

Versão de Sérgio Abreu para *Poco Adagio*, de C.P.E. Bach: comparação e análise instrumental

Cauã Borges Canilha | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil

Daniel Wolff | Universidade Federal do Rio Grande do Sul | Brasil

Edelton Gloeden | Universidade de São Paulo | Brasil

Resumo: O presente texto aborda a versão para violão solo de Sérgio Abreu (1948-2023) do *Poco adagio*, da *Sonata per il flauto traverso solo senza basso*, Wq 152 (H 562), de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), comparando-o com o original e analisando suas características instrumentais. Busca-se esclarecer as modificações, os procedimentos e as soluções instrumentais encontradas pelo arranjador. Abreu acrescenta linhas de baixos e acompanhamentos, modifica notas da melodia, reordena notas da melodia, modifica ritmos, substitui pausas por notas, reescreve trechos com polifonias implícitas e adiciona ornamentos. São analisados também recursos mecânicos referentes à realização prática de uma possível versão ao violão, como as digitações de melodias em uma mesma corda, o uso de cordas soltas para mudanças de posição, a utilização de dedos guias, dedos pivôs, aberturas e sobreposições inversas. A partir deste debate é possível apresentar os aspectos musicais e instrumentais do arranjo e as características envolvidas nas escolhas do arranjador.

Palavras-chave: Sérgio Abreu, arranjo e transcrição, Carl Philipp Emanuel Bach, violão.

Abstract: This article discusses the version for solo guitar by Sérgio Abreu (1948-2023) of the *Poco adagio*, from the *Sonata per il flauto traverso solo senza basso*, Wq 152 (H 562), by Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), comparing it with the original and analyzing its instrumental characteristics. It seeks to clarify the changes, procedures and instrumental solutions found by the arranger. Abreu adds bass lines and new accompaniments, modifies and reorders melody notes, modifies rhythms, replaces rests with notes, rewrites passages with implicit polyphonies and adds ornaments. Resources related to the practical realization of a possible version on the guitar are also analyzed, such as melodic fingerings choices on a single string, the use of open strings for position changes, the use of guide fingers, pivot fingers, stretches and inverse overlaps. From this debate it is possible to present the musical and instrumental aspects of the arrangement and the characteristics involved in the arranger's choices.

Keywords: Sérgio Abreu, arrangement and transcription, Carl Philipp Emanuel Bach, classical guitar.

Este texto se direciona aos que se interessam no trabalho de Sérgio Abreu como arranjador e busca dar maior visibilidade a este arranjo, ainda pouco tocado. Como o manuscrito deste arranjo apresenta digitações e dedilhados notados, são possíveis inferências mais claras sobre as intenções musicais e instrumentais de Abreu. A partir da comparação do arranjo com o original para flauta e da análise das escolhas instrumentais, busca-se esclarecer as modificações, os procedimentos e as soluções utilizadas por Sérgio Abreu neste arranjo.

Sérgio Abreu foi um instrumentista e luthier de tamanho destaque que suas realizações como arranjador podem aparecer ofuscadas em uma primeira vista. De fato, o próprio Abreu, classifica como “ocasional” sua atuação como arranjador:

Eu não me dedicava àquilo. Uma vez ou outra, ou quando dava vontade... Se bem que desde que a gente começou a tocar violão, uma vez ou outra eu gostava de experimentar, fazer um arranjo, mas depois isso ficou de lado. De qualquer maneira, o arranjo é uma coisa assim bem ocasional. Eu dedicava muito pouco tempo a isso. (Sérgio Abreu in. MORAIS, 2007, p. 155-156)

Mesmo não direcionando a realização de transcrições e arranjos¹, a mesma atenção que dedicou às carreiras de intérprete e luthier, muitos de seus arranjos representam uma contribuição importante para o repertório do violão. Sérgio Assad, por exemplo, diz que foi influenciado por Abreu não só como intérprete, mas também como arranjador: “Embalado pela desenvoltura que o Sérgio tinha pra fazer as suas transcrições, eu também comecei lentamente a esboçar as minhas primeiras tentativas nesse mundo mais criativo, o que foi algo extremamente positivo pro nosso futuro.” (Sérgio Assad, in DIAS, 2015, p. 25).

Além de ambos (Sérgio Assad e Sérgio Abreu) ficarem conhecidos pelos seus trabalhos em duo com os respectivos irmãos (Duo Assad e Duo Abreu, respectivamente), eles também desenvolveram importantes trabalhos como arranjadores. Vários destes arranjos foram escritos para dois violões, visando, claro, o repertório dos duos. Entre os arranjos de Sérgio Abreu para o Duo Abreu pode-se destacar a *Fantasia BWV 906*, de Johan Sebastian Bach, *El Puerto* e *Evocación* (de *Iberia*), de Isaac Albéniz, as *Six Pieces from the Book of 1726*, de Jean Phillip Rameau e a *Tocatta*, de Domenico Scarlatti. Sobre este repertório Edelson Gloeden comenta que

¹ Neste trabalho, o termo arranjo é utilizado com mais frequência, embora ambos os termos possam aparecer utilizados de forma praticamente indistinta. Isto é brevemente detalhado na subseção seguinte, *Referencial teórico*.

Dois focos principais foram explorados por Sérgio: um voltado a obras de compositores barrocos como Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau, Georg Philipp Telemann e J.S. Bach, e o outro dedicado aos complexos movimentos da *Iberia* de Isaac Albéniz. Tal processo revelou uma exploração engenhosa na escolha criteriosa de tonalidades, no uso de *scordature* não convencionais, e na distribuição equilibrada da escrita, visando à mais perfeita aproximação e fidelidade aos textos originais. (Edelson Gloeden in DIAS, 2015, p. 13).

Gloeden destaca que Sérgio Abreu se debruçou sobre *Iberia* e obras barrocas. Para Sérgio, os arranjos preencheriam possíveis lacunas de repertórios para violão e, mais especificamente, para dois violões. Em entrevista, o próprio ressalta, de maneira direta, a importância dos arranjos como “reforços” para o repertório.

[Luciano Moraes, entrevistador] Mas na sua maneira de ver, qual a importância da transcrição para a constituição do repertório, agora falando mais do aspecto histórico do violão partindo de Tárrega, qual foi a seu ver, a importância da transcrição para a história do violão?

[Sérgio Abreu] Bom, como um reforço, né? Sem dúvida nenhuma. (MORAIS, 2007, p. 155-156)

A escolha por arranjar a *Sonata per il flauto traverso solo senzabasso*, Wq 152 (H 562), de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), composta em 1747, está inserida neste contexto. Sérgio Abreu, em entrevista a Luciano Moraes, demonstrou particular interesse neste arranjo, destacando justamente sua qualidade de reforço, já citada. São raras as obras tocadas ao violão que dialogam com o estilo rococó: “Ele ponderou acertadamente que os violonistas não dispõem de muitas obras entre o Barroco e o Classicismo e essa obra, em estilo rococó, poderia preencher uma importante lacuna no repertório de nosso instrumento.” (Luciano Moraes, in DIAS, 2015, p. 124-125).

Luciano Moraes escreve que “indo além do *Solfegietto*, uma das poucas obras existentes desse compositor em transcrição para violão, Sérgio imaginou a peça como um meio-termo entre as suítes para alaúde do pai de Carl Philipp e a *Grande Sonata* de Paganini (1782-1840)” (Luciano Moraes, in DIAS, Ricardo, p. 124-125). Considerando que os violonistas têm no repertório obras importantes de um barroco tardio (compositores como J.S. Bach, S.L. Weiss e D. Scarlatti) e de um estilo clássico (como F. Sor, M. Giuliani, D. Aguado) realmente percebe-se uma lacuna e o arranjo da Sonata de C.P.E. Bach visa preencher este espaço.

Porém preencher uma lacuna estilística não era o único critério de Sérgio Abreu na escolha do repertório a ser arranjado. Outro fator fundamental para Abreu diz respeito à capacidade do arranjo, quando tocado ao violão, soar pelo menos tão bem quanto no original e/ou apresentar algo novo. Na declaração abaixo, Abreu comenta sobre este seu ponto de vista, em relação a aspectos como o resultado instrumental e os critérios para a escolha do repertório a ser arranjado:

O critério para isso era que esses arranjos fossem não apenas totalmente fiéis ao original, mas que, de preferência, acrescentassem alguma coisa através dos recursos expressivos do violão. Ou seja, que não fosse simplesmente tocar no violão uma obra que fosse de outro instrumento. A ideia era mostrar algo mais, algo novo dessas músicas através do violão. (Sérgio Abreu, in DIAS, 2015, p. 110).

Assim, a escolha das obras se daria não somente pela necessidade de preencher a lacuna do repertório, incluindo obras de diferentes estilos, mas também pela capacidade da realização instrumental ao violão em acrescentar algo novo no discurso da obra. Este “acrescentar algo novo” só pode realmente ser medido através da prática, com o arranjo sendo efetivamente executado. Neste sentido, Sérgio Abreu destaca o caráter prático que permeava o processo de realização de arranjos para o Duo Abreu:

Eu costumava começar a fazer a transcrição de uma peça que nos interessasse. Fazia uma página, tocávamos. Se soasse mal, partíamos para outra, se soasse bem, continuávamos. Eu escrevia outra página, e checávamos de novo, até decidir se a tocaríamos ou não. Hoje eu tenho dezenas de começos de arranjos guardados... (Sérgio Abreu, in DIAS, 2015, p. 110).

Apesar da aparente simplicidade em verificar o que “soava bem ou mal”, deve-se destacar que o nível de exigência de Sérgio Abreu visava a excelência independente do trabalho realizado, como intérprete, como *luthier* e, também, como arranjador. O próprio Abreu comenta que dezenas de seus arranjos acabavam guardados ainda no começo, por não passar nesta seleção. O arranjo da Sonata, todavia, parece ter sido aprovado. De acordo com Moraes, “Sérgio não encontrou tempo para gravar a *Sonata* de Carl Philipp, mas manifestou interesse em que meu trabalho de mestrado contemplasse essa transcrição de maneira mais cuidadosa do que de fato foi feito”. (Luciano Moraes, in DIAS, 2015, p. 124-125). Não há informações que este arranjo da Sonata tenha sido gravado ou mesmo tenha sido tocado publicamente.

Considerando que o próprio Abreu parece ter aprovado o resultado deste arranjo, a ponto de considerar gravá-lo, e que o mesmo engloba os critérios fundamentais para Abreu — o estilístico (de preencher uma lacuna do repertório) e o instrumental (de apresentar algo novo) — o presente texto investiga algumas características deste arranjo e apresenta uma transcrição cuidadosa de seu manuscrito *Poco adagio*, em versão digitalizada². São apresentadas e debatidas as adaptações e modificações feitas por Sérgio Abreu em comparação com o original para flauta solo. As escolhas do arranjador são discutidas tanto sob o viés musical quanto instrumental.

Esta comparação é realizada na seção *Comparação entre as versões e análise instrumental*. A *Comparação entre as versões* se refere mais diretamente às divergências textuais entre as duas versões, às modificações do texto musical. Neste sentido, são detalhadas, por exemplo, as modificações referentes a notas, alturas e figuras rítmicas. Como estas escolhas textuais são indissociáveis às questões instrumentais envolvidas na elaboração do arranjo, a *análise instrumental* é feita na mesma seção. Neste sentido, são detalhados, por exemplo, a utilização das cordas soltas em mudanças de posição, as digitações de uma melodia em uma mesma corda, dedos guias, dedos pivôs e sobreposições inversas, dentre outros. Relacionando estes dois aspectos, textuais e instrumentais, é possível o diálogo entre as escolhas textuais e os recursos específicos do violão utilizados por Sérgio Abreu na elaboração do arranjo. Após a comparação direta entre as versões e o isolamento das divergências entre elas, são analisadas as modificações e soluções propostas pelo arranjador e debatidos os aspectos musicais, harmônicos e instrumentais que parecem conduzir as escolhas de Sérgio Abreu. Como ambas as versões estão na mesma tonalidade (Lá menor), a comparação dos textos nesta etapa pode-se dar de forma bastante direta.

1. Referencial teórico

O manuscrito do arranjo da *Sonata per il flauto traverso solo senzabasso*, Wq 152 (H 562) se encontra no inventário de Sérgio Abreu. As partituras aí presentes ainda estão sendo organizadas por Ricardo Dias, amigo e biógrafo de Sérgio. Neste trabalho são apresentadas algumas figuras oriundas de uma cópia deste manuscrito, pertencente a Edelson Gloeden. Este arranjo não foi

² MuseScore foi o aplicativo utilizado para realização da transcrição.

editado ou publicado comercialmente, de forma que este manuscrito é a única aqui fonte utilizada. O arranjo é comparado ao original para flauta. As partituras comparadas são: a cópia digital do manuscrito do original para flauta³ e a cópia digital do manuscrito do arranjo de S. Abreu⁴.

Amorim e Martelli (2022) apresentam brevemente o debate sobre as possíveis divergências entre a utilização dos termos transcrição e arranjo (p. 2-3). Para os autores “ambos são utilizados ora com sentido próximo (quase sinônimos), ora marcando uma distinção entre o que seria uma abordagem teoricamente mais fiel à partitura (transcrição) e outra na qual desponta um processo de manipulação mais livre do conteúdo original (arranjo)” (AMORIM; MARTELLI, 2022, p. 2). Distinção semelhante é feita por Adler (1989), que afirma que “transcrição é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical a outro. Arranjo envolve mais do processo composicional, já que o material pré-existente pode ser não mais do que uma melodia ou mesmo parte de uma melodia para a qual o arranjador deve suprir harmonia, contraponto e eventualmente até ritmo [...]”.⁵ (ADLER, 1989, p. 512)

No presente texto, não é aprofundada esta diferenciação (se mais fiel ou mais livre ao original) e os termos versão, transcrição e arranjo são usados como sinônimos, visto que, na prática, são utilizados de forma quase indistinta. Apenas quando no contexto de transcrever o manuscrito para um aplicativo digital de edição de partituras é exclusiva a utilização do termo transcrição. Neste caso, não caberiam os termos arranjo ou versão. Amorim e Martelli escrevem que as “transcrições e arranjos são associados aos mais diversos gêneros, estilos e formações” e podem ser divididas entre “o repertório tanto da ‘música de concerto quanto de tradições ‘populares’ ou folclóricas” ou de “obras vocais ou instrumentais, sejam elas adaptações de músicas solo, camerísticas ou mesmo orquestrais” (AMORIM; MARTELLI, p. 3). O arranjo de *Poco adagio*, de Sergio Abreu, pode ser inserido no contexto do repertório da música de concerto e classificado como adaptação de obra solo instrumental. Detalhando ainda mais esta classificação, é possível

³ Disponível em https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP26944-PMLP04561-BachCPE_Solo_Flute_Sonata_Wq132_ms.pdf. Acesso em 26 abr. 2023.

⁴ É também consultada a edição de Musikalisches Mancherley, por George Ludewig Winter, de 1763, Berlin.

⁵ “Transcription is a transference of a previously composed work from one musical medium to another. Arranging involves more of the compositional process, for the previously existing material maybe as little as a melody or even a partial melody for which the arranger must supply a harmony, counterpoint, and sometimes even rhythm [...]” (tradução nossa)

dizer que é uma transcrição de um instrumento solo, flauta, para outro solo, violão.

Obras para instrumentos melódicos, como a flauta, quando transcritas para violão, instrumento harmônico, geralmente têm à melodia acrescidos baixos e preenchimentos harmônicos. Isso ocorre devido à textura do violão geralmente soar “vazia” se tocada apenas a linha melódica original. Nas transcrições de obras originais para piano, por outro lado, geralmente ocorre o oposto e são recorrentes as omissões de notas. No quarto capítulo de sua tese *Transcribing for guitar: a comprehensive method*, Daniel Wolff aborda transcrições de música originalmente escrita para instrumentos melódicos, com natureza menos polifônica que o violão. Aí são debatidos os elementos envolvidos e os procedimentos aplicados na realização deste tipo transcrições para o violão. O autor apresenta quatro procedimentos de transcrição: adição de notas, alterações oriundas de características instrumentais, mudança de oitava, subtração de notas (WOLFF, 1998, p. 180).

Em sua análise sobre acréscimos de notas, Wolff apresenta três tipos de adições: de preenchimento de acordes, de baixos e de notas agudas. As adições de baixos podem ocorrer de diferentes formas e por diferentes motivos: a linha dos graves pode ser complementada com notas melódicas que não aparecem no original, pode se mover em intervalos de terças ou sextas em relação à melodia, pode apresentar fragmentos imitativos ou linhas melódicas novas e notas pedais. A adição de agudos pode ocorrer quando a melodia original está no registro grave e pode ser acrescentada uma nova linha aguda ou quando uma nota melódica original fica não-resolvida. Wolff (p. 176) alerta que é importante que o arranjador tenha conhecimentos de harmonia e contraponto, para decidir quais serão e onde estarão as notas acrescentadas. Aparecem no arranjo de Sergio Abreu estes e outros procedimentos de acréscimo de notas. Além do preenchimento de acordes, foram acrescentados baixos, com linhas melódicas novas ou fragmentos imitativos, que complementam as notas da melodia original. Na seção *Comparação entre as versões e análise instrumental* são detalhados os diferentes motivos e formas que o arranjador realiza os acréscimos de notas.

O segundo procedimento apresentado por Wolff (alterações oriundas de características instrumentais) diz respeito a “possibilidades na transcrição que resultam de considerar a sonoridade característica e as possibilidades técnicas da instrumentação original” (WOLFF, p. 199). Neste sentido, o arranjo seria concebido visando atingir certo efeito musical similar ao obtido no original.

A partir das digitações propostas por Abreu no arranjo para violão não é possível perceber, sem margem a dúvidas, uma intenção clara no sentido do violão imitar características sonoras da flauta. Por outro lado, como a obra está digitada, é possível perceber o cuidado quanto a sonoridades e possibilidades técnicas particulares do violão. O uso de cordas soltas assim como a possibilidade de utilização de ligados técnicos são exemplos de elementos específicos do violão que são considerados pelo arranjador. Assim, são debatidas as escolhas do texto, de quais notas entram ou são modificadas em relação ao original, também sob o viés da sua realização prática ao violão. Tendo o violão um idiomatismo instrumental peculiar, muitas das escolhas do arranjo estão relacionadas à realização prática do trecho. Alisson Alípio relaciona o idiomatismo instrumental a “paralelismos de mão esquerda, padrões de arpejos e desenhos melódicos condicionados à divisão física (que é cromática) do espelho do braço do instrumento” (ALÍPIO, 2014, p. 38). Devemos lembrar que Sergio Abreu desejava que seus arranjos pudessem apresentar “algo novo” ao serem tocados ao violão. Assim, é fundamental considerar os aspectos instrumentais como ferramentas para analisar as modificações e propostas de Sergio Abreu sobre a partitura.

Em relação às mudanças de oitava, deve-se considerar a diferença de tessitura da flauta e do violão. Ambos estão em clave de sol, mas o segundo soa uma oitava abaixo⁶. Para além dos registros normais de cada instrumento, Wolff aponta outras razões para a mudança de oitava, como “separar uma linha original em duas vozes em registros diferentes” (WOLFF, 1998, p. 206), deslocar uma oitava abaixo notas isoladas da melodia, principalmente em tempos fortes (WOLFF, 1998, p. 207) ou por limitações em relação às texturas.

As subtrações de notas em transcrições a partir de obras para instrumentos melódicos são menos frequentes. Todavia, podem ocorrer, por exemplo, por preferência textural ou por questões instrumentais, visando facilitar tecnicamente a passagem. São mais recorrentes em transcrições de instrumentos harmônicos como o piano ou instrumentos melódicos como o violino, que podem realizar mais de uma nota simultânea. No arranjo de *Poco adagio* não foram encontradas subtrações de notas.

Foram encontrados no arranjo de *Poco adagio* procedimentos de modificações de notas para além dos já apresentados. Sergio Abreu reescreve em mais de uma voz trechos em que a melodia

⁶ A escrita para violão é feita normalmente em clave de tenor, que soa uma oitava abaixo do que o escrito.

possui polifonia implícita, procedimento também apresentado por Wolff. Abreu utiliza também modificações na melodia, acréscimo de notas onde há pausas, reordenação de notas/alturas, modificações de ritmo, destaque para polifonias implícitas e acréscimo de ornamentos. Neste sentido, o objeto de estudo, o arranjo de Sérgio Abreu, direciona os procedimentos de análise.

Embora modificações apresentadas por Wolff também considerem aspectos instrumentais, se relacionam mais diretamente à comparação e confecção do texto, da partitura da obra, do que à mecânica envolvida nas escolhas de digitação e dedilhados; no presente texto estes termos são conceitualmente diferentes. O termo digitação se refere aos dedos utilizados pela mão esquerda e dedilhado aos dedos de mão direita. Esta escolha se baseia no senso de que *digitar* implica o ato de pressionar ou distribuir os dedos de uma determinada forma, como feito pela mão esquerda do violonista, enquanto *dedilhar* está ligado à ideia de ferir ou atacar cordas, como feito pela mão direita do violonista. Esta diferença, já aplicada ao violão, é também apresentada por Alisson Alípio, em acordo com as definições do Dicionário Grove de Música (SADIE, 1994): “convencionaremos chamar de digitação ‘a ação de prender as cordas com a mão esquerda’ (dedos 1, 2, 3 e 4) e dedilhado, ‘o ato de tanger as cordas (...) com a mão direita’ (dedos polegar, indicador médio e anular, abreviados por *p*, *i*, *m*, *a*, respectivamente” (ALÍPIO, 2014, p. 25). A citação também inclui as correspondentes abreviações, utilizadas ao longo deste texto.

Como ocorre em outros instrumentos, no violão as digitações e dedilhados escolhidos costumam refletir diretamente as ideias musicais de seus autores. Assim, é possível observar e examinar a utilização dos procedimentos técnicos instrumentais adotados por Sérgio Abreu através da notação das digitações e dedilhados. A análise destes procedimentos se baseia na experiência instrumental dos pesquisadores e usa como referências autores como Abel Carlevaro (1979), Eduardo Fernandez (2000), Alisson Alípio (2014) e Cauã Canilha (2017), que apresentam e debatem o conjunto de conceitos técnicos e mecânicos que fazem parte do vocabulário encontrado na literatura violonística. Os quatro autores citados, cada qual à sua maneira, propõe classificações e conceituações de movimentos que fazem parte da técnica do violão e estão relacionados diretamente ao resultado musical alcançado. As conceituações sobre a mecânica utilizadas nestes trabalhos são apresentadas e debatidas no decorrer da análise da seção seguinte, *Comparação das versões e análise instrumental*.

Abel Carlevaro, o mais antigo dos citados, é o nome de maior destaque em relação à teoria instrumental do violão na América Latina. *Escuela de la Guitarra* (CARLEVARO, 1979) expõe os fundamentos teóricos que influenciaram grande parte dos professores de violão em universidades brasileiras e latino-americanas, e é, ainda atual, o trabalho base para os demais citados acima. *Técnica, mecanismo y aprendizaje* (FERNANDEZ, 2000) foi escrito por um de seus alunos mais destacados, Eduardo Fernandez. Este propõe uma diferença fundamental para a teoria instrumental: a diferença entre técnica e mecanismo. Para o autor, mecanismo se refere ao “conjunto de reflexos adquiridos que tornam possível tocar violão”⁷ (FERNANDEZ, 2000, p.11), “é uma estrutura interdependente de reflexos adquiridos por meio de uma aquisição e arquivamento de sensações neuromotoras, que torna possível no seu conjunto possuir a capacidade geral ou abstrata de tocar”⁸ (FERNANDEZ, 2000, p. 14). Já a técnica é aplicada a uma passagem musical, com uma concepção musical clara e desejada, “é a capacidade concreta de poder tocar uma determinada passagem da maneira desejada”⁹ (FERNANDEZ, 2000, p. 14). No caso do arranjo de Sérgio Abreu é possível discutir tanto as questões puramente mecânicas dos movimentos envolvidos na escolha da digitação quanto as implicações musicais envolvidas nestes movimentos (ou seja, a técnica).

Os outros dois trabalhos citados, de Alisson Alípio e Cauã Canilha, são oriundos de pesquisas acadêmicas brasileiras. O primeiro propõe, como fica claro no título autoexplicativo de sua tese, uma *Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípio e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão* (2014). São utilizadas como referência, direta e indiretamente, as conceituações do que o autor chama de parâmetros motores, texturais, estilísticos, instrumentais, técnicos, sonoros, temporais e contextuais (2014, p.28-92). Já a dissertação de Cauã Canilha, *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi* (2017), se debruça sobre os aspectos puramente mecânicos, de forma a classificá-los e ordená-los visando uma didática de aprendizagem destes movimentos. Alguns símbolos aí

⁷ “Llamaremos los mecanismos al conjunto de reflejos adquiridos que hacen posible tocar la guitarra” (tradução nossa).

⁸ “[...] mecanismo es una estructura interdependiente de reflejos adquiridos por medio de la adquisición y archivo de sensaciones neuromotoras, que hace posible en su conjunto poseer la capacidad general o abstracta de tocar” (tradução nossa).

⁹ “[...] la capacidad concreta de poder tocar un pasaje determinado de la manera deseada” (tradução nossa).

propostos são utilizados neste artigo para representar aspectos mecânicos na partitura.

A partir desta análise, as escolhas musicais feitas por Sérgio Abreu podem ser relacionadas às possibilidades, limitações e restrições que o violão impõe à realização musical. Por exemplo, a duração das notas pode ser associada à utilização de dedos pivôs, aberturas e sobreposições inversas¹⁰; o uso de cordas soltas em mudanças de posição pode ser associado à articulação legato e a uma maior facilidade nas colocações e movimentações das mãos. Estas e outras análises são detalhadas no capítulo a seguir.

Por fim, vale ressaltar que nem sempre a bibliografia abrange ou explica todas as situações encontradas no arranjo e estas são explicadas a partir da experiência musical e instrumental dos autores. Por outro lado, trechos com soluções óbvias ou menos destacadas não serão aprofundados. Também trechos ou situações repetidas, quando já analisadas previamente no texto, não são reapresentados.

2. Comparação entre as versões e análise instrumental

Algo que chama a atenção antes mesmo de analisarmos o arranjo e as escolhas instrumentais de Sérgio Abreu, é a reordenação dos movimentos da Sonata. *Poco adagio* é originalmente o primeiro movimento da obra, e no arranjo de Sérgio Abreu passa a ser o segundo movimento. Ele é intercalado, respectivamente, pelo segundo e terceiro movimento do original. Ambos recebem a mesma indicação de andamento, *Allegro*. Não é possível inferir a motivação do arranjador em reordenar os movimentos, mas o que efetivamente ocorre é uma nova estruturação de andamentos para a obra, que forma um tríptico tradicional de movimentos rápido-lento-rápido.

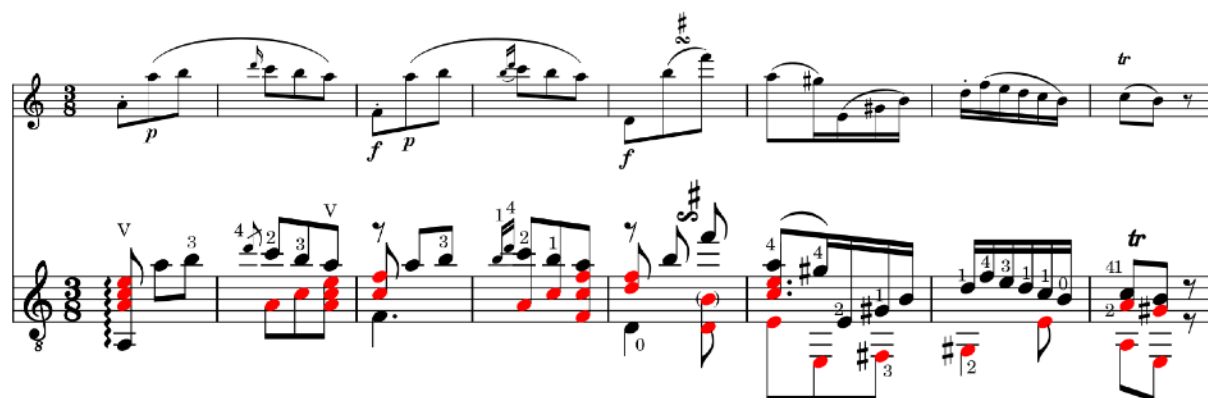
É também importante reparar que o arranjo mantém a tonalidade original, Lá menor. Muito para além do fato de que esta escolha manteria uma “fidelidade” ao texto, ela se justifica pelo fato de ser uma tonalidade bastante idiomática ao violão, possibilitando o uso de cordas soltas, por exemplo. As mudanças de tonalidade são recorrentes em arranjos, mas nesse caso não se fez necessária.

O tema da obra é apresentado entre os c.1-8. As modificações deste trecho são basicamente

¹⁰ Estes e outros conceitos são detalhados no capítulo seguinte.

acréscimos de baixos e acompanhamentos à linha melódica original da flauta. Na figura 1, as notas acrescentadas aparecem em vermelho.

FIGURA 1 – c.1-8.



Fonte: autores.

Às notas no início dos c.1, 3 e 5 foram acrescentados acordes, com notas de preenchimento ao baixo. A voz melódica do original é, por padrão, tocada na voz grave no arranjo para violão e, com isso, o arranjador reforça a ideia de divisão em duas vozes, as notas mais graves funcionando como acompanhamento e não como melodia com saltos de oitava justa, décima menor e décima terceira (nos c.1, 3 e 5, respectivamente). As pausas acrescentadas por Sergio Abreu na linha superior dos c.1 e 3 corroboram esta ideia de divisão de vozes (no c.1 a pausa não aparece, mas as hastes em sentidos opostos indicam essa separação). Este procedimento está relacionado à textura de polifonia implícita (ALÍPIO, 2014, p. 34-26). Embora a partitura para flauta seja escrita em apenas uma linha melódica, os diferentes registros da escrita evidenciam tal textura. Por fim, nos c.2 e 4 a harmonia é acrescentada em forma de arpejos e acordes nos terceiros tempos.

No c.5, como *ossia*, Sergio Abreu escreve a realização do grupeto¹¹ (figura 2). Em trechos vistos a seguir, a ornamentação da melodia original foi escrita diretamente no texto, sem *ossia*.

¹¹ O mesmo ocorre no c.74, onde a passagem reaparece.

FIGURA 2 – c.5.



Fonte: autores.

É consenso entre os violonistas a ideia de não repetir dedos de mão direita nos dedilhados (exceção feita à repetição de polegar). Neste arranjo, Sergio Abreu evita certos tipos de repetição de dedos da mão esquerda. Sergio Abreu digita a nota Mi3¹² com o dedo 2 e a nota Fá#2 com o dedo 3, como pode ser visto na figura 3.

FIGURA 3– dedo pivô no c.6.



Fonte: autores.

O motivo para tal escolha se baseia na ideia de evitar cortes no som, favorecendo a fluência e o legato, considerados por Alípio como um parâmetro sonoro ideal (ALÍPIO, 2014, p. 89-90). Normalmente, ambas as notas seriam digitadas com o dedo 2, por estarem na mesma casa. A escolha por digitar Fá#2 com dedo 3 possibilita que Mi3 soe por toda sua duração, sem o inevitável corte que decorreria do movimento do dedo 2 entre as notas.

No mesmo trecho, o dedo 2 no Mi3 na quarta corda pode ser utilizado como pivô para o ajuste do novo posicionamento da mão esquerda na semicolcheia seguinte. Dedos pivôs são considerados por Canilha “como os dedos fixos que servem de referência e suporte para a realização de movimentos” (CANILHA, 2017, p. 52). Autores como Carlevaro (1979, p. 152) e Alípio (2014,

¹² Este texto considera o Dó3 como Dó central.

p. 54) também chamam este recurso de dedo *eixo*¹³. Na figura 4, este recurso é notado por um triângulo, como usualmente feito por Carlevaro.

FIGURA 4 – c.6.



Fonte: autores.

O movimento da mão entre estas duas colocações pode ser auxiliado com o uso de um pivô no Mi3, fazendo um movimento no sentido de auxiliar a condução do dedo 3 até o Fá#2. Devido à rotação do dedo sobre a corda, é necessário que este movimento seja realizado com o cuidado de evitar possíveis desafinações. Carlevaro detalha a utilização deste recurso:

Denomina-se *dedo eixo* a uma mecânica de mão esquerda que realiza um pequeno giro para facilitar as mudanças de apresentação mediante um dedo comum. Esse dedo cumpre uma dupla função: a primeira, claro, é manter uma nota entre duas diferentes apresentações da mão; a segunda, é facilitar as mudanças de apresentação que houver, servindo como um *pivô*. Esta segunda atitude do dedo poderia considerar-se neutra, porque não participa de forma ativa mas passiva, permanecendo no mesmo lugar quase em relaxamento possibilitando ao mesmo tempo a ação do braço, para colocar os demais dedos na nova apresentação. O polegar, nesse breve e preciso momento de atuação do dedo eixo, pode afrouxar-se para não entorpecer a livre ação do punho e braço¹⁴. (CARLEVARO, 2006, p. 18)

A linha tracejada na figura 4 é notada para destacar a realização de uma sobreposição inversa entre os dedos 2 e 3. De acordo com Canilha, uma sobreposição ocorre quando dois ou mais dedos

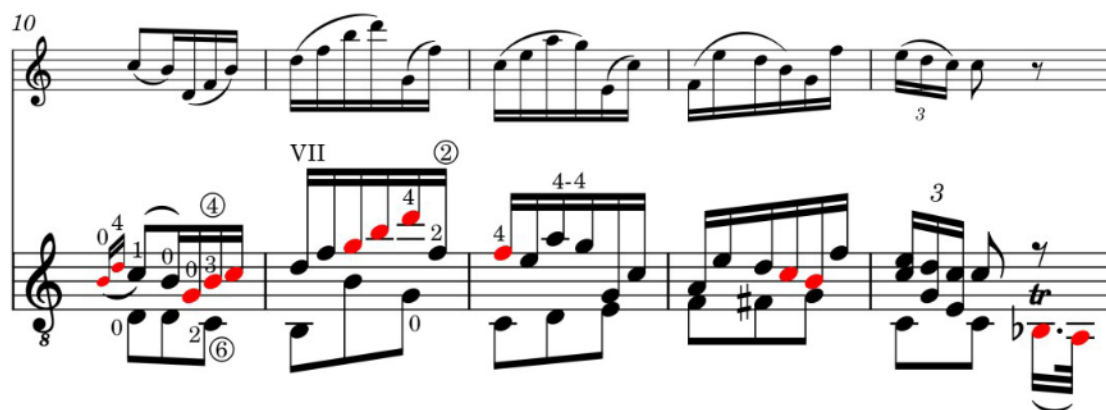
¹³ Para Canilha (2017), dedo eixo é o tipo específico de pivô, utilizado em movimentos longitudinais.

¹⁴ “Se denomina dedo-eje a una mecánica de mano izquierda que realiza un pequeño giro para facilitar los cambios de presentación mediante un dedo común. Ese dedo cumple una doble función: la primera, por supuesto, es mantener una nota entre dos diferentes presentaciones de la mano; la segunda, es facilitar los cambios de presentación que hubiere, sirviendo como un *pivot*. Esta segunda actitud del dedo podría considerarse neutra, porque no participa en forma activa sin a pasiva, permaneci en do en el mismo lugar casi en relax posibilitando al mismo tiempo la acción del brazo, para colocar los demás dedos en la nueva presentación. El pulgar, en es e muy breve y preciso momento de actuación del dedo dedo-eje, puede aflojarse para no entorpecer la libre acción de muñeca y brazo”.

ocupam uma mesma casa. As sobreposições mais comuns ocorrem quando dos dedos de maior número tocam as cordas mais agudas e as sobreposições inversas quando tocam as cordas mais graves (CANILHA, 2017, p. 46) como ocorre neste trecho.

Entre os c.10-15, Sérgio Abreu acrescenta ornamentos e modifica as alturas de algumas notas da melodia (em vermelho na figura 5). Além do ornamento do c.10, inserido pelo arranjador, a nota Fá⁴, primeira semicolcheia do c.12, é inserida como uma suspensão melódica, que resolve no Mi⁴ seguinte. As modificações de notas nos c.10, 11 e 13 não acarretam modificações harmônicas importantes. No c.10, Abreu insere a nota de passagem Dó⁴ e omite a sétima do acorde (Fá³). No c.11, o acréscimo de Sol⁴ (terceira semicolcheia) desloca a melodia uma semicolcheia à frente, tratando o Sol³ como acompanhamento. Desta forma, o clímax do compasso, a nota Ré⁵, não é tocada no contratempo, como no original, mas na cabeça do terceiro tempo. No c.13, Abreu insere a nota Dó⁴ na melodia, destacando o tratamento de Sol³ como acompanhamento (corroborado pelo arco de frase). Esta modificação melódica e o acréscimo de Fá^{#3} (segunda colcheia do acompanhamento) sugerem o acorde de D7 (V/V na passagem). Por fim, no terceiro tempo do c.14, Sérgio Abreu acrescenta uma ponte para o compasso seguinte.

FIGURA 5 – c.10-14.

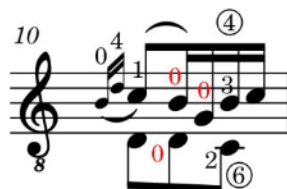


Fonte: autores.

Neste trecho, é possível notar o aproveitamento de cordas soltas para efetuar saltos de posição (em vermelho na figura 6). Este procedimento é utilizado com frequência pelos violonistas. No c.10, a mudança da primeira para a sétima posição é facilitado pelo uso de cordas soltas nas notas

Ré3, Si3 e Sol3, no segundo tempo do compasso. Além de facilitar o salto, esta escolha também proporciona maior legato na passagem.

FIGURA 6 – utilização das cordas soltas no c.10.

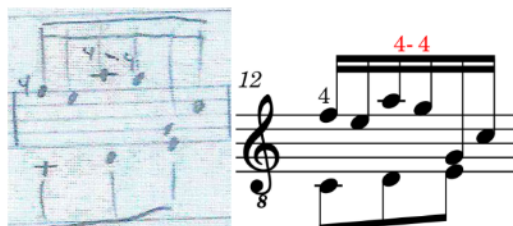


Fonte: autores.

É importante notar que na passagem acima há uma perceptível diferença timbrística entre as notas Si3, Sol3 e Si3 da voz aguda, realizadas respectivamente na segunda, terceira e quarta corda. Em outras passagens Abreu preza pela manutenção da unidade timbrística de melodias, realizadas então em uma mesma corda. Ou seja, nem sempre o mesmo resultado sonoro, e o mesmo procedimento técnico, são buscados.

Outro recurso técnico utilizado por Sergio Abreu é o dedo guia, recurso que “pode ser utilizado quando, em uma mudança de posição, um ou mais dedos se deslocam a outra casa através de uma mesma corda” (CANILHA, 2017, p. 49). Alípio atenta para o fato que tal recurso não tem a intenção de produzir som (ALÍPIO, 2014, p. 55). Contudo, sua utilização costuma tornar a execução mais segura e possibilita maior unidade timbrística e legato. A notação para o dedo guia costuma variar, mas geralmente é um traço que une as digitações, como visto na figura 7, c.12 do manuscrito onde aparece a notação feita por Abreu e o respectivo texto em formato digital.

FIGURA 7 – dedo guia no c.12 (manuscrito e transcrição).



Fontes: manuscrito e autores.

Dedos guias também podem ser utilizados em outros trechos do arranjo, mesmo quando não notados, implícitos através da digitação adotada, como nos compassos 18, 19, 32, 51 (figura 25), 56 (figura 26), 60 e 68-69.

No c.16 a nota Mi3 do original é substituída pelas notas Fá3 e Ré4, e só aparece no c.17 da versão para violão. Aqui, a harmonia implícita no original é alterada: o Mi meio diminuto do c.16 é transformado em Sib maior e o Ré menor do primeiro tempo do c.17 vira Lá maior com sétima menor. Além do acréscimo de terças entre a segunda e quarta semicolcheia do c.17, as notas Mi4 e Sol3 das duas últimas semicolcheias são tocadas em diferente ordem. No c.18 é acrescentada a nota Mi4, um ornamento escrito. A figura 8 detalha estas modificações.

FIGURA 8 – c.16-18, flauta e violão.



Fonte: autores.

O arranjador também propõe uma *ossia* para o trecho (figura 9), modificando o ritmo da passagem no c.16 antecipando o Dó#4 do c.17. Ambas as passagens são realizáveis, embora a segunda seja um pouco mais idiomática instrumentalmente.

FIGURA 9 – c.16-17, *ossia*.

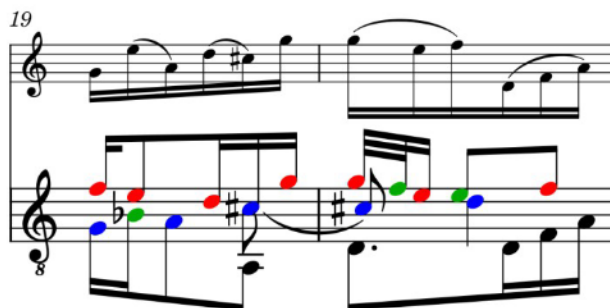


Fonte: autores.

No c.19-20 (figura 10), Sergio Abreu destaca a polifonia implícita da versão para flauta. Abaixo, uma linha melódica está em vermelho e outra em azul (as notas em verde são

ornamentações escritas). É acrescentada a nota Ré⁴ ao final da melodia em azul, voz intermediária. Além destas duas, a partir da nota Lá² no c.19 o arranjador elabora uma linha grave que se conecta às três últimas semicolcheias do c.20 e segue nos compassos seguintes.

FIGURA 10 – c.19-20, flauta e violão.



Fonte: autores.

O que Abreu faz é ressaltar a polifonia implícita, uma textura a três vozes “camuflada” em uma única linha melódica. A fim de sustentar cada uma das vozes, o arranjador “necessita, portanto, de caminhos e expedientes técnicos de mão esquerda responsáveis por esta demanda expressiva” (ALÍPIO, 2014, p. 36).

No c.23 (figura 11), o arranjador substitui o arpejo do original para flauta (Sol maior com sétima menor) por uma escala descendente.

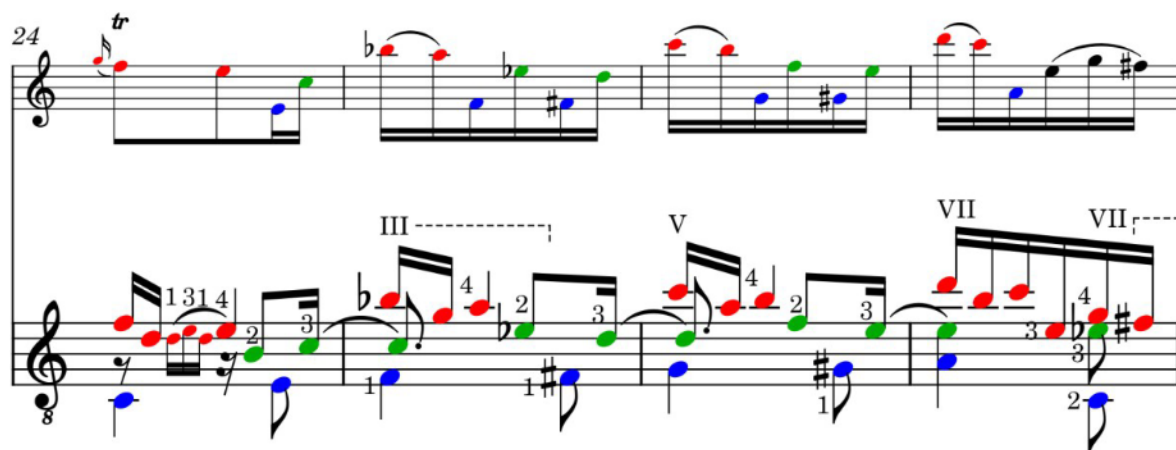
FIGURA 11 – c.23, flauta e violão.



Fonte: autores.

Novamente, uma polifonia implícita é destacada entre os c.24-27. Na figura 12, cada voz recebe uma cor (azul, verde e vermelha).

FIGURA 12 – c.24-27, flauta e violão.



Fonte: autores.

A melodia mais aguda, em vermelho, é ornamentada na versão para violão e passa a ter três notas por compasso ao invés das duas. A voz mais grave antecipa para o início do compasso o baixo que no original aparece na terceira semicolcheia. Em todas as vozes é possível notar a preocupação de Sergio Abreu em escrever ritmo de forma que as notas de cada voz sejam mantidas pressionadas até a nota seguinte; isso é especialmente claro na voz intermediária, em verde. Esta escolha acarreta a necessidade de digitações específicas e exige algumas aberturas de mão esquerda, como nos finais dos c.24-26 (que tem aberturas entre os dedos 1 e 3). Para Fernandez a abertura (ou distensão) é “qualquer situação na qual haja ao menos uma casa livre entre dois dedos adjacentes”¹⁵ (FERNANDEZ, 2000, p. 34).

Um exemplo de ornamentação escrita aparece no c.28, onde o Dó⁴ é ornamento de Si³, como visto na figura 13.

¹⁵ [...] cualquier situación en la cual haya al menos un espacio libre entre dos dedos adyacentes. (tradução nossa)

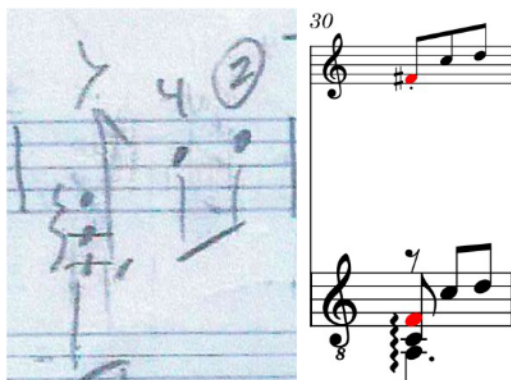
FIGURA 13 – c.28, flauta e violão.



Fonte: autores.

No c.30 (figura 14), o arranjador provavelmente esqueceu-se de colocar o sustenido na nota Fá3.

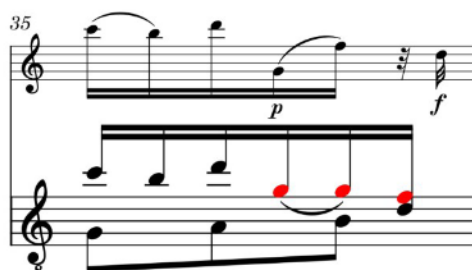
FIGURA 14 – c.30, manuscrito e flauta e violão.



Fonte: Abreu (s/d) e autores.

No c.35 (figura 15) Sergio Abreu liga o Sol4 entre a quarta e quinta semicolcheias, como uma suspensão do Fá4 original para flauta. Assim o arranjador mantém a continuidade da melodia, considerando o Sol3 da quarta semicolcheia da flauta como acompanhamento e colocando-o na primeira colcheia da voz grave do compasso. A nota Ré4, última do compasso passa a ser semicolcheia no arranjo, ao invés da fusa original.

FIGURA 15 – c.35, flauta e violão.



Fonte: autores.

No final do c.36 (figura 16), Sérgio Abreu escreve a nota Dó⁴, terminação do trinado ornamental.

FIGURA 16 – c.36, flauta e violão.



Fonte: autores.

Nesta nota, é possível a utilização de um dedo pivô, embora não apresente notação específica (triângulo já citado). Este recurso consiste em manter um dedo fixo em uma nota, servindo de pivô para o movimento de recolocação da mão. O dedo 4 se mantém na nota Dó⁴ entre os compassos, servindo de pivô para a mudança entre a terceira e a segunda posição, como visto na figura 17.

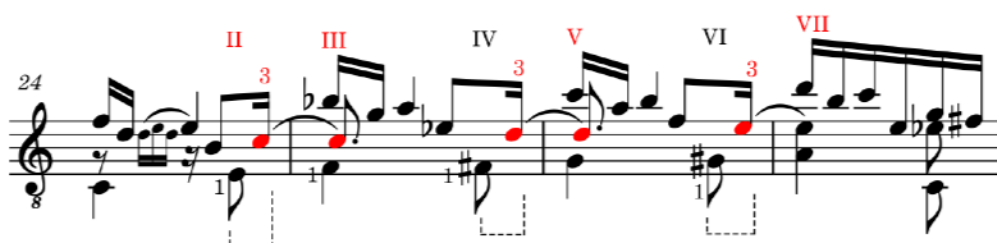
FIGURA 17 – dedo pivô no c.36.



Fonte: autores.

Uma vantagem musical da utilização deste recurso está relacionada ao fato de que a nota pivô mantém o som enquanto as demais se movem. Dois outros trechos do arranjo merecem destaque neste sentido. O primeiro é entre os c.24-27 (figura 18), onde as mudanças de posição entre os compassos utilizam o dedo 3 como pivô. Além de possibilitar manter as durações rítmicas, o dedo 3 auxilia as mudanças de posição, ou seja, apresenta vantagens tanto musicais quanto técnicas. Pode-se reparar também que este padrão gera aberturas entre os dedos 1 e 3 ao final de cada compasso (entre as notas Mi3-Dó4, Fá#3-Ré4 e Sol#3-Mi4), notadas pela linha tracejada.

FIGURA 18 – dedos pivôs e aberturas entre c.24-27.



Fonte: autores.

Nos c.38-39, Sergio Abreu elabora um motivo melódico com movimentos descendentes na voz grave (na figura 19, em vermelho). Considerando a ideia de polifonia implícita, no original é dedicada uma nota por compasso para esta voz grave (na figura 19, em vermelho). As semicolcheias pontuadas da flauta, em destaque na figura 19 nos c.38, 39, 42 e 43, foram modificadas para semicolcheias no arranjo para violão e a última nota do compasso, mais aguda, foi modificada de fusa para semicolcheia. Esta escrita, aliada à relação intervalar entre estas notas, reforça a ideia de duas vozes, a grave com destaque um pouco maior e a aguda antecipando a melodia do compasso anterior. No violão, instrumento harmônico, estas duas vozes podem ser tocadas de forma

simultânea, e assim optou o arranjador, favorecendo o idiomatismo do violão. Este mesmo procedimento, com o mesmo motivo melódico, também é notado nos c.41-43.

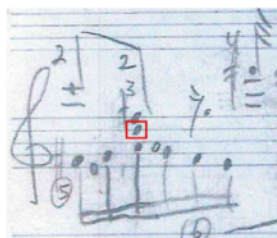
FIGURA 19 – c.38-43, flauta e violão.



Fonte: autores.

No c.43 do manuscrito a nota Ré⁴ está sem acidente (#), provavelmente esquecido (figura 20). Na figura 19, acima, esta nota já foi corrigida de acordo com a versão para flauta.

FIGURA 20 – c.43, manuscrito.



Fonte: Abreu (s/d).

Nos c.46-47 (figura 21) é possível notar modificações nas notas da melodia. O arranjador mantém as notas dentro da harmonia (Mi menor e Si menor), mas reordena as alturas. As notas Lá#-Si do c.47, por exemplo, além de serem tocadas na oitava superior, são antecipadas ritmicamente em uma semicolcheia. No c.46, o último Mi³ da flauta vira Mi⁴ na versão para violão e é antecipado da sexta para a quinta semicolcheia. Essa mudança é idiomática, utilizando a capacidade harmônica do violão, ausente na flauta.

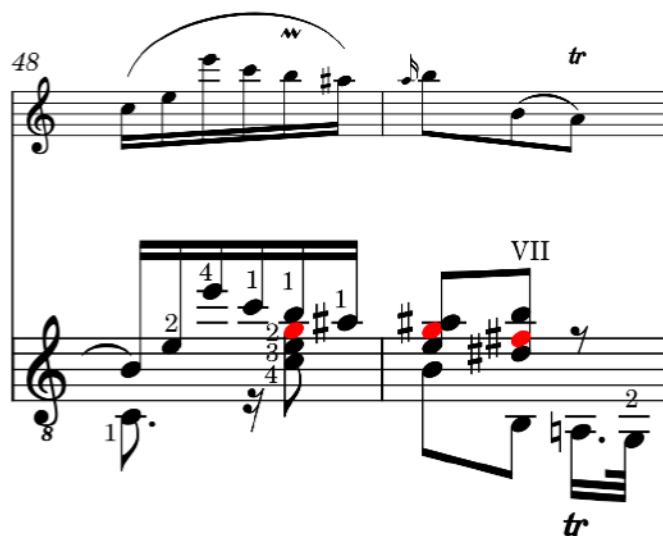
FIGURA 21 – c.46-47, flauta e violão.



Fonte: autores.

No trecho dos c.48-49, Sergio Abreu apresenta duas opções. Na *ossia* (figura 23) remove uma nota de cada acorde a fim de facilitar a execução. Estas notas removidas aparecem em destaque na figura 22.

FIGURA 22 – c.48-49, flauta e violão.



Fonte: autores.

FIGURA 23 – c.48-49, *ossia*.



Fonte: autores.

As duas primeiras colcheias do c.49 simulam a apojetura na voz superior do original para flauta. No arranjo para violão é acrescentada ainda a suspensão de Mi⁴ para Ré^{#4} na voz intermediária e a resolução do intervalo de quarta aumentada. Assim como no c.14, o arranjador acrescentou uma linha melódica grave ao final do c.49 que serve como ponte para o compasso seguinte.

Entre os c.50-55 é aplicado o mesmo procedimento visto no início da obra, basicamente com preenchimento de baixos e acordes (em destaque na figura 24).

FIGURA 24 – c.50-55, flauta e violão.



Fonte: autores.

As digitações em uma mesma corda são um procedimento bastante comum no violão, a fim de manter a unidade timbrística de uma melodia. Isso pode ser visto no motivo inicial (nos c.1-6 a melodia na primeira corda) e em suas reaparições (nos c.30-33 é na segunda corda e nos c.50-55 e c.87-90 é na terceira e primeira corda). A melodia entre c.50-55 tem apenas uma nota (Mi⁴) digitada em uma corda diferente (em vermelho na figura 25). Vale destacar que esta exceção é a

primeira corda solta, facilitando o legato para o acorde seguinte. O procedimento de digitar a melodia em uma única corda é mais comum em passagens monofônicas, mas aqui Abreu a utiliza em contexto polifônico.

FIGURA 25 – digitação em mesma corda nos c.50-55.

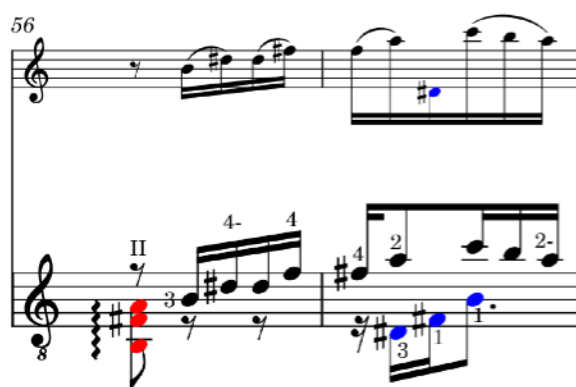


Fonte: autores.

Na figura 25, é possível perceber também a repetição do dedo 4 nos c.51e c.55. Este dedo pode funcionar como guia nestas mudanças de posição, embora não esteja escrito pelo arranjador.

No c.56 Sergio Abreu acrescenta o acorde de Si maior com sétima menor (B7) no primeiro tempo (em vermelho na figura 26), onde originalmente há uma pausa. No c.57 o arranjador desenvolve a linha de baixo (em azul na figura 26), que originalmente é escrita só com a nota Ré#4.

FIGURA 26 – c.56-57, flauta e violão.



Fonte: autores.

Esta voz grave (em azul na figura 26) continua durante os c.58-61, mas aqui Abreu utiliza as notas do original (sem destaque na figura 27). Neste trecho, o arranjo destaca a polifonia implícita do original, duas vozes, e adiciona uma voz intermediária (em vermelho na figura 27). Devido à

capacidade harmônica do violão, os intervallos de décima podem ser tocados juntos, e não melodicamente, como na flauta.

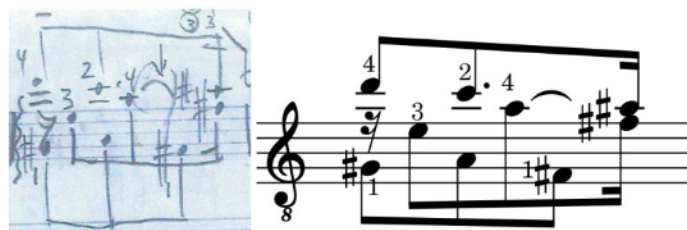
FIGURA 27 – c.58-61, flauta e violão.



Fonte: autores.

Ainda nesta passagem, no c.59, há duas notas diferentes entre as versões (em verde na figura 27): Dó#3 vira Dó4 e Lá4 vira Lá#4. Ao final deste compasso, o Ré#4 é substituído por Fá#4. A digitação proposta por Sérgio Abreu (figuras 28) confirma a modificação destas notas do arranjo.

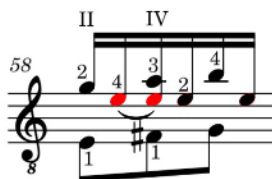
FIGURA 28 – c.59, manuscrito e transcrição.



Fontes: Abreu (s/d) e autores.

No c.58, o dedo 4 (Mi4 na figura 29) desempenha a função de pivô na voz intermediária. Pode-se notar que há uma rápida sobreposição inversa entre os dedos 3 e 4 até o momento que o dedo 2 passa a digitar a nota Mi4, logo na sequência.

FIGURA 29 – sobreposição inversa no c.58.



Fonte: autores.

No c.60, foram acrescentadas as notas Dó⁵ e Si⁴ na voz aguda formando um novo contorno melódico e as notas Ré^{#4} e Mi⁴ formam uma voz intermediária. O arranjador altera também a divisão rítmica da voz grave, antecipando o Sol³ para o primeiro tempo, como padronizado nos compassos vizinhos. No c.61, o ornamento (Ré^{#4}) é escrito como colcheia melódica. Estas modificações podem ser vistas na figura 30, que apresenta as versões para flauta e para violão.

FIGURA 30 – c.60-61, flauta e violão.



Fonte: autores.

Entre os c.62-65 o arranjador continua aplicando o procedimento de criar, além do baixo, uma linha melódica intermediária (em vermelho na figura 31). No c.62, a nota Fá⁴ é antecipada ritmicamente em uma semicolcheia. As três notas seguintes desta melodia têm as alturas modificadas, mas dentro da mesma harmonia (Sol sustenido diminuto). No c.65, novamente o arranjador elabora uma ponte melódica nas notas graves para o compasso seguinte, um arpejo de Mi maior.

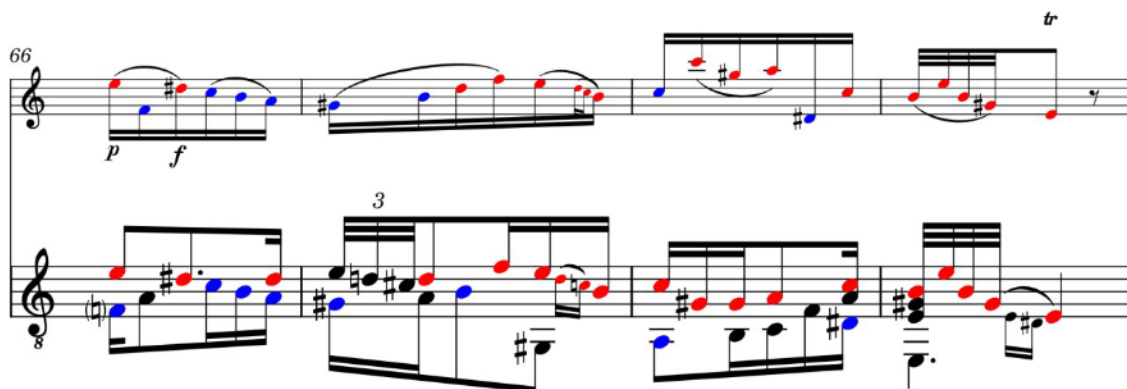
FIGURA 31 – c.62-65, flauta e violão.



Fonte: autores.

Nos c.66-67 (figura 32), Abreu novamente destaca a polifonia implícita da versão original. Na figura 32, a partitura da flauta é dividida entre a voz aguda (em vermelho) e grave (em azul) a fim de destacar como ela é transformada na versão para violão (colorindo estas notas com as mesmas cores). A primeira nota do c.68, em azul, é Dó4 no original e Lá2 transcrição, destacando a harmonia em Lá menor.

FIGURA 32 – c.66-69, flauta e violão.



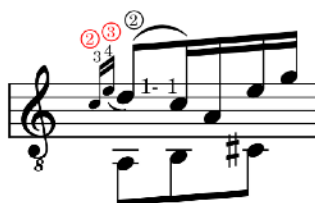
Fonte: autores.

No c.66 do arranjo para violão, a nota Ré#4 é escrita como colcheia pontuada e semicolcheia, destacando sua resolução em Mi4 no c.67. Os arcos de frase da flauta e o intervalo de segunda aumentada entre Ré#4 e Dó4 (terceira e quarta semicolcheias do c.66) corroboram a polifonia implícita, em duas vozes. As notas não coloridas na versão para violão são os acréscimos de notas do arranjador. Entre estas se destacam a tercina do c.67, um ornamento escrito, e a linha

original para o baixo no c.68. Ainda neste compasso, é modificada a tessitura da melodia, realizada oitava abaixo.

No c.76 (figura 33) há um provável erro de escrita do arranjador. As indicações de cordas parecem estar em ordem invertida. É instrumentalmente mais lógico tocar a nota Dó⁴ na terceira corda e Mi⁴ na segunda corda, ao contrário do escrito. O ligado entre as notas Mi⁴ e Ré⁴, ambas na segunda corda, reforça esta ideia. Na transcrição apresentada neste trabalho este provável erro foi corrigido.

FIGURA 33 – c.76, violão.



Fonte: autores.

Outra sobreposição inversa aparece no c.79, entre os dedos 2 e 3. Este recurso aqui é utilizado para evitar a repetição do dedo 2 nas últimas três semicolcheias da figura 34. A utilização do dedo 3 na nota Sib³ facilita a articulação legato entre estas notas.

FIGURA 34 – sobreposição inversa entre c.79-80.



Fonte: autores.

Entre os c.80-84 (figura 35), a polifonia implícita do original é novamente destacada pelo arranjador. A figuração rítmica das linhas aguda e grave são escritas de forma que as notas duram mais que a semicolcheia do original. Nos c.81 e c.83 a figuração continua em semicolcheias, mas a melodia tem uma semicolcheia a mais (repete Ré^{#4} no c.81 e acrescenta um Si³ no c.83) tornando

suas resoluções mais claras (em Mi⁴ e Dó⁴, respectivamente). A voz grave foi colocada uma oitava abaixo, aumentando a distância entre as vozes e gerando uma tessitura mais ampla. Com isso, uma voz intermediária foi acrescentada (em vermelho na figura 34), formando intervalos de décimas ou terças em relação ao baixo.

FIGURA 35 – c.80-84, flauta e violão.



Fonte: autores.

São inseridas fusas no c.85 (figura 36) a fim de destacar o contorno melódico em direção a nota Si⁴ do segundo tempo do compasso. A figuração da última nota do compasso (Ré⁴) muda de fusa para semicolcheia.

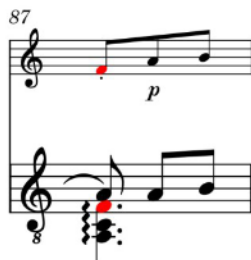
FIGURA 36 – c.85, flauta e violão.



Fonte: autores.

No c.87 (figura 37), é mudado o padrão de a primeira nota da flauta (neste caso, Fá³) ser a nota mais grave no arranjo para violão. Aqui a nota Fá é a mais aguda atacada no acorde (o Lá³ da primeira colcheia tocado no c.86 e ligado no c.87), o que é uma mudança em relação ao padrão proposto até então pelo arranjador.

FIGURA 37 – c.87, flauta e violão.



Fonte: autores.

Uma *Cadenza* é escrita por Sergio Abreu no c.93 (figura 38). Devido à sua forma livre extrapola o tamanho do compasso (3/8).

FIGURA 38 – *Cadenza* para violão.

Fonte: autores.

3. Considerações finais

Após apresentar as comparações e análises é possível perceber o arranjo a partir dos dois pontos colocados por Abreu: que o arranjo mostre algo novo e que soe bem ao violão. Como dito, o arranjo de Sérgio Abreu para a *Sonata per il flauto traverso solo senza basso*, Wq 152 (H 562) se

enquadra em um contexto de preenchimento de possíveis lacunas do repertório violonístico. Neste processo, o violão dispõe de suas capacidades e limitações instrumentais em diálogo com a realização musical. Não se trata apenas de possibilitar que músicos de diferentes instrumentos toquem a obra. Para Abreu, um arranjo deve possibilitar um discurso novo para a obra, uma nova interpretação, a partir da mudança de instrumento. Os acréscimos de linhas melódicas graves e de preenchimento, por exemplo, compõe o acompanhamento da melodia original, possibilitando outras vozes contrapontísticas e trazendo à tona a harmonia implícita. A reescrita de algumas melodias destacando as polifonias implícitas são, também, por si só, uma leitura e contribuição para o texto original. Ou seja, as escolhas do arranjador já nas modificações na partitura, texto da obra, são direcionadas a acrescentar ao discurso da obra algo novo.

As digitações propostas por Sergio Abreu apresentam soluções técnicas que apresentam algumas das suas preocupações como arranjador e intérprete. As digitações de melodias em uma mesma corda visam à manutenção de uma unidade de timbre. O uso de cordas soltas para mudanças de posição é recorrente. Recursos mecânicos de colocação ou movimentação, como dedos guias, dedos pivôs, aberturas e sobreposições inversas, várias vezes têm como causa a duração dos sons em passagens polifônicas. Como consequência do seu uso, busca-se como resultado musical um melhor legato melódico, deixando a polifonia clara. Adicionalmente, há um cuidado em relação à mecânica instrumental, dos movimentos envolvidos na realização das notas. O uso destes recursos pode auxiliar nas colocações e reposicionamentos de mão esquerda. Ou seja, as escolhas técnicas dialogam diretamente com o material musical e a leitura a partir das possibilidades, limitações e restrições que o violão impõe à realização musical.

A investigação e o debate sobre a obra de Sergio Abreu é ainda um campo que certamente deverá ser aprofundado. Foram debatidos alguns procedimentos de arranjo utilizados por Abreu, incluindo aspectos musicais e instrumentais, e foram destacadas algumas características e peculiaridades do arranjo. Para além do trabalho de arranjo, percebe-se que Abreu atua por vezes como um recriador, quase como um compositor, acrescentando soluções musicais inéditas. Este texto instiga a possibilidade de novas investigações sobre Sergio Abreu como arranjador, através do diálogo com áreas do conhecimento da performance musical e das práticas interpretativas. Neste sentido, se fazem necessárias ainda investigações mais detalhadas sobre seus processos como

arranjador, o tratamento de elementos expressivos (como timbres, articulações e dinâmicas, por exemplo) e as soluções instrumentais encontradas. Por fim, é importante ressaltar que muitos arranjos de Abreu, tanto para violão solo quanto para conjunto de violões, ainda são encontrados somente na forma manuscrita, e futuras investigações, ao editar digitalmente estes materiais, auxiliariam em uma maior divulgação, e consequente execução, destes. Em última instância, ainda há muito que ser estudado, detalhamento e aprofundamento na compreensão do pensamento musical e instrumental de Sérgio Abreu, e investigações sobre seus arranjos são uma fonte ainda pouco explorada neste campo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Sérgio. *Manuscrito de Poco Adagio, da Sonata per il flauto traverso solo senza basso, Wq 152 (H 562), de C.Ph.E. Bach*. Manuscrito (Partitura), 4.p. Violão solo. s/d.
- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. Nova Iorque: Norton, 1989.
- ALÍPIO, Alisson. *Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão*. 2014. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- AMORIM, Humberto; MARTELLI, Paulo. *Funções e perspectivas históricas de transcrições e arranjos para violão no Brasil: o caso de Melchior Cortez (1882-1947)*. ORFEU, Florianópolis, v.7, n.3, 37p., outubro de 2022.
- BACH, Carl Philip Emanuel. *Manuscrito de Sonata per il flauto traverso solo senza basso, Wq 152 (H 562)*. Manuscrito (Partitura). Disponível em https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/89/IMSLP26944-PMLP04561-BachCPE_Solo_Flute_Sonata_Wq132_ms.pdf. Acesso em 26 abr. 2023.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. *Sonata per il flauto traverso solo senza basso*. Berlin Musikalisches Mancherley, 1763. Edição de George Ludwig Winter (Partitura). 2.p. Flauta solo.
- CANILHA, Cauã. *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CARLEVARO, Abel. ESCANDE, Alfredo (Org.). *Diccionario de la escuela de Abel Carlevaro*. Nomenclatura alfabética: definiciones y explicaciones. Buenos Aires: Barry Editorial, 2006.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.
- DIAS, Ricardo. *Sérgio Abreu: uma biografia*. Rio de Janeiro: edição independente, 2015.
- FERNANDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo, aprendizaje: Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: ART Ediciones, 2000.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música. Edição concisa*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

WOLFF, Daniel. *Transcribing for guitar: a comprehensive method*. 1998. Tese (Doutorado em Música) - Manhattan School of Music, Nova Iorque, 1998.

SOBRE OS AUTORES

Cauã Canilha é bacharel em Violão pela UFSM, mestre em Artes pela USP, e atualmente é doutorando em Práticas Interpretativas na UFRGS, onde pesquisa a obra para violão de Alfonso Broqua. Entre 2018 e 2020 foi professor de Música na Universidade Federal do Piauí (UFPI), em 2022 foi professor de Música no Instituto Federal de Sertão (IFRS) e atualmente leciona na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-1118-7732>. E-mail: cauabcanilha@gmail.com

Daniel Wolff é bacharel em Música - Habilitação Violão – pela Escuela Universitária de Música de la Universidad de La República (Montevideo, 1989), Mestre em Música - Guitar Performance – pela Manhattan School of Music (Nova Iorque, 1991) e Doutor em Música - DMA pela Manhattan School of Music (Nova Iorque, 1998). Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, ex-Professor visitante da Universität der Künste Berlin (pós-doutorado) e da Universidade de Aveiro. Orientador de Mestrado e Doutorado. Ministrou cursos em universidades e festivais de música, publicou artigos e partituras, gravou discos e deu recitais em diversos países. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0839-9098>. E-mail: daniel@danielwolff.com

Edelson Gloeden é professor e concertista com ampla atividade no cenário musical brasileiro. Possui graduação em Instrumento pela Faculdade Carlos Gomes (1992), mestrado em Musicologia (1996) e doutorado em Artes (2002), ambos pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor de Violão na graduação e orientador no programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Áreas de concentração: Performance e Questões Interpretativas. Foi diretor artístico e pedagógico do Festival Leo Brouwer entre 2008 e 2013. É coordenador do grupo de pesquisa Violão: ensino, transcrição e abordagens interpretativas do repertório nos séculos XIX a XXI. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6816-1042>. E-mail: edeltongloeden@uol.com.br

APÊNDICE – Partitura de *Poco Adagio*, versão para violão de Sérgio Abreu e original para flauta.

Poco Adagio
da Sonata per il flauto de traverso solo senza basso, Wq 152 (H562)

Arranjo de Sergio Abreu Carl Philipp Emanuel Bach

Original para flauta

Arranjo para violão

realização

6

13

Partitura feita por Cauã Canilha, Daniel Wolff e Edelson Gloeden.

Partitura feita por Cauã Canilha, Daniel Wolff e Edelson Gloeden.

36 *tr*

p f p f

III 3 *tr* ② VI ③ V

41 *p f p f*

8 ⑥ ⑤ ⑥ ⑤ VII

dim.

46 *tr p*

VII VII II ②

tr

Partitura feita por Cauã Canilha, Daniel Wolff e Edelson Gloeden.

52

f p *f p*

dim.

express.

59

dim..

tr

V

64

tr

p f

V

II

express.

Partitura feita por Cauã Canilha, Daniel Wolff e Edelson Gloeden.

68

tr

p

f

74

f

80

III

IV

1- 1 ② III ----

Partitura feita por Cauã Canilha, Daniel Wolff e Edelson Gloeden.

85

tr

3

p

f p

92

tr

mf

p

Lento

Cadenza

V

(acell poco)

rit.

95

③ - ②

③

Lento

acell (poco)

rit.

98

Lento

tr

3

20

Partitura feita por Cauã Canilha, Daniel Wolff e Edelson Gloeden.