

Colaboração, composição e preparação para a performance de “For guitar” para violão solo

Márlou Peruzzolo Vieira | Universidade de Passo Fundo | Brasil

Samuel Peruzzolo Vieira | Instituto Piaget | Portugal

Resumo: o presente artigo consiste em uma discussão sobre diversos processos criativos relacionados à obra *For guitar* para violão solo, composta por Samuel Peruzzolo Vieira. A peça teve origem em um processo colaborativo entre o compositor e o violonista Márlou Peruzzolo Vieira, seguindo um padrão de colaboração definido por John-Steiner (2000) como colaboração por complementariedade. O processo colaborativo conduzido durante a composição da peça é apresentado a fim de contextualizar tanto as decisões composicionais quanto as escolhas direcionadas à preparação da performance. *For guitar* apresenta aspectos relevantes relacionados à notação musical, ao uso de técnicas estendidas e de recursos percussivos. Estes elementos são discutidos pelo compositor, expressando seu processo criativo; e pelo performer, que analisa e adapta elementos da peça, fundamentando-se em escolhas interpretativas, a fim de dar fluência à performance.

Palavras-chave: Colaboração compositor-performer, Composição musical, Performance musical, Violão solo.

Abstract: this paper consists of a discussion on the creative processes related to a composition for solo guitar entitled “For guitar” written by Samuel Peruzzolo Vieira. The piece was originated in a collaborative process, according to a specific collaborative pattern defined by John-Steiner (2000) as complementarity collaboration, involving the composer and the guitarist Márlou Peruzzolo Vieira. The collaborative work undertaken during the compositional process of “For guitar” is discussed in order to contextualize both the compositional choices and the decisions related to the performance preparation. “For guitar” presents relevant aspects related to the musical notation, to the use of extended techniques and percussive resources. These elements are discussed by the composer, expressing his creative process; and by the performer, who analyses and adapts several elements of the piece, based on interpretation decisions, in order to achieve a fluent performance.

Keywords: Composer-performer collaboration, Musical composition, Musical performance, Solo guitar.

Smith (2013) explica que comissionar uma obra para o seu instrumento é uma das muitas maneiras de se fazer uma contribuição para o mundo musical, para a comunidade do violão e para o público. Esta é uma prática comum no seu duo de violões:

meu duo com Rob MacDonald, ChromaDuo, decidiu que uma das maneiras principais para fazermos uma contribuição seria através de comissões. [...] ambos temos uma paixão por música nova e reconhecemos que o repertório precisa de constante revitalização para que o violão sobreviva e prospere. (SMITH, 2013, p. 61, tradução nossa¹).

*For guitar*² é uma obra para violão solo que foi composta em 2016. Teve origem em um projeto colaborativo entre compositor e performer conduzido pelo primeiro autor deste artigo em sua tese de doutorado (VIEIRA, 2017), tendo buscado inspiração nas palavras de Smith (2013). O projeto em questão incluiu a comissão de três obras para violão solo, com o objetivo de desenvolver e discutir o trabalho colaborativo entre violonista e compositor não-violonista³, contribuindo assim para a revitalização do repertório para violão solo através da produção de obras idiomáticas⁴. As obras comissionadas para o projeto foram compostas, na sua totalidade, pelo segundo autor deste artigo que, ao abordar questões acerca do texto e da notação em sua pesquisa de doutorado (PERUZZOLO VIEIRA, 2018), incluiu *For guitar* no *corpus* de obras que acompanha a tese. A peça, apesar de ter sido comissionada para o projeto colaborativo citado anteriormente, foi também encomendada pela Universidade de Aveiro, em 2016, como peça de confronto do *Prémio de Interpretação Frederico de Freitas*⁵.

Ainda que *For guitar* esteja presente nas duas pesquisas de doutorado (VIEIRA, 2017; PERUZZOLO VIEIRA, 2018) uma discussão acerca do que levou o compositor a escrevê-la, suas

¹ “my ensemble with Rob MacDonald, ChromaDuo, decided that one of the main ways for us to make a contribution was to commission. [...] we both have a passion for new music, and recognize that the repertoire needs constant revitalization if the guitar is to survive and thrive” (SMITH, 2013, p. 61).

² Link para o vídeo da performance completa da peça: <https://youtu.be/i91QuZjNtU0>

³ O compositor participante no projeto em questão tem formação acadêmica em percussão e em composição.

⁴ Referir-se a uma obra como idiomática ou não idiomática, de acordo com LaRue (1992, p. 24), significa fazer uma relação com a capacidade ou incapacidade de se reconhecer algumas características especiais do instrumento. O autor dá alguns exemplos, dentre eles a utilização de um tipo de escrita que seja confortável para as mãos do instrumentista, visando a facilidade de execução. Huron e Berec (2009, p. 103) explicam que dependendo do quanto uma música está intrinsecamente ligada a recursos instrumentais como estes, ela poderá ser considerada mais ou menos idiomática.

⁵ Trata-se de uma competição organizada pela universidade para seus alunos do curso de música em nível de mestrado e bacharelado. *For guitar* foi estreada em Aveiro/Portugal no dia 20 de maio de 2016 pelos alunos que competiram no concurso.

influências, a sua proposta de execução instrumental inovadora e a preparação para a performance desta obra requer uma atenção particular, pois não foram debatidas nas teses mencionadas acima. Além disso, um olhar mais atualizado do processo de colaboração também é pertinente ao debate sobre a relação entre composição e performance. Por conseguinte, o objetivo do presente artigo é lançar luz sobre uma questão central da pesquisa artística escassamente explorada pelos autores em suas pesquisas anteriores: a relação entre composicionalidade e exequibilidade / idiomatismo instrumental objetivando a fluência de execução na performance da peça.

1. Colaboração entre violonista e compositor não-violonista

A composição de obras para violão por compositores não-violonistas é algo bastante particular. Berlioz (1948[1844], p. 145) explica que é difícil - para um compositor não-violonista - escrever música de alta qualidade para violão solo. A declaração de Berlioz tem sido corroborada por testemunhos de diversos compositores não-violonistas nos séculos XX e XXI, tais como Dodgson (1990), Bennett (2000), Ginastera (1978), Miranda (2010) e Tacuchian (2012), para citar alguns. Por consequência, a importância de processos colaborativos envolvendo violonistas e compositores não-violonistas é destacada por autores como Alves (2015), Summerfield (2002) e Dudeque (1994). Estes autores ressaltam a importância do trabalho desenvolvido por violonistas como Andrés Segovia, Julian Bream, David Starobin entre outros, que inspiraram e colaboraram com compositores não-violonistas, levando à criação de algumas das mais importantes obras do repertório durante o século XX.

Vale ressaltar que há um grande número de publicações abordando tópicos relacionados à escrita para violão. Este é o caso de Schneider (2015), Bonaguri (2015), Josel e 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]). A contribuição desta bibliografia é inquestionável, pois apresenta as várias características, potencialidades e limitações do instrumento. Entretanto, nesta bibliografia raramente é debatido aspectos relacionados a processos colaborativos entre compositor e performer.

A relevância de processos colaborativos entre compositor e performer é reconhecida há vários séculos, tendo na colaboração entre Joachim e Brahms (SCHWARZ, 1983) no século XIX um dos mais significativos exemplos na história da música. Como área de pesquisa, entretanto, é uma área relativamente recente: Domenici (2010, p. 1142) explica que o compositor Lukas Foss (1963) foi provavelmente o primeiro autor a escrever sobre o assunto.

Definições sobre processos colaborativos são oferecidas por diversos autores: John-Steiner (2000), ao se referir às diversas formas de criação artística, explica que “em trabalhos colaborativos, a apropriação mútua é resultado de um contínuo engajamento durante o qual os envolvidos ouvem, empenham-se e procuram alcançar pensamentos e ideias partilhadas uns com os outros” (JOHN-STEINER, 2000, p. 199, tradução nossa⁶). Barrett (2014), ao discutir colaboração especificamente na área da música, define o processo como

uma gama de elementos, incluindo tempo e comprometimento com o diálogo, muitas horas de trabalho em conjunto, confiança mútua, propriedade compartilhada, capacidade de dar e receber críticas construtivas, e complementariedade em vez de repetição de habilidades e conhecimento. (BARRETT, 2014, p. 8-9, tradução nossa⁷).

Estas definições são semelhantes, pois se referem à mistura de pensamentos e ideias ao longo de um processo de compartilhamento de conhecimentos complementares. Fitch e Heyde (2007) corroboram essas definições quando afirmam que “colaboração é frequentemente um caso em que o performer dá ao compositor acesso a sua ‘caixa de truques’, ou então o compositor apresentando rascunhos a serem testados, adaptados, descartados ou refinados” (FITCH; HEYDE, 2007, p. 73, tradução nossa⁸).

Especificamente em relação à colaboração entre violonistas e compositores não-violonistas, Viana (2009) explica que

⁶ “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” (JOHN-STEINER, 2000, p. 199).

⁷ “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” (BARRETT, 2014, p. 8-9).

⁸ “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” (FITCH; HEYDE, 2007, p. 73).

Para compositores e arranjadores não violonistas a técnica da escrita violonística é inicialmente, sob determinados aspectos, algo misterioso. A multiplicidade de efeitos e modos de tocar violão - e isto nas mais variadas escolas deste instrumento [...] fazem com que o compositor ou o arranjador necessitem de um bom violonista para demonstrações, bem como para a revisão final da partitura. (VIANA, 2009, p. 7).

Este entendimento de Viana (2009), que diz respeito a processos colaborativos como uma importante fonte de informação para compositores não-violonistas, é corroborado por Bennett (2000), que ainda sugere que tais compositores devem ter uma experiência com o instrumento em mãos:

É extremamente importante, para jovens compositores, ter uma experiência ‘em mãos’ com o instrumento para o qual estão escrevendo. Além disso, ter performers para debater sobre o instrumento e explicar técnicas que funcionam ou que não funcionam. Estou certo que dois terços dos compositores não têm ideia do que é o violão além de sua afinação [...]. É muito importante que os violonistas estejam em contato com os compositores, encorajando-os a compor e mostrar a eles como escrever para o instrumento. (BENNETT, 2000, p. 70, tradução nossa⁹).

Esta importância de trabalhar com o performer, conforme destaca Bennett (2000), é endossada pelo compositor Hans Werner Henze, que descreve o importante impacto que a colaboração com o performer trouxe a sua primeira sonata para violão solo, conforme se lê no prefácio da partitura:

Então começou a colaboração com o instrumentista que se estendeu por várias fases, a partir das quais adquiri um conhecimento mais profundo das técnicas e do mundo sonoro do violão. Poderia ir além e dizer que esta colaboração me deu um novo conceito de como escrever para um instrumento com uma rica tradição. O violão é [...] um instrumento com muitas limitações, mas também com muitas áreas inexploradas e profundas dentro destas limitações. Ele possui uma riqueza sonora capaz de abarcar tudo que se pode encontrar em uma grande orquestra contemporânea. (HENZE, 1976, p. 1, tradução nossa¹⁰).

⁹ “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” (BENNETT, 2000, p. 70).

¹⁰ “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 a ‘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” (HENZE, 1976, p. 1).

É possível notar que colaborações entre violonistas e compositores não-violonistas se caracterizam por processos em que músicos de diferentes áreas combinam seus conhecimentos específicos para a criação de obras musicais. Este padrão de colaboração é denominado por John-Steiner (2000, p. 196-204) de colaboração por complementariedade. Tal processo levou muitos compositores não-violonistas a escrever música de alta qualidade e refinamento para o violão, caracterizando-o como uma das principais abordagens colaborativas. Com isso, a natureza deste padrão colaborativo contribuiu significativamente para a criação de obras idiomáticas para o instrumento e também para ampliação e difusão do repertório.

2. Processo colaborativo

Como mencionado anteriormente, o processo colaborativo em que *For guitar* estava inserida incluiu a composição outras duas obras do mesmo compositor. Não houve especificações relacionadas à duração, forma ou estilo das peças. O compositor foi solicitado, no entanto, a experimentar ideias musicais contrastantes a fim de gerar maior variedade de assuntos para discussão. Como resultado, diferentes modalidades de colaboração foram exploradas nesse processo, as quais foram detalhadas em publicação anterior (VIEIRA, 2016).

Para o processo colaborativo, o qual foi totalmente registrado em vídeos, ficou previamente acordado que o compositor escreveria as três peças (seções ou peças inteiras) sozinho e então enviaria o material produzido para o performer antes das sessões colaborativas presenciais. Com isso, as sessões de colaboração foram bastante objetivas, já que o performer pode trabalhar sobre os materiais previamente, evitando sessões demasiadamente longas. Isso, obviamente, não impediu a criação de novas ideias e a descoberta de outras possibilidades técnico-interpretativas durante as sessões de colaboração.

Para o caso específico da obra *For guitar*, é relevante explicar que o primeiro encontro entre compositor e performer, no projeto colaborativo, consistiu em uma demonstração das características e possibilidades sonoras do violão. Uma vez que até a finalização da primeira sessão colaborativa nenhuma ideia composicional havia sido colocada no papel ou sequer idealizada, a gravação deste

primeiro encontro auxiliou significativamente o compositor no momento em que compunha *For guitar*.

Para experimentar diferentes modalidades de colaboração, em *For guitar* foi empregada uma modalidade diferente das outras peças comissionadas. Neste caso, a contribuição do violonista consistiu basicamente em uma revisão da partitura completa da obra, a qual foi inteiramente composta sem um contato próximo.

As sugestões do performer levaram em consideração o fato de a peça também ter sido comissionada como peça de confronto para o prêmio de interpretação organizado pela Universidade de Aveiro. Por conta disso, foram adicionadas digitações de mão direita, indicações precisas para os harmônicos naturais e artificiais, além de algumas pequenas modificações.

Um ponto importante a ser ressaltado é que *For guitar* engloba mais aspectos idiomáticos do instrumento do que as peças para violão solo que o compositor havia escrito anteriormente. Ainda que se trate da obra mais curta das três (pouco mais de três minutos de duração), *For guitar* se destaca das demais pela ampla gama de recursos técnicos, pelo desdobramento da tradição interpretativa instrumental na sua vertente mais experimental e pelo emprego de uma escrita própria que contempla estes recursos. Sobre este último ponto, vale ressaltar que o aspecto notacional se orientou por uma sinalética na qual o compositor procurou dialogar com as literaturas do violão e da percussão.

3. Processo composicional

Inicialmente é importante destacar a relação do compositor com a prática instrumental e a sua relação com a performance. O conhecimento que possui sobre percussão clássica contribui para levar a cabo um conjunto de ideias oriundas da escrita para instrumentos de altura indeterminada. Estes conhecimentos se mostraram claramente possíveis de serem utilizados no violão. Um exemplo do universo da percussão que pode ilustrar este aspecto são os casos onde somente a indicação do instrumento a ser utilizado é apresentada (por exemplo, uma caixa-clara ou um triângulo). Há também casos onde os intérpretes devem determinar as especificidades tímbricas da obra, como quando deve escolher qual a região do triângulo o performer deve tocar. É certo que, salvo os casos das músicas puramente eletrônicas, qualquer obra instrumental pressupõe abertura interpretativa,

visto que esta abertura opera dentro de um espaço ontológico caracterizado pela subjetividade da performance. No entanto, este espaço torna-se, na escrita para percussão, exponencial, posto que será regido por outros fatores que o compositor é obrigado a abrir mão do controle. Nestes casos, é necessário contar não só com a imprevisibilidade de cada interpretação, mas sobretudo com questões fundamentais que estão alheias à interpretação, nomeadamente as características físicas e acústicas de cada instrumento, seus materiais e suas dimensões variáveis. Para todas estas questões, o ponto de encontro entre a criação e a performance está na notação. Ou seja, no intuito de ilustrar o ponto de fusão entre a intenção do compositor e do intérprete, a notação surge como um elemento catalisador da colaboração.

For guitar abrange uma variedade de técnicas considerável. A produção de sons de altura indefinida que combina técnicas variadas faz de *For guitar* uma peça multifacetada. A procura por uma escrita idiomática é resultado de alguns aspectos subversivos à escrita tradicional, como é o caso dos *bi-tones* obtidos a partir de *pizzicatos* de mão esquerda, ou com a produção de harmônicos a partir de notas abafadas (*quasi-harmônicos*), que serão exemplificados a seguir. Um dos principais objetivos de *For guitar* foi promover um alargamento das potencialidades sonoras e técnicas do instrumento em uma obra relativamente curta e compatível com o nível universitário de graduação. Tal como ocorre em diversas obras de Helmut Lachenmann, não se trata de abordar as técnicas estendidas como um complemento às técnicas tradicionais, mas como um elemento gerador da composição. Em *For guitar*, ainda que procurando desenvolver uma narrativa coerente do ponto de vista da quantidade e da variabilidade de recursos utilizados, o ponto de partida da composição passou por reverenciar efetivamente o potencial polifônico e idiomático do violão como instrumento solista. Assim, o nome *For guitar* surge como uma afirmação de uma escrita embasada nas características próprias do instrumento.

3.1 Notação

Uma questão importante em *For guitar* foi a adaptação da escrita idiomática a um sistema de notação que conseguisse combinar as técnicas tradicionais do repertório canônico com as percussões,

as notas com o timbre alterado e as técnicas mais comumente usadas na música dos séculos XX e XXI. Em resumo, o emprego de técnicas estendidas.

De acordo com Lunn (2010, p. 1-2), as técnicas estendidas são abordagens instrumentais inovadoras que partem do princípio de que os sons são produzidos através da utilização de uma abordagem instrumental que modifica o timbre tradicional do instrumento. É evidente que, para isso, deve-se considerar um conjunto de situações de ordem histórico-estilística, cultural, ideológica e até mesmo mecânica que podem ou não envolver uma determinada técnica estendida, mas que não serão abordadas neste artigo porque já foram discutidas pelos autores em publicação anterior (PERUZZOLO VIEIRA, 2018).

3.1.1 Notação prescritiva

Notação prescritiva ou notação de ação é um método de escrita que se aproxima mais da tablatura, onde as ações performativas são determinadas pela indicação de onde tocar no instrumento, ao contrário do sistema tradicional de notação que indica quais notas devem ser tocadas (KANNO, 2007, p. 232). A notação prescritiva opõe-se à notação descritiva, pois não busca indicar os fenômenos sonoros a partir de parâmetros tradicionais como altura, duração, articulação e intensidade. Zampronha (2000) complementa esta diferenciação explicando que a notação prescritiva diz ao intérprete quais ações ele deve empregar para produzir a música. Isso faz com que o resultado sonoro seja uma decorrência das ações indicadas. Por outro lado, a notação descritiva implica em uma indicação do resultado sonoro desejado, não indicando ao intérprete o que deve ser feito para o produzir (ZAMPRONHA, 2000, p. 55).

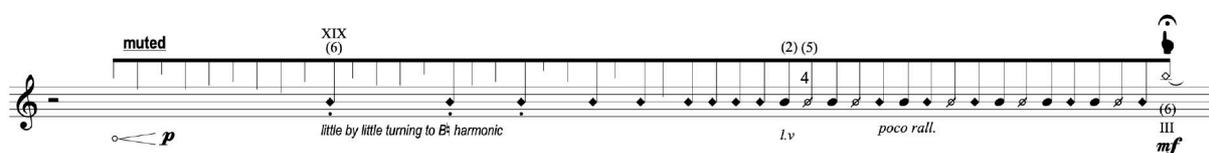
Segundo o mesmo autor, as partituras tradicionais combinam notação descritiva e prescritiva (ainda que normalmente o primeiro tipo predomine), uma vez que relacionam o fazer musical enquanto discurso composicional com o movimento físico da performance. Isto não quer dizer que as partituras, dentro desta diferenciação entre prescritiva e descritiva, devam ser exclusivamente simbólicas (STONE, 1980) ou mesmo precisas (KOELLREUTTER, 1990). Por isso, estes dois tipos de notação apresentam algum nível de indeterminação. Há, no entanto, alguns problemas com esta diferenciação que devem ser referidos: Primeiramente as notações não partilham do mesmo plano

Nesta parte ocorre a técnica de *bi-tone* porque na primeira corda do violão há duas frequências sendo emitidas que acabam sendo sobrepostas: uma nota Fá sustenido tocada de forma convencional e uma nota Fá sustenido microtonal obtida pelo *pizzicato* de mão esquerda. Esta última é gerada na porção sonora invertida da corda (ou seja, na porção da corda entre a mão esquerda e a pestana do instrumento e não entre a mão esquerda e o cavalete). Para se obter essa nota Fá sustenido na primeira corda utilizando esta técnica, o dedo 2 da mão esquerda deve estar pressionando a nota Ré sustenido na primeira corda e o dedo 1 será responsável por realizar o *pizzicato*.

Aparentemente todas as notas Fá sustenido mostradas na Figura 1 parecem soar de forma igual. Entretanto, as três diferentes técnicas de execução levam a um efeito pouco comum devido ao fato de que a nota Fá sustenido tocada com *pizzicato* de mão esquerda, formando um *bi-tone*, na primeira corda, ser microtonal. Além disso, a mesma nota é obtida na segunda corda através de um harmônico. O objetivo desta seção passava por jogar com as características tímbricas do instrumento e com o fato de poder produzir sons bastante diferentes usando a mesma nota. Como resultado, a combinação das técnicas de execução possibilita a exploração de sonoridades microtonais do violão¹². Esta sonoridade específica do instrumento foi elaborada apenas analisando a gravação da primeira sessão de colaboração em que esta técnica foi exemplificada.

For guitar termina com a mesma ideia, porém transposta para um registro diferente do instrumento (Figura 2).

FIGURA 2 –Final de *For guitar*.

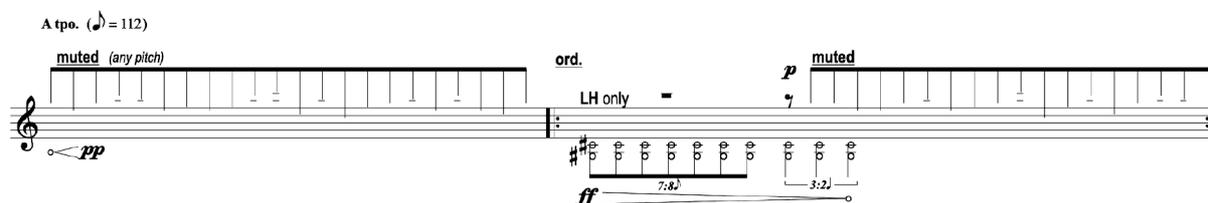


Fonte: PERUZZOLO VIEIRA (2016a, p. 2)

¹² Na partitura, inclusive, há uma indicação de que o Fá sustenido *bi-tone* irá soar desafinado, mas é exatamente assim que deve soar.

Outro aspecto interessante adotado nesta peça é o uso de escrita indeterminada (Figura 3):

FIGURA 3 – Indeterminação na escrita.



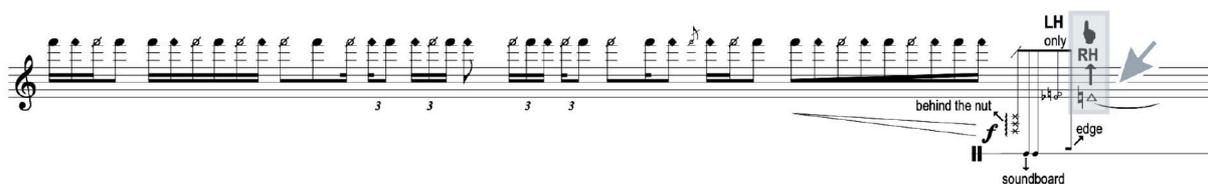
Fonte: PERUZZOLO VIEIRA (2016a, p. 1)

Neste caso, o performer pode escolher quais notas irá tocar. Isto é bastante útil quando são combinadas notas sem altura definida com notas percutidas apenas pela mão esquerda, sendo estas últimas escritas em notação com altura determinada. A indeterminação, neste trecho da peça, implica em decisões relacionadas à performance. Por exemplo, nos pontos em que os efeitos se sobrepõem, por ter a mão esquerda ocupada realizando as notas percutidas, o performer terá que utilizar a mão direita tanto para abafar as notas indeterminadas (com o dedo polegar) quanto para tocar as cordas (alternando dedos indicador e médio). Decisões dessa natureza serão debatidas na seção seguinte.

4. Preparação para a performance

As decisões relacionadas à performance tiveram origem na revisão da partitura realizada pelo violonista. No que se refere às modificações sugeridas, pode-se destacar que, no rascunho de *For guitar*, o compositor usou um triângulo para indicar harmônicos tocados com *tapping* (Figura 4). O propósito era de diferenciá-lo do harmônico regular obtido ao pinçar a corda.

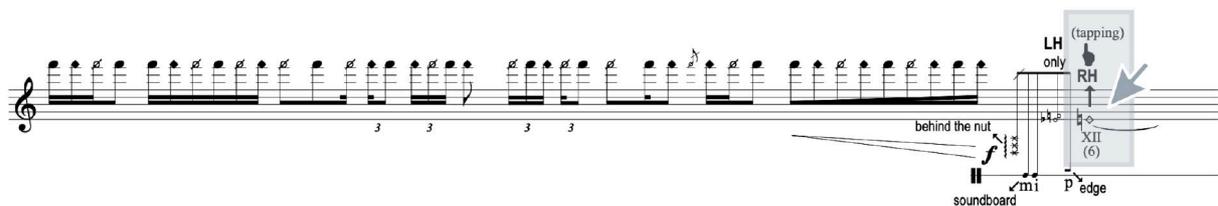
FIGURA 4 – Harmônico obtido por *tapping* de mão direita notado na partitura como um triângulo.



Fonte: PERUZZOLO VIEIRA (2016b, p. 1)

Como esse efeito já estava indicado com um símbolo específico colocado acima da nota, seria mais simples para um violonista ler este harmônico indicado da forma tradicional - cuja notação normalmente é um losango. Somado a isso, também foi acrescentado a indicação precisa de corda e casa onde se realiza o harmônico, além da indicação *tapping* (Figura 5).

FIGURA 5 – Substituição do triângulo por losango na notação do harmônico.



Fonte: PERUZZOLO VIEIRA (2016a, p. 1)

For guitar utiliza uma série de indicações de notação não convencionais para o violão, conforme pode ser visto na figura 6:

FIGURA 6 – Versão final da bula de *For guitar*.

		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.

Fonte: PERUZZOLO VIEIRA (2016a, p. i)

Esta característica da peça é resultado da tentativa do compositor de transpor a escrita percussiva para o violão. Porém, no caso dos harmônicos, manter o tipo de notação tradicional do violão é relevante para que, durante a performance, o violonista tenha uma reação imediata de realização do harmônico ao visualizar seu símbolo de notação na partitura. Essa adaptação se justifica ainda mais porque a peça deveria ser preparada pelos competidores do concurso da Universidade de Aveiro em pouco menos que um mês.

Outra pequena adaptação sugerida está relacionada à execução de alguns efeitos percussivos. Trata-se de uma seção que era possível de ser tocada da maneira inicialmente concebida pelo compositor, mas que uma solução alternativa poderia gerar uma execução mais natural para o performer. O compositor inicialmente pensou que todos os efeitos percussivos na borda e na lateral do instrumento poderiam ser executados tanto pela mão direita quanto pela mão esquerda. Além disso, o compositor também imaginou a execução do efeito tanto na parte superior ou inferior do instrumento. Apesar de estes efeitos percussivos poderem ser executados em diferentes partes do violão, alguns deles funcionam melhor se executado sempre na mesma região do instrumento e atribuídos a uma mão específica do performer. A nota marcada na figura 7 é um exemplo disso:

FIGURA 7 – Padrão percussivo não idiomático indicado no rascunho de *For guitar*.

Fonte: PERUZZOLO VIEIRA (2016b, p. 2)

Neste caso, o compositor escreveu uma percussão tocada pela mão direita na lateral do violão, já que a mão esquerda teria sido utilizada para tocar as notas Mi bemol e Fá. A ideia era gerar uma alternância entre mão esquerda e mão direita. Um efeito possível, mas esta ordem de execução requer que a nota seguinte – o harmônico obtido através do *tapping* – deva ser tocado com a mão esquerda (a fim de manter a alternância das mãos), não sendo a forma mais prática de execução.

Uma alternativa seria executar tanto a percussão na lateral quanto o harmônico com a mesma mão (mão direita). Trata-se de um movimento possível, porém pouco natural devido ao andamento

da peça, que requer um movimento relativamente rápido neste trecho. Ambas alternativas são possíveis, mas poderiam ser confusas, especialmente para os participantes do concurso. Por isso, a sugestão para este trecho foi a de realizar a percussão na borda superior do corpo do instrumento, sendo executada pelo polegar da mão direita. Para atingir a borda superior do violão com este dedo, o violonista irá girar sua mão direita fazendo com que o dedo médio esteja em uma posição ideal para, após a percussão, girar a mão na direção oposta e então executar o harmônico com *tapping*.

Também pensando em uma maior fluência na execução, a mesma ideia foi sugerida para a percussão na lateral, a qual seria melhor que fosse executada sempre pela mão esquerda e na parte inferior do corpo do violão. Como são efeitos que soam de forma similar (golpe na lateral e golpe na borda do instrumento), esta alteração pareceu bastante lógica, tendo o compositor concordado de imediato. Como resultado, a alternância entre mão esquerda e mão direita na execução da peça se tornou mais natural e, conseqüentemente, mais fácil. Além disso, cada efeito percussivo passaria a ser sempre tocado no mesmo lugar no instrumento, mantendo um padrão de execução. A figura a seguir indica as alterações realizadas (Figura 8).

FIGURA 8 – Efeitos percussivos adaptados.

The image shows a musical score for guitar in treble clef, marked 'A tpo. (♩ = 112)'. The score includes various musical notations such as chords, single notes, and rests. Several percussive effects are indicated by asterisks (*) and blue arrows pointing to specific notes. The annotations include 'LH' (Left Hand) and 'RH' (Right Hand) above the staff, and 'mi' (middle finger) and 'p' (pizzicato) below the staff. The score also features dynamic markings like 'ff sempre' and 'pizz. Bartók', and performance instructions like 'rasg.' (rasgueado) and '3' (triplets). The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Fonte: PERUZZOLO VIEIRA (2016a, p. 2)

Na seção central, a peça assume um estilo mais percussivo (Figura 9). Por sua familiaridade com a composição para instrumentos de percussão, o compositor apostou numa narrativa que mais se assemelha a estes instrumentos, explorando assim as capacidades percussivas do violão.

Uma demanda técnica atribuída ao violonista é a necessidade de desconstruir a postura tradicional de colocação de mão direita e mão esquerda no instrumento. Como analogia, pode-se inferir que o gestual implícito nas manobras para a execução dos sons percussivos em *For guitar* remete aos movimentos e à coordenação de um percussionista em um *setup* de percussão múltipla. Com isso, foi possível também repensar a autonomia de cada mão do violonista: enquanto uma mão pinça uma corda, a outra produz um efeito percussivo. Isso faz com que não haja uma relação direta entre as mãos e que ambas trabalhem não apenas por complementaridade, mas também de maneira independente.

Quanto à preparação para a performance, pode ser destacada a relevância das adaptações realizadas em alguns momentos da peça, objetivando trazer fluência à execução. Tanto a inclusão de sugestões de digitação quanto a adequação da notação e indicação precisa para a realização de harmônicos tornaram a leitura da peça mais acessível ao performer. Além disso, a padronização de alguns efeitos percussivos atribuídos a uma mão específica do violonista e a uma região específica do corpo do violão tornou a execução mais natural, não desconsiderando dois aspectos importantes na concepção da obra: o gestual decorrente da movimentação de mãos e o seu consequente aspecto visual. O ritual da performance de *For guitar* é, portanto, impactante não só para o violonista, pois permite a expansão da gama de recursos técnicos/interpretativos conforme as demandas da peça, com também para o público - pelo seu aspecto auditivo e visual.

Em suma, pelas informações apresentadas e conforme o entendimento dos autores, pode-se classificar *For guitar* como uma significativa contribuição ao repertório violonístico e ao mundo da música de concerto. A afirmação de Smith (2013) apresentada na introdução, sobre a relevância de se comissionar novas obras a fim de revitalizar o repertório, é corroborada pelo êxito da peça, bem como do projeto colaborativo que deu origem à *For guitar*.

REFERÊNCIAS

ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. New York: W. W. Norton, 2002.

ALVES, Julio Ribeiro. *The history of the guitar: its origins and evolution* [Handbook for the guitar literature course at Marshall University]. Huntington: Marshall University, 2015. Disponível em: <http://mds.marshall.edu/music_faculty/19/>. Acesso em: 10 set. 2016.

- BARRET, Margaret S. et al. The scattering of light: shared insights into the collaborative and cooperative processes that underpin the development and performance of a commissioned work. In: BARRET, Margaret S. (Ed.). *Collaborative creative thought and practice in music*. Surrey: Ashgate, 2014. p. 17-31.
- BENNETT, Richard Rodney. Composing for the guitar (Fevereiro de 1996). In: TOSONE, Jim. *Classical guitarist: conversations* (p. 64-80). Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2000. Entrevista.
- BERLIOZ, Hector. *Treatise on instrumentation*. New York: Edwin F. Kalmus, 1948 [1844].
- BLATTER, Alfred. *Instrumentation and orchestration*. 2 ed. Boston: Schirmer, 1997.
- BONAGURI, Piero. *Un chitarrista per i compositori: osservazioni e suggerimenti sullo scrivere per chitarra*. Bologna: Ut Orpheus, 2015.
- BREAM, Julian. How to write for the guitar. *The score & I. M. A. magazine*, v. 19, p. 19-26, Mar, 1957.
- DODGSON, Stephen. Writing for the guitar: comments of a non-guitarist composer. In: QUINE, Hector. *Guitar technique: intermediate to advanced*. New York: Oxford University Press, 1990. p. 88-99.
- DOMENICI, Catarina. O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 20, 2010, Universidade do Estado de Santa Catarina. *Anais do Congresso da Anppom*. Florianópolis, 2010. p. 1142- 1147.
- DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Curitiba: Editora UFPR, 1994.
- FITCH, Fabrice; HEYDE, Neil. 'Recercar': the collaborative process as invention. *Twentieth-century music*, v. 4, n. 1, p. 71-95, 2007.
- FOSS, Lukas. The changing composer-performer relationship: a monologue and a dialogue. *Perspectives of New Music*, v. 1, n. 2, p. 45-53, 1963.
- GILARDINO, Angelo. La notazione. In: CHIESA, Ruggiero (Org.). *La chitarra*. Torino: E.D.T Edizione di Torino, 2010. p. 99-166.
- _____. *La grammatica della chitarra: manuale ad uso dei compositori non chitarristi*. Volume 3. Ancona: Bèrben, 1999.
- _____. *La grammatica della chitarra: manuale ad uso dei compositori non chitarristi*. Volume 2. Ancona: Bèrben, 1996.
- _____. *La grammatica della chitarra: manuale ad uso dei compositori non chitarristi*. Volume 1. Ancona: Bèrben, 1994.
- GINASTERA, Alberto. *Sonata for guitar, op. 47*. Boosey & Hawkes, 1978. Partitura, 16 páginas. Violão solo.
- GODFREY, Jonathan. *Principles of idiomatic guitar writing*. Tese (Doutorado em música). Indiana University, Bloomington, 2013.

- HENZE, Hans Werner. *Royal winter music: first sonata on shakespearean characters for guitar*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1976. Partitura, 35 páginas. Violão solo.
- HURON, David; BEREC, Jonathon. Characterizing idiomatic organization in music: a theory and case study of musical affordances. *Empirical Musicology Review*, v. 4, n. 3, p. 103-122, 2009.
- JOHN-STEINER, Vera. *Creative collaboration*. New York: Oxford University Press, 2000.
- JOSEL, Seth; TSAO, Ming. *The techniques of guitar playing*. Kassel: Bärenreiter, 2014.
- KACHIAN, Christopher. *Composer's desk reference for the classical guitar*. Pacific: Mel Bay Publications, 2010.
- KANNO, Mieko. Prescriptive notation: limits and challenges. *Contemporary music review*, v. 26, n. 2, p. 231-254, 2007.
- KOELLREUTTER, Hans Joachim. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.
- LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis*. 2 ed. Sterling Heights: Harmonie Park Press, 1992.
- LUNN, Robert Allan. *Extended techniques for the classical guitar: a guide for composers*. Tese (Doutorado em música). Ohio State University, Columbus, 2010.
- MAS, Jean-Luc. *Sonorités nouvelles pour guitares*. Paris: Gérard Billaudot, 1986.
- MIRANDA, Ronaldo. Entrevista concedida a Márlou Peruzzolo Vieira (outubro de 2008). In: VIEIRA, Márlou Peruzzolo. *Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda: o tratamento octatônico e as constâncias musicais brasileiras* (p. 86-94). Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010. Entrevista.
- PERUZZOLO VIEIRA, Samuel. *Como se toca isso? Entre a notação e a hermenêutica, a composição musical*. Tese (Doutorado em música). Universidade de Aveiro, Aveiro, 2018.
- _____. *For guitar*. Aveiro: não publicada, 2016a. Partitura, 3 páginas. Violão solo.
- _____. *For guitar* [rascunho do compositor]. Aveiro: não publicada, 2016b. Partitura, 3 páginas. Violão solo.
- SCHNEIDER, John. *The contemporary guitar*. London: Rowman & Littlefield, 2015.
- SCHWARZ, Boris. Joseph Joachim and the genesis of Brahms's violin concerto. *The Musical Quarterly*, v. 69, n. 4, p. 503-526, 1983.
- SMITH, Tracy Anne. Now I need more: on commissioning for the guitar. *Soundboard*, v. 39, n. 1, p. 61, 2013.
- STONE, Kurt. *Music notation in the twentieth century: a practical guide*. New York: Norton, 1980.
- SUMMERFIELD, Maurice Joseph. *The classical guitar: its evolution, players and personalities since 1800*. 5 ed. Blyden on Tyne: Ashley Mark Publishing, 2002.
- TACUCHIAN, Ricardo. Celso Faria interviews Ricardo Tacuchian (março de 2012). In: FARIA, Celso. *A collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório*

brasileiro para violão (p. 106-108). Dissertação (Mestrado em música), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Entrevista.

TITRE, Marlon. *Thinking through the guitar: the sound-cell-texture chain*. Tese (Doutorado em música). Leiden University, Leiden, 2013.

ULLOA, Mario. *Recursos técnicos, sonoridades e grafias do violão para compositores não violonistas*. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

VIANA, Andersen. A escrita para violão por compositores e arranjadores não violonistas. *Meloteca*, 2009. Disponível em: <<http://www.meloteca.com.br>>. Acesso em: 14 jun. 2011.

VIEIRA, Márlou Peruzzolo. *The collaborative process from the performer's point of view: a case study of non-guitarist composers*. Tese (Doutorado em música), Universidade de Aveiro, Aveiro, 2017.

_____. Collaboration between non-guitarist composers and guitarists: analysing collaborative modalities applied to the creative process. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 471- 492, dez, 2016.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical*. São Paulo: Annablume, 2000.

SOBRE OS AUTORES

Márlou Peruzzolo Vieira é doutor em performance pela Universidade de Aveiro/Portugal, mestre em performance pela Universidade Federal de Goiás e bacharel em violão pela Universidade Federal de Santa Maria. Apresentou-se no Brasil, Portugal, Inglaterra, Irlanda, Itália e Croácia. Foi premiado no Concurso latino-americano Rosa Mística (Curitiba), Concurso nacional Eustáquio Grilo (Brasília) e Concurso nacional Musicalis (São Paulo). Como docente, foi professor na Universidade Federal de Goiás, no conservatório de música São Teotónio - Coimbra/Portugal. Atualmente é professor de violão, harmonia e contraponto na Universidade de Passo Fundo. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7120-1377>
E-mail: marlouvieira@yahoo.com.br

Samuel Peruzzolo Vieira é doutor em composição pela Universidade de Aveiro/Portugal, mestre em performance pela Texas A&M University-Commerce/EUA e bacharel em percussão pela UFSM. Atualmente é professor de composição no Instituto Piaget/Portugal e integra o grupo de pesquisa do INET-md na Universidade de Aveiro. Mantém intensa atividade como compositor, tendo trabalhado com diversos solistas e grupos camerísticos. Suas composições são apresentadas em vários países da América do Sul, América do Norte e Europa. Ganhou o prêmio Funarte de composição em 2010 e no ano seguinte o primeiro prêmio no concurso da PAS/EUA. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5080-044X> E-mail: samuelperuzzolo@gmail.com

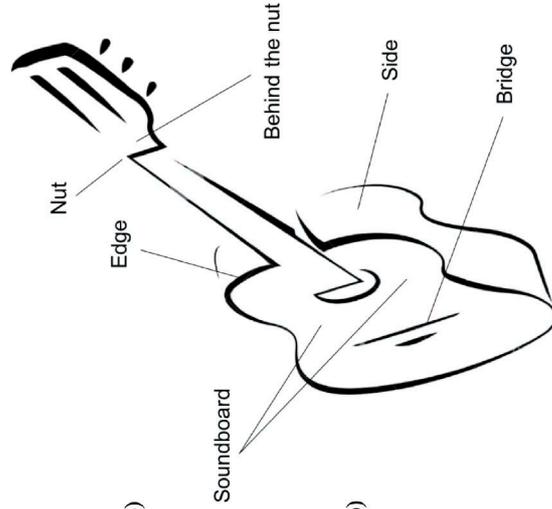
APÊNDICE

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.

	<i>Pizzicato alla Bartók</i>		Strings behind the nut (played with the left hand)
	Harmonic		Slap on strings (played with the right hand thumb)
	Harmonic played with right hand tapping		Percussion on side (played with the left hand)
	Left hand only		Percussion on edge (played with the right hand thumb)
	Left hand pluck		Percussion on soundboard (played with the right hand)
	Right hand only		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.

