

Propostas de Sérgio Abreu para estudos de Fernando Sor

Bruno Madeira

Brasil

Resumo: O artigo analisa as gravações de estudos de Fernando Sor (1778-1839) de Sérgio Abreu (1948-2023), presentes no LP *Sérgio Abreu toca Paganini e Sor* (1980). As gravações foram comparadas com as edições fac-símiles, edições publicadas anteriormente e posteriormente ao disco, e com a gravação de alguns dos estudos por seu irmão Eduardo. As alterações propostas por Abreu refletem seu posicionamento crítico em relação ao repertório, independentemente de ter sido composto por um compositor-violonista, contribuindo para a compreensão de seu estilo interpretativo e das práticas interpretativas dos séculos XX e XXI.

Palavras-chave: Práticas interpretativas, Violão, Sérgio Abreu, Fernando Sor, Estudo comparativo.

Abstract: The article analyzes recordings of Fernando Sor's (1778-1839) studies by Sérgio Abreu (1948-2023), featured on the LP *Sérgio Abreu plays Paganini and Sor* (1980). The recordings were compared with facsimile editions, editions published before and after the album, and with recordings of some of the studies by his brother Eduardo. Abreu's proposed alterations reflect his critical stance towards the repertoire, regardless of whether it was composed by a composer-guitarist, contributing to the understanding of his interpretive style and performance practices of the 20th and 21st centuries.

Keywords: Performance practices, Classical guitar, Sérgio Abreu, Fernando Sor, Comparative study.

Fernando Sor (1778-1839) foi um importante compositor e violonista, tendo legado uma ampla produção musical e didática. Sua obra se destaca pelo cuidado com aspectos harmônicos e contrapontísticos, equilíbrio estrutural e domínio técnico, sem grandes arroubos virtuosísticos, em parte por ter tido uma sólida formação musical no Mosteiro de Montserrat. Seu *Méthode pour la guitare* (SOR, 1830¹) é um dos mais importantes documentos das práticas interpretativas do violão do início do século XIX, no qual é compartilhada sua concepção técnica, musical e filosófica. Percebe-se no método seu grande cuidado com detalhes e a exposição dos tópicos de maneira lógica e racional, mas por vezes prolixa, haja vista, entre vários outros exemplos, os pontos e linhas usados para descrever fisicamente o violão e explicar sobre a postura (SOR, 1830, p. 7-13), as razões, apoiadas no estudo de harmonia, pelas quais ele não usa o polegar da mão esquerda de forma ativa (Ibid., p. 15), ou a detalhada exposição de sua digitação em uma transcrição de Haydn (Ibid., p. 67-74). Em relação à composição, sua preocupação com a *correção*² da escrita é exposta no seguinte trecho:

A música que se estuda no piano, tão simples e fácil quanto possa ser, é escrita corretamente, quase sempre composta de forma adequada, e o estudante adquire o hábito da correção, da progressão regular do baixo, de transições naturais, de acordes bem preparados e resolvidos; mas infelizmente a música para guitarra não é toda assim. Geralmente a mais fácil é a menos correta, pois se convencionou chamar correção de dificuldade. É esta música que forma as idéias dos alunos, e que consequentemente permitiu aos conhecedores, ao ouvirem um acompanhamento de orquestra pobre, incorreto, monótono e insignificante, chamá-lo *acompanhamento de guitarra*. Que as obras mais simples para guitarra sejam corretas; que o aluno que está aprendendo uma peça de apenas duas partes sinta sua progressão; que possa distinguir uma da outra; acreditarei então que, sem ser um harmonista, poderá tocar bem. [...] Creio entretanto que virá o dia em que os estudantes de guitarra formarão suas idéias a partir da música correta. Não sou o único a escrevê-la, e haveria outros não fosse uma razão irrefutável: *é preciso viver!*³ (SOR, 1830 apud CAMARGO, 2005, p. 119)

Assim, percebem-se no discurso e na produção de Sor características de uma personalidade perfeccionista e sua convicção de que escreve música *correta*, convicção que reflete o julgamento de valor envolvido na composição musical. Para Sor, música é a ciência dos sons (SOR, 1830, p. 41), uma concepção iluminista, sendo *correta* aquela música que respeita e obedece a preceitos estabelecidos. Sobre isso, escreve Morais:

¹ Traduzido para português na dissertação de Guilherme de Camargo (CAMARGO, 2005).

² Entendida como atributo do que é correto, não como o ato de corrigir algo.

³ “*É preciso viver!*” pode ser entendido como “*É preciso vender!*”, já que, na sequência, Sor escreve sobre as imposições do mercado editorial da época.

Essa idéia [música como ciência dos sons], esse princípio poético, que se reitera diversas vezes no tratado de Sor, é a chave para a compreensão de muitos elementos característicos de suas obras: texturas transparentes, economia de meios, cuidado e correção na condução de vozes seja do ponto de vista da harmonia ou do contraponto sutil característico do classicismo tradicional ou o tratamento de vozes segundo os princípios aceitos da harmonia coral. (MORAIS, 2007, p. 83)

Quando se interpreta música composta por um compositor não-violonista, é comum haver alterações no texto, na maioria das vezes para que trechos inexequíveis se tornem possíveis, ou para que a fluência e ressonância sejam ressaltadas. Isso acontece em diversas peças de Joaquín Rodrigo (1901-1999), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1698) e Manuel Ponce (1882-1948), entre muitos outros compositores, especialmente a partir do século XX, quando ocorre uma divisão entre o trabalho do compositor e do performer, antes comumente feito por uma só pessoa. Porém, bem menos comum é alterar música composta por um compositor violonista – ainda mais no caso específico de Sor, cuja personalidade musical detalhista e preocupação com a *correção* foi esboçada nos parágrafos anteriores. Isso porque se considera que o descrito pela partitura, sejam notas ou digitações, representa fielmente o resultado desejado pelo compositor, que conhecia o idiomatismo do instrumento – suas características, potencialidades e defeitos. Por isso, são de especial importância as gravações de Sérgio Abreu (1948-2023) dos estudos de Sor, já que, *em todos eles*, há alterações feitas pelo violonista.

Sérgio e seu irmão Eduardo Abreu (1949-) tiveram uma carreira meteórica nas décadas de 1960 e 1970 em seu duo de violões, apresentando elevados níveis técnicos e musicais em salas de concerto pelo mundo inteiro. Com a dissolução do duo, Sérgio seguiu por alguns anos em carreira solo e como camerista (em duos com a soprano Maria Lúcia Godoy e o flautista Norton Morozowicz), porém, logo abandonou a carreira de performer e dedicou sua atenção a luteria, atividade que desenvolveu até sua morte, em 2023.

Em 1980, quando Abreu já havia parado de se apresentar em público, é lançado pela Ariola o LP *Sérgio Abreu interpreta Paganini e Sor* (ABREU, 1980). As gravações ocorreram alguns anos antes, em Nova Iorque e Londres, conforme escreve o biógrafo Ricardo Dias (DIAS, 2015, p. 177-180), que também cita os violões e espaços utilizados, detalhes sobre a escolha do repertório e sobre o processo de gravação e edição, incluindo depoimentos do próprio Abreu e duas fotos dos mapas

de edição do LP. O repertório do álbum consiste da *Sonata em lá maior*, de Niccòlo Paganini (1782-1840) e de nove estudos⁴ de Fernando Sor, retirados das séries *op. 5* (nº 5), *op. 6* (nº 6, 9 e 12), *op. 29* (nº 13 e 23⁵), *op. 31* (nº 20) e *op. 35* (nº 17 e 22).

O disco é citado por muitos violonistas da atualidade, que não poupam elogios ao impacto que a performance de Abreu causou. Fábio Zanon coloca a gravação dos estudos de Sor por Abreu como as três ou quatro melhores gravações da história do violão (ZANON, 2013), discorrendo sobre o assunto em um depoimento que consta na biografia de Abreu por Ricardo Dias:

Mas, se tivesse de escolher uma interpretação emblemática, que define sua arte, esta seria a dos *Estudos* de Fernando Sor. Esse compositor deslocado, um pouco grande demais para o violão, de uma dificuldade difícil de esconder, sempre procurando escrever para um quarteto de cordas dentro das seis cordas, ganha uma estatura inédita através desse acabamento fluido, desse romantismo sem afetação, íntimo, caloroso, onde as emoções abraçam a natureza e se entranham na simetria formal da moldura clássica. Poucas interpretações, em qualquer combinação instrumental, tão bem ilustram o aforismo de Novalis: “Na obra de arte, o caos deve brilhar através do ornamento da ordem”. (DIAS, 2015, p. 116)

Everton Gloeden descreve o momento do lançamento do disco numa mesa-redonda online que propôs uma audição comentada de algumas faixas do álbum:

Tinha uma grande expectativa quanto a esse disco, porque os irmão Abreu tiveram aquele primeiro disco, no fim dos anos 1960, que foi lançado só na Inglaterra, e que tinham solos do Sérgio Abreu tocando Bach e do Eduardo tocando coisas espanholas. [...] Então, quando terminou o duo, lá por volta de 1975, 1976, o Sérgio continuou a carreira dele solo [...]. Então quando veio esse LP em 1981, eu lembro que eu encontrei o Osmar Abreu, pai do Sérgio, e o Osmar nem falou “oi, como vai?”, ele falou “você viu o disco do Sérgio?”. Foi assim, de cara, nem falou “como vai”, tamanho era o impacto da coisa. [...] Esse disco marcou muito, existia uma grande ansiedade em ter um registro do Sérgio solo, ele aconteceu, infelizmente foi só esse disco, mas a dimensão desse disco é muito grande. (GLOEDEN, 2021, 4m42s-7m39s)

Gloeden ainda fala especialmente sobre os estudos de Sor: “O Sérgio tocou aquilo ali de uma maneira magistral e deu uma dimensão para aqueles pequenos estudos, deu uma dimensão de concerto de um grande mestre colocando sua mão naquilo” (GLOEDEN, 2021, 7m07s-7m22s).

⁴ *Estudo* é um termo genérico para essa coletânea de peças, composta pelo que Sor chama de peças, lições, exercícios e estudos.

⁵ Da série *op. 29*, no encarte do disco constam os estudos de número 1 e 11, que na edição original de Sor são numerados como 13 e 23, já que o compositor pensou na série *op. 29* como continuação da *op. 6*. Nesse artigo, será usada a numeração original de Sor.

Edelton Gloeden comenta que o LP contém interpretações exemplares, com leituras intimistas, reveladoras, exuberantes, com “amplo controle técnico, exploração parcimoniosa do timbre partindo da uniformidade para a diversidade, um tratamento estilístico rigoroso, e como prova de maestria, um discurso fluente e envolvente” (DIAS, 2015, p. 14).

Sidney Molina compartilha o apreço pelo disco, enfatizando a gravação do *Studio n. 13, op. 29*:

É um Sor pianístico, parece um Mendelssohn – ou até mesmo um Schumann – das seis cordas. Em nenhum momento transparece a dificuldade técnica da tonalidade (Si bemol maior, com pestanas *da capo al fine*). Sua interpretação é singela e sofisticada, natural e flexível, o som respira no tempo exato com o volume certo, em tempo real. Parece dizer: “Está dado o meu recado como músico!”. (DIAS, 2015, p. 49)

Angelo Gilardino escreve que “O nível musical daquelas interpretações [de Paganini e Sor] era tal, que merecia o primeiro lugar em qualquer classificação de mérito artístico” (DIAS, 2015, p. 233), enquanto Paulo Martelli afirma que “Esse disco marcou profundamente toda uma geração. A intensidade das interpretações, aliada à pureza de som e técnica miraculosa, me impressionaram tanto que passou a ser a minha maior referência, o meu objetivo, o meu modelo” (DIAS, 2015, p. 245).

Além dos depoimentos que mencionam diretamente o disco, a biografia de Dias contém diversos depoimentos extremamente elogiosos às mais diversas habilidades musicais de Abreu, assinados por músicos, professores, pesquisadores e luthiers da envergadura de Sérgio Assad, Duo Siqueira Lima (Cecília Siqueira e Fernando de Lima), Maria Haro, Clemer Andreotti, Marcelo Kayath, Eduardo Fernández, Luciano Morais, Leo Soares, Gilson Antunes, Márcia Taborda, Paul Galbraith, Antonio Guedes, Vicente Paschoal, José Romanillos, David Hirschy, Paul Fischer e Nicolas de Souza Barros. A qualidade superlativa da sua performance, reconhecida de maneira praticamente unânime pela comunidade violonística, faz com que o objeto de estudo dessa pesquisa, o LP *Sérgio Abreu toca Paganini e Sor*, seja uma das mais importantes referências da história do violão na segunda metade do século XX.

De um ponto de vista mais estreito, o presente artigo tem como objetivo expor um aspecto das práticas interpretativas de Sérgio Abreu, identificando trechos nos quais ele altera o texto de Sor e oferecendo hipóteses para as razões das alterações. Do ponto de vista mais amplo, espera-se contribuir para a discussão sobre o papel do performer do século XXI e a horizontalização de uma

suposta hierarquia na qual o compositor precede o performer, entendendo detalhes das contribuições deste último para a concretização da obra, que existe apenas de maneira potencial na partitura, temas que foram abordados conceitualmente em Madeira (2020). Nesse ponto, o artigo se relaciona fortemente com a tese de Orosco, quando o autor afirma que “Nos exemplos pontuais analisados constatamos o posicionamento crítico dos intérpretes para além das inflexões buscadas em uma interpretação típica em torno de uma partitura, ajustando-a quando julgaram necessário” (OROSCO, 2013, p. 165).

Grosso modo, a metodologia do artigo seguiu a utilizada em Madeira (2022), que trata do estudo comparativo de gravações de Julian Bream, porém, aqui não foram analisadas as digitações empregadas. Foram ouvidas as faixas de Sor que compõem o álbum de Abreu, em alguns casos com a velocidade reduzida, e comparadas com as edições fac-símiles (SOR, [1814?]; SOR, [1816?]; SOR, [1828?a]; SOR, [1828?b]), utilizadas por serem fontes primárias e por não ter sido encontrada a informação sobre qual edição Abreu usou como base para a gravação. Por esta última razão, também foram conferidas a popular coleção de estudos editada por Andrés Segovia (SEGOVIA, 1945), já que todos as peças que Abreu gravou fazem parte dela, com exceção do *Andante largo, n. 5, op. 5*, e as edições do *Andante largo, op. 5* de Isaiás Sávio (1958 apud BAC, [s.d.]), e do *Étude n. 6, op. 6* de Roberto Lara (1968 apud BAC [s.d.]), que podem ter influenciado a gravação de Abreu.

Também foram consultadas a integral de Sor editada por Brian Jeffery (JEFFERY, 2004a; JEFFERY, 2004b; JEFFERY, 2004c), o livro de Abel Carlevaro que apresenta a edição de dez estudos selecionados de Sor, com comentários sobre suas performances (CARLEVARO, 1993) e as anotações de Carlevaro sobre as edições de Sávio Lara acima citadas. Por mais que algumas das publicações sejam posteriores à gravação, elas foram usadas como retratos de interpretações da música de Sor na virada para o século XXI, que poderiam apresentar as soluções de Abreu. No decorrer do artigo, essas edições serão citadas apenas quando suas soluções forem as mesmas de Abreu e diferentes da edição fac-símile.

Além da consulta às edições, foi ouvida a gravação de Eduardo Abreu, irmão de Sérgio, dos *Études n. 6 e n. 9, op. 6* (ABREU, 1975). Dado o próximo contato entre os dois, percebem-se várias semelhanças nas ideias musicais – a gravação de Eduardo antecipa algumas das particularidades que serão observadas na gravação que Sérgio faria alguns anos depois.

A seguinte tabela resume as referências consultadas:

TABELA 1 – Lista dos estudos de Fernando Sor gravados por Abreu, relacionando as edições e gravações consultadas para comparação

	Fac-símile (1810-1830)	Jeffery (2004)	Segovia (1945)	Outros
<i>Andante largo, n. 5, op. 5</i>	x	x		Sávio (1958)
<i>Étude n. 6, op. 6</i>	x	x	XII	Lara (1968) / E. Abreu (1975) / Carlevaro (1993)
<i>Étude n. 9, op. 6</i>	x	x	XIII	E. Abreu (1975) / Carlevaro (1993)
<i>Étude n. 12, op. 6</i>	x	x	XIV	
<i>Étude n. 13, op. 29</i>	x	x	XIX	Carlevaro (1993)
<i>Étude n. 23, op. 29</i>	x	x	XVI	
<i>Leçon n. 20, op. 31</i>	x	x	IX	Carlevaro (1993)
<i>Leçon n. 17, op. 35</i>	x	x	VI	
<i>Leçon n. 22, op. 35</i>	x	x	V	

Fonte: AUTOR

Para facilitar a leitura direta, figuras com recortes das partituras permearão o texto; porém, recomendo que sejam consultadas as edições fac-símiles, cujos links se encontram nas referências, para que o contexto das alterações seja melhor compreendido.

Levantamento das alterações propostas por Abreu em estudos de Sor

O *Exercice n. 22*, em Si menor, presente no segundo caderno da série *Vingt quatre exercices très faciles et soigneusement doigtés, op. 35*, de Fernando Sor (SOR, 1828), é um dos estudos mais populares do célebre compositor espanhol. O estudo consta como o número 5 da coletânea organizada por Segovia (1945), fato que pode ter alavancado sua assimilação pela comunidade violonística.

É constante durante o exercício uma textura de três vozes, na qual a melodia aguda é acompanhada por um baixo, que frequentemente marca apenas os segundos tempos, e por uma voz intermediária arpejada, conforme mostra a seguinte figura:

FIGURA 1 – Fernando Sor: *Exercice n. 22, op. 35*, compassos 1 a 8



Fonte: SOR ([1828?b], p.20)

De maneira geral, os baixos não estão presentes no primeiro tempo como forma de destacar a melodia e oferecer um padrão de arpejo de mão direita sem o ataque simultâneo de dois dedos. Assim, o compasso 30 (Fig. 2, a seguir) é uma exceção em dois sentidos: (1) o baixo está ausente; e (2) as notas do acompanhamento arpejado intermediário são atacadas nos tempos fortes, simultaneamente à melodia, num padrão repetitivo que remete à figuração de *basso d'Alberti*. Do ponto de vista harmônico, os compassos 29 e 30 são um momento de grande interesse da peça, já que é o único trecho no qual é empregado um expressivo acorde de sexta napolitana. Ao compreender a maior movimentação o c. 30, Abreu adiciona um Mi ao terceiro tempo do c. 29, antecipando a figuração repetitiva de acompanhamento, conforme mostra a Figura 3.

FIGURA 2 – Fernando Sor: *Exercice n. 22, op. 35*, compassos 29-32



Fonte: SOR ([1828?b], p.20)

FIGURA 3 – Fernando Sor: *Exercice n. 22, op. 35*, compassos 29 a 32 (transcrição da gravação de Abreu), com destaque para a nota Mi acrescentada



Fonte: AUTOR

Da mesma série de exercícios de Sor, Abreu grava o *Exercice n. 17*, em Ré maior, que, assim como o exposto anteriormente, também faz parte da coletânea organizada por Segovia, nela constando como número 6. Nesse também bem conhecido estudo, Abreu segue literalmente a edição fac-símile no que diz respeito às alturas de notas (diferentemente de Segovia, que altera significativamente o compasso 30), porém, dobra a forma – a parte *A*, que compreende os compassos 1 a 8, e a parte *BA'*, entre os compassos 9 a 32, são repetidas imediatamente após suas respectivas exposições. Assim, a partir do previsto pela partitura *A-BA'*, a gravação de Abreu apresenta *AA-BA'BA'*.

A repetição de *A* colabora para a familiarização do material temático pelo ouvinte, que pode ouvir *BA'* compreendendo os desenvolvimentos harmônicos a partir de uma referência bem estabelecida. A escolha pelas repetições também mostra a importância que Abreu dá ao estudo, que passa de uma peça simples, com fins didáticos, para uma outra que pode ser tocada em concerto ou gravada.

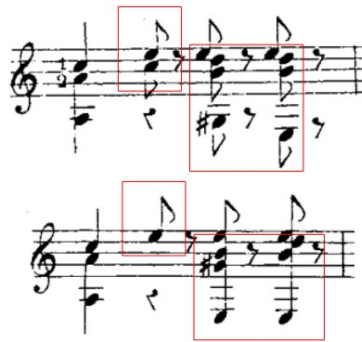
O terceiro estudo de Sor a ser analisado é o vigésimo da série *Vingt quatre leçons progressives pour la guitare, doigtées avec soin, dédiées aux élèves commençants, op. 31*, que na coletânea de Segovia figura como *Estudio IX*. Nessa lição de acordes, em Lá menor, Sor escreve alguns pares de compassos semelhantes com leves alterações, como exemplificam as figuras abaixo:

FIGURA 4 – Fernando Sor: *Leçon n. 20, op. 31*, compassos 4 e 12, com diferença destacada



Fonte: SOR ([1828?a], p.18)

FIGURA 5 – Fernando Sor: *Leçon n. 20, op. 31*, compassos 24 e 36, com diferenças destacadas



Fonte: SOR ([1828?a], p.18-19)

Em sua gravação, Abreu faz os pares de compasso sem as diferenças, optando em cada caso para uma mesma realização: no caso da Figura 4, no lugar do compasso 12, Abreu toca as notas do compasso 4; em relação ao exposto na Figura 5, em vez do que consta no compasso 24, o violonista prefere tocar o que é apresentado no c. 36. Assim, são minimizadas as diferenças entre as partes *A* (c. 1-8) e *A'* (c. 9-16), bem como entre as partes *B* (c. 17-28) e *B'* (c. 29-40).

Para o caso da Figura 4 e da diferença entre os tempos 2 da Figura 5, observa-se a preferência de Abreu por manter uma nota sozinha ao invés de um conjunto de notas. É importante notar que não há mudança de acorde entre os tempos 1 e 2, o que gera um repouso no ritmo harmônico predominantemente de semínimas, e que torna prescindível a repetição de notas. Ao deixar o segundo tempo com apenas uma nota, ele também se torna mais leve, sendo evidenciada sua posição hierárquica mais baixa em relação à acentuação métrica. Essa é a escrita de Sor em outros momentos da lição, que pode ser observada, entre outros exemplos, nos compassos 8, 21 e 22:

FIGURA 6 – Fernando Sor: *Leçon n. 20, op. 31*, compassos 8, 21 e 22



Fonte: SOR ([1828?a], p.18)

No caso da Figura 5, ainda há uma diferença importante entre as três vozes inferiores dos tempos 3 e 4: considerando que o c. 21 já apresentou o baixo se movimentando entre Sol# e Mi, Abreu prefere no c. 24 que o baixo fique estável e que as notas do tenor e contralto sejam movimentadas, o mesmo acontece entre os compassos 33 e 36.

Entre as partes *B* e *B'*, o compasso 22 é o equivalente ao 34. Neste último, a escrita do acorde de Am resolve todas as quatro vozes do acorde de E7 anterior, o que não acontece no c. 22. Portanto, para que as quatro vozes sejam conduzidas, Abreu adiciona uma nota Lá ao acorde do primeiro tempo do c. 22, deixando-o igual ao do c. 34⁶. Observa-se que a diferença entre as notas dos tempos 2 é mantida.

FIGURA 7 – Fernando Sor: *Leçon n. 20, op. 31*, compassos 22 e 34, precedidos pelo último tempo dos compassos anteriores



Fonte: SOR ([1828?a], p.18-19)

Outro caso de adição de nota, também relacionada com a condução de vozes entre acordes, está na conclusão da peça (c. 40). Entre os últimos dois acordes da lição, a escrita de Sor encaminha descendentemente o soprano de Si para Lá e o baixo em uma quarta ascendente de Mi para Lá, sendo que o trítone Ré-Sol# presente entre tenor e contralto é resolvido por movimento contrário em Dó-Lá. Assim, ao se priorizar a condução horizontal de vozes, o acorde de Am fica com três vozes⁷, e não quatro, bem como não apresenta o quinto grau (Mi) da tríade⁸. Abreu adiciona um Mi

⁶ Interessante comparar com a decisão de Abel Carlevaro sobre os trechos, já que o uruguaio faz o inverso – prefere tirar a nota Lá do c. 34, deixando-o igual ao c. 22 (BAC, [s.d]).

⁷ Observa-se que a escrita estrita a quatro vozes não é prioridade para Sor, haja vista o próprio c. 39, que alterna entre acordes de três e quatro notas.

⁸ A escrita da tríade completa também não é prioridade no estudo, como o segundo tempo do c. 39 pode confirmar.

entre as notas Dó e Lá, o que faz com que: (1) o acorde tenha quatro notas, colaborando para a densidade do acorde final da peça; (2) a tríade completa do acorde seja apresentada; (3) a condução de vozes não siga caminhos tradicionais, já que o Sol# não é resolvido ascendentemente em Lá, mas desce para Mi. Essa solução também é empregada por Carlevaro (1993, p. 33).

FIGURA 8 – Fernando Sor: *Leçon n. 20, op. 31*, compassos 39 e 40



Fonte: SOR ([1828?a], p.19)

Por fim, ainda no mesmo estudo, destaca-se um aspecto técnico: Abreu adiciona um ligado entre as colcheias Mi-Fá do compasso 28 (Figura 9, a seguir). O ligado colabora para a fluência e comodidade técnica do trecho, já que se ele não for adicionado, a digitação da mão direita exigiria uma repetição de dedo (entre o Fá e uma das notas do acorde seguinte) ou alguma digitação que use quatro dedos (por exemplo, o Fá tocado com o *i*, enquanto o acorde com o conjunto *p-m-a*). A ligadura também é observada na edição de Segovia (1945, p. 11).

FIGURA 9 – Fernando Sor: *Leçon n. 20, op. 31*, compasso 28



Fonte: SOR ([1828?a], p.18)

Ainda sobre articulação, a análise de trechos do *Andante largo*, quinta peça do conjunto *Six petites pieces très faciles pour la guitare seule, op. 5*, ajuda a compreender como esse tópico era interpretado por Abreu. Em primeiro lugar, é importante destacar que as notações da ligadura de

expressão (ou de fraseado) e do ligado mecânico (ou técnico)⁹ são idênticas, o que torna sua interpretação ambígua e dá margens para diferentes compreensões. Sobre esse tema, Käppel escreve:

Ligados técnicos na mão esquerda raramente correspondem a ligaduras de fraseado na música. Como muitas ligaduras de fraseado se estendem além de apenas duas notas, uma realização apropriada de fraseado só pode ser alcançada através de uma mistura de notas atacadas em duas ou mais cordas – que também soam “legato” – e notas ligadas na ME [mão esquerda].¹⁰ (KÄPPEL, 2016, p. 222)

Käppel segue com dois exemplos tirados de Bach: no primeiro, são colocados ligados mecânicos da maneira mais comum, entre duas notas, apesar das ligaduras de expressão aparecerem entre três ou quatro notas; no segundo, há ligados mecânicos de duas, quatro ou seis notas, enquanto há ligaduras de expressão entre seis ou oito notas.

As quatro figuras a seguir mostram como Abreu adiciona ligados mecânicos, sempre entre duas notas, em passagens escalares rápidas e ornamentais, que apresentam ou não ligaduras de expressão. Os ligados em vermelho são os únicos realizados mecanicamente por Abreu; em preto constam os ligados escritos por Sor – alguns que podem ser interpretados como mecânicos, outro como de expressão. No restante da música, não existem outros compassos com adições de ligados, mas há a subtração deles, pelo menos do ponto de vista mecânico-instrumental, como o que acontece no c. 13 da Figura 11.

FIGURA 10 – Fernando Sor: *Andante largo*, n. 5, op. 5, compassos 1-4. A mesma adição consta nos c. 19, 47 e 63, que apresentam a mesma escala descendente¹¹



Fonte: SOR ([1814?], p. 4-5)

⁹ Os ligados mecânicos são entendidos aqui a partir de Käppel, que os define como “the creation of a sound with the fingers of the LH [left hand] by percussively placing the finger on or pulling it off a string” (KÄPPEL, p. 31).

¹⁰ No original: “Technical slurs in the left hand rarely correspond to the phrasing slurs in music. As many phrasing slurs extend beyond just 2 notes, an appropriate rendition of the phrasing can only be achieved through mixture of attacked notes over 2 or more strings – which also sound “legato” – and slurred notes in the LH [left hand].” (KÄPPEL, 2016, p. 222)

¹¹ Essa adição de ligado também se encontra na edição de Isaías Sávio (1958 apud BAC, [s.d.]).

FIGURA 11 – Fernando Sor: *Andante largo*, n. 5, op. 5, compassos 13-15 (repetidos nos c. 57-59)¹²



Fonte: SOR ([1814?], p. 5)

FIGURA 12 – Fernando Sor: *Andante largo*, n. 5, op. 5, compassos 22-24 (repetidos nos c. 66-68)¹³



Fonte: SOR ([1814?], p. 5)

FIGURA 13 – Fernando Sor: *Andante largo*, n. 5, op. 5, compassos 39-41¹⁴



Fonte: SOR ([1814?], p. 5)

As adições são recorrentes nos tempos fortes, entre as duas primeiras notas de cada grupo de fusas ou fusas sextinadas, mas também acontecem nos contratempos, entre a quinta e sexta fusa dos grupos. A única exceção a essas posições de ligados é verificável na Figura 11, onde também há um ligado entre a sétima e oitava fusa do c. 14. De qualquer forma, todos os ligados são a partir de uma nota em uma posição metricamente mais forte para uma segunda nota em posição mais fraca. Ligados que gerariam leves síncopas, como entre a segunda e terceira fusa, ou entre a quarta e quinta, ou sexta e sétima, não são encontrados.

Destaca-se que na Figura 11 o ligado presente no c. 13 entre as notas Sol e Lá não é tocado por Abreu, que toca o Sol na corda 2 e o Lá na corda 1. A leve sobreposição de sonoridades decorrente

¹² Na edição de Jeffery (2004a, p. 29), a ligadura escrita por Sor no c. 13 abrange também o F# do tempo 2; no c.15, a segunda ligadura do compasso vai do Mi até o Si, enquanto a terceira vai do F# ao Sol. Na edição de Sávio, todas as fusas dos c. 14 e 15 são ligadas em pares (SÁVIO, 1958 apud BAC, [s.d.]).

¹³ Na edição de Sávio, constam ligaduras nos três primeiros pares de fusas (SÁVIO, 1958 apud BAC, [s.d.]).

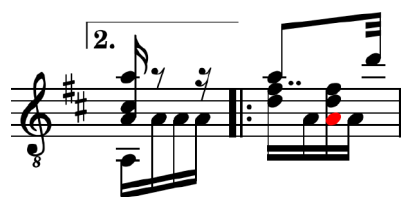
¹⁴ Essa ligadura entre as duas fusas do c. 41 também se encontram em Sávio (1958 apud BAC [s.d.]).

de notas em cordas diferentes gera um efeito de articulação que se assemelha ao ligado mecânico, sendo esse um recurso técnico valioso para diversas obras do repertório. Acredito que Abreu tenha preferido a realização do trecho em posição mais alta, com a melodia na segunda corda a partir do segundo tempo, por duas razões, uma mecânica – evitar o traslado entre a segunda e terceira semicolcheia do tempo 2 – e outra musical – aproveitar o timbre mais fechado na mudança de harmonia.

A peça também ilustra a concepção de Abreu sobre aspectos relativos à forma e repetições. Na edição fac-símile, alguns *ritornelli* são abertos (c. 8, por exemplo) e não são fechados, enquanto outro é aberto no c. 33 e fechado apenas no c. 52, que exigiria uma repetição pouco provável entre as seções *A* e *B*. Na edição de Jeffery (2004a) e Sávio (1958 apud BAC [s.d.]), os *ritornelli* estão corretamente em pares e há um *D.C. al fine*, que faz com que a forma possa ser compreendida como *ABA*, sendo o *A* subdividido em *aa-ba'ba'* e o *B* em *a-ba'*. Na gravação, Abreu não repete o *ba'* de *A*, e só repete o *a* de *A* na primeira ocorrência, interpretando a forma como *A(aa-ba') B(a-ba') A(a-ba')*. Na edição fac-símile, alguns dos ornamentos presentes na primeira aparição de *A* não estão presentes na segunda, e no c. 67, que equivale ao c. 23, não há acorde no segundo tempo; Abreu realiza os ornamentos e o acorde nas duas vezes.

Por fim, destaca-se a adição de uma nota Lá no compasso 8 (Figura 14, a seguir). Este compasso marca o início da parte *b*, na qual o Lá é mantido como pedal até o compasso 12. No primeiro tempo do c. 8, o Lá aparece nas quatro semicolcheias, porém, Sor substituiu essa figuração por outra a partir do tempo 2, na qual o Lá consta apenas na segunda e quarta semicolcheia. Abreu toca o Lá na terceira semicolcheia do tempo 2 para manter o padrão iniciado no compasso, mudando para o segundo tipo de figuração apenas no c. 9.

FIGURA 14 – Fernando Sor: *Andante largo*, n. 5, op. 5, c. 8, com destaque em vermelho para a nota Lá adicionada por Abreu



Fonte: AUTOR

De Sor, Abreu grava também três estudos retirados da série *Douze études pour la guitare, composées et dédiées à ses élèves, op. 6*. A gravação do *Étude n. 6* (número 12 da edição de Segovia), dedicado às terças paralelas, mostra o virtuosismo técnico do violonista, que parece transcender quaisquer limitações físicas, escolhendo um andamento muito rápido e mantendo irretocáveis a fluência e condução de vozes. Sua performance beira o inacreditável e possui vários elementos interpretativos que podem ser analisados; porém, serão focadas aqui as adições de ligados mecânicos e *glissandos* não prescritos por Sor na partitura.

Sor, em seu *Méthode pour la guitare* (1830), descreve detalhadamente sua digitação para o arranjo de um fragmento do oratório *A Criação*, de Haydn. De especial importância para o tópico aqui analisado estão as duas formas que Sor utiliza para realizar pares de notas ligadas: com o ligado mecânico (como no c. 6 de Haydn) ou com o ligado *glissando* (como no c. 2), deslizando um mesmo dedo pelas duas notas, sem tocar a segunda com a mão direita. O *Étude n. 6* possui alguns pares de terças ligadas, mas Abreu adiciona vários outros, realizando-os das duas formas encontradas no *Méthode* de Sor. Esses ligados permitem e facilitam uma performance em um andamento rápido, colaborando para a fluência.

Nas figuras abaixo, são expostos os ligados adicionados por Abreu, sendo observadas três categorias: (1) ligados mecânicos em uma linha melódica, nas Figuras 15, 16, 17, 20, 21 e 22; (2) ligado *glissando* em uma linha melódica, Figura 15; e (3) ligado *glissando* entre terças paralelas, Figuras 18 e 19.

FIGURA 15 – Fernando Sor: *Étude n. 6, op. 6, c. 20-24*, destacando em vermelho os ligados adicionados por Abreu. No compasso 21, o ligado é realizado como *glissando*; no c. 23, como ligado mecânico¹⁵



Fonte: SOR ([1816?], p. 5)

¹⁵ Essas articulações também constam na edição de Segovia (1945, p. 14), Roberto Lara (1968 apud BAC [s.d.]) e Carlevaro (1993, p. 34). Eduardo (ABREU, 1975) faz o *glissando* do c. 21, mas não o ligado do c. 23.

FIGURA 16 – Fernando Sor: *Étude n. 6, op. 6, c. 29-30*, destacando em vermelho o ligado mecânico adicionado por Abreu¹⁶



Fonte: SOR ([1816?], p. 5)

FIGURA 17 – Fernando Sor: *Étude n. 6, op. 6, c. 33-40*, destacando em vermelho os ligados mecânicos adicionados por Abreu^{17 18}



Fonte: SOR ([1816?], p. 5)

FIGURA 18 – Fernando Sor: *Étude n. 6, op. 6, c. 43-47*, destacando em vermelho os ligados *glissando* adicionados por Abreu¹⁹



Fonte: SOR ([1816?], p. 5)

FIGURA 19 – Fernando Sor: *Étude n. 6, op. 6, c. 83-86*, destacando em vermelho o ligado *glissando* adicionado por Abreu (a mesma frase, com a mesma adição, se repete entre os compassos 87 e 90)²⁰



Fonte: SOR ([1816?], p. 5)

¹⁶ Essa adição se encontra na edição de Segovia (1945, p. 14), Carlevaro (1993, p. 34), consta como anotação à caneta de Carlevaro na edição de Lara (1968 apud BAC [s.d.]) e é realizada na gravação de Eduardo Abreu (1975).

¹⁷ Essas adições, além de outras, se encontram na edição de Segovia (1945, p. 14) e na gravação de Eduardo (ABREU, 1975). Nas marcações à caneta de Carlevaro sobre a edição de Lara (1968 apud BAC [s.d.]) e na edição de Carlevaro (1993, p. 34), constam apenas as ligaduras dos c. 34 e 35.

¹⁸ Não pude confirmar pelo áudio, mas suspeito que nos compassos 36 e 39 Abreu utilize o *ligado por vibração*, em duas cordas, sobre o qual Carcassi escreve em seu método: “On fait aussi des coulés de deux notes, en descendant, sur deux cordes différentes, qu'on appelle coulés par vibration. Pour les exécuter, on pince la note aigüe, qui dans ce cas, est presque toujours à vide, puis l'on frappe fortement avec le doigt de la main gauche la note devant être coulée, et qui resonnera par la seule impulsion de ce doigt.” (CARCASSI, 1836, p. 38)

¹⁹ Nas edições de Segovia (1945), Lara (1968 apud BAC [s.d.]) e Carlevaro (1993, p. 35), linhas diagonais entre as notas ligadas sugerem a realização em *glissando*. Eduardo (ABREU, 1975) também faz *glissando* nas duas ocasiões.

²⁰ Linhas diagonais sugerem a realização em *glissando* no c. 86 da edição de Segovia (1945, p. 15), enquanto estão presentes ligaduras entre as duas notas de cada terça dos c. 86 e 90 na edição de Carlevaro (1993, p. 35). Eduardo (ABREU, 1975) faz o trecho com *glissando*.

FIGURA 20 – Fernando Sor: *Étude n. 6, op. 6, c. 54-60*, destacando em vermelho o ligado mecânico adicionado por Abreu²¹



Fonte: SOR ([1816?], p. 5)

FIGURA 21 – Fernando Sor: *Étude n. 6, op. 6, c. 99-106*, destacando em vermelho os ligados mecânicos adicionados por Abreu²²



Fonte: SOR ([1816?], p. 5)

FIGURA 22 – Fernando Sor: *Étude n. 6, op. 6, c. 113-118*, destacando em vermelho os ligados mecânicos adicionados por Abreu (adições de ligados semelhantes entre uma nota na primeira corda e o Mi solto também são encontrados nos c. 121, 125, 129, 131, 133, 134 e 135)²³



Fonte: SOR ([1816?], p. 5)

Por fim, destaca-se o c. 25 do estudo, que não é propriamente uma alteração do texto de Sor, mas é de relevância para a articulação e revela um detalhe da técnica de Abreu. A realização mais comum das três notas seria na primeira corda, porém, Abreu toca o Mi e Fá# em cordas diferentes, permitindo a sobreposição das notas e resultando no efeito de um ligado. No c. 29, Abreu apresenta

²¹ Na edição de Segovia (1945), nas anotações a lápis de Carlevaro (LARA, 1968 apud BAC [s.d.]), na edição de Carlevaro (1993, p. 35) e na gravação de Eduardo (ABREU, 1975), também há ligadura. Em todas as versões, a nota Fá# é tocada como Fá##.

²² Nos c. 100 e 101, há ligaduras na edição de Lara (1968 apud BAC [s.d.]); nos c. 103 e 104, há ligaduras marcadas à caneta por Carlevaro na mesma edição. As quatro ligaduras estão presentes na edição de Segovia (1945, p. 15) e de Carlevaro (1993, p. 36), além de estarem na gravação de Eduardo (ABREU, 1975).

²³ Todas as ligaduras estão presentes na edição de Segovia (1945, p. 15) e Carlevaro (1993, p. 36) e na gravação de Eduardo (ABREU, 1975). Na edição de Lara, Carlevaro marca à caneta apenas a ligadura do c. 129, e a lápis as dos c. 131, 133, 134 e 135 (LARA, 1968 apud BAC [s.d.]).

a mesma intenção de ligar as notas, mas, conforme exposto na Figura 16, as realiza com ligado mecânico.

FIGURA 23 – Fernando Sor: *Étude n. 6, op. 6, c. 25-30*²⁴



Fonte: SOR ([1816?], p. 5)

Abreu também grava o *Étude n. 12* dos *Douze études...*, *op. 6* (número 14 na edição de Segovia), cuja partitura, do ponto de vista formal, apresenta as seções *A(aabb) – B – A(aabb)*. O violonista omite as repetições de *b* nas suas duas ocorrências (c. 9-20 e c. 50-61), além de não tocar a repetição de *a* (c. 42-49) após a exposição de *B*. Apesar de *B* contrastar a tonalidade inicial de Lá maior com sua homônima menor, não há mudanças em aspectos relativos a textura, rítmica, andamento ou dinâmica, o que gera o risco do estudo se tornar repetitivo. Abreu parece considerar que, para o ouvinte, é suficiente para a compreensão das ideias musicais de Sor o esquema formal *A(aab) – B – A(ab)*.

Assim como em outros estudos analisados, o *Étude n. 12* possui adições de ligados mecânicos, que colaboram para a homogeneidade de articulação entre notas ligadas e notas realizadas em duas cordas (como na Figura 24, a seguir) ou para uma caracterização específica de articulação de linhas melódicas (Figura 25). Percebe-se que em ambos os casos, os ligados respeitam a hierarquia métrica do compasso quaternário simples, sendo realizados das colcheias ímpares (nos tempos fortes) às pares (nos fracos) de cada compasso. Essa maneira de articular as colcheias fica especialmente evidente nos compassos 40 e 41 da Figura 25.

²⁴ Eduardo (ABREU, 1975) adiciona ligado entre as notas Mi e Fá# do c. 25.

FIGURA 24 – Fernando Sor: *Étude n. 12, op. 6, c. 8-10*, destacando o ligado adicionado por Abreu²⁵. O ligado também é adicionado nas repetições do c. 9 encontradas nos c. 11, 50 e 52²⁶



Fonte: SOR ([1816?], p. 12)

FIGURA 25 – Fernando Sor: *Étude n. 12, op. 6, c. 26-41*, destacando os ligados adicionados por Abreu²⁷



Fonte: SOR ([1816?], p. 12)

Ainda na série de estudos *op. 6*, observa-se na gravação de Abreu do *Étude n. 9* (na edição de Segovia, o n.º 13) várias ocasiões nas quais o violonista adiciona ligados mecânicos. Além desses casos, que são divididos entre ligados na voz superior (Figura 26) e na voz inferior (Figuras 27 e 28), há um trecho de especial relevância – a não-realização de ligados mecânicos quando Sor escreve ligaduras. Na Figura 29, observa-se que Sor registra ligaduras entre tempos metricamente fracos e fortes dos compassos 34 a 37. A diferença de volume presente na realização da segunda nota de um ligado mecânico na voz superior e uma nota atacada simultaneamente pela mão direita na voz

²⁵ No terceiro tempo do c. 9 também parece haver um ligado, porém, não pude confirmar.

²⁶ Na edição de Segovia (1945, p. 18), o mesmo ligado é adicionado em todos os compassos mencionados. No c. 52, há um ligado a mais, também entre as colcheias do tempo 3, que é exceção aos demais.

²⁷ A maioria das adições também se encontra na edição de Segovia (1945, p. 19); porém, o espanhol substituiu algumas das ligaduras dos c. 36 e 41 por linhas diagonais que sugerem a realização de *glissandos*.

inferior impediria uma condução de vozes dinamicamente equilibrada, portanto, nesses casos (c. 35 a 37), compreende-se que a notação de Sor da ligadura reflete não o ligado mecânico, mas sim a ligadura de expressão. Por outro lado, a ligadura do compasso 34 e a presente entre o compasso 34 e 35 ocorrem sem uma linha inferior, dando a possibilidade ao intérprete de tocar as duplas de notas com o ligado mecânico. Porém, Abreu não toca o ligado mecânico em nenhum dos casos, além de acentuar levemente os tempos fortes dos compassos. Há certo consenso nos tratados da música de fins do século XVIII e início do XIX que a primeira nota de um grupo de notas ligadas deve receber um leve acento, o que ocasionalmente contradiz a acentuação métrica do compasso. A interpretação do trecho por Abreu assume a acentuação métrica como mais importante do que a acentuação oratória²⁸.

FIGURA 26 – Fernando Sor: *Étude n. 9, op. 6, c. 16-18*, destacando o ligado adicionado por Abreu²⁹



Fonte: SOR ([1816?], p. 8)

FIGURA 27 – Fernando Sor: *Étude n. 9, op. 6, c. 26-27*, destacando o ligado adicionado por Abreu³⁰



Fonte: SOR ([1816?], p. 8)

²⁸ Para uma exposição detalhada dos conceitos de acentuação métrica e acentuação oratória (ou expressiva), com exemplos retirados de dezenas de fontes primárias, ver BROWN (1999, p. 7-28). O autor também escreve sobre a acentuação do primeiro grupo de notas ligadas entre as páginas 30 e 36.

²⁹ O ligado também é adicionado por Carlevaro (1993, p.30) e Eduardo (ABREU, 1975).

³⁰ O mesmo ligado é adicionado por Segovia (1945, p. 16) e Eduardo (ABREU, 1975).

FIGURA 28 – Fernando Sor: *Étude n. 9, op. 6, c. 43-58*, destacando os ligados adicionados por Abreu³¹



Fonte: SOR ([1816?], p. 8)

FIGURA 29 – Fernando Sor: *Étude n. 9, op. 6, c. 33-37*³²



Fonte: SOR ([1816?], p. 8)

O último ponto a ser observado nesse estudo é o primeiro tempo do compasso 39, no qual há uma *acciaccatura* na sexta Fá-Ré que diferencia este compasso do c. 2; porém, Abreu opta por não a realizar.

FIGURA 30 – Fernando Sor: *Étude n. 9, op. 6, c. 38-39*³³



Fonte: SOR ([1816?], p. 8)

³¹ Segovia é mais econômico, adicionando ligados somente nos tempos 3 dos c. 46 e 50 e nos tempos 2 e 4 dos c. 55, 56 e 57 (SEGOVIA, 1945, p. 17). Eduardo (ABREU, 1975) faz os mesmos ligados de Segovia nos c. 46 e 50, mas mantém todos os ligados da figura nos c. 55, 56 e 57. Carlevaro só adiciona ligados entre as últimas duas colcheias dos c. 55 e 56 (CARLEVARO, 1993, p. 31).

³² Nesse trecho, em comparação com a edição fac-símile, Segovia mantém apenas a ligadura entre as notas Sib e Lá da transição entre os c. 34 e 35, além de adicionar uma linha diagonal entre as notas Lá e Sib do c. 34 (SEGOVIA, 1945, p. 17). Também em comparação com a edição fac-símile, Segovia só mantém a ligadura entre os c. 34 e 35. Assim como Sérgio, Eduardo (ABREU, 1975) não toca nenhum ligado.

³³ Eduardo (ABREU, 1975) também não toca o ornamento.

Cerca de dez anos depois da publicação do *op. 6*, Sor publicaria seus *Douze études pour la guitare, pour servir de suite aux douze premières, dédiées à ses élèves, op. 29*, dos quais Abreu gravaria os de número 13 e 23.

O *Studio n. 13* (19 na edição de Segovia) é focado em padrões de arpejo de mão direita. Abreu segue a escrita de Sor na grande maioria dos compassos, porém, em alguns trechos, muda o padrão arpejado através de trocas de oitavas ou entre notas do acorde. Para comparação, nas figuras a seguir, à esquerda estão expostos compassos retirados da edição fac-símile (SOR, 1827), enquanto à direita estão transcrições da gravação de Abreu. Algumas das figuras acompanham breves parágrafos de comentários.

FIGURA 31 – Fernando Sor: *Studio n. 13, op. 29*, comparação do c. 7 na edição fac-símile e gravação de Abreu (as mesmas notas acontecem também no c. 27)



Fontes: SOR (1827, p. 2) / AUTOR

FIGURA 32 – Fernando Sor: *Studio n. 13, op. 29*, comparação do c. 45 na edição fac-símile e gravação de Abreu. Com a alteração, o c. 45 fica igual ao c. 41



Fontes: SOR (1827, p. 3) / AUTOR

FIGURA 33 – Fernando Sor: *Studio n. 13, op. 29*, comparação do c. 47 na edição fac-símile e gravação de Abreu. O violonista prefere manter o padrão arpejado da seção que se inicia no c. 41



Fontes: SOR (1827, p. 3) / AUTOR

É importante notar nas Figuras 32 e 33 como Abreu elimina as diferenças escritas por Sor. O compositor escreve uma frase entre os compassos 41 e 44 que é repetida com leves alterações entre os compassos 45 e 48, porém, Abreu realiza os dois grupos de quatro compassos da mesma forma.

FIGURA 34 – Fernando Sor: *Studio n. 13, op. 29*, comparação do c. 52 na edição fac-símile e gravação de Abreu. A alteração de padrão mantém as colcheias do compasso destacadas pelo polegar



Fontes: SOR (1827, p. 3) / AUTOR

A partir do c. 53, Sor segue um padrão de arpejo *p-m-i-p-m-i* que é rompido no c. 59 por um padrão *p-m-i-p-i-m*. O novo padrão é realizado apenas no primeiro tempo do compasso, já que no segundo tempo se observa novamente *p-m-i-p-m-i*³⁴. Abreu altera o padrão do segundo tempo do c. 59, deixando-o igual ao do primeiro tempo, com a provável intenção de não deixar o padrão *p-m-i-p-i-m* sendo a única exceção. A alteração do padrão de arpejo destaca a cadência final do trecho.

FIGURA 35 – Fernando Sor: *Studio n. 13, op. 29*, comparação do c. 59 na edição fac-símile e gravação de Abreu



Fontes: SOR (1827, p. 3) / AUTOR

³⁴ A nota Dó, na metade do tempo 2, não está com a haste para baixo, que confirmaria a realização com o polegar da mão direita. A princípio, a digitação das notas desse segundo tempo poderia ser *p-a-m-i-a-m*; porém, como é sabido que Sor preferia evitar o dedo anelar nas digitações, é razoável supor que esse Dó seja feito com o polegar, como acontece em vários outros compassos do estudo.

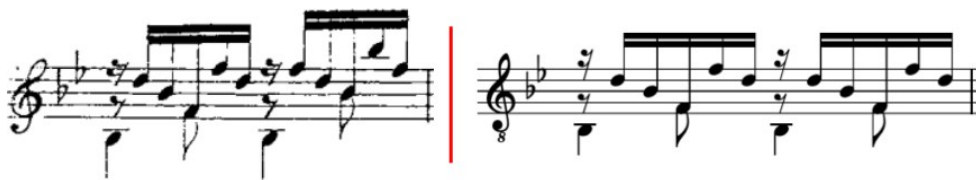
FIGURA 36 – Fernando Sor: *Studio n. 13, op. 29*, comparação do c. 62 na edição fac-símile e gravação de Abreu (as mesmas notas acontecem também no c. 66)



Fontes: SOR (1827, p. 3) / AUTOR

O compasso 64 marca o final de uma frase que se inicia no c. 61. Sor transfere o registro mais grave da primeira metade do compasso para um mais agudo na segunda metade, já preparando a música (e a mão esquerda) para a repetição da frase, que se iniciará aguda no c. 65. Entretanto, Abreu repete o padrão arpejado do tempo 1 do compasso no tempo 2, mantendo a finalização da frase em primeira posição e fazendo com que a troca de registro aconteça apenas no início da nova frase, no c. 65.

FIGURA 37 – Fernando Sor: *Studio n. 13, op. 29*, comparação do c. 64 na edição fac-símile e gravação de Abreu³⁵



Fontes: SOR (1827, p. 3) / AUTOR

O compasso 73 apresenta um expressivo e raro acorde diminuto³⁶, sendo atacado já no primeiro tempo e mantido pelo compasso inteiro, caracterizando a importância da última cadência da peça. Também é o único trecho que usa a sexta corda solta, pouco comum na tonalidade de Sib, sendo uma exceção à tessitura geral do estudo. Talvez para enfatizar a dramaticidade do momento, Abreu opta por atacar o Mi da sexta corda apenas no primeiro tempo, deixando-o soar pela duração de mínima, contrariando a escrita de Sor, que previa duas semínimas.

³⁵ A mesma alteração é observada na edição de Segovia (1945, p. 30).

³⁶ O único outro acorde diminuto do estudo se encontra no c. 57, mas sua posição métrica e formal não são comparáveis às do encontrado no c. 73.

FIGURA 38 – Fernando Sor: *Studio n. 13, op. 29*, comparação do c. 73 na edição fac-símile e gravação de Abreu



Fontes: SOR (1827, p. 3) / AUTOR

Na Figura 39, a seguir, as ligaduras escritas por Sor poderiam ser interpretadas como ligados técnicos, realizados em primeira posição na edição de Segovia (1945, p. 30) e Carlevaro (1993, p. 41), mas Abreu prefere realizar o trecho entre os compassos 76 e 78 em terceira posição, com cada nota sendo tocada em uma corda diferente.

FIGURA 39 – Fernando Sor: *Studio n. 13, op. 29*, c. 75-78



Fonte: SOR (1827, p. 3)

Por fim, o último estudo a ser analisado é o de número 23 do *op. 29* (16 da numeração de Segovia), que no encarte do álbum de Abreu consta como número 11. Nesse estudo, Abreu adiciona, remove e substitui várias notas, procedimentos detalhados a seguir.

Abaixo, na Figura 40, Abreu não toca o Si da quarta semicolcheia do c. 1 (ação repetida no c. 5, já que o compasso apresenta as mesmas notas), nem o Sol da oitava semicolcheia do c. 2 (que é repetido nos c. 36 e 40). Nas Figuras 41 e 42, o violonista não toca o Dó da oitava semicolcheia. Removendo essas notas, as colcheias pontuadas são enfatizadas texturalmente por apresentarem duas notas simultâneas, enquanto as semicolcheias, por estarem em uma posição métrica fraca, são menos enfatizadas.

FIGURA 40 – Fernando Sor: *Studio n. 23, op. 29, c. 1-3*



Fonte: SOR (1827, p. 16)

FIGURA 41 – Fernando Sor: *Studio n. 23, op. 29, c. 19*



Fonte: SOR (1827, p. 16)

FIGURA 42 – Fernando Sor: *Studio n. 23, op. 29, c. 53*³⁷



Fonte: SOR (1827, p. 17)

Abreu adiciona notas em vários trechos, conforme pode ser observado nas comparações entre a edição fac-símile e a transcrição de sua gravação nas Figuras 43 (adicionando um Dó no c. 9 e deixando as notas dos c. 10 e 11 iguais às originais de Sor dos c. 14 e 15), 44 (igualando os c. 12 e 16 pela adição de notas Ré), 45 (adicionando um Ré no primeiro tempo) e 46 (adicionando várias notas). Nesses momentos, ao contrário das exclusões de notas apresentadas nas figuras anteriores, Abreu parece julgar que é mais importante ser mantida a condução das duas vozes do que enfatizar a hierarquia métrica. No trecho da Figura 46, quando a peça começa a apontar para seu fim e a repetição da nota Dó aguda gera tensão e expectativa sobre o que virá a seguir, as notas adicionadas colaboram para que seja mantida a alta intensidade, proveniente também de uma textura mais densa.

³⁷ A remoção da nota Dó da última semicolcheia do compasso também é observada na edição de Segovia (1945, p. 23).

FIGURA 43 – Fernando Sor: *Studio n. 23, op. 29*, comparação dos c. 8-11 na edição fac-símile e gravação de Abreu, destacando em vermelho as notas adicionadas pelo violonista



Fonte: SOR (1827, p. 16) / AUTOR

FIGURA 44 – Fernando Sor: *Studio n. 23, op. 29*, comparação dos c. 12 e 16 da edição fac-símile com a mesma realização dos dois compassos na gravação de Abreu, destacando em vermelho as notas adicionadas pelo violonista



Fonte: SOR (1827, p. 16) / AUTOR

FIGURA 45 – Fernando Sor: *Studio n. 23, op. 29*, comparação do c. 25 na edição fac-símile e gravação de Abreu, destacando em vermelho a nota adicionada pelo violonista³⁸



Fonte: SOR (1827, p. 16) / AUTOR

³⁸ A adição também é verificada em Jeffery (2004b, p. 30) e Segovia (1945, p. 22).

FIGURA 46 – Fernando Sor: *Studio n. 23, op. 29*, comparação dos c. 44-47 na edição fac-símile e gravação de Abreu, destacando em vermelho as notas adicionadas pelo violonista. As adições dos c. 46 e 47 se repetem nos c. 48-50



Fonte: SOR (1827, p. 17) / AUTOR

Abreu substituiu o Sol da última semicolcheia do c. 64, exposto na Figura 47, por um Ré, deixando os dois tempos do compasso com as notas idênticas, assim como é apresentado no c. 62.

FIGURA 47 – Fernando Sor: *Studio n. 23, op. 29*, c. 64



Fonte: SOR (1827, p. 17)

No trecho dos compassos 65 e 66, Abreu substituiu e adiciona notas, conforme pode ser observado na figura abaixo, que compara o fac-símile à transcrição do disco:

FIGURA 48 – *Studio n. 23, op. 29*, comparação dos c. 65-66 na edição fac-símile e gravação de Abreu, destacando em vermelho as notas adicionadas pelo violonista³⁹



Fonte: SOR (1827, p. 17) / AUTOR

No compasso 14, não há ligadura escrita por Sor, mas Abreu realiza um ligado técnico entre as notas Fá# e Ré, como mostra a Figura 49. Dessa forma, a articulação do arpejo fica igual à apresentada no c. 10 (para comparação, ver Figura 43), provavelmente o motivo pelo qual Jeffery (2004b, p. 30) e Segovia (1945, p. 22) também adicionam o ligado em suas edições. Outra adição, agora de um ornamento no c. 37 (Figura 50), também é feita por Abreu, Jeffery e Segovia para que o compasso fique igual aos c. 3 e 41 (para comparação, ver Figura 40).

FIGURA 49 – Fernando Sor: *Studio n. 23, op. 29*, c. 14, destacando o ligado adicionado por Abreu



Fonte: SOR (1827, p. 16)

FIGURA 50 – Fernando Sor: *Studio n. 23, op. 29*, c. 37



Fonte: SOR (1827, p. 17)

³⁹ Segovia (1945, p. 23) faz as mesmas adições, corrigindo também o Dó do tempo 2 do c. 65 para Ré.

Considerações finais

Ao analisar as gravações de Sérgio Abreu, comparando-as com as edições fac-símiles de Sor, percebem-se pequenas alterações, vindas de motivações diversas. É importante notar que a afirmação de que as alterações de Abreu são originais dele próprio é difícil de ser confirmada, já que algumas das alterações observadas também ocorrem em edições anteriores à gravação do álbum, como as de Segovia (1945), Sávio (1958 apud BAC, [s.d.]) e Lara (1968 apud BAC, [s.d.]). Considerando que as duas últimas foram publicadas pela Ricordi Americana e violonistas como o uruguaio Abel Carlevaro tinham acesso a esse material, é provável que Abreu as tenha tido em consideração no seu processo de estudo.

A gravação de Eduardo Abreu (ABREU, 1975) dos *Études n. 6 e n. 9, op. 6*, é de especial importância, já que os irmãos Abreu tiveram um contato muito próximo desde seus anos de formação, tendo tido inclusive a mesma professora, a argentina Monina Távora. Em seu álbum, Sérgio segue a maior parte das propostas gravadas por Eduardo nesses estudos.

Algumas das alterações de Sérgio não foram encontradas na gravação de Eduardo nem nas edições citadas, e por mais que possam ter vindo de outras fontes, é plausível concluir, ao menos provisoriamente, que foram contribuições oriundas do próprio Sérgio.

A somatória das edições citadas e das edições posteriores à gravação do álbum, como as de Carlevaro (1993) e as edições Urtext de Jeffery (2004a, 2004b e 2004c), auxiliam a compreensão das maneiras através das quais a música de Sor e a própria interpretação violonística são vistas na segunda metade do século XX e início do século XXI. Várias alterações são compartilhadas entre os editores, mas especialmente no *Étude n. 6, op. 6*, verifica-se grande concordância entre Segovia, Lara, Carlevaro e Abreu sobre onde adicionar ligaduras, e no *Andante largo, n. 5, op. 5*, em relação ao mesmo aspecto, Abreu concorda com Sávio em vários dos ligados.

Sobre Sérgio Abreu, a partir de suas propostas em peças de Sor, podem ser esboçadas algumas características que compõem seu estilo interpretativo e concepção musical de uma forma ampla, complementando elementos levantados por Morais (2007) sobre suas práticas.

Sobre *ligados mecânicos*, observa-se que o violonista nunca os fez por mais de duas notas, além de sempre os colocar entre notas fortes e fracas, respeitando a hierarquia métrica do compasso, seja a nível de colcheias, semicolcheias ou fusas. Mas os ligados mecânicos são apenas uma face de seu

pensamento sobre *ligaduras* de uma forma geral, que é composto de distintas formas de realizá-las ao violão, ao menos no estilo clássico-romântico de Sor: com e sem ligados mecânicos, em uma ou duas cordas, com *glissando*, e talvez com ligado por vibração. Esse tipo de alteração pode ser classificado como a primeira das três situações básicas de ajuste que Orosco (2013) propõe ao analisar diversos intérpretes, como Abel Carlevaro, Julian Bream, Agustín Barrios, Narciso Yepes, Carlos Barbosa-Lima e Segovia, tanto em obras de compositores-violonistas, quanto de não-violonistas: ajustes que não alteram o resultado final de uma obra, podendo ser classificados “como um hábito de revisão quase comparável à escolha de uma digitação” (OROSCO, 2013, p. 166).

Em relação à *forma*, Abreu mostra que ela é subordinada ao seu ideal artístico – às vezes cortando repetições (como no *Andante largo, n. 5, op. 5* e no *Étude n. 12, op. 6*), provavelmente por considerar supérflua musicalmente, às vezes adicionando *ritornellos* (como no *Exercice n. 17, op. 35*), talvez para que um curto estudo se transforme em peça de concerto e tenha seu desenvolvimento melhor apreciado.

Na abordagem de *repetições*, percebe-se que Abreu iguala pares de compasso que Sor escreve de maneiras diferentes (p. ex., *Leçon n. 20, op. 31*, Figuras 4 e 5, ou *Étude n. 13, op. 29*, Figuras 32 e 33). Nesse repertório, no qual o equilíbrio impera, o violonista parece julgar que a consistência vale mais do que a diferença, de certa forma corrigindo a escrita de Sor (ou, pelo menos, corrigindo erros do processo editorial). No depoimento que Fábio Zanon dá sobre Abreu para a biografia de Dias, consta o seguinte diálogo entre os dois que ilustra sua sensibilidade em relação a esse aspecto:

[ABREU] – Fabio, por que você toca o ritmo nessa finalização desse jeito?

[ZANON] – Porque no resto da variação ele aparece sempre assim, e achei que ficava melhor igualar. - respondo, vaidoso de ver algo que lhe passou despercebido.

[ABREU] – Mas nas outras variações o ritmo é sempre diferente nesse lugar.

(DIAS, 2015, p. 115)

Entretanto, é importante contextualizar a decisão de igualar repetições em relação ao justo oposto observado por Orosco (2013) quando Abreu toca Paganini. Em um trecho do primeiro movimento da *Grand Sonata*, Abreu altera as colcheias originais para semicolcheias, evitando que um compasso seja repetido literalmente (OROSCO, 2013, p. 6).

No que diz respeito a *aspectos texturais*, Abreu modifica vários trechos para que a hierarquia métrica seja enfatizada (p. ex., adicionando e tirando notas dos tempos fortes e fracos,

respectivamente, no *Étude n. 23, op. 29*, ou tirando notas dos tempos fracos da *Leçon n. 20, op. 31*), para enfatizar a intensidade, surpresa e expectativa (adicionando notas na seção final do *Étude n. 23, op. 29*, ou quando tira um baixo do acorde diminuto do *Étude n. 13, op. 29*), para que padrões de acompanhamento sejam mantidos (adicionando notas ao *basso d'Alberti* do *Exercice n. 22, op. 35* e ao pedal do *Andante largo, n. 5, op. 5*) e para equilibrar padrões de arpejo (alterando vários compassos do *Étude n. 13, op. 29*). Esse tipo de alterações texturais também foram observados por Orosco (2013) quando Abreu toca Paganini e Mignone.

Concatenando as observações sobre repetições e textura, percebe-se nas decisões de Abreu duas das outras situações básicas de ajuste observadas por Orosco: a que se baseia no estudo de um “todo ou um fragmento de uma obra para reconhecer padrões de averiguação das partes menores” (OROSCO, 2013, p. 166); e a de ajustes diversos, incluindo simplificação de textura e duplicação de trechos para permitir variedade na segunda ocorrência – apesar de Abreu em Sor não ter priorizado a variedade, ao menos em termos de alturas e ritmos.

Vale notar que algumas alterações podem ser correções de erros de edição, por exemplo, a proposta no c. 64 do *Étude n. 23, op. 29* (Figura 47). Esse tipo de correção exige uma fina sensibilidade musical e uma grande familiaridade com o repertório, atributos que são aparentes em mais um trecho do depoimento de Zanon sobre Abreu:

Em sua casa, [Abreu] abrindo uma garrafa de vinho na cozinha, sem ver a partitura: “Acho que esse Ré é sustenido”. Eu havia decorado Ré natural, soava bem; olho de novo a partitura e sim, é Ré sustenido. Afino o violão pensando: “Como você sabe?”. Ele me serve o vinho como quem diz: “Pra mim fazer’ não está certo, não precisa conhecer o texto para perceber”. (DIAS, 2015, p. 115)

Ao ouvir as gravações, percebem-se aspectos que podem ser futuramente investigados para a compreensão mais profunda de suas decisões interpretativas, entre eles: os acordes que escolhe arpejar e a maneira que faz esses arpejos, a adição de *rallentandos* para evidenciar a forma e ou os leves *tenutos* nos primeiros tempos de compassos para enfatizar melodias.

Por fim, é surpreendente que, mesmo nas obras meticulosamente compostas por um dos autores mais detalhistas e perfeccionistas na história do violão, como é Fernando Sor, um intérprete do século XX tenha encontrado espaço para se expressar dentro e fora do que tradicionalmente abrange a atividade do performer, inspirando sua geração e outras futuras. Através do trabalho

meticuloso, detalhista e perfeccionista de Sérgio Abreu, tanto no disco *Sérgio Abreu toca Paganini e Sor*, quanto em suas várias frentes de atuação, ficaram registradas importantes decisões e posicionamentos, que auxiliam a compreensão aprofundada do fazer musical.

REFERÊNCIAS

ABREU, Duo. *The 1975's BBC Recording*. Londres: BBC, 1975. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br/discografia/duo-abreu-the-1975s-bbc-recording-sergio-and-eduardo-abreu>>. Acesso em 14 jun. 2023.

ABREU, Sérgio. *Sérgio Abreu interpreta Paganini e Sor*. Rio de Janeiro: Ariola, 1980. Disponível em: <<https://www.violaobrasileiro.com.br/discografia/sergio-abreu-interpreta-paganini-e-sor>>. Acesso em 22 mar. 2023.

BIBLIOTECA ABEL CARLEVARO (BAC). [s.d]. Página inicial. Disponível em: <<https://bibliotecaabelcarlevaro.blogspot.com>>. Acesso em 26 mar. 2023.

BROWN, Clive. *Classical and romantic performing practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999.

CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para guitarra” de Fernando Sor*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARCASSI, Matteo. *Méthode complète pour la guitare*. Mainz: Schott, 1836.

CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclass: Fernando Sor 10 Studies*. Heidelberg: Chanterelle, 1993.

DIAS, Ricardo. *Sérgio Abreu: uma biografia*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2015.

GLOEDEN, Everton. *Histórias de violão #8 – Sergio Abreu interpreta Sor e Paganini* (com Thiago Abdalla, Luciano Moraes e Ricardo Dias). YouTube, 14 ago. 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uPjFEScw31U>>. Acesso em 25 mar. 2023.

JEFFERY, Brian (Ed.). *Fernando Sor: The new complete works for guitar* (vol. 1). Budapeste: Tecla, 2004a.

JEFFERY, Brian (Ed.). *Fernando Sor: The new complete works for guitar* (vol. 4). Budapeste: Tecla, 2004b.

JEFFERY, Brian (Ed.). *Fernando Sor: The new complete works for guitar* (vol. 5). Budapeste: Tecla, 2004c.

KÄPPEL, Hubert. *The bible of classical guitar technique*. Brühl: Ama Verlag, 2016.

MADEIRA, Bruno. Horizontalizando Relações entre Obra, Performances, Compositor e Performer. *Revista Vórtex*, [S. l.], v. 8, n. 3, p. 1–12, 2020.

MADEIRA, Bruno. Estudo comparativo de quatro versões de Julian Bream do “Nocturnal” de

Benjamin Britten. *Revista Vórtex*, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 1–38, 2022.

MORAIS, Luciano. *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone: edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu*. Tese (Doutorado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SEGOVIA, Andrés (Ed.). *Vingt études pour la guitare de Fernando Sor, revues, et doigtées par Andrés Segovia*. New York: Magnet Music, 1945.

SOR, Fernando. *Six petites pièces très faciles pour la guitare seule, op. 5*. Bonn e Colônia: Simrock, [1814?]. Disponível em: <[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP45698-PMLP97589-Sor - 6 Pieces, OP.5.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP45698-PMLP97589-Sor_-_6_Pieces,_OP.5.pdf)>. Acesso em 22 mar. 2023.

SOR, Fernando. *Douze études pour la guitare, composées et dédiées à ses élèves, op. 6*. Bonn e Colônia: Simrock, [1816?]. Disponível em <[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP840332-PMLP97592-Sor_F-12 Etudes Op6 RiBS0690.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/60/IMSLP840332-PMLP97592-Sor_F-12_Etudes_Op6_RiBS0690.pdf)>. Acesso em 22 mar. 2023.

SOR, Fernando. *Vingt quatre leçons progressives pour la guitare, doigtées avec soin, dédiées aux élèves commençants, op. 31*. Paris: Meissonier [1828?a]. Disponível em: <[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP838451-PMLP492621-Sor_F-Lecons_prog Op31.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/30/IMSLP838451-PMLP492621-Sor_F-Lecons_prog_Op31.pdf)>. Acesso em 22 mar. 2023.

SOR, Fernando. *Vingt quatre exercices très faciles et soigneusement doigtés, op. 35*. Bonn: Simrock, [1828?b]. Disponível em: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/39/IMSLP200513-PMLP237526-Boije_482.pdf>. Acesso em 22 mar. 2023.

SOR, Fernando. *Méthode pour la guitare*. Paris: Lachevardiere, 1830. Disponível em: <[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP246100-PMLP58779-Sor Methode.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP246100-PMLP58779-Sor_Methode.pdf)>. Acesso em 21 mar. 2023.

ZANON, Fábio. Sergio Abreu – Paganini & Sor. *Fórum Violão.org*. 9 ago. 2013. Disponível em: <<https://violao.org/topic/456-sergio-abreu-paganini-sor/page-2>>. Acesso em 25 mar. 2023.

SOBRE O AUTOR

Premiado em mais de vinte concursos nacionais e internacionais, o violonista Bruno Madeira vem se destacando como solista, professor e pesquisador. Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas, Bruno se apresentou como solista e camerista (em duos com flauta, piano, canto e violino) em diversos festivais, salas e séries de concerto do Brasil, Argentina, Alemanha, Equador, República Tcheca e Eslováquia. Em 2022 lançou seu primeiro álbum, “Colunas” (ProAC/SP), com música latino-americana para violão solo. Foi professor da Universidade do Estado de Santa Catarina e da Universidade Federal de São Carlos e é regularmente convidado para realizar concertos, palestras e masterclasses em universidades, conservatórios e festivais. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3869-9828>. E-mail: madeirabruno@gmail.com