

Duas transcrições inéditas de Sérgio Abreu: procedimentos, contextos e critérios das edições diplomáticas

Humberto Amorim | Universidade Federal do Rio de Janeiro | Brasil

Ricardo Dias | Instituto para Reforma das Relações entre Estado e Empresa | Brasil

Paulo Martelli | Movimento Violão | Brasil

Resumo: O objetivo do artigo é apontar não somente o quão a produção de Sérgio Abreu como arranjador/transcritor pode revelar contribuições decisivas para o alargamento do repertório do violão, a partir do levantamento, catalogação, organização e edição do material adaptado (conhecido e desconhecido) encontrado em seu espólio, mas também esboçar o entendimento de alguns dos eventuais procedimentos e processos que orientaram o pensamento de Sérgio na confecção de tais trabalhos (o conceito de *montagem* e a agregação de compreensão e valor artístico às obras adaptadas, por exemplo). Para tanto, como introito, realizamos uma breve discussão sobre a terminologia “transcrição/arranjo”, discutimos as perspectivas históricas e as funções socioculturais das transcrições e arranjos para violão (com foco no caso de Sérgio Abreu), até elencarmos os critérios estabelecidos para as edições diplomáticas de dois arranjos inéditos recentemente descobertos, apresentados, nos anexos, em versões PDF prontas para utilização e que passaram por revisão geral de Eduardo Abreu: *Suíte de 4 Peças*, de Johann Pachelbel, para violão solo; e *Mélodie*, de C. W. Gluck, para duo de violões.

Palavras-chave: Transcrições para violão, Arranjos para violão, Edições para violão, Sérgio Abreu, Eduardo Abreu.

Abstract: The objective of the article is to point out not only how Sérgio Abreu's production as an arranger/transcriber can reveal decisive contributions to the expansion of the guitar repertoire, based on the survey, cataloguing, organization and editing of his production (known and unknown), but also outline the understanding of some of the possible procedures and processes that guided Sérgio's thinking in the creation of such works (the concept of *montage* and the addition of understanding and artistic value to adapted works, for example). To this end, as an introduction, we held a brief discussion on the terminology “transcription/arrangement”, discussed the historical perspectives and sociocultural functions of transcriptions and arrangements for guitar (focusing on the case of Sérgio Abreu), until we listed the criteria established for the diplomatic editions of two recently discovered unpublished arrangements, presented in the attachments in ready-to-use PDF versions that underwent a general review by Eduardo Abreu: *Suite de 4 Peças*, by Johann Pachelbel, for solo guitar; and *Melodie*, by C. W. Gluck, for guitar duo.

Keywords: Transcriptions for guitar, Arrangements for guitar, Guitar Editions, Sérgio Abreu, Eduardo Abreu.

Em 2007, ao ser questionado se tinha algo importante a declarar sobre a sua contribuição como violonista e arranjador/transcritor, Sérgio Abreu teceu o seguinte comentário ao seu interlocutor, o violonista e pesquisador Luciano Morais: “Eu não acho nada, hoje em dia eu não dou mais importância a nada (rindo). Acho que as coisas importantes são as coisas que a gente curte fazer, né?” (MORAIS, 2007, p. 158).

A desimportância e o desapego atribuídos aos próprios feitos foram práticas recorrentes para Sérgio nas décadas que se seguiram ao abandono de sua carreira artística, em 1981, quando, após uma temporada de concertos no verão europeu, passou a se dedicar exclusivamente ao trabalho como luthier. Quaisquer pessoas que tenham convivido diretamente com ele guardam lembranças da maneira inteligente, bem-humorada e esquiva com a qual ele contornava a mínima tentativa de colocá-lo sob o centro dos holofotes.

Tal fato é ainda mais peremptório em relação às transcrições e arranjos que realizou. Na mesma entrevista concedida a Morais, por exemplo, Sérgio chega a classificar o seu possível legado como fruto de um mero “bicozinho”, uma prática eventual sem quaisquer desdobramentos e/ou contribuições decisivas:

[...] transcrição é uma coisa que eu fazia muito ocasionalmente. Quase que um ‘bicozinho’.
[...] Eu não me dedicava àquilo. Uma vez ou outra, ou dava vontade... Se bem que desde que a gente [refere-se ao seu irmão, Eduardo Abreu] começou a tocar violão, uma vez ou outra eu gostava de experimentar, fazer um arranjo, mas depois disso ficou de lado. De qualquer maneira, o arranjo é uma coisa assim bem ocasional. Eu dedicava muito pouco tempo a isso. (MORAIS, 2007, p. 155).

A realidade, porém, parece apontar para um prisma diferente, já que as transcrições e/ou arranjos tiveram um papel decisivo na constituição do repertório que Sérgio Abreu gravou e/ou tocou tanto na sua carreira solo quanto em duo, seja com o seu irmão Eduardo (Duo Abreu), com flauta (Norton Morozowicz) ou com canto (Maria Lúcia Godoy). Morais (2007, p. 140-143) lista parte desse repertório adaptado que chegou a ser gravado e/ou tocado, alertando que a sua listagem projetava apenas uma abordagem panorâmica do repertório de Sérgio e que, por isso, não tinha a “pretensão de constituir uma lista exaustiva” (MORAIS, 2007, p. 140). Era o prenúncio de que a eventual produção transcrita e/ou arranjada por Sérgio poderia ter, na verdade, números muito mais amplos.

Oficialmente, e em um já longínquo ano de 2007, o próprio Moraes foi o único pesquisador a realizar, de forma diligente e sem poder acessar irrestritamente a integralidade do material, um esboço da totalidade das transcrições e arranjos realizados por Sérgio até então conhecidos. Na ocasião, foram listadas 83 peças subdivididas entre as seguintes formações:

QUADRO 1 – Lista de transcrições e/ou arranjos de Sérgio Abreu conhecidos até o ano de 2007 e coligidos durante a pesquisa de mestrado do violonista e pesquisador Luciano Moraes.

Transcrições e/ou arranjos de Sérgio Abreu	Números
Violão solo	27
Transcrições de tablatura	07
Duo de violões	24
Trio de violões	05
Quarteto de violões	01
Canto e violão	19
Total:	83

Fonte: Elaboração dos autores a partir de: (MORAIS, 2007, p. 136-139).

É possível sugerir que 83 peças já seja um número bastante portentoso para um profissional que se autointitulava um transcritor “biqueiro”. Entretanto, depois do falecimento de Sérgio Abreu (ocorrido em 19 de janeiro de 2023) e da paulatina investigação e organização que vem sendo realizada em seu espólio documental (um arquivo passivo volumoso e heterogêneo) por Ricardo Dias e Humberto Amorim, foi possível constatar que, além das adaptações já listadas por Moraes, havia um significativo número de transcrições concebidas por Sérgio completamente desconhecidas, de autores, estilos e épocas variadas, algumas das quais cuidadosa e finamente acabadas por ele, com indicações técnico-musicais detalhadas e/ou específicas.

Tal descoberta descortina um campo premente de estudos e pesquisas em torno de um dos personagens do violão mais decisivos do século XX, mais especificamente em relação ao levantamento, catalogação, organização, digitalização e editoração/edição de uma produção que, até o momento, já ultrapassa uma centena de peças transcritas e/ou arranjas. A dimensão dessa contribuição e legado são tarefas urgentes para os estudos em torno do violão. O presente artigo é um primeiro esforço nessa direção, pautando duas transcrições inéditas realizadas por Sérgio Abreu que restavam adormecidas na documentação de seu espólio:

1) *Mélodie / Orfeo ed Euridice Wq. 30* (C. W. von Gluck), para duo de violões;

2) *Suite de 4 Peças* (Johann Pachelbel), para violão solo, esta última contendo ainda anotações manuscritas de Adolfinia Raitzin de Távora (1921-2011), mais conhecida como Monina Távora, professora de violão dos irmãos Abreu na década de 1960.

O objetivo do artigo é apontar não somente o quão a produção de Sérgio Abreu como arranjador/transcritor pode revelar contribuições decisivas para o alargamento do repertório do violão, a partir do levantamento, catalogação, organização e edição do material adaptado (conhecido e desconhecido) encontrado em seu espólio, mas também esboçar o entendimento de alguns dos eventuais procedimentos e processos que orientaram o pensamento de Sérgio na confecção desses trabalhos (o conceito de *montagem* e a agregação de compreensão e valor artístico às obras adaptadas, por exemplo). Para tanto, como introito, realizaremos uma breve discussão sobre a terminologia “transcrição/arranjo”, discutiremos as perspectivas históricas e as funções socioculturais das transcrições e arranjos para violão (com foco no caso de Sérgio Abreu), até elencarmos os critérios estabelecidos para as edições diplomáticas¹ que realizamos das duas adaptações inéditas recentemente descobertas. Como proposta final, nos anexos, são apresentadas à comunidade violonística as edições modernas das duas peças ora listadas em versões prontas para utilização, com arte e coordenação geral de Ricardo Dias, revisão geral de Eduardo Abreu e edição diplomática de Humberto Amorim.

1. Transcrição ou Arranjo? Uma introdução²

Em sua dissertação de mestrado, Diogo Salmeron CARVALHO pontua que “o violão tem em sua história profunda ligação com o ato de transcrever” (2012, p. 9). Por sua vez, depois de consultar

¹ “A edição diplomática está um passo adiante da edição fac-similar, ao trazer o texto musical transcrito diplomaticamente, ou seja, o mais fiel possível ao original, apresentando, pelo fato de ser uma transcrição [da fonte original para a moderna], um componente interpretativo que a edição fac-similar não pode ter. Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada em única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica. O texto gerado pela edição ou transcrição diplomática deve refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte”. (FIGUEIREDO, 2016, p. 54). Como as edições diplomáticas apresentadas no artigo são efetivamente destinadas à prática da comunidade violonística, assumimos o entendimento de edição diplomática tal qual o defendido por Caraci Vela (1995b, p. 21), de acordo com o qual eventuais lacunas e/ou erros evidentes devem ser sanados no texto musical resultante. As ideias e concepções originais dos arranjos de Sérgio Abreu, contudo, foram integralmente mantidas nas edições apresentadas nos anexos.

² Aqui replicadas pela proximidade temática e a contribuição decisiva para o objeto do presente estudo, as sete páginas que contêm os tópicos 1 e 2 também foram utilizadas no artigo: *Funções e perspectivas históricas de transcrições e arranjos para violão no Brasil: o caso de Melchior Cortez (1882-1947)* (AMORIM; MARTELLI, 2022).

tratados e livros antigos de interpretação musical, Luciano Cesar MORAIS, em pesquisa de mestrado que analisou as transcrições de obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750) realizadas pelo legendário violonista e luthier Sérgio Abreu (1948), sugere “que a história da prática da transcrição é tão antiga quanto a própria história moderna dos instrumentos musicais” (2007, p. 19), ou seja, um *modus operandi* que permeou largamente a música produzida entre o Renascimento (séc. XVI) e décadas iniciais dos anos Novecentos. Gustavo COSTA vai ainda mais longe ao indicar que “[...] as práticas de transcrições e adaptações de composições musicais para outros meios de expressão, quer sejam instrumentais ou vocais, camerísticas ou sinfônicas, remontam aos primórdios da música instrumental, ou seja, pelo menos desde a Idade Média, senão antes”. (2006, p. 1).

Na síntese do que apresentam os três pesquisadores, podemos inferir que, sob as mais variadas terminologias, um número considerável de repertório adaptado tem sido historicamente incorporado à literatura do violão. A prática foi e é tão comum que, muitas vezes, os diversos termos que a denominam se confundem e se atravessam nos estudos sobre o tema.

Essas obras tornaram-se parte de nosso repertório em diversos níveis de estudo e nos diversos ambientes que abrigam a produção musical do violão, seja no ensino ou nas salas de concerto. Os termos correntes nos quais essas obras são referidas são variados e tratados mais ou menos como sinônimos: arranjo, versão, adaptação e transcrição, estão entre os mais comuns. No uso cotidiano, esses termos referem-se indiscriminadamente ao procedimento de abordar uma obra não escrita para o instrumento em questão (MORAIS, 2007, p. 10).

Dentre esta plêiade de termos, dois despontam mais recorrentemente nas pesquisas dedicadas ao violão: transcrição e arranjo. Ambos são utilizados ora com sentido próximo (quase sinônimos) e 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). André Luiz JESUS, em um mestrado que analisou os processos de transcrição para violão de cinco peças do pianista Ernesto Nazareth (1863-1934), indica esta oscilação conceitual entre os dois termos, baseando-se, para tanto, na análise de verbetes de reconhecidos dicionários (Oxford e Grove):

Como se sabe, existem certas divergências quanto ao uso das palavras ‘transcrição’ e ‘arranjo’. Esses dois termos têm sido os mais utilizados por músicos em geral (PEREIRA, 2011). Outros termos como ‘adaptação’ e ‘redução’ têm sido também utilizados com fins semelhantes. No verbete do Oxford as palavras ‘arranjo’ e ‘transcrição’ aparecem como sinônimos e são definidas como uma adaptação de uma peça de música para um meio diferente do qual foi originalmente escrita. Esse verbete nos informa também que nos EUA há uma tendência de usar o termo ‘arranjo’ para um tratamento mais livre enquanto que, a palavra ‘transcrição’, é usada em ocasiões mais formais, mais ortodoxas. O dicionário Grove mostra duas definições distintas da palavra transcrição: 1) Um ‘arranjo’, especialmente envolvendo uma mudança de meio, por exemplo, de orquestra para piano; 2) Uma cópia de um trabalho musical usualmente com alguma mudança na notação, por exemplo, da tablatura para pentagrama. Já as ‘transcrições’ são normalmente feitas a partir do manuscrito original (usualmente antes de 1800). (JESUS, 2016, p. 17).

Nesta mesma linha, e após analisar diversos dicionários e exemplos de adaptações para violão de obras de Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764), Franz Liszt (1811-1886), Carlos Gomes (1836-1896), dentre outros, MORAIS (2007, p. 18) sugere que o conceito de arranjo “abriga um conjunto consideravelmente maior de significados e uma área maior de aplicações” em virtude das opções mais amplas do músico na abordagem da obra, enquanto que a transcrição teria uma linha de “significados mais restritos”, em função da “atitude do arranjador diante do material original”, um tanto mais compromissada com o “grau de fidelidade à versão” original.

Ainda sobre a questão, o pesquisador apresenta a análise de Jodacil Damaceno (1929-2010), decisivo violonista e professor carioca cuja atuação principiou na década de 1940:

Ele [Jodacil Damaceno] refletiu que a diferença entre transcrição e arranjo reside no grau de fidelidade ao texto original, sendo ‘transcrição’ o termo que mais se aproxima deste, tratando a partitura com mais fidelidade. Para Damaceno, o arranjo é um processo de tratamento livre da obra original que dá mais liberdade ao arranjador em relação à versão original da obra (MORAIS, 2007, p. 12).

Por outro lado, o próprio MORAIS (2007) evidencia de que maneira, tanto no senso comum quanto em dicionários da língua portuguesa, os dois termos muitas vezes são utilizados sem distinção, predominando uma correspondência linguística em relação ao sentido que é empregado a ambos³.

³ “Finalmente, para uma correspondência aos termos em outros idiomas, mencionamos uma consulta ao ‘Dicionário de termos musicais’ de Henrique de Oliveira Marques, (Referência Editorial Estampa, Lisboa 1985, p. 96), segundo o qual os termos Arranjo e Transcrição são tratados como sinônimos e se correlacionam com o Francês: Arrangement, Transcription e Adaptation; com o Italiano: Transcrizione e Riduzione; com o Inglês: as mesmas palavras francesas com a mesma grafia; e com o Alemão: Einrichtung, Bearbeitung, Transkription, Arrangement, Auszug e Übertragung. Sendo este um dicionário auxiliar de traduções, não há uma discussão sobre o significado dos termos, apenas a demonstração de sua correspondência linguística que registramos aqui” (MORAIS, 2007, p. 18).

2. Perspectivas históricas das transcrições e arranjos para violão

Historicamente, as transcrições e arranjos para violão são associados aos mais diversos gêneros, estilos e formações. Basicamente, os repertórios adaptados que compõem o substrato da literatura integrada ao instrumento podem ser divididos em dois amplos grupos:

- 1) Obras vocais ou instrumentais, sejam elas adaptações de músicas solo, camerísticas ou mesmo orquestrais;
- 2) Repertório tanto da “música de concerto” quanto de tradições “populares” ou folclóricas.

Desde os instrumentos de cordas dedilhadas antigos cuja literatura foi herdada pelo violão (alaúde, vihuela, guitarras renascentista e barroca), constituiu-se, por exemplo, uma significativa tradição de se adaptar obras vocais aos seus respectivos repertórios: seja na Espanha, com Luys de Narváez (*fl.* 1526-1549), Alonso Mudarra (*c.* 1510-1580), Enríquez de Valderrábano (*fl.* 1547), Miguel de Fuenllana (*fl.* 1553-1578), entre outros; seja na França, com Robert Ballard (?1525/30-1588) ou Adrian le Roy (*c.* 1520-1598); ou ainda na Inglaterra elisabetana, onde o caso de John Dowland (1563-1626) é o mais expressivo. Em maior ou menor grau, todos estes compositores adaptaram obras cantadas à literatura de seus instrumentos, indicando uma práxis que, longe de ser ocasional, era integrada ao processo de criação/recriação de materiais musicais.⁴

Ainda em relação à música antiga, transcrições de obras instrumentais de um meio para outro também foram recorrentes. No repertório incorporado ao violão, o exemplo mais ilustre é o de Johann Sebastian Bach (1685-1750), que realizou versões para alaúde de algumas de suas obras escritas para violoncelo, violino ou teclado (cf. HOPPSTOCK, 2009).

Neste sentido, pontue-se como o repertório do violão assimilou uma literatura duplamente transcrita: primeiro, entre os séculos XVI e XVIII, quando uma série de obras vocais ou instrumentais

⁴ As datas de nascimento/morte aqui expressas foram retiradas dos verbetes contidos no Dicionário Grove de música (1994). As abreviações indicam: *c.* = cerca de; *fl.* = datas em que há registros concretos de ações dos personagens (não indicam ano de nascimento ou morte); ? = quando não há certeza entre duas datas. Exemplos de obras vocais adaptadas por estes compositores podem ser conferidos em MORAIS (2007, p. 19-23).

são adaptadas para os cordofones de cordas dedilhadas antigos (alaúde, vihuela, guitarras renascentista e barroca); depois, no século XIX, quando o violão se torna um receptáculo do repertório destes instrumentos.

Tome-se como exemplo a famosa obra *La Canción del Emperador del quarto tono de Josquin*, transcrita para vihuela pelo espanhol Luys de Narváez a partir da obra vocal *Mille Regretz*, do compositor renascentista franco-flamengo Josquin des Prés (c. 1440-1521). Seu percurso inicialmente atravessou a adaptação de uma canção a quatro vozes para a vihuela (1ª transcrição); e, a partir das primeiras décadas do século XX, da vihuela para o violão (2ª transcrição), quando a peça é incorporada na literatura deste instrumento através de “diversas gravações, edições e transcrições” (MORAIS, 2007, p. 20). O caso não é isolado e ocorreu sobremaneira com repertórios renascentistas, barrocos e clássicos.

Entre meados do século XVIII e princípios do XIX, essa “dupla transcrição” para o violão se intensifica, sendo particularmente impulsionada por alguns fatores:

1) No fim dos anos setecentos, a inclusão de uma sexta corda à guitarra barroca de cinco ordens duplas, que também teve as cordas paulatinamente substituídas por ordens simples (cf. DUDEQUE, 1994, p. 51-54);

2) Já nos anos oitocentos, como desdobramento do item anterior, o violão conhece as suas dimensões “modernas” através do trabalho do luthier espanhol Antonio de Torres Jurado (1817-1892), responsável por estabelecer “o comprimento da corda vibrante em 650 mm”; pelo “uso da cravelha mecânica”, o que assegurava aos instrumentos uma afinação mais precisa; e, sobretudo, pelo inserção do “leque” na construção do tampo, um conjunto de sete tiras de madeira coladas internamente para conferir ao instrumento “uma melhor distribuição dos harmônicos e um equilíbrio sonoro maior”, um parâmetro inescapável “para quase todos os construtores do século XX” (DUDEQUE, 1994, p. 78);

3) Para além disso, na transição entre os séculos XVIII e XIX, surgem uma série de violonistas (sobretudo espanhóis, italianos, franceses, ingleses, alemães e austro-húngaros) que dinamizam e ampliam as práticas em torno do instrumento através de métodos, concertos, *tournées*, aulas, composições, transcrições, etc., gerando um exitoso movimento que buscava não somente ampliar o

público e o conhecimento sobre o violão, mas também inseri-lo em ambientes socioculturais nos quais, antes, a sua atuação era limitada. A definição básica de seus parâmetros estruturais e metodológicos permite que um repertório mais consistente para o instrumento comece a ser delineado, intensificando, também, o processo de sua aceitação prática e simbólica nos mais diversos espaços e grupos sociais.

Para Moraes, “os dois grandes centros europeus que abrigaram a produção violonística desse período [fins do século XVIII e primeira metade do século XIX] foram Paris e Viena”, acrescentando ainda alguns dos nomes destacáveis que transitaram entre estas duas cidades:

Na capital do império Austro-Húngaro temos que registrar as presenças de Mauro Giuliani (1781 – 1829), Anton Diabelli (1781 – 1858), Wenzel Matiegka (1773 – 1830) e, um pouco posteriormente, Johann Kaspar Mertz (1806 – 1856). Já em Paris, podemos mencionar os italianos Ferdinando Carulli (1770 – 1841), Matteo Carcassi (1792 – 1853), Luigi Legnani (1790-1877) e os espanhóis Fernando Sor (1778 – 1839), Dionísio Aguado (1784 – 1849), o italiano Julio Regondi (1820 – 1827), garoto prodígio para quem Sor dedicou uma obra, *Souvenir d’Amitié op. 46* e o francês Napoleón Coste (1803-1886). (MORAIS, 2007, p. 24).

A descrição deste movimento em torno do violão é importante porque ela reverbera significativamente já no Brasil da primeira metade do século XIX. A produção de todos estes autores, por exemplo, aparece nos periódicos brasileiros oitocentistas sendo comercializada em bazares e lojas de música de diferentes províncias brasileiras, especialmente do Rio de Janeiro (mas não exclusivamente). Métodos e/ou obras de Carcassi, Carulli, Aguado, Sor, Legnani, Diabelli, Coste, Regondi, mas também de nomes menos conhecidos no Brasil, tais como o do italiano Francesco Molino (1775-1847), do francês Pierre-Joseph Plouvier (1750-1826) ou do alemão Joseph Küffner (1776-1856), dentre outros não mencionados na lista acima, são recorrentes nestes jornais a partir da década de 1820, conforme demonstram os exemplos a seguir:

1) Em 19 de janeiro de 1829, na edição 391 do *Jornal do Commercio*, métodos de viola francesa e um catálogo contendo “nomes dos autores” são anunciados, no Rio de Janeiro, pelo livreiro e tipógrafo J. Cremière:

Ha para vender na livraria de J. Crèmière, rua dos Ourives n. 86, novos methodos de piano, ditos de flauta, ditos de viola Franceza, (guitare) [...]. Tem hum catalogo dos nomes dos Autores do sortimento da musica para todos os Instrumentos, e cordas de prata, e de tripa para viola Francesa, e rebeca em porção ou avulsa, algumas modinhas e 4 himnos para piano e viola. J. Crèmière tem a honra de prevenir ao Publico que a melhor parte da dita musica chega agora para o navio la Claudino (JORNAL DO COMMERCIO, 1829, p. 2).

2) Em 18 de novembro de 1830, no Diário do Rio de Janeiro, o próprio Crèmière indica nominalmente alguns dos métodos que comercializava, dentre eles os de Aguado, Giuliani e Plouvier:

Na rua dos Ourives n. 86, acaba-se de receber hum novo sortimento de musica de pianno, flauta, viola Franceza, **todas simphonias de Rossini para rebeca, flauta, pianno e viola Francesa**, os methodos seguintes: [...] para viola Franceza, Aguado, Plouvier, Giuliani [Giuliani], Dubouley; [...], todos estes methodos, são de huma boa encadernação Franceza, e doirada, novas contradanças, e valças para pianno, avulças e encadernadas (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1830, p. 2, grifo nosso).

3) Em 12 de maio de 1834, também no Diário do Rio de Janeiro, a loja de Eduardo Laemmert anuncia não somente o método de Carulli, mas também peças para violão de outros três compositores, um alemão (Küffner), um italiano (Giuliani) e um espanhol (Aguado):

LIVROS À VENDA – Em casa d’Eduardo Laemmert, rua da Quitanda n. 139, acha-se a seguinte *muzica* novamente chegada, a saber: [...] Para *Violão Francez*: Peças de Kuffner, Giuliani, Aguado, e Methodos de Carulli (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1834, p. 2).

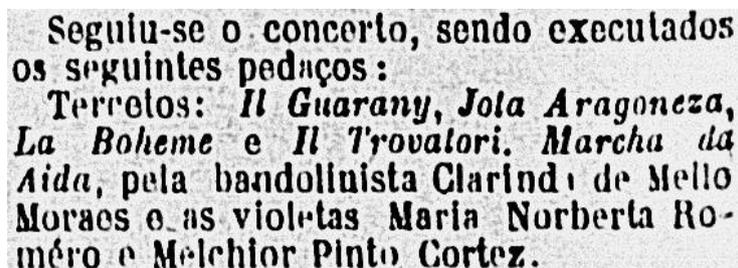
A partir da década de 1830, esta circulação se acentua em território brasileiro, alcançando outras províncias e revelando o nome de diversos compositores europeus que tiveram suas peças e métodos para violão sendo comercializados no país já durante a primeira metade do século XIX (movimento que analisaremos em outro estudo especificamente dedicado ao tema).

Por ora, nos ateremos ao papel desempenhado pelas transcrições no processo de legitimação e ampliação do repertório do instrumento tanto na Europa quanto no Brasil, razão pela qual negritamos a seguinte passagem de um dos exemplos recolhidos no Diário do Rio de Janeiro (1830): “todas as simphonias de Rossini para rebeca, flauta, piano e viola Francesa”. Nos anos seguintes, este dado é reiterado por uma série de anúncios similares, demonstrando que o repertório das árias operísticas mais famosas foi tradicionalmente transcrito e comercializado em versões para diversos instrumentos, incluindo o violão.

Este movimento foi intenso ao longo de todo o século XIX, período no qual a busca por ampliação do repertório e legitimação do instrumento, aliada à franca disseminação do repertório operístico no cenário musical, instigaram a realização massiva das transcrições e arranjos do gênero. No início do século XX, a prática começa a alcançar a produção e o repertório de alguns dos principais violonistas da época de forma mais diversa: seja em função de alguns traços operísticos (de criação e/ou interpretação) terem sido possivelmente incorporados durante as décadas seguidas em que a prática foi recorrente, seja pela continuidade da elaboração e execução (ainda que menos frequentes) de novos materiais adaptados.

A primeira apresentação pública do violonista Melchior Cortez registrada na imprensa brasileira, por exemplo, atesta que, integrando um trio de bandolim e duas violetas (termo que na época nomeava um pequeno violão, geralmente com menos cordas do que as seis habituais), o violonista tocou, na ocasião, transcrições de trechos operísticos de quatro diferentes autores: *Il Guarany* (1870), do brasileiro Carlos Gomes (1836-1896); *A Gran Jota Aragonesa* da ópera *La Dolores* (1895), do espanhol Tomás Bretón (1850-1923); *La Bohème* (1895), do italiano Giacomo Puccini (1858-1924); além de *Il Trovatore* (1853) e a *Marcha Triunfal* da ópera *Aida* (1871), dois números do também italiano Giuseppe Verdi (1813-1901).

FIGURA 1 – Parte do repertório executado pelo trio de bandolim e duas violetas durante umreisado organizado pelo memorialista Mello Moraes Filho, ocasião que marca a primeira apresentação pública de Melchior Cortez registrada na imprensa brasileira.



Seguiu-se o concerto, sendo executados os seguintes pedaços:
Terceiros: *Il Guarany*, *Jota Aragonesa*, *La Boheme* e *Il Trovatori*. *Marcha da Aida*, pela bandolinista Clarinda de Mello Moraes e as violetas Maria Norberta Romero e Melchior Pinto Cortez.

Fonte: GAZETA DE NOTÍCIAS (1907, p. 2).

O fato indica que as transcrições de material operístico atravessaram o século XIX e tiveram ainda alguma reverberação na vida musical dos violonistas brasileiros das primeiras décadas do século XX, o que indica a força da prática nos anos oitocentos. Embora hoje este repertório raramente subsista nos programas de formação, estudo ou performance dos violonistas contemporâneos, sua

importância foi capital na constituição de uma literatura para o instrumento no Brasil ao longo, sobretudo, dos anos oitocentos.

Ao lado das modinhas e canções (muitas vezes também adaptadas para violão solo), do choro, de uma série de peças oriundas dos gêneros de salão (valsas, mazurcas, polcas, schottisches, gavotas, etc.), de obras de caráter mais livre (fantasias, prelúdios, variações sobre um tema qualquer) e da produção original para violão vinculada à tradição da música de concerto que circulava no país (estrangeira ou nacional), o material operístico adaptado tornou-se não somente um dos eixos constitutivos de nosso repertório solista no século XIX, mas também contribuiu decisivamente para a aceitação prática e simbólica do instrumento em espaços socioculturais diversos, alargando as atividades em torno do instrumento e colaborando para que a sua disseminação alcançasse um público maior.

3. Funções socioculturais das transcrições e arranjos para o repertório do violão: o caso de Sérgio Abreu

Para além da amplitude e diversidade das adaptações que historicamente foram incorporadas à literatura do violão, talvez os aspectos mais decisivos diante do tema digam respeito às variadas funções que este repertório cumpriu em diferentes momentos da trajetória do instrumento.

Durante o século XIX, já vimos o quão o repertório transcrito foi decisivo para o alargamento das possibilidades de atuação do violão em espaços socioculturais mais vinculados à tradição da música de concerto, como os teatros, conservatórios e sociedades musicais. Tal fato perpassou gerações de diferentes tendências estilísticas: ainda nas décadas iniciais dos oitocentos, através da produção de autores que permaneciam atrelados à estética do período clássico (Carulli, Carcassi, Giuliani, etc); depois com os personagens cujas obras já apontavam para uma transição do estilo clássico para o romântico (Sor, Regondi, etc); ou finalmente com os que atuaram majoritariamente durante a segunda metade do século, assumindo caracteres criativos mais confessadamente “românticos” (Tárrega é o caso mais emblemático).

Apesar das diferenças estilísticas, Moraes pontua que duas buscas fundamentais tornaram o exercício da transcrição uma prática comum para estes autores de produções tão distintas: primeiro,

a necessidade e o desejo de aproximação com o repertório de concerto já canonizado, difundido e aceito entre o público musical do período.

Os arranjos das gerações de Sor, Giuliani e Tárrega, parecem estar todos no contexto de um diálogo do violão com o repertório de obras famosas na época. Eram arranjasdas obras ou compostos temas com variações baseados em melodias que estivessem no repertório de referências musicais do público burguês de então, e que tinham, por isso, maior chance de provocar uma reação favorável desse público (MORAIS, 2007, p. 63).

Esse processo de aceitação do violão dentro do *establishment* apresentava ainda um segundo aspecto: o de provar que o instrumento era capaz de cumprir um repertório canônico e de tradição clássica sem eventualmente diminuí-lo e, por vezes, até acrescentando interesse musical em relação à versão original: “Nas gerações referidas, principalmente na de Tárrega, existe ainda o imperativo de comprovar a viabilidade musical do violão, que era cultivado fora dos círculos musicais da música de concerto, e por isso, pouco conhecido” (MORAIS, 2007, p. 63).

É deste contexto mais amplo que abundam, na trajetória do instrumento do século XIX às primeiras décadas do século XX, as transcrições de autores canônicos do Renascimento ao Romantismo. De Bach a Chopin (dois dos compositores mais transcritos), um extenso repertório foi adaptado para violão com o propósito de atender a algumas demandas históricas:

1) Primeiro, aproximá-lo do público burguês consumidor de música do período, fosse através de sua inclusão nos espaços tradicionais de concerto protagonizando um repertório canonizado ou pela ampla disseminação de versões facilitadas destas peças que também ajudaram a popularizá-lo entre este público, o que ocorreu sobretudo nos anos oitocentos.

Que o violão pudesse mencionar, através de seu repertório essas referências musicais da alta burguesia, era uma situação possível pela prática do arranjo e da transcrição. Ao lado das composições, a transcrição torna-se então uma espécie de *tour de force* sustentando e dando impulso às carreiras dos concertistas do século XIX (MORAIS, 2007, p. 63).

2) Depois, em uma segunda etapa, instá-lo ao patamar de instrumento solista com o potencial não somente de ser depositário dos “grandes clássicos”, mas o de eventualmente agregar valor e interesse musical às peças transcritas. Parte significativa dos trabalhos pioneiros de Francisco Tárrega (1852-1909), Miguel Llobet (1878-1938) e, mais dentro do século XX, de Emilio Pujol (1886-1980) e Andrés Segovia (1893-1987), só para ficar nos casos mais conhecidos, alinham-se a esta perspectiva.

No Brasil dos anos noventa, arranjadores e/ou transcritores como Carlos Barbosa Lima (1944-2022), Sérgio Assad (1952) e Sérgio Abreu (1948-2023), cada qual à sua maneira, levaram este desafio às últimas consequências.

No caso específico de Sérgio Abreu, resta claro que a sua perspectiva não era meramente a de demonstrar a viabilidade do violão como “depositário dos grandes clássicos”, mas, fundamentalmente, a de agregar valor artístico às peças adaptadas. Nesse sentido, a sua célebre frase, dita a tantas amigas e amigos próximos, não parece fortuita: “se uma peça transcrita não soar tão boa ou melhor do que a versão original, então ela não merece ser tocada”⁵. Para ele, a viabilidade da transcrição parecia estar intrinsecamente ligada à agregação de interesse e valor artístico ao repertório original. Tal perspectiva é ratificada na seguinte passagem da entrevista que concedeu ao pesquisador Luciano Morais:

[Luciano Morais]: Eu vejo dois problemas diferentes, por exemplo: um tipo de transcrição que a gente encontra são as transcrições de Albéniz, [...] você faz o violão contribuir para a obra de alguma maneira.

[Sérgio Abreu]: É, é uma exceção, isso.

[Luciano Morais]: O outro tipo de transcrição seria uma coisa que, pelo seu relato, a Monina [Távora] devia ser contra: fazer transcrição para mostrar que o violão também pode tocar Beethoven...

[Sérgio Abreu]: É, isso aí é ridículo. Ela [Monina Távora] era totalmente contra isso. (MORAIS, 2007, p. 156)

Parece nítido que a finalidade de Sérgio Abreu, como transcritor/arranjador, era justamente operar nas obras “de exceção”, ou seja, aquelas que poderiam contribuir de alguma maneira para valorizar e/ou aumentar o interesse artístico da obra em relação à sua versão original. Fica patente que tocar por tocar ou meramente demonstrar a viabilidade do violão como depositário dos grandes clássicos não eram perspectivas que entusiasmavam nem D. Monina e tampouco Sérgio Abreu, que considerava tais procedimentos “ridículos”.

Essa visão exigente (sobretudo com suas próprias produções) e, de certa forma, bastante difícil de alcançar (operar nas “exceções”) se resumia, para Sérgio Abreu, em uma sentença de pensamento aparentemente simples, mas que, na verdade, camuflava o alto nível artístico que ele demandava em seus trabalhos: era preciso que a peça “funcionasse”, de preferência nas primeiras tentativas. Algo que

⁵ Frase repetida aos três autores do presente artigo e a tantos outros colegas do universo do violão que conviveram com Sérgio Abreu.

demandasse muitos esforços ou chicanes para funcionar adaptado para violão (leia-se: agregar valor artístico ao repertório original) logo era deixado de lado. A seguinte passagem da mesma entrevista concedida a Moraes ratifica tal entendimento:

[Luciano Moraes]: Você se baseava em algum critério técnico-musical na escolha das transcrições? Por exemplo, o que é possível, no momento, para o duo fazer? Ou, em longo prazo, alguma coisa que vocês precisassem desenvolver algum senso de estilo de uma determinada época...?

[Sérgio Abreu]: Não, a gente às vezes fazia um trecho de uma música e a gente experimentava. Se funcionava, fazia o resto. Se não, ficava assim, deixava de lado.

[Luciano Moraes]: Mas era essencialmente um critério musical?

[Sérgio Abreu]: O critério da gente... Toca, está funcionando? Tá. Não está funcionando...? Não tinha: 'Quem sabe estudando dez horas...', não tinha nada disso. Se não funcionou, deixa de lado. Tem que pegar outra que funcione.

(MORAIS, 2007, p. 155).

E aqueles (as) que conviveram com o alto rigor artístico e o perfeccionismo quase obsessivo de Sérgio Abreu sabem que muito dificilmente ele se convencia da viabilidade/funcionalidade de uma transcrição ou arranjo para violão. Essa visão talvez justifique o desapego em relação às próprias produções, bem como a sua afamada relutância em torná-las públicas e/ou acessíveis, já que são inúmeros os relatos de intérpretes amigos que somente o convenceram a tocar/gravar as suas adaptações depois de muita insistência ou em situações específicas, por vezes até hilárias. Nesse sentido, o recente relato que recolhemos do Duo Maia (Raphael e Tadeu Maia) se torna um exemplo definitivo do quão Sérgio Abreu só conseguia eventualmente (re)avaliar a “funcionalidade” de suas produções quando se distanciava do contexto em que as produzia, momento no qual o seu senso de perfeccionismo quase inatingível raramente o permitia compreender uma obra como “acabada”, “funcional” ou mesmo viável.

A história foi a seguinte: a primeira vez que nós fomos à Oficina [de luteria do Abreu], o Sérgio deu três Sonatas pra gente e uma delas era justamente a K245 / L450. Ele falou pra gente não trabalhar essa Sonata porque ele achava que era quase impossível de tocar. Então, nós nem pegamos nessa partitura durante muitos anos. Ano passado, em 2022, nós lemos essa Sonata. E aí nós mostramos para ele, que comentou: “Nossa, isso tá soando tão bem para violão. Quem fez esse arranjo?”. Nós falamos: “foi você! Mas já que você não lembra que você fez esse arranjo, nós vamos começar a falar que fomos nós que fizemos”. Aí ficamos brincando com ele diante dessa situação, né? Mas ele nem lembrava que tinha feito o arranjo dessa Sonata. Aí nós falamos: “parabéns! Você é um gênio” [risos].⁶

⁶ Duo Maia (Tadeu e Raphael), em mensagem de áudio para Ricardo Dias, pelo aplicativo *Whatsapp*, em 07 out. 2023.

Como esse, são célebres os casos em que Sérgio Abreu só fora convencido do quão algumas de suas produções agregavam um alto valor artístico às peças adaptadas depois que seus intérpretes (muitas vezes também amigos próximos) as tocavam em performances ao vivo presenciadas por ele, fossem públicas ou privadas, ocasiões nas quais a sua fatídica sentença era usualmente proferida: “até que isso está funcionando”, o que invariavelmente era seguido de: “mas vou ter que revisar um ou outro trechinho”, desvelando um patamar artístico cujo sarrafo era instado a estar sempre à altura do inconformismo. Luciano Morais, por exemplo, detalha como tal fato ocorreu com a transcrição para trio de violões da *Variações sobre um tema da Flauta Mágica*, de Fernando Sor (1778-1839): “Não dispomos da partitura do arranjo livre de Sor, que foi vetado para publicação pelo próprio Sérgio Abreu, por ser considerado por ele incipiente [...]. Esse trabalho permanece inédito, aguardando uma revisão de Sérgio Abreu” (MORAIS, 2007, p. 78); o mesmo ocorreu com as transcrições para duo incorporadas ao repertório do Duo Siqueira-Lima (Cecília Siqueira e Fernando de Lima), notadamente com as *Valsas Poéticas*, de Enrique Granados (1867-1916), quando a resistência de Sérgio só foi vencida após o Duo fazer uma impecável audição privada e integral da série: “É, até que funciona”; processo similar ocorreu ainda com a adaptação da Seção C da incompleta *Valsa de Concerto n. 2*, de Villa-Lobos, ocasião na qual Humberto Amorim recebeu, em poucas semanas, sequências de diferentes versões (algumas delas com mudanças mínimas de apenas uma ou duas notas) antes que Sérgio optasse por uma última versão, ainda assim acatada e disponibilizada para concertos com certa reserva.

Ao ser perguntado sobre qual a importância da transcrição para a constituição do repertório do violão, Sérgio Abreu foi enfático: “Bem, como um reforço, né? Sem dúvida nenhuma.” (MORAIS, 2007, p. 156). Há uma dupla leitura dessa sentença aparentemente simples: por um lado, de forma mais imediata, o reforço pode ser entendido como uma mera ampliação do repertório disponível para o instrumento; por outro, sugere que a adaptação, na verdade, deve “reforçar” prática e simbolicamente o discurso musical da versão original.

Entendemos, depois de uma exegese do depoimento coletado que, de maneira simples e direta, Sérgio Abreu sintetiza a sua breve, embora recorrente incursão ao mundo das transcrições, deixando claro tratar-se de um processo que serve ao interesse artístico e musical.

Os parâmetros estéticos da obra abordada, as possibilidades do violão e a concepção poética de repertório desenvolvida por ele a partir da orientação de Adolfina Távora permanecem

no centro das preocupações, algo como um pilar triplo que constituiu um eixo gerador do seu trabalho como intérprete. [...] Parece ter sido a partir desses elementos que ele pensou as suas transcrições. (MORAIS, 2007, p. 52).

Certamente Sérgio Abreu nunca esteve meramente interessado em ampliar numericamente o repertório para violão, mas posicioná-lo como uma ferramenta capaz de agregar valor artístico, poético e semântico diante dos repertórios adaptados. Em nossa visão, tal perspectiva foi plenamente alcançada tanto no arranjo para dois violões da *Mélodie*, de Gluck, quanto na transcrição das *Quatro Peças*, de Pachelbel, cujos critérios para as edições diplomáticas que apresentamos nos anexos serão discutidos nos próximos tópicos.

4. Critérios para a Edição Diplomática de 4 Peças (Pachelbel), em montagem e arranjo para violão solo de Sérgio Abreu

a) **Os originais e o processo de *montagem artística*.** As 4 Peças arranjadas por Sérgio Abreu advêm de duas diferentes Suítes de Johann Pachelbel (1653-1706):⁷

1) *Suíte em Lá bemol* P 444, com cinco movimentos (*Allemande, Courante, Aria, Sarabande, Gigue*), dos quais Sérgio Abreu arranjos os três últimos: *Aria, Sarabande* e *Gigue*;

2) *Suíte em Mi maior* P 434, também com cinco movimentos (*Allemande, Courante, Gavotte, Sarabande, Gigue*), dos quais Sérgio Abreu aproveitou apenas a *Courante*. Cumpre dizer que alguns dos catálogos de obras do compositor sugerem que essa suíte tem atribuição de autoria questionável.

Ao intercalar três movimentos de uma Suíte (P444) com um dos movimentos de outra (P434), na prática, Sérgio Abreu propõe a montagem do que seria uma terceira suíte, com quatro movimentos, não somente realocando a posição de cada um desses movimentos na nova composição, mas também transpondo a tonalidade de todas as partes para Ré maior. No quadro a seguir, os movimentos aproveitados por Sérgio em ambas as suítes são negritados, com a indicação da posição que passaram a ocupar na montagem de seu arranjo:

⁷ Informações generosamente concedidas por Eduardo Abreu.

QUADRO 2. Suítes de Pachelbel que inspiraram Sérgio Abreu a constituir uma nova suíte, de 4 movimentos.

MOV.	Suíte em Lá bemol (P 444)	Suíte em Mi maior (P 434) [Atribuída]	Suíte em Ré maior (Sérgio Abreu)
1º mov	Allemande	Allemande	(1º) Ária
2º mov	Courante	Courante (2º)	(2º) Courante
3º mov	Aria (1º)	Gavotte	(3º) Sarabande
4º mov	Sarabande (3º)	Sarabande	(4º) Gigue
5º mov	Gigue (4º)	Gigue	

Fonte: Elaboração dos autores.

Este nos parece um exemplo definitivo da concepção mais refinada de Sérgio Abreu como transcritor/arranjador: não se trata meramente de adaptar ou viabilizar uma determinada obra para violão, mas encontrar um caminho para que o instrumento acresça e/ou crie uma nova dimensão poética, semântica e artística diante do repertório original, privilegiando as potencialidades do instrumento ao mesmo tempo em que “reforça” o discurso musical das peças adaptadas, algo como a *montagem* de um sinuoso quebra-cabeças no qual as melhores peças devem ser precisamente escolhidas e encaixadas para gerar o resultado final desejado.

Uma passagem da entrevista de Sérgio Abreu concedida a Luciano Morais atesta com propriedade tal inferência. Ao comentar a inicial resistência de D. Monina Távora, sua orientadora musical na década de 1960, diante de transcrições para violão realizadas sem a perspectiva de somar interesse musical às peças e de sua firme inclinação a programar os primeiros recitais do Duo Abreu apenas com obras originais para o instrumento⁸, Sérgio deixa antever como o processo de *montagem* operava em seu pensamento, com a incessante busca por um “clima”, uma concepção que escapasse à regra e/ou à obviedade e refletisse o seu incontornável entendimento de agregar valor artístico (as “exceções”) ao material abordado:

[Luciano Morais]: *Mas, mesmo assim, já desde o primeiro LP de vocês tem uma presença muito forte dos arranjos. Talvez não o primeiro, mas (as obras de) Rameau...*

[Sérgio Abreu]: Não, isso aí já é mais tarde. Já **foi ideia minha**.

[Luciano Morais]: *E como era, o que você pensava quando você incluía uma transcrição?*

⁸ “[Luciano Morais]: *Quais eram os critérios, os conselhos que a Monina dava pra montagem de programas, sugestão de transcrições, quais eram os critérios para montagem e programas?* [Sérgio Abreu]: Não, ela sempre aconselhava usar o que possível de músicas do repertório violonístico. Tinha muita coisa que ela saía ‘fuçando’ e descobria que não era tocada. Ou então do repertório do alaúde. Os primeiros recitais que a gente deu ela fazia questão de botar no programa: Todas as obras do programa foram originalmente escritas ou para violão ou para alaúde. Não tinha nenhum arranjo de outro instrumento.” (MORAIS, 2007, p. 152-153).

[Sérgio Abreu]: Era... Fator era assim: buscar mais repertório, mas, assim, de coisas que a gente tava interessado, coisas que a gente conhecia de gravações. Esse Rameau, por exemplo, foi inspirado não [n]a suíte, eu passei isso para CD aqui agora.

[Luciano Moraes]: *Quer dizer, vocês gostaram da música e resolveram transcrever?*

[Sérgio Abreu]: Não, não. Não é isso, a gente não transcreveu essa música. **A ideia: essa música inspirou a gente a procurar outras coisas de Rameau.** Mas é, a gente conhecia a obra de cravo de Rameau, mas **isso aí me inspirou a tentar montar** uma coisa que lembrasse a arrumação que ele fez aí. **O ‘clima’ que ele criou** nessa gravação.

(MORAIS, 2007, p. 153)

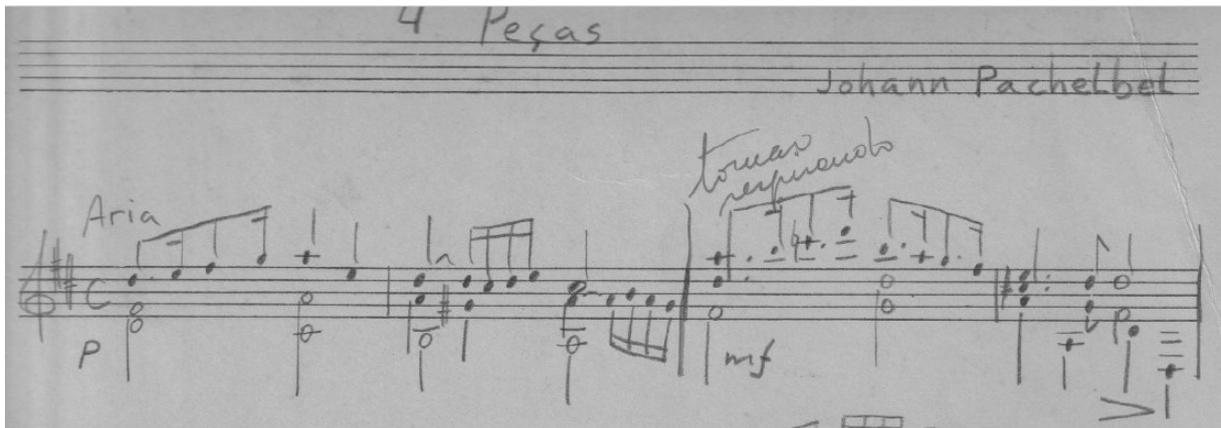
No pensamento de Sérgio Abreu, esse *processo de montagem* artística era algo que, inclusive, não se restringia à realização de transcrições ou arranjos: como intérprete, as anotações incrivelmente detalhadas das colagens de suas gravações para violão solo (em uma época na qual tais edições eram feitas por meio de cortes em fitas de rolo) demonstram que esse era um parâmetro ético que extrapolava quaisquer âmbitos em que atuava; como ouvinte, idem, Sérgio recorrentemente coligia os seus intérpretes favoritos de um determinado repertório e passava horas editando as gravações, muitas vezes colando passagens musicais de diferentes intérpretes dentro de um mesmo movimento (ou frase musical) unicamente para alcançar – ou ao menos se aproximar – do resultado artístico ideal que guardava em sua mente (o que ele realizou, por exemplo, com grande parte das sonatas para piano de Beethoven).

Naturalmente, a intenção de Sérgio não era divulgar ou publicizar as suas *montagens* e ele somente as compartilhava com amigos mais próximos, em ambientes e contextos privados. O seu propósito era unicamente atingir o ideal sonoro que imaginava para a obra diante do seu aguçado senso de compreensão da época, do compositor, do estilo, da forma e da concepção que envolviam a sua realização, ao que ainda se somavam um ouvido de capacidades absolutamente incomuns e um raro instinto para concatenar ideias. O processo de *montagem artística*, por isso, parece-nos um eixo definidor não somente do trabalho de Sérgio Abreu como intérprete, transcritor, arranjador ou ouvinte, mas um critério ético que sustentou parte significativa de seu *modus operandi* no mundo. E a concepção de uma *Suíte de 4 Peças*, coligida e arranjada a partir dos movimentos de duas outras suítes de Pachelbel, é apenas mais um dentre os tantos exemplos possíveis deste procedimento.

b) A fonte/transcrição: manuscrito à lápis localizado no espólio documental (arquivo passivo) de Sérgio Abreu (1948-2023), com duas páginas não numeradas de conteúdo musical. As duas folhas pautadas são totalmente preenchidas com título (“4 Peças”), indicação de autoria

(“Johann Pachelbel”) e quatro movimentos em sequência: *Aria*, *Courante*, *Sarabande* e *Gigue*, cada um deles separado do seguinte por uma pauta musical vazia. A fonte se encontrava em uma das caixas-arquivos de documentação heterogênea, incluindo cartas, cartões postais, programas de concerto, revistas e contas (inclusive fechadas). O manuscrito não está datado ou assinado, mas a caligrafia musical, indubitavelmente, é de Sérgio Abreu.

FIGURA 2 – Cabeçalho e primeiros compassos de *4 Peças* (J. Pachelbel), em arranjo para violão de Sérgio Abreu.

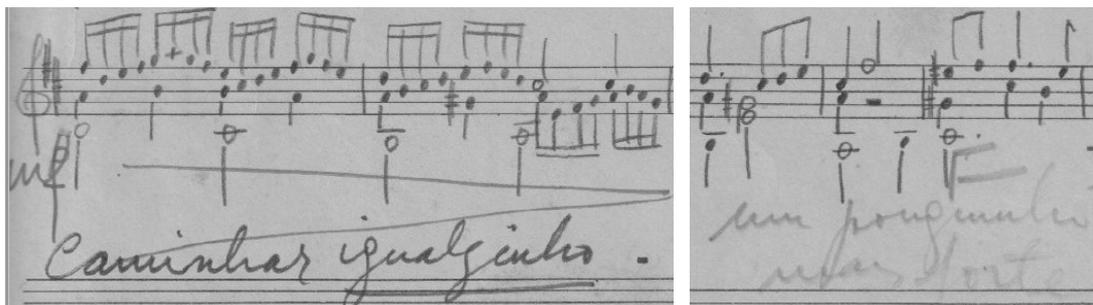


Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Acervo pessoal de Ricardo Dias.

b) Contexto do Arranjo: Não há qualquer indicação e/ou evidência do contexto no qual o arranjo tenha sido concebido, mas dois fatores sugerem que se trata de uma produção antiga e rara:

1) Indicações interpretativas com a caligrafia de Adolfina Raitzin de Távora (1921-2011), dona Monina Távora, professora do Duo Abreu (Sérgio e Eduardo Abreu) a partir de 1961, dando um testemunho de que a peça, uma vez montada e arranjada, foi trabalhada técnica e interpretativamente com ela, situando a produção do arranjo muito provavelmente na década de 1960:

FIGURAS 3 e 4 – Indicações interpretativas de D. Monina Távora em passagens do manuscrito do arranjo de Sérgio Abreu: “Caminhar igualzinho”; “um pouquinho mais forte”.



Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Acervo pessoal de Ricardo Dias.

2) A peça não consta entre os 27 itens para violão solo listados na “Relação de Transcrições Feitas por Sérgio Abreu” coligida pelo violonista e pesquisador Luciano Moraes (2007, p. 136), em sua dissertação de mestrado, o trabalho de maior envergadura sobre o tema e o único a investigar direta e presencialmente os arquivos de Sérgio antes de seu falecimento. Isso corrobora não somente o ineditismo do documento, mas também que ele estava guardado, provavelmente por décadas, em condições que não eram cotidianamente visíveis para Sérgio e/ou os que frequentavam o seu apartamento, em Copacabana. De fato, a partitura foi localizada em uma das caixas-arquivos heterogêneas guardadas no quarto menos utilizado da casa (o 1º à direita do corredor), no qual constava um teclado por vezes utilizado por Sérgio, um sofá e um armário grande de parede com documentos, utensílios pequenos e artefatos diversos de membros da família que chegaram a residir no mesmo apartamento (seus pais, D. Maria de Lourdes e Osmar Abreu, e seu avô, Antônio Rebello). Havia também partituras ou documentos relacionados à música nesse cômodo, mas em quantidade significativamente menor em relação ao espaço da casa utilizado majoritariamente para isso (o 1º quarto à esquerda do corredor), no qual, inclusive, havia um armário específico para guardar partituras em caixas-arquivos. O próprio Sérgio, aliás, ratificava que não tinha ideia se, no quarto em que foi encontrado esse arranjo (mais precisamente no armário), existiam quaisquer documentos relacionados à música, limitando-se a apontar algumas partituras que restavam guardadas no chão do cômodo por falta de espaço no quarto ao lado.

O arranjo, portanto, adormecia esquecido por décadas em meio a uma documentação heterogênea de outros membros da família e em um cômodo que não era majoritariamente utilizado para guardar documentação musical, o que justifica a sua invisibilidade prolongada.

c) Escolhas e intervenções editoriais:

1. Dedilhados. Não há indicações de dedilhados de mão esquerda ou direita nos quatro movimentos do arranjo de Sérgio Abreu. Como se trata de uma edição diplomática, optamos por preservar a edição moderna sem quaisquer interferências nesse quesito.

2. Indicações dinâmicas e interpretativas. A peça guarda anotações de D. Monina Távora, professora dos irmãos Abreu (em Duo e também no repertório solo que cada um deles tocava) durante a década de 1960, o que indica que, em algum momento, Sérgio Abreu trabalhou diretamente com ela os aspectos dinâmicos e interpretativos do arranjo, incluindo anotações específicas e revisão de dedilhados (embora estes últimos não tenham sido anotados):

FIGURAS 4, 5 e 6 – Indicações interpretativas e de dedilhado de D. Monina no arranjo de Sérgio Abreu: “dedilhado”; “ritmo”; “tomar respirando”.



Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Acervo pessoal de Ricardo Dias.

Dentre as indicações interpretativas de D. Monina, destacam-se alguns símbolos raramente utilizados em partituras (manuscritas ou editadas) de violão, tal qual a inclusão do símbolo de “fermata curta” em algumas notas, o que ocorre no início da *Sarabande* (compasso 2) e ao final da *Gigue* (compasso 25):

FIGURAS 7 e 8 – Comparação do manuscrito e da edição diplomática no compasso 25 da *Gigue*, com a preservação do símbolo de “fermata curta”/respiração proposto por D. Monina Távora.

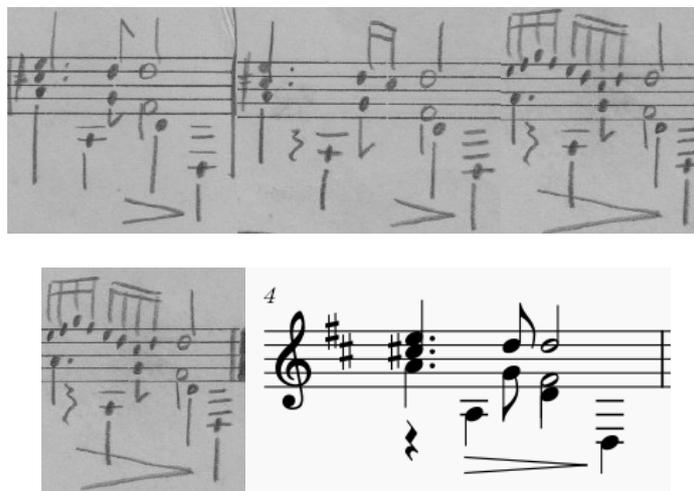


Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Acervo pessoal de Ricardo Dias / Elaboração dos autores.

Na edição diplomática, optamos por manter as anotações de D. Monina entre colchetes e aspas quando elas são realizadas por extenso (Ex.: [“um pouquinho mais forte”]), sinalizando, com isso, que não se trata de uma decisão interpretativa oriunda (ou exclusiva) de Sérgio Abreu, mas de sua orientadora musical. A decisão editorial foi guiada pelo entendimento de que as anotações de D. Monina também são, por si só, informações histórico-musicais relevantes no percurso de construção, concepção e execução do arranjo, tomado por ambos como uma produção digna de ser trabalhada detalhadamente nas aulas.

3. Inclusão de pontos de aumento ausentes. Embora raras, o manuscrito do arranjo apresenta algumas ausências de pontos de aumento (geralmente nas vozes intermediárias), criando pequenas lacunas no preenchimento dos tempos de um compasso em uma determinada linha. É o que ocorre, por exemplo, na sequência dos compassos 4 e 12, quando o 1º tempo da voz intermediária não apresenta o ponto de aumento temporal. Em contrapartida, os trechos correspondentes nos compassos 8 e 16 estão grafados corretamente e foram utilizados como parâmetro para a grafia da edição diplomática moderna:

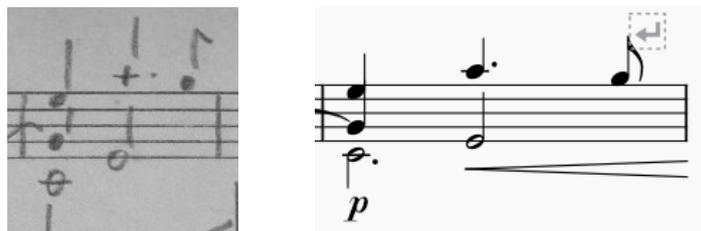
FIGURAS 9, 10, 11, 12 e 13 – Sequência dos compassos 4 e 12 (sem pontos de aumento na voz intermediária) e 8 e 16 (com os pontos de aumento) do manuscrito do arranjo de Sérgio Abreu, seguido pelo critério de notação adotado na edição diplomática.



Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Acervo pessoal de Ricardo Dias / Elaboração dos autores.

O mesmo critério de inclusão foi adotado no baixo do compasso 42:

FIGURAS 14 e 15 – Comparação do manuscrito e da edição diplomática no compasso 42, com a inclusão do ponto de aumento na linha do baixo.



Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Acervo pessoal de Ricardo Dias / Elaboração dos autores.

4. Inclusão de pausas. Se observamos o primeiro exemplo do item anterior, constataremos que, naquele compasso (4), também não foi grafada a pausa do 1º tempo do baixo. Ao longo dos quatro movimentos do arranjo, ocorre o mesmo em alguns poucos compassos (04, 18, 29, 31, 32), ocasiões nas quais incluímos as pausas que não estavam grafadas em alguma das vozes. Como critério, optamos por grafá-las em tamanho menor para indicar claramente que se trata de uma intervenção editorial. Segue o exemplo do compasso 29:

FIGURAS 16 e 17 – Comparação do manuscrito e da edição diplomática no compasso 29, com a inclusão da pausa ausente no 3º tempo da linha aguda.



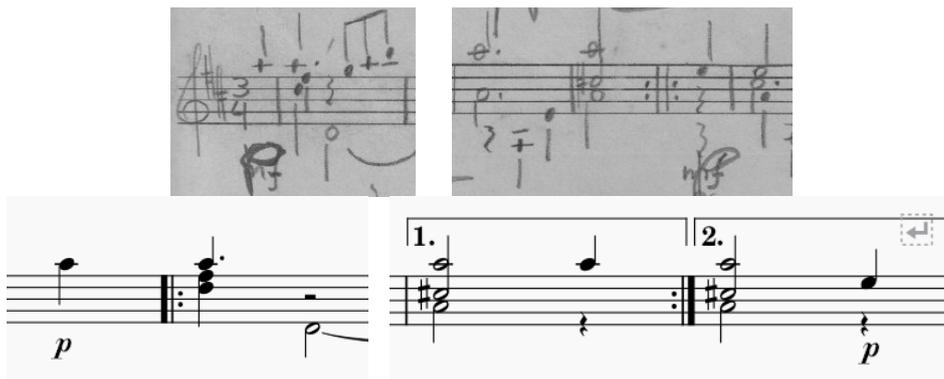
Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Acervo pessoal de Ricardo Dias / Elaboração dos autores.

5. Modernização da notação. Ainda no exemplo das figuras anteriores (compasso 29), podemos observar uma intervenção editorial no modo de grafar as pausas do 2 e 3º tempos do baixo. Visando uma leitura mais fluida e limpa, optamos por substituir símbolos dobrados por figuras únicas de valores equivalentes (como duas pausas de semínima por uma de mínima).

6. Inclusão de sinais de repetição (ritornelos) no início dos movimentos. Na *Courante*, *Sarabande* e *Gigue*, Sérgio Abreu optou por não grafar o ritornelo no início dos movimentos, embora, nos três casos, tenha indicado o sinal de repetição ao final da seção. Para não haver dúvidas do lugar preciso para o qual retornar, optamos por incluir o sinal correspondente no início dos

movimentos. No caso da *Courante*, o único dos três movimentos citados a iniciar com uma anacruse, também incluímos uma Casa 1 e Casa 2 ao final da seção, tornando a leitura imediata mais fluida e retirando quaisquer eventuais dúvidas sobre a duração dos compassos. Nos exemplos a seguir, observamos como foram grafados os compassos 1 e 14-15 (respectivamente início e final da 1ª seção da *Courante*) no manuscrito e na edição diplomática:

FIGURAS 18 e 19 – Comparação do manuscrito e da edição diplomática nos compassos 1, 14 e 15 da *Courante*, com a inclusão de ritornelo (início da seção) e Casa 1 e Casa 2 (final da seção).



Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Acervo pessoal de Ricardo Dias / Elaboração dos autores.

5. Critérios para a Edição Diplomática de *Mélodie* (Gluck), em arranjo para dois violões de Sérgio Abreu

a) O original. Como peça isolada, o excerto do ballet *Dance of the Blessed Spirits*, o emblemático tema que representa a Morte de Orfeu na ópera *Orfeo ed Euridice* (1762), de Christoph Willibald Gluck (1714-1787), ficou historicamente conhecido como *Mélodie*, fato cristalizado por meio das numerosas adaptações que a obra recebeu com esse título para as mais variadas formações (solo ou em câmara), algumas das quais com *status* de peças incorporadas à literatura de um determinado instrumento, caso da célebre transcrição para piano do italiano Giovanni Sgambatti (1841-1914), imortalizada por pianistas do quilate de Guiomar Novaes (1896-1979) e Nelson Freire (1944-2021). Para violão, há dezenas de transcrições disponíveis tanto para solo quanto para formações camerísticas, mas nenhuma delas alcançou, comparativamente, o *status* definitivo conquistado pela adaptação para piano de Sgambatti.

b) A fonte/arranjo: manuscrito à lápis localizado no espólio documental (arquivo passivo) de Sérgio Abreu (1948-2023), com quatro páginas numeradas de conteúdo musical (duas páginas em

frente e verso). A fonte se encontrava em uma caixa-arquivo de documentação heterogênea, incluindo cartas, cartões postais, programas de concerto, revistas e contas (inclusive fechadas). As duas páginas contêm saliências laterais, indicando que foram arrancadas de algum dos cadernos pautados também encontrados na documentação. O manuscrito não está datado ou assinado, mas a caligrafia musical, indubitavelmente, é de Sérgio Abreu. Realizada para duo de violões, o arranjo livre de Sérgio foi concebido na tonalidade de Dm (Ré menor) e apresenta, no segundo violão, scordatura da 6ª corda em Ré.

FIGURA 20 – Cabeçalho e primeiros compassos de *Melodie* (Gluck), em arranjo para dois violões de Sérgio Abreu.



Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Memorial do Violão Brasileiro.

c) Contexto do Arranjo: de acordo com o depoimento do biógrafo de Sérgio Abreu, Ricardo Dias, o arranjo foi concebido atendendo a um pedido seu, que havia dividido com Sérgio a sua predileção pela música. Informalmente, por isso, Sérgio dedicou o arranjo ao amigo, mas o manuscrito acabou se perdendo entre a quantidade abissal de documentos heterogêneos guardados, por décadas, pelo *luthier* em seu apartamento. Ainda de acordo com Ricardo, Sérgio o concebeu sem consultar diretamente qualquer fonte, escrevendo as partes de memória (o que era um costume seu), com o objetivo de tocá-lo ou escutá-lo em âmbito doméstico, entre amigos. Por essa razão, embora raras e sem quaisquer comprometimentos com o conteúdo musical, eventuais discrepâncias de notação podem ser encontradas se compararmos o arranjo às fontes originais. Cumpre destacar, ainda, que não há qualquer indicação expressa de que o autor pretendia tornar público o trabalho,

assim como ocorre com todas as dezenas de outros arranjos e transcrições localizados em seu arquivo passivo.

d) Escolhas e intervenções editoriais:

1. Andamento. Como não há informação no manuscrito, a indicação existente na edição é meramente sugestiva e, por isso, está entre colchetes para indicar que se trata de uma intervenção editorial.

2. Dedilhados. Embora a escolha crie uma certa discrepância gráfica na edição (com passagens com e sem dedilhado), optamos por seguir unicamente as indicações do manuscrito (edição diplomática). O critério de Sérgio Abreu parece ter sido o de indicar as digitações apenas quando buscava um resultado musical específico (a sonoridade de uma corda e/ou região, por exemplo). Seguindo esse critério, portanto, é provável que os compassos sem anotações indiquem passagens nas quais ou as escolhas fossem mais óbvias ou eventuais diferenças de digitação não fossem cruciais para o resultado musical.

3. Inclusão de pausas. Em poucos compassos, incluímos pausas que não estavam grafadas em alguma das vozes dos dois violões. Sempre que aparecem, foram grafadas em tamanho menor para indicar que se trata de uma intervenção editorial.

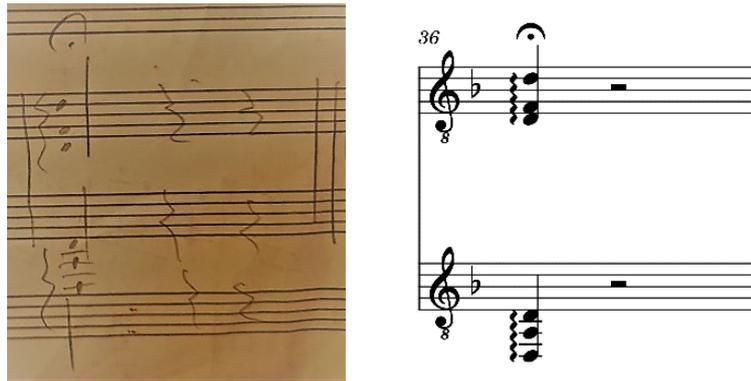
FIGURA 21 – Inclusão de pausas na notação do arranjo.



Fonte: Elaboração dos autores.

4. Modernização da notação. Visando uma leitura mais fluida e limpa, optamos por substituir símbolos dobrados por figuras únicas de valores equivalentes (como duas pausas de semínima por uma de mínima).

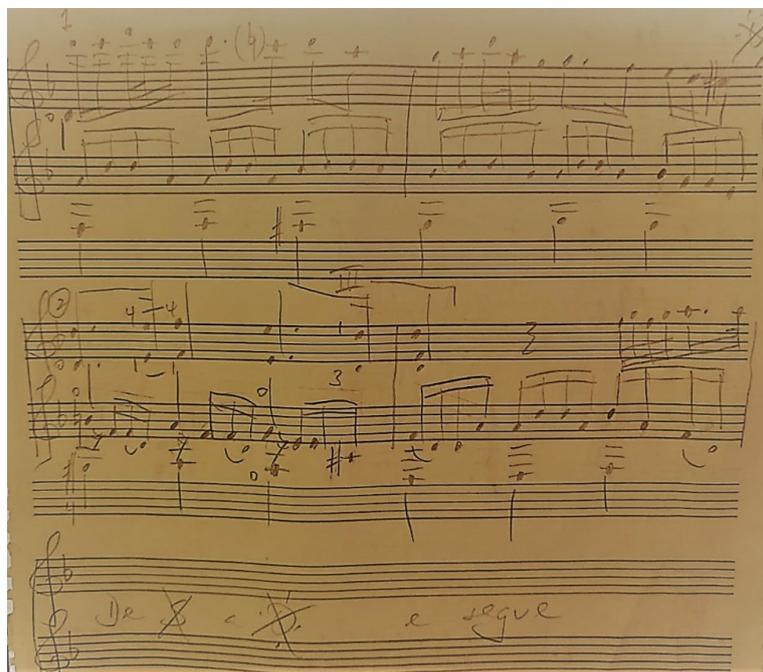
FIGURAS 22 e 23 – Substituição de pausas dobradas pela figura equivalente de uma.



Fonte: Elaboração dos autores.

5. Sinais de repetição. Diferentes sinais de repetição são utilizados por Sérgio Abreu para indicar a forma correta de execução (vide Figura 4). Como se trata de uma obra relativamente curta e os compassos acrescentados foram poucos, optamos por grafar a música de forma corrida, retirando os sinais de repetição. Além de uma grafia mais limpa e imediata e que não interfere no conteúdo musical do arranjo, a intervenção editorial pretendeu evitar eventuais confusões na forma da música e/ou em sua execução.

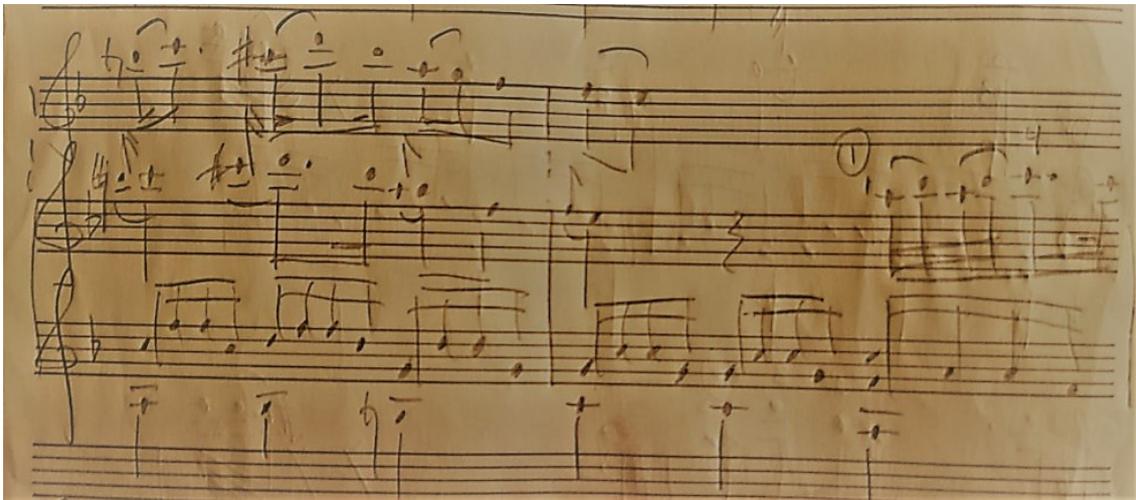
FIGURA 24 – Manuscrito de Sérgio Abreu com sinais de repetição e orientações para a execução.



Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Memorial do Violão Brasileiro.

6. *Ossia*. Nos compassos 11 e 12 do arranjo, Sérgio Abreu grafou uma alternativa ao conteúdo musical (vide Figura 5), incorporando as notas ornamentadas às células rítmicas do compasso. Possivelmente é uma indicação de como, na prática, ele imaginava que o trecho deveria soar e/ou ser tocado. Para preservar a sugestão do manuscrito, optamos por incluir a indicação escrita, entre colchetes, no compasso 11: *[*Ossia* ao final]. Logo após o último compasso do arranjo, portanto, a alternativa surge grafada em tamanho menor (vide figura 6) por duas razões: para que não se confunda com os compassos anteriores e para indicar que se trata de uma intervenção editorial.

FIGURA 25 – *Ossia* no manuscrito de Sérgio Abreu.



Fonte: Coleção Sérgio Abreu (Arquivo Passivo) / Memorial do Violão Brasileiro.

FIGURAS 26 e 27 – *Ossia* na Edição Diplomática, reposicionada para o final da peça.

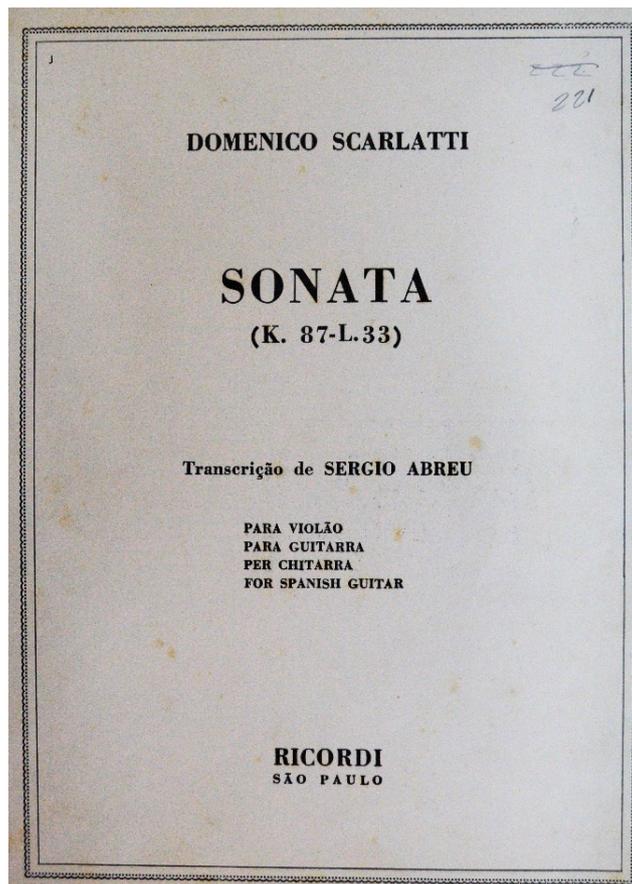
A printed musical score for guitar. On the left, measure 36 is shown with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notation consists of a few notes and rests. On the right, a section labeled '* Ossia compassos 11 e 12' is shown in a smaller font. This section contains two staves of music. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat, with notes and rests. The ossia section is repositioned at the end of the piece.

Fonte: Elaboração dos autores.

Considerações finais

A perspicaz capacidade de Sérgio Abreu como transcritor e/ou arranjadador vem sendo considerada no universo do violão desde que, na década de 1960, suas canônicas transcrições ganharam o mundo por meio de suas interpretações como solista ou com o Duo Abreu. São mais de uma centena de transcrições e/ou arranjos que não somente podem contribuir decisivamente para o alargamento do repertório do violão, mas também revelar um *modus operandi* – definido aqui como *montagem artística* – que descortine um aspecto possivelmente decisivo da personalidade artística e do rigor ético/estético que guiavam a produção de seus trabalhos. Cumpre destacar que, apesar da quantidade significativa de arranjos e transcrições que reunimos, apenas um deles foi alvo, até o momento, de publicação editorial: a *Sonata K. 87 / L. 33*, de Domenico Scarlatti (1685-1757), publicada pela Ricordi Brasileira em um longínquo ano de 1978, ou seja, 45 anos atrás.

FIGURA 28 – Capa da Edição da Sonata K. 87 / L. 33, de Scarlatti, em transcrição de Sérgio Abreu.



Fonte: (ABREU; SCARLATTI, 1978) / Acervo pessoal de Humberto Amorim / Memorial do Violão Brasileiro.

Importante frisar que muitos dos aspectos e procedimentos que discutimos no artigo, especialmente as ideias de *(des) montagem artística, colagem* e a necessária incorporação de elementos técnico-musicais que agregam compreensão e/ou valor artístico às peças abordadas, já se encontram nitidamente presentes tanto na concepção quanto na maneira com a qual Sérgio Abreu escolhe apresentar, em uma página específica (a folha de rosto), a sua transcrição:

Nesta versão da Sonata K. 87 / L. 33 de D. Scarlatti, podem ser observadas duas características pouco comuns à escritura violonística: o uso do pentagrama duplo e o aparecimento bastante frequente de notas cuja duração, no violão, será menor que a indicada na partitura. Ambas têm por finalidade proporcionar maior clareza e compreensão do desenvolvimento polifônico da obra. A indicação mais precisa dos valores das notas, substituindo-se certos prolongamentos por pausas, apenas complicaria a escritura e dificultaria a leitura no que se refere à continuidade das vozes. Tal procedimento não era incomum na época de Scarlatti, e, como exemplo famoso, poder-se-ia mencionar o manuscrito original das Sonatas para violino solo de J. S. Bach (especialmente as Fugas), onde frequentemente são indicados prolongamentos irrealizáveis que, portanto, ficam subentendidos durante a execução, sem qualquer prejuízo musical.

Transcrição de Sérgio Abreu.

(ABREU; SCARLATTI, 1978, folha de rosto).

Todos os procedimentos adotados, portanto, visavam “proporcionar maior clareza e compreensão do desenvolvimento polifônico da obra”, facilitando a leitura imediata da ligação e da continuidade das vozes independentes. Nada feito fortuitamente, mas embasado por documentos históricos coetâneos (manuscritos de Bach) nos quais, como no pensamento de Sérgio Abreu, muitas vezes o ideal sonoro prevalece sobre as reais capacidades de execução do instrumento. Antes, a música. Depois, a evidenciação dos caminhos possíveis (e das eventuais limitações) para que um determinado objetivo artístico possa ser alcançado da melhor maneira possível.

FIGURA 29 – Pautas duplas na transcrição para violão solo de Sérgio Abreu da *Sonata K. 87/L. 33*, de D. Scarlatti, com o objetivo de aumentar a compreensão polifônica da obra.



Fonte: Acervo pessoal de Humberto Amorim / Memorial do Violão Brasileiro.

Desde então, a franca maioria de sua produção adaptada para violão acabou circulando e/ou sobrevivendo em cópias manuscritas acessíveis a um número restrito de pessoas. Como parte dos esforços de identificação, organização, preservação, catalogação e edição de seu arquivo passivo, parte dessa produção paulatinamente será digitalizada e editada, dando vida a transcrições e arranjos (conhecidos e desconhecidos) que estavam perdidos em meio à farta e heterogênea documentação encontrada, em seu apartamento, depois de seu falecimento. As edições do arranjo para dois violões da *Mélodie*, de Gluck, e da montagem e arranjo para violão solo das *Suite de 4 Peças*, de Pachelbel, ambas produções inéditas, inserem-se nesse contexto e são apresentadas à comunidade violonística, nos anexos a seguir, em versões diplomáticas prontas para utilização.

Agradecimentos

Ao legendário e inspirador Eduardo Abreu, que gentilmente revisou as edições diplomáticas e realizou imprescindíveis correções e sugestões incorporadas às versões finais, mostrando-nos que a generosidade é (ao lado da genialidade) uma característica inerente ao sangue dos irmãos Abreu.

Referências

- 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. 2, p. 1-37, 2022. DOI: 10.5965/2525530407022022e0109. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/22861>. Acesso em: 11 out. 2023.
- ABREU, Sérgio; SCARLATTI, Domenico. *Sonata K. 87 / L. 33*. Ricordi Brasileira: São Paulo, 1978. Partitura. 4p.
- CARACI VELA, Maria. Introduzione. In: CARACI VELA, Maria. (Org.). *La critica del testo musicale*. Metodi e problemi della filologia musicale. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995b, p. 3-35.
- CARVALHO, Diogo Salmeron. *Transcrições para violão: soluções técnico-musicais para interpretação de obras selecionadas de Claude Debussy e Maurice Ravel*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PPGM/USP, 2012.
- COSTA, Gustavo Silveira. *O Processo de Transcrição para Violão de Tempo di Ciaccona e Fuga de Bela Bartok*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PPGM/USP, 2006.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 18 nov. 1830, p. 2.
- DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 15 mar. 1834, p. 2.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edição do autor [S2 Books], 2016.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Os reisados do Dr. Mello Moraes Filho, Rio de Janeiro (RJ), Ed. 07, 7 jan. 1907, p. 2.
- HOPPSTOCK, Tilman. *Johann Seb. Bach: das lautenwerk und verwandte kompositionen im urtext*. Darmstadt: Prim-Musikverlag, 2009.
- JESUS, André Luiz Almeida Ramos. *Processos de transcrição para violão: 5 peças de Ernesto Nazareth*. Dissertação de Mestrado. Salvador: EMUS/UFBA, 2016.
- JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, Ed. 391, 19 jan. 1829, p. 2.
- MORAIS, Luciano César. *Sérgio Abreu: Herança Histórica, Poética e Contribuição Musical Através de Suas Transcrições para Violão*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: PPGM/USP, 2007.

SOBRE OS AUTORES

Humberto Amorim é violonista, professor e pesquisador, leciona violão na Universidade Federal do Rio de Janeiro desde 2007. Doutor em Musicologia pela UNIRIO, mestre em violão pela Universidade de Alicante (Espanha), com uma formação acadêmica que compreende sete diplomas (1 doutorado, 2 mestrados e 4 graduações). Publicou dezenas de artigos em revistas científicas e é autor de dois livros publicados pela Academia Brasileira de Música. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2622-8698>. E-mail: humbertoamorim@musica.ufrj.br

Ricardo Dias tem formação de violonista clássico, tendo estudado ao lado de Sergio de Pinna, Leo Soares, Henrique Pinto e Jodacil Damaceno. Foi aluno do atelier Mario Jorge Passos e desde 1985 se dedica à luteria. Como luthier, desenvolveu estudos em ergonomia, e tem instrumentos em diversas partes do mundo. Criou e ministrou um curso de luteria na Universidade Gama Filho, no Rio de Janeiro (UGF – RJ) e realizou palestras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), e em eventos, como o MIMO e Vital Medeiros. Foi jurado em concursos de música, como Associação de Violão do Rio de Janeiro (AV-Rio) e Villa Lobos, em Vitória, no Espírito Santo. Organizou o 1º festival de Violão de Serra Negra, em São Paulo e foi co-moderador do Fórum de Violão Erudito, que reuniu mais de 5000 membros, sendo o maior do mundo em conteúdo exclusivo. Escreveu diversos artigos em publicações especializadas, é autor do livro “Sergio Abreu, Uma Biografia”, e tem, no prelo, um guia sobre conservação de instrumentos. Participou das gravações de diversos CDs e mais recentemente, foi produtor musical de “Vento Brando”, de João Camarero. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0953-444X>. E-mail: eu@rdias.net

Paulo Martelli é concertista de carreira internacional e com diversos prêmios em concursos, Paulo Martelli é doutor em música pela UNESP, com mestrados e formações na Manhattan School of Music, na Julliard School (Nova York) e pós-doc na UFRN. Seus trabalhos incluem publicações de livros, CD's e apresentações em alguns dos palcos mais importantes do mundo (incluindo o Carnegie Hall). É o idealizador e diretor da série Movimento Violão. Website: www.paulomartelli.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1059-9064>. E-mail: movimentoviola@gmail.com

ANEXOS

Pachelbel 4 Peças

(da Suite em Ab P444 e
da Suite em E P434)



Edição Diplomática
Arranjo para Violão de

Sérgio Abreu



Suíte de 4 Peças

*Aria, Courante, Sarabande, Gigue (P 444 / P 434)**

Ed. Diplomática: Humberto Amorim
Revisão geral: Eduardo Abreu

Johann PACHELBEL (1653-1706)
Arranjo: Sérgio Abreu (1948-2023)

ARIA ["tomar respirando"]

4

7

10

* P 444: Aria, Sarabande e Gigue. P 434: Courante. Montagem e concepção de Sérgio Abreu.
© 2023 Revista Vórtex / Memorial do Violão Brasileiro (this arrangement and edition).
Anotações interpretativas ["entre colchetes e aspas"] de D. Monina Távora.

2 ["Caminhar igualzinho"]

13

mf

This block shows the first system of musical notation for measure 13. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) below the staff.

15

mf

This block shows the second system of musical notation for measure 15. It continues the melody from the previous system, ending with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *mf* is present.

COURANTE

17

p

This block shows the first system of musical notation for measure 17 of the 'COURANTE' section. It features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody starts with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The dynamic marking *p* (piano) is below the staff.

20

mf

This block shows the second system of musical notation for measure 20. It features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes, with a dynamic marking of *mf* below the staff.

23

p *mf* *f*

This block shows the third system of musical notation for measure 23. It features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes, with dynamic markings of *p*, *mf*, and *f* below the staff.

26 3

29

33

36

40

* P 444: Aria, Sarabande e Gigue. P 434: Courante. Montagem e concepção de Sérgio Abreu.
© 2023 Revista Vórtex / Memorial do Violão Brasileiro (this arrangement and edition).
Anotações interpretativas ["entre colchetes e aspas"] de D. Monina Távora.

4

44

dim.

1.

2.

3/4

SARABANDE

48

p

[\"dedilhado\"]

51

tr

f

54

mf

57

[\"um pouquinho mais forte\"]

60 *f* *mf* *tr*

GIGUE

64 *f*

67 ["ritmo"]..... *mf* *f*

70 *f*

73 *mf* *dim.*

* P 444: Aria, Sarabande e Gigue. P 434: Courante. Montagem e concepção de Sérgio Abreu.
© 2023 Revista Vórtex / Memorial do Violão Brasileiro (this arrangement and edition).
Anotações interpretativas ["entre colchetes e aspas"] de D. Monina Távora.

6

Musical notation for measure 76, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The notation includes a series of notes with stems pointing downwards, a dynamic marking *f*, and a fermata over the final chord.

Musical notation for measure 79, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The notation includes a series of notes with stems pointing downwards, a dynamic marking *f*, and a fermata over the final chord.

Musical notation for measure 82, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The notation includes a series of notes with stems pointing downwards and a fermata over the final chord.

Musical notation for measure 85, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The notation includes a series of notes with stems pointing downwards, a dynamic marking *dim.*, and a fermata over the final chord.

Musical notation for measure 88, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. The notation includes a series of notes with stems pointing downwards, a dynamic marking *tr*, and a fermata over the final chord.

GLUCK MÉLODIE

(Dance of the Blessed Spirits
Orfeo ed Euridice, Wq 30)



Edição Diplomática
Arranjo para 2 violões de
Sérgio Abreu



Mélodie
(Dance of the Blessed Spirits)
Orfeo ed Euridice, Wq. 30

"para Ricardo Dias"

Ed. Diplomática: Humberto Amorim
Revisão geral: Eduardo Abreu

Ch. W. von GLUCK (1714-1817)
Arranjo: Sérgio Abreu (1948-2023)

[♩ = 56]

2 violões

The musical score is arranged in two systems, each with two staves. The top staff is labeled 'Violão 1' and the bottom staff is labeled 'Violão 2'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and fingerings. Fingerings are indicated by circled numbers 1 through 5. There are also some circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 placed above the notes in the first system. The score is divided into measures, with measure numbers 4 and 7 indicated at the beginning of their respective systems. The bottom staff features a consistent rhythmic accompaniment of eighth notes.

2 *[Ossia ao final]

9 4 3 1 (b) 1 4 (b) 2 3

12 1 4 2

15 2 v v v

18 2

GLUCK, C. W. *Melódie* (Arr. Sérgio Abreu). Rio de Janeiro: Memorial do Violão Brasileiro, 2023. Partitura. 4p.
Arte e coordenação geral: Ricardo Dias. Revisão: Eduardo Abreu. Edição diplomática: Humberto Amorim.

The musical score consists of two systems of staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system starts at measure 21, marked with a '3' above the staff. It features a melodic line with slurs and a bass line with chords and fingerings (0, 4, 3, 1). The second system starts at measure 24, with a '5' above the staff. It includes a melodic line with slurs and a bass line with chords and fingerings (3, 2, 1, 0). The third system starts at measure 26, with a '2' above the staff. It includes a melodic line with slurs and a bass line with chords and fingerings (0, 4, 1, 3). The fourth system starts at measure 28, with a '5' above the staff. It includes a melodic line with slurs and a bass line with chords and fingerings (0, 4, 3, 1). The score concludes at measure 30.

4

30

32

34

36

* *Ossia* compassos 11 e 12