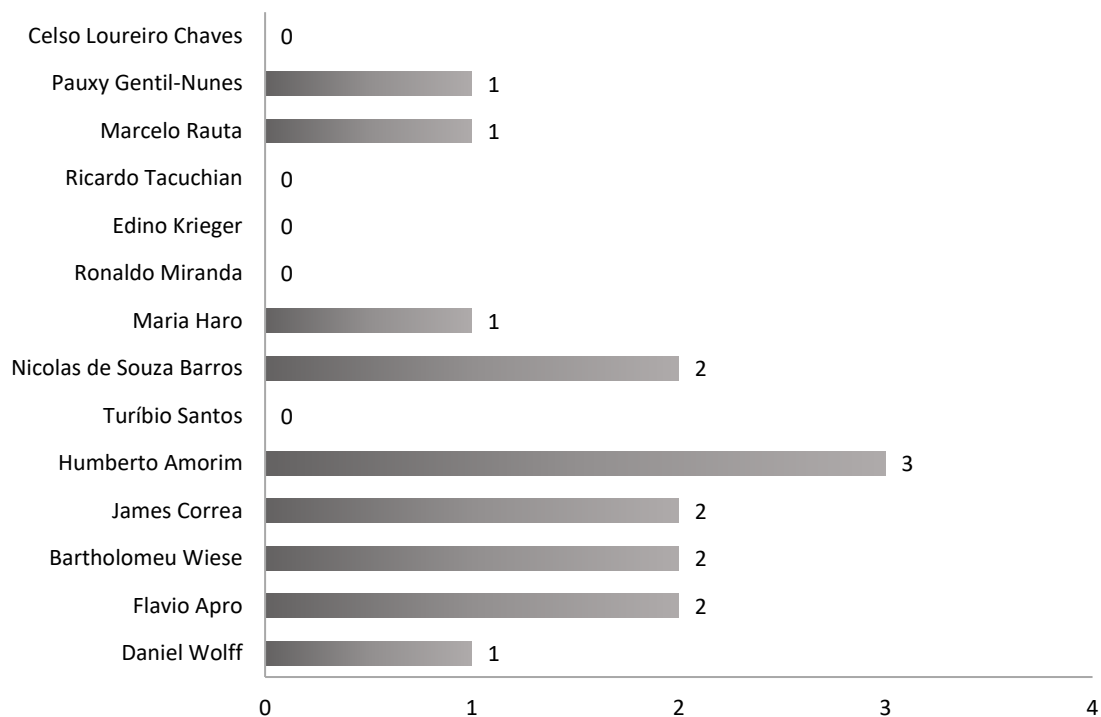


Figure 14. Graph of occurrences: corrections of unplayable sections

Performers' concerns about the topic can be demonstrated by the following statement:

Generally, this parameter – the playability – is acted on by the guitarist / collaborator, whereas he / she interferes rarely in other areas. (Nicolas de Souza Barros)

This statement leads to the conclusion that Nicolas de Souza Barros sees this category as the core of a collaboration process. It is corroborated by Humberto Amorim's declaration, which refers to a situation that happens very often, according to his opinion:

Very often the six-note chords are not playable because one note is not reachable. (Humberto Amorim)

Maria Haro addressed a similar issue:

The issue of sustaining long notes is very common on the guitar. (Maria Haro)

The same issue was also commented by composer Pauxy Gentil-Nunes:

There were some unsustainable notes, but I changed their duration in order to make them playable. (Pauxy Gentil-Nunes)

Performers' concerns on the topic are justified, mostly because unplayable sections are quite frequently found in works by non-guitarist composers. Guitarist Daniel Wolff provided an example:

He did write quite impossible things for the instrument. Basically we worked on finding various alternatives. (Daniel Wolff)

Another case in point was described by Flavio Apro:

I remember that there were impossible things in the first piece and we worked on them together. (Flavio Apro)

Unplayable sections are certainly recurrent in works by non-guitarist composers. However, the lower relevance of this category when compared to the first category, "adaptation of non-idiomatic sections", demonstrates that the former is not the main issue underlying collaborative works. Thus, the difference between these two categories reveals the relative importance that composers and performers give to idiomatic compared with playability concerns.

5.1.1.9. Collaboration modalities

This category refers to different types of collaboration. It addresses: 1) collaboration during the composition process; 2) revision of the score after the composition process; and 3) meetings prior to the composition process, intending to demonstrate the instrument possibilities.

This category drew the attention of all composers, but less than half of the performers mentioned it during the interviews (Figure 15).

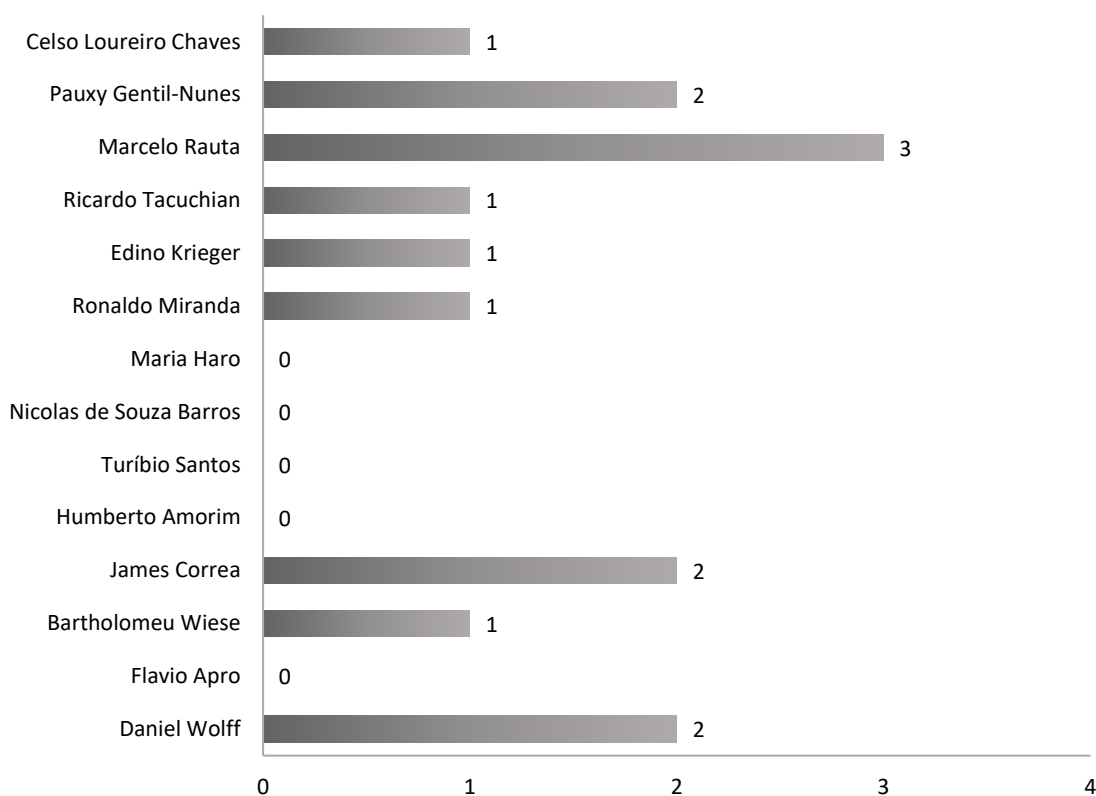


Figure 15. Graph of occurrences: collaboration modalities

The different collaboration modalities were mentioned by some interviewees, as the following excerpts show:

I think it is important to collaborate with different composers and with different types of collaboration. (James Correa)

Although the guitarist James Correa mentioned different collaboration modalities (he preferred the term ‘types of collaboration’), he did not identify any in particular. Daniel Wolff, however, did identify collaboration modalities:

I interacted with the composer during the composition process and / or reviewing of the work. (Daniel Wolff)

This statement mentions the existence of two different modalities of collaboration: 1) collaboration during the composition process, as mentioned also by Ronaldo Miranda:

I agreed to write a piece for solo guitar [...] expecting an important advantage: his [the performer’s] technical assistance during the compositional process. (Ronaldo Miranda)

And 2) revision of the score, as mentioned by Marcelo Rauta:

The entire process happened after I put the music on paper, all my ideas, the entire work. The revision was done afterwards in order to check the possibilities. (Marcelo Rauta)

Pauxy Gentil-Nunes also mentioned the topic:

I sent the score to him and he sent it back to me with his revision. [...] We had, maybe, only one meeting. It wasn't an ongoing contact. (Pauxy Gentil-Nunes)

The third kind of collaboration modality, mentioned at the beginning of this category, was chosen by Edino Krieger:

He spent an entire afternoon giving me a contemporary classical guitar lesson, showing lots of possibilities. Then, I wrote the piece and when it was ready, I showed it to him. There was no continued contact. (Edino Krieger)

This category presents a variety of approaches. Interviewees, however, normally choose one modality over the others. Nonetheless, modalities can be combined, enriching the process. Regarding the relevance of each modality, the first two topics were recurrent, whereas the third was rarely mentioned.

5.1.1.10. Later revisions

This category addresses the need for new revisions to the score, during the preparation for performance, at a point when the collaboration process is normally finished. It is worth mentioning that this category was not considered as a part of the previous category (collaboration modalities) since, at this point, the score is normally already published (Figure 16).

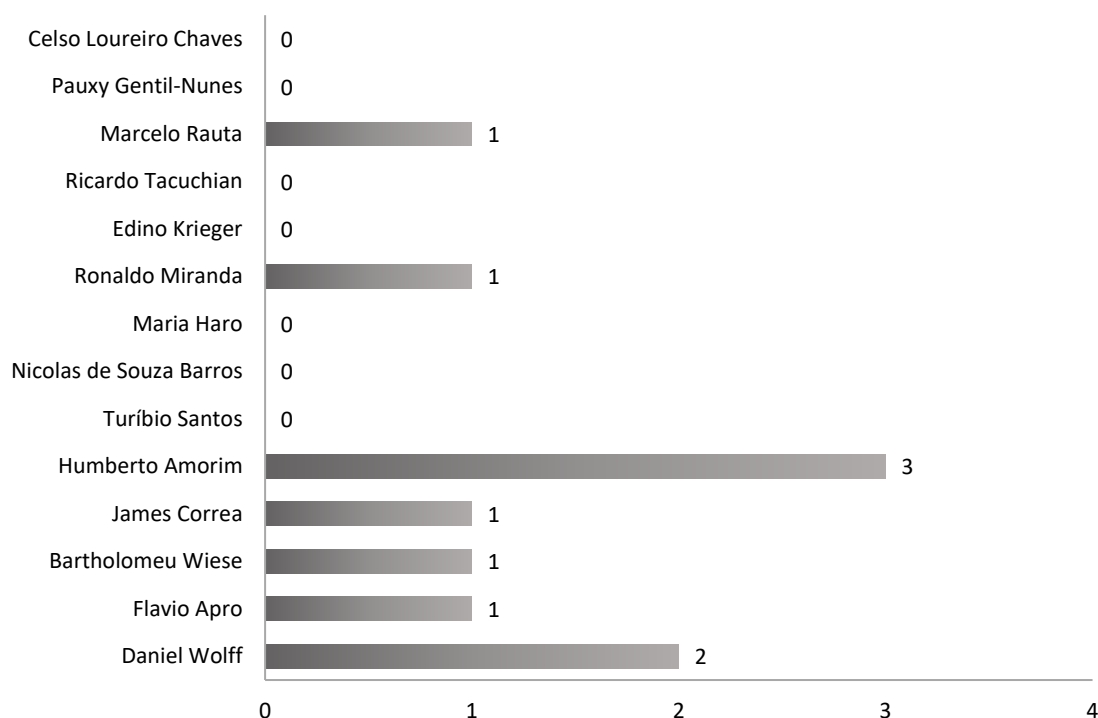


Figure 16. Graph of occurrences: later revisions

Interviewees commented on the need for a maturation process involving later revisions:

In fact, a work will always mature with time, and that also happens with technical issues, because you discover better solutions and the fingerings change by consequence. (Bartholomeu Wiese)

This concept of maturation was also pointed out by James Correa:

There is always room for more work. The process undergoes maturation. When it comes closer to the moment of play the piece you begin to notice things that you did not realise six or seven months ago, because you start to have a closer relation with the piece. (James Correa)

Another case in point was provided by Humberto Amorim:

You know that the process does not end in two or three meetings. Many times a great idea arises after the piece is completely processed. (Humberto Amorim)

Some performers achieve good results quite early and the final version of the score is finished before the premiere:

It is always a constant review. But I notice that when I am already playing the piece, it generally does not require further revisions. (Daniel Wolff)

Composer Marcelo Rauta described a concrete situation in which a later revision, after a second performer decided to play one of his pieces, took place:

I practically rewrote one of my works for the guitar: Miniaturinhazinhas. [...] The first version was reviewed by the guitarist Átila de Carvalho [...] The second version, clearer and more feasible, was reviewed by the guitarist Renan Simões. (Marcelo Rauta)

Although this category was addressed by both composers and performers during the interviews, the occurrence graph shows the composers' lack of interest in the subject. Nevertheless, it is comprehensible, since it generally refers to a period when performers are working by themselves.

5.1.1.11. Study of composition / arrangement by the performer

This category refers to the importance of the study of composition or arrangement by the performer in order to better understand the composers' tasks. This topic was not planned to be addressed during the interviews, but it was mentioned spontaneously by some respondents. It was addressed by both composers and performers, but there were few occurrences (Figure 17).

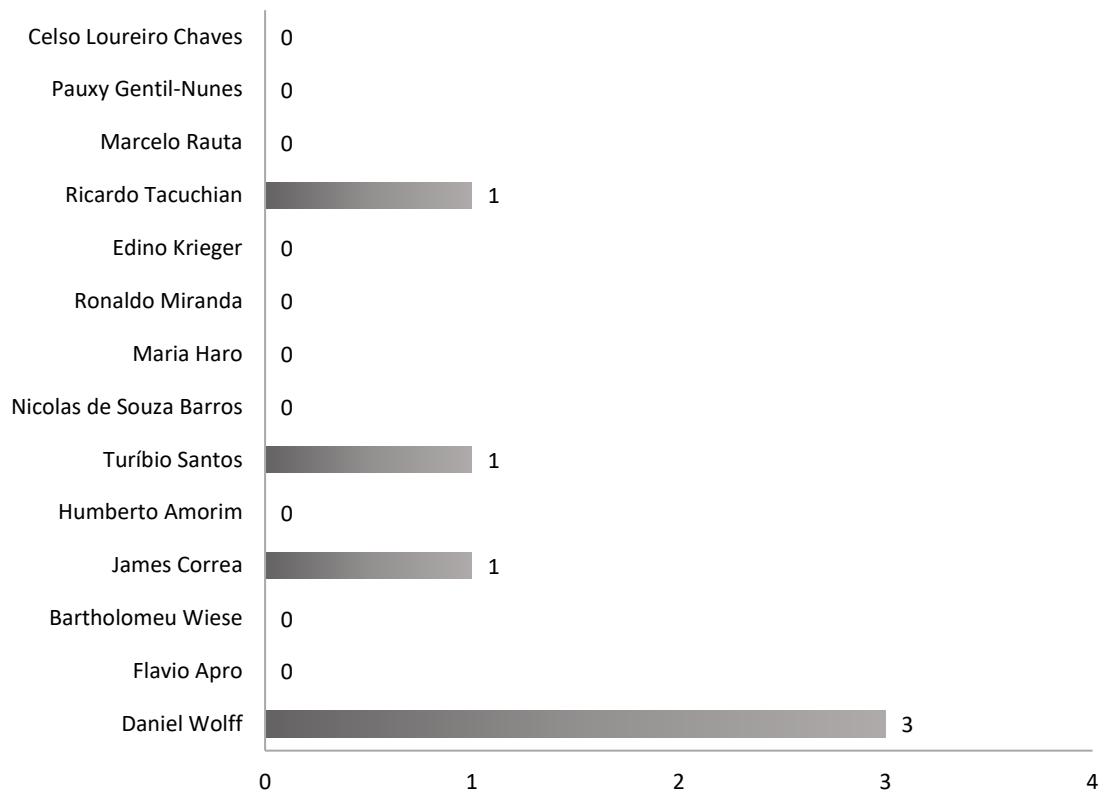


Figure 17. Graph of occurrences: study of composition / arrangement by the performer

According to the few interviewees who commented on this category, performers can become better prepared to collaborate with composers if they study composition:

All guitarists should exercise the practice of composition so that they can understand the difficulties of this matter and so that they can advise composers. (Turíbio Santos)

In accordance, the following testimonial by Daniel Wolff validates the previous claim:

I noticed a difference in the way I face the interaction with the composer. I thought it got better after I started to dedicate myself to the composition, because I try to understand not only the instrumental question, but also the compositional effect that the composer wants. (Daniel Wolff)

This is not only a performer's point of view, since composers also consider that, in a collaboration, performers can learn more about the process if they understand the composers' activity:

I think that the player also learnt a lot with me because I conveyed to him the composer's view. (Ricardo Tacuchian)

Despite being addressed by a small number of participants, this category approaches an important issue: the importance of understanding the difficult task faced by composers.

5.1.1.12. Differences between interaction with guitarist composers and non-guitarist composers

This category addresses differences between collaborating with guitarist composers and non-guitarist composers. Although this category was one of the main issues underlying this research, it was rarely mentioned by the interviewees (Figure 18).

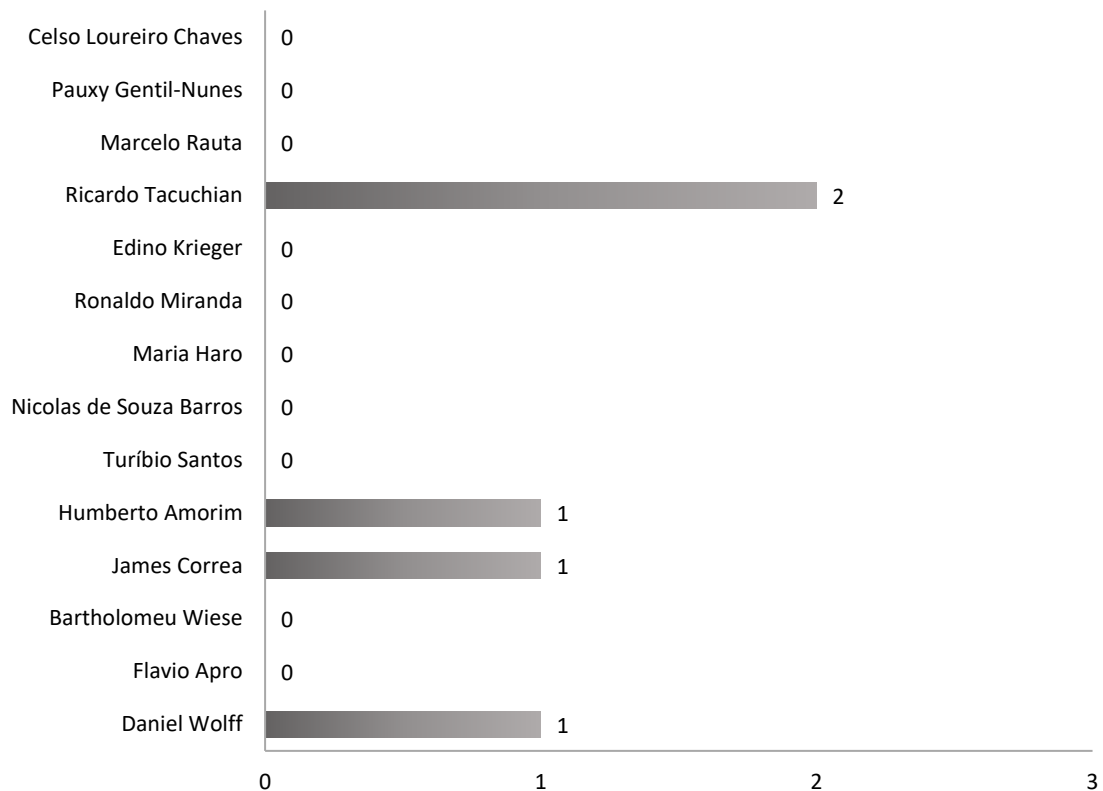


Figure 18. Graph of occurrences: differences between interacting with guitarist composers and non-guitarist composers

The participants who discussed this category claim that the difference between collaborating with a guitarist composer and a non-guitarist composer is clear:

There's a big difference if the composer plays the guitar, as you are then in an equal relationship, since one knows what the other is talking about. It's very

different from working with a composer who does not play the guitar and is writing for guitar for the first time. (James Correa)

Humberto Amorim also pointed out the differences between these two groups of composers:

Normally the composers who play the guitar have a more precise technical / mechanical idea regarding what sound they want on the guitar. Composers who are not guitarists often have an idea in mind that, depending on their relationship with the instrument, cannot be fully executed. (Humberto Amorim)

The low relevance of this category was unexpected. It seemed that participants identify differences between a non-guitarist composer and a guitarist composer in the composition process, but when it comes to collaboration, their focus lies in other issues, as presented in the previous categories.

5.1.2. The repertoire

The selected repertoire by the interviewed composers, along with the pieces commissioned for the second stage of this research, was performed¹³ in thirteen concerts in Europe (Table 8):

Table 8. List of recitals

Country	City	Date	Event
Portugal	Aveiro	12 th February 2015	Irmão Violão at University of Aveiro
Portugal	Oporto	30 th May 2015	Irmão Violão project at Casa da Guitarra
Portugal	Aveiro	13 th June 2015	Performa Conference – University of Aveiro
Portugal	Vila Real	14 th November 2015	Ponto de Guitarra Festival
Portugal	Aveiro	10 th December 2015	Post-ip Conference – University of Aveiro
Italy	Bologna	8 th February 2016	San Sigismondo International Guitar Festival

¹³ The entire repertoire in some cases and only a part in others.

England	London	17 th March 2016	Recital at Embassy of Brazil in London
England	Guildford	23 rd March 2016	International Guitar Research Centre – University of Surrey
Portugal	Oliveira de Azeméis	16 th April 2016	Oliveira de Azeméis Guitar Festival
Portugal	Aveiro	22 nd April 2016	Irmão Violão project at Arte Nova Museum
Croatia	Šibenik	25 th July 2016	Musica appassionata – 9 th Classical Music Festival
Croatia	Novi Vinodolski	26 th July 2016	Art Novi Classical – 6 th Classical Music Festival
Croatia	Malinska	28 th July 2016	Recital at St. Marije Magdalene Monastery

It is noteworthy that several premieres took place during these concerts: *Estudo nº 1* by Marcelo Rauta: Vila Real/Portugal on the 14th of November, 2015; *Tocata* by Pauxy Gentil-Nunes: European premiere in Bologna on the 8th of February, 2016; *Portais e a abside* by Celso Loureiro Chaves: Portuguese premiere in Oporto on the 30th of May, 2015; *Páprica* by Ricardo Tacuchian: Portuguese premiere in Aveiro on the 12th of February, 2015.

It is worth mentioning that the six selected pieces are perfectly playable and do not require further revisions. They present, however, some aspects and particularities that are characteristic of works by non-guitarist composers that were mentioned during the interviews, which will be discussed next.

5.1.2.2. Uncomfortable positions

The first section of the *Estudo nº 1* by Marcelo Rauta – about thirteen measures – requires the use of a bar with finger 1 during the at least ten consecutive measures. This section is playable, but it makes finger 1 become stiff, since this finger has to stay in the same position, and requires some strength to acquire a good tone, during a considerably long time. As a result, finger 1 does not behave properly to play the second section, since

it takes time to recover from the uncomfortable position at the end of this section (Figure 19).



Figure 19. *Estudo nº 1* by Marcelo Rauta – beginning of the first section

This particularity is scarcely acknowledged by non-guitarist composers, unless they have hands-on experience with the instrument. Guitarist composers, on the other hand, can perceive this immediately. It is worth noting how a composer formulate musical ideas:

I formulate musical ideas in my mind and then I transpose them to the instrument. This, however, does not mean that I throw notes carelessly, expecting that players find a way to play them. (Marcelo Rauta)

Despite the fact that the composer was probably not trying to write a difficult part, it resulted in a very hard section to play, even though it is playable. Maybe this is why this piece was written in 2012 (and reviewed by a guitarist at that time), and premiered only in November 2015 by me – after I spent a couple of months working on this piece. On the other hand, this is an example of a non-guitarist composer pushing performers to overcome technical issues.

Another example of uncomfortable positions is shown in the next example. The marked chord, when isolated from the musical context, is not complicated. However, in this specific context, it becomes complex to execute (Figure 20):

Figure 20. *Appassionata* by Ronaldo Miranda – uncomfortable chord in high position

This chord, although playable, demands an uncomfortable position for the left hand. The guitarist Fabio Zanon, in his version, changes the original chord for a different one (Figure 21):

Figure 21. *Appassionata* by Ronaldo Miranda - chord in high position - Fabio Zanon's suggestion

Zanon's suggested chord takes into account the pattern established by the ascending line in the previous measure. It is considerably easier to play and more comfortable for the left hand. It is up to the performers to decide which one suits better their technical possibilities and musical intentions.

Páprica by Ricardo Tacuchian displays a harmonic structure based on a system invented by the composer: The T-System. One of the challenges of using this system in a solo guitar composition was described by Tacuchian in his interview:

The T-System is something between the atonal and the tonal. The guitar, due to its tuning, is a very tonal instrument. So, when you make a tonal deformation, the left-hand positions become a little odd. (Ricardo Tacuchian)

The following excerpt illustrates the composer's statement (Figure 22):

The image shows a musical score for guitar, consisting of two systems. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system's treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and the bass staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second system's treble staff has a key signature of one flat (B-flat) and the bass staff has a key signature of one flat (B-flat). The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'p' (piano) and 'accel' (accelerando). The notation includes various accidentals and phrasing slurs, illustrating the 'odd left-hand positions' mentioned in the text.

Figure 22. *Páprica* by Ricardo Tacuchian – odd left-hand positions

The entire piece is perfectly playable, but the first three measures of this excerpt do lead to odd left-hand positions, as commented by the composer. In order to keep the long notes, the guitarist has to use odd, but playable left-hand fingerings.

5.1.2.3. Non-idiomatic sections

Among the selected pieces, *Tocata* by Pauxy Gentil-Nunes is the one that better suits the guitar's idiomatic features. The composer does not play the guitar, but as he explains, he understands the instrument very well:

I never studied any method nor the repertoire. I only know the positions on the guitar. I can read music on the guitar slowly, depending on what it is, [...] but I do not have technique. [...] I know the guitar's fretboard, but in a very theoretical manner, in other words, I know how it works, but I am not able to play it. (Pauxy Gentil-Nunes)

The *Tocata*, however, has one minor issue regarding the right-hand fingering for an arpeggio pattern. The arpeggio section starts in an idiomatic manner (Figure 23):

livremente (rápido)

V

Fluente (♩ = 56)

93

96

cresc. pouco a pouco

Figure 23. *Tocata* by Pauxy Gentil-Nunes – Beginning of the arpeggio section

In this example, there is one repetition of the thumb (p-p-i-m-a-m-i-m-p-i-m-a-p-i-m-a) that can be performed quite easily. An alternative solution, to avoid the repetition of the thumb, is to adopt a string crossing fingering in which the index finger crosses over the others to reach the first string (p-i-m-a-i-m-i-m-p-i-m-a-p-i-m-a). Both fingerings work well. The composer, however, inserts a small change in the arpeggio pattern on measure 105 (Figure 24):

105

IV

III

f *cresc.*

Figure 24. *Tocata* by Pauxy Gentil-Nunes – Non-idiomatic arpeggio pattern

The added notes, although playable, generate some difficulties for the right hand: 1) the string crossing fingering, in order to avoid the repetition of the thumb, can become complicated; 2) the fingering that repeats the thumb is now awkward: on its repetition, the thumb has to play the fifth and fourth strings simultaneously (p-pp-i-m-a-m-i-m-pp-i-m-a-pp-i-m-a). The difficulty is related to the control of the thumb, which has to be accurate in order to make all notes sound clear and to make noticeable the difference between the E –

which is accentuated – and the C sharp and F sharp – which are not accentuated. In summary, there is no optimal solution for this measure because it is not as idiomatic as the previous one. One of the interviewed performers, referring to a similar situation, mentions this issue with non-idiomatic arpeggio patterns. He describes a piece that had

five consecutive measures with an arpeggio that should have the same pattern, but it had one note modified in the pattern. It was something so subtle that it was barely audible. (Daniel Wolff)

5.1.2.4. Complex position shifts

Regarding the problematic of writing for guitar as a non-guitarist composer, Celso Loureiro Chaves described his experience with the instrument:

The guitar is one of the strangest instruments I worked with. Its construction almost makes impracticable the use of serialism, which was my compositional choice. (Celso Loureiro Chaves)

Chaves is a pianist and he used the piano to write his only piece for guitar. Hence, the transposition of his ideas to the guitar led to some difficulties (Figure 25).

Figure 25. *Portais e a abside* by Celso Loureiro Chaves - overcomplicated position shift

To play these marked chords is particularly difficult, although playable. The first appoggiatura and the first chord have to be played in the first and second positions, respectively, while the second appoggiatura and the second chord have to be played in the twelfth position. Hence, this passage requires a significant position shift. This is probably one of the sections mentioned by one of the performers who collaborated with Chaves:

I read some excerpts out of the music's context, in a slow tempo, and I considered them playable. But when preparing the piece for the performance, these excerpts, in the context of the piece, were extremely difficult to play. They were not natural for the hand. They should have been different. (James Correa)

On the other hand, this is another example of a non-guitarist composer pushing performers to overcome technical issues.

Ronaldo Miranda pointed out, about his composition process, that, as a trained pianist, he had some difficulties when writing for solo guitar:

Generally, the biggest difficulties were due to the overuse of guitar's high positions. [...] I could not stick to the guitar's extension, projecting melodic lines, arpeggios and counterpoints to the highest possible register. (Ronaldo Miranda)

Indeed, the *Appassionata* exploits high positions in various moments. The next excerpt provides an example of counterpoint and a melodic line reaching high positions (Figure 26):

The image shows a handwritten musical score for guitar. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with various performance instructions: 'rall.' (ritardando), 'mp' (mezzo-piano), and 'Leve e fluente' (light and fluent). A tempo marking '(♩ = 88)' is also present. The notation includes a melodic line with slurs and a counterpoint line with chords. The score is written in a fluid, handwritten style.

Figure 26. *Appassionata* by Ronaldo Miranda - transposing one note one octave up

On the guitar there are various limitations when it comes to counterpoint in high positions. In this context, this section works quite well, although it is particularly difficult to play due to the combination of a position shift and a three-note chord at an extremely high position at a relatively fast tempo.

5.1.2.5. Unsustainable notes

A recurrent issue in non-guitarist composers' works is the problem of sustaining long notes. This subject was addressed in several interviews:

Problems with sustaining long notes are quite common in the guitar. (Maria Haro)

Another case in point:

Many notes had their duration reduced because there was no possibility to sustain them. This is very common. Sometimes a chord is playable, but its notes cannot be sustained [...] in the way they were written. (Humberto Amorim)

In the selected repertoire, this issue can be found in the *Appassionata* by Ronaldo Miranda (Figure 27):



Figure 27. *Appassionata* by Ronaldo Miranda - unsustainable note

In this example it is impossible to sustain the note D – in the upper voice – and simultaneously play the lower note F on a six-string guitar. On a seven-string guitar, for example, it would be possible. However, this piece was written for the six-string guitar. Nonetheless, reducing the duration of the note D to a crochet does not affect the melodic line, especially because this note is barely audible as a minim. Therefore, this long note is a mere writing issue and does not compromise the performance. When performing the piece, guitarists will intuitively reduce the duration of the long note. A similar situation was described by another composer:

There were some notes that could not be sustained, but I simply changed the duration to make them sustainable. (Pauxy Gentil-Nunes)

5.1.2.6. Tempo issues

Edino Krieger, as he explained during his interview, wrote the *Passacalha para Fred Schneiter* without a guitarist's continuous contact:

[The performer] spent an entire afternoon giving me a contemporary classical guitar lesson, showing lots of possibilities. Then, I wrote the piece and when it was ready, I showed it to him. There was no continued contact. (Edino Krieger)

This *Passacalha* has only one minor issue: the tempo of the tremolo section, which is somewhat slow (Figure 28):



Figure 28. *Passacalha para Fred Schneiter* by Edino Krieger - slow tremolo

The composer wrote an indication for the quaver note to be played at 98 beats per minute. Ideally, a tremolo should be played considerably faster than this in order to produce an interesting effect. The composer probably considered that, in this case, a faster tempo would be too fast for the *Passacaglia*'s theme on the bass. One possible solution would be to add more notes to the tremolo, like Johann Dubez does in his *Fantaisie on Hungarian themes*. Dubez writes a six-note tuplet (Figure 29).

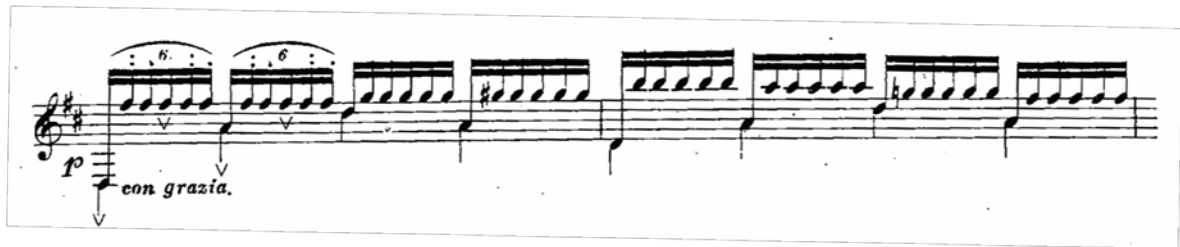


Figure 29. *Fantaisie on Hungarian Themes* by Johann Dubez - five notes on the tremolo line

As a result, there are five notes, instead of three, in the tremolo line. A non-guitarist composer may not even know that this is possible. As Edino Krieger explained, he worked with Turíbio Santos before he started to compose this piece. Therefore, the performer did not have a chance to advise the composer on this matter.

5.1.2.7. Idiomatic features

The selected repertoire makes use of several of the guitar's idiomatic features. The most recurring is, certainly, the transposition of chords in parallel movement – also called movable chords¹⁴. This feature consists of maintaining a fixed disposition of the left hand's fingers, which can move along the guitar's neck. This feature was recurrent in all the pieces from the selected repertoire:

In the excerpt below, from *Tocata* by Pauxy Gentil-Nunes, the composer uses the same movable chord through nine measures. The instable rhythmic structures – caused by the constant changes in time signatures – and the variety of dynamics provide an interesting contrast to each chord (Figure 30).

¹⁴ "Chords can either be **open** or **movable**, indicating respectively the presence or lack thereof of an open string. An intrinsic feature of the open chord is that its shape cannot be moved up or down the neck without the harmonic quality of the chord being changed" (Godfrey, 2013, p. 49).

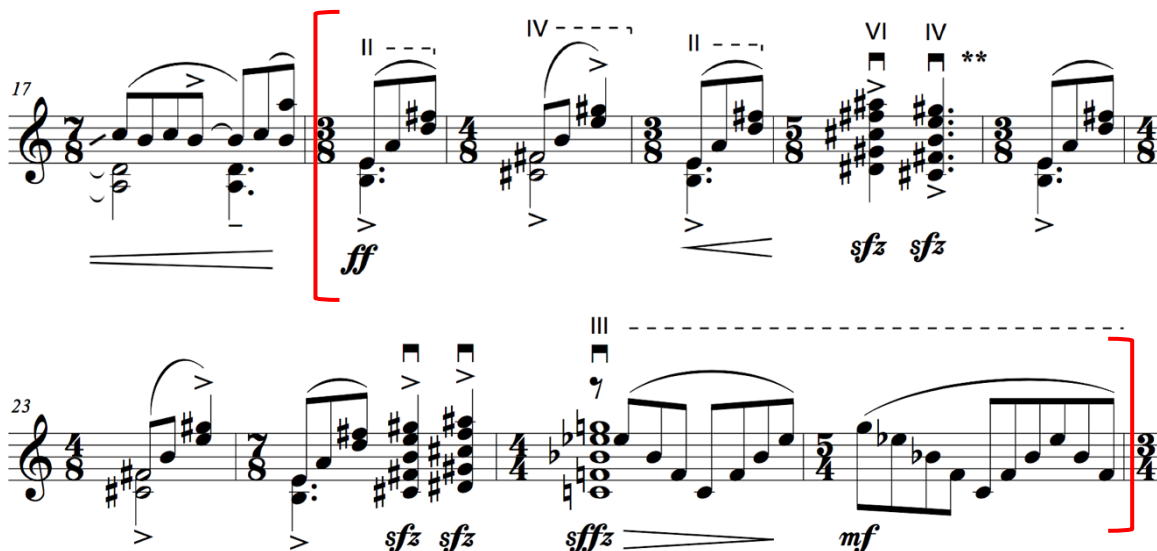


Figure 30. *Tocata* by Pauxy Gentil-Nunes - movable chords

The first section of the *Estudo nº 1* by Marcelo Rauta is played entirely with a movable chord. The composer developed a noteworthy arpeggio pattern with a pedal on the open 6th string. Despite the interesting approach to this idiomatic feature, this section leads to discomfort, caused by holding this movable chord for a relatively long time, as explained before (figure 31).



Figure 31. *Estudo nº 1* by Marcelo Rauta - movable chords

In the following example from *Appassionata* by Ronaldo Miranda, the composer uses chords with the same disposition of the left hand finger at the beginning of each marked measure. The counterpoint lines between each chord generate an expressive idiomatic sonority (Figure 32).

Figure 32. *Appassionata* by Ronaldo Miranda - movable chords

Ricardo Tacuchian, in *Páprica*, also applies this idiomatic feature. In the following example, the five-note chords move chromatically over the first positions with a *glissando* effect (Figure 33).

Figure 33. *Páprica* by Ricardo Tacuchian - movable chords

Movable chords cannot include open strings, since they are obviously not movable. On the other hand, these stationary notes on open strings, combined with movable chords, can produce a powerful idiomatic effect. Edino Krieger exploits this feature in the *Passacalha para Fred Schneiter* (Figure 34):

Figure 34. *Passacalha para Fred Schneiter* by Edino Krieger - movable chords combined with open strings

This example shows six-note chords in a chromatic descending pattern. The composer's idea is to maintain a fixed disposition of the left hand's fingers – which will play

notes on the second, third, fourth and fifth strings – moving along the guitar’s neck, whereas the notes on the first and sixth strings will remain stationary, since they are always open strings.

Another idiomatic feature exploited in the selected repertoire is the usage of natural harmonics combined with regular notes. In the next example, Pauxy Gentil-Nunes uses harmonics as accompaniment to the main melody, which is played with regular notes. With the resulting texture, the composer creates a very idiomatic sonority (Figure 35).

Lento (♩ = 60) (destacar o elemento central)

*** harmônicos naturais: ◇ altura resultante, ◆ traste de referência.

Recitativo (♩ = 40)

Figure 35. *Tocata* by Pauxy Gentil-Nunes - harmonics combined with regular notes

At the beginning of the *Estudo nº 1*, Marcelo Rauta also exploits this feature, but with a different approach. In this case, harmonics and regular notes are played simultaneously, demonstrating the composer’s understanding of harmonics that can sound balanced along with regular notes (Figure 36):



Figure 36. *Estudo nº 1* by Marcelo Rauta - harmonics combined with regular notes

The composer Celso Loureiro Chaves also applies this feature in *Portais e a abside*, but following a different approach. While the right hand plays the harmonic, the left hand plays the bass line – left hand only (Figure 37):

Figure 37. *Portais e a abside* by Celso Loureiro Chaves - harmonics combined with notes played by the left hand only

In short, the application of several subjects discussed during the interviews were found in the six selected pieces, such as uncomfortable positions for the left hand, non-idiomatic sections, complex position shifts, unsustainable notes. Other subjects were most likely reformulated by the composers after their collaborative process and, therefore, were not found in the repertoire: unplayable piece sections, for example. Finally, the large number of technical difficulties of this repertoire reveals that works by non-guitarist composers constitute a significant contribution that encourage performers to overcome unusual technical issues.

5.2. Case study: Collaboration process with Samuel Peruzzolo-Vieira

As Smith (2013) explains, commissioning works for the instrument is one of the main ways to make a contribution to the musical world, to the guitar community and to audiences. This is a standard practice for her guitar duo: “my ensemble with Rob MacDonald, *ChromaDuo*, decided that one of the main ways for us to make a contribution

was to commission” (p. 61). She further mentions that “we both have a passion for new music, and recognize that the repertoire needs constant revitalization if the guitar is to survive and thrive” (p. 61). In agreement with Smith’s statement, I commissioned three pieces from my brother, non-guitarist composer Samuel Peruzzolo-Vieira: *After Ando’s church on the water* (2015), *54 toys* (2015) and *For guitar* (2016)¹⁵. Despite being commissioned by me, *For guitar* was also commissioned by the University of Aveiro to be a set piece for the *Prémio de Interpretação Frederico de Freitas*, a competition organised by the university for its bachelor and master degrees students. Therefore, this was a double commission. *For guitar* was premiered on the 20th of May, 2016, by the competitors, whereas *After Ando’s church on the water* and *54 toys* were premiered by me at a guitar festival on the 14th of November, 2015, in Vila Real, Portugal.

5.2.1. Context

Several results from the previous section (the exploratory stage) were used to plan and organise the collaborative work. Procedures based on results from the exploratory stage departed from the categorical analysis undertaken during that stage:

- 1) the organisation of the sessions took into account the second and seventh categories (collaboration strategies and transmitting / learning guitar features respectively), dedicating the first meeting to explaining the instrument’s characteristics to Samuel and providing him with the specific bibliography for non-guitarist composers;
- 2) the tenth category (collaboration modalities), which takes into account a variety of collaboration approaches that ranges from a simple score revision to full collaboration during the composition process, was used as a basis for the modalities applied to the case study;
- 3) the first and eighth categories (adaptation of non-idiomatic sections and corrections of unplayable sections, respectively) were the basis for a specific collaborative strategy: providing the composer with various alternatives of both unplayable and non-idiomatic sections while allowing the composer to decide what came closer to his idea by explaining what he would gain and what he would have

¹⁵ In the PDF version of this thesis, the commissioned pieces listed in Section 5.2 have direct hyperlinks to video recordings. In the printed version, readers can access <http://peruzzolo.wordpress.com/phd/>, where all multimedia files produced for this project are available.

to give up, according to each alternative. Moreover, the strategy of discussing not only the adaptation of these sections but also their interpretation was based on the first and eight categories.

The nine sessions were organised in the following manner: 1) one session was fully dedicated to an overview of the guitar's features; 2) five sessions for direct collaboration during the compositional process of the first two pieces; 3) one session dedicated to the creation of an interpretation for these pieces; 4) one session to discuss the revision of the third piece, including discussion about interpretation and a small addition to the final version of *54 toys*; and 5) a look back session. The number of sessions and the dates were defined according to our availability. Indeed, several incompatibilities of each one's agenda, at the time this project was conducted, would not allow us to follow a rigorous schedule.

Table 9. Sessions dates and topics

Session	Date	Session's main topic
1 st session	31 st December 2014	Overview of the guitar's features.
2 nd session	18 th February 2015	First draft of <i>After Ando's church on the water</i> .
3 rd session	13 th April 2015	First draft of <i>54 toys</i> .
4 th session	6 th July 2015	Second draft of <i>After Ando's church on the water</i> .
5 th session	17 th July 2015	Second draft of <i>54 toys</i> .
6 th session	4 th October 2015	Third draft of <i>54 toys</i> .
7 th session	8 th November 2015	Creating an interpretation for <i>After Ando's church on the water</i> and <i>54 toys</i> .
8 th session	24 th May 2016	Final version of <i>For guitar</i> and final version of <i>54 toys</i> .
9 th session	25 th September 2016	Look back session

Although we planned (and conducted) a specific session to discuss interpretation issues, previous sessions also included some discussion on this subject. In addition, during the seventh session (the one dedicated to the creation of an interpretation for the pieces) we also discussed aspects related to the adaptation of *54 toys*. Thus, the tasks involving interpretation and the adaptation of pieces were difficult to dissociate, also because some adaptations were taking into account possible interpretations, and vice versa.

5.2.2. Video coding and analysis

HyperResearch software was used to code and analyse main subjects from the collaboration sessions.

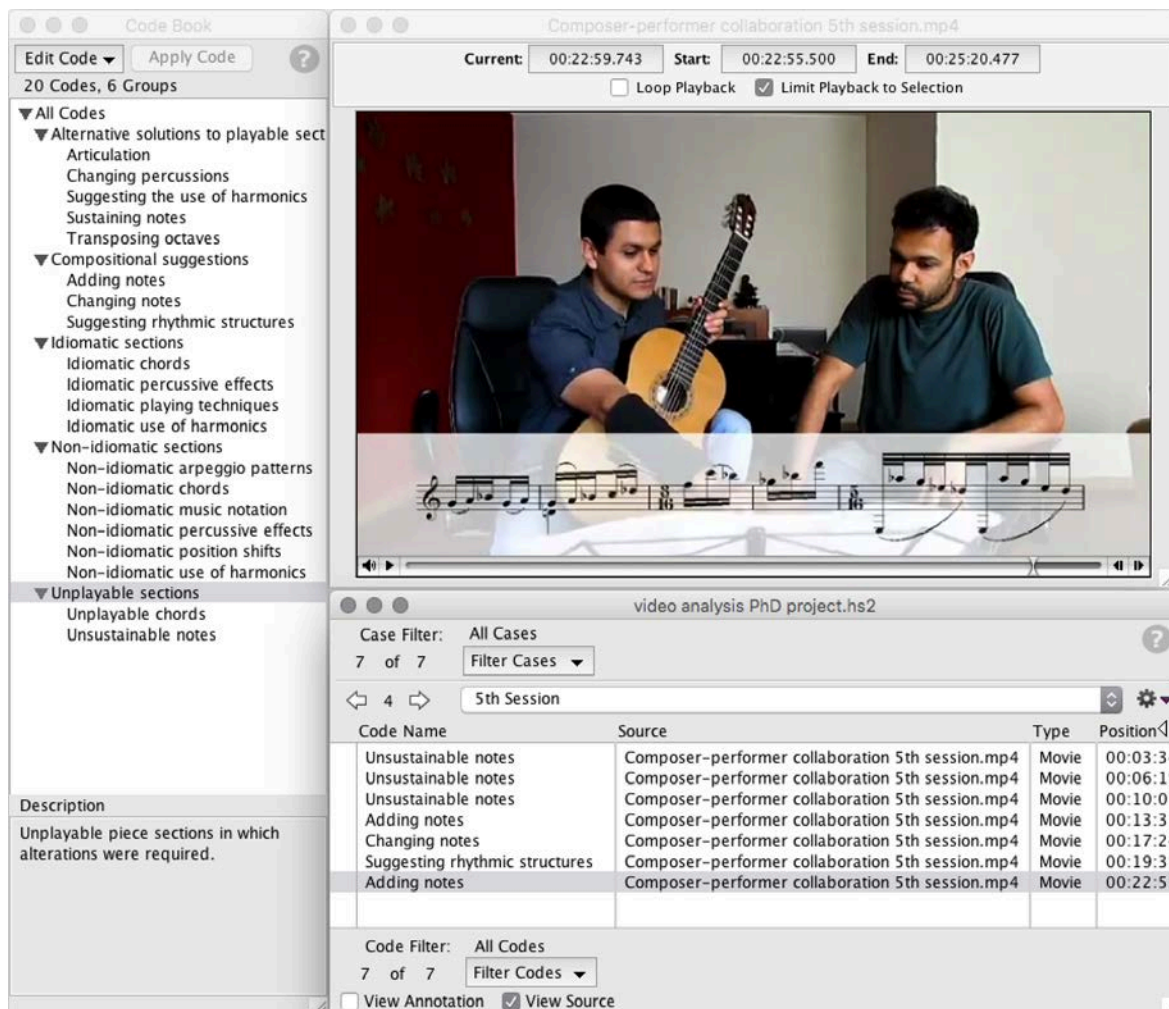


Figure 38. Video coding using HyperResearch

Sessions two through eight were used to generate a list of codes¹⁶ representing meaningful groups – which were organised by frequency – considering the frequency report automatically generated by the software. The first and ninth sessions were not considered in this categorisation since the former was intended to better inform the composer about the

¹⁶ The categorical analysis (undertaken in the previous section) uses the term “categories” instead of “codes”. In essence, both have the same meaning.

guitar's features, possibilities and limitations, whereas the latter was intended to discuss the entire process and not the specificities of each piece.

Thus, discussion regarding adaptation of the pieces in sessions two through eight generated a total of twenty codes – with thirty-three occurrences – organised into five groups:

- 1) **Non-idiomatic piece sections:** this group includes references to playable but uncomfortable piece sections (or unconvincing sonorities) that could become more idiomatic;
- 2) **Alternative solutions to playable sections:** this group includes references to work sections that were playable as originally written, but a different alternative was considered;
- 3) **Unplayable sections:** this group compiles codes that take into account unplayable piece sections in which alterations were required;
- 4) **Compositional suggestions:** this group includes codes that refer to suggestions regarding the compositional process;
- 5) **Idiomatic sections:** this group covers all references to idiomatic piece sections that were written by Samuel.

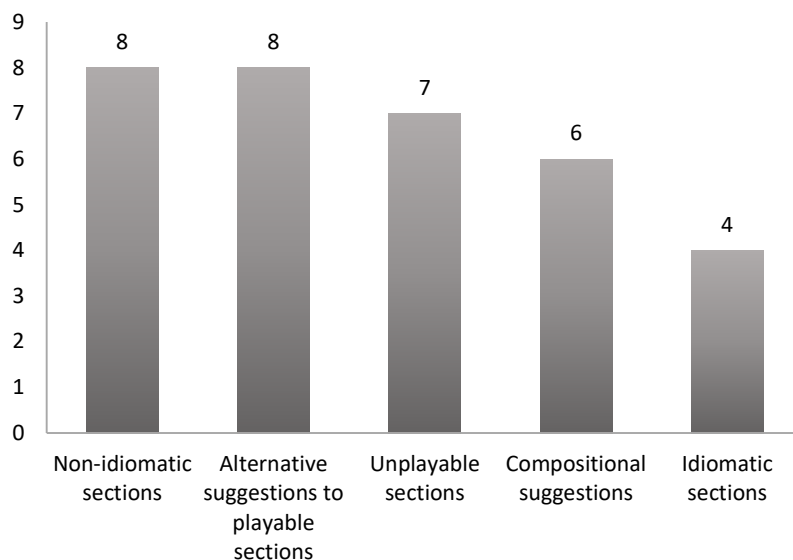


Figure 39. Groups: graph of occurrences

Interestingly, “non-idiomatic sections” occurred more frequently than “unplayable sections” (Figure 39). This same aspect was also found in the categorical analysis of the

exploratory stage. In this second stage, however, this difference was not as marked as it was in the previous stage, as the graph above suggests. Nonetheless, the group “alternative solutions to playable sections” also considers moments in which discussion addressed the intent to make pieces more idiomatic, even if the analysed sections were playable as originally written. Therefore, by combining the first and the second groups into one (Figure 40) – as a matter of comparison– the difference regarding “non-idiomatic sections” plus “alternative solutions to playable sections” compared to “unplayable sections” would be greater, similar to the difference found in the categorical analysis of the exploratory stage.

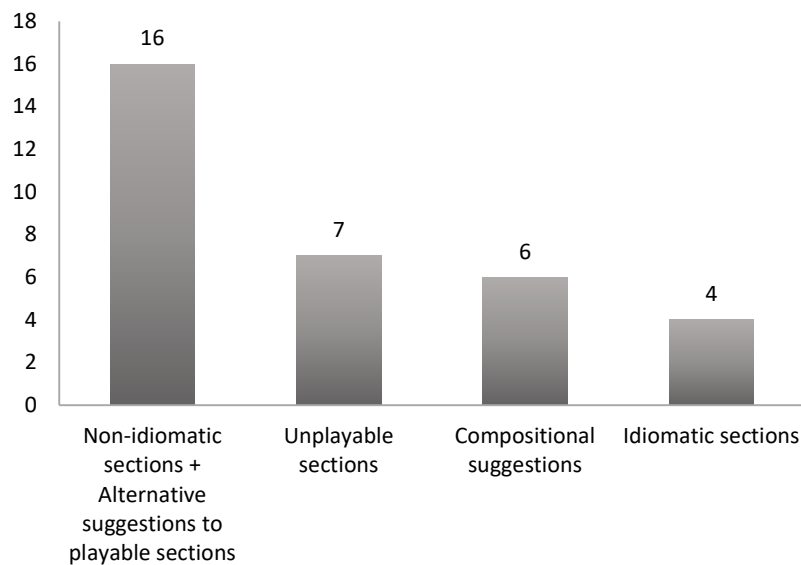


Figure 40. Graph of occurrences: combining "non-idiomatic sections" and "alternative solutions to unplayable sections"

Table 10 presents the groups and their specific codes, organised and displayed according to the number of occurrences in each group:

Table 10. Groups and codes organised by number of occurrences

Group	Code	Occurrences
Non-idiomatic sections (8 occurrences in total)	Non-idiomatic chords	3
	Non-idiomatic arpeggio patterns	1
	Non-idiomatic music notation	1
	Non-idiomatic percussive effects	1
	Non-idiomatic position shifts	1
	Non-idiomatic use of harmonics	1
Alternative solutions to playable sections (8 occurrences in total)	Articulation	3
	Suggesting the use of harmonics	2
	Changing percussions	1
	Sustaining notes	1
	Transposing octaves	1
Unplayable sections (7 occurrences in total)	Unsustainable notes	5
	Unplayable chords	2
Compositional suggestions (6 occurrences in total)	Adding notes	4
	Suggesting rhythmic structures	1
	Changing notes	1
Idiomatic sections (4 occurrences in total)	Idiomatic chords	1
	Idiomatic percussive effects	1
	Idiomatic playing techniques	1
	Idiomatic use of harmonics	1

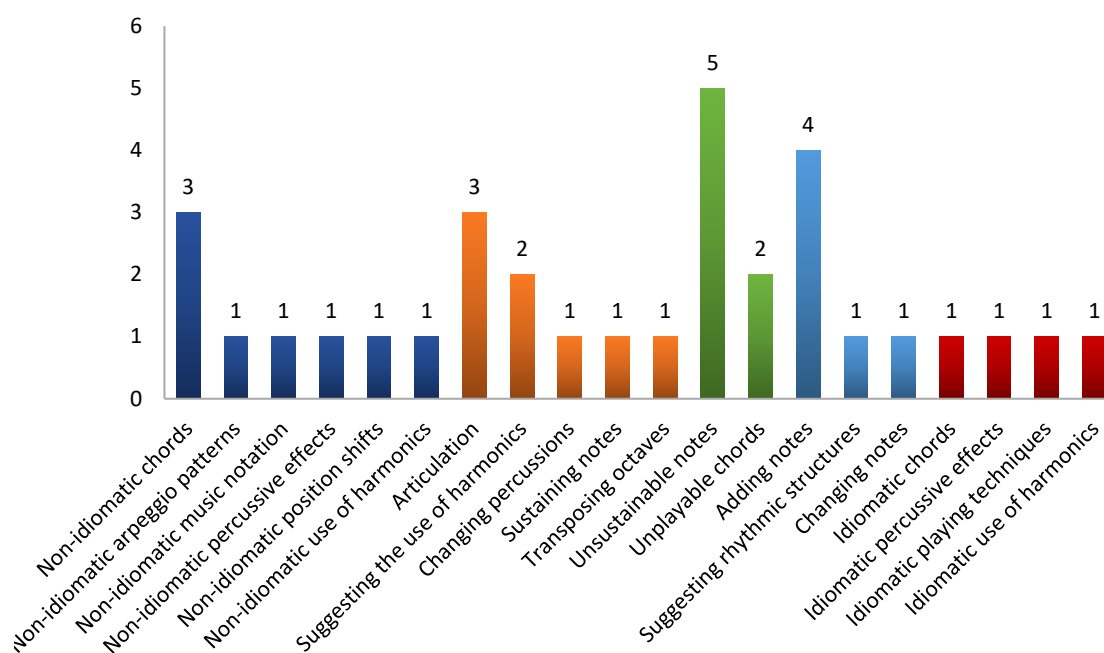


Figure 41. Codes: Graph of occurrences

Regarding individual codes, the graph above (Figure 41) shows that the most recurrent issue found in the discussion about the commissioned pieces was the occurrence of unsustainable notes, in the group “unplayable sections”. Another feature identified in this graph is the lesser number of codes in the third group when compared to the first group: “unplayable sections” could be subdivided only into two codes, whereas “non-idiomatic sections” could be subdivided into six different codes.

5.2.3. Description of the collaborative work

5.2.3.1. First session: an overview of the guitar’s features

The first session was held on the 31st of December, 2014. Since Samuel had already written for solo guitar in the past (i.e., *O quarto fechado* written in 2009), it was not necessary to discuss the most basic features like tuning, range, sustain, timbre, slurs, *rasgueados* and other common techniques of playing. However, reinforcing other concepts, as described below, helped Samuel feel more comfortable.



Figure 42. First collaboration session: discussing the guitar's characteristics

5.2.3.1.1. Left-hand resources

The first session started with an explanation about how the guitar's fretboard works in terms of chord construction, positions shifting, and polyphonic writing. Firstly, the intention was to give an idea of the average stretching limits of the left hand (Figure 43):

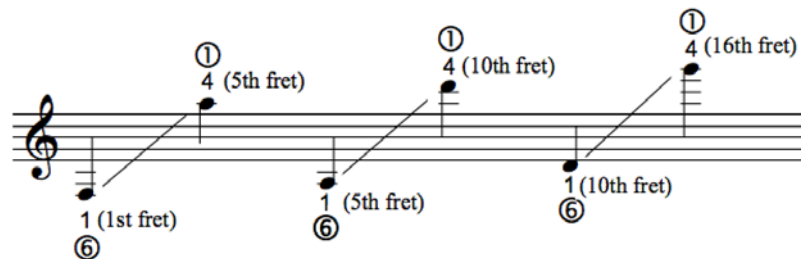


Figure 43. Bream (1957, p. 20): limits which the average left hand can stretch

This example, taken from Bream's (1957) article about how to write for guitar, demonstrates one important concept regarding the guitar's positions: the higher the position, the wider is the range that the left hand is able to cover. Although it is possible to stretch the left hand slightly more than the range presented by Bream, especially if the guitarist plays these two notes melodically, it suggests a precise reference for situations when these notes have to be played simultaneously.

During the first session, this concept was explained to Samuel in detail, by showing how it works in the first through sixth position ([Session 1: 0'06''](#))¹⁷. The intention was to explain that in the first, second, third, fourth and sixth position, the left hand has to stay fixed in the above-mentioned positions, while in the fifth position the player can, in some cases, use the open fifth string as the bass¹⁸. As a result, the left hand will be free to play higher notes on the treble strings, as the following example shows (Figure 44):



Figure 44. Increasing chord range by using an open string in the bass

During the session, it was also mentioned that it is possible to play chords and write polyphonically in a comfortable position for the left hand by using the limits presented by Bream (1957). However, the left hand can stretch slightly more and cover one more fret, but, in this case, the hand position could become uncomfortable for some players.

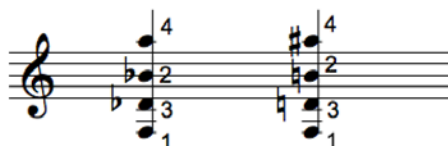


Figure 45. Possible chords in first position

Although both chords in Figure 45 are playable, Samuel was advised to avoid the second one, since it requires an uncomfortable extension for the left hand (Figure 46).

¹⁷ In the PDF version of this thesis, references to specific parts of the collaborative sessions, e.g. ([Session 1:0'06''](#)), are direct hyperlinks to the video recording. In the printed version, readers can access <http://peruzzolo.wordpress.com/phd/>, where all multimedia files produced for this project are available. In the latter case, however, it is necessary to manually select the referred starting point of each video.

¹⁸ The same will happen to the tenth position, in which the open fourth string can be used.



Figure 46. Possible, but uncomfortable left-hand position

It is worth mentioning that, if the inner notes of this chord (the second one in Figure 45) were played on open strings, the chord would be possible since fingers 2 and 3 would be free and the left hand could, then, stretch with less effort. The intention, however, was to demonstrate that a chord with the displayed range could limit the fingers' action when all the fingers are being used.

Samuel expressed some concern about the left-hand extension in situations that would require fingers 2 and 3 to play ([Session 1: 2'10"](#)). He noticed that, when the chord was played, possibilities for fingers 2 and 3 would be very restricted.

Composer: *Specifically in the case of arpeggios, for example, when you have an extended position [of the left hand], is there a functionality in terms of... the inner notes of this arpeggio will be affected by the hand position, right? So, if I make a movement with fingers 2 and 3, they will be limited because the hand is extended.*

Guitarist: *Exactly. This is the maximum extension. You can do just a few things with this [demonstration on the guitar].*

Composer: *With these two fingers.*

Guitarist: *Exactly. There are not much things you can do with these two fingers [demonstration on the guitar]. It is possible to do a lot of things, but of course they will be more limited than when you use a shorter interval.*

Composer: *Ok.*

Guitarist: This applies to arpeggios, chords and anything that requires simultaneous notes [or a fixed position of the left hand].

Composer: This feature of sustaining notes on the extremes with an intense melodic movement in the inner voice is something that I would like to write. But I would like to understand what is the... how natural that would it be for you.

Guitarist: This is the limit [or the average stretching limit of the left hand]. Anything that is between these limits will be easier to play [demonstration on the guitar].
(Session 1: 2'10" - 3'42")

5.2.3.1.2. Capotasto with the left hand thumb

Another important feature, which I did not explain to Samuel during the first session, but a couple of days later¹⁹, is that the player can use the *capotasto* with the left hand thumb to play the bass note²⁰, increasing the chord's range. This resource, similar to the cello's *capotasto* technique, has been used by many players to perform, for example, the *Choro da Saudade* by the Paraguayan guitarist and composer Agustín Barrios (Figure 47):



Figure 47. *Choro da Saudade* by Agustín Barrios: *capotasto* with the left hand thumb playing the bass notes²¹

This edition's fingering suggests the use of the 1st finger for the bass notes of the marked measure (Figure 47), which is impossible for many players. Guitarists, however, normally play these bass notes with the left-hand thumb (Figure 48).

¹⁹ Unfortunately, this conversation was not recorded.

²⁰ Or any other note.

²¹ The tuning used by Barrios in this piece requires the sixth string to be tuned in D and the fifth string to be tuned in G.



Figure 48. *Capotasto* with the left hand thumb

It is a helpful resource that has been used parsimoniously by composers, since it changes the left-hand position considerably and can destabilise fingers 1, 2, 3 and 4. This is not an issue if the left-hand thumb plays harmonics instead of natural notes, as one can see in the *Estudio N° 1 (H.V.L.)* by the Uruguayan guitarist and composer Abel Carlevaro (Figure 49):

* Para realizar los armónicos en las cuerdas ⑥, ⑤ y ④ se empleará el "capotasto" con el dedo pulgar de la mano izquierda.

Figure 49. *Estudio N° 1* by Abel Carlevaro: *capotasto* with the left hand thumb

In this example, Carlevaro requires the use of *capotasto* to play harmonics on the twelfth fret. This makes it easier to play because no strength has to be applied to the left-hand thumb – which has only to rest on the strings.

5.2.3.1.3. Transposing inner notes of chords

When looking for solutions for an uncomfortable chord or a difficult position shifting, a useful approach, which was explained to Samuel during the first session, is to transpose a note one octave up or down, especially if it is an inner note inside the chord's structure ([Session 1: 4'02''](#)). Rearranging a chord's inner notes is less perceptible when the highest and lowest notes are maintained:

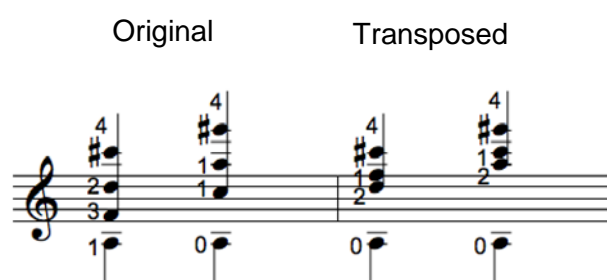


Figure 50. Transposing inner notes of chords in one octave

In this example (Figure 50), the position shift from the first chord to the second is possible, but it could be written in a simpler manner. To make this position shift easier, the composer can transpose one of the inner notes by one octave. The second measure of Figure 50 shows the resulting chords after transposing the inner notes, which also allow the maintaining of the parallel movement between chords on the same strings (first, second and third), as well as the pedal note on the fifth string.

5.2.3.1.4. Parallel chords

The use of parallel movement between chords is a frequent resource of guitar writing ([Session 1: 4'21''](#)). It means that if a chord can be played in a given position (using a specific left-hand finger disposition), it could probably be played as well in other positions (using the same left-hand finger disposition). The only important aspect to keep in mind is that the parallel notes have to be played by pressing down the strings, unless a pedal note is desired. The Brazilian composer Heitor Villa-Lobos used this resource profusely in several of his works for guitar (Figure 51).



Figure 51. *Etude N° 6* by Heitor Villa-Lobos: parallel movement between chords with a pedal note

Guitarist: *This resource is widely used. You have to think that if a chord works in some position, it will still work in others if it does not have open strings. (Session 1: 4'41" – 4'48")*

5.2.3.1.5. Complementary sounds or bi-tones

Another subject addressed during the first session (Session 1: 4'51") was the use of bi-tones (Schneider, 2015), also called complementary sounds (Gilardino, 2010). Gilardino describes this technique as follows:

When, with a finger of the left hand, one presses a string on a certain fret, it is divided into two portions [...] this portion of the string, which is between the finger of the left hand and the guitar's nut, can, if plucked, give its own sound with a determined pitch. This is obviously a very short sound and very limited in intensity. (p. 132)

In addition to Gilardino's description, one can add that some bi-tones are microtonal, an important aspect that composers have to bear in mind when using this feature. A list of bi-tones (Figure 52) is provided by Schneider (2015):

● = fingered note □ = bitone

Figure 52. Complete list of complementary notes (Schneider, 2015, p. 102)

Hector Villa-Lobos uses bi-tones at the end of the *Etude n° 2*. In this case, bi-tones are to be played by the finger 1 of the left hand as a *pizzicato*. It is interesting to note that Villa-Lobos uses the bi-tones as a counterpoint to the leading voice, showing his understanding of this idiomatic feature (Figure 53):



Figure 53. *Etude N° 2* by Heitor Villa-Lobos: bi-tones²²

This technique allows for two simultaneous notes to be played on the same string; the leading note (played in the traditional manner) sounds louder and clearer than the complementary one (or the bi-tone).

Guitarist: For example, if I play this E, I can play a F on the same string, but on the other side [demonstration on the guitar].

Composer: I see.

Guitarist: Obviously, this is a weaker sound, with no projection, because it is on the other side. So, this is a complementary sound. I can play twelve simultaneous notes [six on one side of the hand and six on the other] [demonstration on the guitar]. (Session 1: 4'56" – 5'18")

This feature drew more attention from Samuel during the first session. However, he used it in the third commissioned piece only – written more than one year after our first collaboration session.

5.2.3.1.6. Harmonics

The first session also included an explanation about natural harmonics, and the focus was primarily on dynamics (Session 1: 7'19"), since some harmonics sound more than others. Briefly, harmonics on the fifth, seventh, twelfth and nineteenth²³ frets sound louder and clearer. Other natural harmonics have a percussive sound that is more audible than their actual pitch. Samuel was advised to consider this when combining natural notes with natural harmonics.

²² The first bi-tone was actually wrongly printed in the Max Eschig edition. In the composer's manuscript one can see that the note that Villa-Lobos wrote was D sharp.

²³ Harmonics on the seventh and the nineteenth frets have exactly the same pitch.

Guitarist: One important feature to know is that the louder harmonics are these [demonstration on the guitar]. That is, on the fifth, seventh and twelfth frets [and also on the nineteenth fret], whereas the others exist, but are weaker. They do not sound much. This means that when combining a melody with harmonics, for example, this becomes an important feature to be aware. I can make this harmonic [on the twelfth fret] to sound a lot, but this other one [on the third fret] I cannot [demonstration on the guitar]. Its percussive sound is louder than the harmonic sound.

Composer: Yeah, yeah. I see. (Session 1: 7'41" – 8'10")

The following list (Figure 54), with all the playable natural harmonics of the guitar, was given to Samuel. The purpose was to allow him to immediately see which harmonics he could use:

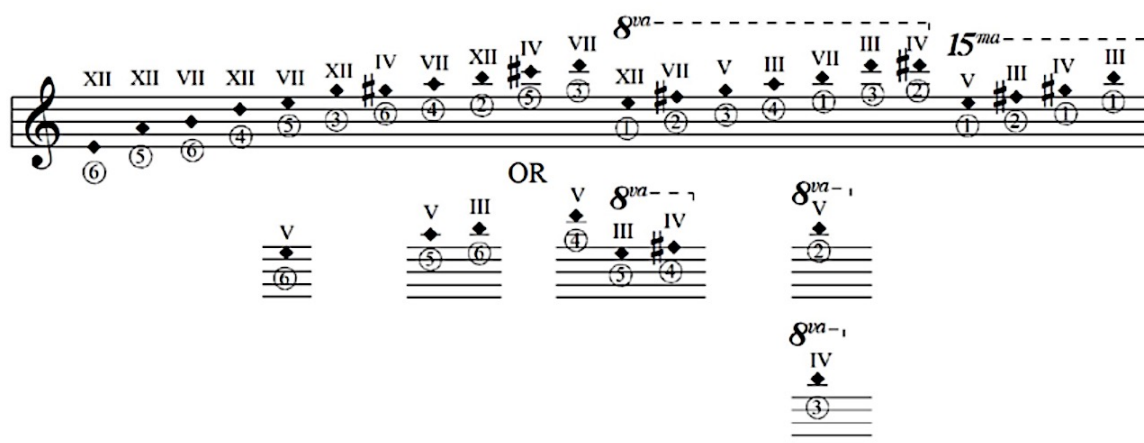


Figure 54. Feasible guitar natural harmonics (Godfrey, 2013, p. 71)

5.2.3.1.7. Effects with fingernails

Samuel was interested in non-conventional sonorities, mostly in order to understand if they were possible and their technical limits (Session 1: 8'19"). His first question was about the possibility of playing a type of *tremolo* using the back of the nails:

Composer: I have some questions regarding effects. Not [only] effects, but instrument's sonorities in a non-traditional way. One sonority I had in mind is playing a kind of a [snare drum] ruff played with the back of your nail [...].

Guitarist: Yes, it is possible to play [trying it on the guitar].

Composer: *Ok. But I know that it is not natural. It is the opposite position [for the hand]. One thing is to play this with the tip of your fingers and another thing is to play with the back of your nail.*

Guitarist: *Yes, with the tip of my fingers it is much easier, but it does not sound [like a snare drum ruff]. It sounds almost like a tambora [demonstration on the guitar]. (Session 1: 8'19" – 8'57")*

The result was not what Samuel was expecting, both in terms of sonority and playability, since it requires an uncomfortable position for the right hand in order to produce a minimally adequate sound. It is worth mentioning that Samuel was not referring to the regular "snare drum sound" in the guitar, which is obtained by crossing the fifth string over the sixth.

A similar effect, which I demonstrated to Samuel, was used by the Brazilian composer Estércio Marquez Cunha in *Trio para violino e dois violões*. Cunha writes a regular bass note that is transformed into noise when the back of the thumb-nail touches the vibrating string (Figure 55).

Figure 55. *Trio para violino e dois violões* by Estércio Marquez Cunha: Noise with the fingernail

Composer: *So, using this very example: is it possible to stop this note, [having just the noise]? If you play the note and immediately [stop it with the nail].*

Guitarist: *Maybe... [trying it on the guitar]. It will sound a little... Depending on where one plays it will also produce a harmonic. I would have to study this, but it seems possible.*

Composer: *This is an interesting effect. A nail effect. (Session 1: 9'14" – 9'44")*

From this dialogue, one can see that Samuel was not only interested in known effects, but in finding new ones and writing in an innovative manner. He was interested in understanding the sound resulting from different nail *glissando* speeds, from very fast to very slow (Session 1: 9'57"). The fast *glissando* with the nail is a frequent technique in guitar repertoire. One of the most representative examples is *La espiral eterna* by the Cuban composer Leo Brouwer (Figure 56).

Figure 56. *La espiral eterna* by Leo Brouwer: *glissando* with the nail

By looking at the score, it is unlikely that non-guitarist composers would imagine how it sounds, unless they had seen this effect before. Brouwer (1973) explains the effect as a “perpendicular gliss. on the string with the nails of the right hand fingers” (no page). In the example, the *glissando* is used as an *appoggiatura* to E flat. The symbol chosen by Brouwer to notate this effect is not standardised. The Argentinian composer Alberto Ginastera, in his famous *Sonata*, uses a different notation for this sonority (Figure 57):

Figure 57. *Sonata for guitar, op. 47* by Alberto Ginastera: whistling sound

Actually, the effect required by Ginastera (1978) is performed without the nail as he explains: “*son sifflè*, ‘whistling sound’, means slide upward as fast as possible on the string indicated, using the thumb and the middle fingers” (no page). Although the technique

required by Ginastera is different from the technique required by Brouwer, the resulting sound is basically the same.

5.2.3.1.8. Tambora

Regarding the *tambora*, I explained to Samuel that it produces a percussive sound with a chord or note resonating behind it ([Session 1: 10'45"](#)). The *tambora* can contain from one to six notes, but all notes have to be played in adjacent strings due to the fact that the finger used to play will inevitably cover all strings between the highest and lowest note. Moreover, the *tambora* should, ideally, be written on the bass strings, since they sound more than the treble strings.

Figure 58. *Sonata* by Alerto Ginastera: *tambora* on six strings

In this example (Figure 58), Ginastera writes two kinds of *tambora*: one to be played with the palm of the hand (first measure), and another to be played with the thumb (third measure). In both cases, the harmony will resonate without emphasising any specific note. If the texture is a melody with accompaniment (Figure 59), the guitarist can emphasise the melody by playing with the right hand thumb and using its nail to strike the highest note.

Figure 59. *Aconquija* by Agustín Barrios: *tambora* in a melody with accompaniment

After these explanations about the *tambora* were presented to Samuel, he was curious about this percussive effect and wanted to know more details and possibilities:

Composer: Does it make any difference if you play [the *tambora*], for example... I want to know if... starting on the sound hole and then move towards the bridge?

Guitarist: The difference is that here [on the sound hole] [demonstration on the guitar] the resonating notes will be more audible. Here [near the bridge] will sound more percussive. That is, notes [on the sound hole] and percussion [near the bridge] [demonstration on the guitar]. And if you play on the bridge you only get the percussive sound [demonstration on the guitar].

Composer: Ok. So, it would be interesting if you play from [the sound hole and gradually go towards the bride].

Guitarist: [trying it on the guitar] Yes, the sonority changes a lot. (Session 1: 11'09" – 11'42")

5.2.3.2. After Ando's church on the water

This piece reflects Samuel's impressions on *Church on the water* (1988) – a building located in northern Japan, by Japanese architect Tadao Ando (Figure 60).



Figure 60. *Church on the water* by Tadao Ando²⁴

The musical work, approximately three minutes long, evokes the ethereal characteristics associated with a church, such as delicacy, weightlessness and purity. The harmony is unstable, with frequent usage of harmonics and bends, which are used to simulate a specific feature of Ando's Church: the pool in front of it, which gives the impression that the church is not over the ground, but floating over the water.

Three collaboration sessions were dedicated to the discussion of this piece (Figure 61): the first two sessions were focused on the discussion of the first and second composer's draft, whereas the third session focused on the creation of an interpretation, which took place a few days before the piece's premiere.

²⁴ Source: <http://architectboy.com/church-on-the-water/>.



Figure 61. Fourth collaboration session: working on *After Ando's church on the water*

The majority of adaptations, however, happened during the first and second sessions, whereas during the third session we only discussed minor agogic issues.

Table 11. List of codes and groups associated with the sessions on *After Ando's church on the water*

Group	Code	Occurrences	Total
Non-idiomatic sections	Non-idiomatic chords	1	2
	Non-idiomatic percussive effects	1	
Alternative suggestions to playable sections	Suggesting the use of harmonics	1	2
	Transposing octaves	1	
Unplayable sections	Unsustainable notes	1	3
	Unplayable chords	2	
Idiomatic sections	Idiomatic chords	1	2
	Idiomatic use of harmonics	1	
Compositional suggestions	Adding notes	2	3
	Suggesting rhythmic structures	1	

Table 11 suggests that the distribution of codes and groups was fairly even, with a total of twelve occurrences. Contrarily to the overall list of groups, in *After Ando's church on the water* “unplayable sections” were more recurrent than “non-idiomatic sections”. In

addition, the table above shows that “unplayable chords” and “adding notes” were the only two codes that appeared more than once during the collaboration on this piece. Finally, there were three occurrences of “compositional suggestions” regarding this piece. This number represents 50% of the overall occurrences of this group in this collaboration project.

5.2.3.2.1. Non-Idiomatic sections

- **Non-idiomatic chords**

The following chord (Figure 62), as written by Samuel, was playable, but had a minor issue regarding the harmonic appoggiatura from B to B flat ([Session 2: 5'21”](#)):



Figure 62. Feasible chord, but with an issue regarding the harmonic appoggiatura

The only way to play this chord demands a fingering that requires the guitarist to stop the low D in order to play the B flat, since these two notes have to be played on the fourth string. Besides, it is necessary to play the B on the second string (open string) and the B flat on the fourth string. This fingering configuration results in an imbalanced sonority for the above-mentioned notes, due to the different material of these strings: nylon (second string) and metal with nylon core (fourth string)²⁵. In addition, the imbalanced sonority is further intensified by the different location of the notes: one played on an open string and the other played on the eighth fret (Figure 63):

²⁵ These materials can vary: carbon, titanium, etc., but the difference in terms of sonority will always be audible.



Figure 63. Fingering for the chord originally written by Samuel

The alternative I presented to Samuel was to cut the low D, which is doubled in the example above. By cutting this note, the resulting chord sounds similar to the original, and the issue with the harmonic appoggiatura was solved (Figure 64). Since the original chord was nevertheless playable, I suggested to keep it in the score as written, adding my suggestion as a footnote.



Figure 64. Alternative version

Even though Samuel agreed to add this suggestion as a secondary possibility during the first session, he decided, instead, to use my version in the final score.

Guitarist: *This chord has an important aspect that should be discussed. It is possible to play. It is like this [demonstration on the guitar] and then there is a harmonic appoggiatura, right?*

Composer: *Exactly.*

Guitarist: *So, it is possible, but the problem is that... the appoggiatura is from B to B flat, right?*

Composer: *Correct.*

Guitarist: *So, I will stop the B and play the B flat, but I will also stop the D... the low D.*

Composer: *Ok.*

Guitarist: *This is a little uncomfortable. I can play it with no problem. There is a...*

Composer: *This is because of the G, right?*

Guitarist: *Actually, the problem is not the G... Since I have to play the D... If I do not play the D, it will sound like this [demonstration on the guitar]. Then I can play...*

I mean, the D is doubled. If I do not double it... if I cut the low D, playing only the high D [demonstration on the guitar] it becomes easier. (Session 2: 5'26" – 6'20")

- **Non-idiomatic percussive effects**

Another issue regarding the first draft is related to the dynamics of the *tambora* (Figure 65) on the second chord of the piece (Session 2: 1'38"):

Figure 65. Second chord in *tambora*

This effect, when played *forte*, brings the percussive sound to the foreground, making the harmony less audible. In this case, Samuel had to decide which aspect was more important: the percussive sound or the harmony.

Guitarist: *The tambora sounds very percussive when played forte [demonstration on the guitar]. There is less harmony and more percussion. I cannot play... If I want more harmony, I would have to play softer. What is more important there? The dynamic or the effect...? Or the notes... The percussive sound or the notes? So, we have to think... To me the percussive effect sounds well, but I do not know if this is the sonority you were expecting.*

Composer: *There is the need to equalise the dynamics of the first and second because they are harmonic pillars and they have to be prominent in comparison to what happens between them. Therefore, this chord should be similar, in terms of dynamics, to the previous, even though it uses a different playing technique. However, I see that the harmony will be missing. So, I think it is a good idea to write forte possible, or maybe mezzoforte/forte, or something similar to make clear that... or maybe a footnote to make clear that it has to be a chord... you have to use this technique, but the chord's harmony is audible.*

Guitarist: *I see. So, this effect [the percussive one] is not what you were expecting?*

Composer: *Actually it is. The problem is that I am hearing more low notes than high notes.*

Guitarist: *I can accentuate the higher note [demonstration on the guitar].*

Composer: *Well, now it is fine.* (Session 2: 1'45" – 3'39")

Thus, as Samuel explained, it is important to equalise the dynamics in the first and second chords of the piece, in order to keep the harmonic structure in the foreground. In addition, the different sonority produced by the *tambora* is also important. The problem that was bothering him was related to the high note, which was less audible. This chord has four notes so one of these is played on the third string – which sounds less than the bass strings. The only way to make the chord's higher note more audible is to use the thumb²⁶, instead of the middle or index fingers, to play the *tambora*²⁷. As a result, the harmony will still be loud on the lower notes, but the high note will sound more. After listening to all these possibilities and resulting sonorities, he chose the *tambora* with the thumb. Later, he changed his opinion and eliminated the *tambora* from the final score.

5.2.3.2.2. Alternative solutions to playable sections

- **Suggesting the use of harmonics**

The second draft of *After Ando's church on the water* had a minor issue regarding sustaining notes in a new section that Samuel added to this draft. It consisted of a small break in the sound between the two marked *tempi* (Figure 66) due to the position shift (Session 4: 5'40").

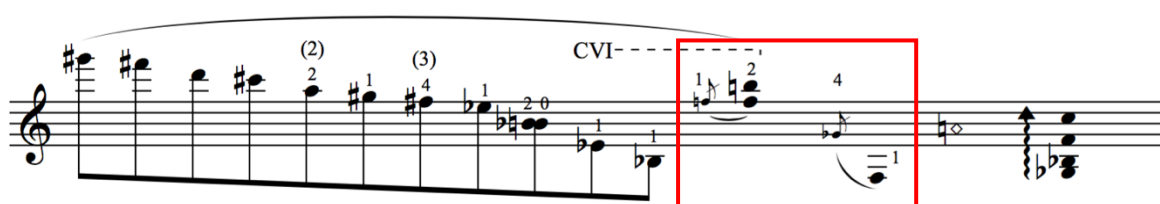


Figure 66. Small break between the two marked *tempi*

In order to avoid the break caused by the position shift – from the sixth to the first position – it is possible to change the note B to harmonic, maintaining the same pitch. This alteration allows the guitarist to sustain the note B – since it is a natural harmonic – while

²⁶ Especially because the performer can hit the high note with the thumb-nail.

²⁷ As explained during the first session.

shifting the position. The note F, however, will not sound as much as the B harmonic, but this difference is barely noticeable (Figure 67).



Figure 67. Changing the note B to harmonic in order to avoid the break caused by the position shift

Guitarist: I have another suggestion here. In this F and B I am using a bar and, to play the following notes, I will have to stop them [demonstration on the guitar] and play [the other notes]. If we play this B as harmonic, I can use this... [demonstration on the guitar]. Instead of using regular notes, F as regular note and B as harmonic allow [when the B harmonic is vibrating] to make the position shift [demonstration on the guitar].

Composer: It is perfect. It is sounding similar to...

Guitarist: It is the same idea [you use in the whole piece], right? With lots of harmonics.

Composer: Yes, exactly. It is perfect. ([Session 4: 5'40" – 6'10"](#))

- **Transposing octaves**

While working on the piece's second draft, I suggested the transposition of the marked harmonic (Figure 68) one octave below, which would also transform it in a natural harmonic instead of an artificial one ([Session 4: 7'30"](#)).

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: F#4 (mf), G#4 (p), A4 (mf), B4 (f), C5 (p), D5 (pp), E5 (bend p), F5 (tambora). Above the staff, there are markings: sul pont. above the first F#4, ord. above the first G#4, and a red box highlighting a natural harmonic symbol (a triangle with a vertical line) above the B5 note. Below the staff, there are markings: mf, p, mf, f, p, pp, bend p, and tambora.

Figure 68. Artificial harmonic in the second draft of *After Ando's church on the water*

My idea was to overlap sonorities by playing the harmonic on the fourth string (Figure 69). As a result, it would be possible to connect it to the previous chord, as well as to the next one:

Figure 69. Connecting sonorities

Samuel, however, immediately dismissed this alternative since it created a chromatic descending line from B flat to A flat, a feature he preferred to avoid. Since this section – in the original version – was perfectly playable, he decided to keep it as he had originally designed it.

Composer: *If we change this, it would create a very clear chromatic line that does not interest me: B flat, A, A flat, do you see? So, if the A is played [as it is written] one octave up...*

Guitarist: *[trying it on the guitar] Yes, that is true.*

Composer: *I prefer the A one octave up to avoid the chromaticism. This chromaticism would call more attention than the harmony.*

Guitarist: *I see. So, we keep it in the way it was. (Session 4: 8'39" – 9'15")*

5.2.3.2.3. Unplayable sections

- **Unsustainable notes**

In the second phrase of the piece, as it was originally written in the first draft, I was trying to maintain the chord resonating while playing the harmonics, since Samuel clearly liked it when I played the first phrase in this manner (Figure 70). I thus suggested transposing the final notes of the phrase one octave below (Session 2: 21'05''):

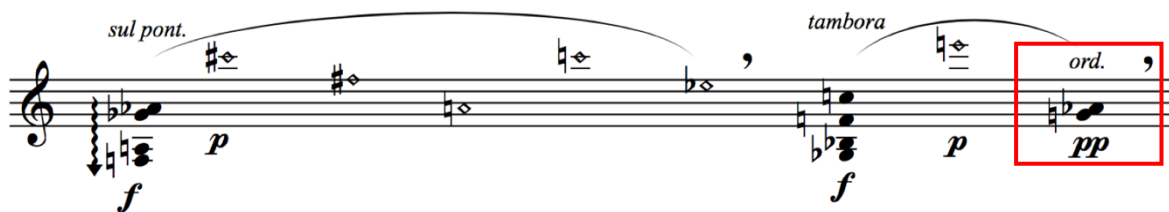


Figure 70. The interval of minor second transposed one octave below

Although in this alternative I cannot keep all the notes resonating during the entire phrase – since I would have to stop the notes on the fourth and third strings – it brings the interval of second minor to the first position, like the chord that precedes it. Thus, the suggested transposition would allow the bass to keep resonating.

Guitarist: *I will play the E harmonic and to... [demonstration on the guitar].*

Composer: *Does it keep vibrating?*

Guitarist: *it keeps vibrating.*

Composer: *Ah, to play the... yes...*

Guitarist: *The following notes... [demonstration on the guitar] I have to stop them. Or [a different alternative is] to play the E harmonic, and then the A flat and G... I will have to stop some notes [the bass keeps vibrating] and play here [demonstration on the guitar].*

Composer: *One octave below.*

Guitarist: *Yes. Look, I can maintain the bass, but I have to stop the other notes. [demonstration on the guitar]. I am not sure if this is an interesting effect. However, to... Anyway, to play as it is written, I will have to stop the chord to be able to play the other notes [demonstration on the guitar].*

Composer: *Ok, but look... In the first time you played it, there was a natural decay of the tambora and it was not noticeable [that you were stopping the previous notes]. It was like... Maybe if we make this note... if I add a dot to the E harmonic, I mean, maybe if it was a dotted crochet, for example – I have not decided the rhythms yet – this note could be longer and you could wait to play the minor second. Thus the sound would fade and then you could play the other notes. (Session 2: 21'08" – 22'21")*

In this case, however, Samuel was not convinced with the result and tried to find a different alternative. Hence, he dismissed this alternative, deciding to maintain his original idea. Nevertheless, this entire opening section underwent modifications in later sessions, resulting in an alteration of some harmonics, effects and the disappearance of the interval of the minor second (see Figures 78, 81 and 83).

- **Unplayable chords**

The only unplayable chord in the first draft of *After Ando's church on the water* was the one marked in Figure 71 (Session 2: 8'18''):

The image shows a musical score snippet on a single staff. A red box highlights a chord consisting of two notes: F# (first string, second fret) and Bb (third string, third fret). The chord is marked with a forte dynamic (*f*). The surrounding music includes various dynamics (*mf*, *p*, *pp*) and performance instructions like *sul pont.*, *ord.*, *tambora*, and *bend*.

Figure 71. Unplayable chord

This chord has to be played with a bar covering two frets, which is a very common technique, but it is almost impossible in this case. The finger 1 has to cover the F sharp (first string – second fret) and the B flat (third string – third fret).

This image is identical to Figure 71, but with a fingering diagram overlaid on the red box. The diagram shows finger 1 positioned to cover both the F# and Bb notes, with a bar covering the second and third frets. The rest of the score and markings are the same as in Figure 71.

Figure 72. Fingering with a bar covering two frets

The resulting hand position (Figure 72) requires a lot of strength. After trying to play this chord for a couple of days, it became clear that playing it as written would not be possible in this context, as I explained to Samuel:

Guitarist: *I can play this chord if I study it for a long time. At this moment I am not able to play it. I can work harder and get it right. But I think it is too difficult. Maybe it is beyond my capacities of playing. Certainly, there are lots of guitarists that cannot play this chord. (Session 2: 9'20'' – 9'40'')*

This chord, when isolated, is difficult, but possible to play. Nonetheless, when playing it in context, it is not feasible, not only because of the uncomfortable position, but also due to the *glissando* that follows. The *glissando* cannot be played with the tip of finger 1, but with the middle part of the finger, resulting in a weak sonority.

I suggested two alternative solutions for this chord, but both involved the loss of some relevant aspect of the chord. The first alternative (Figure 73) presented to Samuel was to transpose the note A to a lower octave. In one hand, this alternative solves the problem of the bar covering two frets; moreover, it also solves the issue of the *glissando* - since it can be played with finger 2. On the other hand, this alternative does not include the interval of minor second, which is a strong characteristic of the chord.

The musical score for Figure 73 shows a sequence of chords on a guitar. The first chord is marked *mf* and *sul pont.*. The second chord, which is the focus of the alternative, is marked *p* and *ord.* and is enclosed in a red box. This chord is played with fret numbers 2, 0, 0, 1 on the strings. The third chord is marked *f* and *tambora*. The fourth chord is marked *p* and *tambora*. The fifth chord is marked *pp* and *ord.*. The sixth chord is marked *p* and *bend*. The seventh chord is marked *p* and *tambora*.

Figure 73. First alternative to solve the impossible chord – with the elimination of the interval of minor second

The second alternative (Figure 74) also solves the issue regarding the *glissando*, which can be played with the finger 1. In addition, it maintains the interval of minor second, but breaks the chord in two parts.

The musical score for Figure 74 shows a sequence of chords on a guitar. The first chord is marked *mf* and *sul pont.*. The second chord, which is the focus of the alternative, is marked *p* and *ord.* and is enclosed in a red box. This chord is played with fret numbers 1, 2, 4, 1 on the strings. The third chord is marked *f* and *tambora*. The fourth chord is marked *p* and *tambora*. The fifth chord is marked *pp* and *ord.*. The sixth chord is marked *p* and *bend*. The seventh chord is marked *p* and *tambora*.

Figure 74. Second alternative to solve the impossible chord - breaking the chord into two parts

This was a tough decision to make, since both solutions have positive and negative aspects. After listening to all the possibilities, Samuel explained that, although the interval of minor second is an important characteristic of the chord, since it is recurrent during the piece, he preferred the first alternative – transposing the note A to a lower octave – which was closer to the sonority he had in mind.

This section led to further discussion, since the resulting effect of the *glissando* was different from the sonority that Samuel had in mind. He asked if it was possible to play the *glissando* without plucking the final note again. He was expecting me to reach the note F only with the *glissando* (the slide effect) and simultaneously play the note A.

Composer: *Is it possible to only slide to the F? That means, just sliding without plucking.*

Guitarist: *[Trying it on the guitar] It sounds weak. Maybe if I play the A in harmonic. [testing on the guitar the A in harmonic] Something like this. It is possible to sound softer... The fact is that the glissando vanishes on its way [to F]. [Exemplifying it on the guitar] It is a bit difficult, but it is possible to play. (Session 2: 12'10" – 12'40")*

It was clear that Samuel was not convinced by the resulting sonority, after listening to my attempts to play his new suggestions. Then, using my suggestion of transposing the note A one octave below, he asked me to experiment with the *glissando* only, without plucking this note A, but letting it resonate from the previous chord (Figure 75).

Figure 75. Samuel's new suggestion

The result was interesting, but barely audible. Moreover, as Samuel pointed out, it was different from the effect he was expecting, due to the impossibility of accentuating the note F after the *glissando*. I suggested adding a grace note before the real note, a common device in works by Romantic composers, such as Francisco Tárrega.

Figure 76. *Preludio n. 1* by Francisco Tárrega - *glissando* to grace note

By using this solution, the note F could be accentuated and the *glissando* effect would be more in evidence. Moreover, this addition to the score remained close to Samuel's original idea.

The musical score for Figure 77 shows a sequence of chords and notes. It begins with a *sul pont.* marking and a *mf* dynamic. A *p* dynamic is followed by a *f* dynamic, which is highlighted with a red box and includes a grace note. This is followed by a *tambora* marking and a *p* dynamic. The score continues with a *pp* dynamic, a *bend* marking, a *p* dynamic, and another *tambora* marking. The piece concludes with a *ord.* marking and a *p* dynamic.

Figure 77. Adding a grace note after the *glissando*

Composer: Among the various versions you played, the one that pleased me the most is the... to play the note F again, accentuating it. Maybe in this Romantic style, which I like. And also to play the note A in harmonic.

Guitarist: Ok. Let's see [Experimenting with the new version].

Composer: To me it is perfect this way. That's it. (Session 2: 13'51" – 14'22")

In the second draft of *After Ando's church on the water*, Samuel had added one note to the first chord: the high note F (Figure 78). Such addition led to an unplayable chord since it is not possible to use a bar in the first fret as the note A is played on the fifth string (Session 4: 0'14").

The musical score for Figure 78 shows a sequence of chords. It begins with a *sul pont.* marking and a *p* dynamic. A *f* dynamic is followed by a *p* dynamic and a *pp* dynamic. The piece concludes with a *f* dynamic.

Figure 78. Second draft - one note added to the first chord

In order to maintain this newly added note, it is necessary to cut one inner note: either the A or the Gb (Figure 79). However, the difference in resulting sonority would be clearly noticeable.

Figure 79 shows two alternative chord diagrams, A and B, for the same chord. Diagram A shows a chord with a high note F (4th fret, 1st string) and a low note A (1st fret, 5th string). Diagram B shows a chord with a high note F (4th fret, 1st string) and a low note Gb (2nd fret, 5th string). Both diagrams are marked with a *f* dynamic.

Figure 79. Alternatives that allow maintaining the newly added note

Only the alternative A, presented in the previous example, was shown to Samuel because it was clear that the change in sonority was unwanted. Therefore, this chord was changed back to the way it was in the first draft.

5.2.3.2.4. Compositional suggestions

- **Adding notes**

The first and second drafts of *After Ando's church on the water* included a breath mark almost after each phrase. Later, several were removed. When studying the second draft, I noticed that some breath marks required more time than others due to the resulting finger disposition in some chords. This was the case in the section marked in Figure 80 (Session 4: 1'37''):

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains several chords with dynamic markings: *f*, *p*, *f*, *p*, and *pp*. A red vertical bracket highlights a section of the staff. A breath mark (comma) is circled in red at the end of the first phrase. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains chords with dynamic markings: *f*, *mf l.v.*, *pp*, and *p*. A red vertical bracket highlights the beginning of the first phrase.

Figure 80. Longer breath mark due to the finger disposition required by the change from one chord to another

Since breath marks are normally very short, I suggested the addition of another harmonic (before the breath mark) or a note using finger 2, which was not used in the previous chord. To exemplify my idea, I played the following (Figure 81):

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of chords with dynamics ranging from *f* to *pp*. A red box highlights a specific chord change where a bass note is added. The bottom staff continues the piece with dynamics *f*, *mf l.v.*, and *p*.

Figure 81. Adding a harmonic to allow for an easier chord change and, consequently, a shorter breath mark

In this example, finger 2 – which plays the bass note in the added tempo – is not used in the next chord. Moreover, the harmonic is played only with the right hand. This allows the performer to prepare fingers 1, 3 and 4 to play the next chord, taking a very short breath mark like in the other piece sections.

Guitarist: My finger 2 is here [playing the G flat] and I have a natural harmonic still vibrating. I will not use finger 2 [in the next chord] so I can connect with the following chord. It would be interesting to maintain a legato as in the other sections, except for this case, which is not possible. So, you can consider inserting something there.

Composer: Ok. Great. Later I will write down the notes you played. ([Session 4: 3'01" – 3'28"](#))

Samuel liked the notes I chose and decided to include them in the final version of *After Ando's church on the water*, without making any further changes.

I also suggested adding bass notes to the opening section of *After Ando's church on the water*, between the harmonics of the first phrase ([Session 4: 13'55"](#)). To illustrate my idea, I repeated the note F between the first and second harmonics (Figure 82).

The image shows a single staff of musical notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The staff features a series of chords with dynamics *f*, *p*, *f*, and *pp*. A red box highlights a bass note (F) inserted between two harmonics.

Figure 82. Adding a bass note between harmonics

Samuel identified an interesting feature that arose with the repetition of the bass:

Composer: *I loved this suggestion. Do you know what I like the most? It is not the repetition of the bass, but the alteration in timbre due to the change in the way you are playing it.*

Guitarist: *It really alters the timbre [playing it on the guitar].*

Composer: *It sounds great. (Session 4: 14'29" – 14'46")*

The timbre's alteration is a result of playing the *sul ponticello* in the first chord – which requires placing the right hand closer to the guitar's bridge – and then playing the harmonics – for which guitarists have place the right hand over the guitar's fretboard.

- **Suggesting rhythmic structures**

Another feature that was discussed regarding the second draft of *After Ando's church on the water* was the definition of rhythmic structures (Session 4: 11'10"). A few rhythms were already registered in the first draft and additional rhythms were introduced in the second draft. However, most rhythms were still not defined by the second time we worked on this piece, especially in the opening section. Samuel was open to suggestions in this matter and, therefore, I decided to show him the way I was playing the rhythm when rehearsing (Figure 83).

Figure 83. Rhythmic suggestions for the opening section of *After Ando's church on the water*

He liked my suggestions about the rhythmic structure in the opening section of the piece, and added them to the final version. It is worth mentioning that not all other rhythms (which were undefined until this session) were proposed by me. Except for the opening

section, and other minor suggestions, Samuel defined the rhythmic structures after the session in which we discussed this topic.

5.2.3.2.5. Idiomatic sections

- **Idiomatic chords**

In the first draft of *After Ando's church on the water*, the first chord of the piece led to several discussions ([Session 2: 0'27"](#)):

Figure 84. First draft: opening section

The referred chord (Figure 84) is not playable if the guitarist tries to play it in a regular finger disposition due to the note A, which has to be played on the open fifth string. It is impossible to play the A flat and the G flat with fingers 2 and 4, respectively (Figure 85):

Figure 85. Unplayable chord with the written fingering

If Samuel had verified all chords on the guitar, he probably would not find a fingering for this chord by himself, since it requires expertise. The solution, demonstrated during the collaboration, was to play it in an unusual position – although idiomatic – in which fingers 1 and 2 are inverted (Figure 86):

Figure 86. Correct fingering for the first chord

The A flat and the G flat can thus be played, because the distance between fingers 1 and 4 is wider than the distance between fingers 2 and 4. Besides, this fingering is also possible since finger 2 is the longest one, allowing it to reach the note F. This fingering has a minor issue regarding hand position: finger 2 has to go over finger 1, resulting in a somewhat stretched hand position (Figure 87).



Figure 87. Resulting hand position

Since this is the first chord of the music, the player has nevertheless enough time to prepare it, making this fingering perfectly feasible and idiomatic.

Guitarist: *Since there is nothing before the chord and the notes that appear after it will not interfere in the finger's disposition, we have a solution: to invert these two fingers [finger one and two], resulting in a wider distance [between the fingers that will play the interval of minor second]. Thus, this chord works, but it is a little risky to use this kind of chord, depending on the music's context. In this case, it works quite well. In a different context it could not work, depending on what I have to play. But here it works really well and it is really well placed. This is the written chord, right? [demonstration on the guitar]. So, the chord works perfectly.*

Composer: *Then I got lucky.*

Guitarist: *Maybe it was luck. But the fact is that it is possible to use this solution. (Session 2: 0'48" – 1'38")*

- **Idiomatic use of harmonics**

Another issue underlining the first draft of *After Ando's church on the water* was related to the harmonics and sustained notes in chords (Session 2: 16'14"). The piece's first draft did not specify the durations. Thus, it was impossible to know for how long I should sustain the notes of the first chord, for example (Figure 88).

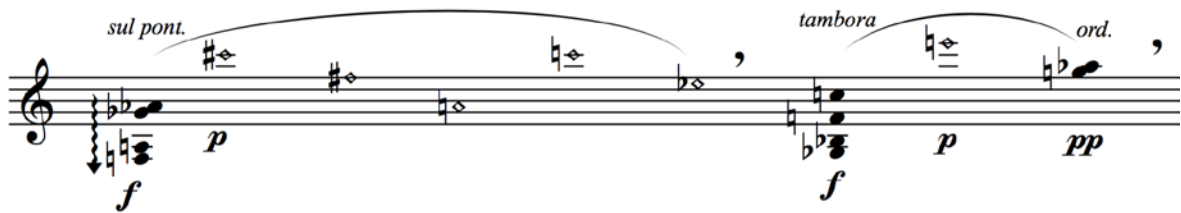


Figure 88. No precise durations indicated

I started my study of this piece intuitively damping each note previously plucked. Once I tried to leave notes resonating as much as possible, the resulting sonority was considerably more interesting. During the session, and trying not to influence Samuel with my opinion, I started asking about the notation of the harmonics – and stopping all resonating notes when exemplifying alternatives on the guitar:

Guitarist: *The first time I read the harmonics as they are written, I had the idea that your intention was to write the exact pitch. For example, this effect [demonstration on the guitar] C sharp, then F sharp, then A...*

Composer: *Yes, but as harmonics.*

Guitarist: *As harmonics, yes. This means that I will play like this [demonstration on the guitar], C sharp, then F sharp, then A...*

Composer: *Ok.*

Guitarist: *Later, when I read the indication of octave and other indications, I was wondering if your intention was to write these harmonics [one octave up] [demonstration on the guitar]. Was your intention to write this? I was in doubt, because if this was your intention, then you should add the indication of octave.*

Composer: *Yeah, one octave up.*

Guitarist: *Look, it sounds like this [playing the written harmonics]. And the other version sounds like this [playing the harmonics one octave up]. There is a more noticeable gap because the distance is wider for the left hand, between the chord and the harmonics.*

Composer: *Ok.*

Guitarist: *But they [each alternative] sound very different [from each other]. So, I was in doubt about what you wanted. Later, when I saw this harmonic [the E harmonic, after the tambora] I was sure you were thinking about this harmonic [in the exact pitch it is written] [playing it on the guitar]. Thus... For this reason, I thought: ok, he wants this [playing the harmonics in the exact pitch they are written]. Perfect. It is like this, right? What is your intention here?*

Composer: *Initially, I imagined them as you read. The idea was to play them in the exact pitch they are written. However, the way you played them, one octave up, sounds more interesting. (Session 2: 16'18" – 18'19")*

Although he liked the harmonics one octave up, he clearly stated that he wanted the exact pitch he wrote. Thus, I decided to show him the resulting sonority when letting all notes resonating as much as possible – which would not be possible to play if the harmonics were one octave up. In this alternative, the first harmonic, C sharp, would have to be played as a natural harmonic on the fifth string. The disadvantage is that the C sharp natural harmonic is out of tune.

Guitarist: *Another alternative, if you maintain the written notes, is to play the C sharp as a natural harmonic, but this note is out of tune [exemplifying it on the guitar].*

Composer: *I see.*

Guitarist: *What is the advantage of using it? I can keep everything resonating [exemplifying it on the guitar].*

Composer: *This is perfect.*

Guitarist: *Yes, but this harmonic is out of tune.*

Composer: *But it does not matter. This is better, considering the way I was expecting it to sound. (Session 2: 19'50" – 20'30")*

Samuel was mesmerised by the resulting sonority and immediately accepted this suggestion. Although I mentioned, during this session, that I could let all the notes resonate, I actually had to stop notes on the fifth and fourth strings to be able to play the harmonics. Nonetheless, letting some notes resonate until the last harmonic leads to a sonority that is very consistent and idiomatic.

5.2.3.3. 54 toys

54 toys was the second piece written by Samuel Peruzzolo-Vieira for our collaboration project. It is a longer work – approximately six minutes long – and portrays

how he used to see his daughter (less than one year old at that time) interacting with her toys. 54, in Roman numbers, is LIV. These three letters are part of his daughter's name. *54 toys'* harmony can be defined as neotonal. A neotonal harmony, according to Kostka (1999), can be applied to tonal music in which the tonal centre is established by a non-traditional tonal concept.



Figure 89. Fifth collaboration session: working on *54 toys*

The first time we worked on this piece was during our third meeting, on the 13th of April, 2015. At this time, the piece was at an embryonic stage. During the following meetings, the piece evolved to such an extent that it became barely recognisable when compared to its first draft. Moreover, this piece was discussed in more sessions than the others: five sessions in total, although during the eighth session it was only briefly discussed. Three sessions were dedicated to the discussion of the first, second and third drafts, whereas the fourth session focused on the creation of an interpretation, which took place a few days before the piece's premiere.

Table 12. List of codes and groups in *54 toys*

Group	Code	Occurrences	Total
Non-idiomatic sections	Non-idiomatic chords	2	5
	Non-idiomatic arpeggio patterns	1	
	Non-idiomatic position shifts	1	
	Non-idiomatic use of harmonics	1	
Alternative suggestions to playable sections	Articulation	3	5
	Suggesting the use of harmonics	1	
	Sustaining notes	1	
Unplayable sections	Unsustainable notes	4	4
Compositional suggestions	Adding notes	2	3
	Changing notes	1	

The list of codes and groups in *54 toys* (Table 12) is very similar to the overall list of this collaboration project – in terms of distribution of occurrences – with one major difference: there were no references to “idiomatic sections”. It is noteworthy that all drafts of *54 toys* had various idiomatic sections, but no idiomatic resources adopted by Samuel in this piece called my attention during our joint work – differently from the other two commissions – except for an idiomatic arpeggio whose execution was not idiomatic due to the irregular metric position. In other words, it was an idiomatic resource written in a non-idiomatic manner. Moreover, it should be mentioned that the final version of this piece is perfectly idiomatic. When it comes to the occurrences of the group “compositional suggestions”, *54 toys* encompassed 50% of the overall occurrences of this collaboration project²⁸. Finally, the table above shows that the predominant code belongs to the group “unplayable sections”, although the most recurrent group was “non-idiomatic sections”.

²⁸ The other 50% was found in *After Ando's church on the water* and therefore, there was no occurrences in *For guitar*.

5.2.3.3.1. Non-Idiomatic sections

- **Non-idiomatic chords**

The third draft of *54 toys* was entirely playable. Therefore, no adjustments were essential. However, there was one non-idiomatic section that included uncomfortable positions for the left hand ([Session 6: 4'01''](#)).



Figure 90. Complex extensions for the left hand

In this section (Figure 90), since fingers 2 and 4 are fixed on the bass notes, all melodic notes have to be played with fingers 3 and 1 only (note that there are no open strings). In addition, the fact that this section has to be played in the first position requires a complex extended position for the left hand, especially between fingers 3 and 4 at the beginning of the melodic line. In a higher position, however, this section could work better, since the space between frets is narrower.

The first alternative I presented to Samuel was to reduce the bass notes duration to a semiquaver (Figure 91):



Figure 91. First alternative: reducing the bass notes to semiquaver

Despite the fact that this kind of solution was widely used in other sections, as explained later, reducing the bass' duration in this case does not sound good. As I was expecting, he rejected this alternative.

A better solution – the second alternative – required cutting the inner note D flat (Figure 92):

Figure 92. Second alternative: cutting an inner note

By cutting the inner note, the issue with the extension of the left hand disappears and the section becomes very idiomatic. Since the note D flat was already being played in the melodic line, it does not weaken the harmonic structure.

Guitarist: *Is the D [in the bass] so important in this context? Because... If it is, then the solution is this [playing the first alternative]. For those who cannot play this [as originally written], you can add an alternative to this [the original] which is uncomfortable.*

Composer: *yeah, it is tough [to play].*

Guitarist: *If the note D [in the bass] can be eliminated, then this [playing the second alternative] results very idiomatic and I can play it with ease. The problem is that later you wrote C flat and G flat, right?*

Composer: *Yes.*

Guitarist: *I would have to eliminate that G flat there [demonstration on the guitar].*

Composer: *Of course, we can eliminate them all.*

Guitarist: *[Trying the original version] Actually, it would not be possible to maintain the G flat as originally written because I have to play it on the fourth string and the F [of the upper voice] is also on the fourth string. In any case I would have to stop it [the G flat] at some point. Anyway... As I told you, when you wrote this, you probably imagined that it would be possible. If it was in a higher position it would be possible indeed [since the distance between the frets is smaller], but in that position it becomes complicated.*

Composer: *Lately, there are some things that I can understand – technically – about instrument playing, regarding its construction and anatomy, but sometimes I just let my imagination guide me and I end up dissociating the instrument's technique. This section is a case in point. (Session 6: 6'04" – 7'24")*

Indeed, Samuel considered the second alternative as the one closest to his idea. Nonetheless, this section was not included in the final version of the piece due to compositional issues.

After performing several concerts that included *54 toys* in the programme, I noticed a section that could be altered. Therefore, during the eighth session I explained to Samuel

that there was a chord that was working well in terms of playability, but its sonority was not convincing (Figure 93).



Figure 93. Unconvincing sonority

This chord is placed at the climax of the phrase, as explained by the composer during the seventh collaboration session ([Session 7: 22'32"](#)). However, a *crescendo* from the beginning does not seem to culminate in this chord due to its weak sonority. When I was studying and performing *54 toys*, I was always unsatisfied with this issue. Therefore, I suggested adding bass notes (Figure 94):

The image shows the same musical score as Figure 93, but with modifications. The first four measures are identical. The final measure, measure 156, is now marked with a 7/16 time signature and contains a four-note chord: G3, B3, D4, and G4. This chord is enclosed in a red rectangular box. Above the staff in the final measure, the text "Tempo primo" is written.

Figure 94. Adding notes to obtain a stronger sonority

With more notes added to the chord, it is easier to achieve a stronger sonority. Consequently, the climax is clearer and, more importantly, it is audible.

Guitarist: After playing the piece several times, I was wondering if in this section with the *accelerando* [demonstration on the guitar], with the two Es: you want them to be played forte, right?

Composer: Yes.

Guitarist: I cannot play them loudly enough. So, I was wondering if we could add more notes? [demonstration on the guitar]. It sounds much more.

Composer: It sounds beautiful. I like it.

Guitarist: It is the same note. We are just adding more [in different octaves]. Instead of playing two, we play four. We can add two lower Es.

Composer: Four Es.

Guitarist: Yes. Four in total. The result is this [demonstration on the guitar].

Composer: It is great.

Guitarist: *This is something that... Actually, the way it was written was great, but I was not able to play as I wanted.*

Composer: *To play it [loudly enough].*

Guitarist: *To play the dynamic I wanted. So... These [two] notes do not sound loud enough compared with these [four] [demonstration on the guitar].*

Composer: *This is something that I did not see before. But with the collaboration, I mean, with a guitarist with the guitar on hand we have more possibilities. I considered the ascending movement [culminating in that chord]. I did not consider the possibility of balancing it with more notes. I did not know about this possibility [of having 4 simultaneous notes E]. I would have to analyse it.*

Guitarist: *Ok. We can add this to the score.*

Composer: *To me it sounds fantastic now.*

Guitarist: *Ok. I will include this alteration in the next performance. (Session 8: 14'44" – 16'34")*

Making slight alterations like this, after performing the piece several times, is not an infrequent situation, as Tanenbaum explains: "Repeated performances are, of course, important exposures for the piece, but they also help the performer to grow with the piece, and they may reveal some final changes that may be necessary in making the piece playable" (1988, p. 283).

- **Non-idiomatic arpeggio pattern**

Regarding non-idiomatic sections, the first draft of *54 toys* presented an arpeggio pattern that was possible to play (Figure 95), but the irregular metrical position of the melodic pattern – which consisted of two groups of ten notes each – creates an intricate accentuation. It is a complex task for the right hand to characterise the triplets and not to accentuate the lowest and the highest notes of each group. In other words, the idiomatic playing technique was written in a non-idiomatic manner (Session 3: 1'20").



Figure 95. Non-idiomatic arpeggio pattern in the first draft score

If this arpeggio had originally been designed by Samuel to be irregular, then no alteration had been needed. On the other hand, if the intention was related to the effect, then a more idiomatic alternative was possible (Figure 96):

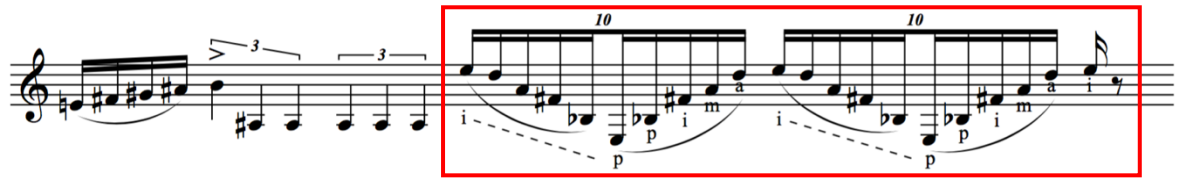


Figure 96. Idiomatic alternative presented to Samuel

As Samuel explained, he did not know how fast this effect could be performed:

Composer: *The only issue is tempo. Since it is a tuplet of ten notes, there are too many notes in one tempo, considering that the music is somewhat fast.*

Guitarist: *It would be two tuplets of ten notes, each one in a different tempo.*

Composer: *Precisely.*

Guitarist: *I think that it is possible to play fast [demonstration on the guitar]. I have to study it, but before I played it slowly just to demonstrate my point.*

Composer: *It works in the way you played now.*

Guitarist: *Exactly. It sounds like this [demonstration on the guitar].*

Composer: *It is great. My intention was to write this effect, but I did not know how to write it. (Session 3: 2'44" – 3'21")*

It was clear that he was not trying to write an irregular pattern. Moreover, the resulting sonority of the alternative I presented to him was sounding convincing and he decided to change the tuplets. For the final version of the score, however, Samuel changed this arpeggio, still considering my suggestion.

Figure 97. Arpeggio – final version

In this final version (Figure 97), Samuel maintained the pattern of ten notes but, instead of triplets, he decided to change the time signature in order to accommodate the entire arpeggio in one measure. Therefore, each time the pattern starts, its first note is precisely on the downbeat.

- **Non-idiomatic position shift**

In the first draft of the piece, there was a six-note arpeggio in which the last note required a position shift, leading to a slight separation of the arpeggio into two parts (Figure 98). This was due to the need of playing the first five notes on the first position and the last note on the fifth position ([Session 3: 7'38"](#)).



Figure 98. Position shift breaking the arpeggio into two parts

Although playable, I decided to show an alternative version to Samuel. My intention was to avoid the position shift and, therefore, I changed the last note of the arpeggio to a harmonic. This alternative allows the performer to stay in the first position during the arpeggio and the harmonics that follow (Figure 99).



Figure 99. Alternative version with no position shift

Despite the fact that I stated, during the collaborative session, that this was a suggestion to a section that did not require an alteration – since it was playable – he agreed that the resulting sonority was essentially the same and considered that it would be better to change. This arpeggio, however, was eliminated in the second draft of the piece, since the section was expanded and considerably altered.

- **Non-idiomatic use of harmonics**

As mentioned before, the third draft of *54 toys* was perfectly playable. However, I provided suggestions that were more idiomatic than Samuel's initial ideas. A case in point is the harmonic in the marked section in Figure 100 ([Session 6: 0'56''](#)):

The figure shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 7/16. It contains measures 105 through 116. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature, containing measures 109 through 116. Red vertical brackets are placed around a specific note in the melodic line in both staves, indicating a 'misplaced harmonic'.

Figure 100. Misplaced harmonic in the melodic line – third draft of *54 toys*

In this case, the harmonic in the melodic line does not contribute to the dynamics of the phrase. Since this harmonic is the highest note in the melodic line, I did not want it to be the softest one. However, since it is a harmonic, it will naturally sound softer than the other notes (unless I play the melodic line in *piano* or *pianissimo*, which I believe was not the best solution in this particular case). Thus, I suggested changing this note to regular instead of harmonic (Figure 101).

This figure is identical to Figure 100 but with modifications to the highlighted note. In the top staff, the note is now a regular note with fingering numbers '1 1 4' above it and the Roman numeral 'CXI' to its right. In the bottom staff, the note is also a regular note with fingering numbers '1 1 2 3' below it and the Roman numeral 'XII' to its right. The red brackets remain in the same positions.

Figure 101. Substituting the harmonic for a regular note

This alternative also changed the second note A (in the section marked in the excerpt above) in order to avoid an abrupt position shift, from eleventh to fifth. Playing the above-mentioned note as a harmonic provides enough time to prepare for the position shift. Moreover, this note is not as important as the note in the melody. Therefore, playing it as a harmonic also helps the dynamic organisation of the voices.

Composer: *It is better if you can play it as a regular note. I was thinking that... Since there is a F sharp before, one octave above, I thought that it would be easier for the left hand to play a harmonic instead of shifting position. But, if this is not a problem...*

Guitarist: *No... It is possible to play. I mean, it will create a problem, since I will play the A on the bass as harmonic to be able to play the next notes [demonstration on the guitar]. With the harmonic [as originally written] it sounds like this [demonstration on the guitar]. It is possible to play and it does not sound bad. However, I think it should be different. It should be like this [playing it on the guitar].*

Composer: *It is better this way. It softens the accompaniment and emphasises the melody.*

Guitarist: *Yes, this is another aspect I was about to mention. With the [F sharp] harmonic [on the melody] I was playing the A [on the accompaniment] on the fourth string. The fourth string, in this region, is very powerful. It sounds a lot. The problem was to make it sound less [than the melody]. But with the [accompaniment as] harmonic it sounds more delicate. Therefore, we can do the opposite. This means that the important note can be played as a regular note, whereas the note that should sound less can be played as harmonic.*

Composer: *it is perfect. (Session 6: 1'40" – 3'06")*

5.2.3.3.2. Alternative solutions to playable sections

- **Articulation**

When it comes to articulation, I suggested some options to Samuel during sessions three and seven. In the first draft of *54 toys*, he included a slur covering four notes (Session 3: 3'56").



Figure 102. Four-note slur

Although I mentioned during the session that this four-note slur (Figure 102) is not possible to play, it is possible: the third (or the fourth) note can be played with the left hand only, producing a slur-like sonority. However, it is more idiomatic to divide the group of four notes into two groups of two notes (Figure 103):



Figure 103. Separating the four-note slur into two groups of two-note slur

I demonstrated the result to Samuel, who immediately approved the alteration. Later, when I showed him – off-camera – the sonority of the four-note slur, he stated that it did not matter, since the result is very similar.

Figure 104 shows a section that originally did not include any slurs, but I added several to the first draft, which we kept until the final version. These slurs, however, were only discussed during the seventh session ([Session 7: 29'11"](#)).

Figure 104. Addition of slurs

Several other piece sections included additions of this type of articulation. Since these changes did not represent a significant change in the composition – and there was not much discussion regarding them – all other slurs added or changed can be visualised in the composition drafts appended or in the video recordings.

During the seventh collaborative session, I also suggested the inclusion of a *glissando* between the two marked notes in Figure 105 ([Session 7: 29'51''](#)):

Figure 105. Adding a *glissando*

In this case, there is no particular reason that justifies the inclusion of this *glissando*, but my personal taste. I suggested it as a subtle embellishment.

Guitarist: *From the measure 88 to 89 I play a glissando [demonstration on the guitar].*

Composer: *It sounds beautiful.*

Guitarist: *I agree [...]. It is very idiomatic. When used parsimoniously it enriches the notes.*

Composer: *I certainly would not have thought about this possibility by myself.*
([Session 7: 30'01" – 30'35"](#))

- **Suggesting the use of harmonics**

The first draft of *54 toys* was divided into three sections. Despite my interest in this third section, it was not used in the second draft, nor in any other versions of this piece (Figure 106).



Figure 106. Third section of the first draft

My only suggestion regarding this section was to change some notes into harmonics ([Session 3: 12'17"](#)):

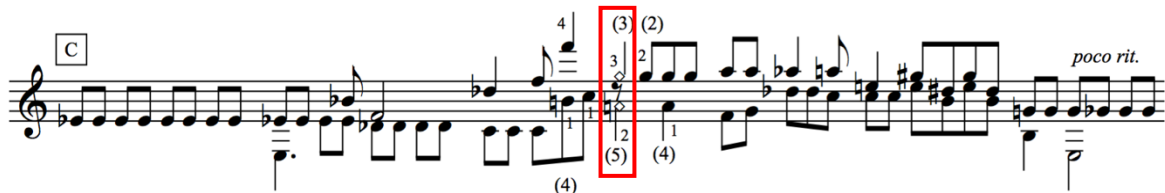


Figure 107. Alternative version with harmonics

This alternative version (Figure 107) allows for the harmonics and the regular notes to overlap, resulting in a richer sonority. The effect called the Samuel's attention, who defined it as "fantastic". Unfortunately, this section did not remain in the piece. However, it was not completely discarded. Samuel decided to use it in a new piece, which was not completed before the end of our collaboration project.

- **Sustaining notes**

The piece's third draft included a new section in which I noticed an interesting aspect to be explored ([Session 6: 15'48''](#)). This section, as originally written by Samuel, consisted of a series of melodic lines accompanied by a bass line (Figure 108).

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins at measure 123 and contains a series of melodic lines with various rhythmic values and accidentals. A red vertical bracket is placed over the first two measures of this staff. The bottom staff begins at measure 127 and features a bass line with sustained notes. A 'poco rit.' marking is placed above the staff, and a 'L.H.' label is at the end. The music concludes with a final chord and a fermata.

Figure 108. New section in the third draft of *54 toys* – Samuel's original idea

I noticed that if I emphasised some specific notes it would be possible to suggest a denser polyphonic structure. Therefore, I proposed to maintain some key melodic notes sounding longer than the semiquavers, creating an inner voice in the structure (Figure 109).

This image is identical to Figure 108, showing the same musical score for two staves. The top staff starts at measure 123 and the bottom staff at measure 127. The music features a series of melodic lines and a bass line. A red vertical bracket is placed over the first two measures of the top staff. The bottom staff includes a 'poco rit.' marking and a 'L.H.' label. The music concludes with a final chord and a fermata.

Figure 109. Denser polyphonic structure

I also added one note in the inner voice in measure 128: the B flat in the example above. My intention was to disrupt the parallel motion that would result (if the note B flat was not there) from the sustained notes in measures 127 and 128. Samuel immediately

liked my suggestion, as well as the resulting sonority. Nevertheless, after our meeting, a slight change was made by him in both melodic and bass lines (Figure 110).

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins at measure 123 and features a complex melodic line with various rhythmic values and accidentals. A red rectangular box highlights a specific segment of this melody. The bottom staff begins at measure 127 and includes a bass line with a 'poco rit.' (ritardando) instruction. The notation includes various rhythmic patterns and accidentals, with 'L.H.' (Left Hand) indicated at the end of the staff.

Figure 110. Final version slightly changed

5.2.3.3.3. Unplayable sections

- **Unsustainable notes**

The second draft of *54 toys* included some chords that were impossible to play because of long sustained notes. Figure 111 shows a case in point ([Session 5: 3'34"](#)):

The image shows a single staff of musical notation. The music consists of several measures with various rhythmic values and accidentals. A red rectangular box highlights a specific chord. Above the chord, the letters 'CI' are written, and below it, the numbers '1', '4', '1', '2' are written, indicating a specific fingering for the left hand. The chord is sustained for a long duration.

Figure 111. Unsustainable notes in the chord – standard type of fingering

The example above shows the most straightforward fingering for the left hand. This fingering, however, is considerably difficult due to the wide extension required for the left hand, which makes it almost impossible for several guitarists (those with small hands, in particular) to put enough pressure on the bar to produce a good tone. An alternative fingering, avoiding the bar, is shown in Figure 112:



Figure 112. Unsustainable notes in the chord – alternative fingering

This alternative fingering requires a wider extension of the left hand, but avoids the need of a bar, making it sound clearer. The problem, however, is that the extension is so wide that it is impossible (at least for guitarists who do not have large hands) to move finger 1 to the fifth string to play the B flat, due to the strength needed to hold the position.

The alternative I presented to Samuel was to reduce the duration of the upper notes to a semiquaver, which allows the performer to release the pressure on finger 4, and keep a more relaxed hand position to play the notes that follow (Figure 113).



Figure 113. Reducing the upper notes' duration to a semiquaver

I explained to Samuel that this was not an essential change. Maybe other guitarists could play this with ease. However, since it was a problem for my left hand, it could be a problem to several other guitarists' left hand.

Guitarist: My suggestion is to add a staccato or change it to a semiquaver. If I play like this [demonstration on the guitar] there is no problem. Then I have space to turn my hand [demonstration on the guitar], stopping this [the upper notes with the right hand]. Then there is no problem to play it. Maybe someone with a bigger hand than mine can play this. But normally people have smaller or similar hands to mine. So this is my suggestion: you can leave it like this and let the performers find their own solutions like this [demonstration on the guitar] or change it to semiquaver.

Composer: Ok. I think it is fine to change it to semiquaver. It does not sound bad. If there were rests after it, then it would be a problem. If the upper notes were long and the bass line was rests, then it would be... But here the bass line comes to the foreground due to its movement.

Guitarist: *I see. I played it as semiquaver [at the beginning of the session], but I do not know if you notice it.*

Composer: *I did not. (Session 5: 4'52" – 6'04")*

Another case in point was the following excerpt (Figure 114) – taken from the second draft of *54 toys* – in which the bass line could not be sustained while the other voices were played (Session 5: 6'19''):



Figure 114. Bass impossible to sustain

During the session, I explained to Samuel that the only way to play the section marked in the example above is by reducing the bass' duration to a semiquaver. This modification allows for the position shift required after the bass is played, as demonstrated in Figure 115:



Figure 115. Reducing the bass' duration

This alternative sounds too *staccato*, especially in comparison with the previous measures, which can be played *legato*. Another solution, in order to maintain the *legato*, is to eliminate one of the inner notes. This alteration does not imply any change in the notes' duration (Figure 116).



Figure 116. Eliminating an inner note

After showing Samuel the resulting sonority when cutting the inner note E and later cutting the inner note F sharp (first marked measure in the previous example), he decided to cut the one that was doubled: the F sharp in the first marked measure and the G sharp in the second.

Guitarist: *Stopping the bass is more difficult and the effect is not convincing [demonstration on the guitar]. Whereas cutting an inner note the sonority is very similar [to the original] and it is easier to play. It becomes much more fluent.*

Composer: *Yes. And the difference of the 3-note chord to the 2-note chord is not noticeable.*

Guitarist: *Yes. Since I am maintaining the F sharp on the bass and then the G sharp. So, there are three notes sounding [demonstration on the guitar]. Here [in the other alternative] I have to stop the bass and then play the three-note chord.*

Composer: *So, that is it. I will maintain the F sharp [in the bass] and cut the F sharp in the first chord. (Session 5: 8'41" – 9'20")*

There was a similar issue in another chord – still in the second draft of the piece – as shown in Figure 117 (Session 5: 10'07"):

The image shows a musical score in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score consists of several measures. A red box highlights a specific chord where the notes are too close together to be sustained simultaneously. The notes in the highlighted chord are F# (bass), G# (middle), and C (treble). The C note is placed too far for the finger 4, making it impossible to sustain this chord and simultaneously play the high C notes.

Figure 117. Unsustainable notes in the chord

It is impossible to sustain this chord and simultaneously play the high C notes because the notes' disposition requires the performer to stay in first position. Thus, the high C note is placed too far for the finger 4. The only way to play this chord, similarly to the previous example, is to reduce its duration to a semiquaver (Figure 118):

The image shows the same musical score as Figure 117, but with the highlighted chord reduced to a semiquaver duration. The notes in the highlighted chord are F# (bass), G# (middle), and C (treble). The C note is placed too far for the finger 4, making it impossible to sustain this chord and simultaneously play the high C notes. The duration is reduced to a semiquaver, and the fingerings are indicated above the notes: 2 for F#, 4 for G#, and 1 for C.

Figure 118. Reducing the chord's duration

There are two alternatives that allow to maintain the chord as a crochet: 1) to transpose the high note C one octave below: an alternative that Samuel immediately

disapproved; and 2) to transpose the B flat one octave up (Figure 119). In the latter, the resulting chord allows the guitarist to play it in a different position (sixth position in this case):



Figure 119. Transposing an inner note one octave up

The resulting chord – from the second alternative mentioned above – validates one of the idiomatic guitar writing’s principle, as described by Bream: “in common chords of four notes, the conventional rule of keeping the bottom note of the chord relatively far away from the triad above it works particularly well” (1957, p. 21). This alternative maintains the chord as a crotchet but slightly changes its sonority due to the inner note transposition. After listening to the alternatives, Samuel decided to reduce the chord’s duration to a semiquaver.

Composer: *Now I am not sure. I like the lower notes because they produce a harsher sonority.*

Guitarist: *[playing it on the guitar].*

Composer: *A darker bass followed by the high note. Therefore, I prefer to maintain the notes as they are and reduce them to a semiquaver, as before, than to transpose the B flat one octave up [...].*

Guitarist: *Ok. There is one issue: it will produce a very short rest [between the chord and the high note due to the position shift]. To be honest, I prefer the chord as a semiquaver than as a crochet [demonstration on the guitar]. It sounds more vigorous. (Session 5: 11’44” – 12’51”)*

During the seventh session, as we were discussing aspects related to the interpretation, one minor issue, regarding unsustainable notes, called Samuel’s attention (Session 7: 25’32”).



Figure 120. Natural harmonic: Impossible to overlap the marked notes

In Figure 120, there is no indication to sustain the bass notes while playing the harmonic. However, Samuel asked if it was possible to play in this manner. This piece section starts with the indication *l.v. possible*, and Samuel uses natural harmonics at the end of each phrase (group of notes connected by slurs) in order to always have some note vibrating while changing from one group to another. Therefore, his intention was to overlap the notes as much as possible. Since the harmonic B, in the section marked in the example above, is only possible on the sixth string, it would not be possible to achieve his intended effect. As an alternative, I suggested transposing the harmonic one octave up (Figure 121):



Figure 121. Alternative to allow for the overlap of sonorities: transposing the harmonic one octave up

Samuel was not entirely convinced with this alternative. Nonetheless, after listening to it, he decided to accept my suggestion, changing this section in the piece's final version.

Composer: *I was wondering if this B... Is it possible to let the previous notes vibrating and play the B harmonic?*

Guitarist: *Unfortunately, it is not possible because this B... [demonstration on the guitar].*

Composer: *It is there.*

Guitarist: *Yes. However, I can play it one octave up. But the written note is not possible [...]. I have to think about it, but I believe that the written harmonic is only possible on the sixth string. Or here [also on the sixth string, but on the ninth fret], but it does not solve the problem.*

Composer: *I see. It is the same.*

Guitarist: *They are both on the same string... Playing it one octave up sounds like this... [demonstration on the guitar].*

Composer: *I prefer it this way. (Session 7: 25'32" – 26'23")*

It is worth pointing out that this note could be played as an artificial instead of natural harmonic, resulting in the effect imagined by Samuel (Figure 122):



Figure 122. Artificial harmonic: overlapping notes is now possible

I failed to present this alternative to him during the session, since I found it a few weeks later. When I showed this to him, off-camera, he immediately rejected it, explaining that the position shift needed to play the notes that follow distorted the idea of this section, which states *l.v. possible*. Therefore, he preferred to change the harmonic's octave instead of inserting a silence between the phrases.

5.2.3.3.4. Compositional suggestions

- Adding notes

When I was studying the second draft of *54 toys*, I decided to play it by memory in order to become more comfortable during the collaboration session. Therefore, I started by trying to memorise the following line (Figure 123):



Figure 123. Beginning of *54 toys* – second draft

When trying to play it by memory I accidentally played more notes than originally written, and added one measure between the last two measures ([Session 5: 13'31"](#)):



Figure 124. Adding one more measure to the piece's second draft

Since Samuel was welcoming suggestions at all levels – including the compositional process – I decided to show him the resulting sonority of this section with these new notes (Figure 124). I was somewhat apprehensive because it was a more intrusive suggestion than all other up to that moment. However, he received the suggestion quite well, considering it an interesting addition.

Composer: *Interesting. It results in a more rectilinear melodic line. I mean, it goes step by step.*

Guitarist: *Precisely. It is like walking.*

Composer: *So, here you maintain the F and C?*

Guitarist: *Actually, let's see. [playing it on the guitar]. I played F and B flat.*

Composer: *Interesting.*

Guitarist: *The bass is E flat and the accompaniment is F and B flat [demonstration on the guitar]. And then I play F and C.*

Composer: *It works because it is also going up. I am referring to the melody played by the right hand [if it was played on the piano].*

Guitarist: *It is true. (Session 5: 14'36" – 15'11")*

Another compositional suggestion I offered to Samuel was to add a bass line to the measures marked in the next excerpt – also taken from the piece's second draft (Session 5: 22'57''):

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in 9/16 time and the bottom staff is in 3/16 time. The music consists of a single melodic line on the top staff and a bass line on the bottom staff. Red brackets mark specific sections of the music: one bracket is on the top staff, and another is on the bottom staff. The music is written in a style that is somewhat static, with a single line repeated in a rather static approach.

Figure 125. Second draft – Samuel's original without the bass line

This excerpt (Figure 125) did not require any adjustments in terms of playability. However, since the marked section consisted of a single line repeated in a rather static approach, I decided to try adding more notes to the bass, along with the D that was already there (Figure 126).



Figure 126. Bass line added to Samuel's original

This suggestion was immediately accepted by Samuel and added to the final version. The downside, according to him, was the rupture caused by the sudden change from a high to a low register. In order to reduce the melodic range between the two extremes, and therefore eliminating the problematic rupture pointed by him, the final version of *54 toys* included a new measure, intending to connect one section to another (Figure 127):

Figure 127. New measure added to the final version

- **Changing notes**

Another suggestion, considering the compositional aspect and not the music's playability, also resulted from one of my failed attempts to play the piece by memory before meeting Samuel for the collaborative session. It was related to a repetition of the piece's main theme ([Session 5: 17'33''](#)):



Figure 128. Second repetition of the main theme – *54 toys'* second draft

When I was playing this section (Figure 128), at the last semiquaver of the first line (in the excerpt above), instead of repeating the C sharp – which I was playing on the second string – I accidentally plucked the first string and, therefore, played the note E (open first string).



Figure 129. Changing the repeated note

The resulting sonority was wrong – if one considers what was written on the score – but it seemed to contribute to the theme's delicacy (Figure 129). Moreover, it would add a slight variation to the theme – since the excerpt above is a repetition of the piece's main theme transposed to a different tonality. This is a recurrent feature in Samuel's work (not only for guitar): slight variation in repeated structures. Therefore, I thought this change would interest him.

Composer: *It worked, nice and pleasant.*

Guitarist: *It results... I think it is interesting... It was a mistake. I was reading and when instead of playing this [playing the original version], I played this [playing my suggestion] and I thought, whoops... it was not this note.*

Composer: *It is nice.*

Guitarist: *Anyway... This is another suggestion I had.*

Composer: *I like it because it ends up contrasting even more. My intention is to contrast it with this theme [pointing to the first time the theme appears] and lead it further on each time. This would be another step into this direction [...].*

Guitarist: *I think this is interesting because on the piano this would never have happened. You would not play this note E by mistake. However, on the guitar it can happen [fairly often]: I was trying to play the second string [as it is written on the score], but accidentally played the first and this ended up happening. This is the kind of thing that can occur in one instrument but does not occur in another. I mean, a mistake would not generate the same effect. (Session 5: 18'04" – 19'20")*

5.2.3.4. For guitar

The third commissioned work, *For guitar*, was composed without my assistance during the compositional process. Samuel reviewed the recordings of our first collaborative session in order to collect ideas for this composition. This piece, which is approximately three minutes long, is very percussive in style and includes just a few notes and chords. He explained that, despite the fact that the piece sounds like a work for percussion, it was conceived for guitar.

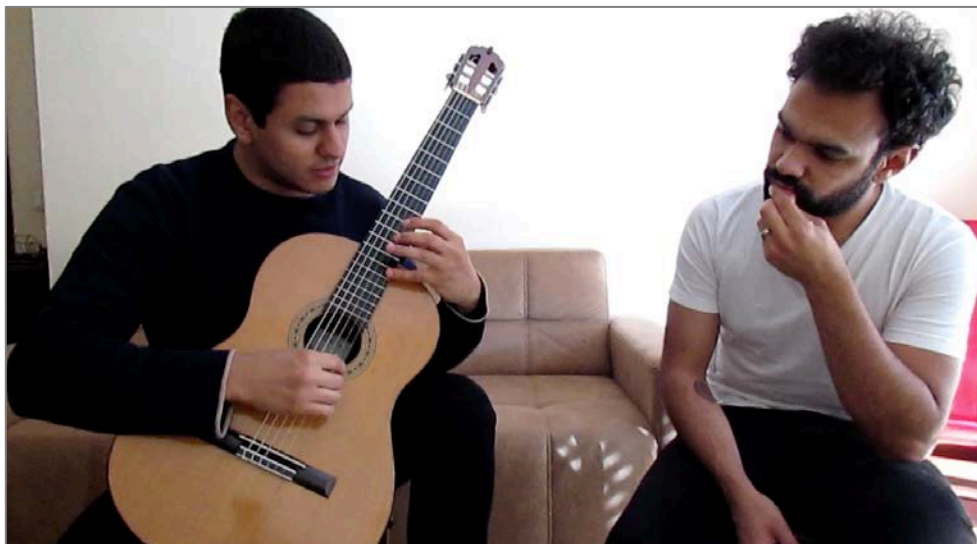


Figure 130. Eighth collaboration session: working on *For guitar*

I received the entire piece and suggested some small changes, keeping in mind that it was a set piece for a competition. Therefore, I added right-hand fingerings, precise indications for the natural and artificial harmonics, and changed the order of some percussive effects. During the eighth session we talked about my suggestions, and also about some minor changes that should be included in the score.

Table 13. List of codes and groups in *For guitar*

Group	Code	Occurrences	Total
Non-idiomatic sections	Non-idiomatic music notation	1	1
Alternative suggestions to playable sections	Changing percussive effects	1	1
Idiomatic sections	Idiomatic playing techniques	1	2
	Idiomatic percussive effects	1	

Table 13 shows that suggestions and adaptations on this piece were scarcely necessary. It is noticeable that this piece included more idiomatic features than the others. This piece was the only one, among the commissioned works, that had no unplayable sections.

5.2.3.4.1. Non-idiomatic sections

- **Non-idiomatic music notation**

In the draft of *For guitar*, Samuel used a triangle to indicate harmonics played with tapping (Figure 131) in order to differentiate those from the regular harmonic played by plucking the string ([Session 8: 2'14''](#)).

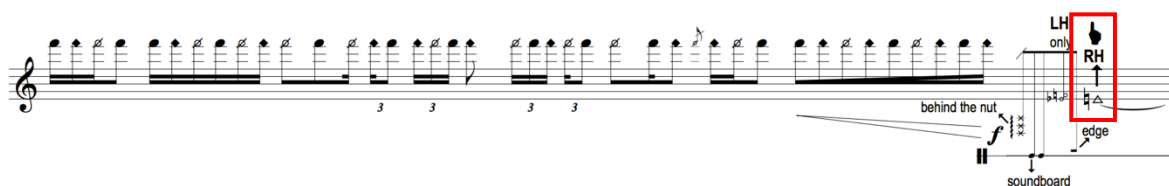


Figure 131. Harmonic: right-hand tapping indicated with a triangle

Since this effect was already indicated by a specific symbol above the note, it would be easier for guitarists to have the harmonic indicated in the traditional way: as a lozenge (Figure 132).

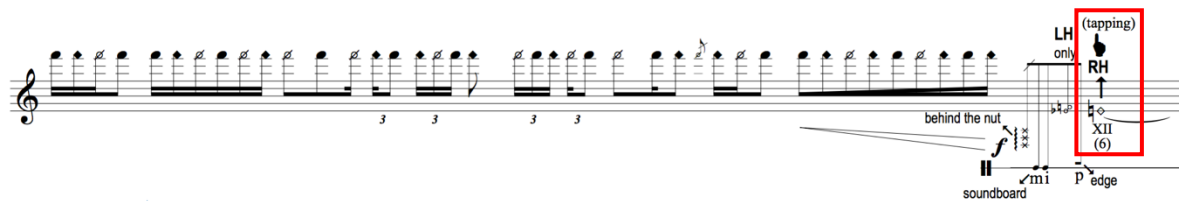


Figure 132. Substituting the triangle to lozenge

It is noteworthy that guitarists are not acquainted with a wide variety of symbols. For percussionists, on the other hand, this type of music notation is very common. Since the percussive section of *For guitar* was difficult to read, it would have been better to simplify this indication in order to make the reading process less complicated, especially because this piece was supposed to be prepared in less than one month by the competitors²⁹.

Guitarist: *When the percussion appears for the first time, and there is an E as harmonic... It is, actually, played with a tapping, right?*

Composer: *Exactly.*

Guitarist: *When you wrote this you used a triangle, in the score you sent to me, since you wanted to differentiate the regular harmonic, played like this [demonstration on the guitar], from the percussive harmonic [demonstration on the guitar].*

Composer: *From the percussive harmonic, exactly.*

Guitarist: *I thought... I suggested to change it for a lozenge, which is a conventional sign for harmonics, because there is an indication [a drawing] of a finger, over the note. I think that to use the indication of harmonic helps players to know that it is a harmonic. Otherwise... Normally a guitarist is not used to reading lots of symbols on the score.*

Composer: *Yeah.*

Guitarist: *Therefore, allowing [the guitarist] to know that it is a harmonic with the indication [the drawing] of a finger over the note... I think it is already enough. I saw you accepted it.*

²⁹ As mentioned before, *For guitar* was the set piece of a competition organised by the University of Aveiro: *Prémio de Interpretação Frederico de Freitas*, in 2016.

Composer: *Exactly*. (Session 8: 2'15" – 3'06")

5.2.3.4.2. Alternative suggestions to playable sections

- **Changing percussions**

Samuel initially thought that all percussive effects could be played either with the left or the right hand. Although the piece could be played as written, some percussive effects work better when played with one hand rather than the other. The note marked in Figure 133 is a case in point (Session 8: 5'02"):

The image shows a musical score for guitar. It is written in treble clef with a tempo marking 'A tpo. (♩ = 112)'. The score consists of a single staff with various rhythmic patterns and percussive effects. A red arrow points to a specific note in the lower register. The score includes dynamic markings like 'ff sempre' and '5' for fingerings. Handing instructions 'LH' and 'RH' are shown above the staff.

Figure 133. Non-idiomatic percussive pattern

In this case, the right hand has to play the percussion on the side of the guitar, requiring the next note – the harmonic obtained by tapping – to be played by the left hand. Alternatively, both the percussion on the side and the harmonic could be played by the right hand, leading to a possible but unnatural movement. Both alternatives are playable, however, I considered that these alternations could be confusing for the participants of the competition. Therefore, I advised Samuel to always use the percussion on the edge played by the right hand and on the upper side of the guitar's body. The same applies to the percussion on the side, which I advised him to be played by the left hand and on the bottom part of the guitar's body – and both effects are indicated in the drawing of the score's first page (Figure 134):

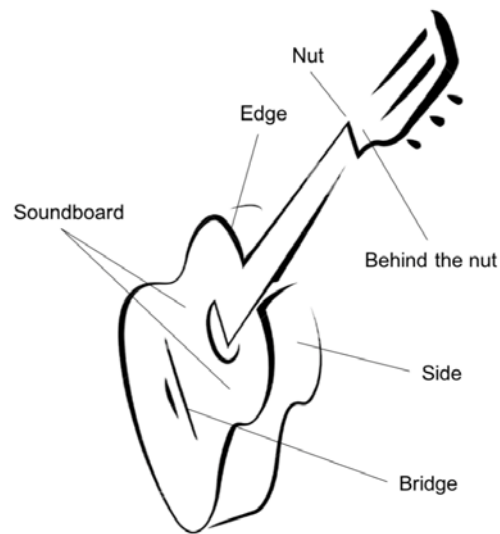


Figure 134. *For guitar*: indication of percussive effects

Since both effects sound similar, Samuel agreed to these alterations. As a result, the left and right hands' alternations became easier to perform. Moreover, the percussive effects are always played in the same place, maintaining a playing pattern (Figure 135).

A musical score for guitar in A major, tempo marking 'A tpo. (♩ = 112)'. The score is written for Left Hand (LH) and Right Hand (RH). It features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Percussive effects are indicated by asterisks (*) on notes. Red arrows point to specific notes in the LH part, indicating where the effects are played. The score includes dynamic markings like 'ff sempre' and 'p'.

Figure 135. Substituting non-idiomatic percussive effects

Guitarist: *I could play on the edge here [on the bottom with the left hand, instead of the upper side with the right hand] [demonstration on the guitar]. However, to always maintain the same indication of the edge on the upper side [demonstration on the guitar] ... I thought, should we change it or not? Because this sound is not that different [demonstration of both sounds on the guitar]. They have a similar sound.*

Composer: *They are close [in terms of sonority]. (Session 8: 5'29" – 5'44")*

5.2.3.4.3. Idiomatic sections

- **Idiomatic playing techniques**

The beginning of *For guitar* combines regular notes, natural harmonics and bi-tones in an innovative manner (Figure 136), wisely exploiting these instrument's idiomatic features (Session 8: 0'52'')



Figure 136. Opening section – alternating real notes, harmonics and bi-tones

At first sight, all F sharps should sound equal, but the three different techniques required to play result in an uncommon effect due to the F sharp bi-tone on the first string that sounds out of tune (in other words, it is microtonal). Thus, the opening section of *For guitar* exploits the natural detuning of the guitar. Samuel actually added a comment in the score explaining that this F sharp bi-tone will sound out of tune, and this is exactly how it is supposed to sound. He imagined this specific sonority just by analysing the recording from the first collaboration session. *For guitar* ends with the same effect, but the pattern is transposed to a different note (Figure 137).

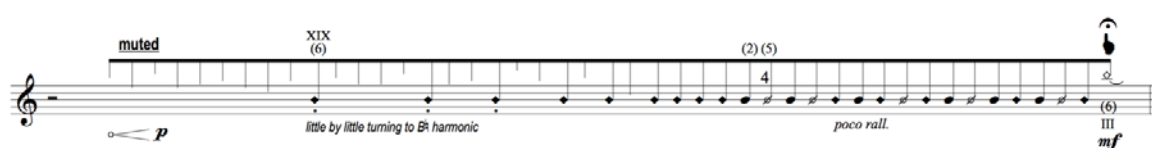


Figure 137. Final section – alternating real notes, harmonics and bi-tones

My only suggestion regarding these sections, during the collaborative session, was to add the indication *lasciare vibrare* at the beginning, since Samuel's idea – as he explained during the session – was to overlap all notes using different effects.

Guitarist: *I would like to suggest, since this was missing in the first version as well, I think you want that this keeps vibrating as much as possible, right? [demonstration on the guitar].*

Composer: Yes.

Guitarist: *So, you should add the indication let vibrate, or lasciare vibrare.*

Composer: Ok. (Session 8: 1'16" – 1'33")

- **Idiomatic percussive effects**

In the central section, this piece becomes more percussive in style (Figure 138). By looking at the guitar as a percussive instrument, Samuel, who is a percussionist, felt more comfortable. This was a strategy adopted by him specifically because he was writing this piece without my on-going assistance (Session 8: 9'57").

Figure 138. Percussive section

It is noticeable that he was careful when choosing combinations of effects, always checking the left- and right-hand alternation³⁰. Samuel's concern in this section was the difference of each percussive sound in terms of dynamics.

Composer: I wrote there, in the most percussive section, fortissimo sempre. But obviously there are sounds with different dynamics.

Guitarist: Yes, sure.

Composer: So, my question is, in the sense of... Is there any sound that will not... that will sound too low and could be substituted for other? (Session 8: 10'01" – 10'24")

There are differences in all percussive sounds. However, it is the player's responsibility to find a balanced manner to perform them. Moreover, as I demonstrated to Samuel, this difference is not problematic and can be compensated by the performer.

³⁰ As previously explained, I suggested to change some percussive effects, resulting in an easier hand alternation.

Samuel's strategy of writing in a style that he was more familiarised with was also adopted in sections that include some level of indeterminacy (Figure 139):

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of vertical lines representing notes, with the instruction 'muted (any pitch)' above and 'pp' below. A double bar line with repeat dots follows. The second staff is marked 'ord.' and 'LH only', with a double bar line and repeat dots. The bottom staff shows a sequence of notes with fingerings: 7:8, 3:2, and a final note with a fermata. The dynamic marking 'ff' is placed below the bottom staff.

Figure 139. Use of indeterminacy

In this case, the performer can choose the best notes to play. This is useful when Samuel combines indeterminate notes with the percussive notes played by the left hand only, written in traditional notation with determinate pitches. At the point where the effects overlap, at the end of the example above, the right hand will have to mute the notes (with the thumb) and pluck the string (alternating index and middle fingers), resulting in an idiomatic playing technique.

5.2.3.5. Look back session

In order to discuss the outcomes of this collaboration project, a look back session was scheduled for the 25th of September, 2016. This last session was not initially planned, and this idea of a final session discussing the entire project arose from a conference³¹ in July, 2016. Differently from the previous sessions in which we discussed specificities of each piece, this last session allowed us to assess the project as a whole, discussing the benefits and limitations of our joint work.

³¹ Performance Studies Network Conference – Bath Spa University.



Figure 140. Look back session: discussing the entire project

Subjects addressed were previously defined and registered; they were not meant to limit but rather to guide the discussion. Subjects discussed included: 1) the collaboration in general; 2) the experience of working together; 3) composing in a short period of time; 4) characteristics of each commissioned piece; and 5) working in different collaboration modalities.

The session started with a dialogue about aspects related to engaging in a collaboration project:

Guitarist: *So, to conclude our project... The intention [of this last session] is to discuss the work we developed, the course we went through, the experience of working together along all these sessions. And also talk about the outcomes, expectations, achievements, etc. So, I would like to say that for me this project was really positive. I was happy to take part in the composition process of works that are now part of the repertoire. These works were well received by the audience in the all recitals I played. So, I would like to know your point of view. What do you think about this project, as a whole? And also talk about each piece...*

Composer: *Ok. The idea of composing three pieces in a short period of time was, overall, worthwhile for my improvement as a composer, due to the new experience obtained from the contact we had when collaborating. And also, due to the metier of writing for the instrument. This was an instrument that was distant to me, but it become closer to my vocabulary as a composer. I mean, it became more accessible specifically due to this project. (Session 9: 0'01" – 1'46")*

Samuel described the process as a positive and motivating experience. An aspect that prevailed during the entire process, since during the third collaborative session he provided a similar description of his experience up to that moment.

Composer: *After a while I believe I will feel confident to write for guitar as I feel when writing for my instrument. The experience of writing several pieces, the collaborative work and the process of writing for an instrument that was puzzling but now has become more accessible, gives me the confidence to write better, in a varied and fuller approach. This collaboration project has been very positive, very interesting. It has increased my vocabulary as a composer. (Session 3: 13'43" – 14'23")*

I had a similar experience acting as a performer in this project. The whole process motivated me to be involved in the compositional process in order to find the best solutions to unplayable and non-idiomatic sections. This approach helped me to improve my thinking process in regard to the relative amount of importance that should be given to compositional aspects in comparison to playability concerns.

In addition, one of the intentions of this project was to motivate Samuel to write more for solo guitar. He wrote *O quarto fechado* in 2009 and, before this collaboration project, he was not motivated to repeat the experience.

Guitarist: *These three pieces were written in less than one year³². This project's intention, from its very beginning, was to work with only one composer and encourage this composer to write as much as possible for the guitar. You know that there are cases of composers who write a piece for the instrument and never repeat the experience again. I am referring to works for solo guitar. When it comes to your works, you wrote *O quarto fechado* in 2009 and it took seven years until you wrote a new piece for the instrument. Therefore, my intention [with this project] was to encourage you to write a lot [for solo guitar]. Therefore, I commissioned three pieces. So, how was the experience of writing three pieces after a long period?*

Composer: *It was... Initially, I did not know how to do it. I did not have ideas for these new pieces, especially after a piece [*O quarto fechado*] that was an important work for me. The ideas I used [in *O quarto fechado*] were still in my mind when I started to write new pieces for this project. I was afraid to write something too similar to that [first] piece, or not be able to leave the idea of the first piece, *O quarto**

³² Actually, it took fourteen months.

fechado. *I thought that the new pieces would be something like variations of the first piece. So, I was worried about that. However, because of the tools you provided me with, the compositional process and the process of understanding the instrument led to different writing styles. In addition, my compositional style changed [during these seven years] and I barely use the same techniques. These new pieces are part of a new compositional approach. (Session 9: 5'20" – 7'31")*

This project, therefore, helped Samuel to significantly expand his repertoire for solo guitar, from one to four pieces. Moreover, Samuel's works for guitar have attracted the attention of guitarists in the countries where I have played them. Thus, this project also facilitated the sharing of scores with the guitar community, which will possibly increase the number of public performances of Samuel's works by other guitarists.

On the downside, Samuel described the project as an exhausting process of composition, due to the short deadline.

Composer: *The requirement of writing with a deadline was intense, difficult and tiresome. It was an exhausting process of composition, analysis and repertoire review. It was tiresome to achieve our desired result in the short time we had. Nonetheless, we did it. Writing three pieces for guitar, with different characteristics, is not easy for a non-guitarist composer. However, with your support, I managed to do it. (Session 9: 11'14" – 12'05")*

Ideally, we both would like to work without a deadline, especially because it is extremely difficult to control the creative process in order to generate good results within a limited available time. A musical idea frequently requires time to develop. Therefore, this project was a challenging, but also a rewarding experience, considering the feedback we received after each public performance of the commissioned pieces.

Samuel's creative process was, as expected, considerably different on each piece. During the look back session, he described particularities of each one, starting with characteristics of the compositional process adopted in *After Ando's church on the water*:

Composer: *When it comes to the commissioned pieces, they all went through different compositional processes. The first piece [After Ando's church on the water] was written on the piano. It adopts characteristics from vibraphone writing, which is an instrument I am more acquainted with, so the process was like writing for vibraphone whereas I was actually writing for guitar. The use of harmonics and bends is similar to my piece [for solo vibraphone] called Solitude that uses some techniques that remit to this piece [for guitar]. Therefore, these pieces are related in this sense, but your assistance was necessary [in the latter] because there were*

several things that I did not know how to write, despite having them in my mind.
(Session 9: 1'47" – 2'57")

The strategy of using the piano when writing a piece for guitar was addressed by several participants in the exploratory study. In general, it was reported as problematic due to the difficulty of transposing the composer's ideas to the guitar – a process that frequently leads to various non-idiomatic or unplayable sections. This strategy was adopted by Samuel since the piano was the only instrument he had at home when composing this piece. Nonetheless, there was no major issue related to the use of the piano in *After Ando's church on the water*, despite a few unplayable chords. Moreover, this piece's final version is perfectly idiomatic and, among the three commissions, the most natural in terms of playability.

The second piece addressed by Samuel in the look back session was *For guitar*.
Composer: *It became easier to write, over time. I became more courageous [to write] and I took risks when writing the third piece that I would not have taken when I wrote the first one. It was a risk in the sense of... things that I did not have a clear idea regarding the resulting sonority, or know if they would be interesting or not. At the same time, this collaborative process gave me the courage to take risks and write in a new style – I am referring to For guitar – using extended techniques, which I was not fully familiarised with. At the same time, I adopted a percussive style, bringing different timbres to the foreground. Therefore, the whole [collaboration] process was helpful for encouraging me to take risks.* (Session 9: 2'58" – 4'10")

Encouraging Samuel to experiment with different sonorities and techniques generated positive results, as described in the excerpt above. One of the benefits of this project can be seen in Samuel's search for unique sonorities. It is especially clear in *For guitar*, which was the most innovative piece among the three commissions, specifically due to the extended techniques employed. The resulting sonority obtained from the combination of regular notes, harmonics and bi-tones, at the beginning of the piece, exploiting the guitar's natural detuning, is a relevant example.

Finally, Samuel addressed aspects related to the composition process of *54 toys*:
Composer: *54 toys was, above all, the most complicated piece to write because of its style, which I am not used to employ [in my works] – I had an initial idea of writing in this style using well connected motifs. In this sense it was challenging. Moreover, this project demanded an accelerated process. I would have taken more time to write if this was an ordinary situation. On the other hand, maybe this piece*

would not have been as coherent as it is, with the sense of unity, specifically because it was a shorter process. Normally my compositional process is longer. For me these three pieces were written in a short period of time. (Session 9: 4'11" – 5'19")

54 toys was the most complicated piece to write, according to Samuel's description. This explains why this was the piece with more occurrences of non-idiomatic and unplayable sections (as shown in section 5.2.3.2). Moreover, there is another reference by Samuel to the issue of short deadlines, which reinforces the need for less rigorous deadlines, specifically when it comes to the commissions of various pieces in different styles, as this project required.

Another relevant feature addressed in the last collaboration session was the variety of collaboration modalities adopted during the process:

Guitarist: *Regarding the different collaboration modalities, we started with a session to discuss the characteristics of the instrument – from which you took ideas for the third piece; this piece was written without my continued assistance and I only revised the score, suggesting a few alterations – which we registered in video; we also had a direct collaboration during the compositional process. So, I would like to know your opinion about these different modalities, which one was better, which one was easier to work with and what are the benefits and problems you identified and want to discuss.*

Composer: *The continued contact was better for me, as well as for the pieces. Naturally, this requires time and availability. It was not always possible to be together as we had several difficulties to schedule our meetings. There is the risk of writing something unplayable [when working without continued contact]. It is a short piece with two ideas...*

Guitarist: *You are talking about For guitar, right?*

Composer: *Exactly. [...] There was no need for continued contact. If it was necessary, we could arrange some meeting after you analysed the material I sent to you. What I am trying to say is that it is a mix of experiences that allows us to become more autonomous, more confident. Moreover, the characteristics of each piece [require different approaches]: a closer contact was more necessary when I was writing the first two pieces than when I was writing the third one. The first two pieces raised several doubts that had to be clarified in order to allow for the continuation of the composition process. In this case, the closer contact was important. [In general] I preferred this approach. (Session 9: 7'58" – 10'24")*

The modalities chosen for each piece worked well. However, it is worth noting that if we have chosen different collaboration modalities, the final result of each piece would be different. This means that the chosen collaboration modalities influenced the final result of the joint work. Even though we obtained the desired results from the modalities adopted in this project, one can conclude that there is no ideal approach when it comes to collaboration modalities.

Finally, it is interesting to note that Samuel stated that he preferred continued assistance during the compositional process, despite the fact that it was the mix of experiences regarding collaboration modalities, as he explained, that helped him to become more confident when writing for guitar. On the downside, the time and availability required for continued assistance during the compositional process make this modality rarer than the others.

6. Discussion

This section has been divided into four parts. The first part discusses the results from the exploratory stage and the case study, comparing the similarities and divergences between them. The second part addresses the different collaboration modalities that this project went through, analysing their benefits and limitations. The third part intends to relate the collaboration modalities applied to the case study with the collaborative patterns defined by John-Steiner (2000). Finally, the fourth part summarises the discussed subjects, relating them with the research questions and my final assessment of this project.

6.1. Comparing the exploratory stage and the case study

Regarding the findings of the exploratory stage, which includes data from the interviews and the selected repertoire, the analysis confirmed the expected results about the difficulties of non-guitarist composers to write for the guitar, strategies adopted by the participants, the performers' endless search for better solutions, the performers' levels of intervention, the composers' receptiveness for suggestions and, finally, the idiomatic and non-idiomatic aspects found in the analysed repertoire. Nonetheless, data analysis also revealed some unexpected results concerning the relevance of some categories, specifically the first category, "adaptation of non-idiomatic sections", compared to the eighth category, "correction of unplayable sections". The low relevance of "differences between interacting with guitarist composers and non-guitarist composers" was also unexpected.

Departing from the expected results, participants' statements corroborate the information presented and discussed in section 3, concerning the difficult task faced by non-guitarist composers when writing for guitar, and also reveal the importance of composer-performer collaboration. The high relevance of the category "communication strategies", the second most relevant category, suggests an overall concern with modes and levels of understanding and communication involved in the collaboration. This category included references to the performer's role in the collaboration; the relevance of starting the collaboration by explaining the instrument's possibilities and limitations; and the importance of providing the composer with several alternatives to problematic sections, allowing the composer to decide what sounds closer to his idea. The mentioned strategies are applied to the joint work in order to allow composers to better adapt their musical ideas to the

instrument's characteristics, showing the participants' focus on conducting a structured process, and not relying on intuition alone. This aspect is corroborated by Ray (2010), who points out that in the twenty-first century, composer and performer collaborations tend to be more sophisticated and well informed. Moreover, the discussions about "later revisions", the tenth most relevant category, indicate that performers frequently look for better solutions until the very last moment and, in some cases, their search becomes a never-ending process. This feature, however, does not apply to all participants, since the discussion about the "performer's intervention level", the fifth most relevant category, presented contrasting levels. It suggested a focus on the need for major alterations in some cases, but it also addressed processes that basically did not require alterations, and processes in which only minor alterations were required. These contrasting levels can happen for various reasons: they vary according to the composer's understanding of the guitar's possibilities and limitations, the characteristics of the piece, the level of intensity of the developed work, the different collaboration modalities applied to the joint work, the time involved in the process.

Regarding the selected repertoire, it was possible to find references to uncomfortable positions, non-idiomatic sections, complex position shifts, issues regarding tempo, and idiomatic features as reported by the interviewee. However, specific correlations with the relevance of each category were impossible to establish. The categories from the undertaken interviews classify the participants' observations on the joint work, but the scores register only the final results of the collaboration that had previously occurred. Moreover, participants did not keep detailed registers of collaboration processes and the scores do not indicate which alterations were suggested by performers. Thus, for the analysis of the repertoire, it was only possible to consider the final version of each piece – except in the case of *Appassionata* by Ronaldo Miranda, which has two versions: the first version, composed in collaboration with Turíbio Santos, is registered in the manuscript, whereas the second version, revised several years later by Fabio Zanon, is the published version.

Nevertheless, the analysis and performance of the selected repertoire allowed for an identification of the idiosyncrasies of these works in relation to concrete situations mentioned by the interviewees. As stated in section 5.2.1, this repertoire does not require further modification, since all pieces work well on the guitar. However, the experience I acquired by performing this repertoire allowed me to identify specific characteristics of works by non-guitarist composers. Thus, the discussion presented in section 5.2.1 indicates that, although works by non-guitarist composers are not exempted from the most common issues regarding guitar writing, they also exploit the instrument's idiomatic features, and

their particular way of viewing the instrument often pushes performers to overcome technical issues.

Regarding unexpected results, there was a greater emphasis on "adaptation of non-idiomatic sections" when compared to "correction of unplayable sections", revealing the relative amount of importance that composers and performers give to idiomatic compared with playability concerns. It indicates that composers are interested in bringing new ideas to the guitar while performers are concerned about making the composers' ideas idiomatic, whether playable or not. In addition, performers focus not only on making music playable and suitable for guitar, but also on thoroughly exploiting the instrument's potential. Additionally, the surprisingly low interest in "differences between interacting with guitarist composers and non-guitarist composers" shows that the participants' main interests lie in other issues of the collaboration process. It is possible to conclude that there are differences between guitarist composers and non-guitarist composers when it comes to the composition process, since the composition for guitar is not an easy task to master. When it comes to the collaboration process, however, this exploratory stage suggested that it does not matter whether performers collaborate with guitarist or non-guitarist composers, since this difference will mostly affect the composition process, and has little effect on the collaboration process itself.

Regarding the findings there were similarities between the two stages of this research. In the categorical analysis of the exploratory stage, the category "adaptation of non-idiomatic sections" had thirty occurrences, whereas the category "correction of unplayable sections" had fifteen occurrences. Hence, the former category presented twice the number of occurrences than the latter category. The same feature was found in the case study, in which the video coding suggested that the group "non-idiomatic sections" – with eight occurrences – was more recurrent than "unplayable sections" – which had seven occurrences. In the latter case, however, "non-idiomatic sections" had only one occurrence more than "unplayable sections". Thus, the difference between these two subjects was not as evident as in the exploratory stage (Figure 141).

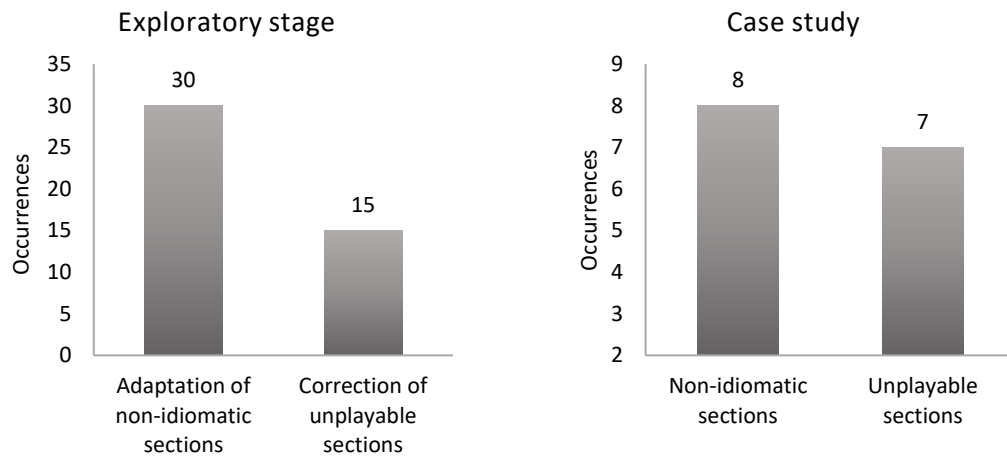


Figure 141. Comparison graphs between the categories “non-idiomatic sections” and “unplayable sections”

Nonetheless, by combining the case study’s subjects “non-idiomatic sections” – which had eight occurrences – and “alternative solutions to playable sections” – which also had eight occurrences – for comparison purposes, the above-mentioned difference obtained in the case study would be higher (2.3 times higher) and, consequently, similar to the exploratory stage (Figure 142).

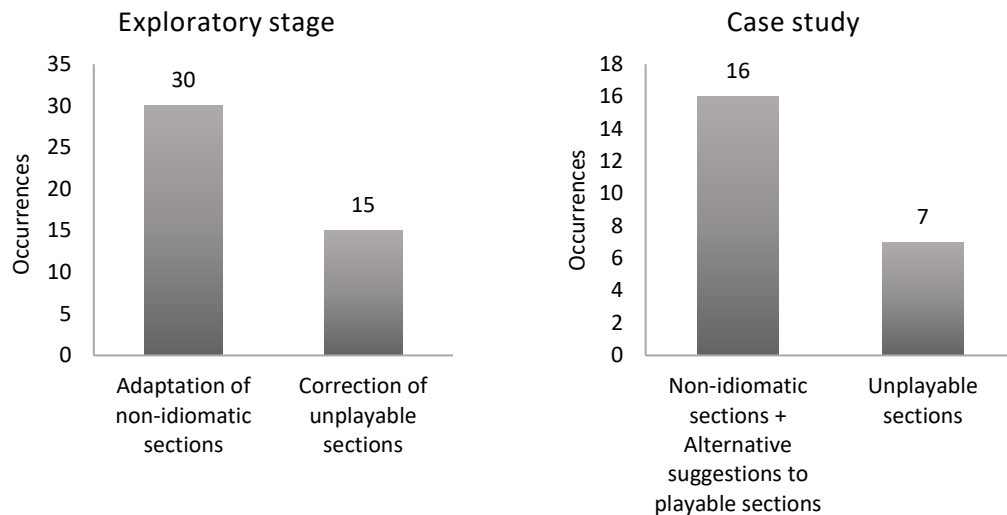


Figure 142. Comparison graphs between the categories “non-idiomatic sections” and “unplayable sections” (combining subjects)

Combining “non-idiomatic sections” with “alternative solutions to playable sections” – for comparison purposes – is possible since the latter also refers to the attempt to exploit

the instrument's potential in an idiomatic manner, but in this case the discussed sections were already idiomatic. Due to this difference, they were separated in the video coding. Hence, suggestions related to "adaptations to playable sections" were intended to inform Samuel about different manners of exploiting the instrument's characteristics, instead of simply adapting non-idiomatic sections. It is worth noting that it was not possible to identify a category "adaptations to playable sections" in the interviews, since the interviewees did not refer to this specific aspect. There were references to sections that could be more idiomatic than originally written, but it was not possible to determine whether interviewees were discussing sections that had minor problems (non-idiomatic³³) and could be played in a more idiomatic manner, or idiomatic sections in which different alternatives were considered. Therefore, in the interviews' categorisation all references to non-idiomatic sections and to sections that could be more idiomatic were considered as belonging to the same category.

When analysing individual codes of the case study, the most recurrent code addressed references to "unsustainable notes", which belongs to the third group with more occurrences: "unplayable sections". Therefore, the highest recurring topic discussed in this project was non-idiomatic piece sections, whereas the most common issue found in the commissioned works was unsustainable notes.

Finally, considering both stages of this research, specifically when it comes to the frequency of groups of codes previously discussed, several similarities between the two can be identified. Naturally, no attempt to achieve similar results in both stages was planned. Indeed, no attempt to control or set rigorous conditions and structures to the collaborative work and to Samuel's creative process were undertaken – an approach based on collaborative experiences reported by other researchers: Roe explains, regarding his pilot study, that his "overzealous approach was inhibitory to the collaborative process itself" (2007, p. 74).

6.2. Collaboration modalities

Departing from the analysis of the interviewees' approach to different collaboration modalities, the case study went through all the identified modalities, which ranged from a

³³ At this point it is worth remembering that non-idiomatic sections are playable but problematic to play.

single session to discuss the instrument's characteristics to close collaboration during the composition process.

Matching the third collaboration modality addressed by the interviewees – “meetings prior to the composition process” – the case study's first session was dedicated to demonstrating the classical guitar's characteristics and providing Samuel with specific bibliography for non-guitarist composers. The work developed in sessions two through six was designed to match the first modality addressed by the interviewees – “collaboration during the composition process” – and was dedicated to the composition of two pieces with my continued assistance: *After Ando's church on the water* and *54 toys*. The eighth session focused on the discussion of *For guitar*, a piece written without continued assistance. This session was, therefore, dedicated to discussing my revision of the score, which matches the second modality: “revision of the score after the composition process”.

The relevance of the chosen modalities can be perceived in various aspects of the collaborative work. The first session was relevant not only because it was essential to discuss some concepts associated to the instrument and to explain its features, but also due to the fact that it was from this session that Samuel collected ideas for the third commissioned piece. The explanations about bi-tones and the list of all possible bi-tones on the guitar (Schneider, 2015, p. 102), which were made available to Samuel in the first session, were essential in helping him understand this feature and exploiting it in an idiomatic manner: the innovative idea of combining regular notes, natural harmonics and bi-tones, exploiting the natural detuning of the guitar in *For guitar*. Moreover, natural harmonics were recurrent in all pieces. Thus, the discussion about this type of harmonics, held in the first session, and the list of all feasible natural harmonics (Godfrey, 2013, p. 71) with which Samuel was provided certainly influenced him to exploit this feature.

The direct collaboration during the compositional process was the predominant collaboration modality in this project. This modality, applied to the compositional process of *After Ando's church on the water* and *54 toys*, was essential in making these two pieces not only playable but also idiomatic, since the developed work was mostly focused on these aspects: playability and idiomatic features. In both pieces there were issues regarding unsustainable notes, but it was in *54 toys* that this issue was more recurrent, with four occurrences in total. *After Ando's church on the water*, on the other hand, had only one occurrence of unsustainable notes. Since only these two pieces presented unsustainable notes, the number of occurrences in *54 toys* (four occurrences) represented 80% of the total of overall occurrences (five in total). This can be explained by the fact that *54 toys* was, among all commissions, the most discussed, with a total of seventeen occurrences overall.

Moreover, this piece was considered by Samuel as the most complicated to write due to its compositional characteristics. As Samuel explained, he was not acquainted with neo-tonal harmonies – which he decided to experiment with in response to my request of writing pieces in a variety of styles. Thus, this piece had the highest number of occurrences of non-idiomatic and unplayable sections among the commissions – not only due to the above-mentioned feature, but also due to our short deadline.

Despite the fact that the same collaboration modality was applied to these two pieces, the list of occurrences in *After Ando's church on the water* indicates that the distribution of codes and groups was fairly even, with one or two occurrences in each code – within a total of twelve occurrences. Contrarily to *54 toys*, in *After Ando's church on the water* the unplayable sections were more recurrent than the non-idiomatic sections.

Although we worked closely during the compositional process, compositional suggestions were sporadic – with only six occurrences – during the whole project. However, adaptations of non-idiomatic sections and of unplayable sections also influenced the compositional process, since they helped Samuel understand what he could exploit and what he should avoid as he was writing. Interestingly, compositional suggestions took place in these two pieces only, as there were no occurrences of this group in *For guitar*. This indicates that compositional suggestions were associated with one specific collaboration modality: collaboration during the compositional process.

Regarding the revision of the score, which was a collaboration modality applied to *For guitar*, there were minor but relevant aspects to adjust, specifically concerning notation and adaptation of percussive effects. These aspects, however, were not essential to making the piece work on the instrument, as *For guitar* was playable as originally written by Samuel. Nonetheless, the above-mentioned adjustments were effected since this piece was also written as a set piece of a competition. Thus, we both agreed that the piece should follow the standard notation of harmonics, even though some harmonics were played with the tapping technique, and a more regular pattern of percussive effects, which also allowed for a better alternation of the hands.

Moreover, it should be pointed out that this piece had the same number of occurrences of idiomatic features as the other two pieces combined. In addition, it is noteworthy that *For guitar* was the only one, among the commissioned works, that did not present unplayable sections. Such results corroborate Samuel's claim that, over time, he was increasing his knowledge of the instrument's characteristics, possibilities and limitations.

Finally, despite the fact that “collaboration modalities” was not one of the most relevant categories analysed in the exploratory study – it was only the ninth category with more occurrences – the case study suggested that the different characteristics of each modality had a significant impact on the work developed during the second stage. The chosen modalities applied to each piece shaped the final result of our joint work, which was an expected outcome. However, it is worth pointing out that if we had decided to work with different modalities than those we employed, the final result of each piece would be different, since a different approach would certainly lead to different results. Nonetheless, the collaboration modalities were not designed to impose restrictions. Instead, they helped us to conduct a diversified collaboration. It is noteworthy that, among all modalities, Samuel preferred continued assistance during the compositional process – as he stated several times. On the other hand, Samuel also stated that it was the mix of experiences with different modalities that allowed him to become more confident in writing for the guitar, which suggests that there is no ideal approach when it comes to the variety of modalities.

6.3. Comparing the collaboration modalities and the collaborative patterns

An interesting aspect of the collaboration modalities is the fact that they reflect some of the collaborative patterns defined by John-Steiner (2000). The most recurrent modality found in the interviews was the “revision of the score after the composition process”. This modality reflects John-Steiner’s second collaborative pattern (the complementarity collaboration), since it requires a division of roles based on complementary expertise. The collaboration modality defined as “meetings prior to the composition process” also displays a division of roles based on complementary expertise. Therefore, it also reflects the complementarity of the collaboration. The “collaboration during the composition process” reflects two of John-Steiner’s collaborative patterns: the complementarity collaboration and the family collaboration. The precise definition depends on the kind of work both composer and performer develop during the composition process. If they have separate roles based on their expertise, then the collaboration can be classified as the second collaborative pattern: complementarity collaboration. However, if their role changes over time and if their work is influenced by each other’s suggestions, then the developed collaboration can be classified as a family collaboration. Regarding the latter, the collaboration sessions in which Samuel and I worked on the first two commissioned

pieces can be classified as a family collaboration pattern. The developed work focused on correcting unplayable sections, adapting non-idiomatic sections and providing some sporadic suggestions on the composition process. The fact that Samuel is my brother led to a collaboration with flexible roles, since we are both used to giving suggestions about each other's work – even when not working together. Therefore, although our collaborative work developed as expected (the composer bringing new compositional ideas and the performer adapting them to the instrument's possibilities, when necessary) the roles changed sporadically as Samuel also suggested manners of playing and I gave suggestions on the compositional process. Finally, the third commissioned work, *For guitar*, was composed based on Samuel's analysis of the video from the first collaboration session, matching the modality "meetings prior to the composition process". Nevertheless, I reviewed this piece after it was finished, matching the collaboration modality called "revision of the score after the composition process". Hence, the collaboration on this piece consisted of a mixture of these two modalities. With regard to collaborative patterns, both modalities can be classified as a complementarity collaboration since there were no flexible roles.

Samuel was asked to write not only one piece for solo guitar, but three. This project, therefore, addressed another feature of John-Steiner's aforementioned family collaboration, which includes helping to "move from novice to a more expert level" (2000, p. 200-201). As Samuel mentioned during the collaboration, the entire process helped him to become acquainted with the guitar's characteristics, possibilities and limitations. After a short period of time (he started mentioning this aspect after the third collaboration session) he began to feel comfortable writing for the instrument, not only because of the repetition of the task, but also because of the intensity of the developed collaboration, which is a common feature of a family collaboration: "This pattern of collaboration [...] brings a greater degree of intensity because of the developed relationship" (Roe, 2007, p. 27). Although this aspect of a composer becoming acquainted with the guitar's characteristics, possibilities and limitations can be an expected result, it is worth mentioning that it is not always so when it comes to guitar writing, as composer Aaron Kernis states: "I'll tell you the truth, every time I start writing for guitar, it's like I've never done it before" (2000, p. 26).

In summary, the categorisation proposed by John-Steiner (2000) fitted fairly well with the characteristics of this collaboration project, specifically regarding the complementarity collaboration and the family collaboration categories proposed by this author. It should be mentioned that her categorisation is intended to be wide and related to any form of artistic creation, and it is not specifically related to music. Categorisations of this nature can be flawed when transposed to a specific context, like collaboration in music.

For example, if a composer and a performer work in collaboration intending to create an interpretation of a piece, the process can be classified as a complementarity collaboration. However, this process is different from a process involving a composer and a performer working in collaboration exclusively for the composition of a piece, which can also be classified as a complementarity collaboration. John-Steiner's (2000) categorisation does not address this difference. Developing subcategories would clarify the characteristics of some collaboration processes. On the other hand, a vast list of subcategories would be necessary, in order to cover all forms of artistic creation, which would be more complicated than helpful. Thus, even though John-Steiner's (2000) model is not precise when addressing subtle differences in collaboration processes that present similarities, it seems to be an effective system to classify collaborative processes from a wide perspective.

6.4. Final thoughts

In the introduction, three research questions were raised: 1) how does the process of collaboration between composer and performer, in cases that composers do not play the instrument they are composing for, happen?; 2) what are the characteristics of a collaboration in this context?; and 3) what are the contributions and limitations inherent to this process? Regarding the first question, it is interesting to note that, in spite of the growth of composer and performer collaboration as a research field in recent years, as Domenici (2010) points out, authors rarely address issues related to collaboration cases in which composers do not play the instrument they are composing for. When it comes to the guitar, there are few authors who discuss collaboration in this instrument's repertoire, like Ivanovic (2015), Oliveira Júnior & Meirinhos (2015), Vieira (2015), Corrêa (2013), and Östersjö (2008). Although these authors address issues regarding the composition for guitar by non-guitarist composers – at least superficially – only Ivanovic (2015) developed a deeper inquiry into the subject. The discussion presented in this research approaches the above-mentioned issue as its central core. The fourteen interviews conducted in the exploratory study allowed for the identification and classification of patterns found in the interviewees' descriptions, providing meaningful information and a clear outlook of the process developed by them. It is noteworthy that the categorical analysis of the interviews suggested that, for the participants, the difference between collaborating with a guitarist composer and with a non-guitarist composer is not relevant. This difference was rarely addressed during the interviews, indicating that they are more concerned about other aspects of a collaborative process. One of these aspects addresses the participants' role in a collaboration.

Interviewed guitarists Daniel Wolff and Flavio Apro explained that performers should serve as a support tool and act as a facilitator in order to help composers to express their ideas, without much interference. This was also the point of view of composer Marcelo Rauta, who explained that he works with performers to find the best way to express his ideas on the instrument. Moreover, Humberto Amorim, Bartholomeu Wiese, James Correa, and Edino Krieger explained that in a collaboration with non-guitarist composers, the process normally starts with a meeting to explain the instrument characteristics, possibilities and limitations. In addition, Daniel Wolff, James Correa, Maria Haro, and Ricardo Tacuchian explained that the collaboration process often involves several demonstrations of alternatives in order to better adapt composers' ideas to the instrument's characteristics. These relevant aspects were considered when organising the case study.

The case study, developed in the second stage, allowed me to address the question from my own perspective when experiencing a collaborative process. It is noteworthy that it was the case study that provided more information to the above-mentioned question, not only due to the intensity of the developed work, but also due to the detailed record that was kept throughout the whole process. Thus, the collected data showed the entire joint work, allowing for a clear understanding of how the process happened and how the commissioned pieces were affected by the collaboration. The case study, similarly to the interviewees' description obtained in the exploratory stage, started with a specific session to explain and demonstrate the guitar's possibilities and limitations. Moreover, the strategy of providing the composer with several alternatives, allowing him to choose what sounded closer to his idea permeated the entire process. These aspects show the interrelation between the two stages.

Concerning the second question: "what are the characteristics of a collaboration in this context?", grounded theory (Creswell, 2007) allowed for a categorisation and discussion of the main characteristics of the interviewees' collaborations. As mentioned before, the collaboration modalities, obtained from the interviews' categorisation, had a significant impact on the final result of the commissioned pieces and, therefore, were a major characteristic of this collaboration project. It was noteworthy to note that Samuel was willing to take more risks when working in a close collaboration than when only a revision of the score was planned.

Moreover, since the collaboration modalities reflect some of the collaborative patterns defined by John-Steiner (2000), the latter also provided an understanding of the main characteristics found in collaborative endeavours, even though only two collaborative patterns took place in this project: the complementarity collaboration and the family

collaboration. Hence, complementary knowledge and flexible roles were also relevant characteristics of this project.

Despite the fact that the exploratory stage and the case study focused only on one instrument – the guitar – and in only one context – the solo repertoire – the literature review provided in section 2.4 exploits a larger range of approaches, showing that the characteristics of collaborative processes are wider. The analysed literature shows characteristics of composer-performer collaboration in different instrumental contexts, including solo and chamber music repertoires. On the other hand, authors who discuss instruments other than the guitar do not refer to the issue of a composer writing for instruments they do not play. The issue does not seem to be as relevant as it is in the guitar repertoire, which corroborates the statements of non-guitarist composers about the difficulty of writing for guitar. When it comes to author who approaches the guitar, only Ivanovic (2015) and Oliveira Júnior & Meirinhos (2015) address the issue, discussing solo repertoire. Ivanovic (2015) focuses, nonetheless, lies in editorial aspects, whereas Oliveira Júnior & Meirinhos (2015) focus on Miguel Llobet's adaptations and suggestions to Manuel de Falla's *Homenaje*. The research publications that address chamber music repertoire including the guitar (Corrêa, 2013, Östersjö, 2008) do not thoroughly analyse the issue, focusing on other aspects of collaborative processes. The main focus of my work with Samuel concentrated on the process of transformation of the commissioned pieces, specifically considering the fact that he does not play the guitar. Nonetheless similarly to my research, in the above-mentioned research publications, the complementarity pattern (John-Steiner, 2000) is a major characteristic.

Regarding the third question, “what are the contributions and limitations inherent to this process?”, several authors point out the contributions of collaborative processes in the development of the repertoire. Smalley (1970) stated that performers became interested in taking an active part in collaborative projects and, thus, have contributed to the development of new music. Ray (2010) claimed that the development of new manners of instrumental playing relies on the close collaboration between composer and performer. The expansion of the guitar's repertoire in the twentieth and twenty-first centuries happened, in part, due to collaborative processes involving non-guitarist composers and guitarists. The literature (Alves, 2015; Faria, 2012; Summerfield, 2002; Wade, 2001; Dudeque, 1994) acknowledges the importance of the work developed by guitarists like Andrés Segovia, Julian Bream, David Starobin, Magnus Andersson, Turíbio Santos, Carlos Barbosa Lima, and others, who inspired and collaborated with some of the leading composers of the above-mentioned centuries.

In the exploratory stage, similar descriptions of the contributions inherent to collaborative processes can be found. Several categories are directed linked to this research question: “collaboration strategies”; “transmitting/learning guitar features”; “adaptation of non-idiomatic sections”; “corrections of unplayable sections”; “collaboration modalities”; and “promoting the creation of new works”. Interviewed guitarists Nicolas de Souza Barros, Humberto Amorim, James Correa and Maria Haro commented on the importance of inspiring non-guitarist composers to dedicate new works for the instrument. Moreover, interviewed composers Edino Krieger, Marcelo Rauta and Pauxy Gentil-Nunes explained that, for them, numerous benefits were obtained from collaborating with guitarists. These benefits can be identified in the interviewees’ descriptions of the strategies and approaches to the process, like the idea of providing the composer with various alternatives of both unplayable and non-idiomatic sections. This strategy represents a significant contribution to collaborative processes, since it allows composers to decide what is closer to their idea, as performers can demonstrate what composers can gain and what they would have to give up according to each alternative.

With regard to the case study, Samuel described the process as a positive and motivating experience that helped him to improve his compositional vocabulary. I had a similar experience, since the whole process motivated me to be involved in the compositional process in order to find the best solutions to unplayable and non-idiomatic sections. This approach helped me to improve my thinking process in relation to the importance that should be given to compositional aspects in comparison to playability concerns. In this sense, the last session was especially relevant to document our thoughts concerning our experience throughout this project, since the intention was not only to discuss the results of the commissioned pieces, but also the experience of working together.

On the downside, Samuel described the project as an exhausting process of composition due to the short deadlines. Nevertheless, he also expressed his contentment on several occasions, explaining that it was this project that encouraged him to experiment with different sonorities and techniques, especially in the third commissioned piece, which employs extended techniques, resulting in an innovative and unique work.

Another drawback of this project was related to planning one session specifically to discuss the interpretation of the commissioned pieces. Despite the relevance of discussing the preparation of *After Ando’s church on the water* and *54 toys* for their premiere, it was clearly unrealistic to discuss interpretation in only one session, especially considering that this session was planned to take place after these pieces were already fully composed. In addition, it did not seem the best approach to dissociate adaptation of

the pieces from their interpretation. Thus, several sessions included some discussion about interpretation as well.

Finally, it seems appropriate to point out that the relevance of this project laid in the sum of its different parts. The results of the exploratory stage provided an outlook of collaborative processes held by other professional musicians, whereas the case study approached not only the process of engagement during the composition of the three commissioned pieces, but also their outcomes. These pieces, along with the selected repertoire by the interviewed composers, were presented in concerts and conferences in several European countries. They were praised by guitarists, composers, researchers and scholars, indicating that the goals initially defined for this project were achieved. Thus, I expect that this research will continue to promote the works for guitar by the interviewed composers, as well as my brother's works. Furthermore, I hope that this repertoire will be disseminated by more performers who, like me, are interested in performing works written by contemporary composers.

References

- Adler, S. (2002). *The study of orchestration*. New York: W. W. Norton.
- Alcázar, M. (1989). Prologue. In M. Alcázar (Ed.), *The Segovia-Ponce letters* (P. Segal, trans., pp. iii-iv). Columbus: Editions Orphée.
- Alves, J. R. (2015). *The history of the guitar: Its origins and evolution* [Handbook for the guitar literature course at Marshall University]. Huntington: Marshall University. Retrieved from: http://mds.marshall.edu/music_faculty/19/
- Andersson, M. (2006). José Manuel Mandragón interviews Magnus Andersson (October, 2005). *Perspectiva interdisciplinaria de música*. 1(1), 79-82.
- Anesko, M. (1991). What was an author? In *American Literary History*, 3(3), 588-598.
- Barceló, R. (1995). *La digitación guitarrística: Recursos poco usuales*. Madrid: Real Musical.
- Barrett, M. S. (2014). Collaborative creativity and creative collaboration: Troubling the creative imaginary. In M. S. Barrett (Ed.), *Collaborative creative thought and practice in music* (pp. 3-14). Surrey, UK: Ashgate Publishing.
- Barrett, M. S., Ford, A., Murphy, P., Pollett, P., Sellars, E., & Viney, L. (2014). *The Scattering of Light*. Shared insights into the collaborative and cooperative processes that underpin the development and performance of a commissioned work. In M. S. Barrett (Ed.), *Collaborative creative thought and practice in music* (pp. 17-31). Surrey, UK: Ashgate Publishing.
- Barrueco, M. (2009). *Barrueco – Sierra Domingo. Manuel Barrueco interviewed by Jonathan Palevsky*. Retrieved from: http://www.barrueco.com/content_documents/11/Barrueco_Sierra_Domingo.mp3
- Barthes, R. (1977). The death of the author. In S. Heath (Ed.), *Roland Barthes: Image music text* (S. Heath, trans., pp. 142-148). London: Fontana Press.

- Bennett, R. R. (2000). Jim Tosone interviews Richard Rodney Bennett: Composing for the guitar (February, 1996). In J. Tosone, *Classical guitarist: conversations* (pp. 64-80). Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Berlioz, H. (1948). *Treatise on instrumentation* (T. Front, trans.). New York: Edwin F. Kalmus.
- Blatter, A. (1997). *Instrumentation and orchestration* (2nd ed.). Boston: Schirmer.
- Bonaguri, P. (2015). *Un chitarrista per i compositori: Osservazioni e suggerimenti sullo scrivere per chitarra*. Bologna: Ut Orpheus.
- Borém, F. (1998). *Lucípherez* de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. *Opus*, 5, 48-75.
- Bream, J. (1957). How to write for the guitar. *The score & I. M. A. Magazine*, 19, 19-26.
- Budai, I. B. (2014). *The flutist as co-creator: composer-performer collaboration in the flute music of Hungary*. PhD thesis. University of Toronto, Toronto.
- Canham N., & Charles C. L. (2014). An evolving collaboration: Performer and composer approaches to creating visual music. In *Proceedings of the CreateWorld 2014: A Digital Arts Conference*, South Bank, Australia, 2014, pp. 22-28.
- Carvalho, S., & Marinho, H. (2010). Ritual and transgression: a case study in new music. In *E-Cadernos do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra*, 8, 108-120.
- Cook, N. (2003). Music as performance. In Clayton, M., & Herbert, T., & Middleton, R. (Eds.), *The cultural study of music: A critical introduction* (pp. 204-214). New York: Routledge.
- Cook, N. (2001). Between process and product: music and/as performance. *Music theory online*, 7 (2). Retrieved from: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>
- Corrêa, J. F. S. (2013). *A Espera Silente e Pequena Impressão*: Relatos sobre experiências interativas entre intérprete e compositor. *Revista do Conservatório de Música UFPEL*, 6, 43-70.

- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry & research design: Choosing among five approaches* (2nd ed.). Thousand Oaks: Sage.
- Cyrino, M. P. (2013). *The vocal flute: Creative uses of the flutist's voice in a collaborative context*. Master's thesis. Luleå University of Technology, Luleå.
- Dauphinais, M. D. (2012). *Real-time composer-performer collaboration as explored in Wilderness, a dance and audio installation*. PhD thesis. Arizona State University, Tempe.
- Dodgson, S. (1990). Writing for the guitar: Comments of a non-guitarist composer. In H. Quine, *Guitar technique: Intermediate to advanced* (pp. 88-99). New York: Oxford University Press.
- Domenici, C. (2013). It takes two to tango: A prática colaborativa na música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música UFPEL*, 6, 1-14.
- Domenici, C. (2012). O intérprete (re)situado: Uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de "Intervenções para piano expandido, interfaces e imagens – centenário John Cage". *Música Hodie*, 12(2), 171-187.
- Domenici, C. (2011). Beyond notation: the oral memory of *Confini*. In *Proceedings of Performa'11 – Encontros de Investigação em Performance*. University of Aveiro, Aveiro, 2011, pp. 1-14.
- Domenici, C. (2010). O intérprete em colaboração com o compositor: Uma pesquisa autoetnográfica. In *Proceedings of the XX Congresso da ANPPOM*, Florianópolis, 2010, pp. 1142-1147.
- Dudeque, N. (1994). *História do violão*. Curitiba: Editora UFPR.
- Ede, L., & Lunsford, A. A. (2001). Collaboration and concepts of authorship. In *PMLA – Journal of the Modern Language Association of America*, 116(2), 354-369.
- Eliot, T. S. (1995). Tradition and the individual talent. In S. Burke (Ed.), *Authorship: From Plato to the postmodern* (pp. 73-80). Edinburg: Edinburg University Press.

- Ericsson, K. A., Lehmann, A. C. (1996). Expert and exceptional performance: Evidence of maximal adaptation to task constraints. *Annual Review of Psychology*, 47, 273-305. Retrieved from: <http://www.annualreviews.org/>
- Ericsson, K. A., Krampe, R. T., & Tesch-Romer, C. (1993). The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, 100(3), 363-406.
- Faria, C. S. (2012). *A collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. Master's thesis, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Fitch, F. J., & Heyde, N. (2007). 'Recercar': the collaborative process as invention, *Twentieth-century music*, 4(1), 71-95.
- Flick, U. (2009). *An introduction to qualitative research* (4th ed.). London: Sage.
- Foss, L. (1963). The changing composer-performer relationship: A monologue and a dialogue. *Perspectives of new music*, 1(2), 45-53.
- Foucault, M. (1998). What is an author? In J. D. Faubion (Ed.), *Essential works of Foucault 1854-1984: Aesthetics, method, and epistemology* (Vol. 2; R. Hurley, trans., pp. 205-222). New York: The New Press.
- Frisk, H., & Östersjö, S. (2006). Negotiating the musical work: An empirical study. In *Proceedings of the international computer music conference*, New Orleans, 2006, pp. 242-249.
- Gilardino, A. (2010). La notazione. In R. Chiesa (Org.), *La chitarra*. Torino: Edizione di Torino.
- Gilardino, A. (1999). *La grammatica della chitarra: Manuale ad uso dei compositori non chitarristi* (Vol. 3). Ancona: Bèrben.
- Gilardino, A. (1996). *La grammatica della chitarra: Manuale ad uso dei compositori non chitarristi* (Vol. 2). Ancona: Bèrben.
- Gilardino, A. (1994). *La grammatica della chitarra: Manuale ad uso dei compositori non chitarristi* (Vol. 1), Ancona: Bèrben.

- Ginastera, A. (1978). Foreword. In *Sonata for guitar, op. 47* [sheet music]. Boosey & Hawkes.
- Giovannini, S. R. (2013). *Colaboração compositor/performer na preparação de obras para percussão*. Master's thesis. University of Aveiro, Aveiro.
- Godfrey, J. (2013). *Principles of idiomatic guitar writing*. PhD thesis, Indiana University, Bloomington.
- Gyger, E. (2014). No stone unturned: Mapping composer-performer collaboration. In M. S. Barrett (Ed.), *Collaborative creative thought and practice in music* (pp. 33-47). Surrey: Ashgate Publishing.
- Guerra, I. C. (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo*. Cascais: Principia.
- Hayden, S. & Windsor, L. (2007). Collaboration and the composer: Case studies from the end of 20th century. *Tempo*, 240(61), 28-39.
- Henze, H. W. (1976). Foreword. In *Royal Winter Music: First Sonata on Shakespearean Characters for Guitar* [sheet music]. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Hiernaux, J. (2011). Análise estrutural de conteúdos e modelos culturais: Aplicação a materiais volumosos. In G. Valente, *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* (3rd ed.; L. Baptista, trans., pp. 156-202). Lisboa: Gradiva.
- Hirsch Jr., E. D. (1967). *Validity in interpretation*. New Haven: Yale University Press.
- Hirschfeld, H. (2001). Early modern collaboration and theories of authorship. *PMLA – Journal of the Modern Language Association of America*, 116(3), 609-622.
- Huron, D. & Berec, J. (2009). Characterizing idiomatic organization in music: A theory and case study of musical affordances. *Empirical Musicology Review*, 4(3), 103-122.
- Husserl, E. (2000). *A ideia da fenomenologia* (A. Morão, trans.). Lisboa: Edições 70.
- Husserl, E. (1983). Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy. First book: General introduction to a pure phenomenology. In R. Bernet (Ed.), *Edmund Husserl: Collected works* (Vol. 2; F. Kersten, trans.). The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.

- Inge, M. T. (2001). Collaboration and concepts of authorship. *PMLA - Journal of the Modern Language Association of America*, 116(3), 623-630.
- Ishisaki, B. Y. M., & Machado, M. A. C. (2013). A colaboração entre compositor e intérprete no processo criativo de *Arcontes*. *Revista do Conservatório de Música UFPEL*, 6, 71-102.
- Ivanovic, D. (2015). *Colaboração entre compositor e intérprete na criação de obras para guitarra: Estudo do processo editorial no repertório de Inglaterra, Croácia e Portugal*. PhD thesis, University of Évora, Évora.
- John-Steiner, V. (2000). *Creative collaboration*. New York: Oxford University Press.
- Josel, S., & Tsao, M. (2014). *The techniques of guitar playing*. Kassel: Bärenreiter.
- Kachian, C. (2010). *Composer's desk reference for the classic guitar*. Pacific: Mel Bay publications.
- Kernis, A. J. (2000). Jim Tosone interviews Aaron Jay Kernis: Aaron Jay Kernis on the Concerto for Violin, Guitar and Orchestra (January-February, 1997). In J. Tosone, *Classical guitarist: Conversations* (pp. 22-33). Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- LaRue, J. (1992). *Guidelines for style analysis* (2nd ed.). Sterling Heights: Harmonie Park Press.
- Lunn, J. A. (2010). *Extended techniques for the classical guitar: A guide for composers*. PhD thesis, Ohio State University, Columbus.
- Marinho, H., & Carvalho, S. (2012). From fortepiano to modern piano: A case study of a performer / composer collaboration. *Performers' voices across centuries, cultures, and disciplines*. A. Marshman (Org.). London: Imperial College Press, pp. 177-189.
- Mas, J. L. (1986). *Sonorités nouvelles pour guitares*. Paris: Gérard Billaudot.
- McGregor, M. K. (2012). *Of instrumental value: Flutist – composer collaboration in the creation of new music*. PhD thesis. University of British Columbia, Vancouver.
- Meyer, L. B. (1973). *Explaining music: Essays and explorations*. Berkeley: University of California Press.

- Miranda, R. (2010). Márlou Peruzzolo Vieira interviews Ronaldo Miranda (October, 2008). In M. P. Vieira, *Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: O tratamento octatônico e as constâncias musicais brasileiras* (pp. 86-94). Master's thesis. Federal University of Goiás, Goiânia.
- Morais, A. A. de (2013). *A colaboração intérprete-compositor na elaboração da obra "Uma lágrima" de Arthur Rinaldi*. Master's thesis. Federal University of Goiás, Goiânia.
- Nobre, M. (2012). Celso Faria interviews Marlos Nobre (February, 2012). In C. Faria. *A collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão* (pp. 101-106). Master's thesis, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Oliveira Júnior, J., & Meirinhos, E. (2015). Homenaje a Debussy de Manuel de Falla: Interação compositor intérprete. In *Proceedings of the XV Sempem 2015 – Seminário Nacional de Pesquisa em Música*. Federal University of Goiás, Goiânia, 2015, pp. 67-78.
- Östersjö, S. (2008). *Shut up'n'play: Negotiating the musical work*. PhD thesis. Malmö Academies of Performing Arts, Lund University, Malmö.
- Quivy, R., & Campenhoudt, L. Van (2008). *Manual de investigação em ciências sociais* (J. Marques, M. A. Mendes, M. Carvalho, Trans.). Lisboa: Gradiva.
- Ramos, P. D. S. (2013). *A colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça Round about Debussy de Flávio Oliveira*. Master's thesis. Federal University of Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Ray, S. (2010). Colaborações compositor-performer no século XXI: Uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. In *Proceedings of the XX Congresso da ANPPOM*, Florianópolis, 2010, pp. 1310-1314.
- Roche, H. (2011). *Dialogue and collaboration in the creation of new works for clarinet*. PhD thesis. University of Huddersfield, Huddersfield.
- Roe, P. (2007). *A phenomenology of collaboration in contemporary performance and composition*. PhD thesis. University of York, York.

- Rosa, A., & Toffolo, R. (2011). *O Resto no Copo: colaboração compositor-intérprete*. In *Proceedings of the XXI Congresso da ANPPOM*, Uberlândia, 2011, pp. 1139-1144.
- Ruquoy, D. (2011). Situação de entrevista e estratégia do entrevistador. In G. Valente (Ed.), *Práticas e métodos de investigação em ciências sociais* (3rd ed.; L. Baptista, trans., pp. 84-116). Lisboa: Gradiva.
- Santos, T. (2012). Celso Faria interviews Turíbio Santos (January, 2012). In C. Faria. *A collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão* (pp. 93-98). Master's thesis, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Schwarz, B. (1983). Joseph Joachim and the genesis of Brahms's violin concerto. *The musical quarterly*, 69(4), 503-526.
- Schneider, J. O. (2015). *The contemporary guitar*. London: Rowman & Littlefield.
- Segovia, A. (1989). *The Segovia-Ponce letters* (M. Alcázar, Ed.; P. Segal, trans.) Columbus: Editions Orphée.
- Silva, C. P. M. da (2014). *Sete obras brasileiras inéditas para percussão: Concepção, colaboração e processo de criação de solos para instrumentos marginalizados*. Master's thesis. Federal University of Goiás, Goiânia.
- Smalley, R. (1970). Some aspects of the changing relationship between composer and performer in contemporary music. *Royal Musical Association*, 96, 73-84.
- Smith, T. A. (2013). Now I need more: On commissioning for the guitar. *Soundboard*, 39(1), 61.
- Sokolowski, R. (2000). *Introduction to phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sorrentino, S. (2009). I compositori non chitarristi in italia. In S. Boni (Org.), *Romolo Ferrari e la chitarra in Italia nella prima metà del novecento* (pp. 145-165). Modena: Mucchi Editore.

- Souza, V. C. de; Cury, F.; Ramos, M. A. da S. (2013). Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. *Opus*, Porto Alegre, 19(2), 135-146.
- Starobin, D. (2000). Jim Tosone interviews David Starobin: Making modern music (February, 1999). In J. Tosone, *Classical guitarists: Conversations* (pp. 110-132). Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.
- Stillinger, J. (1991). *Multiple authorship and the myth of solitary genius*. New York: Oxford University Press.
- Summerfield, M. J. (2002). *The classical guitar: Its evolution, players and personalities since 1800*. Blaydon on Tyne: Ashley Mark Publishing.
- Tacuchian, R. (2012). Celso Faria interviews Ricardo Tacuchian (March, 2012). In C. Faria. *A collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão* (pp. 106-108). Master's thesis, Federal University of Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Tanenbaum, D. (2003). The classical guitar in the twentieth century. In V. A. Coelho (Ed.), *The Cambridge companion to the guitar* (pp. 182-206). Cambridge: Cambridge University Press.
- Tanenbaum, D. (1988). Commissioning new music. *Soundboard*, 15(4), 281-283.
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. New York: Oxford University press.
- Titre, M. (2013). *Thinking through the guitar: The sound-cell-texture chain*. PhD thesis. Leiden University, Leiden.
- Ulloa, M. (2001). *Recursos técnicos, sonoridades e grafias do violão para compositores não violonistas*. PhD thesis. Federal University of Bahia, Salvador.
- Viana, A. (2009). A escrita para violão por compositores e arranjadotes não violonistas. *Artigos Meloteca*. Retrieved from: <http://www.meloteca.com.br>.
- Vieira, M. P. (2015). Composer and performer in collaboration: Interactive processes involving non-guitarist composers and guitarists. In *Proceedings of the Conference of*

the European Society for the Cognitive Sciences of Music, Manchester, 2015, pp. 816-825.

Wade, G. (2001). *A concise history of the classical guitar*. Pacific: Malbay Publications.

Warren, C. A. B. (2001). Qualitative interviewing. In J. Gubrium, J. Holstein (Eds.), *Handbook of interview research: Context & method* (pp. 83-101). Thousand Oaks: Sage Publications.

Webb, B. (2007). Partners in creation. *Contemporary music review*, 26(2), 255-281.

Zanon, F. (2006a). *O violão espanhol no século XX: Moreno-Torroba, de Falla, Llobet* [Radio broadcast]. São Paulo: Rádio CulturaFM. Retrieved from: <http://vcfz.blogspot.pt/2006/01/2-moreno-torroba-de-falla-turina-pujol.html>.

Zanon, F. (2006b). O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. *Textos do Brasil*, 12, 79-85.

Sheet music

Barrios, A. P. (1977). *Choro da Saudade* [sheet music]. Tokyo: Zen-on Music Company Ltd.

Barrios, A. (1977). Aconquija [sheet music]. In R. Stover (Ed.), *The guitar Works of Agustín Barrios Mangoré* (pp. 26-27). Vol. 3. Miami: Belwin.

Brouwer, L. (1973). *La espiral eterna* [sheet music]. Mainz: Schott Music.

Carlevaro, A. (1988). *Estudio Nº 1 (H.V.L.)* [sheet music]. Buenos Aires: Barry Editorial.

Chaves, C. (1997). *Portais e a abside* [sheet music]. Porto Alegre: Goldberg.

Dubez, J. *Fantaisie sur des motifs hongrois* [sheet music]. Vienna: Diabelli.

Gentil-Nunes, P. (2011). *Tocata* [sheet music]. Draft score. Rio de Janeiro.

Ginastera, A. (1978). *Sonata for guitar, op. 47* [sheet music]. London: Boosey & Hawkes.

Krieger, E. (2002). *Passacalha para Fred Schneiter* [sheet music]. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Música.

- Marques Cunha, E. (2015). Trio para violino e dois violões. In O. Alcântara Jr., & W. Unes (Eds.). *Música para violino: Solo, duos e trio* [sheet music]. Goiânia: Elysium.
- Miranda, R. (1984). *Appassionata* [sheet music]. Manuscript. Rio de Janeiro.
- Miranda, R. (2002). *Appassionata* [sheet music]. F. Zanon (Ed.). Columbus: Orphée.
- Rauta, M. (2012). *Estudo nº 1* [sheet music]. Draft score. Vitória.
- Tacuchian, R. (1998). *Páprica* [sheet music]. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música.
- Tárrega, F. (2013). Preludio nº 1. In G. Podera, & G. Tampalini (Ed.). *Preludi e opere scelte per chitarra*. Milano: Edizioni Curci.
- Villa-Lobos, H. (1953) *Douze études pour guitare* [sheet music]. Paris: Max Eschig.

Appendix 1 – Interview with Daniel Wolff

MPV: Para começar a entrevista eu gostaria de perguntar sobre a sua experiência sobre processos de interação anteriores a sua interação com Celso Loureiro Chaves na obra *Portais e a abside*.

DW: Foram várias interações. Segue a lista delas:

- Guido Santórsola (Itália/Uruguai): Preludiando, para violão solo;
- James Correa (Brasil): Is There Anybody There? para três violões;
- Mario Gonçalves Blanco (Espanha): Danza de la Noche, para violão e piano;
- Henry Wolff (Brasil): Innominata, para violão solo;
- Paulo Dorfman (Brasil): Concerto para Violão e Orquestra;
- Fernando Mattos (Brasil): Concerto para Violão e Orquestra;
- Dimitri Cervo (Brasil): Toada, para violão solo;
- Sérgio Vasconcellos-Corrêa: Estudo nº 5, para violão solo;

Em todas elas, com exceção da última, a peça do Sérgio Vasconcellos-Corrêa que ele me enviou pronta, eu tive uma interação com o compositor no processo de composição e/ou de revisão da obra. Inclusive com o Fernando Mattos, que é violonista.

MPV: Como você vê a diferença entre a interação com um compositor que toca o instrumento em comparação com um compositor que não é violonista?

DW: É bem diferente. No caso de compositores violonistas que escreveram para mim, o que acontecia era mais uma questão pessoal sobre como adaptar, pois as obras sempre vieram tocáveis. A peça que teve algumas alterações a mais foi a peça do Fernando Mattos, que é um concerto para violão e orquestra e que posteriormente o compositor adaptou para um quinteto para violão e orquestra, mas a parte do violão é a mesma.

Eu tive experiência, também, com obras que o Fernando escreveu para outros colegas e alunos meus. Ele escreveu, por exemplo, uma Toccata para o violonista Eduardo Castañera. Esta Toccata foi gravada no disco do Castañera em que fui o diretor artístico. O Castañera tocou todas as obras do disco para mim, a fim de discutirmos a interpretação

antes e durante as gravações. Isso foi há uns 10 anos. Na época que ele fez aquele disco, que se chama P'al Sur. Eu lembro que ele comentou que várias coisas eram difíceis na peça do Fernando, porque ele fazia coisas que eram muito padrão. Por exemplo, cinco compassos seguidos com um arpejo que era para ser o mesmo padrão, mas com uma nota modificada na ordem do arpejo. Era algo tão sutil que quase nem se percebia auditivamente. Mas para o intérprete tocar algo rápido que muda apenas uma nota na ordem é algo muito complicado. Eu lembro que o Castañera trabalhou isso com o Fernando e o compositor disse que na hora em que esta compondo troca uma nota aqui, outra ali. Mas se algo estiver atrapalhando, pode mudar a nota fazendo um padrão igual porque a diferença sonora quase não vai existir e não o objetivo atrapalhar o intérprete. Alguns compositores, no entanto, fazem isso. Lembro-me de ler uma entrevista com Pierre Boulez em que ele comentou que havia tentado fazer com que alguns intérpretes não dessem sensação de pulso escrevendo ritmos bastante complexos. Mas o resultado sonoro para ele não era bom. Então ele acabou escrevendo um ritmo mais simples, porém com alguns obstáculos para o intérprete. Por exemplo, um trino em um lugar onde era difícil de executar um trino; uma mudança de posição etc. Isto para qualquer instrumento, não somente para o violão. Ou seja, o compositor criava dificuldades físicas para o instrumento. O intérprete, para conseguir vencer estas dificuldades, não conseguia tocar o ritmo precisamente. O que resultava em um ritmo instável como o compositor queria. Este é um caso em que o compositor estava criando uma dificuldade. Assim como se pode colocar um quebra-molas em uma estrada para alterar a velocidade de um carro, o compositor criava estas dificuldades físicas para alterar o ritmo do intérprete. Se esse fosse o objetivo do Fernando, não valeria a pena fazer alterações. Por isto a interação com o compositor é necessária para saber qual foi seu objetivo. No caso específico da Toccata, o Castañera havia conversado com o compositor, que disse: "Na hora em que componho eu vou fazendo isso e quando vou tocar minhas músicas eu modifico essas coisas. O objetivo não é criar complicações. Se isto está te travando, muda". Eu encontrei este mesmo tipo de complicação quando ele escreveu o Concerto para mim. Às vezes há duas ou três páginas de arpejos rapidíssimos que vão mudando o padrão praticamente a cada arpejo. É muito difícil de aprender e o efeito sonoro não é perceptível. Então eu trabalhei isto com o Fernando, tentando identificar onde seria perceptível e onde não. Então fizemos algum tipo de alteração onde não era perceptível para ficar um pouco mais padronizado. Mas por ser um compasso em 5/8, outro em 3/8 e outro em 2/8, o ritmo já muda muito mesmo que se tente padronizar a ordem dos dedos que executam o arpejo. Então o efeito que ele procurava já seria obtido pela justaposição de compassos de números díspares de tempo

e não pela ordem das notas. Trabalhando juntos fizemos algumas alterações. Este é o único tipo de alteração, que eu lembre, feitas com compositores violonistas.

Tem outra questão: quando o compositor violonista escreve a digitação. Neste caso eu tento respeitar porque eu sei que ele quer um efeito, mas às vezes alguma digitação era diferente para as minhas mãos e eu prefiro mostrar para ver se o compositor gosta. Se ele gostar, ok. Se ele considerar que o efeito está sendo perdido para uma digitação mais cômoda eu vou respeitar a sua digitação.

Teve ainda outro caso, com o James Correa, que compôs uma peça para três violões. Nós trabalhamos em determinadas alterações, algumas pela tocabilidade da peça, outras pela questão do *ensemble*, de como juntar as vozes. Eu gravei um disco, neste ano, chamado Porto Allegro com obras de autores gaúchos para violão ou para violão e outros instrumentos. Neste disco tem a peça que meu pai escreveu para mim. Tem a peça do Fernando Mattos com quarteto de cordas. E a peça do James para três violões, em que eu toquei os três violões. O James foi ao estúdio auxiliar na gravação porque tinha o problema de sincronizar os três violões. Não é uma peça fácil de tocar separadamente cada violão. Então trabalhei mais uma vez a peça com o James e ele mostrou-se bastante aberto a alterações de tocabilidade que fariam pouca diferença no resultado sonoro.

MPV: Poderia falar sobre suas experiências com compositores não violonistas?

DW: Com compositores não violonistas a situação é bem diferente. A peça que eu mais trabalhei na gestão foi a peça do meu pai. Ele fazia coisas bastante impossíveis para o instrumento. Basicamente o trabalho foi tentar achar várias alternativas, usando minha experiência como arranjador, mostrando o que se ganhava ou perdia em cada uma das alternativas. Eu estudava estas versões para poder mostrar ao compositor para que ele pudesse escolher dentre elas aquilo que achava mais próximo do som ideal que ele tinha em mente.

MPV: Basicamente era adaptar as ideias do compositor àquilo que era possível no instrumento?

DW: Exato. Mas devo dizer que sou compositor, a pesar de minha carreira como compositor deslanchou depois da minha carreira como intérprete. Trabalhei mais como

intérprete em um primeiro momento e agora tenho trabalhado mais como compositor. Eu notei uma diferença na maneira como eu encaro este trabalho de interagir com o compositor. Eu achei que ela ficou melhor depois que eu comecei a dedicar-me mais à composição, porque eu tento entender não apenas a questão instrumental, mas qual o efeito composicional que a pessoa quer. Ou seja, qual função daquela passagem dentro daquela obra.

MPV: Uma das questões fundamentais da minha pesquisa é: qual a função do *performer* no processo colaborativo com um compositor não violonista? Então eu gostaria de saber a sua opinião sobre esta questão.

DW: O que eu posso dizer é o que eu gosto que o *performer* faça quando eu estou compondo para outro instrumento que eu não conheço tão bem. Pois eu já estive dos dois lados. Quando eu sou o compositor, eu gosto que o intérprete auxilie a entender aspectos do instrumento sem interferir muito no caminho da composição. Eu tento fazer o mesmo como intérprete. Tento entender o que o compositor quer para servir como uma ferramenta de auxílio para que ele chegue onde quer sem interferir no caminho dele.

Lembro que o Sérgio Assad comentou uma vez que, quando ele está fazendo um arranjo para o duo, ele inicialmente cuidava para não cortar nenhuma nota do original. Mas quando ele ia tocar com o Odair, ele percebia que tentar manter mais notas do original resultava em algo tão difícil de tocar que o resultado sonoro era menos parecido com o original do que se ele tirasse uma ou outra nota, perdendo uma nota da harmonia, mas o resultado sonoro acabava sendo mais parecido com a ideia original do compositor. Ou seja, em um primeiro momento ele ia mesmo para o papel não tirando notas de jeito nenhum, mas depois, quando ele ia pelo resultado sonoro ele percebia que tirar algumas notas era melhor. Então às vezes eu também tento passar para o compositor isso. Mostro que dá para tocar tudo que você quer e vai soar assim (e toco para ele ouvir), mas se abrir mão disso ou daquilo você ganha em fluência na execução e vai ser esse o resultado (toco desta outra forma para ele ouvir). Procuro deixar para o compositor escolher.

MPV: Como foi a sua interação com o Celso Loureiro Chaves?

DW: Ele já tinha feito a obra. Ela tinha sido escrita para o James Correa. Quando eu fui tocar a peça, bem antes de ela ser publicada, eu notei que havia várias coisas que não

eram muito idiomáticas. Eu achei estranho ele não ter alterado estas coisas no trabalho dele com o James. Então eu estudei a peça e nos reunimos. Na ocasião ele comentou que, apesar de ter escrito a peça para o James, por uma série de problemas de tempo ele não tinha conseguido trabalhar a peça com o James. Ele foi ouvir a peça já na primeira performance pública e não ficou muito satisfeito com o resultado. Não sei se tem algo a ver com a performance do James, mas creio que não. Quando eu estudei a peça, o Celso veio até minha casa e eu toquei a peça para ele. Eu já havia feito algumas pequenas alterações, mas decidi tocá-la inteira para depois dizer onde eu havia alterado. Eu havia estudado, também, do jeito que estava no original. Quando eu toquei a peça com minhas alterações, fiquei com medo do que ele falaria dessas pequenas alterações que eu tinha feito. A primeira coisa que ele falou quando terminei de tocar foi: “acabo de ouvir pela primeira vez Portais e a Abside”. Isto chamou minha atenção. Ele já havia ouvida a peça sendo tocada, mas o resultado não era próximo daquilo que ele tinha em mente. Neste caso eu acredito que obtive algum sucesso porque as adaptações fizeram com que ele ouvisse o que ele queria ouvir, chegando mais perto do ideal sonoro dele do que aquilo que estava no papel. Eram poucas alterações. Não lembro exatamente quais foram porque naquele mesmo dia fizemos mais alterações. Algumas coisas que eu sugeri para ele que, pelo efeito musical, talvez fosse mais interessante utilizar harmônicos do que sons reais. Ele gostou do resultado e mudou para harmônicos. Além disso, através da minha interpretação, o compositor teve mais ideias que não eram somente de tocabilidade, por exemplo, ele cortou compassos ou algumas seções dizendo: “depois de ouvir eu vejo que tem momentos que a música precisa correr mais e eu estou interrompendo as ideias com elementos musicais que não deveriam estar ali”. Ele também comentou algo um pouco místico, não musical, sobre o final da peça que tinha que ser mais rápido porque a peça conta a história de alguém que entra em uma catedral. O compositor tem a planta mostrando o trajeto que a pessoa faz. É bem detalhado. Tem um portal externo; uma colunata externa; passa por outro portal; entra na igreja; passa pela abside; sai pelo portal externo e vai embora. Segundo ele, neste momento de saída tem alguma força que está fazendo a pessoa sair e é melhor esta pessoa sair logo e nem olhar para trás. Ele nunca me explicou exatamente o que era. Só dizia que a pessoa tinha que sair logo da igreja. Então ele cortou compassos da seção final dizendo: “vamos sair logo daqui”. Eu pensei que trabalharíamos apenas questões de tocabilidade, mas o compositor acabou reescrevendo partes da peça, mas não só com base nas minhas sugestões.

MPV: Há algum outro momento em seus trabalhos de interação com compositores não violonistas que você possa destacar?

DW: Não exatamente nesta interação. Eu notei que quando eu comecei a dedicar-me mais à composição houve uma mudança bastante notável no modo como sou como intérprete, no modo como eu tento ler o texto musical de outro compositor quando vou tocar em concerto. Também no modo como trabalho isto com meus alunos de violão, tentando entender a ideia composicional, o problema que o compositor teve no momento em que tem que decidir para onde a música vai a partir de agora, como resolver isso e de que maneira o intérprete poderia destacar essas escolhas dos caminhos musicais que o compositor tomou.

Há dois anos eu fui tocar no Canadá. Quando eu estava em Montreal o Alfred Brendel ia fazer uma *masterclass* com um quarteto de cordas tocando Beethoven e, posteriormente, ele iria responder perguntas do público. Nesta seção de perguntas e respostas alguém perguntou a ele: “o que você recomendaria para um estudante de piano que quer se dedicar à música?”. A resposta foi: “estude composição também”. Saiba o que é o problema de ter que escrever uma ideia musical com início, meio e fim, porque aí você vai entender melhor o texto dos compositores”. Para mim isto ajudou muito como intérprete e também quando eu trabalho com compositores, tentando entender os caminhos que eles seguem.

Um exercício interessante é, caso você não tenha tempo de fazer um estudo com um compositor, se por a problemática de compor. Por exemplo, fazer uma música para violão que dure quatro minutos. Não menos. Mas não vale colocar semínima igual a 60 e largar um monte de acordes (risos). Tem que ser algo que faça algum sentido para você. Algo com início, meio e fim. Também não vale fazer 4'33" como o John Cage (risos). Isso não serve para o exercício.

MPV: Você tocou a *Portais* e a *Abside* em concerto? Se sim, houve algum momento em que foi necessária uma nova revisão da peça enquanto a preparava para a *performance*?

DW: Sim, inúmeras vezes. Mas não foi necessária nenhuma revisão posterior. Toquei a peça várias vezes em público na época em que eu fiz a revisão com o Celso, em meados dos anos 1990, e um ou dois anos depois disso em um dos meus recitais de doutorado. Depois fiquei muitos anos sem tocar e, neste ano de 2013, eu a estudei novamente para

uma turnê pelo Rio Grande do Sul em que toquei somente obras de autores gaúchos. Toquei em sete cidades. Depois toquei em outros concertos fora do Rio Grande do Sul. Só este ano de 2013 eu toquei cerca de dez vezes Portais e a Abside. Inclusive em um festival de violão que eu organizo aqui em Porto Alegre, eu fiz uma palestra sobre música gaúcha para violão. Fiz oficinas, nestas sete cidades que da turnê que eu toquei, sobre os estilos composicionais dos compositores que eu estava tocando. Entre eles o Celso. Então eu mostrava o desenho da cathedral. Mostrava como o Celso havia trabalhado as diferentes seções. Uma das coisas que eu fiz foi tocar outra vez para o compositor. Fazia quinze anos que eu não tocava a peça. Chamei-o para ouvir a peça em um dia que eu estava com os alunos de mestrado. Foi interessante porque eu tinha dois manuscritos do Celso. Um pré-revisão e outro pós-revisão. Eu toquei lendo o pós-revisão enquanto os alunos estavam com o pré-revisão em mãos. Então eles notaram que havia várias diferenças. Várias seções que haviam sido cortadas. Eu pensei que o Celso iria sugerir algumas alterações. Mas não. Ele disse: “Daniel, é isso. Não precisa mudar absolutamente nada”. Eu fiquei até decepcionado. Pensei que ele iria me dar algum subsídio. Mas o que ele disse foi para tocar como eu estava tocando.

MPV: A publicação da peça pela Goldberg é de 1997. Então, desde esta publicação nada mais foi alterado?

DW: Não.

MPV: Para terminar, eu gostaria que você falasse sobre os resultados esperados e alcançados com sua interação com o Celso Loureiro Chaves.

DW: O resultado foi uma peça excelente. E com a interação chegamos a um ponto em que a peça ficou bastante tocável. Creio que consegui isso com outros compositores também. A Toada do Dimitri Cervo, por exemplo, que não é uma peça tão violonística. A peça já tinha sido revisada e já tinha sido tocada. Eu a revisei com ele sem tê-la tocado. Só a estudei para tocar cerca de dois anos atrás, se não me engano. Naquele momento fizemos ainda mais algumas alterações e o compositor as incluiu na partitura.

É sempre uma revisão constante. Mas eu noto que no momento que eu já estou tocando a peça, em geral ela deixa de necessitar revisões. Teve só um caso, que foi a peça do meu pai, que eu toquei muitas vezes, inclusive na turnê deste ano. Eu a toquei oitenta vezes

por todo o Brasil no Sonora Brasil em 2009. Quando eu fui estudá-la novamente para o Sonora Brasil encontrei algumas soluções que não havia encontrado antes. Isto é mais ou menos como uma digitação. Você estuda a peça, digita, encontra uma boa solução e toca por um bom tempo. Depois deixa de tocar a peça por dez anos. Quando volta a tocar você muda uma digitação aqui, outra ali.

Appendix 2 – Interview with Flavio Apro

MPV: Para começar a entrevista eu gostaria de perguntar sobre a sua experiência sobre processos de interação anteriores a sua interação com o Willy Corrêa de Oliveira na peça *Que trata de España*.

FA: A colaboração com o Willy foi a primeira. Não tive outras oportunidades de trabalhar com compositores não violonistas. Depois desta experiência com o Willy eu realizei um trabalho sobre o Mignone, na minha dissertação de mestrado, no qual eu tentei chegar a uma edição prática dos Doze Estudos que tivesse o mínimo de interferência possível, tendo em vista que o Barbosa-Lima havia alterado bastante os originais do Mignone. Ou seja, eu fui por outro caminho.

MPV: E você trabalhou com compositores violonistas?

FA: Não. Esta interação com o Willy foi um projeto especial em que eu me dediquei por um tempo, mas depois não voltei a repetir a experiência.

MPV: Como você considera que deve ser a postura do *performer* em processo interativo? Ou melhor, qual a função do *performer* no processo interativo?

FA: Temos o antecedente histórico do Andrés Segóvia, que foi um pioneiro nesta questão. Os primeiros compositores não violonistas que escreveram obras para violão foram o Torróba em 1919 e o Falla em 1920, se não me engano. No caso do Falla, me parece que não houve uma interferência tão forte. Mas na obra do Torróba e dos outros compositores que se associaram ao Segóvia, como o Castelnuovo-Tedesco, o Ponce, o Villa-Lobos até determinado ponto etc., temos este histórico em que o Segóvia era um co-criador. Ele participava muito ativamente deste processo, até porque o Segóvia também trabalhava com composição. Então temos vários exemplos históricos, a partir do Segóvia, em que percebemos uma interação maior ou menor do *performer* com o compositor. Meu ponto de vista, a partir deste trabalho que eu realizei com o Willy, e considerando trabalhos que eu ainda poderei desenvolver, é que o *performer* deve ser um facilitador, já que a lógica do nosso instrumento é bastante complicada de se entender: a disposição das notas; repetições de uníssonos; os harmônicos etc. Então acredito que a função do *performer*

neste trabalho deva ser de facilitador para que o compositor expresse suas ideias sem muita interferência. Eu parto deste pressuposto. Se tiver a oportunidade de realizar um próximo trabalho, eu adotaria esta posição. Tentar eliminar o obstáculo que se interpõe ao compositor e a escrita da sua obra para violão para que ele possa dar vazão às suas ideias.

MPV: Como foi seu processo colaborativo com o Willy?

FA: O Willy escreveu a obra por insistência minha e de outros colegas do curso de graduação na USP. Gostávamos muito da música do Willy, então começamos a instigá-lo, mas ele sempre se desviava do nosso pedido, dizendo que achava o violão um instrumento muito difícil. Ele havia tido uma experiência anterior com uma peça para canto e violão, se não me engano. Então ele já conhecia as armadilhas do instrumento. Com a ajuda do Edelton Gloeden, que foi um incentivador do nosso pedido, o Willy se entusiasmou e começou a escrever algo, mas sem nos prometer nada concreto. Eu era a pessoa que estava mais próxima dele naquela ocasião. Eu estava estudando composição, fazendo aulas na casa dele, não só na universidade.

Ele pedia coisas bastante específicas como levar o violão na casa dele para mostrar algumas técnicas, como funcionava a questão da tessitura, das posições, o que era impossível de ser feito, o que era possível. Lembro que ele tinha algumas perguntas bastante específicas e às vezes ele ia ao piano e tocava determinado acorde perguntando se era possível fazer uma escrita mais fechada com uma ideia de *cluster*. E também se tinha dificuldade de fazer acordes com escrita mais aberta. Isto resultou na composição da terceira peça do ciclo Que Trata de Espanha que é uma peça coral e que tem justamente esta ideia de acordes fechados e extremamente abertos, abrangendo todo o limite do instrumento. Ele perguntou se existia uma tabela que permitisse visualizar enquanto estivesse compondo. Eu tinha um método de violão do Mário Mascarenhas, acho que era esse o nome. Era algo não muito recomendável, mas trazia uma tabela que apresentava o braço do violão e as notas musicais. Então emprestei este livro para o Willy e ele usou bastante esta tabela. Então ele foi compondo as peças. Às vezes trazia os fragmentos e pedia para eu tocar para ver se era algo viável ou não. Basicamente essa foi a assessoria que eu dei para ele. Você tem uma cópia do manuscrito, não é?

MPV: Não, eu tenho a edição publicada pela revista *Permusi*.

FA: Sim, esta foi a editoração que eu fiz. Você pode ver que ali quase não tem indicação de dedilhados. Nós optamos por deixar assim para que outros *performers* pudessem descobrir outros timbres e outras sonoridades possíveis.

MPV: Você poderia falar um pouco mais sobre essa tabela do livro do Mascarenhas? Como você pensou que o compositor pudesse tirar proveito dele na hora de compor?

FA: Basicamente para que ele tivesse noção de limites em acordes. Ou seja, para que quando ele os visualizasse e tivesse uma ideia de qual seria o limite máximo de abertura, por exemplo. Como uma nota na primeira casa juntamente com outra na quinta, sexta ou sétima casa, que pode acabar ficando fora daquilo que conseguimos fazer.

MPV: Você poderia descrever um momento em que a interação tenha sido essencial para que a peça pudesse existir?

FA: Sim. Na quinta peça, que se chama *Al Sueño*, ele pediu para que os alunos de violão do curso da USP levassem para ele fragmentos de acompanhamento de peças violonísticas. Acompanhamentos que fossem paradigmáticos. Então cada um levou um acompanhamento de alguma peça específica ou de acompanhamentos tradicionais, algumas coisas de flamenco. Em duas partes desta quinta peça o Willy utilizou estes fragmentos que eu e outros violonistas demos a ele. Isto é justamente a parte da dança. Este foi um momento que achei bastante especial que determinou a configuração final da peça.

MPV: Você, em um momento, comentou que estudou composição. Você acha que o estudo da composição, por parte do *performer*, de alguma forma auxilia para uma melhor comunicação no processo colaborativo?

FA: Como estamos falando de uma colaboração que foi feita há 20 anos, algumas coisas importantes, aos poucos, me vêm à memória. Uma delas é a seguinte: uma das resistências do Willy era em relação à dificuldade de se entender a lógica do braço do instrumento. Outra era a crítica que ele tinha em relação ao repertório do violão. Ele dizia o seguinte: O violão é separado por trastes, ou seja, ele lida com a afinação temperada, então isso é parte da linguagem do instrumento. Mas o Willy não queria fazer apenas uma obra a mais que não acrescentasse algo ao repertório. A crítica dele, então, era essa: o

repertório do violão tem uma tendência viciante. Quando se escreve para violão, a primeira armadilha que o compositor violonista ou não violonista poderá cair é justamente nestes modelos pré-estabelecidos. A partir disto, no meu curso de composição ele não permitiu, em nenhum momento, que eu escrevesse uma obra para violão. Ele considerava que primeiro tinha que dominar as diferentes linguagens e a partir disto compor para o instrumento. Ou seja, não compor a partir do instrumento. Esta foi uma preocupação dele ao abordar a composição destas peças para violão. Inclusive ele escreveu, recentemente, dez peças novas, com a colaboração do Gilson Antunes, que são muito mais inovadores do que as peças de 1993. Eu, quando eu estou lidando com arranjo ou com composição, tento pensar em uma ideia musical e tento fazer com que o violão expresse essa ideia de uma forma que seja menos violonística possível.

MPV: No momento em que você trabalhou a peça para a *performance*, ou para a sua gravação, foi necessário modificar alguma coisa? Houve revisão posterior? Ou todas as alterações foram feitas somente durante o processo de composição?

FA: Pouca coisa. As peças já estavam praticamente prontas. Eu lembro que na primeira peça havia algumas coisas que não eram possíveis e nós verificamos juntos. Foram três ou quatro necessidades de modificação. E foram coisas que ficaram musicalmente mais interessantes que estava originalmente escrito. O que não dava para fazer em uma voz foi mudado de oitava, criando um efeito de espacialização mais interessante. É um trecho na primeira ou segunda frase da peça que vai subindo em harmônicos. Foi uma sugestão minha. E ele gostou da cor que resultava.

MPV: Por fim eu gostaria que você comentasse algo sobre os resultados esperados e resultados alcançados.

FA: Sobre isso, na verdade, tem uma curiosidade. A *Intensidad*, que é aquela peça que é só uma escala, foi a última peça que ele escreveu. Ele vinha dizendo que seria uma suíte de cinco peças e esta foi a que demorou mais. Eu lembro que ele tocou esta peça no piano, para a classe inteira de violão da USP. Todos estavam muito ansiosos para ouvir a peça nova. Quando ele tocou a peça, que não tem nem um minuto de duração, todos ficaram se olhando e pensando: cadê o resto da música? E o Willy disse: “a música é isso. Não tem mais nada”. Ficamos surpresos, talvez um pouco decepcionados pela brevidade

da peça, mas não é uma peça que precisasse mais do que aquilo. Hoje nós entendemos isso, mas na ocasião os violonistas ficaram um pouco chocados.

Pessoalmente fiquei satisfeítíssimo. Extremamente honrado de ter feito parte deste processo. Foram peças que tiveram um *recall* bastante interessante na época, tanto que o meu CD *Praeludium* foi construído em torno da suite do Willy. Realmente era a peça chave do CD. Se não fosse uma peça que eu reputo como uma grande obra do repertório, eu não teria dedicado tanto empenho para gravar e fazer todo o trabalho que foi feito. São peças que merecem todo o respeito.

Appendix 3 – Interview with Bartholomeu Wiese

MPV: Poderia falar sobre sua experiência com processos interativos que antecederam sua interação com o Ricardo Tacuchian, incluindo com compositores violonistas e não violonistas?

BW: Eu tive algumas experiências com o percussionista Luiz D’Anunção, músico responsável pelo naipe da percussão da Orquestra Sinfônica Brasileira, atualmente aposentado. D’Anunção é autor de diversos métodos de percussão brasileira. Gravei com ele uma obra sua intitulada Divertimento para Berimbau e Violão. Detalhe, ele não é violonista. Na obra havia uma cadência que partia do grave indo até o Dó6. O violão padrão, como você bem sabe, vai até o Si5 e apenas alguns violões vão até esse Dó6. Ao comentar com o compositor sobre essa questão, ele solucionou o problema de outra forma. Fora isto, a obra estava perfeita.

Luiz D’Anunção escreveu, posteriormente, outra obra, um Divertimento para Marimba e Violão, que apresentamos juntos algumas vezes. Nessa música praticamente não havia problema. Fiz uma sugestão ou outra, mas nada muito importante. Em outros momentos, ele me consultava para ver a viabilidade de determinada frase, ou determinado acorde, coisas assim. Posteriormente, fiz um convite para que fizesse um arranjo para Ressurreição, obra de Francisco Mario, para a orquestra de violões da UFRJ. Ele fez o arranjo, sendo que o quarto violão continha um sete cordas e, novamente, não houve problema algum.

A minha tese foi sobre o uso do dedo mínimo da mão direita, através do contato com o Concertino nº 2 de Radamés Gnattali. Nesta obra, o autor solicita o uso de uma técnica pouco usual entre violonistas e a sua indicação me fez pesquisar os métodos de violão e começar a estudar a técnica. Ao longo da pesquisa tomei conhecimento do espanhol Domingo Prat, que lançou um método de violão, por volta da década de 1920, que tratava do assunto. Outra descoberta foi a do norte-americano Charles Postlewate que, na segunda metade do século XX (por volta da década de 1970), também escreveu métodos sobre a utilização do dedo mínimo.

Acabei estudando e analisando os métodos e, para minha felicidade, consegui visualizar novas possibilidades para o uso do dedo mínimo da mão direita que não foram discutidas naqueles trabalhos. Foi absorvendo a técnica e constatando suas possibilidades sonoras que pensei em conversar com diversos compositores. Primeiramente fiz o pedido ao Ricardo Tacuchian, que compôs a Melodia dos Cinco Irmãos para a minha tese. Outras obras foram escritas especialmente para a tese – por exemplo: Divertimento a Cinco de Luiz Otávio Braga - e, funcionaram tão bem que ampliei os pedidos. Atualmente estou com um projeto de extensão da pesquisa do doutorado que consiste na confecção de um CD com obras de diversos compositores brasileiros, utilizando a técnica do uso do dedo mínimo da mão direita. Estou convidando ainda, compositores violonistas e compositores não violonistas e já recebi mais seis obras.

O primeiro compositor violonista que contatei foi o Marcus Ferrer, professor da Universidade Federal do Sergipe, que escreveu a obra Arabesque. Ferrer, obviamente, conhece perfeitamente o instrumento e a obra é muito idiomática.

MPV: Você poderia falar sobre a diferença da interação com um compositor violonista e um compositor não violonista?

BW: Há diferenças sim. O Tacuchian, não tem o violão em casa, compõe de maneira muito rápida e, talvez pela prática, escreve idiomáticamente. Por exemplo, para a Melodia dos Cinco Irmãos eu fui até a sua casa e expliquei rapidamente a técnica do uso do dedo mínimo da mão direita. Ele ouviu com muita atenção, gostou e aceitou escrever. Dez dias depois a música já estava pronta. Fiz algumas sugestões, muito pequenas, que ele acatou imediatamente. A obra praticamente não precisava de nenhuma modificação. Portanto, o Ricardo Tacuchian é um compositor que, mesmo não sendo violonista, tem excelente conhecimento do instrumento.

Tive, também, experiências com outros compositores não violonistas, onde houve necessidade de uma troca maior de informações. Por exemplo, lembro-me da obra de um compositor, que é lindíssima, mas precisou sofrer alterações mais profundas, de acordes, por exemplo, para ficar funcional. Essas coisas são normais, pois o violão é um instrumento que requer razoável conhecimento para que a obra flua idiomáticamente.

Conheço, também, outras histórias parecidas. Certo músico, que toca um instrumento da família do violão, convidou alguns compositores brasileiros para escreverem obras para ele gravar. Quando as recebeu, o músico se deparou com mecanismos impossíveis de serem realizados, porque nesse caso, não houve interação entre os envolvidos, ou seja, não houve troca de informações.

Tem outra obra de um compositor brasileiro muito conhecido, que foi bastante tocada há uns vinte anos, que sofreu muitas alterações. A obra é lindíssima, mas qualquer violonista que queira executá-la terá que fazer alterações.

MPV: Como você entende que deve ser a função do *performer* em um processo interativo com um compositor não violonista?

BW: No meu caso, eu converso com o compositor, marco um ou mais encontros e explico as possibilidades que o dedo cinco da mão direita trás. Tento deixar isto o mais claro possível; apresento para o compositor, seja ele violonista ou não, vários exemplos das diversas situações – utilizando o dedo cinco da mão direita e não utilizando a técnica. É assim que tenho feito, e ainda vou continuar a fazer durante este ano, para conseguir as obras para a gravação do CD.

Há que se tomar muito cuidado no processo de interação, porque você pode alterar uma ideia original ao tentar tornar a música mais idiomática. Pode-se, inclusive, deixar perdido o sentido fundamental da obra. Por exemplo, um compositor, que escreveu uma obra para a minha pesquisa, faz, em determinado momento, um encadeamento harmônico com uma nota pedal que eu poderia simplificar bastante, mas percebo que ele tem um desejo muito forte de manter a estrutura. É importante, na interação, que não se perca a ideia original.

MPV: E especificamente sobre suas interações com o Tacuchian? A Melodia dos Cinco Irmãos você já mencionou que foi uma encomenda para a sua tese de doutorado, então eu gostaria de saber um pouco como foi a interação na composição da Páprica.

BW: Eu conheço o Tacuchian há muito tempo e já havia tocado outras obras dele como, por exemplo, Nos Tempos do Bonde, que é dedicada a Turíbio Santos. Na época em que eu tocava em duo com o bandolinista Afonso Machado, solicitei que o Tacuchian fizesse um arranjo da obra para a formação. Ele fez um arranjo lindíssimo. Depois, pedi novamente

que ele desenvolvesse o arranjo para um sexteto (piano, acordeom, baixo, percussão e o duo, bandolim e violão). Então, nossa amizade foi aumentando. Além disso, fui aluno do Tacuchian durante o mestrado que realizei na UFRJ. Mais tarde, ele fez uma série para diversos instrumentos solo que chamou de Temperos. Tive, então, a grata surpresa de ter a obra escrita para violão dedicada a mim, a Páprica. Nesse caso, a interação foi pequena, porque ele chegou com a obra pronta e perfeita, não teve alterações. No caso da Melodia dos Cinco Irmãos demonstrei as diferenças que existem quando se utiliza e quando não se utiliza o dedo cinco, exemplificando em obras tradicionais da literatura violonística brasileira.

MPV: Você poderia descrever alguma situação concreta, em alguma destas obras, em que o processo interativo foi essencial?

BW: Sim. A segunda seção da Melodia dos Cinco Irmãos, que é contrastante, tem um pedal com uma série cromática em acordes de quatro sons. O polegar faz o pedal e os quatro dedos restantes fazem os acordes. No final da obra, onde o tema retorna, faz-se necessário o uso dos cinco dedos da mão direita. De outro modo o polegar teria que fazer pulos extraordinários sem a menor necessidade.

MPV: Houve algum momento em que foi necessária uma nova revisão enquanto preparava as obras para a performance?

BW: Eu gravei a Melodia dos Cinco Irmãos, para dar um exemplo, mas sem o necessário amadurecimento que uma obra exige para sua gravação. Infelizmente, na época, não havia outra forma, pois, estava com prazo para a defesa da tese. Vou regrava-la, em breve, para o CD. Na verdade, uma obra vai sempre amadurecendo com o tempo, e isso serve para a questão técnica, também, pois você vai descobrindo caminhos melhores e as digitações vão mudando por consequência. Neste caso, foi uma revisão digital minha, não uma revisão da obra.

MPV: Você poderia falar dos resultados esperados e resultados alcançados em suas interações com o Tacuchian?

BW: Os objetivos foram plenamente cumpridos. Foram obras que cumpriram plenamente com sua função. A Melodia dos Cinco Irmãos é lindíssima e trabalha um aspecto técnico importante.

MPV: Agradeço sua disponibilidade de conceder esta entrevista.

BW: Gostaria de te parabenizar pela pesquisa. Acho o tema muito relevante. A relação com os compositores, violonistas ou não, resulta em obras coerentes idiomáticamente. Nossa literatura é muito pequena quando comparada à literatura dos outros instrumentos, por isso a importância de compositores não violonistas escreverem para o violão. Acredito que você terá sucesso, pois sua pesquisa enfatiza a necessidade dessa troca de saberes. Desejo, então, o maior sucesso nessa tarefa.

Appendix 4 – Interview with James Correa

MPV: Poderia falar sobre a sua experiência com processos colaborativos anteriores à sua interação com o Celso Loureiro Chaves?

JC: Foi minha primeira experiência, como violonista, em um processo colaborativo. Eu sou compositor também e já tinha trabalhado com *performers* de outros instrumentos, que não o violão. Então já estive do outro lado da colaboração. Como violonista eu trabalhei com alguns outros compositores, mas apenas verificando se era possível tocar o que eles escreviam. Com o Celso foi uma colaboração mais completa.

MPV: Você teve alguma interação com compositores violonistas?

JC: Sim, tanto antes quanto depois da interação com o Celso. Durante o período que trabalhei com o Celso eu tinha um duo de violões com um violonista aqui de Porto Alegre, o Vinícius Correa, que também é compositor. Neste duo trabalhávamos muita coisa em colaboração. Tocávamos somente composições nossas. Na maioria das composições, um trazia uma ideia e íamos trabalhando juntos. Várias coisas que tocávamos eram resultados dessa colaboração. Tocamos juntos em duo por cerca de quinze anos.

MPV: Você identifica diferenças em um processo colaborativo com um compositor violonista e com um compositor não violonista?

JC: A grande diferença é que com um compositor violonista estamos partindo de uma relação de igual para igual, pois um sabe do que o outro está falando. É bem diferente do que o trabalho com um compositor que não toca violão e está escrevendo pela primeira vez para o violão, como foi com o Celso. Havia tanto uma ansiedade da minha parte quanto da parte dele. Da minha parte para conseguir seduzir ele a escrever para o instrumento, o que sempre é um problema. Os compositores que não são violonistas sempre têm algum receio. É comum algum compositor não violonista dizer: “eu adoro o som do violão”, mas aí você pergunta quantas peças ele já escreveu para violão e a resposta é: “nenhuma”. Havia uma ansiedade do compositor por não conhecer o instrumento, um receio de trazer coisas que pudessem ser erros primários de escrita para o violão, de escrever coisas em que não haveria a menor possibilidade de tocar. Uma das coisas que eu fiz foi entregar a

ele um material que continha uma tabela com um desenho do braço do violão, com as notas e a localização na partitura. Expliquei a ele como funcionavam as posições do violão, o quanto que a mão abarca na primeira posição, segunda posição etc. Algumas possibilidades de combinação, já que há coisas que dentro de uma posição não tem como fazer, como o dedo quatro na sexta corda, o dedo um na primeira e os outros dois dedos com um intervalo de duas casas entre eles. Então foi um trabalho básico para que ele soubesse o que evitar, ficando mais simples para trabalharmos. Algumas coisas ainda poderiam não funcionar, mas não teria coisas óbvias como intervalos a serem tocados em uma corda, por exemplo. Depois disso ele começou a sentir-se mais a vontade para escrever. Passamos um bom tempo conversando sobre o violão. Nestas conversas eu mostrava coisas que ele podia fazer, principalmente em relação a sonoridades.

MPV: Foi você que pediu a peça ao Celso ou foi ele que chegou com a ideia de escrever uma peça para violão?

JC: Fui eu que pedi a ele. Foi mais uma atormentação do que uma encomenda (risos). Passei muito tempo insistindo para que ele escrevesse uma peça. O Daniel Wolff me ajudou bastante com isso.

MPV: Nos primeiros encontros com o compositor vocês já para trabalhar algumas coisas na peça ou vocês apenas conversavam sobre as possibilidades do violão enquanto você ia entregando o material mencionado?

JC: Fizemos cerca de cinco encontros antes de ele colocar qualquer coisa no papel e ter uma ideia do que compor. Nesses encontros ele perguntava como soavam determinadas coisas, pois ele queria ter uma noção da sonoridade. Uma destas coisas era os harmônicos. Ele perguntou-me: “qual o máximo de velocidade que você consegue tocar harmônicos de oitava?”. Eu mostrei para ele o que era possível e como soava. Então passávamos a discutir um pouco sobre isso. Harmônicos com muitos saltos de cordas são mais difíceis do que em uma corda apenas. Alguns harmônicos soam melhor em determinada região do que em outra. Ele também estava interessado no *Pizzicato Bartók* e algumas combinações, como o *Pizzicato Bartók* juntamente com harmônicos. Eu tentava fazer para mostrar que tinha problemas de dinâmica. Outra coisa que ele perguntava bastante era sobre as possibilidades de intervalos harmônicos. Havia uma preocupação da parte dele em trabalhar com coisas que fossem violonísticas, que não fossem coisas

“fora da mão”. Então estes encontros foram neste sentido, ele perguntando coisas e eu mostrando. Falamos bastante sobre a utilização das cordas soltas. Ele queria saber como os violonistas lidam com as cordas soltas. Eu mostrei alguns efeitos como *campanella*, a utilização de uma corda solta para mudar de posição ou para fazer inversão de mão. Isto foi algo que ele utilizou bastante na peça.

MPV: Como foi a interação durante o processo de composição?

JC: Ele ia trazendo pedaços da peça e pedia para eu tocar. Ele queria ouvir como soava no violão. Foi interessante porque na primeira vez ele trouxe meia página de música, em vários fragmentos, não era uma sequência inteira. Eram partes de seções diferentes da peça. Eu toquei aquilo e foi um choque para ele porque soava completamente diferente daquilo que ele tinha experimentado no piano. Ele levou aquilo para casa e acabou mudando tudo. Ele foi aos poucos se acostumando com a sonoridade do violão. Passamos algum tempo assim, em que ele trazia pedaços da música. No começo eram coisas soltas. Depois ele começou a trazer pedaços maiores.

MPV: Você poderia mencionar algum caso concreto em que foi necessário o seu conhecimento de violonista para que a música funcionasse no violão, ou seja, quando a interação foi realmente essencial para a obra?

JC: Sim. Mesmo nesses encontros em que ele trazia fragmentos da música para eu experimentar a interação foi essencial. Não discutíamos apenas se aquilo podia ou não ser tocado. Eu mostrava possibilidades maiores. Exceto na primeira vez, em que eu toquei e aquilo não soava do jeito que ele pensava que soaria. Nos encontros seguintes trabalhamos bastante juntos. Ele trazia uma ideia para eu tocar e, por vezes, eu sugeria inverter a posição de algum acorde para soar melhor, mostrando várias possibilidades de se fazer algum acorde. Mesmo algumas sequências escalares em que eu mostrava que na primeira posição soa de um jeito, na quinta posição soava de outro. Teve uma passagem com harmônicos e *tapping* de mão esquerda que foi uma sugestão minha. Ele tinha pensado em fazer de outro jeito, mas eu mostrei que talvez pudesse soar melhor daquela forma. Durante os encontros tivemos uma interação bem grande. Uma das seções que trabalhamos bastante foi a seção central. Depois ele trabalhou novamente isto com o Daniel Wolff. Na página 3, terceiro sistema, a parte da mão esquerda era bem diferente. Era mais extensa e não tinha notas em harmônicos. Era um baixo com um pedal em Si na

segunda corda solta. Depois ele colocou os harmônicos. Tinha alguns acordes no final para tocar só com a mão esquerda também. Era uma nota na quinta corda, outra na quarta e outra na terceira. A nota na terceira não soava bem junto com as outras. Havia um desequilíbrio muito grande. Então ele mudou esta parte. Na versão que eu estreei já estava diferente, mas ainda diferente do que ficou no final. A versão que eu toquei tinha um harmônico apenas e não tinha mais o pedal. Era um harmônico na primeira colcheia. A versão final acabou ficando com dois harmônicos de semínima. Outra parte foi o segundo e terceiro compassos da letra F, que não existiam. Isto foi uma das coisas que conversamos. Eu disse a ele que ficaria mais interessante se tivesse uma rearticulação daquele gesto.

MPV: Então a interação não foi exclusivamente voltada a fazer as coisas funcionarem no violão. Também houve interação no sentido composicional, certo?

JC: Eu não dei nenhuma sugestão composicional. Eu achei aquilo tão legal e sugeri que ele explorasse um pouco mais. Ele acabou concordando e acrescentou mais alguns compassos.

MPV: Como era a receptividade do compositor para as suas sugestões?

JC: Isso foi fantástico. Trabalhar com ele foi muito tranquilo. Ele aceitava bem as minhas sugestões. Às vezes nós até discutíamos quando ele dizia: “eu quero esta parte assim”, e eu dizia que não estava funcionando, que não estava soando direito no violão. Aí ele mudava algumas coisas e me devolvia a partitura, mas às vezes as coisas continuavam não soando direito (risos). Tudo sempre acontecia em um clima muito amigável. Foi sempre muito tranquilo. Eu me coloquei em uma posição bem aberta no sentido de não restringir o processo composicional dele, o que às vezes acaba acontecendo quando vamos trabalhar com compositores e tentamos fazer com que a peça se encaixe 100% na nossa mão. Por mais similar que a técnica do instrumento seja, cada violonista tem as suas peculiaridades. Então eu procurei evitar isso. Tem algumas coisas que eu gosto de fazer, mas que eu dizia para o Celso: “vai com calma com isso”. São coisas que eu passei várias horas para conseguir fazer, mas não são técnicas de uso comum. Por exemplo, eu estudava escalas com *pizzicato Bartók* (risos).

MPV: Como você vê a função do *performer* no processo interativo?

JC: Acho que não existe uma regra geral. Não existe um papel específico nem do compositor, nem do intérprete. Isso vai depender muito de uma relação humana. Alguns compositores são mais abertos, outros menos. Alguns aceitam contribuições dentro do próprio processo composicional e outros não. Então acho importante colaborar com tipos diferentes de compositores e em diferentes tipos de colaboração. Estes níveis acabam sendo estabelecidos de caso a caso. Acho que o ideal é que exista uma abertura de ambos os lados para que uma coisa possa influenciar a outra, pois isso é um processo que pode engrandecer tanto o *performer* quanto o compositor. Esta é a situação em que eu mais gosto de trabalhar. Tanto como violonista quanto como compositor. Também não podemos excluir o processo de colaboração quando ele se dá em níveis menos profundos em termos de relacionamento pessoal. No fim estamos falando de relacionamento pessoal. O princípio da colaboração é um princípio de relacionamento pessoal. O interessante é quando se consegue um balanço de aceitação dos dois lados.

MPV: Você conhece bem e frequentemente se encontra do outro lado da interação, ou seja, do lado do compositor. Você acha que, em função disto, acaba tendo uma visão diferente do processo interativo, se comparada à visão de um *performer* que não compõe?

JC: Isso depende de quem está trabalhando com você. Às vezes pode causar algum desconforto. Eu passei por uma situação dessas quando estava fazendo o doutorado nos Estados Unidos. Eu tinha um colega italiano que era compositor. Insisti para que ele escrevesse uma peça para violão. Ele nunca havia escrito para violão solo. A interação foi complicada e a peça acabou não sendo terminada. Ele não conseguia me ver como intérprete. Ele acabou colocando uma barreira. Quando eu dizia que alguma coisa não estava soando bem, ele considerava que eu já estava tentando interferir na composição dele. Na realidade isso pode acabar criando um problema porque o compositor pode sentir-se intimidado. Acho que ainda existe aquela separação entre intérprete e compositor, então quando você está trabalhando com outro compositor que esteja assumindo a posição de intérprete naquele momento, pode acabar sendo criada essa situação desconfortável. Como compositor, ao colaborar com outros intérpretes, eu nunca senti isso. Eu normalmente colaboro com intérpretes que não são violonistas. Estamos em uma situação em que eu não conheço o instrumento, então é um pouco diferente. Eu até comecei a fazer um trabalho com o Thiago Colombo, que é violonista, mas não levamos adiante porque ele foi para o doutorado. Estávamos começando a trabalhar algumas coisas juntos e o

processo estava sendo muito bom. Estávamos conseguindo contornar bem esta situação de os dois serem violonistas e compositores. Foi bem diferente do trabalho com o meu colega nos Estados Unidos que estava com um bloqueio. Ele não gostava do fato de eu também ser compositor. Isso acabava interferindo na interação.

MPV: Foi necessária alguma nova revisão enquanto preparava a peça para a performance? Como você vê a revisão e modificação da obra após o processo de colaborativo?

JC: Sempre há espaço para trabalhar mais. O processo sofre uma maturação. Quando chega mais perto da hora de tocar a peça você começa a perceber coisas que não percebia há seis ou sete meses atrás, porque você passa a ter uma relação mais íntima com a peça. Acredito que sempre exista espaço, mas acho que este momento é para depois da estreia. Para o compositor, depois de ver a peça se materializar como música, depois de todo o processo, é diferente. Às vezes percebe que uma passagem não é legal, ou vê algum trecho muito legal, mas que ficou muito curto e poderia ter ficado maior. O intérprete, quando está estudando a peça com o objetivo da performance, pode se dar conta de que algum trecho é muito difícil. Isso aconteceu comigo. Quando o Celso trouxe algumas passagens que eu li fora do contexto da música, fora da velocidade, eu considerei que dava para tocar. Mas na hora de estudar para a performance, aquele trecho no contexto da música ficou super difícil de tocar. Não resultava em algo natural para a mão. Poderia ter ficado diferente. O Celso modificou a peça depois. O trabalho que ele fez com o Daniel Wolff para a edição, foi resultado da avaliação dele depois da performance. Eu estreei a peça na Bienal do Rio de Janeiro e, depois, o Celso até me mostrou na partitura algumas coisas que ele queria mudar.

MPV: Poderia falar sobre os resultados esperados e alcançados?

JC: O grande resultado é a peça. Eu fiquei muito satisfeito com todo o trabalho, que para mim foi muito importante. Tanto como violonista, trabalhando com um compositor já maduro, quanto como compositor pela experiência, já que na época eu ainda era estudante. Eu gosto de trabalhar com outras pessoas. Estou sempre pressionando outros compositores para escreverem para violão. Ver o resultado do trabalho em uma música que acabou entrando para o repertório do violão no Brasil, vários violonistas tocaram e

gravaram a peça, para mim foi muito gratificante. Espero ainda conseguir fazer com que mais compositores escrevam para violão.

MPV: Para finalizar, você gostaria de falar algo mais sobre a peça ou sobre o processo?

JC: Conversamos a respeito de todo o processo. Já faz algum tempo que fizemos a interação eu já não tenho mais muitos detalhes na memória. Tenho anotações e várias versões da peça. Eu até mencionei para o Celso que eu estava pensando em escrever um artigo sobre o processo da peça, porque tenho muitas coisas que ninguém tem. Coisas que ninguém sabe que existe dentro da peça. Não sei se isto vai se concretizar.

Appendix 5 – Interview with Ronaldo Miranda

Até a década de 1980, meu contato com o violão deu-se apenas na qualidade de ouvinte. Acompanhei a carreira dos Irmãos Abreu e dos Irmãos Assad, que estudaram com a célebre Monina Távora, argentina radicada no Rio de Janeiro. Como crítico de música do Jornal do Brasil, entrevistei, na década de 1970, a Profa. Monina sobre seu contato com os brasileiros e a formação desses dois grandes duos que estudaram sob sua orientação: os jovens Abreu e os jovens Assad.

Assisti a alguns poucos recitais importantes de solistas violonísticos. Narciso Yepes, Sharon Isbin, Turíbio Santos e Marcelo Kayath foram alguns artistas que ouvi ao vivo e em gravações. Havia o inevitável repertório espanhol tradicional, as transcrições do barroco e, especialmente, a música brasileira, concentrada em primeiro plano na produção de Heitor Villa-Lobos, ou seja, em suas magníficas séries de Estudos e Prelúdios. Poucas outras obras contemporâneas me chamaram a atenção, mas devo registrar a minha admiração pela *Ritmata*, de Edino Krieger, peça admirável para o repertório violonístico do século 20.

Em 1984, fui procurado por Turíbio Santos, que me solicitou a composição de uma obra para violão solo. Creio que ele já havia abordado anteriormente outros autores nesse sentido. Salvo engano, foram eles Marlos Nobre, Edino Krieger e Ricardo Tacuchian. Dispus-me a aceitar o desafio, ou seja, concordei em escrever uma peça para violão solo dedicada a Turíbio – para que fosse estreada por ele – contando com um importante oferecimento de sua parte: o seu assessoramento técnico durante o processo composicional.

Assim nasceu minha *Appassionata*, para violão solo, obra de aproximadamente sete minutos e meio de duração, em um único movimento. Não tive qualquer processo anterior de aprendizado do violão, nem estudei ou analisei previamente partituras do repertório violonístico, antes de me lançar no empreendimento de criar minha primeira obra para este instrumento.

Trabalhamos, eu e Turíbio, cerca de dois meses. Eu compunha a obra na sequência e ia submetendo cada trecho novo à apreciação dele. Geralmente, as maiores dificuldades ficavam por conta do uso excessivo da região aguda do violão. Sendo eu pianista de

formação, não conseguia me ater à extensão violonística, projetando linhas melódicas, arpejos e contrapontos para o extremo agudo. Turíbio me fazia perceber o exagero e a dificuldade técnica dessas extrapolações de tessitura.

E assim sendo fomos desenvolvendo nossa parceria. Eu compondo e ele periodicamente criticando ou sugerindo pequenas mudanças. A obra foi tomando forma e projetei-a na forma sonata, com um tema A bem rítmico e vigoroso, contrapondo-se a um tema B extremamente lírico e melódico. Estruturalmente, a peça está construída nas três grandes seções da Forma Sonata – Exposição, Desenvolvimento e Reexposição – com uma linguagem bem pessoal, em que mesclo o virtuosismo a um apaixonado melodismo. Daí me veio a ideia de chamar esta obra de *Appassionata*. Por ser ela, extremamente lírica e passional. Seria também uma homenagem a Beethoven, pelo empréstimo do título e por se tratar também de uma sonata. Fica claro, porém, que a peça não tem qualquer conotação com a linguagem beethoveniana.

De minha parte, terminei a composição e fui aparando as arestas das dificuldades apontadas por Turíbio. Finalmente, houve um momento em que ele disse: “agora está bem assim. A peça já é possível de ser tocada”. Disse isso e carregou a *Appassionata* para a Europa. Ela teria sido estreada por ele no Purcell Room, de Londres (o programa chegou a ser impresso) e repetida posteriormente em outras capitais europeias, na mesma turnê.

Quando Turíbio voltou de sua gira europeia recebi, contudo, a triste notícia de que minha obra não havia sido tocada. A estreia não acontecera. E Turíbio declarou-me ser totalmente impossível a execução da *Appassionata*. Confessou-me que errou ao me dizer antes que a peça seria possível, apesar das dificuldades técnicas. Agora, ele tinha certeza de que tais dificuldades eram intransponíveis.

E, assim sendo, *Appassionata* ficou inédita por 12 anos, até que o violonista Fábio Zanon ressuscitou a obra em 1998. Eu havia presenteado Fábio com a partitura, numa de suas vindas ao Rio de Janeiro, para que ele me desse o seu diagnóstico. Na época, Fábio morava em Londres.

Um belo dia, ele me telefonou da Inglaterra para a Sala Cecília Meireles (da qual eu era o diretor, naquele momento) e disse: “Ronaldo, a obra é possível. Basta que você faça duas ou três modificações pequenas: tocar oitava abaixo uma pequena sequência do tema B na

Reexposição, inverter a posição de uns dois acordes e retirar uma nota de outro acorde”. Algo assim.

Eu imediatamente autorizei as pequenas modificações sugeridas. Em nada alteravam o conteúdo da obra. E Fábio estreou então a *Appassionata* e passou a apresentá-la ao vivo, na Europa, nos EUA e no Brasil. Gravou-a, pelo selo EGTA, no CD “Sonatas Latino-Americanas para violão”, e essa foi a primeira de uma série de inúmeras gravações, no Brasil e no exterior, por inúmeros jovens violonistas.

No início dos anos 2000, outro Fábio, o violonista Fábio Shiro Monteiro, encontrou-se em Frankfurt com o editor Mantanya Ophée, diretor da prestigiosa Editions Orphée, de Columbus, Ohio. E falou-lhe sobre a *Appassionata*, obra que ele também havia gravado.

Mantanya se entusiasmou com o que ouviu e me propôs a edição da obra. O acordo foi fechado e em 2002 Editions Orphée lançou a edição de *Appassionata*, com revisão de Fábio Zanon. Por gratidão e coerência, visto ter sido ele quem divulgou primeiro esta minha obra (gravando-a inclusive em vídeo para o selo Mel Bay, nos EUA), indiquei Fábio Zanon como revisor desta edição.

A edição proporcionou ótimas críticas, em revistas especializadas, novas gravações e ampla divulgação da peça pela Internet. Trabalhos acadêmicos também surgiram a respeito da obra.

Também nesse início dos anos 2000, o Quarteto Brasileiro de Violões (*Brazilian Guitar Quartet*) começou a apresentar mundo afora e principalmente nos EUA uma versão para quatro violões de minha obra *Variações Sérias* (sobre um tema de Anacleto de Medeiros), originalmente composta para quinteto de sopros e posteriormente arranjada por mim mesmo para piano a quatro mãos. O Quarteto passou a executar (e chegou a gravar pelo selo Delos, de Los Angeles) essas *Variações*, no formato de quatro violões, através de uma transcrição realizada pelo violonista escocês Paul Galbraith, na época integrante do conjunto.

Serious Variations ficou conhecida nos Estados Unidos e, por essa razão, fui convidado a escrever um Concerto para Quatro Violões e Orquestra, a ser estreado pelo *Brazilian Guitar Quartet*, em 2006, no *The First World Guitar Congress*, realizado em Baltimore, sob os

auspícios da Towson University, que foi a instituição responsável pela encomenda desta obra.

Escrever o concerto para quatro violões e orquestra foi para mim uma tarefa mais fácil do que compor uma obra para violão solo. Havendo mais vozes, foi mais cômodo dividir melodias, contrapontos e harmonias. A música fluiu mais rapidamente e a explicitação dos temas me pareceu mais fácil.

Contei com a colaboração do violonista Sérgio Abreu na composição deste concerto. Tal como na criação da *Appassionata*, eu escrevia longos trechos do concerto e os mostrava a Sérgio, que opinava e sugeria. Tudo, porém, foi muito mais cômodo e mais fluente. O Concerto estreou com a Baltimore Symphony e o BGQ, com ótimas críticas e sucesso de público.

Recentemente, compus “Três Canções de Inês”, para canto e violão, sobre textos de Inês Cavalcanti, poeta brasileira radicada na França. Os movimentos são três – O Rio, Inês sem Pedro, e Fragmentos. Dessa vez, não houve assessoramento de nenhum violonista. A voz tem a primazia do desenho melódico e o violão geralmente está sempre acompanhando. Senti segurança para escrever esta obra sozinho. E espero que os resultados tenham sido alcançados, em relação à feitura técnica e à expressividade da linguagem do instrumento.

Appendix 6 – Interview with Humberto Amorim

MPV: Você poderia falar sobre sua experiência com processos interativos que antecederam sua interação com o Ricardo Tacuchian?

HA: Eu tive a oportunidade de trabalhar com vários compositores, especialmente no Rio de Janeiro. Tive a felicidade de trabalhar com Caio Senna, Marcos Lucas, Elodie Bouny, Marcos Vinícius, Marcelo Rauta, Luis Carlos Barbieri e mais dois ou três compositores cariocas que me dedicaram peças e que tivemos algum contato antes das peças serem finalizadas. Interação com compositor não violonista, antes da interação com o Tacuchian, tive somente com o Caio Senna e com o Marcelo Rauta.

MPV: Você citou compositores violonistas e não violonistas. Poderia falar sobre as diferenças que você vê no processo interativo com esses dois grupos de compositores?

HA: Geralmente o compositor violonista tem uma ideia técnica/mecânica mais precisa do que ele quer fazer soar no violão. Muitas vezes o compositor que não é violonista tem uma ideia em mente que, dependendo do grau de relação com o instrumento, não se executa plenamente. Pelo menos não do jeito que ele pensou. Então você precisa dialogar para saber quais são as possibilidades que realmente podem ser exequíveis no instrumento. Com os compositores violonistas o diálogo é mais musical, pois as questões técnicas já estão todas resolvidas uma vez que a pessoa domina o instrumento. Com os compositores não violonistas, muitas vezes, o primeiro passo é um diálogo mais técnico sobre o que é possível ser executado ou não.

MPV: Como você entende que deve ser a função do *performer* no processo colaborativo?

HA: São dois pontos principais. O primeiro é este que acabamos de abordar, quando você realiza e mostra ao compositor que determinadas passagens não são exequíveis da maneira como o compositor inicialmente imaginou. Este é um primeiro ponto de interferência do intérprete para reorientar o discurso musical/mecânico/técnico quando ele não é possível, ou quando é muito difícil de ser executado. O Segundo aspecto, que acho um pouco mais sutil, mas que acontece muito frequentemente segundo a minha experiência, refere-se a uma passagem que é possível de ser executada, mas que não

está dentro do idiomatismo do instrumento ou você percebe que aquela ideia musical pode ser executada de uma maneira mais idiomática. Acho que o intérprete, especialmente neste contato com compositores não violonistas, tem a tarefa de mostrar outras maneiras mais exequíveis e mais idiomáticas no instrumento para realizar determinada ideia musical.

MPV: Neste caso você está se referindo a adaptações para tornar a passagem mais fluente?

HA: Exatamente. Muitas vezes há notas colocadas em uma região muito grave do instrumento, acordes que não soam tão claros. Muitas vezes o compositor está pensando no piano e a execução no violão não é tão imediata quando ele imagina ser. Ou mesmo a inclusão de uma corda solta no processo que facilita a digitação, a inclusão de ligados técnicos ou ligados fraseológicos, em determinadas passagens, que facilitam a execução e dão certo idiomatismo.

MPV: E como foram suas interações com o Tacuchian?

HA: Trabalhamos juntos cinco vezes. O nosso primeiro trabalho foi em 2007 quando ele convidou-me para revisar os 10 Prelúdios que foram editados pela Academia Brasileira de Música. Depois disso, eu tive a felicidade de ele ter dedicado uma peça a mim chamada Refração, para violão e suporte eletrônico, que também foi revisada por mim. Depois tivemos a revisão da peça Alô Jodacil, que é uma peça de 2010 dedicada ao violonista Jodacil Damaceno, em que eu fui o responsável pela estreia e revisão aqui no Festival Internacional de Violão da UFRJ, no Rio de Janeiro. Também fui convidado por ele para fazer a primeira revisão do Concerto para Violão e Orquestra, que foi finalizada em 2008. Um ano depois o Turíbio Santos fez uma nova revisão e, posteriormente, gravou a obra. Finalmente trabalhamos juntos na edição da Valsa Brasileira, de 2014. Uma peça recente que foi escrita originalmente para piano, mas o compositor fez uma versão para violão em que a parte da revisão foi feita por mim. Trabalhamos juntos nestas cinco ocasiões.

MPV: Vocês começaram a trabalhar juntos em 2007. Nesta altura o compositor já tinha escrito obras para violão?

HA: Sim, ele já tinha escrito peças para violão. Já tinha uma considerável produção.

MPV: Então ele já tinha algum conhecimento sobre a escrita para o instrumento, correto?

HA: Pesquisador e estudioso, como ele é, já conhecia basicamente a mecânica do instrumento, mas desde o primeiro trabalho sempre houve algumas passagens em que, por não tocar o instrumento, foi necessária uma revisão. Esse papel da revisão é um aspecto que ele considera muito no trabalho dele, justamente por não ser um violonista. Ele sempre deu muita importância a este trabalho de revisão. Alguns violonistas têm trabalhado mais proximamente a ele nos últimos anos, como a Maria Haro, Nicolas de Souza Barros, o Turíbio Santos e mais recentemente o Cyro Delvizio. É um trabalho que ele ouve com muita atenção, com muito esmero.

MPV: Pela sua fala nota-se que a receptividade dele para as sugestões dos *performers* é muito grande.

HA: A receptividade é boa. Nem sempre ele acata todas as sugestões. O nível de aceitação dele, para o meu nível de interferência, é bem razoável. Mas há algumas passagens em que ele diz que quer determinado efeito, por mais que sacrifique um pouco a técnica do instrumento. Ele não é passivo na interação. Quando ele não concorda, eventualmente, com alguma decisão da revisão, ele deixa claro. É raro, mas acontece. Na Valsa tivemos dois ou três exemplos disso. Nem sempre ele acata a sugestão que é proposta. Então nós reorientamos, às vezes buscamos uma terceira solução, ou preservamos a ideia original quando ela é minimamente exequível. Embora seja uma pessoa muito aberta, ele tem muita consciência do que quer que soe no instrumento.

MPV: E como era o trabalho? Ele trazia fragmentos para revisão ou já trazia peças prontas?

HA: Geralmente ele fazia um primeiro contato em que dizia estar preparando a peça. Depois de uma semana ou dez dias, ele trabalha muito rápido, eu recebia a primeira versão da peça para fazer a primeira revisão. Neste processo eu passo três ou quatro dias estudando a peça, tentando elaborar digitações, marcando os trechos que eu acho que não estão bem resolvidos do ponto de vista mecânico e envio para ele a partitura anotada com todas as sugestões ou reorientações. Ele faz uma análise e, quando há alguma coisa que ele não concorda, ele me envia novamente sugerindo outros caminhos, outras soluções, ou perguntando o que podemos fazer além daquilo, naquele trecho específico. Então eu faço uma segunda revisão sobre as correções dele e suas novas inferências. Envio a ele

que, por fim, dá a peça por acabada. É um processo em que a partitura passa duas vezes pelas nossas mãos até darmos a partitura como finalizada. O único momento em que não estivemos juntos foi nesta última peça, porque eu estava na Espanha. Em todos os outros, o último encontro é sempre pessoal. Eu vou com o violão para tocar para ele. Muitas vezes quando tem algum trecho que estamos na dúvida, eu toco as passagens para que ele ouça o resultado imediatamente e possa tomar a decisão final. Depois que a partitura passa duas vezes na minha mão e duas vezes na não dele, fazemos um encontro pessoal em que eu levo o instrumento para tocar a obra toda e especialmente as passagens mais críticas.

MPV: Você poderia descrever algum momento em que o processo interativo tenha sido essencial para que a obra funcionasse?

HA: Sem dúvida. Dois momentos foram mais marcantes: primeiro nos 10 Prelúdios porque o nível da interação não está em mudanças de notas, mas nas mudanças de registro. Por exemplo: quando uma linha que está no baixo é levada para a voz aguda, e vice-versa. Essa mudança de registro é um processo muito comum no nosso trabalho e teve ápice em dois momentos: nos 10 Prelúdios e também na Valsa Brasileira. Na Valsa, uma seção inteira estava em um registro mais agudo e nós passamos para uma oitava mais baixa. Muitas vezes a condução do baixo, quando ele está meramente preenchendo harmonicamente, muda muito para que o acorde se acomode melhor à mão. Detalhes desse tipo acontecem com muita frequência. Mas o mais comum, e o que mais influencia a mudança da partitura, são as mudanças de registro.

Muito comumente, também, acontecem acordes de seis notas que não são exequíveis porque uma nota está muito distante. Às vezes o compositor imagina que aquilo é possível, mas não é possível de ser executado ou fica com uma abertura muito incômoda dentro de uma passagem que é veloz. Isso é muito comum quando estamos trabalhando juntos.

MPV: Esses problemas de abertura aconteceram em quais peças?

HA: Na Valsa Brasileira, com certeza, e em pelo menos quatro dos 10 Prelúdios. O Prelúdio 10, por exemplo, uma seção inteira foi movida para uma oitava abaixo porque não era exequível na oitava acima. O Prelúdio 1 também. No Prelúdio 2 muitas durações de notas tiveram que ser cortadas porque não havia condições de segurar a nota. Isso também é

uma coisa muito comum. Às vezes o acorde é exequível, mas as notas não são duráveis até dois ou três tempos como estão notadas. Então você tem que reorientar este processo também. É preciso dizer que com o passar do tempo o nível de interferência é menor, porque ele vai dominando cada vez mais o *métier* daquele instrumento, escrevendo cada vez mais coisas complexas e idiomáticas. Nesses últimos anos o nível de interferência vem diminuindo muito. Acho que o ápice da interferência aconteceu na primeira vez que trabalhamos juntos nos 10 Prelúdios. Quase todos os prelúdios tiveram mudanças nesses níveis que acabamos de abordar.

MPV: Você gravou algumas dessas obras. Durante a preparação da obra para a gravação, e mesmo para a *performance*, caso você encontre novas soluções, você recorre ao compositor ou considera que a peça pronta?

HA: O trabalho de revisão que fazemos geralmente é bastante intenso. Mas você sabe que a coisa não se esgota em dois ou três encontros. Muitas vezes uma grande ideia só vem depois que a peça é muito “mastigada”. Quando este é um processo que está somente no nível da digitação eu acabo não consultando o compositor e assumo a mudança por conta própria. Mas quando há perspectiva de mudança de nota da harmonia ou da melodia eu sempre consulto o compositor. Já aconteceu algumas vezes. Mas normalmente o compositor não é muito a favor que este tipo de mudança aconteça porque ele é um compositor com uma repercussão muito grande, especialmente no Brasil, e logo depois que acabamos a revisão, a peça já vai para as editoras para seguirem para publicação. Ou seja, mudar um texto que já está oficialmente publicado não é visto com bons olhos. O intérprete que vai comprar a partitura, ou que vai ouvir um CD ou DVD, vai ver que há um descompasso entre o que está publicado e o que está gravado. Mas quando a ideia é muito boa, quando realmente o resultado é melhor... Isso deve ter acontecido uma ou duas vezes. Eu gravei um DVD inteiro com obras dele. Mas deve ter acontecido em uma ou duas peças. Teve uma mudança no Prelúdio 3, que nós gravamos, e nessa última peça, a Valsa Brasileira, tiveram duas mudanças também. Foi a que nós trabalhamos a distância. Eu tive que trabalhar muito para fazer a gravação porque era a gravação final do *Master* na Espanha. Então nesse processo, depois de um mês estudando a peça intensamente, uma ou outra solução poderiam ter um caminho melhor. Eu consultei-o e, felizmente nesse caso, a peça ainda não tinha sido divulgada em larga escala. Então nós reorientamos e fizemos mais duas mudanças quase um mês depois de a peça ser dada como finalizada.

MPV: E como você vê modificações por outros violonistas sobre obras que você trabalhou na revisão ao lado do compositor?

HA: Eu acho que isso é sempre válido porque as inteligências se somam. A peça não se esgota em um intérprete só. Tampouco quando o compositor concebe. São muito famosos os casos na história do violão em que os violonistas foram crescendo, com o passar do tempo, ideias que foram agregando valor à obra. Então eu não vejo isso como uma coisa negativa. Vejo isso como um processo natural, saudável e muitas vezes necessário para que a obra continue alcançando aquilo que ela pode ser.

MPV: Você poderia falar sobre os resultados esperados e alcançados com suas interações?

HA: Os resultados são muito positivos no trabalho com o Tacuchian. É um compositor com muito *métier*, com a mente muito aberta, apesar de ter uma carreira já consolidada. É um compositor muito aberto às novas ideias, às novas propostas. Então o contato com ele é sempre um contato muito aberto, muito sincero, muito prazeroso. Acho que dentro desse diálogo onde muitas vezes é necessário falar, outras vezes é necessário ouvir, nós sempre tivemos um resultado muito positivo. Eu sempre fiquei muito feliz com o resultado dos nossos trabalhos conjuntos.

MPV: Para encerrar, há alguma coisa que você gostaria de acrescentar que não foi perguntado?

HA: Creio que este trabalho dos compositores com os violonistas é um trabalho muito frutífero que acho que deve ser instigado. Penso que os intérpretes não devem ter medo de procurar esse contato. Devem procurar o diálogo, devem procurar instigar que compositores não violonistas escrevam para o instrumento. Algumas das nossas maiores obras-primas foram escritas por compositores não violonistas. Acho que você está fazendo um trabalho muito importante. Quem sabe possamos aprofundar ainda mais esse contato entre compositores não violonistas e intérpretes.

Appendix 7 – Interview with Edino Krieger

MPV: Como você vê a composição para um instrumento que não domina, e especificamente a composição para violão?

EK: Acho que não há diferenças entre escrever para o violão, que eu não domino, e escrever para tuba ou fagote, que eu tampouco domino. Temos que ter um conhecimento, pelo menos teórico, das possibilidades do instrumento para poder escrever uma peça para orquestra. Eu não toco piano, mas os pianistas dizem que as obras que eu escrevi para piano são pianísticas, que são bastante adequadas para o instrumento. Com o violão é mais ou menos a mesma coisa. Eu tenho conhecimento pelo menos teórico e, como estudei violão com o Turíbio, eu tenho a possibilidade de conferir. Escrevo com mais propriedade, com um conhecimento maior do que, por exemplo, quando escrevo para clarineta. O violino é o meu instrumento, o instrumento que eu estudei. Por exemplo: eu não toco harpa, mas tenho escrito coisas para a harpa também. Enfim, é uma preocupação que o compositor normalmente tem: Informar-se sobre as possibilidades técnicas e expressivas de cada instrumento para poder escrever para estes instrumentos de maneira adequada.

MPV: Em relação ao trabalho com os *performers*? Quais as dificuldades e benefícios decorrentes desse processo colaborativo?

EK: É uma prática comum. Brahms, quando escreveu o concerto para violino, se valeu da sua amizade com um violinista importante da época que foi consultor. Acho normal que os compositores utilizem seus conhecimentos com o dos intérpretes para saber se estão compondo adequadamente para o instrumento. Evidentemente há compositores que não têm essa preocupação. Eles escrevem qualquer coisa e o intérprete que se vire para conseguir executar o que ele escreveu. Mas eu faço parte do grupo de compositores que se preocupam com o intérprete, que se preocupam em estar escrevendo adequadamente para o instrumento.

MPV: Você poderia falar sobre a sua relação com o violão?

EK: Eu não toco violão, mas eu tenho alguma informação. Eu estudei um pouco com o Turíbio Santos. Não sou totalmente analfabeto em matéria de escrita para violão. Só não sou um executante. Não sou capaz de tocar as minhas próprias obras. Não tenho técnica suficiente para isso. Na realidade o meu conhecimento do violão foi, inicialmente, como um instrumento inserido na música popular. Eu, quando jovem, gostava muito de cantar músicas brasileiras de Noel, de Caymmi. É um repertório que sempre apreciei muito. Aprendi o suficiente do violão para poder me acompanhar. Esse foi o meu primeiro contato com o violão. Foi de uma maneira espontânea. Sem a preocupação com a técnica. Eu procurei descobrir como realizar os acordes para poder me divertir cantando essas músicas que eu apreciava. A primeira peça que eu escrevi para violão foi o Prelúdio. Foi uma primeira tentativa de escrever para o instrumento, embora sem grandes conhecimentos dele. Eu mostrei esse Prelúdio ao Turíbio e disse: “é só para você tomar conhecimento, não é para você tocar”. Passado algum tempo ele me propôs compor uma peça para uma coleção que ele estava fazendo na editora Max Eschig, em Paris. Ele encomendou, a alguns compositores brasileiros, obras para esta coleção. Ele se propôs a me dar alguma informação mais adequada sobre as possibilidades do violão contemporâneo. Então passou uma tarde aqui comigo tocando coisas e mostrando possibilidades etc. Eu escrevi a peça, que chamei inicialmente de Tocata para violão solo. Foi o Turíbio quem sugeriu o nome *Ritmata*. Ele disse: “essa é uma Tocata com tanto ritmo que eu proposita chamar de *Ritmata*”. Ele batizou a peça com esse nome. Depois de eu terminar a peça, ele tocou para mim e sugeriu algumas coisas. Eu tinha abusado um pouco do *tapping* nessa peça. Tinha este recurso em vários lugares, mas ele deixou somente no início. Tinha no meio da peça, mas ele achou exagerado e disse que não soaria bem e propôs uma mudança. A revisão da peça foi feita pelo Turíbio. Ele fez também a parte do dedilhado. Foi uma consultoria muito útil porque depois eu passei a ter um conhecimento mais profundo das possibilidades do instrumento. Então usei isso em peças posteriores.

MPV: Quando você compõe para violão você o faz com o instrumento em mãos?

EK: Normalmente eu escrevo primeiro. Já imagino, evidentemente, as possibilidades. Depois eu confiro alguma coisa para ver se o que eu escrevi para o instrumento é factível, é exequível. Eu não consigo tocar a peça, mas consigo verificar se o que eu escrevi fica de baixo dos dedos.

MPV: Em todas as suas composições para violão houve a colaboração de algum violonista?

EK: Somente na *Ritmata* que eu tive assessoramento do Turíbio.

MPV: A interação com o Turíbio Santos foi realizada ao longo do processo de composição ou foi uma revisão após a peça estar finalizada?

EK: Ele passou comigo uma tarde, me deu uma aula de violão contemporâneo, me mostrou diversas possibilidades. Depois eu fiz a peça e, quando estava pronta, eu mostrei a ele. Não houve uma consultoria continuada. Eu terminei a peça e mostrei a ele, que fez algumas observações, deu sugestões. Aquele primeiro contato que tivemos foi suficiente para que eu pudesse entender as possibilidades da escrita. Há algum tempo o Sérgio Assad, pra quem eu escrevi o Concerto para dois violões, disse: Você inovou na *Ritmata*. Você inventou o *tapping*. Eu não conheço nenhuma peça anterior que utilize a percussão sobre as cordas do violão. Normalmente a percussão era feita sobre o corpo do instrumento. Depois o Stanley Jordan se tornou famoso porque ele só faz *tapping*.

MPV: Como foi ter a intervenção de um *performer* na sua obra? Isso motiva o compositor ou inibe?

EK: Eu achei muito útil. Evidentemente que o meu conhecimento anterior do violão, que está no Prelúdio, é bem mais limitado. A *Ritmata* tem uma série de procedimentos e possibilidades técnicas do violão que eu desconhecia. Isso eu devo a esse assessoramento do Turíbio. Foi muito gratificante. Foi uma aula de violão que ele me deu. Eu tinha estudado com ele bem antes, há uns 10 anos. Nós tínhamos uma espécie de troca de conhecimentos. Eu ensinava para ele harmonia e contraponto, ou seja, da parte teórica da música, e ele me pagava com aulas de violão. Acho que eu aproveitei muito mais que ele.

MPV: Poderia tentar descrever algum momento na interação em que a participação do *performer* contribuiu para um melhor resultado na obra?

EK: Teve a aula inicial e a substituição de alguns *tappings* por uma escrita mais tradicional, porque ele achava que não resultava bem aquele tipo de *tapping*. Eu deixei a critério dele

porque era um assessoramento de alguém que iria tocar. Ele fez a primeira gravação. Eu tentei mostrar para ele como eu imaginava, peguei o violão e fiz o *tapping* e ele disse: “pois é, mas não resulta bem, vamos modificar”. Não mudou as notas, apenas a maneira de executar a mesma coisa. Então eu aceitei a sugestão. Não tenho lembrança de nenhum outro momento.

MPV: Como você vê a revisão e modificação, realizadas pelo *performer*, após o processo colaborativo e também a revisão da partitura por outros *performers*?

EK: Eu sempre deixo a critério do intérprete. Não tenho a preocupação de indicar tudo como deve ser feito. A participação do intérprete é muito importante e muito bem-vinda, no meu entendimento. Frequentemente ouvimos uma mesma obra tocada por diferentes intérpretes que parecem outra música. São concepções diferentes. Essa participação do intérprete é muito bem-vinda, é muito criativa. Às vezes surpreende porque encontram maneiras de valorizar determinados detalhes que não tínhamos pensado. Esse é o papel do intérprete: fazer com que a música seja transmitida da maneira mais convincente possível, mais musical.

MPV: Poderia falar sobre os resultados esperados e resultados alcançados na sua interação?

EK: Eu fiquei, evidentemente, muito feliz que a *Ritmata* tenha feito uma trajetória bastante importante. Chegou a ser incluída como peça obrigatória em concursos internacionais. O Sérgio Assad me disse que houve concursos, inclusive, em que a *Ritmata* era proibida de entrar no repertório dos violonistas porque era muito tocada. Ela teve uma trajetória muito boa.

MPV: Para finalizar, há alguma coisa que você gostaria de acrescentar que não foi perguntado?

EK: Não me ocorre.

Appendix 8 – Interview with Nicolas de Souza Barros

MPV: Você poderia falar sobre sua experiência com processos interativos?

NSB: Dentro da Associação de Violão do Rio de Janeiro, a AV-Rio, começamos, em 2008, a fazer uma peça de confronto, geralmente inédita, para os concursos internos que temos. Os finalistas sempre tocam esta obra. Em 2008 foi a Alternâncias do Edino Krieger, uma peça inédita composta para o evento. Um detalhe curioso: o Edino me deu a partitura e literalmente disse que se eu não gostasse eu poderia jogar no lixo que ele fazia outra. Não sei se ele vai lembrar disso, mas eu nunca esqueci. Em 2009, foram os 10 Prelúdios para Violão do Ricardo Tacuchian. Estas obras não eram inéditas, não sendo compostas para o concurso. Eu não mexi em qualquer um deles. No regulamento daquele ano, nós permitimos que os concorrentes escolhessem qual dos Prelúdios preferiam tocar. Em 2010 foram os 10 Estúrdios do Luiz Otávio Braga. O primeiro acabou tendo a forma de uma sonata pequena (dois temas; exposição, desenvolvimento, reexposição), sendo muito maior e complexo do que os outros nove Estúrdios. Então os candidatos poderiam escolher de os de número 2 a 10 em função da duração majorada do No. 1. Os 10 Estúrdios foram gravados em 2013 por vários violonistas (gravei os de número 1 a 4), sendo lançados em 2014 junto com várias outras obras dele. Essa sim foi composta para a AV-Rio e são dedicados a mim, como obra coletiva tendo, no entanto, dedicatórias específicas a violonistas e músicos conhecidos em cada uma delas. Em 2011, chamei Pauxy Gentil-Nunes, um compositor do Rio de Janeiro que é professor da Escola de Música da UFRJ e é o chefe atual do departamento de composição. Ele tem uma primeira obra para violão que acho genial, do início da década de 90, chamada Suarabácti. Essa peça foi estreada na época, se não me engano, por Paulo Porto Alegre. É uma obra que mistura elementos de harmonia da música popular brasileira com uma rítmica bastante contemporânea, e tem duração de aproximadamente sete minutos. Eu diria que, no repertório brasileiro que eu conheço, é a peça que mais se aproxima da *Appassionata* do Ronaldo Miranda, em termos de escopo. Então eu pensei: vamos ver se ele faz uma segunda peça no mesmo nível. Ele acabou fazendo uma peça relativamente complexa que chamou de Tocata - a obra é muito boa. Em 2012, Marcelo Rauta compôs a obra Prelúdio e Fughetta nº 2, que é extremamente bem feita do ponto de vista artesanal. É uma peça interessante. Em 2013, Marco Pereira compôs a Suite Perequetés. Essa peça guarda semelhanças com a Suite Venezolana do Antonio Lauro. São quatro movimentos: Toada, Maxixe, Chula e Valsa.

Quantas peças nós conhecemos, no repertório clássico do violão, com nomes como Chula? Maxixe é um pouco mais comum. A peça ficou muito longa, então eu sugeri que escolhêssemos os dois movimentos mais compreensíveis, isso porque o Maxixe e a Chula seriam complexos para o pessoal tocar em três meses. O Prelúdio (Toada) tem um estilo neo-barroco; já a Valsa lembra composições de Barrios e Garoto. A peça inteira (foram tocados só 2 movimentos em 2013) foi estreada por um aluno meu, Eric Dalles, em março de 2014 na série da AV-Rio; ele ficou com o segundo lugar no concurso de 2013. Já em 2014, a peça de confronto foi a obra Relembrando Bach do José Menezes (Nota: José Menezes faleceu em 31 de julho de 2014, com 92 anos de idade). Ele já tocou com o Garoto, com o Radamés, já tocou na Rádio Nacional. A peça é bem simples, uma gavota barroca estilizada, e é dedicada a Marcello Gonçalves (sete cordas).

Nestes sete anos, quase todas as obras foram inéditas, com exceção a de Tacuchian. Todas as obras - com esta exceção - foram encomendadas pela AV-Rio, por minha sugestão. Na factura das obras, eu dei ideias sobre a minutagem e às vezes a forma a quase todos eles, com exceção do Marco Pereira e do Ricardo Tacuchian. No caso específico do Luiz Otávio Braga, que toca violão, eu trabalhei bastante com ele para aumentar a exequibilidade das obras; esta foi a maior colaboração. Já com o Edino, foi uma coisa muito pontual porque ele sabia o que queria fazer. Talvez a única dúvida que ele deixou na peça foram as suas marcações de andamento, que poderiam não ter sido as mais adequadas para uma boa execução. O violonista que ganhou o concurso de 2008, que recebeu inclusive o prêmio de melhor versão da obra do Edino, foi exatamente o que mais fugiu do que o compositor indicou neste quesito na parte inicial da peça. E fazia mais sentido... Então você vê questões onde os compositores podem 'errar o alvo', por assim dizer, em termos daquilo que acontece nas suas cabeças quando comparado com o que acontece quando alguém toca. Para o Marco Pereira eu não tive nada a dizer, porque ele obviamente escreve muito bem para violão. Com o Rauta foi algo muito eventual. Para o Pauxy eu dei algumas sugestões de digitação, mais do que qualquer outra coisa. É uma peça muito boa, provavelmente a obra mais forte, nesses sete anos da Seleção da AV-Rio com estreia de obra brasileira, em termos de música clássica moderna. Eu queria passar esse panorama, inclusive porque já existe uma tese de mestrado sobre as Alternâncias do Edino Krieger, escrita por Marco Lima. E acho que em algum momento alguém vai acabar fazendo alguma coisa sobre a produção desses compositores para o concurso anual da AV-Rio - o título correto é Seleção de Novos Talentos da AV-Rio (Associação de Violão do Rio).

MPV: Como você entende que deve ser a função de um performer no processo colaborativo com um compositor não violonista?

NSB: Em primeiro lugar eu tenho que dizer que estou vendo, neste momento, uma questão que é a forma com que muitos compositores brasileiros lidam com o violão. Desde 1990, sou professor da UNIRIO, e também dei aula na Universidade Estácio de Sá entre os anos 1986-1991. Então eu estou há bastante tempo nessa história. Atualmente, eu não conheço muitos compositores que estão baseados no Brasil, que estejam compondo obras no nível do que está acontecendo internacionalmente no mais alto nível. Obviamente, estou falando do ponto de vista da música clássica, com estética não popular.

A questão para mim é que a música clássica precisa ter um artesanato muito bem feito. Como defino artesanato? É saber usar o violão de uma forma idiomática e orgânica - e tem muita a ver com as técnicas usadas e as texturas composicionais. A técnica do violão tem evoluído de uma forma absurda nos últimos quarenta anos. Muitos exercícios de técnica que eu ensino aos meus alunos hoje em dia quase nada tem a ver com os exercícios de técnica que eu aprendi quando comecei a estudar há quarenta anos atrás. Também, a textura de obras, por exemplo, do Sérgio Assad são bastante diferentes das texturas das obras que nós tocávamos quarenta anos atrás. Dusan Bogdanovic é outro exemplo de composição atualizada para violão. Então você começa a ver muita gente lá fora compondo e não vê, no Brasil, com algumas exceções, gente que realmente compõe no mesmo nível do ponto de vista técnico. Sergio Assad é um compositor brasileiro, mas há trinta anos vive lá fora. A minha questão, sobre o processo colaborativo, é: o que você vai fazer com uma pessoa que simplesmente não conhece os aspectos da escrita (textura) instrumental que resultarão em uma obra bem sucedida do ponto de vista instrumental? Você pode olhar isso de duas maneiras: a inspiração estética – a pessoa pode ter a sua estética composicional voltada ao dodecafonismo, ou ao neomodernismo; ou a textura. Mas, se a inspiração estética não vem acompanhada de uma noção mais clara de como fazer, como construir tecnicamente as ideias ao instrumento, então o violonista tem de entrar em campo para ajudar a resolver isso.

Vou dar um pequeno exemplo: estou fazendo muitas transcrições porque toco violão de oito cordas há dez anos; este instrumento tem a primeira afinada em Lá3 (nota: uma quarta acima da corda mais aguda do violão tradicional). No fundo eu tenho certeza, e consigo

provar isso para ouvintes experientes, que a grande maioria das minhas transcrições são mais exequíveis do que as obras feitas por compositores que não entendem a questão da textura instrumental do violão. Lancei recentemente um CD com obras de Nazareth, e as minhas transcrições foram bastante elogiadas, inclusive por violonistas como Turibio Santos, Sérgio Abreu, Marco Pereira e Paulo Aragão. Agora eu estou começando a fazer arranjos de Debussy. Acabei de tocar sete destas versões para Sergio Abreu nos últimos dez dias, e ele comentou que parecia que Debussy teria escrito estas para violão (e não piano). A questão da organicidade, então, para mim é fundamental. Assim, começo a ter problemas com os compositores quando eles parecem desinteressados em ampliar as suas habilidades para lidar com a textura instrumental do violão. Lembro que tenho feito poucas colaborações ao longo desses quarenta anos, se comparado ao que eu poderia ter feito. Em muitos casos, se eu for fazer o que eu gostaria com as obras dos compositores que entendem pouco do violão, eles se irritam.

Diga-se de passagem, eu tenho tido contato com alguns dos compositores de maior sucesso para violão desse país. Vou citar alguns: Alexandre Eisenberg dedicou a obra Prelúdio, Coral e Fuga a mim. Até hoje só sei de uma pessoa que chegou a tocar essa obra publicamente: Fabio Adour, um ex-aluno da década de 1990. A peça é muito boa, mas tem um problema: o terceiro movimento teria que passar por uma severa adaptação para funcionar bem; acaba tendo uma textura densa demais para tocar no andamento que Eisenberg pede. Sobre esta obra: eu sugeri a ele que a inscrevesse em um Concurso Internacional para Composição de Obras de Violão (década de 1990), baseada em Caracas (Venezuela). Ele venceu o certame com essa peça e o prêmio foi uma bolsa de doutorado na Universidade de Indiana. Ele dedicou a obra para mim porque estreei, junto a ele tocando a parte da flauta, a sua Sonata para Flauta e Violão, que tem trinta e três minutos de duração. E é difícil e muito bem escrita. Depois disso eu tive um aluno de violão chamado Alexandre de Faria, que também ganhou um concurso internacional de composição para violão (não recordo qual). O Pauxy Gentil-Nunes é outro compositor muito apto para escrever para violão com quem tenho tido contato. Mas eu estou mencionando algumas exceções. As pessoas que estão dentro de uma estética de música clássica e que compõe bem para violão. Obviamente Artur Kampela. Eu não estreei obras dele para violão solo, mas integrei o Quarteto Carioca de Violões na década de 1980 que gravou uma obra baseada no Estudo Percussivo No. 1 dele, em uma versão para quatro violões. Foi durante o Festival de Música Nova de Santos, organizado na época por Gilberto Mendes. Foi em 86 ou 87. O Kampela estava junto pilotando uma mesa de som. Então, na realidade, era o

quarteto tocando, mas ele jogando os efeitos pelos autofalantes espalhados pela sala. Os ouvintes gostaram muito dessa obra. Também, eu não poderia deixar de fora o Roberto Victorio. Mas conheço pouco os compositores de São Paulo. Eu sei que o Paulo Porto Alegre tem obras muito boas para violão e que ainda não foram tocadas suficientemente. Mas eu não conheço toda aquela turma, então só posso falar do pessoal com o qual mantive maior contato.

MPV: O seu conhecimento e experiência, no que diz respeito à elaboração de transcrições, o auxiliam nas suas interações com os compositores não violonistas?

NSB: Sim. Pelo seguinte: no fundo, o compositor não violonista não conhece exatamente o *métier* instrumental específico. Sabe qual o problema que todos têm? É que, geralmente, os compositores que são seguros, e que realmente têm noção, gostam quando você tenta esticar as suas ideias do ponto de vista técnico, ao invés de somente se ater às questões de exequibilidade. Às vezes sugiro que componham ao violão pensando na técnica de piano - como por exemplo um dedo da mão esquerda no piano e três dedos da mão direita. Assim, um violonista-colaborador pode ir lá e transformar o produto final, porque no fundo, uma transcrição muito boa acaba não sendo você ter que se ater exatamente ao *urtext* original, mas sim você decidir a que nível de organicidade a obra funciona melhor, ao tirar uma ou outra nota. Sergio Abreu, um arranjador de mão cheia, falou que das sete obras debussyanas que toquei para ele, seis pareciam ter sido escritas para violão de oito cordas. Meu processo de arranjo acaba sendo assim: começo uma primeira versão que tenta seguir o mais fielmente possível o texto original. Depois vou, como se fosse um escultor, tirando notas que dificultam a execução até eu terminar com uma coisa mais orgânica, tendo sido necessário retirar diversas notas que simplesmente interfeririam com a execução, apesar de auferirem informações. Toda a questão pode ser encapsulada assim é: o que é mais importante? A experiência contínua com a transcrição obriga a pessoa a ter muita noção do braço do violão, assim como da técnica instrumental e de vários outros elementos que vão ajudar quando está tentando decodificar uma obra nova para violão escrita originalmente para outro meio instrumental.

MPV: Como foi a receptividade dos compositores para as suas sugestões?

NSB: A recepção é inconsistente. Acho que quanto mais forte o compositor, menos ele se irrita com sugestões. No fundo podemos colocar isso da seguinte forma: apesar de não

existir um mercado verdadeiro de música instrumental clássica neste país - não conheço qualquer pessoa que consiga ganhar a vida fazendo somente isso - ainda assim você pode dizer que existem compositores com uma aceitação mais ampla dos violonistas. Uma maneira de jogar isso com alguma objetividade: contabilizar quem está sendo gravado e quais são as obras importantes. Por exemplo, faz muito pouco tempo que comecei a estudar uma peça original para violão (algo raro desde 2012, quando comecei a fazer transcrições em série de compositores como Albeniz, Scarlatti, Bach e seus filhos, Miguez, Nepomuceno, Oswald, Debussy, Ravel, Haydn, etc.): a Toccata do Joaquin Rodrigo. É uma peça que foi editada somente em 2006 e eu só descobri a obra dias atrás. A peça é de 1933, e é muito difícil. Exige uma posição muito aguda no braço do violão tradicional em vários momentos. Por isso, creio que é uma peça bastante adequada ao violão de oito cordas. Foi escrita por um compositor cego que compõe para violão quase no limite da técnica instrumental. Entretanto, além da sua estética fazer sentido em termos de atualidade, a obra é exequível, apesar de bem difícil, e é bonita. E está sendo tocada por vários intérpretes. Quantos compositores brasileiros estão nesta faixa de aceitação pelos violonistas? Uma sugestão para avaliar a posição atual dos compositores clássicos brasileiros: contabilizar a quantidade de gravações boas no YouTube. Então, voltando à sua pergunta: quanto mais forte é o compositor, mais facilmente ele aceita sugestões. Mas essa é uma questão muito complexa.

MPV: Você poderia descrever alguma situação, em alguma de suas interações, em que o processo interativo foi essencial para que determinada obra pudesse funcionar no violão?

NSB: Na realidade nenhum de nós (colaboradores) é completamente essencial. Você já percebeu que ninguém toca a mesma versão do Concierto de Aranjuez? Sempre acontecem pequenas modificações entre as versões dos diversos violonistas que tocam e ou gravam a obra. Essas divergências em relação à obra registrada no papel provêm de várias razões. Já aconteceu com outros repertórios: por exemplo, os compositores de ópera do século XIX têm obras que são muito mexidas, na prática, dentro da tradição oral. E isso na época deles. Por que as pessoas mexem tanto nas obras escritas para violão e orquestra, por exemplo? Principalmente, acho que por questões de exequibilidade. Sempre haverá distinções entre a versão de um determinado violonista e a versão de outro violonista. Eu estou falando de versões diferentes porque a questão da colaboração pode levar a pequenos desvios de percurso. Um violonista discorda de uma coisa, outro discorda de outra. No caso da obra de Luiz Otávio Braga, dos Estúdios de 2010, eu fiz em 2013 a

gravação dos Estúrdios 1 a 4 para um CD de obra dele para violão. Com vários outros violonistas que gravaram outras peças - não foram apenas os 10 Estúrdios. Inclusive ele mesmo gravou, sendo também violonista. No Estúdio 1, acabei sugerindo centenas de modificações (em quatro momentos distintos de revisão). Estas mexidas podem ser divididas isso em categorias - a primeira será a exequibilidade. Só que eu acabei mexendo neste Estúdio 1, que é quase uma Forma Sonata, também na forma. Quando ele fez a reexposição do segundo tema eu decidi não manter a mesma textura de acordes quebrados com a melodia, criando uma textura arpejada. Em outro momento, no desenvolvimento, acabei discordando algumas coisas que ele tinha feito e, então mudei. Isso sou eu tomando uma liberdade que geralmente não vai ser dada a um instrumentista. Mas o Luiz é uma pessoa bastante aberta e ele aceitou as minhas modificações. Na hora de fechar a edição, ele falou que iria fazer duas versões: a primeira original dele e aquela que eu propus. Eu achei que isso fazia muito sentido porque a gravação que fiz da obra no CD é da segunda versão. Então a pessoa que vai comprar o CD deveria ter acesso a esta versão.

Geralmente, este parâmetro - o da exequibilidade - é onde o violonista-colaborador vai atuar, sendo mais raro ele (ou ela) interferir em outras áreas. Acho que a grande prática que tenho mais recentemente com o arranjo acaba me deixando mais voltado para estas outras áreas. Vou mencionar outro exemplo: um grande compositor, creio que norte-americano (agora não está vindo à memória o nome dele), que colaborou com o violonista norte-americano Eliot Fisk. Este compositor tinha, se não me engano, uma Sonata para Violino. O Eliot fez uma adaptação da Sonata para Violino, e o compositor disse que a peça é tanto do Fisk quanto dele. Acho que ele está aludindo até certo ponto a esta questão. Não foi somente uma questão de exequibilidade. Ele viu algo além do que isso para dizer o que disse. Tem uma entrevista sobre esta colaboração em um Guitar Review de uns 20 anos atrás. Aí tem um exemplo de uma questão cada vez mais atual - o crescente poder que os intérpretes estão tendo sobre as obras. Podemos mexer mais, e isso tem a ver com a época e as percepções sobre essa questão tanto dos intérpretes como - até certo ponto - dos compositores.

Tivemos épocas, por exemplo, a década de 1930 e 1940, onde a partitura era considerada um objeto sagrado. Compositores como o Stravinsky, por exemplo, faziam questão que os intérpretes obedecessem “ao pé da letra” o que estava escrito na partitura. Acho que em última análise, vivemos em um momento onde é interessante e importante para o

instrumentista ter maior direito sobre este aspecto do processo criativo - ou seja, a performance. Porque a música clássica está passando por uma crise, que foi em parte causada pela importância dada, naquele momento do século XX, à partitura. Em outra parte por causa dos rumos estéticos de alguns compositores, que ficaram tão afastados de qualquer "bom senso" - e sei quanto essa questão é polêmica - que parecia que não estavam preocupados com a aceitação das suas obras. Para mim, foi isso o que de fato ocorreu. Tanto que o movimento pós-modernista é essencialmente formado pelo aproveitamento de quaisquer elementos desejados de estéticas passadas. Então temos que pensar na importância do instrumento violão, a importância da tradição oral dentro dos afluentes dos repertórios e como tudo irá afetar a performance ao vivo. A tradição oral está lá e, no violão, ela parece ser mais importante do que para qualquer outro instrumento.

Tudo isso leva para um ponto onde começamos: que é primordial estimular os não violonistas a comporem para o instrumento, mas que a questão do artesanato continua sendo, sobremaneira, de grande importância. Se os criadores não tiverem uma noção mais apurada do que querem, muito dificilmente farão coisas boas.

Appendix 9 – Interview with Turíbio Santos

Desde os meus primórdios no violão lidei com compositores. Fiz muitas primeiras audições e corriji muitas obras escritas por não violonistas. Dessas tarefas conclui o seguinte:

E difícilimo escrever para violão. O instrumento não ajuda sendo ao mesmo tempo melódico e harmônico e tendo a característica de fazer uma mesma nota em três cordas (às vezes quatro) diferentes;

A simplicidade e economia de notas é fundamental para o violão. Dou como o exemplo máximo a obra “Homenagem ao Túmulo de Claude Debussy” de Manuel de Falla. Sucinta mas escrita com alguém que compreendeu perfeitamente o instrumento. Além dela a totalidade da obra de Villa-Lobos;

O violão não permite verborragia musical, nem excesso de modulações (a não ser quando esta acompanhando) bem como velocidades excessivas quando ele perde sua principal riqueza: a beleza do som. O violão flamenco exhibe o brilho das orquestras com o recurso dos rasgueados, e dos golpes na caixa harmônica. Estes efeitos vêm sendo utilizados com bons resultados pelos compositores contemporâneos;

Por tudo isso acho que é fundamental o compositor, senão tocar o instrumento, saiba pelo menos brincar com ele sem compromisso. E a partir dessa brincadeira criar sonoridades e momentos fascinantes. Se isso não acontecer a obra será um exercício insípido e aborrecido de teoria musical;

Os violonistas deveriam todos praticar o exercício da composição, pois poderiam conhecer as grandes dificuldades da matéria e teriam mais ferramentas para aconselhamento aos compositores;

As piores composições em geral resultam da tentativa de fazer do violão um piano. Igualmente as transcrições dos teclados implicando um esforço extraordinário do intérprete ao violão resultam num resultado medíocre;

Observei também que os compositores que abordam o violão por um ângulo específico tem maior sucesso. Por exemplo, o Estudo 4 de Villa-Lobos é construído através da harmonia assim como o Estudo n.1, já o Prelúdio 3 parte do lado melódico do violão assim como boa parte da Suite Popular Brasileira;

Por outro lado, vejo muitas músicas que partem de características do acompanhamento jazzístico e tem ótimos resultados no violão clássico. Exemplo Radamés Gnattali nas Brazilianas n. 13;

Sergio Barboza (pianista) compôs dois concertos para violão e orquestra e uma série de peças solos. Conseguiu resultados deixando-se guiar por criações de sonoridades. Praticamente não tive de corrigir nada, pois ele sabia “brincar” com o violão;

Dar algumas aulas para o compositor não violonista. É a única maneira de não termos literalmente de recompor a obra. Nesse caso vira uma parceria, não é? Dei algumas aulas para compositores amigos meus. Sempre me recusei a reescrever obras. Prefiro não tocá-las;

Finalmente abraço a teoria de Berlioz: para compor para o violão é preciso estudá-lo.

Appendix 10 – Interview with Maria Haro

MPV: Poderia falar sobre sua experiência em processos colaborativos com compositores violonistas e não violonistas antes de suas interações com o Tacuchian?

MH: Lembrando, por alto, dos violonistas que tive interações e ainda tenho: Nicanor Teixeira, Arthur Verocai, Roberto Victorio em uma obra para violão e voz, Marcus Ferrer em uma peça para duo de violões. Do Nicanor eu também fiz arranjos de suas músicas para dois violões. Quanto aos não violonistas, antes do Tacuchian, tem uma obra difícilíssima que eu toquei para violão e narrador do Rodolfo Coelho de Souza, de São Paulo. Eu toquei em várias bienais, mas não me lembro de todas. Estreei uma Sonatina para violão do Gilberto Carvalho, que é violonista. Tive um trabalho com o Antônio Manuel Guerreiro de Faria, professor da UNIRIO. Pedi para ele compor uma obra para mim e ele escreveu o Fu-gato para Maria. Foi legal. Tivemos uma interação nessa peça. Não lembro exatamente como foi, mas mexi em algumas coisas. A Marisa Resende tem uma obra para voz e violão. Ela foi compondo e me mostrando, enquanto eu ia tocando e sugerindo algumas coisas. Mas também não lembro exatamente o quê. Do Marcos Câmara eu estreei, há muitas décadas, a música dele na cidade de Ouro Preto. Eu li a música no festival e acho que só fiz as digitações. O Edino Krieger tem o Romanceiro, que é uma peça simples, mas muito linda. O que eu fiz com essa peça, e o Edino aprovou, foi uma pequena modificação: transformei a melodia, quando ela se repete, levando o canto para os graves. Fiz esta adaptação. Entreguei a ele e ele gostou. No ano passado toquei uma peça para violão e clarineta do Alfredo Barros. Uma peça complicada. Não tive interação com ele, apenas modifiquei as digitações que ele tinha indicado. Quando ele ouviu o ensaio, antes da apresentação, me perguntou sobre as digitações e eu disse que tinha feito as minhas.

O que eu fiz nessas peças de compositores não violonistas foi dar o meu colorido, seguindo o caminho que eu sentia. Acho que essa é a minha melhor qualidade: de intérprete, de como fazer a música soar melhor. A minha contribuição é essa. Eu ouço a música e acredito no caminho que estou ouvindo, na minha leitura. Isso, em geral, tem funcionado bem. Os compositores têm gostado da minha participação. Sempre tem alguma coisa para modificar nas peças. Às vezes, em um acorde que não fica musical fazendo do jeito que está escrito, faz sentido tirar uma nota e deixar a música fluir. Isso eu sempre fiz. Em geral os compositores têm uma ideia, mas às vezes a música soa melhor por um caminho

diferente. É preferível tirar uma nota para que a frase fique melhor, ou acrescentar uma nota para a música “explodir”. Com essas pequenas coisas você pode dar uma “apimentada” na interpretação.

Lembrei-me de outro compositor: o Sérgio Barbosa, que compôs muitas obras para Turíbio Santos. Toquei muitas obras dele, mas só modifiquei coisas que fariam a peça soar melhor na minha mão. Na mão de outro violonista pode ser diferente, porque ele pode conseguir fazer coisas que eu não faço.

MPV: Você pode comentar a diferença entre a interação com compositores violonistas e compositores não violonistas?

MH: Todas as coisas que eu modifiquei na obra dos compositores foram aceitas por eles. Porque todas as modificações que eu fiz foram pelo bem da música e com certeza foram muito poucas. Fiz à minha maneira. É lógico que outro violonista, talvez, não faça aquele tipo de modificações que eu fiz. Talvez faça outras ou não faça nenhuma.

Em relação aos compositores violonistas, a minha ligação com o Nicanor Teixeira é muito grande, muito longa. Gravei um disco com obras dele. Fiz minha dissertação de mestrado sobre a sua obra etc. Peguei várias músicas com ele de mão a mão. Eu aprendi tocando, depois ele escrevia e eu lia etc. O Nicanor é muito seguro de todas as notas que quer. Então foram pequeníssimas modificações. Por exemplo, em uma música, o Allegro Pomposo de uma suite que ele dedicou ao Turíbio Santos, eu modifiquei apenas uma corda solta em uma passagem rápida. Ele pedia a nota Si presa na décima segunda casa que gera uma complicação muito grande. Não tem o menor problema se tocar isto com o Si em corda solta. Eu tentei algumas vezes com o Si na décima segunda casa, mas não ficavam bem. Então mostrei para o Nicanor com o Si solto e ele disse: “ótimo, pode fazer”. São sempre coisas assim.

Sobre pedir obras aos compositores, teve uma vez que o Nicanor escreveu para mim uma canção lenta e linda, com segundas menores. E eu falei: “que lindo Nicanor. Faz outra”. Passou uma semana e ele escreveu outra. E eu, outra vez, falei: “que lindo Nicanor. Faz mais uma”. Ele fez a terceira, que soava totalmente nordestina. Eu disse: “agora sim. Uma série de três canções é melhor que uma canção só”. Ele ficou contente porque eu fiquei incentivando.

O Arthur Verocai, que é uma pessoa que eu acho genial, tem duas músicas que eu trabalhei com ele. Uma valsa Pacata, que tinha apenas a primeira e segunda parte. Era linda e delicada. Eu disse para ele: “Arthur, isso é tão bonito. Faz uma variação da primeira parte”. Ele tem milhares de ideias. Acho que é a pessoa que mais tem ideias musicais que eu conheço. Então ele fez uma terceira parte. Eu disse a ele: “Está linda esta terceira parte, mas agora faz uma variação da primeira”. Então ele escreveu uma variação linda, que era exatamente o que eu queria. Isso foi um desses momentos em que você puxa o compositor. É uma coisa que eu consegui: incentivar o compositor a escrever. Ele fez tudo. Eu só fiquei cutucando. Depois eu pedi para ele fazer um concerto para violão e orquestra. Ele é uma pessoa que domina a orquestração, mas nunca tinha pensado em escrever um concerto para violão. Estou a alguns anos lutando para estrear este concerto. Espero que ano que vem a estreia aconteça. É um concerto belíssimo. Primeiro ele escreveu o segundo movimento, que é espetáculo. O terceiro movimento foi uma adaptação de outras obras dele. Faltava uma cadência no concerto. Eu pedi a ele que escrevesse a cadência. Ele fez uma primeira cadência bastante melódica, mas que entrava depois uma parte melódica da orquestra. Depois da cadência entrava o violão solo com um baião. Então eu pedi a ele que depois da cadência entrasse a orquestra e somente depois o violão, para dar um contraste. Ele pensou um tempo e acabou fazendo outra cadência. Também muito linda, mas a primeira tinha alguns temas maravilhosos. O problema é que entrava o violão solo, outra vez, após a cadência. Então eu falei para ele fazer uma transição com aqueles temas maravilhosos da cadência antiga. Ele utilizou aqueles temas na transição e o resultado ficou ótimo.

MPV: Como você entende que deve ser a função do *performer* na interação com o compositor não violonista?

MH: Eu não sei. O compositor me dá a música e eu vou ler. Depois disso é aquilo que eu já falei: eu vou sentir o que a música vai me dizer. Vou procurar o melhor caminho para fazer a música soar. Se eu sentir que posso modificar alguma coisa para que ela soe melhor, vou tentar me encontrar com o compositor para mostrar que o que ele pensou pode soar melhor de outra forma. Vou ver o que ele acha. Para mim isso é o ideal. Se o compositor não gostar... quem vai para o palco sou eu, então... (risos). Até hoje isso nunca me aconteceu, mas pode acontecer. Nunca vou sugerir nada que seja contra o que o

compositor está escrevendo. Em última análise: é você quem toca, é você quem vai para o palco, então é o que você sente que é melhor.

Em relação ao Ricardo Tacuchian, ele não toca violão, mas conhece muito bem o instrumento, a literatura, os intérpretes etc. Ele é um compositor que sabe exatamente o que quer. A minha relação com o Ricardo é muito antiga. Tenho o maior respeito por ele. Ele até escreveu uma carta de recomendação quando eu fiz a minha naturalização para brasileira. Da obra dele eu já tinha tocado a Imagem Carioca, alguns duos com o Bartholomeu Wiese, e pedi a ele que escrevesse uma música bonita para mim. Então ele escreveu Largo do Boticário, que é uma música da Série Rio de Janeiro, que ele estava escrevendo na época. A coincidência foi que quando eu vim para o Rio de Janeiro pela primeira vez, para fazer uma gravação na Rádio MEC para um programa de televisão, o primeiro lugar que eu fui visitar foi o Largo do Boticário. Quando eu vi o nome da música fiquei surpresa pela coincidência. É uma música longa, com todo o discurso do Tacuchian. Eu não estudei ainda o sistema T. Tenho que ler sobre isso, mas conheço a música dele pelo que eu já toquei e pelo que já ouvi. Sempre tem um *leitmotiv*. O Largo do Boticário é assim: tem duas partes diferentes, mas sempre com aquela coisa insistente. É um pouco pesada para a mão esquerda, especialmente no violão que eu tocava naquela época que era o Humphrey. É uma música muito bonita. Gosto muito dela. A única coisa que eu fiz nessa peça foi procurar como enfatizar a entrada. Depois ele escreveu os prelúdios e dedicou um deles a mim. São peças simples e delicadas, o que bom porque é uma literatura para um pessoal mais novo no violão. É muito bonito o prelúdio que ele dedicou a mim. É meio bachiano. Foi o Humberto Amorim que fez a revisão. Eu, claro, fiz as minhas digitações. Recentemente, no ano passado, o Ricardo foi até a minha casa e levou as Cinco Paráfrases do Concerto para Violão, que ele dedicou ao Turíbio, para que eu olhasse e revisasse. O Tacuchian sabe todas as notas, ele é muito preciso. Não escreve coisas impossíveis. Ele escreve coisas difíceis, mas nada impossível. Ele dedicou-me a primeira das paráfrases, que acho a mais bonita. Elaborei as minhas digitações para a peça e fiz a estreia no ano passado. Acho muito legal, a partir de algo puro, sem nada, você começar a ler e ir procurando os caminhos para a música soar melhor. Não na primeira leitura ou na segunda leitura, mas em algum momento você se acha. Então, com o Ricardo, é assim. Flui bem. Na Paráfrase só modifiquei o último acorde. O acabamento dela. Não lembro exatamente porque já faz um ano que não pego a música, mas fiz alguma coisa ali. Não foi nada de mais.

MPV: Como é a receptividade do compositor para as suas sugestões?

MH: Nunca ouvi queixas dele. Ele sempre gostou do que sugeri. Nunca reclamou.

MPV: Poderia descrever alguma situação em que, no processo interativo com um compositor não violonista, as suas sugestões foram essenciais para que a obra funcionasse no violão?

MH: O problema com a sustentação de algumas notas longas é algo bem comum no violão. Mas você sempre tem aquele velho recurso segoviano de deixar soando a melodia e “soltar” as notas restantes do acorde. Mas não lembro se houve alguma coisa em que o que eu sugeri foi essencial. O que eu faço ajuda a obra, mas são coisas que qualquer outro violonista faria.

MPV: Como você vê modificações por outros violonistas sobre obras que você trabalhou na revisão com o compositor?

MH: A música tem que ficar viva. Não posso achar que a minha versão é a única. Ela é boa, mas outro violonista vai encontrar a verdade dele em relação àquela música. Isso mantém a música viva. Essa é a graça do *performer*: dar a sua cor para a música.

MPV: Poderia falar sobre os resultados esperados e alcançados em suas interações?

MH: Como intérprete, o melhor resultado é você poder tocar a música para o público e ganhar muitos aplausos. Todos gostarem e você também gostar. A primeira coisa é acertar as notas, mas quando errar algumas é importante que o espírito da música esteja ali. Quando isso acontece, a sua função de ser um elo de uma tradição de intérprete e manter a história viva está realizada. Pronto. Vamos para a próxima. A nossa função é essa: tocar e fazer algo que as pessoas gostem.

MPV: Para encerrar, há algo que você gostaria de acrescentar e que não foi perguntado?

MH: Graças a Deus existem os compositores para pessoas como eu, intérpretes apenas, possam exercer a sua criação, nossa vida, através da criação deles. Que possamos nos

juntar para que isto se torne uma coisa só: a música acontecendo e tornando melhor a vida das pessoas.

Appendix 11 – Interview with Ricardo Tacuchian

MPV: Como você vê a composição para um instrumento que não domina, e especificamente a composição para violão?

RT: Recebo essa pergunta com muita frequência. Tem uma razão de ser e, ao mesmo tempo, não. Eu sou um compositor de ofício. Essa é a minha profissão. Preparei-me para isso. Como um compositor de ofício, um compositor profissional, eu tenho a obrigação de estar preparado para escrever para qualquer instrumento. Então, como compositor, estou preparado para escrever para trompa, para piano, para violino e para violão. É óbvio que quando você toca o instrumento você tem um domínio muito maior do que quando não toca, mas existe uma série de recursos, que vamos desenvolver no decorrer da entrevista, que permitem superar essa dificuldade inicial por não tocar o instrumento. O ponto fundamental é que, em toda a história da música, os grandes compositores sempre trabalharam associados a grandes intérpretes. Eu não sou violonista, mas conheço bastante o repertório do violão. Estudei métodos e ouvi muita coisa. Jamais vou dominar o violão como um violonista domina. Então quando acabo uma obra eu sempre consulto um intérprete de minha confiança para que ele possa fazer uma revisão. Logo que comecei a escrever para violão o número de problemas era maior. Hoje eu digo que escrevo razoavelmente bem, do ponto de vista técnico, para o instrumento, mas isso não quer dizer que eu não possa vir a cometer algumas impropriedades do ponto de vista da técnica do instrumento. Eu nunca solto a minha música na praça sem antes ouvir uma opinião de um instrumentista experimentado.

MPV: Quais são as dificuldades e benefícios decorrentes desse processo colaborativo com os *performers*?

RT: Se você for analisar os compositores que escreveram para violão, você tem aquele grupo de compositores que são violonistas e que escrevem com uma propriedade idiomática muito grande porque o instrumento está na mão deles. E tem os compositores que, apesar do conhecimento técnico e experiência, não podem alcançar o mesmo grau de idiomatismo que o instrumentista de violão alcança. Mas existe o outro lado da medalha: um violonista, quando escreve para o seu instrumento, tem a tendência de repetir os gestos, clichês e formas de abordagem do instrumento. Ele não é um compositor treinado.

Às vezes é muito musical, um excelente violonista, mas corre o risco de fazer uma obra de interesse criativo relativamente pequeno. O compositor de ofício tem a função de estar sempre procurando pelo novo. Está sempre preocupado com a renovação da linguagem. Essa renovação da linguagem, às vezes, tropeça na impossibilidade idiomática do instrumento, mas isso é facilmente superável. Eu acho de extrema riqueza que o compositor que não domina o instrumento escreva para ele porque isso cria novas motivações, propõe novos caminhos e faz com que o intérprete vá atrás procurando soluções. Às vezes não existem, mas na maioria das vezes o intérprete encontra as soluções. Isso não se aplica somente ao violão. Aplica-se a qualquer tipo de instrumento. O violão é um caso particular porque realmente é um instrumento que temos que ter muito cuidado, mas você adquire o conhecimento dele na medida em que vai se tornando íntimo com a literatura. Eu tornei-me íntimo da literatura e, obviamente, aprendi muito com os recursos que foram usados por grandes compositores do passado e do presente. Agora estou dando a minha modesta contribuição ao instrumento.

MPV: O que exatamente você estudou do violão?

RT: A primeira coisa que eu fiz, mas não fiz só com o violão, fiz com todos os instrumentos, foi procurar saber as características e possibilidades do instrumento. Consultei alguns métodos de ensino do instrumento e conversei com pessoas que tocam o instrumento. Meu processo de evolução na música é através da audição, que é meu caminho principal. Ouvei muita música com a partitura. Tive contato com o repertório clássico como La Catedral do Agustín Barrios para saber como ele conseguia aqueles efeitos. Aqui do Brasil ouvi Dilermando Reis, toda a obra do Villa-Lobos porque ele trouxe inovações. Inspirei-me em obras de compositores estrangeiros como o Nocturnal do Benjamin Britten. Determinadas posturas deste compositor eu utilizei em algumas de minhas obras, à minha maneira. É desse modo que fazemos. O compositor Alberto Ginastera escreveu uma Sonata difícilíssima para violão e, no processo composicional, ele teve ajuda do Carlos Barbosa-Lima, a quem a obra foi dedicada. Então o Ginastera, com seu impulso criativo, alargou os limites do instrumento. E, junto com o violonista Barbosa-Lima, foi encontrando soluções e construiu uma obra cheia de signos e recursos novos. O que o Ginastera fez é o que todos os compositores fizeram no passado. O caso mais famoso é o de Brahms que escreveu um concerto famosíssimo para violino e orquestra baseado em orientações de um grande violinista da época, amigo dele, o Joachim. Não estamos falando de um compositor

qualquer, estamos falando do Brahms, que é uma das figuras mais importantes de toda a história da música. Isso é uma coisa natural.

Eu sempre fui muito ligado à turma do violão aqui no Rio de Janeiro. Isso porque em 1980 não existia nenhum curso superior de violão em universidades no Brasil. Eu era professor da UFRJ e propus a criação desse curso. Mas naquela época não existia ninguém formado em violão que pudesse assumir a cadeira. Eu procurei o Turíbio Santos, que era muito meu amigo, e perguntei se ele queria assumir o desafio de criar a primeira cadeira de violão em uma universidade brasileira e ele aceitou. Então, a partir da disposição de aceitar o desafio, nós conseguimos aprovar um título de Notório Saber para o Turíbio Santos. Naquela época ele havia acabado de chegar de Paris, onde viveu por vários anos, lançou vários discos e ganhou concursos internacionais. Não havia ninguém, naquele momento, mais preparado do que ele. No ano seguinte foi criada uma segunda cadeira na outra universidade, a UNIRIO. Em suma, a partir de 1980 houve um verdadeiro estouro. Era uma necessidade represada. Os jovens queriam estudar violão clássico, mas acabavam ficando somente no violão popular porque não tinham como se desenvolver. Então surgiram vários violonistas excelentes, todos eles muito ligados a mim. Não havia um repertório brasileiro extenso. O que havia era a obra genial de Villa-Lobos, mas você não pode ficar somente nisso a vida inteira. Além disso, a obra de Villa-Lobos, apesar de ser a mais importante obra para violão do século XX, é uma obra relativamente pequena. Então eu comecei a ser solicitado. O primeiro violonista que me solicitou uma obra foi o próprio Turíbio. Ele estava criando, em Paris, uma linha editorial de autores brasileiros e queria encomendar-me uma obra. Eu disse a ele que não tinha experiência no violão, mas ele insistiu que eu fizesse e que ele trabalharia junto comigo as dúvidas que eu tivesse. Assim eu fiz a *Lúdica I*. Naquela época a minha linguagem era muito experimentalista, muito vanguardista. Experimentei muitas coisas fora do convencional para o instrumento. Discuti com o Turíbio, trocamos ideias e ele aprovou. Ele estreou a obra no Canadá, depois tocou em Paris, no Rio de Janeiro e em várias outras cidades. Mais tarde esta obra foi gravada em CD por Fabio Adour. Em suma, foi uma experiência muito boa.

Logo após, a FUNARTE quis fazer um LP em homenagem aos 70 anos do Koellreutter. Chamaram alguns compositores, e eu fui um deles, para fazer essa homenagem. Podia ser uma obra para qualquer conjunto ou instrumento solo. Resolvi fazer uma obra para violão. Fiz a *Lúdica II*. Então, o fato de você ter a obra tocada por um bom intérprete, ser gravada e ser divulgada, faz com que você vá adquirindo confiança no instrumento.

Depois disso fui para os Estados Unidos para fazer um doutorado. Tive um colega, o Michael McCormick, que era um excelente violonista, mas infelizmente ele não fez carreira porque teve uma doença séria na mão e teve que largar o instrumento. Uma vez ele disse para mim que gostaria de tocar uma peça de envergadura, uma peça de bravura para violão, mas queria uma peça nova. E como eu era um compositor que estava me apresentando na universidade com várias obras e que ele gostava da linguagem, ele pediu que eu escrevesse uma obra para ele. Eu disse que a minha experiência com o violão era pequena e então ele me deu uma biblioteca de métodos que eu estudei durante seis meses. Quando eu tinha alguma dúvida eu ia até ele e pedia para me mostrar como funcionava. Então escrevi *Profiles*, que é uma obra em cinco movimentos. Ele fez a estreia em Los Angeles e, alguns anos mais tarde, quando eu voltei para o Brasil, ele fez uma gravação que foi lançada nos Estados Unidos. Essa já não era uma obra tão experimental porque a minha linguagem estava começando a mudar para algo mais comunicativo. Quando voltei para o Brasil verifiquei que poderia explorar mais o instrumento porque o número de violonistas havia crescido exponencialmente. Além disso, toda hora algum violonista me pedia música. Eu pensei: sou carioca e o violão tem uma importância muito grande na minha cidade, no folclore, no samba, no morro, na rua, na bossa-nova e um compositor carioca, o Villa-Lobos, é um dos compositores mais importantes do mundo para violão, então eu tenho que explorar mais este instrumento. Por isso resolvi escrever seis peças, cada uma em cima de um ritmo estilizado carioca ou que, se não tivesse nascido no Rio de Janeiro, que tivesse se desenvolvido na cidade: uma modinha, um maxixe, uma bossa-nova, uma valsa brasileira, um samba e um chorinho. Cada uma das peças tinha um ritmo diferente e, cada uma delas, falava sobre um tema da minha cidade. Esta série fez um sucesso muito acima do que eu esperava. Foi muito tocada e gravada. Aqui é raro algum violonista que não toque Evocando Manuel Bandeira, porque é uma peça simples, fácil, com um melodismo muito fluente. Já foi gravada três vezes. A minha obra mais convencional para violão foi essa obra que eu chamei Série Rio de Janeiro. São peças isoladas. Eu agrupei em uma série, mas são que podem ser apresentadas isoladamente.

O compositor, na realidade, trabalha por demanda. Se uma orquestra está precisando de uma peça, ela faz uma encomenda e eu faço a obra. Se um amigo quer tocar uma peça, ainda que não entre dinheiro nesta relação, mas se eu gosto dele e ele gosta da minha linguagem eu escrevo a peça. E acho que vou sair ganhado se tiver uma obra minha

interpretada e divulgada por este artista. Esta demanda é que vai estimulando o compositor.

Na década de 80 inventei um sistema de controle de alturas, chamado Sistema T, que foi uma elaboração mental, mas foi baseada na prática. A teoria foi surgindo aos poucos, à medida que eu ia fazendo experiências. Primeiro escrevi para um instrumento, depois para dois, depois escrevi para voz, para orquestra, para piano. Estava faltando experimentar o Sistema T com o violão. Então fiz a Páprica. O Sistema T é uma coisa intermediária entre o atonal e o tonal. O violão, pela afinação das cordas, é um instrumento muito tonal. Então quando você faz uma deformação tonal, as posições da mão esquerda ficam um pouco estranhas. Eu queria saber se o violão suportaria uma música dentro do Sistema T. Chamei um violonista da minha confiança, meu amigo Bartholomeu Wiese, que fez uma revisão. Nesse caso não foi uma demanda externa, foi uma demanda pessoal. Eu é que queria verificar como que funcionaria no violão o Sistema T.

Depois tive contato com outro violonista, o Humberto Amorim, que se interessou muito pela minha obra. Ele está fazendo dois discos: um DVD com as minhas obras para violão solo e, com o violonista Cyro Delvizio e outros instrumentistas, um CD com a minha música de câmara que inclui violão. O Humberto disse: “Ricardo, você tem obras de vanguarda, obras nacionalistas, obras com o Sistema T, sua obra é muito diversificada, mas você não tem nada para violão e eletrônica”. Eu disse a ele que já havia largado a música eletrônica há muito tempo, não estava mais interessado e não era mais a minha linguagem. Mas ele insistiu tanto que eu acabei escrevendo uma peça para violão e suporte eletrônico, Refração. Ou seja, outra demanda.

Há poucos anos atrás o Turíbio chegou até mim dizendo que queria gravar um disco novo com um concerto novo para violão e orquestra dedicado a ele e gostaria que eu o escrevesse. Receber um convite desses, de um violonista com a história do Turíbio... Eu estava tão ocupado, mas realmente não podia deixar de atender ao pedido do ilustre violonista e amigo. Então escrevi o concerto para violão e orquestra. Fiz em duas versões: uma para orquestra sinfônica e outra para orquestra de cordas. O Turíbio gravou a versão para orquestra de cordas. É muito difícil conseguir um estúdio em que caiba uma orquestra sinfônica. Eu usei uma orquestra sinfônica grande. O meu concerto, ao contrário de todos os concertos para violão e orquestra que existem no Brasil, é o único para grande orquestra. Todos os outros concertos são para orquestra de câmara. Isso foi uma audácia

de minha parte. O violão, em princípio, pede uma orquestra pequena e não uma orquestra grande. Mas eu decidi usar os meus recursos de orquestrador e trabalhar com uma orquestra grande com três trombones, tubas, percussão etc. É claro que, quando entra o violão, a orquestra recua para dar prioridade ao instrumento solista.

A cada passo que eu dava a minha escrita para violão se aprimorava. Hoje me considero uma pessoa muito segura para escrever para o instrumento, mas não tenho nenhuma pretensão de achar que eu sou infalível. Se hoje for escrever uma peça para violão eu vou até uma pessoa que toca o instrumento para pedir uma revisão. Não é nenhum mistério que um compositor que não toca determinado instrumento escreva para ele. Se fosse assim eu só poderia escrever para piano, que foi onde eu fiz a minha formação musical. O piano eu domino. Realmente para o piano eu não preciso pedir conselho a ninguém. Não domino a trompa, o violino, o violoncelo, a percussão, o violão, o oboé. Cada instrumento tem a sua particularidade. Uma música escrita para flauta não fica bem para oboé, e vice-versa. Porque existe algo que é próprio do instrumento.

MPV: Poderia descrever como acontece o seu processo de interação com os *performers*? Você escreve a peça aos poucos e vai trabalhando com o *performer* ou escreve a peça inteira?

RT: Eu faço a peça inteira porque você só pode ter um julgamento da obra no todo. Pedacos da peça não dão uma ideia. Cada peça tem o seu tamanho próprio. Eu costumo falar para os meus alunos que há peças de quatro minutos que são longas demais e há peças de dez minutos que são curtas demais. Isso é uma das coisas mais difíceis porque você tem que ser um compositor muito experiente para acertar no *timing*. O *timing* é o tempo não cronológico, é o tempo psicológico que cada obra tem que ter. Obviamente que se eu vou escrever um concerto para violão e orquestra, não vou escrever uma peça de três minutos. Também não vou escrever uma peça de trinta minutos para violão solo. Então escrevo a peça inteira, consulto os tratados, os livros e os métodos quando tenho dúvidas. Quando a peça está terminada eu a considero uma versão provisória. Chamo um amigo para fazer uma leitura. Ele pode encontrar acordes que são possíveis de tocar, mas a posição da mão fica muito desconfortável. Esse é o tipo de coisa que só o violonista vê. O compositor não violonista não vê isso. Fazendo o acorde em outra posição fica muito mais fácil e o resultado é o mesmo. Então peço para o violonista tocar das duas maneiras. Na maioria das vezes eu concordo. Algumas vezes eu não concordo, mas na maioria das

vezes a palavra final é a palavra do violonista. O importante é que a minha ideia básica não seja deturpada. É assim que eu trabalho. Tem ocorrido de uma forma muito descontraída, com um fluxo muito natural.

MPV: As sugestões dos *performers* motivam ou inibem o compositor?

RT: É claro que eu só trabalho com instrumentistas de alto nível cultural e instrumental. O instrumentista sabe que eu estou procurando, dele, apenas soluções técnicas, mas não soluções estéticas. Um instrumentista jamais chegaria para mim dizendo: “troca este acorde por este outro”. Seria uma falta de ética porque ele não estaria respeitando aquilo que eu quero. O compositor sou eu, não ele. Isso nunca aconteceu. Nunca houve inibição. O meu pensamento foi sempre respeitado. O resultado final pode até não ser bom, mas a culpa não é do instrumentista, a culpa é minha. O intérprete apenas vê o aspecto de natureza estritamente idiomático e não de linguagem. Ninguém vai falar “essa sétima maior está um pouco dura, faça uma sétima menor”. Seria ridículo. Se um intérprete falasse isso para mim, eu não aceitaria e nunca mais procuraria ele, porque ele não estaria respeitando o meu processo criativo.

MPV: Poderia tentar descrever algum momento na interação em que a participação do *performer* contribuiu para um melhor resultado na obra?

RT: Às vezes há uma questão de andamento. Quando imagino um andamento mais rápido estou me baseando em outras obras que também foram feitas naquele andamento, mas naquelas outras obras funciona melhor e nesta obra que eu estou compondo o som fica seco demais. Quando você tem uma velocidade maior o timbre do instrumento muda, não é somente o andamento que muda. Às vezes o intérprete sugere que eu reduza um pouco o andamento em algum momento para ficar mais confortável e com um rendimento sonoro maior, e vice versa. Às vezes o intérprete pode sugerir no lugar de uma semínima igual a oitenta fazer semínima igual a cem, para dar mais garra, mais tensão. Eu peço para ele tocar das duas formas e eu escolho a que me agrada. Pode ser a sugestão do intérprete ou não. É assim que funciona.

MPV: Como você vê a revisão e modificação, realizadas pelo *performer*, após o processo colaborativo e também a revisão da partitura por outros *performers*?

RT: Eu sou aberto a toda e qualquer proposta. Isso só aconteceu comigo uma única vez. Foi no quinto movimento da peça *Profiles* que eu fiz nos Estados Unidos. Realmente esse quinto movimento ficou muito difícil. O americano conseguiu tocar. Depois, quando a peça veio para o Brasil, alguns violonistas fizeram exatamente como eu escrevi, enquanto que outros trouxeram, sem mudar a minha ideia, uma versão ligeiramente modificada e pediram autorização para tocar com esta versão. Eu dei a autorização imediatamente. Engraçado que essa mesma peça, que é muito rápida e muito selvagem - aliás, a indicação expressiva dela é *Selvagem* - um segundo violonista, que vai tocar em Curitiba no mês que vem, levantou a mesma questão. Isso significa que esta peça tem problema. Ele falou que pode fazer como eu escrevi, mas é muito complicado. Ele fez outra proposta e eu concordei porque o espírito da obra está lá. Se ele sente-se a vontade para fazer dessa maneira, tudo bem. A obra está gravada como eu escrevi. Se ela for gravada novamente e o violonista que gravar na ocasião pedir para fazer uma modificação eu não vou criar objeções. Eu só crio objeções se mudar o caráter, o drama. Às vezes até você que é o autor da peça, se está desprevenido, não percebe a modificação. O público não percebe. É um detalhe mínimo. Então isso já aconteceu comigo e sou muito aberto com isso. Não existe nenhum problema.

MPV: Poderia falar sobre os resultados esperados e resultados alcançados nas suas interações?

RT: A cada contato que eu tenho com os violonistas eu aprendo muito. Estou aprendendo com aquele profissional que faz a coisa objetivamente. Eu imagino que o instrumentista também aprende muito comigo porque eu dou a ele a visão do criador. Um tipo de preocupação estética que, às vezes, não passou pela cabeça dele. Então eu acho que essa interação é muito útil para ambas as partes. Os dois lados saem ganhando com isso.

Tenho uma concepção que, quando acabo de escrever uma música, escrevo aquela barra dupla no final, na realidade a música não acabou. Porque falta ela ser tocada. O fato de ser tocada faz parte do processo criativo também. Vou mais longe ainda: quando o intérprete acaba de dar o último acorde da música, ela ainda não vai estar pronta. Ela só vai estar pronta quando o ouvinte decodificar em seu cérebro, e em cada cérebro vai ser decodificado de uma maneira diferente. Você sabe perfeitamente que cada um ouve de uma maneira diferente. Só aí a obra está terminada. Eu acabei a obra, mas a obra não está acabada. O intérprete acabou de tocar, mas ainda não está acabado. Quando o

ouvinte ouve, decodifica, gosta ou não, então a obra está terminada. Dentro desta visão nada é imutável. E eu pergunto: qual a garantia que temos de que a obra de Mozart era tocada por ele como tocamos hoje? Não há nenhuma garantia. A notação musical é uma coisa muito fluida. É apenas uma indicação, mas existem tantas variantes. De Beethoven até hoje existe o que chamamos de tradição interpretativa. O discípulo aprendeu com o mestre e ensinou para seu discípulo, que ensinou para o discípulo etc. Você vai transferindo, de geração em geração, uma tradição interpretativa da obra. Isso é importante. Por exemplo: o Ernesto Nazareth é tocado de muitas maneiras diferentes. O Francisco Mignone, que foi meu professor e conheceu o Ernesto Nazareth, disse-me: “Ricardo, eu vi como o Ernesto Nazareth tocando e não é nada disso” e sentava-se ao piano e tocava em um andamento, inclusive, muito mais lento. A tradição do Ernesto Nazareth não se perpetuou e foi se modificando. Não vou dizer que está errado. A música é como uma planta, que vai crescendo e se modificando.

Alguns compositores escrevem uma peça e, para eles, só tem uma maneira de tocar esta peça. Isso não acontece com todos. Eu, como compositor, fico felicíssimo quando a minha música é tocada por mais de um intérprete e cada um de uma maneira diferente. Não pode tocar notas erradas, não pode tocar um *Allegro* em *Andante* e um *Andante* em *Allegro*. Não é disso que estou falando. Uma mesma obra sendo tocada por bons músicos e cada um tocando de um jeito diferente. Ou seja, um não está copiando o outro. Essa variedade interpretativa que uma obra pode gerar é, para mim, uma fonte de prazer. Fico orgulhoso da minha obra. Ela apresenta caminhos diferentes e todos eles são válidos. Essas ideias norteiam a minha relação, que é muito amigável, com os meus intérpretes.

MPV: Para finalizar, há alguma coisa que você gostaria de acrescentar que não foi perguntado?

RT: Acho que você foi bastante abrangente.

Appendix 12 – Interview with Marcelo Rauta

Geralmente quando escrevo para um instrumento que eu não tenho domínio, procuro conhecer melhor o instrumento. Busco tratados de orquestração e textos, não métodos específicos para um determinado instrumento, aliás, nunca olhei um método de instrumento sequer. Eu formulo na minha mente as ideias musicais e as transponho para o instrumento. Com isso eu não estou dizendo que saio “tacando” notas de qualquer maneira para o músico “se virar” em tocar, estou dizendo que as limitações estilísticas, de ordem e de regras de escolas específicas, não limitam as minhas ideias. Busco com um intérprete a melhor maneira de expor as minhas ideias para cada instrumento. Eu sou pianista, formado em composição (graduado e mestre) e nunca tive tantas dificuldades em escrever para orquestra ou um instrumento solo em geral. Mas, de todos os instrumentos fora o piano, o violão se mostrou o mais complexo, o que apresentou diversas possibilidades de se executar uma determinada ideia, pois podemos extrair as mesmas notas em diversos locais, não é fixo igual o piano. Por outro lado, essa mobilidade me possibilitou testar possibilidades acordais não possíveis no piano usando somente uma mão, por exemplo. Minha primeira obra para violão data de 2005 e neste ano não fazia ideia de como funcionava o instrumento. Foi importante a contribuição do violonista Roberto Velasco, o primeiro que me pediu obras para violão e que atentamente tocou trecho a trecho o que escrevi, de modo que aos poucos colocamos todas as minhas ideias “na mão”. Não foi um processo imposto e de coautoria, aliás como todos os violonistas que revisaram as minhas obras até hoje. Em nenhum momento um deles chegou a escrever um trecho sequer nas minhas obras, ou me disse, coloca essa melodia aqui ou ali. Ocorreu somente o seguinte, a ideia era X, e quando não foi possível de se executar, eles sugeriam uma troca de nota, uma supressão ou acréscimo. Mas, eu fazia a escolha e propunha quais notas, até chegar à minha ideia musical. Se eu não estivesse satisfeito com o resultado eu trocava a ideia ou o efeito desejado. Em nenhuma de minhas obras para o violão eu apresentei somente pedaços e seções aos intérpretes, até chegarmos à obra final pronta e acabada. Todo o processo foi feito após eu ter colocado toda a música no papel, todas as minhas ideias, a obra toda escrita. Assim, seguia-se a revisão para verificar as possibilidades. Essa questão da satisfação ou insatisfação me fez até praticamente reescrever uma de minhas obras para violão, a suíte “Miniaturinhazinhas”, minha segunda obra escrita para este instrumento. A primeira versão foi revisada pelo violonista Átila de Carvalho, que recebeu homenagem de minha parte em outra obra a “Bach-Atiliana”. A segunda versão, mais clara

e mais exequível teve a ajuda de Renan Simões e ganhou até outro nome “Suíte Chaves”. Esta versão é a mais tocada e não está publicada. À medida que fui escrevendo para o violão, tomei gosto, e essas dificuldades foram diminuindo. Hoje, as minhas obras mais tocadas são para o violão, já escrevi diversas obras solos, sonatinas para duos e até fantasia-concerto para violão e cordas, além de uma série de 12 estudos com técnicas diversas, entre elas a polifonia, arpejos, paralelismos de acordes, efeitos percussivos, trêmulos, cromatismos, escalas, etc... nem sempre com enfoques totalmente tonais e confesso ter abusado da afinação do violão em quartas para escrever nesta linguagem, o procedimento que mais usei nos últimos dez anos. Sou fã de Villa-Lobos, estudo seus procedimentos composicionais e assim também me interessei por consultar suas obras para violão, em especial os estudos. Confesso não ter ouvido muito outras obras para violão de outros compositores, com exceção das transcrições de obras de Bach. Posso ter ouvido esporadicamente uma ou outra obra, mas que não me lembro, ou até mesmo as obras que meus alunos vivem tocando pelos corredores da faculdade. Onde trabalho é possível encontrar um violonista tocando a cada metro quadrado (risos). Já possuo uma linguagem própria e meu interesse foi passá-las para o violão. Não tive dificuldades com respeito ao processo colaborativo, só benefícios, principalmente de aprendizado. Os violonistas Roberto Velasco, Átila de Carvalho, Bruno Soares e por último Renan Simões, o que mais revisa e digita as minhas obras ultimamente, sempre foram muito pacientes e como já disse, nunca tivemos uma relação de imposição de espécie alguma. Algo que eu sempre chamei a atenção e sempre brinquei com os violonistas é que eles têm um dedo da mão inútil, só usam quatro, e que eles deviam desenvolver uma técnica, ou sei lá o que, e usar os cinco dedos. Até escrevi um estudo com esta finalidade, mas acabou que refiz o estudo, a conselho de Renan de Simões, para que “todos” pudessem tocar. Não sou um compositor chato, que faz questão de notinhas, ah! Só aceito se aqui for dó suspenido. Para mim a nota não faz diferença, eu quero o efeito, se o dó suspenido atrapalha, substitui ou retira por outra qualquer que cumpra o mesmo papel no efeito ou na relação composicional escolhida para aquele trecho. O importante é escrever e ter sua obra tocada. Se for muito difícil, porque não facilitar? Às vezes uma nota ou grupo de notas só geram dificuldades à toa e essas nem fazem grandes diferenças na sonoridade, na ideia musical no final. Por isso é importante sempre ter um amigo intérprete do instrumento. Ele que domina, tem condições de dizer se iremos perder nosso tempo ou não com pequenas passagens. Estas certamente podem ser feitas de outras maneiras e no final vai soar da mesma forma. Pra que então o preciosismo com o dó suspenido?(risos). Enfim, é assim que funciona o meu trabalho de composição e espero ter contribuído de alguma forma com a sua pesquisa.

Agradeço a atenção e a lembrança. Sucesso no trabalho e na carreira. Muito obrigado e um abraço.

Appendix 13 – Interview with Pauxy Gentil-Nunes

MPV: Eu gostaria de saber sua opinião sobre a composição para um instrumento que não domina, e especificamente a composição para violão.

PGN: O violão é um instrumento que eu não toco, mas que cresci vendo meu irmão tocar. Ele é um excelente violonista, apesar de estar um pouco recluso, e preferir não se apresentar sempre. Eu fui pegando aos poucos, pela observação, uma certa familiaridade com o braço e as técnicas. No início da minha carreira eu fiz também muitos arranjos para grupos de música instrumental brasileira que incluíam partes de violão e guitarra, por exemplo. Eu tinha uma banda que tinha uma formação jazzística: flauta, piano, guitarra, baixo e bateria. Todas as partes eram escritas, como música de câmara (a parte de guitarra era toda escrita, por exemplo). Então, desde muito jovem eu comecei a escrever para violão, além dos outros instrumentos.

O fato de eu ser instrumentista facilita muito, porque tem muitos compositores que não o são. Então, o fato de eu tocar em orquestra, por exemplo, me colocava em situações em que eu convivia diariamente com instrumentistas de todos os naipes, acompanhando as partes, trocando ideias, analisando os ensaios etc. Isso ajudou muito a entender a linguagem de cada instrumento, o que era mais fácil e o que era difícil. Não só na orquestra, como também em grupos de câmara. Fui então adquirindo uma certa prática para entender como é o movimento corporal, a forma, a mão, o jeito como o instrumentista se relaciona com o instrumento. Por isso, é muito raro que eu sinta dificuldade para escrever para algum instrumento, a não ser que seja um instrumento muito exótico. Com os mais tradicionais eu tenho uma ideia muito clara. Consigo sentir como se estivesse tocando. Sinto o grave, o agudo, o esforço, o relaxamento etc. Quando escrevo, mesmo que não seja para a flauta, eu consigo fazer a homologia.

MPV: Como você vê a colaboração com um *performer* quando você está escrevendo para instrumentos que você não toca?

PGN: Eu fiz muito pouco isso, na verdade. Eu sempre levei a partitura pronta. Não era uma decisão consciente, mas acontecia dessa maneira. Fazia parte de uma prática. Eu pensava em levar uma coisa pronta. A interação começava depois que a música já estava

estruturada, o instrumentista lia e, de repente, faltava algum detalhe e eu ajustava: vamos adicionar isso, mudar aquilo etc., mas eu nunca tive um processo colaborativo em que eu de fato levasse o processo criativo em contato direto com o instrumentista.

MPV: A Tocata você também escreveu inteira antes de ter contato com o violonista?

PGN: Exatamente. Escrevi ela inteira e passei a partitura para o Nicolas de Souza Barros, com algumas digitações que eu tinha imaginado, e ele realmente fez uma revisão muito forte.

Normalmente eu componho mentalmente. Eu não uso o instrumento de jeito nenhum. O violão eu conheço, como já te falei. Então, enquanto eu vou escrevendo, eu sei, mais ou menos, o que é possível e o que não é. Escrevo seguindo um sistema, uma estrutura e, no final, quando a música já está alinhavada, eu pego o instrumento e toco devagar. Então percebo coisas que são possíveis, mas muito desconfortáveis: um acorde é possível, o outro acorde também, mas a passagem de um para o outro não funciona, não é idiomática. Ou então, quando eu achava uma solução que parecia maravilhosa, fácil de fazer, na revisão do Nicolas eram propostas soluções muito diferentes e melhores. A revisão dele foi muito boa. Deu uma outra dimensão para a peça. Facilitou muito. Algumas sugestões eram contra a estrutura que eu tinha na cabeça e seria difícil uma pessoa de fora entender sem analisar a obra. Na peça eu propunha um timbre específico, por exemplo, que recorria e ele propunha um timbre diferente naquele ponto e eu pensava: se eu fizer essa alteração aqui eu teria que fazer isso lá também e lá já não seria tão bom para a peça.

Eu me mantinha fiel a uma estrutura de que ele não estava ciente, digamos assim. Então fomos dialogando. Ele falava: “isso assim vai ficar muito melhor, vai soar melhor” e eu respondia que não podia fazer aquele ajuste porque aquela nota era importante que fosse articulada naquele timbre e isso tem que estar conectado com aquilo etc.

MPV: Você mencionou que experimenta a música no violão, então eu gostaria de saber qual a sua relação com o instrumento. Ou seja, o que você estudou, se estudou obras tradicionais do repertório, métodos de ensino.

PGN: Nunca estudei nenhum método, nem repertório, nada. Eu apenas conheço bem as posições. Consigo ler lentamente, dependendo do que for, mas não tenho unhas, não

tenho técnica. O máximo que eu consigo, na prática, com algum resultado musical, é tocar cifras, fazer um acompanhamento de bossa-nova. O braço do violão eu conheço bem, mas de uma maneira muito teórica, ou seja, eu sei como funciona, mas tocar mesmo eu não toco.

MPV: Não sendo um violonista, como que você lida com as idiossincrasias do violão em relação à efeitos, timbres, técnica? Como você imagina isso e como transpõe isso para o violão?

PGN: Eu tenho uma espécie de princípio estético (ou ético). Penso que cada instrumento tem o seu idiomatismo, mas elaboro um texto musical que em si tenha uma razão de ser, independente do instrumento. Claro que eu espero que deva ser incorporado ao instrumento. Se eu vou escrever para violão, isso já restringe muito o que eu vou pensar. Eu já foco muito no que o violão pode render, mas penso muito em termos musicais, em termos estruturais. Tenho um repertório de efeitos e de possibilidades que o violão me dá. Penso também em propor coisas novas, se bem que tanto na *Suarabácti* quanto na *Tocata* não há nenhuma proposta muito nova em termos de técnica do instrumento. Se eu estivesse compondo para harpa eu teria um pensamento um pouco diferente, mas talvez eu desenvolvesse uma lógica, um discurso musical da mesma maneira. Ou seja, tentando conciliar o corpo do instrumento, a parte física, digamos assim, com o pensamento. Eu procuro não deixar o meu pensamento a mercê, digamos, da caracterização do instrumento, mas tento chegar a um meio termo.

MPV: Você pensa primeiro na música e não no instrumento? É isso?

PGN: Isso. É claro que se eu estou usando o violão eu vou procurar usar as ressonâncias, cordas soltas, os timbres que imagino para cada trecho. Vou ajustar a música para chegar a um certo timbre, mas tudo isso começa com a estrutura.

MPV: A peça, *Tocata*, foi uma comissão pela AV-Rio como peça de confronto para um concurso. Então eu gostaria de saber como foi esse processo de comissão, se foi solicitado alguma característica especial como duração, grau de dificuldade técnica etc. Você pode comentar algo sobre isso?

PGN: Não foram impostas grandes restrições. Eu mesmo quando soube que seria uma peça de confronto, pensei que deveria ser uma música que apresentasse aspectos diferentes da técnica violonística. Que houvesse tanto uma exploração de virtuosismo melódico, de polifonia, exigências de sonoridade, *cantabile*, exigências de mão direita e mão esquerda. Tentei fazer uma peça que explorasse situações diversas e que estas situações exigissem aspectos diferentes da técnica para valorizar as virtudes dos candidatos. Mas isso não foi pedido, foi uma decisão própria.

MPV: Você comentou que compôs toda a peça e depois trabalhou com o Nicolas, não é? Como que foi esse processo?

PGN: Eu mandei a partitura para ele e ele mandou de volta com as revisões e, nessa época conversamos por telefone. Talvez tenhamos tido somente um encontro. Não foi algo contínuo, nem exigiu muito tempo.

MPV: Você acha que as sugestões do *performer* em uma colaboração motivam o compositor a produzir mais para o instrumento ou o compositor fica receoso para escrever novamente?

PGN: Eu me sinto motivado porque na minha visão a função do compositor é criar estruturas preliminares, digamos assim, e depois considerar a interação com o instrumentista, com colegas criadores, pessoas interessadas em geral. Eu recebo bem. Considero uma construção coletiva. Talvez por ser instrumentista, não coloco o compositor acima do instrumentista, posição que é muito comum. Vejo mais como uma construção coletiva - eu interajo e modifico. A peça é o resultado dessa interação.

MPV: Outra coisa que eu gostaria de perguntar, por curiosidade, é se você já trabalhou como *performer* em um processo colaborativo com um compositor que queria escrever para flauta?

PGN: Sim, isso já aconteceu várias vezes. Os compositores buscam essa interação e eu já trabalhei continuamente com amigos compositores que gravaram gestos e sons, por exemplo, para usar em suas peças. Agora mesmo, por conta da XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea, onde participarei da estreia de 6 obras, tenho colaborações acontecendo e troco ideias continuamente com os compositores.

MPV: Você poderia descrever alguma situação da interação com o Nicolas em que as sugestões dele foram essenciais para que a obra tivesse um resultado melhor no instrumento?

PGN: Vou ter que fazer um esforço de memória, porque já faz tempo, mas ainda lembro da página 4, por exemplo, onde o trecho lento foi resultado de grande discussão. Ficamos muito tempo conversando sobre esse trecho. É uma combinação muito estranha de sons ordinários com os harmônicos. Ele sugeriu várias modificações, mas que, nesse caso, eu não aceitei todas e sugeri alternativas, devido a questões estruturais.

Eu tenho uma versão da partitura logo anterior à revisão do Nicolas, na qual ele inseriu muitas digitações. Vou te enviar esta versão. Você vai ver que ela tem algumas digitações, mas bem menos que na versão final. O Nicolas colocou novas digitações em praticamente todas as seções. Por exemplo, na página 5, segundo sistema, as digitações desta versão são minhas. É um trecho que não é óbvio. Ele é um pouco complicado, um pouco desconfortável e eu quis adiantar o máximo possível o trabalho do violonista e mostrar soluções que só aparentemente só seriam possíveis desta forma. Se você comparar, o Nicolas mudou muito a configuração das digitações e acrescentou também novas digitações.

MPV: Essa indicação de dedo 5, na partitura sem a digitação do Nicolas, seria o quê? Como você numerou os dedos da mão esquerda?

PGN: Você tem razão. Esse 5 obviamente está errado. É o dedo mindinho, que no violão seria o dedo 4 da mão esquerda. Na flauta esse mesmo dedo é numerado como 5. Você pode ver na partitura nova que o Nicolas corrigiu esse pequeno deslize.

MPV: Você lembra de alguma situação em que o Nicolas tenha encontrado algum acorde que fosse muito desconfortável, ou alguma nota que não fosse possível sustentar, ou alguma mudança grande de posição que fosse demasiadamente complexa?

PGN: É engraçado que quando você pergunta parece que acompanhou o processo (risos). No compasso 117 teve esse tipo de questão. O trecho de 115 até 118 está bem diferente. Eu achei que seria possível fazer, mas ele me mostrou que estava estranho de realizar.

Então ele pediu para eu tirar um acorde, o que não iria ser bom para a estrutura. Eu decidi achar uma outra solução musical que mantivesse o acorde e ao mesmo tempo preservasse as relações.

Notas que não dava para sustentar, havia algumas, mas então eu coloquei um valor menor para que a sustentação ficasse viável. Não lembro exatamente onde foi. É engraçado que na versão mais atual foram ajustadas muitas articulações, principalmente *staccatos*, que ele pediu para tirar; talvez não fossem tão idiomáticos.

Por exemplo, no compasso 127, na minha versão eu pensei em uma ideia melódica, atacando todas as notas, mas de uma maneira ligada. Mas o Nicolas sugeriu fazer três ligados de dedo; ficou bem melhor.

MPV: Poderia falar sobre os resultados esperados e resultados alcançados?

PGN: Foi incrível. A sensação que eu tive foi que eu não conhecia o violão tão bem quanto eu imaginava. É muito difícil você encontrar compositores que conheçam o violão de fato. Eu tenho só duas peças para violão solo, mas costumo escrever sempre para violão. Tenho muitas peças para violão em grupos de câmara. Então acabo tendo uma certa confiança. O Nicolas, por outro lado, mostrou soluções que me surpreenderam muito. De repente um motivo era distribuído em diferentes cordas de uma maneira não muito intuitiva e que eu não seria capaz de imaginar. Fiquei muito surpreso com as soluções e pensei: “que incrível” (risos). De repente uma corda solta era a última nota de um grupo ou então um dedo passava de uma nota para outra pulando uma corda. Por isso eu percebi que foi muito importante a intervenção dele: foi primordial, ainda mais para um concurso, em que a questão técnica ficaria muito em evidência.

MPV: Por fim eu queria saber se tem alguma coisa que você gostaria de falar e que não foi perguntado?

PGN: Acho que é isso. Eu fique feliz com o resultado. A música tem sido muito tocada e acredito que isso é um pouco uma consequência deste processo. Ela é mais tocada que a *Suarabácti*, por exemplo. Ainda assim, gosto mais da *Suarabácti*: como composição, considero a *Suarabácti* mais instigante. Eu tenho que escrever mais para violão. Eu gostaria mesmo é de ter dezenas de peças (risos).

Appendix 14 – Interview with Celso Loureiro Chaves

1. Qual a sua opinião sobre a composição para um instrumento que não domina? E especificamente sobre a composição para violão?

O compositor está sempre escrevendo para instrumentos os quais não domina. Mais do que isso: muitas vezes está escrevendo sobre estruturas que também não são do seu domínio completo. Nenhuma novidade ou surpresa nesse fato – isso faz parte do *métier* do compositor e ele já deverá ter sido advertido disso quando de sua formação acadêmica, se alguma. Quanto ao violão, é um dos instrumentos mais estranhos com os quais já lidei. A construção do instrumento é quase impeditiva da utilização do serialismo, que foi minha opção composicional em “Portais e a abside”. Tanto assim que prefiro compor para a harpa, por exemplo, do que para o violão. Creio saber como a harpa funciona. Quanto ao violão, ele está sempre pregando peças, nem todas agradáveis.

2. Como você vê a colaboração com um *performer* quando você está escrevendo para instrumentos que você não toca?

A colaboração do performer, durante a composição, não é mais do que eventual. Detesto interferências durante o processo composicional. O encontro eventual basta para resolver uma ou outra dificuldade (ou curiosidade) pontual que me tenha surgido a respeito das possibilidades idiomáticas do instrumento (e do instrumentista).

3. Já trabalhou em algum processo de colaboração em que você foi o performer e não o compositor?

Não creio que tenha.

4. Qual era a sua relação com o violão antes de iniciar a obra?

Nenhuma.

5. Como foi o processo de assimilação das características do instrumento (O que foi necessário estudar para escrever para o violão? Houve estudo de obras tradicionais do repertório do violão? Se sim, quais? Houve estudo de métodos de ensino do instrumento?)

Foi necessário conhecer minimamente como o som é produzido ao violão; também lembro de ter na minha frente, durante a composição, uma reprodução em tamanho real da *tastiera* do violão. Pelo menos isso me dava a noção espacial das alturas no instrumento, liberando-me do vício de estar sempre a pensar no teclado do piano (o que teria sido um erro fatal). Havia também um pequeno número de efeitos que eu contava em usar; estes efeitos eu os conhecia de ouvir o repertório violonístico, mais do que vê-lo escrito. Não houve preocupação em anotá-los diretamente no manuscrito, a não ser por indicações abreviadas – eu contava ter a colaboração (como tive) de violonistas para chegar à notação mais eficiente, tecnicamente e composicionalmente. Não pesquisei nenhum método de ensino do violão, os quais me parecem supremamente maçantes para o não-iniciado.

6. Não sendo um violonista, como que você lida com as idiossincrasias do violão em relação à efeitos, timbres, técnica? Como você imagina isso e como transpõe isso para o violão?

Conto poder ter a colaboração de algum violonista para chegar às soluções sonoras mais convenientes para minha composição. Algo fundamental: havia, em “Portais e a abside”, uma fronteira que desde sempre eu havia determinado não cruzar – eu não utilizaria os efeitos sádicos de espancar o instrumento. Sou pela elegância e pela discrição, não gosto da violência física. Os “prac”, “buff”, “patatã”, “bumbumbum” ao violão me chateiam ao desgosto.

7. Como foi o processo de criação da obra e como decorreu a colaboração com os performers?

A criação foi solitária, como creio que deve ser muitas vezes o trabalho composicional. Terminado o processo de tomada de decisões (composicionais), procurei intérpretes que tocassem a peça (num nível de primeira leitura, sem pressões) e para os quais eu transmitisse, em certas passagens, o que eu desejava em termos de efeitos (como os que há no centro geográfico de “Portais e a abside”). O resultado dessas ações foi muito frutífero. O violonista Daniel Wolff foi fundamental neste processo: devo a ele a notação

definitiva de todos os efeitos que estão na partitura de “Portais...”. Creio que, com isso, já respondo a pergunta 8.

8. Poderia descrever algumas situações em que as sugestões dos performers contribuíram para um melhor resultado na obra?

Respondido na pergunta 7.

9. Poderia comentar sobre os resultados esperados e resultados alcançados?

Não, não posso. Isso cabe aos ouvintes e aos intérpretes. A peça me representa – é o que basta dizer.

Appendix 15 – Synopsis of the interviews

1) Adaptation of non-idiomatic sections [30 occurrences]

Daniel Wolff

[1]. Às vezes há duas ou três páginas de arpejos rapidíssimos que vão mudando o padrão praticamente a cada arpejo. É muito difícil de aprender e o efeito sonoro não é perceptível. Então eu trabalhei isto com o Fernando, tentando identificar onde seria perceptível e onde não. Então fizemos algum tipo de alteração onde não era perceptível para ficar um pouco mais padronizado.

[2]. Quando o compositor violonista escreve a digitação. Neste caso eu tento respeitar porque eu sei que ele quer um efeito, mas às vezes alguma digitação era diferente para as minhas mãos e eu prefiro mostrar para ver se o compositor gosta. Se ele gostar, ok. Se ele considerar que o efeito está sendo perdido para uma digitação mais cômoda eu vou respeitar a sua digitação.

[3]. Então trabalhei mais uma vez a peça com o James e ele mostrou-se bastante aberto a alterações de “tocabilidade” que fariam pouca diferença no resultado sonoro.

[4]. Mostro que dá para tocar tudo que você quer e vai soar assim (e toco para ele ouvir), mas se abrir mão disso ou daquilo você ganha em fluência na execução e vai ser esse o resultado (toco desta outra forma para ele ouvir). Procuro deixar para o compositor escolher.

Flavio Apro

Bartholomeu Wiese

James Correa

[1]. Teve uma passagem com harmônicos e *tapping* de mão esquerda que foi uma sugestão minha. Ele tinha pensado em fazer de outro jeito, mas eu mostrei que talvez pudesse soar melhor daquela forma.

[2]. Tinha alguns acordes no final para tocar só com a mão esquerda também. Era uma nota na quinta corda, outra na quarta e outra na terceira. A nota na terceira não soava bem junto com as outras. Havia um desequilíbrio muito grande. Então ele mudou esta parte.

[3]. Nos encontros seguintes trabalhamos bastante juntos. Ele trazia uma ideia para eu tocar e, por vezes, eu sugeria inverter a posição de algum acorde para soar melhor, mostrando várias possibilidades de se fazer algum acorde.

Humberto
Amorim

[1]. Muitas vezes o compositor que não é violonista tem uma ideia em mente que, dependendo do grau de relação com o instrumento, não se executa plenamente. Pelo menos não do jeito que ele pensou. Então você precisa dialogar para saber quais são as possibilidades que realmente podem ser exequíveis no instrumento.

[2]. O Segundo aspecto, que acho um pouco mais sutil, mas que acontece muito frequentemente segundo a minha experiência, refere-se a uma passagem que é possível de ser executada, mas que não está dentro do idiomatismo do instrumento ou você percebe que aquela ideia musical pode ser executada de uma maneira mais idiomática.

[3]. Nem sempre ele acata a sugestão que é proposta. Então nós reorientamos, às vezes buscamos uma terceira solução, ou preservamos a ideia original quando ela é minimamente exequível.

[4]. Muitas vezes a condução do baixo, quando ele está meramente preenchendo harmonicamente, muda muito para que o acorde se acomode melhor à mão. Detalhes desse tipo acontecem com muita frequência. Mas o mais comum, e o que mais influencia a mudança da partitura, são as mudanças de registro.

[5]. Às vezes o acorde é exequível, mas as notas não são duráveis até dois ou três tempos como estão notadas.

Turíbio Santos

Nicolas de
Souza Barros

[1]. No caso específico do Luiz Otávio Braga, que toca violão, eu trabalhei bastante com ele para aumentar a exequibilidade das obras; esta foi a maior colaboração.

[2]. Alexandre Eisenberg dedicou a obra *Prelúdio, Coral e Fuga* a mim. [...] A peça é muito boa, mas tem um problema: o terceiro movimento teria que passar por uma severa adaptação para funcionar bem; acaba tendo uma textura densa demais para o andamento que Eisenberg pede.

[3]. Uma transcrição muito boa acaba não sendo você ter que se ater exatamente ao urtext original, mas sim você decidir a que nível de organicidade a obra funciona melhor, ao tirar uma ou outra nota.

[4]. Meu processo de arranjo acaba sendo assim: começo uma primeira versão que tenta seguir o mais fielmente possível o texto original. Depois vou, como se fosse um escultor, tirando notas que não ajudam a execução até eu terminar com uma coisa mais orgânica, tendo sido necessário retirar diversas notas que simplesmente interfeririam com a execução, apesar de auferirem informações.

[5]. Por que as pessoas mexem tanto nas obras escritas para violão e orquestra, por exemplo? Principalmente, acho que por questões de exequibilidade. Sempre haverá distinções entre a versão de um determinado violonista e a versão de outro violonista. Eu estou falando de versões diferentes porque a questão da colaboração pode levar a pequenos desvios de percurso. Um violonista discorda de uma coisa, outro violonista discorda de outra.

	<p>[1]. O Edino Krieger tem o Romanceiro, que é uma peça simples, mas muito linda. O que eu fiz com essa peça, e o Edino aprovou, foi uma pequena modificação: <u>transformei a melodia, quando ela se repete</u>, levando o canto para os graves. Fiz esta adaptação. Entreguei a ele e ele gostou.</p> <p>[2]. Sempre tem alguma coisa para modificar nas peças. Às vezes, em um acorde que não fica musical fazendo do jeito que está escrito, <u>faz sentido tirar uma nota e deixar a música fluir</u>. Isso eu sempre fiz. Em geral os compositores têm uma ideia, mas às vezes a música soa melhor por um caminho diferente. <u>É preferível tirar uma nota para que a frase fique melhor, ou acrescentar uma nota para a música explodir</u>. Com essas pequenas coisas você pode dar uma apimentada na interpretação.</p>
Maria Haro	<p>[3]. Toquei muitas obras dele [Sérgio Barbosa], mas só <u>modifiquei coisas que fariam a peça soar melhor na minha mão</u>. Na mão de <u>outro violonista pode ser diferente</u>, porque ele pode conseguir fazer coisas que eu não faço.</p> <p>[4]. Ele [Nicanor Teixeira] pedia a nota Si presa na décima segunda casa, o que gera uma complicação muito grande. Não tem o menor problema se tocar isto com o Si em corda solta. Eu tentei algumas vezes com o Si na décima segunda casa, <u>mas não ficavam bem</u>. Então mostrei para o Nicanor com o Si solto e ele disse: “ótimo, pode fazer”. São sempre coisas assim.</p> <p>[5]. Se eu sentir que posso modificar alguma coisa para que ela [a música] soe melhor, vou tentar me encontrar com o compositor para mostrar que <u>o que ele pensou pode soar melhor de outra forma</u>. Vou ver o que ele acha. Para mim isso é o ideal.</p>
Ronaldo Miranda	
Edino Krieger	<p>[1]. Depois de eu terminar a peça, ele tocou para mim e sugeriu algumas coisas. Eu tinha abusado um pouco do <i>tapping</i> nessa peça. <u>Tinha este recurso em vários lugares, mas ele deixou somente no início</u>. Tinha no meio da peça, mas ele achou exagerado e disse que não soaria bem e propôs uma mudança. A revisão da peça foi feita pelo Turíbio.</p>
Ricardo Tacuchian	<p>[1]. Então escrevo a peça inteira, consulto os tratados, os livros e os métodos quando tenho dúvidas. Quando a peça está terminada eu a considero uma versão provisória. Chamo um amigo para fazer uma leitura. Ele pode <u>encontrar acordes que são possíveis de tocar, mas a posição da mão fica muito desconfortável</u>. Esse é o tipo de coisa que só o violonista vê. O compositor não violonista não vê isso. <u>Fazendo o acorde em outra posição fica muito mais fácil e o resultado é o mesmo</u>. Então peço para o violonista tocar das duas maneiras. Na maioria das vezes eu concordo. Algumas vezes eu não concordo, mas na maioria das vezes a palavra final é a palavra do violonista. O importante é que a minha ideia básica não seja deturpada.</p> <p>[2]. Um segundo violonista, que vai tocar em Curitiba no mês que vem, levantou a mesma questão. Isso significa que esta peça tem problema. Ele falou que <u>pode fazer como eu escrevi, mas é muito complicado</u>. Ele fez outra proposta e eu concordei porque o espírito da obra está lá.</p>

Marcelo Rauta	<p>[1]. A primeira versão foi revisada pelo violonista Átila de Carvalho, que recebeu homenagem de minha parte em outra obra a “Bach-Atiliana”. <u>A segunda versão, mais clara e mais exequível</u> teve a ajuda de Renan Simões e ganhou até outro nome “Suíte Chaves”.</p> <p>[2]. Até escrevi um estudo com esta finalidade [de uso do quinto dedo], mas acabou que <u>refiz o estudo</u>, a conselho de Renan de Simões, <u>para que “todos” pudessem tocar</u>. [...] Para mim a nota não faz diferença, eu quero o efeito, <u>se o dó sustenido atrapalha, substitui ou retira por outra</u> qualquer que cumpra o mesmo papel no efeito ou na relação composicional escolhida para aquele trecho. [...] Às vezes uma nota ou grupo de notas <u>só geram dificuldades à toa e essas nem fazem grandes diferenças na sonoridade</u>, na ideia musical no final. [...] <u>Estas certamente podem ser feitas de outras maneiras e no final vai soar da mesma forma</u>.</p>
Pauxy Gentil-Nunes	<p>[1]. Então percebo coisas que <u>são possíveis, mas muito desconfortáveis</u>: um acorde é possível, o outro acorde também, mas a passagem de um para o outro não funciona, não é idiomática.</p> <p>[2]. No compasso 117 teve esse tipo de questão. O trecho de 115 até 118 está bem diferente. Eu achei que <u>seria possível fazer</u>, mas ele me mostrou que estava <u>estranho de realizar</u>.</p> <p>[3]. É engraçado que na versão mais atual foram ajustadas muitas articulações, principalmente <i>staccatos</i>, que ele pediu para tirar; talvez <u>não fossem tão idiomáticos</u>. Por exemplo, no compasso 127, na minha versão eu pensei em uma ideia melódica, atacando todas as notas, mas de uma maneira ligada. <u>Mas o Nicolas sugeriu fazer três ligados de dedo</u>; ficou bem melhor.</p>
Celso Loureiro Chaves	

2) Communication strategies [29 occurrences]

- Daniel Wolff
- [1]. A interação com o compositor é necessária para saber qual foi seu objetivo.
- [2]. Basicamente o trabalho foi tentar achar várias alternativas, usando minha experiência como arranjador, mostrando o que se ganhava ou perdia em cada uma das alternativas. Eu estudava estas versões para poder mostrar ao compositor para que ele pudesse escolher dentre elas aquilo que achava mais próximo do som ideal que ele tinha em mente.
- [3]. Quando eu sou o compositor, eu gosto que o intérprete auxilie a entender aspectos do instrumento sem interferir muito no caminho da composição. Eu tento fazer o mesmo como intérprete. Tento entender o que o compositor quer para servir como uma ferramenta de auxílio para que ele chegue onde quer sem interferir no caminho dele.
- [4]. Às vezes alguma digitação era diferente para as minhas mãos e eu prefiro mostrar para ver se o compositor gosta. Se ele gostar, ok. Se ele considerar que o efeito está sendo perdido para uma digitação mais cômoda eu vou respeitar a sua digitação.
- [5]. Entender a ideia composicional, o problema que o compositor teve no momento em que tem que decidir para onde a música vai a partir de agora.
- [6]. Mostro que dá para tocar tudo que você quer e vai soar assim (e toco para ele ouvir), mas se abrir mão disso ou daquilo você ganha em fluência na execução e vai ser esse o resultado (toco desta outra forma para ele ouvir). Procuro deixar para o compositor escolher.
-
- Flavio Apro
- [1]. Meu ponto de vista, a partir deste trabalho que eu realizei com o Willy, e considerando trabalhos que eu ainda poderei desenvolver, é que o *performer* deve ser um facilitador, já que a lógica do nosso instrumento é bastante complicada de se entender: a disposição das notas; repetições de uníssonos; os harmônicos etc. Então acredito que a função do performer neste trabalho deva ser de facilitador para que o compositor expresse suas ideias sem muita interferência. Eu parto deste pressuposto [...]. Tentar eliminar o obstáculo que se interpõe ao compositor e a escrita da sua obra para violão para que ele possa dar vazão às suas ideias.
-
- Bartholomeu Wiese
- [1]. Há que se tomar muito cuidado no processo de interação, porque você pode alterar uma ideia original ao tentar tornar a música mais idiomática. Pode-se, inclusive, deixar perdido o sentido fundamental da obra.
- [2]. No meu caso, eu converso com o compositor, marco um ou mais encontros e explico as possibilidades que o dedo cinco da mão direita trás. Tento deixar isto o mais claro possível; apresento para o compositor, seja ele violonista ou não, vários exemplos das diversas situações – utilizando o dedo cinco da mão direita e não utilizando a técnica.
- [3]. No caso da Melodia dos Cinco Irmãos demonstrei as diferenças que existem quando se utiliza e quando não se utiliza o dedo cinco, exemplificando em obras tradicionais da literatura violonística brasileira.
-

James Correa	<p>[1]. <u>Eu me coloquei em uma posição bem aberta no sentido de não restringir o processo composicional dele, o que às vezes acaba acontecendo quando vamos trabalhar com compositores e tentamos fazer com que a peça se encaixe 100% na nossa mão. Por mais similar que a técnica do instrumento seja, cada violonista tem as suas peculiaridades.</u></p> <p>[2]. Mesmo nesses encontros em que <u>ele trazia fragmentos da música para eu experimentar</u> a interação foi essencial. Não discutíamos apenas se aquilo podia ou não ser tocado. <u>Eu mostrava possibilidades maiores.</u> [...] Ele trazia uma ideia para eu tocar e, por vezes, eu sugeria inverter a posição de algum acorde para soar melhor, <u>mostrando várias possibilidades de se fazer algum acorde.</u> Mesmo algumas sequências escalares em que eu mostrava que na primeira posição soa de um jeito, na quinta posição soava de outro.</p>
Humberto Amorim	<p>[1]. Com os compositores não violonistas, muitas vezes, <u>o primeiro passo é um diálogo mais técnico sobre o que é possível ser executado ou não.</u></p> <p>[2]. Acho que o intérprete, especialmente neste contato com compositores não violonistas, tem a tarefa de <u>mostrar outras maneiras</u> mais exequíveis e mais idiomáticas no instrumento para realizar determinada ideia musical.</p> <p>[3]. Muitas vezes quando tem algum trecho que estamos na dúvida, eu <u>toco as passagens para que ele ouça o resultado imediatamente e possa tomar a decisão final.</u></p>
Turíbio Santos	
Nicolas de Souza Barros	<p>[1]. Na realidade <u>nenhum de nós (colaboradores) é completamente essencial.</u></p>
Maria Haro	<p>[1]. O que eu fiz nessas peças de compositores não violonistas foi <u>dar o meu colorido, seguindo o caminho que eu sentia. Acho que essa é a minha melhor qualidade: de intérprete, de como fazer a música soar melhor. A minha contribuição é essa.</u> Eu ouço a música e acredito no caminho que estou ouvindo, na minha leitura.</p> <p>[2]. Vou procurar <u>o melhor caminho para fazer a música soar.</u> Se eu sentir que posso modificar alguma coisa para que ela soe melhor, vou <u>tentar me encontrar com o compositor para mostrar que o que ele pensou pode soar melhor de outra forma.</u> Vou ver o que ele acha. Para mim isso é o ideal.</p>
Ronaldo Miranda	
Edino Krieger	<p>[1]. Ele se propôs a me dar alguma informação mais adequada sobre as possibilidades do violão contemporâneo. Então <u>passou uma tarde aqui comigo tocando coisas e mostrando possibilidades</u> etc.</p> <p>[2]. Ele passou comigo uma tarde, <u>me deu uma aula de violão contemporâneo, me mostrou diversas possibilidades.</u></p> <p>[3]. Essa participação do intérprete é muito bem-vinda, é muito criativa. Às vezes surpreende porque encontram maneiras de valorizar determinados detalhes que não tínhamos pensado. <u>Esse é o papel do intérprete: fazer com que a música seja transmitida da maneira mais convincente possível,</u> mais musical.</p>

Ricardo Tacuchian	<p>[1]. Fazendo o acorde em outra posição fica muito mais fácil e o resultado é o mesmo. Então <u>peço para o violonista tocar das duas maneiras</u>.</p> <p>[2]. Às vezes o intérprete pode sugerir no lugar de uma semínima igual a oitenta fazer semínima igual a cem, para dar mais garra, mais tensão. Eu <u>peço para ele tocar das duas formas e eu escolho a que me agrada</u>. Pode ser a sugestão do intérprete ou não. É assim que funciona.</p>
Marcelo Rauta	<p>[1]. <u>Busco com um intérprete a melhor maneira de expor as minhas ideias</u> para cada instrumento.</p> <p>[2]. Foi importante a contribuição do violonista Roberto Velasco, o primeiro que me pediu obras para violão e que <u>atentamente tocou trecho a trecho o que escrevi, de modo que aos poucos colocamos todas as minhas ideias “na mão”</u>.</p>
Pauxy Gentil-Nunes	<p>[1]. Na minha visão <u>a função do compositor é criar estruturas preliminares, digamos assim, e depois considerar a interação com o instrumentista, com colegas criadores, pessoas interessadas em geral</u>. Eu recebo bem. Considero uma construção coletiva. Talvez por ser instrumentista, <u>não coloco o compositor acima do instrumentista</u>, posição que é muito comum.</p> <p>[2]. Eu achei que seria possível fazer, mas ele me <u>mostrou</u> que estava estranho de realizar.</p> <p>[3]. O Nicolas, por outro lado, <u>mostrou</u> soluções que me surpreenderam muito. De repente um motivo era distribuído em diferentes cordas de uma maneira não muito intuitiva e que eu não seria capaz de imaginar.</p>
Celso Loureiro Chaves	<p>[1]. Terminado o processo de tomada de decisões (composicionais), procurei <u>intérpretes que tocassem a peça</u> (num nível de primeira leitura, sem pressões) e <u>para os quais eu transmitisse</u>, em certas passagens, <u>o que eu desejava em termos de efeitos</u> (como os que há no centro geográfico de “Portais e a abside”).</p>

3) Composition for guitar by non-guitarist composers [28 occurrences]

Daniel Wolff [1]. A peça que eu mais trabalhei na gestão foi a peça do meu pai. Ele fazia coisas bastante impossíveis para o instrumento.

[1]. Meu ponto de vista, a partir deste trabalho que eu realizei com o Willy, e considerando trabalhos que eu ainda poderei desenvolver, é que o *performer* deve ser um facilitador, já que a lógica do nosso instrumento é bastante complicada de se entender: a disposição das notas; repetições de uníssonos; os harmônicos etc.

Flavio Apro [2]. Uma das resistências do Willy era em relação à dificuldade de se entender a lógica do braço do instrumento.

[3]. Gostávamos muito da música do Willy, então começamos a instigá-lo, mas ele sempre se desviava do nosso pedido, dizendo que achava o violão um instrumento muito difícil. Ele havia tido uma experiência anterior com uma peça para canto e violão, se não me engano. Então ele já conhecia as armadilhas do instrumento.

[1]. Por exemplo, lembro-me da obra de um compositor, que é lindíssima, mas precisou sofrer alterações mais profundas, de acordes, por exemplo, para ficar funcional. Essas coisas são normais, pois o violão é um instrumento que requer razoável conhecimento para que a obra flua idiomáticamente.

Bartholomeu Wiese [2]. Certo músico, que toca um instrumento da família do violão, convidou alguns compositores brasileiros para escreverem obras para ele gravar. Quando as recebeu, o músico se deparou com mecanismos impossíveis de serem realizados, porque nesse caso, não houve interação entre os envolvidos, ou seja, não houve troca de informações.

[3]. Tem outra obra de um compositor brasileiro muito conhecido, que foi bastante tocada há uns vinte anos, que sofreu muitas alterações. A obra é lindíssima, mas qualquer violonista que queira executá-la terá que fazer alterações.

James Correa [1]. Os compositores que não são violonistas sempre têm algum receio. É comum algum compositor não violonista dizer: "eu adoro o som do violão", mas aí você pergunta quantas peças ele já escreveu para violão e a resposta é: "nenhuma". Havia uma ansiedade do compositor por não conhecer o instrumento, um receio de trazer coisas que pudessem ser erros primários de escrita para o violão, de escrever coisas em que não haveria a menor possibilidade de tocar.

[1]. Muitas vezes o compositor está pensando no piano e a execução no violão não é tão imediata quando ele imagina ser.

Humberto Amorim [2]. Pesquisador e estudioso, como ele [Tacuchian] é, já conhecia basicamente a mecânica do instrumento, mas desde o primeiro trabalho sempre houve algumas passagens em que, por não tocar o instrumento, foi necessária uma revisão.

Turíbio Santos [1]. É difícilimo escrever para violão. O instrumento não ajuda sendo ao mesmo tempo melódico e harmônico e tendo a característica de fazer uma mesma nota em três cordas (às vezes quatro) diferentes.

Nicolas de Souza Barros [1]. No fundo, o compositor não violonista não conhece exatamente o *métier* instrumental específico.

Maria Haro

Ronaldo Miranda	<p>[1]. Geralmente, as <u>maiores dificuldades ficavam por conta do uso excessivo da região aguda do violão</u>. Sendo eu pianista de formação, <u>não conseguia me ater à extensão violonística</u>, projetando linhas melódicas, arpejos e contrapontos para o extremo agudo. Turíbio me fazia perceber o exagero e a dificuldade técnica dessas extrapolações de tessitura.</p> <p>[2]. Quando Turíbio voltou de sua gira europeia recebi, contudo, a triste notícia de que minha obra não havia sido tocada. A estreia não acontecera. E Turíbio declarou-me ser <u>totalmente impossível a execução da <i>Appassionata</i></u>. Confessou-me que errou ao me dizer antes que a peça seria possível, apesar das dificuldades técnicas. Agora, ele tinha certeza de que tais dificuldades eram intransponíveis.</p> <p>[3]. Escrever o concerto para quatro violões e orquestra foi para mim uma tarefa <u>mais fácil do que compor uma obra para violão solo</u>. Havendo mais vozes, foi mais cômodo dividir melodias, contrapontos e harmonias. <u>A música fluiu mais rapidamente e a explicitação dos temas me pareceu mais fácil</u>.</p>
Edino Krieger	<p>[1]. Acho que não há diferenças entre escrever para o violão, que eu não domino, e escrever para tuba ou fagote, que eu tampouco domino. <u>Temos que ter um conhecimento, pelo menos teórico, das possibilidades do instrumento para poder escrever uma peça</u> para orquestra. Eu não toco piano, mas os pianistas dizem que as obras que eu escrevi para piano são pianísticas, que são bastante adequadas para o instrumento. Com o violão é mais ou menos a mesma coisa. <u>Eu tenho conhecimento pelo menos teórico</u> e, como estudei violão com o Turíbio, eu tenho a possibilidade de conferir.</p> <p>[2]. Eu não toco violão, mas eu tenho alguma informação. <u>Eu estudei um pouco com o Turíbio Santos</u>. Não sou totalmente analfabeto em matéria de escrita para violão. Só não sou um executante. Não sou capaz de tocar as minhas próprias obras. Não tenho técnica suficiente para isso.</p>
Ricardo Tacuchian	<p>[1]. É óbvio que <u>quando você toca o instrumento você tem um domínio muito maior do que quando não toca</u>, mas existe uma série de recursos, que vamos desenvolver no decorrer da entrevista, que permitem superar essa <u>dificuldade inicial por não tocar o instrumento</u>.</p> <p>[2]. Logo que comecei a escrever para violão o número de problemas era maior. Hoje eu digo que escrevo razoavelmente bem, do ponto de vista técnico, para o instrumento, mas isso não quer dizer que eu não possa vir a <u>cometer algumas impropriedades do ponto de vista da técnica do instrumento</u>. Eu nunca solto a minha música na praça sem antes ouvir uma opinião de um instrumentista experimentado.</p> <p>[3]. Eu acho de extrema riqueza que o compositor que não domina o instrumento escreva para ele [...]. <u>O violão é um caso particular porque realmente é um instrumento que temos que ter muito cuidado</u>, mas você adquire o conhecimento dele na medida em que vai se tornando íntimo com a literatura.</p> <p>[4]. A cada passo que eu dava a minha escrita para violão se aprimorava. <u>Hoje me considero uma pessoa muito segura para escrever para o instrumento</u>, mas não tenho nenhuma pretensão de achar que eu sou infalível. <u>Se hoje for escrever uma peça para violão eu vou até uma pessoa que toca o instrumento para pedir uma revisão</u>.</p>
Marcelo Rauta	<p>[1]. Eu sou pianista, formado em composição (graduado e mestre) e nunca tive tantas dificuldades em escrever para orquestra ou um instrumento solo em geral. Mas, de todos os instrumentos fora o piano, <u>o violão se mostrou o mais complexo</u>, o que apresentou diversas possibilidades de se executar uma determinada ideia, pois podemos extrair as mesmas notas em diversos locais, não é fixo igual o piano.</p> <p>[2]. <u>À medida que fui escrevendo para o violão, tomei gosto, e essas dificuldades foram diminuindo</u>. Hoje, as minhas obras mais tocadas são para o violão</p>

Pauxy Gentil-Nunes	<p>[1]. Quando eu achava uma solução que <u>parecia maravilhosa</u>, fácil de fazer, na revisão do Nicolas eram <u>propostas soluções muito diferentes e melhores</u>.</p> <p>[2]. A sensação que eu tive foi que eu <u>não conhecia o violão tão bem quanto eu imaginava</u>. É <u>muito difícil você encontrar compositores que conheçam o violão</u> de fato.</p> <p>[3]. O Nicolas, por outro lado, mostrou soluções que me surpreenderam muito. De repente um motivo era distribuído em diferentes cordas de uma maneira não muito intuitiva e que <u>eu não seria capaz de imaginar</u>. Fiquei muito surpreso com as soluções e pensei: “que incrível”.</p>
Celso Loureiro Chaves	<p>[1]. Quanto ao violão, é <u>um dos instrumentos mais estranhos com os quais já lidei</u>. A construção do instrumento é quase impeditiva da utilização do serialismo, que foi minha opção composicional em “Portais e a abside”. Tanto assim que prefiro compor para a harpa, por exemplo, do que para o violão. Creio saber como a harpa funciona. Quanto ao violão, ele <u>está sempre pregando peças, nem todas agradáveis</u>.</p> <p>[2]. Lembro de ter na minha frente, durante a composição, uma reprodução em tamanho real da <i>tastiera</i> do violão. Pelo menos isso me dava a noção espacial das alturas no instrumento, liberando-me do <u>vício de estar sempre a pensar no teclado do piano (o que teria sido um erro fatal)</u>.</p>

4) Composer's receptiveness for suggestions [28 occurrences]

Daniel Wolff	<p>[1]. Algumas coisas que eu sugeri para ele que, pelo efeito musical, talvez fosse mais interessante utilizar harmônicos do que sons reais. <u>Ele gostou do resultado</u> e mudou para harmônicos.</p> <p>[2]. Quando eu estudei a peça, o Celso veio até minha casa e eu toquei a peça para ele. Eu já havia feito algumas pequenas alterações, mas decidi tocá-la inteira para depois dizer onde eu havia alterado. Eu havia estudado, também, do jeito que estava no original. Quando eu toquei a peça com minhas alterações, fiquei com medo do que ele falaria dessas pequenas alterações que eu tinha feito. A primeira coisa que ele falou quando terminei de tocar foi: "<u>acabo de ouvir pela primeira vez Portais e a Abside</u>".</p>
Flavio Apro	
Bartholomeu Wiese	<p>[1]. Por exemplo, para a Melodia dos Cinco Irmãos eu fui até a sua casa e expliquei rapidamente a técnica do uso do dedo mínimo da mão direita. Ele ouviu com muita atenção, gostou e aceitou escrever. Dez dias depois a música já estava pronta. <u>Fiz algumas sugestões, muito pequenas, que ele acatou imediatamente.</u></p>
James Correa	<p>[1]. Isso foi fantástico. Trabalhar com ele foi muito tranquilo. <u>Ele aceitava bem as minhas sugestões.</u> [...] Tudo sempre acontecia em um clima muito amigável. Foi sempre muito tranquilo.</p> <p>[2]. <u>Alguns compositores são mais abertos, outros menos.</u> Alguns aceitam contribuições dentro do próprio processo composicional e outros não. Então acho importante colaborar com tipos diferentes de compositores e em diferentes tipos de colaboração. Estes níveis acabam sendo estabelecidos de caso a caso. Acho que o ideal é que exista uma abertura de ambos os lados para que uma coisa possa influenciar a outra, pois isso é um processo que pode engrandecer tanto o <i>performer</i> quanto o compositor. Esta é a situação em que eu mais gosto de trabalhar. Tanto como violonista quanto como compositor.</p>
Humberto Amorim	<p>[1]. <u>A receptividade é boa.</u> Nem sempre ele [Tacuchian] acata todas as sugestões. O nível de aceitação dele, para o meu nível de interferência, é bem razoável. Mas há algumas passagens em que ele diz que quer determinado efeito, por mais que sacrifique um pouco a técnica do instrumento. Ele não é passivo na interação. <u>Quando ele não concorda, eventualmente, com alguma decisão da revisão, ele deixa claro.</u> É raro, mas acontece. Na Valsa tivemos dois ou três exemplos disso.</p>
Turíbio Santos	
Nicolas de Souza Barros	<p>[1]. Geralmente, os compositores que são seguros, e que realmente têm noção, <u>gostam quando você tenta esticar as suas ideias do ponto de vista técnico</u>, ao invés de somente se ater às questões de exequibilidade.</p> <p>[2]. <u>A recepção [dos compositores para as sugestões dos intérpretes] é inconsistente.</u> Acho que quanto mais forte o compositor, menos ele se irrita com sugestões.</p>
Maria Haro	<p>[1]. Nunca ouvi queixas dele. <u>Ele sempre gostou do que sugeri.</u> Nunca reclamou.</p>
Ronaldo Miranda	<p>[1]. <u>Eu imediatamente autorizei as pequenas modificações sugeridas.</u> Em nada alteravam o conteúdo da obra.</p>

Edino Krieger

[1]. Foi uma consultoria muito útil porque depois eu passei a ter um conhecimento mais profundo das possibilidades do instrumento. Então usei isso em peças posteriores.

[2]. Eu achei muito útil. [...] A Ritmata tem uma série de procedimentos e possibilidades técnicas do violão que eu desconhecia. Isso eu devo a esse assessoramento do Turíbio. Foi muito gratificante. Foi uma aula de violão que ele me deu.

[3]. Eu tentei mostrar para ele como eu imaginava, peguei o violão e fiz o *tapping* e ele disse: “pois é, mas não resulta bem, vamos modificar”. Não mudou as notas, apenas a maneira de executar a mesma coisa. Então eu aceitei a sugestão.

[4]. Eu sempre deixo a critério do intérprete. Não tenho a preocupação de indicar tudo como deve ser feito. A participação do intérprete é muito importante e muito bem-vinda, no meu entendimento.

Ricardo Tacuchian

[1]. Experimentei muitas coisas fora do convencional para o instrumento. Discuti com o Turíbio, trocamos ideias e ele aprovou. Ele estreou a obra no Canadá, depois tocou em Paris, no Rio de Janeiro e em várias outras cidades. Mais tarde esta obra foi gravada em CD por Fabio Adour. Em suma, foi uma experiência muito boa.

[2]. Eu peço para ele tocar das duas formas e eu escolho a que me agrada. Pode ser a sugestão do intérprete ou não. É assim que funciona.

[3]. Na maioria das vezes eu concordo. Algumas vezes eu não concordo, mas na maioria das vezes a palavra final é a palavra do violonista. O importante é que a minha ideia básica não seja deturpada. É assim que eu trabalho. Tem ocorrido de uma forma muito descontraída, com um fluxo muito natural.

[4]. Eu sou aberto a toda e qualquer proposta. [...] alguns violonistas fizeram exatamente como eu escrevi, enquanto que outros trouxeram, sem mudar a minha ideia, uma versão ligeiramente modificada e pediram autorização para tocar com esta versão. Eu dei a autorização imediatamente.

Marcelo Rauta

[1]. Eu fazia a escolha e propunha quais notas, até chegar à minha ideia musical. Se eu não estivesse satisfeito com o resultado eu trocava a ideia ou o efeito desejado.

[2]. Não tive dificuldades com respeito ao processo colaborativo, só benefícios, principalmente de aprendizado.

[3]. Não sou um compositor chato, que faz questão de notinhas, ah! Só aceito se aqui for dó sustentido. Para mim a nota não faz diferença, eu quero o efeito.

Pauxy Gentil-
Nunes

[1]. A revisão dele foi muito boa. Deu uma outra dimensão para a peça. Algumas sugestões eram contra a estrutura que eu tinha na cabeça e seria difícil uma pessoa de fora entender sem analisar a obra. [...] Ele falava: “isso assim vai ficar muito melhor, vai soar melhor” e eu respondia que não podia fazer aquele ajuste porque aquela nota era importante que fosse articulada naquele timbre e isso tem que estar conectado com aquilo etc.

[2]. Eu me sinto motivado porque na minha visão a função do compositor é criar estruturas preliminares, digamos assim, e depois considerar a interação com o instrumentista, com colegas criadores, pessoas interessadas em geral. Eu recebo bem.

[3]. É uma combinação muito estranha de sons ordinários com os harmônicos. Ele sugeriu várias modificações, mas que, nesse caso, eu não aceitei todas e sugeri alternativas, devido a questões estruturais.

[4]. Por exemplo, no compasso 127, na minha versão eu pensei em uma ideia melódica, atacando todas as notas, mas de uma maneira ligada. Mas o Nicolas sugeriu fazer três ligados de dedo; ficou bem melhor.

[5]. Fiquei muito surpreso com as soluções e pensei: “que incrível”. [...] Por isso eu percebi que foi muito importante a intervenção dele: foi primordial, ainda mais para um concurso, em que a questão técnica ficaria muito em evidência.

Celso Loureiro
Chaves

[1]. A colaboração do performer, durante a composição, não é mais do que eventual. Detesto interferências durante o processo composicional.

[2]. O resultado dessas ações foi muito frutífero. O violonista Daniel Wolff foi fundamental neste processo: devo a ele a notação definitiva de todos os efeitos que estão na partitura de “Portais...”.

5) Performer's intervention level [26 occurrences]

Daniel Wolff	<p>[1]. A peça que teve <u>algumas alterações a mais</u> foi a peça do Fernando Mattos, que é um concerto para violão e orquestra [...]. Então eu trabalhei isto com o Fernando, tentando identificar onde seria perceptível e onde não. Então <u>fizemos algum tipo de alteração</u> onde não era perceptível para ficar um pouco mais padronizado.</p> <p>[2]. Eu já havia feito algumas <u>pequenas alterações</u>, mas decidi tocá-la inteira para depois dizer onde eu havia alterado. [...] Eram poucas alterações. Não lembro exatamente quais foram porque <u>naquele mesmo dia fizemos mais alterações</u>. [...] Eu pensei que trabalharíamos apenas questões de tocabilidade, mas <u>o compositor acabou reescrevendo partes da peça</u>, mas não só com base nas minhas sugestões.</p>
Flavio Apro	<p>[1]. Então temos vários exemplos históricos, a partir do Segóvia, em que percebemos uma <u>interação maior ou menor do performer com o compositor</u>.</p> <p>[2]. Eu lembro que na primeira peça havia algumas coisas que não eram possíveis e nós verificamos juntos. <u>Foram três ou quatro necessidades de modificação</u>.</p>
Bartholomeu Wiese	<p>[1]. Luiz D'Anunciação escreveu, posteriormente, outra obra, um Divertimento para Marimba e Violão, que apresentamos juntos algumas vezes. Nessa música praticamente não havia problema. Fiz <u>uma sugestão ou outra</u>, mas nada muito importante. Em outros momentos, <u>ele me consultava para ver a viabilidade de determinada frase, ou determinado acorde</u>, coisas assim.</p> <p>[2]. Por exemplo, para a Melodia dos Cinco Irmãos eu fui até a sua casa e expliquei rapidamente a técnica do uso do dedo mínimo da mão direita. Ele ouviu com muita atenção, gostou e aceitou escrever. Dez dias depois a música já estava pronta. <u>Fiz algumas sugestões, muito pequenas</u>, que ele acatou imediatamente.</p> <p>[3]. Tive, também, experiências com outros compositores não violonistas, onde <u>houve necessidade de uma troca maior de informações</u>. Por exemplo, lembro-me da obra de um compositor, que é lindíssima, mas <u>precisou sofrer alterações mais profundas, de acordes, por exemplo, para ficar funcional</u>.</p> <p>[4]. Tem outra obra de um compositor brasileiro muito conhecido, que foi bastante tocada há uns vinte anos, que <u>sofreu muitas alterações</u>. A obra é lindíssima, mas qualquer violonista que queira executá-la terá que fazer alterações.</p>
James Correa	
Humberto Amorim	<p>[1]. É preciso dizer que com o passar do tempo o <u>nível de interferência é menor</u>, porque ele vai dominando cada vez mais o <i>métier</i> daquele instrumento.</p>
Turíbio Santos	<p>[1]. Sergio Barboza (pianista) compôs dois concertos para violão e orquestra e uma série de peças solos. Conseguiu resultados deixando-se guiar por criações de sonoridades. <u>Praticamente não tive de corrigir nada</u>, pois ele sabia "brincar" com o violão.</p>

Nicolas de Souza Barros	<p>[1]. No caso específico do Luiz Otávio Braga, que toca violão, eu <u>trabalhei bastante com ele para aumentar a exequibilidade</u> das obras; esta foi a maior colaboração.</p> <p>[2]. Já com o Edino, <u>foi uma coisa muito pontual</u> porque ele sabia o que queria fazer.</p> <p>[3]. Com o Rauta foi <u>algo muito eventual</u>.</p> <p>[4]. A peça é muito boa, mas tem um problema: o terceiro movimento <u>teria que passar por uma severa adaptação para funcionar bem</u>; acaba tendo uma textura densa demais para tocar no andamento que Eisenberg pede.</p> <p>[5]. No Estúdio 1, <u>acabei sugerindo centenas de modificações</u> (em quatro momentos distintos de revisão).</p>
Maria Haro	<p>[1]. O Edino Krieger tem o Romanceiro, que é uma peça simples, mas muito linda. O que eu fiz com essa peça, e o Edino aprovou, foi <u>uma pequena modificação</u>.</p> <p>[2]. O Nicanor é muito seguro de todas as notas que quer. Então foram <u>pequeníssimas modificações</u>.</p> <p>[3]. Na Paráfrase <u>só modifiquei o último acorde</u>.</p>
Ronaldo Miranda	<p>[1]. E assim sendo fomos desenvolvendo nossa parceria. Eu comendo e ele periodicamente criticando ou sugerindo <u>pequenas mudanças</u>.</p> <p>[2]. A obra é possível. Basta que você faça <u>duas ou três modificações pequenas</u>.</p>
Edino Krieger	<p>[1]. Eu terminei a peça e mostrei a ele, que <u>fez algumas observações</u>, deu sugestões.</p>
Ricardo Tacuchian	<p>[1]. Alguns violonistas fizeram exatamente como eu escrevi, enquanto que outros trouxeram, sem mudar a minha ideia, uma versão <u>ligeiramente modificada</u> e pediram autorização para tocar com esta versão. Eu dei a autorização imediatamente.</p>
Marcelo Rauta	<p>[1]. Em nenhum momento um deles chegou a escrever um trecho sequer nas minhas obras, ou me disse, <u>coloca essa melodia aqui ou ali</u>. Ocorreu somente o seguinte, a ideia era X, e quando não foi possível de se executar, eles sugeriam <u>uma troca de nota, uma supressão ou acréscimo</u>.</p>
Pauxy Gentil-Nunes	<p>[1]. Ele realmente fez uma <u>revisão muito forte</u>.</p> <p>[2]. É uma combinação muito estranha de sons ordinários com os harmônicos. Ele sugeriu <u>várias modificações</u>, mas que, nesse caso, eu não aceitei todas e sugeri alternativas, devido a questões estruturais.</p>
Celso Loureiro Chaves	<p>[1]. A colaboração do performer, durante a composição, não é mais do que <u>eventual</u>. Detesto interferências durante o processo composicional. O encontro eventual basta para <u>resolver uma ou outra dificuldade</u> (ou curiosidade) pontual que me tenha surgido a respeito das possibilidades idiomáticas do instrumento (e do instrumentista).</p>

6) Transmitting / Learning guitar features [22 occurrences]

Daniel Wolff

Flavio Apro

[1]. Ele pedia coisas bastante específicas como levar o violão na casa dele para mostrar algumas técnicas, como funcionava a questão da tessitura, das posições, o que era impossível de ser feito, o que era possível. Lembro que ele tinha algumas perguntas bastante específicas e às vezes ele ia ao piano e tocava determinado acorde perguntando se era possível fazer uma escrita mais fechada com uma ideia de *cluster*. E também se tinha dificuldade de fazer acordes com escrita mais aberta.

[2]. Ele perguntou se existia uma tabela que permitisse visualizar [o braço do violão] enquanto estivesse compondo. Eu tinha um método de violão do Mário Mascarenhas, acho que era esse o nome. Era algo não muito recomendável, mas trazia uma tabela que apresentava o braço do violão e as notas musicais. Então emprestei este livro para o Willy e ele usou bastante esta tabela.

Bartholomeu Wiese

[1]. Por exemplo, para a Melodia dos Cinco Irmãos eu fui até a sua casa e expliquei rapidamente a técnica do uso do dedo mínimo da mão direita. Ele ouviu com muita atenção, gostou e aceitou escrever.

[2]. No meu caso, eu conversei com o compositor, marco um ou mais encontros e explico as possibilidades que o dedo cinco da mão direita trás. Tento deixar isto o mais claro possível; apresento para o compositor, seja ele violonista ou não, vários exemplos das diversas situações – utilizando o dedo cinco da mão direita e não utilizando a técnica.

James Correa

[1]. Uma das coisas que eu fiz foi entregar a ele um material que continha uma tabela com um desenho do braço do violão, com as notas e a localização na partitura. Expliquei a ele como funcionavam as posições do violão, o quanto que a mão abarca na primeira posição, segunda posição etc. Algumas possibilidades de combinação, já que há coisas que dentro de uma posição não tem como fazer, como o dedo quatro na sexta corda, o dedo um na primeira e os outros dois dedos com um intervalo de duas casas entre eles. Então foi um trabalho básico para que ele soubesse o que evitar, ficando mais simples para trabalharmos.

[2]. Fizemos cerca de cinco encontros antes de ele colocar qualquer coisa no papel e ter uma ideia do que compor. Nesses encontros ele perguntava como soavam determinadas coisas, pois ele queria ter uma noção da sonoridade. Uma destas coisas era os harmônicos. Ele perguntou-me: “qual o máximo de velocidade que você consegue tocar harmônicos de oitava?”. Eu mostrei para ele o que era possível e como soava. Então passávamos a discutir um pouco sobre isso. Harmônicos com muitos saltos de cordas são mais difíceis do que em uma corda apenas. Alguns harmônicos soam melhor em determinada região do que em outra. Ele também estava interessado no *Pizzicato Bartók* e algumas combinações, como o *Pizzicato Bartók* juntamente com harmônicos. Eu tentava fazer para mostrar que tinha problemas de dinâmica. Outra coisa que ele perguntava bastante era sobre as possibilidades de intervalos harmônicos. Havia uma preocupação da parte dele em trabalhar com coisas que fossem violonísticas, que não fossem coisas “fora da mão”. Então estes encontros foram neste sentido, ele perguntando coisas e eu mostrando. Falamos bastante sobre a utilização das cordas soltas. Ele queria saber como os violonistas lidam com as cordas soltas. Eu mostrei alguns efeitos como *campanella*, a utilização de uma corda solta para mudar de posição ou para fazer inversão de mão. Isto foi algo que ele utilizou bastante na peça.

Humberto Amorim

Turíbio Santos	<p>[1]. <u>A simplicidade e economia de notas é fundamental para o violão. Dou como o exemplo máximo a obra “Homenagem ao Túmulo de Claude Debussy” de Manuel de Falla. Sucinta mas escrita com alguém que compreendeu perfeitamente o instrumento.</u></p> <p>[2]. <u>Acho que é fundamental o compositor, senão tocar o instrumento, saiba pelo menos brincar com ele sem compromisso.</u> E a partir dessa brincadeira criar sonoridades e momentos fascinantes. Se isso não acontecer a obra será um exercício insípido e aborrecido de teoria musical.</p> <p>[3]. <u>Dar algumas aulas para o compositor não violonista.</u> É a única maneira de não termos literalmente de recompor a obra. Nesse caso vira uma parceria, não é? Dei algumas aulas para compositores amigos meus. Sempre me recusei a reescrever obras. Prefiro não tocá-las.</p>
Nicolas de Souza Barros	
Maria Haro	
Ronaldo Miranda	
Edino Krieger	<p>[1]. <u>É uma preocupação que o compositor normalmente tem. Informar-se sobre as possibilidades técnicas e expressivas de cada instrumento para poder escrever para estes instrumentos de maneira adequada.</u></p> <p>[2]. <u>Passado algum tempo ele [Turíbio Santos] me propôs compor uma peça para uma coleção que ele estava fazendo na editora Max Eschig, em Paris. Ele encomendou, a alguns compositores brasileiros, obras para esta coleção. Ele se propôs a me dar alguma informação mais adequada sobre as possibilidades do violão contemporâneo. Então passou uma tarde aqui comigo tocando coisas e mostrando possibilidades etc.</u></p> <p>[3]. <u>Ele passou comigo uma tarde, me deu uma aula de violão contemporâneo, me mostrou diversas possibilidades.</u></p> <p>[4]. <u>Eu achei muito útil [a interação com o performer]. Evidentemente que o meu conhecimento anterior do violão, que está no Prelúdio, é bem mais limitado. A Ritmata tem uma série de procedimentos e possibilidades técnicas do violão que eu desconhecia. Isso eu devo a esse assessoramento do Turíbio.</u></p>

Ricardo Tacuchian	<p>[1]. O ponto fundamental é que, em toda a história da música, os grandes compositores sempre trabalharam associados a grandes intérpretes. Eu não sou violonista, mas <u>conheço bastante o repertório do violão. Estudei métodos e ouvi muita coisa</u>. Jamais vou dominar o violão como um violonista domina. Então quando acabo uma obra eu sempre consulto um intérprete de minha confiança para que ele possa fazer uma revisão.</p> <p>[2]. <u>Eu tornei-me íntimo da literatura</u> e, obviamente, aprendi muito com os recursos que foram usados por grandes compositores do passado e do presente. Agora estou dando a minha modesta contribuição ao instrumento.</p> <p>[3]. A primeira coisa que eu fiz, mas não fiz só com o violão, fiz com todos os instrumentos, foi <u>procurar saber as características e possibilidades do instrumento. Consultei alguns métodos de ensino do instrumento e conversei com pessoas que tocam o instrumento</u>. Meu processo de evolução na música é através da audição, que é meu caminho principal. <u>Ouvi muita música com a partitura</u>. Tive contato com o repertório clássico como La Catedral do Agustín Barrios para saber como ele conseguia aqueles efeitos. Aqui do Brasil ouvi Dilermando Reis, toda a obra do Villa-Lobos porque ele trouxe inovações. Inspirei-me em obras de compositores estrangeiros como o Nocturnal do Benjamin Britten.</p> <p>[4]. E como eu era um compositor que estava me apresentando na universidade com várias obras e que ele gostava da linguagem, ele [Michael McCormick] pediu que eu escrevesse uma obra para ele. Eu disse que a minha experiência com o violão era pequena e então <u>ele me deu uma biblioteca de métodos</u> que eu estudei durante seis meses. Quando eu tinha alguma dúvida eu ia até ele e <u>pedia para me mostrar como funcionava</u>.</p>
Marcelo Rauta	<p>[1]. Geralmente quando escrevo para um instrumento que eu não tenho domínio, <u>procuro conhecer melhor o instrumento. Busco tratados de orquestração e textos</u>, não métodos específicos para um determinado instrumento, aliás, nunca olhei um método de instrumento sequer.</p> <p>[2]. Sou fã de Villa-Lobos, estudo seus procedimentos composicionais e assim também <u>me interessei por consultar suas obras para violão, em especial os estudos</u>.</p>
Pauxy Gentil-Nunes	<p>[1]. O violão é um instrumento que eu não toco, mas que cresci vendo meu irmão tocar. Ele é um excelente violonista, apesar de estar um pouco recluso, e preferir não se apresentar sempre. <u>Eu fui pegando aos poucos, pela observação, uma certa familiaridade com o braço e as técnicas</u>.</p> <p>[2]. <u>Nunca estudei nenhum método, nem repertório, nada</u>. Eu apenas conheço bem as posições.</p>
Celso Loureiro Chaves	<p>[1]. <u>Foi necessário conhecer minimamente como o som é produzido</u> ao violão; também lembro de ter na minha frente, durante a composição, uma <u>reprodução em tamanho real da tábua do violão</u>. [...] Havia também um pequeno número de efeitos que eu contava em usar; <u>estes efeitos eu os conhecia de ouvir o repertório violonístico, mais do que vê-lo escrito</u>. [...] <u>Não pesquisei nenhum método de ensino do violão</u>, os quais me parecem supremamente maçantes para o não-iniciado.</p>

7) Promoting the creation of new works [20 occurrences]

Daniel Wolff

Flavio Apro

[1]. O Willy escreveu a obra por insistência minha e de outros colegas do curso de graduação na USP. Gostávamos muito da música do Willy, então começamos a instigá-lo, mas ele sempre se desviava do nosso pedido, dizendo que achava o violão um instrumento muito difícil. Ele havia tido uma experiência anterior com uma peça para canto e violão, se não me engano. Então ele já conhecia as armadilhas do instrumento. Com a ajuda do Edelton Gloeden, que foi um incentivador do nosso pedido, o Willy se entusiasmou e começou a escrever algo, mas sem nos prometer nada concreto.

Bartholomeu Wiese

[1]. Fiz o pedido ao Ricardo Tacuchian, que compôs a Melodia dos Cinco Irmãos para a minha tese.

[2]. Atualmente estou com um projeto de extensão da pesquisa do doutorado que consiste na confecção de um CD com obras de diversos compositores brasileiros, utilizando a técnica do uso do dedo mínimo da mão direita. Estou convidando ainda, compositores violonistas e compositores não violonistas e já recebi mais seis obras.

[3]. Nossa literatura é muito pequena quando comparada à literatura dos outros instrumentos, por isso a importância de compositores não violonistas escreverem para o violão.

James Correa

[1]. Passei muito tempo insistindo para que ele [Celso Loureiro Chaves] escrevesse uma peça. O Daniel Wolff me ajudou bastante com isso.

[2]. Estou sempre pressionando outros compositores para escreverem para violão. Espero ainda conseguir fazer com que mais compositores escrevam para violão.

Humberto Amorim

[1]. Creio que este trabalho dos compositores com os violonistas é um trabalho muito frutífero que acho que deve ser instigado. Penso que os intérpretes não devem ter medo de procurar esse contato. Devem procurar o diálogo, devem procurar instigar que compositores não violonistas escrevam para o instrumento.

Turíbio Santos

Nicolas de Souza Barros

[1]. Dentro da Associação de Violão do Rio de Janeiro, a AV-Rio, começamos, em 2008, a fazer uma peça de confronto, geralmente inédita, para os concursos internos que temos. Os finalistas sempre tocam esta obra. [...] Nestes sete anos, quase todas as obras foram inéditas, com exceção daquela do Tacuchian. Todas as obras, com esta exceção, foram encomendadas pela AV-Rio, por minha sugestão.

[2]. É primordial estimular os não violonistas a comporem para o instrumento, mas que a questão do artesanato continua sendo, sobremaneira, de grande importância. Se as pessoas não têm noção, relativamente apurada, do que vão fazer, muito dificilmente farão coisas boas.

Maria Haro

[1]. Sobre pedir obras aos compositores, teve uma vez que o Nicanor escreveu para mim uma canção lenta e linda, com segundas menores. E eu falei: “que lindo Nicanor. Faz outra”. Passou uma semana e ele escreveu outra. E eu, outra vez, falei: “que lindo Nicanor. Faz mais uma”. Ele fez a terceira, que soava totalmente nordestina. Eu disse: “agora sim. Uma série de três canções é melhor que uma canção isolada”. Ele ficou contente porque eu fiquei incentivando.

[2]. O Arthur Verocai [...] tem uma Valsa que tinha apenas a primeira e segunda parte. Era linda e delicada. Eu disse para ele fazer uma variação da primeira parte. [...] Então ele fez uma terceira parte. Eu disse a ele: “Está linda esta terceira parte, mas agora faz uma variação da primeira”. Então ele escreveu uma variação linda, que era exatamente o que eu queria. Isso foi um desses momentos em que você puxa o compositor. É uma coisa que eu consegui: incentivar o compositor a escrever.

Ronaldo
Miranda

[1]. Em 1984, fui procurado por Turíbio Santos, que me solicitou a composição de uma obra para violão solo. Creio que ele já havia abordado anteriormente outros autores nesse sentido. Salvo engano, foram eles Marlos Nobre, Edino Krieger e Ricardo Tacuchian. Dispus-me a aceitar o desafio, ou seja, concordei em escrever uma peça para violão solo dedicada a Turíbio – para que fosse estreada por ele – contando com um importante oferecimento de sua parte: o seu assessoramento técnico durante o processo composicional.

Edino Krieger

[1]. A primeira peça que eu escrevi para violão foi o Prelúdio. Foi uma primeira tentativa de escrever para o instrumento, embora sem grandes conhecimentos dele. Eu mostrei esse Prelúdio ao Turíbio e disse: “é só para você tomar conhecimento, não é para você tocar”. Passado algum tempo ele me propôs compor uma peça para uma coleção que ele estava fazendo na editora Max Eschig, em Paris.

Ricardo Tacuchian	<p>[1]. <u>O primeiro violonista que me solicitou uma obra foi o próprio Turíbio</u>. Ele estava criando, em Paris, uma linha editorial de autores brasileiros e queria encomendar-me uma obra. Eu disse a ele que não tinha experiência no violão, mas ele insistiu que eu fizesse e que ele trabalharia junto comigo as dúvidas que eu tivesse. Assim eu fiz a Lúdica I.</p> <p>[2]. Tive um colega, o Michael McCormick, que era um excelente violonista, mas infelizmente ele não fez carreira porque teve uma doença séria na mão e teve que largar o instrumento. Uma vez ele disse para mim que gostaria de tocar uma peça de envergadura, uma peça de bravura para violão, mas queria uma peça nova. E como eu era um compositor que estava me apresentando na universidade com várias obras e que ele gostava da linguagem, <u>ele pediu que eu escrevesse uma obra para ele</u>.</p> <p>[3]. Quando voltei para o Brasil verifiquei que poderia explorar mais o instrumento porque o número de violonistas havia crescido exponencialmente. Além disso, <u>toda hora algum violonista me pedia música</u>.</p> <p>[4]. <u>O compositor, na realidade, trabalha por demanda</u>. Se uma orquestra está precisando de uma peça, ela faz uma encomenda e eu faço a obra. Se um amigo quer tocar uma peça, ainda que não entre dinheiro nesta relação, mas se eu gosto dele e ele gosta da minha linguagem eu escrevo a peça. E acho que vou sair ganhado se tiver uma obra minha interpretada e divulgada por este artista. <u>Esta demanda é que vai estimulando o compositor</u>.</p> <p>[5]. Depois tive contato com outro violonista, o Humberto Amorim, que se interessou muito pela minha obra. [...] O Humberto disse: "Ricardo, você tem obras de vanguarda, obras nacionalistas, obras com o Sistema T, sua obra é muito diversificada, mas você não tem nada para violão e eletrônica". Eu disse a ele que já havia largado a música eletrônica há muito tempo, não estava mais interessado e não era mais a minha linguagem. Mas <u>ele insistiu tanto que eu acabei escrevendo</u> uma peça para violão e suporte eletrônico, Refração. Ou seja, outra demanda.</p> <p>[6]. Há poucos anos atrás o Turíbio chegou até mim dizendo que queria <u>gravar um disco novo com um concerto novo para violão e orquestra dedicado a ele e gostaria que eu o escrevesse</u>. Receber um convite desses, de um violonista com a história do Turíbio... Eu estava tão ocupado, mas realmente não podia deixar de atender ao pedido do ilustre violonista e amigo.</p>
Marcelo Rauta	
Pauxy Gentil-Nunes	<p>[1]. Eu fique feliz com o resultado. A música tem sido muito tocada e acredito que isso é um pouco uma <u>consequência deste processo</u>. [...] Eu <u>tenho que escrever mais para violão</u>. Eu gostaria mesmo é de <u>ter dezenas de peças</u> (risos).</p>
Celso Loureiro Chaves	

8) Correction of unplayable sections [15 occurrences]

Daniel Wolff

[1]. A peça que eu mais trabalhei na gestão foi a peça do meu pai. Ele fazia coisas bastante impossíveis para o instrumento. Basicamente o trabalho foi tentar achar várias alternativas, usando minha experiência como arranjador, mostrando o que se ganhava ou perdia em cada uma das alternativas. Eu estudava estas versões para poder mostrar ao compositor para que ele pudesse escolher dentre elas aquilo que achava mais próximo do som ideal que ele tinha em mente.

Flavio Apro

[1]. Ele foi compondo as peças. Às vezes trazia os fragmentos e pedia para eu tocar para ver se era algo viável ou não.

[2]. Eu lembro que na primeira peça havia algumas coisas que não eram possíveis e nós verificamos juntos. Foram três ou quatro necessidades de modificação. E foram coisas que ficaram musicalmente mais interessantes que estava originalmente escrito. O que não dava para fazer em uma voz foi mudado de oitava, criando um efeito de espacialização mais interessante.

Bartholomeu Wiese

[1]. Fiz uma sugestão ou outra, mas nada muito importante. Em outros momentos, ele me consultava para ver a viabilidade de determinada frase, ou determinado acorde, coisas assim.

[2]. Por exemplo, lembro-me da obra de um compositor, que é lindíssima, mas precisou sofrer alterações mais profundas, de acordes, por exemplo, para ficar funcional. Essas coisas são normais, pois o violão é um instrumento que requer razoável conhecimento para que a obra flua idiomáticamente.

James Correa

[1]. Como violonista eu trabalhei com alguns outros compositores, mas apenas verificando se era possível tocar o que eles escreviam. Com o Celso foi uma colaboração mais completa.

[2]. Mesmo nesses encontros em que ele trazia fragmentos da música para eu experimentar a interação foi essencial. Não discutíamos apenas se aquilo podia ou não ser tocado. Eu mostrava possibilidades maiores.

Humberto Amorim

[1]. Quando você realiza e mostra ao compositor que determinadas passagens não são exequíveis da maneira como o compositor inicialmente imaginou. Este é um primeiro ponto de interferência do intérprete para reorientar o discurso musical/mecânico/técnico quando ele não é possível, ou quando é muito difícil de ser executado.

[2]. Muito comumente, também, acontecem acordes de seis notas que não são exequíveis porque uma nota está muito distante. Às vezes o compositor imagina que aquilo é possível, mas não é possível de ser executado ou fica com uma abertura muito incômoda dentro de uma passagem que é veloz.

[3]. O Prelúdio 10, por exemplo, uma seção inteira foi movida para uma oitava abaixo porque não era exequível na oitava acima. [...] No Prelúdio 2 muitas durações de notas tiveram que ser cortadas porque não havia condições de segurar a nota. Isso também é uma coisa muito comum. Às vezes o acorde é exequível, mas as notas não são duráveis até dois ou três tempos como estão notadas.

Turíbio Santos

Nicolas de Souza Barros	<p>[1]. Os compositores que são seguros, e que realmente têm noção, gostam quando você tenta esticar as suas ideias do ponto de vista técnico, <u>ao invés de somente se ater às questões de exequibilidade</u>.</p> <p>[2]. Geralmente, este parâmetro - o da <u>exequibilidade</u> - é onde o violonista-colaborador vai atuar, sendo mais raro ele (ou ela) interferir em outras áreas. [...] Vou mencionar outro exemplo: um grande compositor - creio que norte-americano (agora não está vindo à memória o nome dele), que colaborou com o violonista norte-americano Eliot Fisk. Este compositor tinha, se não me engano, uma Sonata para Violino. O Eliot fez uma adaptação da Sonata para Violino, e o compositor disse que a peça é tanto do Fisk quanto dele. Acho que ele está aludindo até certo ponto a esta questão. <u>Não foi somente uma questão de exequibilidade</u>.</p>
Maria Haro	<p>[1]. O <u>problema com a sustentação de algumas notas longas</u> é algo bem comum no violão.</p>
Ronaldo Miranda	
Edino Krieger	
Ricardo Tacuchian	
Marcelo Rauta	<p>[1]. Ocorreu somente o seguinte, a ideia era X, e quando <u>não foi possível de se executar</u>, eles sugeriam uma troca de nota, uma supressão ou acréscimo.</p>
Pauxy Gentil-Nunes	<p>[1]. Notas que <u>não dava para sustentar</u>, havia algumas, mas então eu coloquei um valor menor para que a sustentação ficasse viável. Não lembro exatamente onde foi.</p>
Celso Loureiro Chaves	

9) Collaboration modalities [14 occurrences]

Daniel Wolff	<p>[1]. Em todas elas [...] eu tive uma interação com o compositor no processo de <u>composição e/ou de revisão da obra</u>.</p> <p>[2]. A peça que eu mais <u>trabalhei na gestão</u> foi a peça do meu pai. [...] Ele já <u>tinha feito a obra</u>. Ela tinha sido escrita para o James Correa. Quando eu fui tocar a peça, bem antes de ela ser publicada, eu notei que havia várias coisas que não eram muito idiomáticas. [...] Então eu estudei a peça e nos reunimos. Na ocasião ele comentou que, a pesar de ter escrito a peça para o James, por uma série de problemas de tempo ele não tinha conseguido trabalhar a peça com o James. [...] A Toada do Dimitri Cervo, por exemplo, que não é uma peça tão violonística. A peça <u>já tinha sido revisada</u> e já tinha sido tocada. Eu a <u>revisei</u> com ele sem tê-la tocado.</p>
Flavio Apro	
Bartholomeu Wiese	<p>[1]. Luiz D'Anunciação escreveu, posteriormente, outra obra, um Divertimento para Marimba e Violão, [...] <u>ele me consultava para ver a viabilidade de determinada frase, ou determinado acorde</u> [...] para a Melodia dos Cinco Irmãos [do Tacuchian] eu <u>fui até a sua casa e expliquei rapidamente a técnica do uso do dedo mínimo da mão direita</u>. Ele ouviu com muita atenção, gostou e aceitou escrever. <u>Dez dias depois a música já estava pronta. Fiz algumas sugestões</u>, muito pequenas, que ele acatou imediatamente.</p>
James Correa	<p>[1]. Como violonista eu trabalhei com alguns outros compositores, mas apenas <u>verificando se era possível tocar o que eles escreviam</u>. Com o Celso foi <u>uma colaboração mais completa</u>.</p> <p>[2]. Acho importante colaborar com tipos diferentes de compositores e em <u>diferentes tipos de colaboração</u>. Estes níveis acabam sendo estabelecidos de caso a caso.</p>
Humberto Amorim	
Turíbio Santos	
Nicolas de Souza Barros	
Maria Haro	
Ronaldo Miranda	<p>[1]. Concordei em escrever uma peça para violão solo dedicada a Turíbio – para que fosse estreada por ele – contando com um importante oferecimento de sua parte: o seu <u>assessoramento técnico durante o processo composicional</u>. [...] Trabalhamos, eu e Turíbio, cerca de dois meses. Eu compunha a obra na sequência e ia submetendo cada trecho novo à apreciação dele [...] <i>Appassionata</i> ficou inédita por 12 anos, até que o violonista Fábio Zanon ressuscitou a obra em 1998. Eu havia <u>presenteado Fábio com a partitura, numa de suas vindas ao Rio de Janeiro, para que ele me desse o seu diagnóstico</u> [...] Um belo dia, ele me telefonou [...] e disse: “Ronaldo, a obra é possível. Basta que você faça <u>duas ou três modificações pequenas</u> [...]” “Eu imediatamente autorizei as pequenas modificações sugeridas. Em nada alteravam o conteúdo da obra.</p>

Edino Krieger	<p>[1]. Ele passou comigo uma tarde, me deu uma aula de violão contemporâneo, me mostrou diversas possibilidades. Depois <u>eu fiz a peça e, quando estava pronta, eu mostrei a ele. Não houve uma consultoria continuada.</u> Eu terminei a peça e mostrei a ele, que fez algumas observações, deu sugestões. Aquele primeiro contato que tivemos foi suficiente para que eu pudesse entender as possibilidades da escrita.</p>
Ricardo Tacuchian	<p>[1]. <u>Eu faço a peça inteira porque você só pode ter um julgamento da obra no todo. Pedacos da peça não dão uma ideia. [...] Quando a peça está terminada eu a considero uma versão provisória. Chamo um amigo para fazer uma leitura.</u> Ele pode encontrar acordes que são possíveis de tocar, mas a posição da mão fica muito desconfortável. Esse é o tipo de coisa que só o violonista vê.</p>
Marcelo Rauta	<p>[1]. Não foi um processo imposto e de coautoria, aliás como todos os violonistas que <u>revisaram</u> as minhas obras até hoje.</p> <p>[2]. Em nenhuma de minhas obras para o violão eu apresentei somente pedaços e seções aos intérpretes, até chegarmos à obra final pronta e acabada. <u>Todo o processo foi feito após eu ter colocado toda a música no papel,</u> todas as minhas ideias, a obra toda escrita. Assim, seguia-se a <u>revisão</u> para verificar as possibilidades.</p> <p>[3]. <u>A primeira versão foi revisada</u> pelo violonista Átila de Carvalho, que recebeu homenagem de minha parte em outra obra a “Bach-Atiliana”. <u>A segunda versão,</u> mais clara e mais exequível <u>teve a ajuda</u> de Renan Simões e ganhou até outro nome “Suíte Chaves”.</p>
Pauxy Gentil-Nunes	<p>[1]. Eu sempre levei a <u>partitura pronta.</u> [...] A interação começava <u>depois que a música já estava estruturada,</u> [...] mas eu nunca tive um processo colaborativo em que eu de fato levasse o <u>processo criativo em contato direto com o instrumentista.</u></p> <p>[2]. Eu <u>mandei a partitura para ele e ele mandou de volta com as revisões</u> e, nessa época conversamos por telefone. Talvez tenhamos tido somente um encontro. <u>Não foi algo contínuo,</u> nem exigiu muito tempo.</p>
Celso Loureiro Chaves	<p>[1]. <u>A criação foi solitária,</u> como creio que deve ser muitas vezes o trabalho composicional. <u>Terminado o processo de tomada de decisões</u> (composicionais), procurei intérpretes que tocassem a peça (num nível de primeira leitura, sem pressões).</p>

10) Later revisions [10 occurrences]

	<p>[1]. Não foi necessária nenhuma <u>revisão posterior</u>. Toquei a peça várias vezes em público na época em que eu fiz a revisão com o Celso, em meados dos anos 1990. [...] Uma das coisas que eu fiz foi tocar outra vez para o compositor. Fazia quinze anos que eu não tocava a peça. Chamei-o para ouvir a peça em um dia que eu estava com os alunos de mestrado. [...] Eu pensei que o Celso iria sugerir algumas alterações. Mas não. Ele disse: “Daniel, é isso. <u>Não precisa mudar absolutamente nada</u>”.</p>
Daniel Wolff	<p>[2]. <u>É sempre uma revisão constante</u>. Mas eu noto que no momento que eu já estou tocando a peça, em geral ela deixa de necessitar revisões. Teve só um caso, que foi a peça do meu pai, que eu toquei muitas vezes, inclusive na tournée deste ano. Eu a toquei oitenta vezes por todo o Brasil no Sonora Brasil em 2009. Quando eu fui estudá-la novamente para o Sonora Brasil <u>encontrei algumas soluções que não havia encontrado antes</u>. Isto é mais ou menos como uma digitação. Você estuda a peça, digita, encontra uma boa solução e toca por um bom tempo. Depois deixa de tocar a peça por dez anos. Quando volta a tocar você muda uma digitação aqui, outra ali.</p>
Flavio Apro	<p>[1]. <u>Pouca coisa [foi mudada após o processo interativo]</u>. As peças já estavam praticamente prontas. Eu lembro que na primeira peça havia algumas coisas que não eram possíveis e nós verificamos juntos. Foram três ou quatro necessidades de modificação. E foram coisas que ficaram musicalmente mais interessantes que estava originalmente escrito.</p>
Bartholomeu Wiese	<p>[1]. Na verdade, <u>uma obra vai sempre amadurecendo</u> com o tempo, e isso serve para a questão técnica, também, pois você <u>vai descobrindo caminhos melhores</u> e as digitações vão mudando por consequência.</p>
James Correa	<p>[1]. <u>Sempre há espaço para trabalhar mais</u>. O processo sofre uma maturação. Quando chega mais perto da hora de tocar a peça você começa a <u>perceber coisas que não percebia há seis ou sete meses atrás</u>, porque você passa a ter uma relação mais íntima com a peça. [...]. Para o compositor, depois de ver a peça se materializar como música, depois de todo o processo, é diferente. [...] O intérprete, quando está estudando a peça com o objetivo da performance, pode se dar conta de que algum trecho é muito difícil. Isso aconteceu comigo. Quando o Celso trouxe algumas passagens que eu li fora do contexto da música, fora da velocidade, eu considerei que dava para tocar. Mas na hora de <u>estudar para a performance, aquele trecho no contexto da música ficou super difícil de tocar. Não resultava em algo natural para a mão. Poderia ter ficado diferente</u>. O Celso modificou a peça depois. O trabalho que ele fez com o Daniel Wolff para a edição, foi resultado da avaliação dele depois da performance. <u>Eu estreei a peça na Bienal do Rio de Janeiro e, depois, o Celso até me mostrou na partitura algumas coisas que ele queria mudar</u>.</p>
Humberto Amorim	<p>[1]. O trabalho de revisão que fazemos geralmente é bastante intenso. Mas você sabe que <u>a coisa não se esgota em dois ou três encontros</u>. Muitas vezes uma grande ideia só vem depois que a peça é muito “mastigada”.</p> <p>[2]. Então nesse processo, <u>depois de um mês estudando a peça intensamente, uma ou outra solução poderiam ter um caminho melhor</u>. Eu consultei-o e, felizmente nesse caso, a peça ainda não tinha sido divulgada em larga escala. Então nós reorientamos e <u>fizemos mais duas mudanças quase um mês depois de a peça ser dada como finalizada</u>.</p> <p>[3]. <u>A peça não se esgota em um intérprete só</u>. Tampouco quando o compositor concebe. São muito famosos os casos na história do violão em que os violonistas foram crescendo, com o passar do tempo, ideias que foram agregando valor à obra.</p>

Turíbio Santos

Nicolas de
Souza Barros

Maria Haro

Ronaldo
Miranda

[1]. De minha parte, terminei a composição e fui aparando as arestas das dificuldades apontadas por Turíbio. Finalmente, houve um momento em que ele disse: “agora está bem assim. A peça já é possível de ser tocada”. [...] Quando Turíbio voltou de sua gira europeia recebi, contudo, a triste notícia de que minha obra não havia sido tocada. A estreia não acontecera. E Turíbio declarou-me ser totalmente impossível a execução da *Appassionata*. Confessou-me que errou ao me dizer antes que a peça seria possível, apesar das dificuldades técnicas. Agora, ele tinha certeza de que tais dificuldades eram intransponíveis. E, assim sendo, *Appassionata* ficou inédita por 12 anos, até que o violonista Fábio Zanon ressuscitou a obra em 1998. [...] Um belo dia, ele me telefonou [...] e disse: “Ronaldo, a obra é possível. Basta que você faça duas ou três modificações pequenas: tocar oitava abaixo uma pequena sequência do tema B na Reexposição, inverter a posição de uns dois acordes e retirar uma nota de outro acorde”. Algo assim. Eu imediatamente autorizei as pequenas modificações sugeridas. Em nada alteravam o conteúdo da obra.

Edino Krieger

Ricardo
Tacuchian

Marcelo Rauta

[1]. Essa questão da satisfação ou insatisfação me fez até praticamente reescrever uma de minhas obras para violão, a suíte “Miniaturinhazinhas” [...] A primeira versão foi revisada pelo violonista Átila de Carvalho [...] A segunda versão, mais clara e mais exequível teve a ajuda de Renan Simões e ganhou até outro nome “Suíte Chaves”.

Pauxy Gentil-
Nunes

Celso Loureiro
Chaves

11) Study of composition / Arrangement by the performer [6 occurrences]

[1]. Basicamente o trabalho foi tentar achar várias alternativas, usando minha experiência como arranjador, mostrando o que se ganhava ou perdia em cada uma das alternativas.

[2]. Eu notei uma diferença na maneira como eu encaro este trabalho de interagir com o compositor. Eu achei que ela ficou melhor depois que eu comecei a dedicar-me mais à composição, porque eu tento entender não apenas a questão instrumental, mas qual o efeito composicional que a pessoa quer.

Daniel Wolff

[3]. Há dois anos eu fui tocar no Canadá. Quando eu estava em Montreal o Alfred Brendel ia fazer uma *masterclass* com um quarteto de cordas tocando Beethoven e, posteriormente, ele iria responder perguntas do público. Nesta seção de perguntas e respostas alguém perguntou a ele: “o que você recomendaria para um estudante de piano que quer se dedicar à música?”. A resposta foi: “estude composição também”. Saiba o que é o problema de ter que escrever uma ideia musical com início, meio e fim, porque aí você vai entender melhor o texto dos compositores”. Para mim isto ajudou muito como intérprete e também quando eu trabalho com compositores, tentando entender os caminhos que eles seguem.

Flavio Apro

Bartholomeu Wiese

James Correa

[1]. Isso depende de quem está trabalhando com você. Às vezes pode causar algum desconforto. Eu passei por uma situação dessas quando estava fazendo o doutorado nos Estados Unidos. Eu tinha um colega italiano que era compositor. Insisti para que ele escrevesse uma peça para violão. Ele nunca havia escrito para violão solo. A interação foi complicada e a peça acabou não sendo terminada. Ele não conseguia me ver como intérprete. Ele acabou colocando uma barreira. Quando eu dizia que alguma coisa não estava soando bem, ele considerava que eu já estava tentando interferir na composição dele. Na realidade isso pode acabar criando um problema porque o compositor pode sentir-se intimidado.

Humberto Amorim

Turíbio Santos

[1]. Os violonistas deveriam todos praticar o exercício da composição, pois poderiam conhecer as grandes dificuldades da matéria e teriam mais ferramentas para aconselhamento aos compositores.

Nicolas de Souza Barros

Maria Haro

Ronaldo Miranda

Edino Krieger

Ricardo
Tacuchian

[1]. A cada contato que eu tenho com os violonistas eu aprendo muito. Estou aprendendo com aquele profissional que faz a coisa objetivamente. Eu imagino que o instrumentista também aprende muito comigo porque eu dou a ele a visão do criador. Um tipo de preocupação estética que, às vezes, não passou pela cabeça dele. Então eu acho que essa interação é muito útil para ambas as partes. Os dois lados saem ganhando com isso.

Marcelo
Rauta

Pauxy Gentil-
Nunes

Celso Loureiro
Chaves

12) Differences between interaction with guitarist composers and non-guitarist composers [5 occurrences]

Daniel Wolff [1]. No caso de compositores violonistas que escreveram para mim, o que acontecia era mais uma questão pessoal sobre como adaptar, pois as obras sempre vieram tocáveis. [...] Com compositores não violonistas a situação é bem diferente.

Flavio Apro

Bartholomeu
Wiese

James Correa [1]. A grande diferença é que com um compositor violonista estamos partindo de uma relação de igual para igual, pois um sabe do que o outro está falando. É bem diferente do que o trabalho com um compositor que não toca violão e está escrevendo pela primeira vez para o violão.

Humberto
Amorim [1]. Geralmente o compositor violonista tem uma ideia técnica/mecânica mais precisa do que ele quer fazer soar no violão. Muitas vezes o compositor que não é violonista tem uma ideia em mente que, dependendo do grau de relação com o instrumento, não se executa plenamente. Pelo menos não do jeito que ele pensou. Então você precisa dialogar para saber quais são as possibilidades que realmente podem ser exequíveis no instrumento. Com os compositores violonistas o diálogo é mais musical, pois as questões técnicas já estão todas resolvidas uma vez que a pessoa domina o instrumento. Com os compositores não violonistas, muitas vezes, o primeiro passo é um diálogo mais técnico sobre o que é possível ser executado ou não.

Turíbio Santos

Nicolas de
Souza Barros

Maria Haro

Ronaldo
Miranda

Edino Krieger

[1]. Jamais vou dominar o violão como um violonista domina.

Ricardo
Tacuchian

[2]. Se você for analisar os compositores que escreveram para violão, você tem aquele grupo de compositores que são violonistas e que escrevem com uma propriedade idiomática muito grande porque o instrumento está na mão deles. E tem os compositores que, apesar do conhecimento técnico e experiência, não podem alcançar o mesmo grau de idiomatismo que o instrumentista de violão alcança. Mas existe o outro lado da medalha: um violonista, quando escreve para o seu instrumento, tem a tendência de repetir os gestos, clichês e formas de abordagem do instrumento. Ele não é um compositor treinado. Às vezes é muito musical, um excelente violonista, mas corre o risco de fazer uma obra de interesse criativo relativamente pequeno. O compositor de ofício tem a função de estar sempre procurando pelo novo. Está sempre preocupado com a renovação da linguagem. Essa renovação da linguagem, às vezes, tropeça na impossibilidade idiomática do instrumento, mas isso é facilmente superável.

Marcelo Rauta

Pauxy Gentil-
Nunes

Celso Loureiro
Chaves

Appendix 16 – First draft of *After Ando's Church on the Water*

peça 1

Samuel Peruzzolo-Vieira

sul pont. *p* *f* *tambora* *ord.* *p* *pp*
f *sfz* *l.v.* *mp* *pp* *sul tasto* *pp* *lento - molto accel.*
mf *presto - molto rit.* *pp*
sul pont. *mf* *p* *ord.* *f* *tambora* *p* *ord.* *pp* *bend* *p* *tambora*
p *lento - molto accel.* *rit.* *p*
mp *lento - molto accel.* *rit.* *mp*
p *rit.* *p* *mf* *p* *mp* *p*
p *lento - molto accel.* *rit.* *p* *mf* *rit.* *p*

Appendix 17 – Second draft of *After Ando's Church on the Water*

To Marlou Peruzzolo

After Ando's church on the water for guitar

Samuel Peruzzolo-Vieira

The musical score consists of six staves of music for guitar. The first staff begins with a *sul pont.* instruction and features dynamics of *f*, *p*, and *pp*. The second staff includes *f*, *mf l.v.*, *pp*, and *p*. The third staff is marked *sul tasto* and contains a series of slurs labeled 's', with dynamics *pp*, *mf*, and *pp*, and performance instructions *lento - molto accel.* and *presto - molto rit.*. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff features a *tambora* section with an *ord.* instruction and a *p* dynamic. The sixth staff concludes the piece with various chordal textures.

Appendix 18 – Third draft of *After Ando's Church on the Water*

To Marlou Peruzzolo
After Ando's church on the water
 for guitar

Samuel Peruzzolo-Vieira

The musical score consists of five staves of music for guitar, written in a single system. The notation includes various dynamics, articulations, and performance instructions.

- Staff 1:** Starts with a *f* dynamic. Includes the instruction *sul pont.* and dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *pp*.
- Staff 2:** Starts with a *f* dynamic. Includes dynamic markings *mf*, *pp*, and *p*.
- Staff 3:** Starts with a *pp* dynamic. Includes the instruction *sul tasto* and dynamic markings *mf* and *pp*. Performance instructions include *lento - molto accel.* and *presto - molto rit.*
- Staff 4:** Starts with a *p* dynamic. Includes the instruction *l.v.* and dynamic markings *f* and *pp*. Performance instructions include *accel.* and *rit.*
- Staff 5:** Starts with a *mp* dynamic. Includes the instruction *tambora* and dynamic markings *p* and *ord.*

Musical staff with notes and slurs.

Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings: *sul pont.*, *ord.*, *bend*, *tambora*, *mf*, *mf*, *f*, *p*, *pp*, *p*.

Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings: *sul tasto*, *p*, *lento - molto accel.*, *rit.*, *p*.

Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings: *mp*, *lento - molto accel.*, *rit.*, *mp*.

Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings: *p*, *rit.*, *p*, *mf*, *mp*, *p*.

Musical staff with notes, slurs, and dynamic markings: *p*, *lento - molto accel.*, *rit.*, *p*, *mf*, *p*.

Appendix 19 – Final version of *After Ando's Church on the Water*

To Marlou Peruzzolo
After Ando's church on the water
 for guitar

Samuel Peruzzolo-Vieira

sul pont.
p *f* *p* *pp*

f *mf* *p*

sul tasto
pp *lento - molto accel.* *mf* *presto - molto rit.* *pp*

p *accel.* *rit.* *f*

mp *tambora* *ord.* *p*

Musical staff with notes and accidentals.

poco più mosso

Musical staff with dynamics and performance instructions: *sul pont.*, *ord.*, *ghost bend*, *tambora*. Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, *f*, *p*, *pp*, *p*.

Musical staff with dynamics and performance instructions: *sul tasto*, *rit.*, *p*. Dynamics include *p*, *lento - molto accel.*, *rit.*, *p*.

Musical staff with dynamics and performance instructions: *rit.*, *mp*. Dynamics include *mp*, *lento - molto accel.*, *rit.*, *mp*.

Musical staff with dynamics and performance instructions: *rit.*, *p*, *mf*, *mp*. Dynamics include *p*, *rit.*, *p*, *mf*, *mp*.

Musical staff with dynamics and performance instructions: *rit.*, *p*, *mf*, *p*. Dynamics include *p*, *lento - molto accel.*, *rit.*, *p*, *mf*, *p*.

□ = microtonal variation (slow)
 ▲ = microtonal variation (fast)

Appendix 20 – First draft of 54 toys

II.

Samuel Peruzzolo-Vieira

A

B

Legato

C

poco rit.

Appendix 21 – Second draft of 54 toys

To Marlou Peruzzolo
54 Toys
 For guitar

Samuel Peruzzolo-Vieira

Deciso

poco rit. *a tempo*

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 16/8 time signature. The second staff continues with a 3/8 time signature. The third staff features a 3-measure triplet and an *accel.* marking. The fourth staff includes an *a tempo* marking. The fifth and sixth staves show a variety of time signatures including 8/8, 4/8, 11/8, and 8/8. The seventh staff has a 3/8 time signature. The eighth staff is in 7/8 time. The ninth staff is in 8/8 time. The tenth staff concludes with a 3-measure triplet and a 3/8 time signature. The music is characterized by complex rhythmic patterns and frequent changes in meter.

Musical score for two staves in 3/8 time. The key signature has one sharp (F#). The first staff contains three measures of music. The second staff contains four measures of music, with the final measure ending with a double bar line and repeat dots.

Staff 1:
Measure 1: Treble clef, 3/8 time signature. Notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Bass clef: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3.
Measure 2: Treble clef, 3/8 time signature. Notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Bass clef: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3.
Measure 3: Treble clef, 3/8 time signature. Notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Bass clef: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3.

Staff 2:
Measure 1: Treble clef, 3/8 time signature. Notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Bass clef: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3.
Measure 2: Treble clef, 3/8 time signature. Notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Bass clef: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3.
Measure 3: Treble clef, 3/8 time signature. Notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Bass clef: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3.
Measure 4: Treble clef, 3/8 time signature. Notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4. Bass clef: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3. Ends with a double bar line and repeat dots.

Appendix 22 – Third draft of 54 toys

dedicada à Marlou Peruzzolo

54 toys

Deciso

para violão

Samuel Peruzzolo-Vieira

The musical score is written for guitar in treble clef. It begins with a 16-measure phrase labeled 'A' in a box. The first measure is marked with a '7' and a slash, indicating a barre. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 16/16. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A section starting at measure 8 is marked 'poco rit.' and 'a tempo'. A second 14-measure phrase labeled 'B' in a box begins at measure 25. The score concludes with a final cadence in measure 39.

44

51

56

60

64

67

71

75



114

f

119

123

127

poco rit.

L.H.

131

p

F

134

137

G 5x

140



Appendix 23 – Fourth draft of 54 toys

dedicada à Marlou Peruzzolo

54 toys

para violão

Samuel Peruzzolo-Vieira

Deciso

The musical score is written in 16/8 time and consists of seven staves of music. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts with a boxed letter 'A' above the first measure. The second staff includes the instruction 'poco rit.' above the music and 'a tempo' above the final measure. The third staff begins with a measure rest. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff begins with a boxed letter 'B' above the first measure. The sixth staff continues the piece. The seventh staff concludes with a final cadence. The score includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

44

Musical staff 44: Treble clef, 16/16 time signature. Measures 44-47. Key signature: one flat (Bb). The melody consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

51

Musical staff 51: Treble clef, 16/16 time signature. Measures 51-54. Key signature: one flat (Bb). The melody continues with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 52.

56

Musical staff 56: Treble clef, 16/16 time signature. Measures 56-59. Key signature: one flat (Bb). The melody features a triplet of eighth notes in measure 57 and a sixteenth-note triplet in measure 58.

60

Musical staff 60: Treble clef, 16/16 time signature. Measures 60-63. Key signature: one flat (Bb). A circled 'C' above measure 62 indicates a C-clef (soprano clef) for the next system.

64

Musical staff 64: Treble clef, 16/16 time signature. Measures 64-66. Key signature: one flat (Bb). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

67

Musical staff 67: Treble clef, 16/16 time signature. Measures 67-70. Key signature: one flat (Bb). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

71

Musical staff 71: Treble clef, 16/16 time signature. Measures 71-74. Key signature: one flat (Bb). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

75

Musical staff 75: Treble clef, 16/16 time signature. Measures 75-78. Key signature: one flat (Bb). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

79

83 D

88

93

98

102 E

105

109

114

Musical notation for measures 114-117. Measure 114 is in 7/16 time. Measure 115 is in 3/8 time. Measure 116 is in 7/16 time. Measure 117 is in 3/8 time. A dynamic marking of *f* is present in measure 117.

118

Musical notation for measures 118-122. Measure 118 is in 7/16 time. Measure 119 is in 3/8 time. Measure 120 is in 7/16 time. Measure 121 is in 3/8 time. Measure 122 is in 7/16 time.

123

Musical notation for measures 123-126. Measure 123 is in 7/16 time. Measure 124 is in 7/16 time. Measure 125 is in 3/8 time. Measure 126 is in 3/8 time.

127

Musical notation for measures 127-130. Measure 127 is in 3/8 time. Measure 128 is in 3/8 time. Measure 129 is in 3/8 time. Measure 130 is in 7/16 time. A dynamic marking of *poco rit.* is present above measure 129. The notation ends with a fermata and the label "L.H." below it.

l.v. possible

F

131

Musical notation for measures 131-133. Measure 131 is in 7/16 time. Measure 132 is in 7/16 time. Measure 133 is in 7/16 time. A box containing the letter "F" is placed above the first measure. A fermata is placed over the end of measure 133.

134

Musical notation for measures 134-137. Measure 134 is in 7/16 time. Measure 135 is in 7/16 time. Measure 136 is in 7/16 time. Measure 137 is in 7/16 time. A fermata is placed over the end of measure 137.

138

Musical notation for measures 138-141. Measure 138 is in 7/16 time. Measure 139 is in 7/16 time. Measure 140 is in 7/16 time. Measure 141 is in 7/16 time. A fermata is placed over the end of measure 141.

Musical staff 141: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents over measures 141-144.

Tempo impreciso

Musical staff 145: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 3/8 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents over measures 145-148.

poco a poco tornando al tempo primo

Musical staff 150: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 7/8 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents over measures 150-153.

Musical staff 152: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 4/8 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents over measures 152-156.

Musical staff 157: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 7/16 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents over measures 157-160.

Musical staff 161: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 3/16 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents over measures 161-167. A first ending bracket labeled '1' is present at the beginning of the staff.

Musical staff 168: Treble clef, key signature of one flat (Bb), 2/16 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and accents over measures 168-171.

171

175

178

182

185

188

affretando

a tempo

pizz.

Appendix 24 – Final version of 54 toys

dedicada à Marlou Peruzzolo

54 toys

para violão

Samuel Peruzzolo-Vieira

Moderato

The musical score is written for guitar in treble clef. It begins with a box labeled 'A' above the first measure. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of several staves of music with various time signatures (16/8, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8) and key signatures (one flat, one sharp, and natural). Dynamics include 'poco rit.' and 'a tempo'. There are also markings for 'poco rit.' and 'a tempo'. A box labeled 'B' is placed above the 25th measure. The score ends with a double bar line and repeat signs.

44

Musical staff 44: Treble clef, 16/8 time signature. Measures 44-47. Key signature: one flat (Bb). The melody consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

51

Musical staff 51: Treble clef, 16/8 time signature. Measures 51-54. Key signature: one flat (Bb). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

56

Musical staff 56: Treble clef, 16/8 time signature. Measures 56-59. Key signature: one flat (Bb). Includes a triplet of eighth notes in measure 58.

60

Musical staff 60: Treble clef, 16/8 time signature. Measures 60-63. Key signature: one flat (Bb). Includes a circled 'C' above measure 63.

64

Musical staff 64: Treble clef, 16/8 time signature. Measures 64-66. Key signature: one flat (Bb). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

67

Musical staff 67: Treble clef, 16/8 time signature. Measures 67-70. Key signature: one flat (Bb). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

71

Musical staff 71: Treble clef, 16/8 time signature. Measures 71-74. Key signature: one flat (Bb). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

75

Musical staff 75: Treble clef, 16/8 time signature. Measures 75-78. Key signature: one flat (Bb). The melody continues with eighth and sixteenth notes.

79

83

D

88

Gliss.

93

98

102

E

105

109

114

f

118

123

127

poco rit.

L.H.

l.v. possible

131

134

138

141

Musical staff 141: Treble clef, 3/8 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs and a bass line with chords. The key signature has two sharps (F# and C#).

Tempo impreciso

145

Tempo impreciso

Musical staff 145: Treble clef, 3/8 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and a bass line with chords. The key signature has two sharps (F# and C#).

poco a poco tornando al tempo primo

150

poco a poco tornando al tempo primo

Musical staff 150: Treble clef, 3/8 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and a bass line with chords. The key signature has two sharps (F# and C#).

Tempo primo

152

Tempo primo

Musical staff 152: Treble clef, 3/8 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and a bass line with chords. The key signature has two sharps (F# and C#).

157

Musical staff 157: Treble clef, 3/8 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and a bass line with chords. The key signature has two sharps (F# and C#). The word "rit." is written below the staff.

1 a tempo

161

1 a tempo

Musical staff 161: Treble clef, 3/8 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and a bass line with chords. The key signature has two sharps (F# and C#). A first ending bracket labeled "1" is shown above the first measure.

168

Musical staff 168: Treble clef, 3/8 time signature. The staff contains a melodic line with slurs and a bass line with chords. The key signature has two sharps (F# and C#).

171

3/8

175

3/8

178

3/8

182

3/8

185

3/8

188

affretando

a tempo

f

pizz.

p

3/8

Appendix 25 – First draft of *For Guitar*

To Mártou Peruzzolo
For Guitar
Samuel Peruzzolo-Vieira

Escrita para o Prémio de Interpretação
Frederico de Freitas/Universidade de Aveiro

$\text{♩} = 78$
p sempre

The score consists of several systems of notation. The first system shows a treble clef with a tempo marking of quarter note = 78 and a dynamic of *p sempre*. It features a sequence of notes with a '3' indicating a triplet. The second system includes a guitar-specific diagram with labels 'LH only', 'RH', 'behind the nut', 'edge', and 'soundboard', along with a dynamic of *f*. The third system is marked 'ord.' and 'muted', with a dynamic of *p* and a '3:2:1' ratio. The fourth system includes a '7:6' ratio and a dynamic of *mf*. The fifth system is marked 'little by little turning to Ch harmonic' and includes a dynamic of *f*. The sixth system includes a dynamic of *pp* and a 'slap on strings' instruction. The seventh system includes a dynamic of *p* and a 'bridge' instruction. The eighth system includes a dynamic of *pp* and a 'bridge' instruction.

For Guitar

The musical score is written for guitar and consists of several systems of notation. The first system features a treble clef and a dynamic marking of *(p)*. The second system includes a *cresc. poco a poco* instruction and a bracketed section labeled "ca. 6''" with the text "etc... (improvisação)" and a *gliss* marking. The third system is marked *(cresc. sempre)* and contains various guitar-specific notations such as trills, triplets, and a *5* (fifth fret) marking. The fourth system is marked *A. tpo. (♩ = 112)* and includes *LH* and *RH* (left and right hand) markings, along with a *5* marking and a *B* *sempre* dynamic. The fifth system is marked *mf* and includes the instruction "little by little turning to B^b harmonic". The final system is marked *p* and *mf*, with a *poco rall.* instruction and a *mf* dynamic.

Appendix 26 – Final version of *For Guitar*

This work was commissioned by Márlou Peruzzolo Vieira and University of Aveiro/Prémio de Interpretação Frederico de Freitas.

GENERAL INSTRUCTIONS:

- Duration: circa 3'
- Grace notes are always played very fast.
- Accidentals apply only to the note in which they are attached except in case of repeated notes and patterns.
- Numbers in parentheses indicate strings: (1) = 1st string; (2) = 2nd string etc.

		Strings behind the nut (played with the left hand)
		Slap on strings (played with the right hand thumb)
		Percussion on side (played with the left hand)
		Percussion on edge (played with the right hand thumb)
		Percussion on soundboard (played with the right hand)
		Percussion on bridge (played with the right hand)

Bi-tone (also called left-hand *pizzicato*, but it is played on the part of the string between the left hand and the nut). The F# bi-tone, which appears on the first page, can be obtained by pressing the D# on the 1st string with finger 2 and then playing a left-hand *pizzicato* with finger 1. The B bi-tone, which appears on the last page, can be obtained by pressing the G# on the 5th string and then playing a left-hand *pizzicato* with finger 1. Note that these two bi-tones will sound out of tune and this is exactly how they are supposed to sound.

For Guitar

2