

Bastidores do “Concerto para Violão e Orquestra” de Francisco Mignone por Sérgio Abreu

Maurício Orosco

Universidade Federal de Uberlândia | Brasil

Resumo: Este artigo enfoca os bastidores de uma pesquisa de doutoramento envolvendo indagações, preocupações e apontamentos técnicos e musicais de Sérgio Abreu (1948–2023) na ocasião de escrita da tese e no momento em que ele elaborou sugestões para o *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone (1897–1986). Após análises preliminares de outras obras do repertório violonístico, associamos as sugestões do violonista à tradição revisional iniciada por Andrés Segovia (1893–1987) e ao conceito de “relação horizontal (não hierarquizada)” entre intérpretes e compositores. Posteriormente, subentendemos dois grupos visando enquadrar cinco dentre as trinta sugestões propostas, sendo uma delas representativa da conciliação entre técnica e música, de âmbito local, e outras quatro claramente alinhadas no segundo grupo, inventivo-musical, com base nas quais fazemos conjecturas macroestruturais e aportes consequentes à obra.

Palavras-chave: Sérgio Abreu, Francisco Mignone, Concerto para violão e orquestra, Violão clássico.

Abstract: This paper goes behind the scenes of a doctoral research dealing with some questions, concerns and technical and musical notes made by Sérgio Abreu (1948–2023) at the time of the thesis redaction and when he made revision suggestions for the *Concerto for Guitar and Orchestra* by Francisco Mignone (1897–1986). After carrying out preliminary analyses of other works from guitar repertoire, we associated the guitarist’s suggestions with the revisional tradition initiated by Andrés Segovia (1893–1987), and also with the concept of a horizontal non-hierarchical relationship (“relação horizontal [não hierarquizada]”) between performers and composers. Subsequently, in order to approach five of the thirty suggestions proposed, we divide the analyses into two groups: one representing the reconciliation between technique and music, in a local scope, and the other four clearly aligned with the second group (inventive-musical), through which we make macro-structural conjectures and contributions to the work.

Keywords: Sérgio Abreu, Francisco Mignone, Concerto for guitar and orchestra, Classical guitar.

O contexto de meus estudos de doutoramento em música (OROSCO, 2013) propiciou o convívio com Sérgio Abreu por um espaço considerável de tempo, entre 2010 e 2013, levando-me a confirmar traços já sabidos e revelando-me outros até então insuspeitados. Além de minha plena admiração, primeiramente por seu trabalho de intérprete, depois por sua atividade na luteria, pude perceber seu raciocínio musical prático e objetivo (para dizer o mínimo) relativo ao resultado sonoro da obra que eu estudava, o *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone. Minha metodologia na ocasião — em parte comparativa e, do ponto vista prático, envolvendo versões reformuladas em partituras e/ou gravações — buscava cancelar o hábito cotidiano de revisão, de modo geral sempre respeitoso, dos intérpretes. Em um capítulo específico da tese, trago à comparação o processo de transcrição via diversas soluções adotadas por diferentes violonistas em versões de *Cádiz*, de Isaac Albéniz (1860–1909), inferindo que revisão e transcrição, muitas vezes, comungam das mesmas estratégias e técnicas musicais.

O olhar em direção à figura de Sérgio Abreu aqui busca ser o de colecionar amostras de seu pensamento musical que foram importantes na pesquisa, sem a preocupação de se alcançar a completude de um relato linear, de começo, meio e fim, no “sentido de relato histórico”, criticado por Bourdieu (1986, p. 184). Ao contrário, não busco extrair lógica, e sim aludir a conceitos musicais implícitos que expressem fatos apreendidos na correspondência trocada no período da elaboração de minha tese. Um primeiro e conhecido traço de Abreu — o já mencionado raciocínio prático — levou-me ao esboço do conceito de rendimento sonoro, trazido à tona ao longo do estudo. Já o vemos na introdução da tese, em primeiras análises de momentos da *Gran Sonata* em Lá maior de Niccolò Paganini, quando engenhosamente ele soluciona, a uma só vez, música e execução.

FIGURA 1 – *Grand Sonata* (Niccoló Paganini), 1º mov., figura elaborada com base na versão de Sérgio Abreu (acima) e da versão Chanterelle, 1990 (abaixo), compassos 120–122

S. Abreu:

N. Paganini:

Violão

Violino

Fonte: OROSCO (2013, p. 6)

No exemplo da figura 1, setas 1 e 2, Sérgio Abreu funde música e execução com grande coesão. Notemos as resoluções harmônicas separadas de seus baixos, o que implica execução das cadências esperadas em seus devidos tempos, mas com ganho duplo logo em seguida. Com os baixos soltos Lá e Mi¹, temos respectivamente a oportunidade não só de reposicionarmos o braço para a continuidade dos fragmentos escalares ascendentes, mas também de computarmos ambos os baixos como os inícios de tais escalas. Em suma, os fragmentos escalares reais apresentam-se encurtados e com o reposicionamento da mão esquerda em ambos; ao mesmo tempo, se mantém o efeito de resolução nas cadências. O rendimento de tal passagem reside em não se mostrar como intervenção explícita; ao contrário, figura mediante um artesanato oculto. Por regra, o propósito de tal intervenção é tornar o trecho modificado mais fluído, justificando assim a alteração e, não raro, produzindo um efeito musical de maior interesse.

1. Breve histórico das sugestões

Em primeiro lugar, é importante destacar que Sérgio Abreu sempre alertou para o fato de não ter tido a intenção de fazer uma revisão para o *Concerto para Violão e Orquestra* de

¹ Dó3 central – sistema francês

Francisco Mignone, mas sim colaborar com os estudos da obra pelos violonistas Paulo Martelli e Nicolás de Souza Barros, tendo se referido ao primeiro como sendo “o ponto de partida dessas modificações” (ABREU, 8/2/2012). Em mais de uma ocasião também, salientou igualmente que havia feito apenas incrementos pontuais — “nunca pude avaliar essas mudanças como um todo” — e conclui que “meia dúzia de compassos modificados podem soar maravilhosamente bem isoladamente, mas no conjunto destoarem totalmente do resto” (ABREU, 12/2/2012). A isso, os violonistas envolvidos respondiam elogiosamente. Em determinado momento, ele até chegou a desejar que sua versão — ou, como denominou, suas sugestões para estudos pelos violonistas citados, podendo ser acatadas totalmente ou em partes — tivesse caído no esquecimento. Isso pode ter sido motivado, também (e sobretudo), pelo que foi alegado em uma de suas mensagens ditas em nossa troca de e-mails.

Eu sei que a Josephina Mignone não gostou nem um pouco quando alguém comentou com ela sobre minha versão e disse algo como: “Que história é essa que o Sergio revisou esse Concerto? O Barbosa Lima tocou como o Mignone escreveu e não precisou mudar nada, ele sempre disse que dá para tocar tudo no violão exatamente como o Mignone escreveu”. (ABREU, 8/2/2012).

Vale frisar que as sugestões de Sérgio Abreu para o *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone foram elaboradas por ocasião da estreia da obra no Brasil, em 1995, a pedido do violonista Paulo Martelli; também foram enviadas a Nicolás de Souza Barros. Tratou-se de um trabalho intenso ocorrido em espaço curto de tempo; e exatamente por isso algumas sugestões não puderam ser incorporadas nas respectivas *performances*, ou seja, por falta de tempo.

Na correspondência mantida com Sérgio Abreu no período da feitura da minha tese, parte significativa (inicial) dos e-mails trocados com diversos colaboradores, dentre eles, os violonistas citados, tentava entender a gênese das sugestões. À medida que se encontravam os manuscritos delas ou cópias, novas perguntas e conjecturas surgiam relativamente a uma colagem inicial dos trechos alterados utilizada como guia de estudos. Após cerca de duas semanas de busca, Abreu comemorava com os dizeres: “Prezados, o mistério começa a se esclarecer” (10/2/2022). Foi localizada parte do material com Nicolás e com Martelli, assim

como foi confirmada integralmente a autoria de Abreu sobre suas sugestões, inclusive os dedilhados.

Prezado Maurício,
Estive ontem na casa do Nicolas [sic] e apanhei todos os meus manuscritos do Concerto do Mignone, que estou escaneando [digitalizando] para fazer deles um único arquivo [digital do tipo] PDF. Naquela época (a pedido do Paulo Martelli) eu fui escrevendo aos poucos sugestões para diferentes trechos do 1º e do 2º movimento em pequenos pedaços de papel que ia enviando por fax primeiro para o Paulo e depois também para o Nicolas. O que o Nicolas recebeu em fax está hoje quase totalmente ilegível, mas isso é de pouca importância porque antes de eles tocarem esse Concerto eu passei a limpo todos aqueles trechos juntando os do 1º movimento em 2 folhas duplas com 8 páginas, e os trechos do 2º movimento e o início do terceiro em uma folha dupla com 4 páginas. Com o Nicolas encontrei uma xerox de excelente qualidade dessa minha compilação final dos trechos do 1º movimento e ele me fez uma cópia xerox da mesma. Com ele encontrei também o meu manuscrito do 2º movimento passado a limpo, que ele me devolveu, além de uma cópia com a letra dele de sugestões que fiz para mais dois trechos do primeiro movimento poucos dias antes da apresentação, uma das quais ele usou e a outra não. (ABREU, 20/2/2012).

Outro e-mail enviado no mesmo dia ilustra parte do processo de checagem do material até então reunido, com base no qual as sugestões eram verificadas no âmbito técnico e musical do violão e/ou no contexto da escrita orquestral (ver fig. 5 e 16). Nessa ocasião, assim como ocorria vez por outra, Sérgio Abreu solicitava trechos das partituras da orquestra e da redução violão e piano, que nem sempre estavam à mão, a fim de confirmar ou atualizar decisões à época; porém, sem a correria daqueles dias.

Enfim, antes de lhe enviar o arquivo pdf com meus manuscritos escaneados eu gostaria de examinar melhor esses dois trechos (descritos a seguir), então lhe peço que escaneie a partitura de violão e piano dos compassos 51 a 58 e dos compassos 126 a 131. Além desses, gostaria de examinar novamente o trecho em mi bemol menor dos compassos 108 a 113. Caso você tenha a partitura completa de orquestra eu gostaria também de examiná-la novamente. O encadeamento harmônico V-IV-III do compasso 111 para o 112 não me parece fazer sentido nesse trecho completamente tonal e imagino se não poderia haver aí um erro de cópia. (ABREU, 20/2/2012).

Notemos, no exemplo da figura 2, o extremo rigor de Sérgio Abreu em observar a intenção do compositor na obra, porém de modo aparentemente livre, onde — para nós (e

conforme acreditamos e abordamos aqui) — o ajuste de elementos composicionais secundários não altera, necessariamente, a mensagem ou as ideias originais.

Sem dúvida a harmonização do trecho em mi bemol menor segue a parte de orquestra. Não há nenhuma dúvida de que foi essa a intenção do compositor. Aliás eu nem me lembrava de que a parte do violão só tinha a linha melódica nesse trecho e que o resto eu acrescentei. Hoje eu terminaria esse trecho um pouco diferente para obter um fraseado mais ligado.

FIGURA 2 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º mov., compassos 110–112



Fonte: ABREU (22/2/2012)

Dois dias após a primeira sumarização e quase cinco meses após o primeiro contato de nossa parte, ocorrido em 29 de setembro de 2011, Sérgio Abreu enviava suas então trinta sugestões passadas a limpo e com detalhamento maior do contexto da feitura delas na ocasião, do qual reproduzimos a seguir uma passagem.

Então, as primeiras 12 páginas desse arquivo pdf contém exatamente os meus 2 manuscritos que apanhei com o Nicolas. Após essas 12 páginas há mais 3. A página nº 13 contém o início do 3º movimento, revisado e modificado recentemente. Contém também uma espécie de Cadenza curta para ser tocada depois do compasso 117. No original havia apenas uma longa escala iniciada na sexta corda e terminando na primeira corda, 17º traste. A numeração de compassos é complicada pois muda completamente se forem feitos cortes. Mas você não terá problemas em reconhecer esse trecho. As páginas 14 e 15 contém [sic] duas alternativas para os compassos 51 a 57 do primeiro movimento substituindo por arpejos mais elaborados aquelas tercinas repetitivas que considero de uma pobreza extrema. Como enviei essa alternativa ao Martelli apenas 3 ou 4 dias antes da apresentação ele preferiu não se arriscar. O Nicolas [sic] chegou a copiá-la (modificando totalmente o final), mas também não a usou. (ABREU, 22/2/2012).

2. Considerações gerais

Do exposto até então, cumpre salientar que, embora não fosse intenção de Sérgio Abreu realizar uma revisão formal da obra — apenas elaborou “sugestões para possíveis alternativas [...] para trechos não muito violonísticos” (ABREU, 14/10/2011) —, o que reputo como de mais importância é o fato de tal versão mostrar uma relação distinta para a música em questão e extensível, por certo, a outros repertórios. Aliás, o fato de ter sido feita às pressas, à maneira de um esboço, sugere tratar-se de uma ação minimamente cotidiana para o autor (em que pese o estranhamento do processo) e que incluía dialogar com o objeto musical de modo não tradicional.

Quando indaguei Sergio Abreu sobre sua versão de *Fandango* de Joaquín Turina, com diversas alterações percebidas ao ouvido e outras ocultas a uma primeira escuta, ele responde prontamente que se tratava de alterações tiradas da gravação de Andrés Segovia, de 1959 (ABREU, 13/1/2013). Dentre muitas microalterações e cortes pequenos, reproduzimos duas das típicas provedoras de um rendimento sonoro maior e que são quase imperceptíveis nas gravações mais que fluentes de Abreu e Segovia.

FIGURA 3 – *Fandango/Tres Piezas Españolas* (Joaquín Rodrigo), manuscrito de Sérgio Abreu, compassos 90–91.



Fonte: ABREU (extraído de gravação de Andrés Segovia de 1959)

FIGURA 4 – *Fandango/Tres Piezas Españolas* (Joaquín Rodrigo), compassos 90–91



Fonte: SCHOTT'S (1963, p. 4)

A comparação na figura 4 ilustra duas alterações. A primeira mudança é localizada no terceiro grupo do manuscrito de Sérgio Abreu, com Si–Dó–Si ligados, em vez de Si–Si (oitava)–Si da versão publicada e a segunda, a reprodução oitava acima dos baixos Si no manuscrito de Abreu, portanto na segunda corda solta. A combinação das duas alterações traz fluência incomparável, sobretudo em razão do grupo de notas ligadas Si–Dó–Si, também na segunda corda, fazendo com que se mantenha o mesmo padrão de ligados na superfície do trecho. Obviamente, na segunda alteração, o então “baixo” Si em corda solta termina por criar um efeito de continuidade dada a facilidade que provê à execução, junto à manutenção dos ligados na melodia em região próxima. Ambas as intervenções tendem, por isso, a passarem despercebidas em razão da fluência maior em média atribuída à execução.

No tocante ao *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone, podemos dizer que as ideias de continuidade, fluência ou rendimento constituem, de fato, a busca inicial e, por muitas vezes, a finalidade principal de muitas sugestões. Tal como vemos em análises subsequentes, a figura 5 ilustra uma típica tentativa de se facilitar a execução do início do terceiro movimento do concerto. No entanto, podemos apreender algo mais no comentário de Sérgio Abreu em e-mail direcionado ao violonista Nicolás de Souza Barrios.

Nicolas [...]. Para sua curiosidade, ou para o caso improvável de você tocar novamente esse concerto, envio em anexo uma versão posterior do início do 3º movimento que eu não cheguei a enviar nem a você nem ao Martelli porque vocês já tinham tocado o Concerto. Aliás só agora me dei ao trabalho de escrevê-la. O ovo de Colombo foi inverter a voz de baixo dos acordes paralelos, que passou a ser dó–ré em vez de ré–dó. Ficou muito mais violonístico assim, e até mais interessante musicalmente.

FIGURA 5 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 3º. Mov., compassos 1–4



Fonte: ABREU (10/2/2012)

Conforme podemos supor, Sérgio Abreu referiu-se à movimentação dos três sons dos acordes do segundo pentagrama, quando passamos a ter um movimento contrário entre as notas Dó–Ré, em seu agora sentido ascendente, contra as notas extremas agudas Lá–Sol, em sentido descendente. Isso, portanto, geraria o aludido interesse maior ao se substituírem as estruturas triádicas originais em movimento paralelo.

FIGURA 6 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 3º mov., movimentação paralela das notas nas tríades, compassos 1–3



Fonte: MIGNONE (1975, p. 23)

No entanto, a ideia adicional que a figura 5 provê e que não foi abordada no comentário de Sergio Abreu é a proposta deste de iniciar o movimento em uma oitava abaixo e, após dois compassos, alcançar a oitava original aos poucos; o que traz certo movimento melódico ao

trecho. Trata-se da segunda classe de intervenções, de pendor inventivo, em que os elementos musicais são modificados.

3. Inventividade

Orquestrar é criar, e isso é algo que não pode ser ensinado...
Rimsky Korsakok (1891, prefácio do autor)

Caso se possa dizer que os ajustes que conciliam música e técnica caracterizam, em geral, intervenções sutis aos ouvidos, então se pode afirmar que os ajustes de pendor inventivo são, geralmente, mais incisivos, trazendo elementos novos. Esse tipo de intervenção busca equivaler efeitos musicais e é praticado em transcrições e revisões de obras compostas para o violão por compositores não violonistas. No reino das transcrições, Silva (2007, p. 23–4) se refere, como a seguir, ao alcance dessa frente de atuação de Sérgio Abreu, reivindicando tratar-se de algo além da adaptação de notas entre instrumentos distintos.

[...] não basta o trabalho de transferir algumas das notas de uma obra do instrumento original para o violão. Há problemas na adaptação de textura, de disposições de acordes e de tessitura (geralmente a transposição de linhas melódicas), implicando em escolhas que precisam ser assumidas pelo transcritor. Essas soluções precisam ser engenhosas e criativas, levam muitas vezes à mudança da tonalidade original e pressupõem um conhecimento profundo da estrutura da obra, seu efeito pensado, bem como do resultado causado por qualquer alteração [...]. Não seria um trabalho de precisão da transposição literal do texto, mas um trabalho que envolve algum nível de criação. Em certos casos, trata-se de uma reelaboração do material. (SILVA, 2007, p. 23–4).

Considerar o trabalho de revisão de obras concebidas para o violão por compositores não violonistas, fatalmente, nos faz entrar no campo de atuação de Andrés Segovia. Por força da analogia que queremos estabelecer, vejamos um trecho do *Prelúdio da Cavatina*, do compositor pianista polonês Alexandre Tansman (1897–1986). Segundo Wedland (2018, p. 64), grande parte dos ajustes empreendidos por Segovia nessa peça teria sido feita por “considerações técnicas”. Um exame inicial da comparação confirma a busca por exequibilidade, a nosso ver, pela supressão das sextas nos baixos ao longo de seis semicolcheias

consecutivas nos compassos 19 e 21. Mudanças assim justificam a inferência do autor relativa à concepção pianística de Tansman, alegando tratar-se de alterações necessárias, assim como seria necessária a troca de cartas entre o compositor e Segovia, ocorrida para cercar esses ajustes.

Um olhar mais atento, porém, revelará uma potencialização de contrastes num ataque de uma só nota com respostas em acordes plaquês nos compassos 19 e 21, opondo-se à variação na estrutura seguinte, com a manutenção do ritmo pontuado na resposta do compasso 22, ou seja, fazendo deste uma resposta variada à estrutura inicial, como mostra a figura a seguir.

FIGURA 7 – Comparação entre a edição Schott e o manuscrito do *Prelúdio da Cavatina* (Alexandre Tansman), compassos 18–22.

Fonte: WENDLAND (1998, p. 64)

Com efeito, ajustes que movimentam o texto com variações locais discretas tendem a criar certa identidade no material modificado, fazendo-o reconhecível e passível de se contrapor às suas outras aparições em diferentes situações no contexto das obras revisadas. Tais procedimentos tornaram-se relativamente rotineiros com a atuação de Andrés Segovia e, posteriormente, de Julian Bream. A inventividade impulsionada pela encomenda de peças na já instaurada prática da transcrição para ampliação de repertório desde épocas mais remotas

incitou, cada vez mais, o profissional do violão, a ponto de testemunharmos a práxis rotineira, por assim dizer, de Sérgio Abreu.

São, pelos menos, dois os pontos de vista com que podemos abordar o ato criativo ou inventivo do revisor violonista e, especificamente, de nosso biografado. Em primeiro lugar, consideremos uma diferença no modo com que se apropria da obra musical em questão. De fato, à parte todo o rigor estilístico e de linguagem que se pode considerar no universo da música erudita ocidental, o manuseio do conteúdo do concerto por Sérgio Abreu revela uma espécie de informalidade ou despojamento; mas nem de longe se assemelha a uma falta de respeito pelo compositor e por sua composição. Antes, a impressão primeira é a de observamos um intérprete que advoga a obra tentando salientar elementos que já a integram, mas que não se mostram adequadamente na escrita original.

Convém salientar a proximidade entre Sérgio Abreu e Francisco Mignone, presumida em relatos diversos. Não por acaso, Apro (2004, p. 68) relata episódios de contato entre os dois nestes termos:

Logo após a conclusão dos *12 Estudos*, Mignone procurou o celebrado violonista Sérgio Abreu, provavelmente para conhecer uma segunda opinião sobre sua recém-acabada produção. Curiosamente, Abreu também havia sido um talentoso prodígio e conheceu Mignone ainda criança, pois, antes de estudar violão, foi aluno de piano da Sr^a. Musmée Wagner, assistente do maestro.

Esse autor transcreve, com detalhes, a descrição proferida por Sérgio Abreu ao ouvir Mignone tocar seus estudos na ocasião, inclusive a (pitoresca) recusa do compositor em ser gravado ao piano por Abreu, porque seus *12 Estudos* estavam em meio ao compromisso firmado com o violonista Barbosa Lima. Do próprio Abreu há seu relato enviado por e-mail em nossa troca de mensagens para a escrita de minha tese.

Eu conheci o Mignone com 5 ou 6 anos, ele era quase vizinho nosso, e meu avô me levou para tocar piano para ele e para a Sra. Lidy (primeira esposa dele) e pedir recomendação de um professor — em seguida fui ter aulas de piano com a assistente da Sra. Lidy. Conheci a Sra. Josephina pouco depois que ela e o Mignone se casaram e sempre tive um ótimo relacionamento com eles. (ABREU, 8/2/2012).

Em minha opinião, a falta de cerimônia, por assim dizer, para intervir na escrita do concerto em pontos específicos pode ser avaliada à luz de Madeira (2020, p. 2), que se refere a uma horizontalidade nas relações ou a “relações não-hierarquizadas” entre compositor (e sua obra) e intérprete. Calcado em sólida bibliografia, o autor enumera itens e adjetivos que instauram historicamente a monumentalização da figura do compositor, enaltecendo o gênio, a partitura, a obediência obrigatória do intérprete etc.; e de modo a edificar a ideia vertical desse arcabouço pesando sobre o intérprete submisso. Essa temática, tomada em sua forma mais ampla, ocorre há muito e assume formatos e metodologias variados — vide Apro (2004), Almeida (2011), Abno (2000), Laboissiere (2007), Lima (2006), Kuehn (2012) e muitos outros. Ela pode ser estudada pela musicologia, filosofia e semiótica, para citar três linhas de abordagem teórica.

No entanto, após questionar a visão centrada no texto e a intenção do compositor via fala de seus referenciais, o raciocínio de Madeira (2020) posiciona compositor e intérprete em um mesmo plano de importância. Obviamente, o objeto de todos os que se dedicaram e se dedicam ao tema da interpretação o fizeram e o fazem do ponto de vista das entrelinhas da notação, ou seja, apontando e avaliando os parâmetros musicais mais sutis que escapam ao detalhamento da escrita musical.

Subvertendo e adaptando esse conceito à tradição instaurada por Andrés Segovia no século XX (isto é, de que ao compositor cabia a mensagem e ao intérprete, a realização), nos vemos ante uma abordagem conciliatória em que a escrita (entendida como a composição em seus aspectos/detalhes secundários) pode e deve ser alterada em alguns casos; isso para que a obra soe mais próxima da ideia ali contida (composição em seus aspectos primários, centrais), manifestada na inter-relação dos materiais musicais. Sustentamos essa possibilidade só em termos gerais; a cada caso cabe um exame detalhado.

4. Análise de cinco sugestões

4.1. Sugestão I

Como já dissemos, a maioria das sugestões de Sérgio Abreu favorece, ao menos, uma execução violonística mais eficiente. Vejamos um exemplo representativo de um ajuste sutil onde a escrita original apresenta-se plenamente exequível ao instrumento, mas sem uma constituição padrão. Nela, as terças harmônicas superiores são alcançadas por meio da articulação das notas Si e Ré na mesma corda 2, ou seja, em um misto de procedimento escalar e acordal (figura inferior reproduzida abaixo). A sugestão de Abreu apenas torna orgânico todo o momento compreendido entre os compassos 21 e 24, acomodando o conteúdo numa fórmula típica do instrumento.²

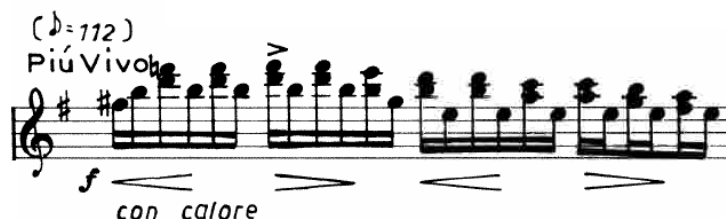
FIGURA 8 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º mov., sugestão de Sérgio Abreu, compasso 22



Fonte: ABREU (22/2/2012)

² Conforme aludimos em Orosco (2013, p. 106), esta formulação reduz a variedade timbrística por suprimir as cordas soltas Si e Mi da alternância presente na escrita original. Porém, o exame na partitura orquestral revelou que as notas suprimidas do violão estão presentes como nota pedal na malha orquestral, tendo talvez sido previstas no momento da reformulação. A checagem da escrita orquestral por Sérgio Abreu é relatada em e-mails ou nas partituras de suas sugestões para outros momentos da obra (ver sugestão IV).

FIGURA 9 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º mov., compasso 22



Fonte: MIGNONE (1975, p. 2)

4.2. Sugestão II

Dentre as sugestões inventivas, a de principal arrojado virtuosístico — entre os compassos 52 e 57 do primeiro movimento — foi vislumbrada primeiramente como um ajuste sutil de predominância técnica, via mudança de sentido do contorno melódico inicial, para depois ser esboçada em outras duas opções mais trabalhadas. Notemos na primeira comparação a seguir dessa primeira versão que, no original, à direita, um ligado opcional ocorreria entre a primeira e a segunda notas de cada tercina, enquanto na sugestão de Sérgio Abreu, à esquerda, a tercina se inicia com a nota mais aguda, substituindo os ligados ascendentes pelos descendentes em todo o trecho, com exceção do primeiro grupo.

FIGURA 10 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º mov., comparação entre versões do compasso 54, com a sugestão de Sérgio Abreu à esquerda e partitura editorada com base na versão do compositor à direita



Fonte: ABREU (22/2/2012) e OROSCO (2013, p. 108)

As duas versões posteriores de Sérgio Abreu, uma derivada da outra, exploram arpejos de extensão de modo reconhecível na tradição de obras musicais virtuosísticas de modo geral, tais como estudos, sonatas, concertos etc., da música erudita ocidental. Conforme podemos

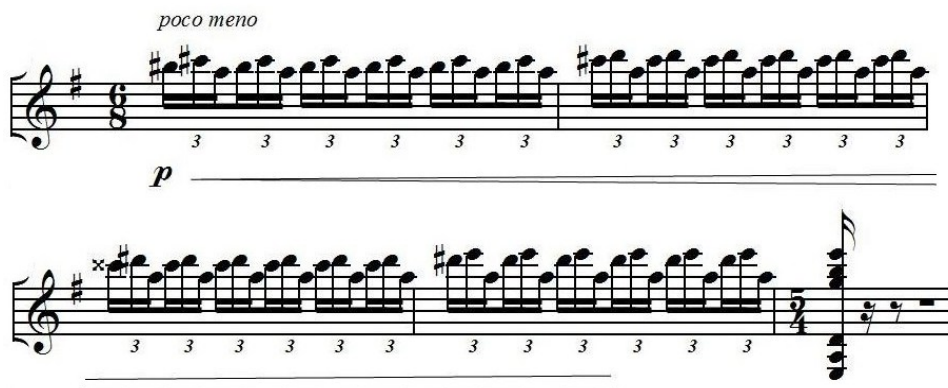
observar, essas sugestões contêm três ondas de sentido agudo–grave–agudo, e a quarta onda (quartos compassos dos manuscritos reproduzidos abaixo) caracteriza uma fragmentação do mesmo material.

FIGURA 11 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º mov. outras duas versões (sugestões) de Sérgio Abreu para os mesmos compassos 53–57



Fonte: ABREU (22/2/2012)

FIGURA 12 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º mov., figura elaborada com base na versão do compositor, compassos 53–57



Fonte: OROSCO (2013, p. 108)

Basicamente, o que diferencia as versões inventivas de Sérgio Abreu é a opção pelos baixos Mi e Lá soltos na segunda opção (figura à direita), respectivamente, nos dois primeiros compassos. Caso a primeira (à esquerda), sem os baixos, tenha resquício maior da elaboração cromática original do fragmento, então a segunda, com seus três acentos nos blocos de cordas soltas nos baixos, evocarão a estrutura do primeiro tema da obra; mas numa associação sutil. Na segunda opção, temos, portanto, uma espécie de aceleração caracterizada pelos baixos Mi e Lá nos momentos iniciais e pelos blocos (comuns a ambas) ao final; o que é uma característica recorrente na arquitetura do primeiro movimento. Notemos, a seguir, o início do concerto com tais baixos e blocos repetitivos e acentuados em meio a uma sucessão decrescente de intervalos de tempo.

FIGURA 13 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º. mov., tema 1, compassos 1–5



Fonte: MIGNONE (1975, p. 1)

A principal conjectura, porém, recai sobre qual seria o impacto da supressão da sequência de cromatismos simples ao ser substituída pelas opções inventivas. Seria apenas de um ajuste local? Tentamos elucidar essa questão com a análise da próxima sugestão.

4.3. Sugestão III

Ao examinarmos o primeiro movimento da obra como um todo, vemos que as supressões de ligados simples, de modo geral, tendem a amenizar a recorrência tripla desse tipo de material. O primeiro movimento do concerto tem caráter rapsódico, desenvolvendo-se por 191 compassos com a seguinte síntese harmônica: eixo em Mi menor dos compassos 1 ao 107, certa instabilidade entre Mi menor e Mi b menor entre os compassos 108 e 135, Lá menor entre

os compassos 136 e 140, Mi b menor entre 141 e 142, e Mi menor novamente entre 143 e 191.³ A maior proporção na presença de Mi menor é compensada por momentos atonais e por uma orquestração rica. As três ocorrências cromáticas citadas ocorrem exatamente em finalizações em Mi menor.

Se a primeira recorrência de cromatismo (sugestão II) tiver recebido uma proposta de intervenção incisiva, de arrojo virtuosístico, então a segunda recorrência é apenas reescrita numa oitava acima do original (por isso não trazida a esse estudo), deixando o registro original em torno do Mi da sexta corda solta e passando a cantar segundo o contexto dos temas melódicos/delicados centrais (que se opõem ao tema enérgico inicial, vide figura 13). Por sua vez, a terceira recorrência, aqui em foco e abaixo reproduzida, é modificada de novo e incisivamente por um compasso e meio, passando de uma linha simples em tercinas desenhadas em forma de bordadura para uma figuração enérgica disparada a partir do baixo Mi, da sexta corda. Essa sugestão recoloca parte dos ligados em uma oitava abaixo do original, ao mesmo tempo mantém a oitava original através da linha secundária formada pelas terceiras notas das tercinas dos mesmos ligados. Após isso, a escrita segue com os ligados todos em uma mesma oitava, sem alteração relativa à escrita original.

No entanto, o ajuste mostra-se suficiente para caracterizar uma escalada explosiva desse elemento conectivo descendente em dinâmica “ff”, alinhada na expressão “con bravura” adicionada por Sérgio Abreu, conduzindo a obra à rerepresentação de sua seção A.

³ Para mais detalhes estruturais, ver Orosco (2013, p. 180–81).

FIGURA 14 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º mov., sugestão de Sérgio Abreu, compassos 146–148



Fonte: ABREU (22/2/2012)

FIGURA 15 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º mov., compassos 146–148



Fonte: MIGNONE (1975, p. 14)

Essa sugestão não é tão volumosa em adições se comparada à operada no primeiro trecho cromático analisado antes; mas sugere, a nosso ver, uma identificação quanto ao tipo de impacto provocado. De maneira simplista, enquanto a ocorrência intermediária de cromatismo em uma oitava acima íntegra, suavemente, a seção central do primeiro movimento — mais melódica de modo geral —, as sugestões II e III, situadas próximo dos extremos (começo e fim), aparentam ou, ao menos, coincidem no que se refere a se potencializarem os contrastes entre os grandes seguimentos.

4.4. Sugestão IV

Outro ajuste relativamente sutil, do ponto de vista da inventividade, mas com impacto considerável sobre o resultado sonoro, é o que Sérgio Abreu opera na seção de arpejos em Mi menor do primeiro movimento, quando a orquestra assume o segundo tema. Trata-se, a nosso ver, de um ajuste visando uma palheta maior de cores e efeitos a um movimento tão extenso e com aproximadamente oitenta por cento de suas relações tonais (ou mesmo desvios atonais) em torno do eixo de Mi menor. No acompanhamento realizado pelo violão, temos de início uma fórmula de arpejos regulares em fusas e, na versão de nosso biografado, um efeito deslizante, inclusive com a instrução de não soar como acordes arpejados. Notemos também, na figura 16, duas possibilidades de execução sugeridas por Abreu, bem como, conforme aludimos, um ajuste na nota superior da escrita violonística, de Fá# para Mi, de modo a evitar choque harmônico com a escrita orquestral.

FIGURA 16 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º mov., sugestão de Sérgio Abreu, compassos 75–77

Fig. 7, 3ª linha
= Calmo

Mão direita sempre na boca do violão, os arpejos lentos e com muita igualdade (não podem soar como sacos de arpejados)

Mão direita: 1 2 3 4 glissando
com m e 6 com P, etc

Mão esquerda: 4

Fá# no original mas está em choque com a harmonia da orquestra

Fonte: ABREU (22/2/2012)

FIGURA 17 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 1º mov., acompanhamento do violão junto da melodia principal, compassos 75 a 77



Fonte: MIGNONE (1975, p. 7)

4.5. Sugestão V

Última sugestão trazida a este estudo, a quinta proposta talvez seja a mais inventiva de Sérgio Abreu para o concerto de Mignone — especificamente em seu segundo movimento. Trata-se de uma figuração de arpejos e arabescos que passam a florear o tema principal, que segue com a orquestra. O segundo movimento está estruturado em uma forma ternária simples e tem dois temas, sendo o tema 1 específico para a seção A e A' e o tema 2, para a seção B, em que está inserida a sugestão em questão. Esse segundo tema surge primeiramente no violão, em seu registro mais grave, sendo rerepresentado pela orquestra com o acompanhamento então ampliado e desenvolvido.⁴

⁴ Em uma das conversas com Nícolas de Souza Barros, o violonista ressaltou o interesse das sugestões de Sérgio Abreu para o segundo movimento da obra como um todo por aumentarem a presença acústica do violão.

FIGURA 18 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 2º mov., sugestão de Sérgio Abreu, compassos 31 a 40.

A handwritten musical score for guitar, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like *pp*, *p*, and *mezzo cresc.*. There are also performance instructions such as *suave*, *Harm. XII*, and *(d. = da anterior)*. The score is heavily annotated with fingerings and other technical details.

Fonte: ABREU (22/2/2012)

FIGURA 19 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 2º mov., figura elaborada a partir da versão do compositor, com acompanhamento original dos compassos 31–39

A printed musical score for guitar, consisting of two staves. The notation shows chords and melodic lines. The first staff includes the word *harm.* under the first few measures. The second staff continues the musical notation.

Fonte: OROSCO (2013, p. 140)

Vejam, a seguir, como resulta o acompanhamento violonístico junto à melodia da orquestra, a seguir representada pelos violinos 1 e 2 transcritos abaixo do violão. Os arabescos atuam preenchendo o canto em suas mínimas e semínimas pontuadas.

FIGURA 20 – *Concerto para Violão e Orquestra* (Francisco Mignone), 2º mov., figura elaborada a partir da junção da sugestão de Sérgio Abreu com a melodia orquestral dos violinos 1 e 2, compassos 30–39

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 30-32) shows the guitar part with a 'pp suavissimo' dynamic and the violin part with a 'p' dynamic. The second system (measures 33-36) includes chord symbols C7, C10, and C10 (harm. XII) above the guitar staff. The third system (measures 37-39) features a C5 chord symbol. The guitar part is characterized by intricate arpeggiated patterns, while the violin part provides a melodic accompaniment.

Fonte: OROSCO (2013, p. 270–72)

Considerações Finais

Considerando um contexto real em que ao intérprete sempre coube fazer ajustes pessoais na lida artesanal com a partitura, seja por limites técnicos naturais e/ou visões de mundo/arte, buscamos pontuar o entorno da tradição violonística relativa aos processos técnicos e musicais

em revisões, inserindo aí o trabalho de Sérgio Abreu em foco. Partindo da análise de trechos de *Fandango* de Joaquín Rodrigo e *Prelúdio da Cavatina* de Alexandre Tansman, apontamos duas categorias distintas a nosso ver e independentes do volume ou tamanho dos ajustes. De um lado, os ajustes entre música e técnica praticamente inaudíveis e, de outro, aqueles com aportes claramente inventivos.

Explicar a atuação de Sérgio Abreu no *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone não é tarefa fácil. Ao mesmo tempo em que parecem ter fluído repentinamente devido à necessidade no momento das estreias nacionais em 1995, muitas de suas sugestões resultam extremamente engenhosas. E, mesmo se imaginando a hipótese dele ter se proposto a revisar a obra aos moldes com que Andrés Segovia fez com os concertos para violão e orquestra de Mario C. Tedesco ou Manuel M. Ponce, tal fato não garantiria, obrigatoriamente, acréscimos mais imaginativos do que suas sugestões de estudos, que, como dizia Abreu, poderiam ser acatadas — no todo ou em parte — ou não.

Fato é que Sérgio Abreu parecia lidar com a música segundo parâmetros com que não estamos de todo acostumados. Enquanto discutimos liberdade ou fidelidade na interpretação, suas soluções resultam de outra esfera, em que a música a ser reelaborada apresenta-se estruturalmente de modo sempre claro — sendo sempre a mesma; mas com o detalhamento (a realização) instrumental podendo ocorrer diversamente e sem prejuízos. Em outras palavras, pilares como forma, harmonia, períodos e frases seriam estruturais, em oposição à apresentação final de uma obra, que se daria mediante muitos outros elementos secundários, tais como arpejos, escalas, pizzicatos, campanelas, tamboras, e assim por diante. Todos mutuamente intercambiáveis.

Em suma, referimo-nos aqui a efeitos musicais que a partitura original suscitava na escuta de Sérgio Abreu aparentemente, mas que ele formalizava no instrumento a seu modo. Sobre esse agente reelaborador, Flávia Pereira (2011, p. 54) disse, em contexto distinto deste, tratar-se de “um músico que escreve sua escuta”. Atento à intenção primordial do compositor, Abreu, ainda que provisoriamente, reescreveu trechos do *Concerto para Violão e Orquestra* de Francisco Mignone como ele os entendeu e os escutou (interpretou), refazendo a realização ou os acabamentos violonísticos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os colaboradores que direta ou indiretamente fizeram parte do momento intenso de correspondências por ocasião de minha pesquisa, sobretudo os célebres violonistas Nícolas de Souza Barrios e Paulo Martelli. Dedico aqui um agradecimento mais do que especial a Sérgio Abreu, pela generosidade e oportunidade de aprendizado.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, 2000.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63–76, dez. 2011.
- APRO, Flávio. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2004.
- ABREU, Sérgio. *Concerto do Mignone* [mensagem pessoal]. Destinatário: Maurício Orosco<morosco5@gmail.com> em 14 out. 2011.
- ABREU, Sérgio. *Concerto do Mignone* [mensagem pessoal]. Destinatário: Maurício Orosco<morosco5@gmail.com> em 07 fev. 2012.
- ABREU, Sérgio. *Concerto do Mignone* [mensagem pessoal]. Destinatário: Maurício Orosco<morosco5@gmail.com> em 08 fev. 2012.
- ABREU, Sérgio. *Concerto do Mignone* [mensagem pessoal]. Destinatário: Maurício Orosco<morosco5@gmail.com> em 10 fev. 2012.
- ABREU, Sérgio. *Concerto do Mignone* [mensagem pessoal]. Destinatário: Maurício Orosco<morosco5@gmail.com> em 20 jan. 2013.
- ABREU, Sérgio. *Concerto do Mignone* [mensagem pessoal]. Destinatário: Maurício Orosco<morosco5@gmail.com> em 13 jan. 2013.
- ABREU, Sérgio. *Concerto do Mignone* [mensagem pessoal]. Destinatário: Maurício Orosco<morosco5@gmail.com> em 22 jan. 2013.
- ABREU, Sérgio. *Fandango* [Tres Piezas Españolas], Joaquín Rodrigo: cópia de manuscrito extraído da gravação de Andrés Segovia (1959). (Partitura), Violão.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da história oral. (8ª edição) Rio de Janeiro: Editora FGV, p. 183-191, 2006.

KUEHN, F. M. C. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 7–20, 2012.

LABOISSIERE, Marília. *Interpretação Musical: a dimensão recriadora da comunicação poética*. São Paulo, Anablume, 2007.

LIMA, Sonia A. de (org.). *Performance & interpretação: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa 2006.

OROSCO, Maurício. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone*: edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu. São Paulo. 346 f. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2013.

OROSCO, Maurício. [mensagem pessoal]. Destinatário: Sérgio Abreu<sergioabreu@pobox.com> em 29 set. 2011.

PAGANINI, Niccolò. *Grand sonata*: per chitarra sola con accompagnamento di violin. Ed. Giuseppe Gazzelloni. USA: Chanterelle, 1990. (Partitura), 48p. Violão e Violino.

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

MIGNONE, Francisco. *Concerto para violão e orquestra*. Rio de Janeiro: Rio-Arte Editora, 1975. Redução (Partitura), 36p. Violão e Piano.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. 2011. 308 f. Tese (Doutorado) — Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RIMSKY-KORSAKOV, N. *Principles of Orchestration*. New York: Dover, 1964.

RODRIGO, Joaquín. *Fandango*, in: *Tres Piezas Españolas*. Mainz, Schott's, 1963. (Partitura), 5p. Violão.

RODRIGO, Joaquín. *Fandango*, in: *Tres Piezas Españolas*. Cópia de manuscrito de Sérgio Abreu. (Partitura), 5p. Violão.

SILVA, Luciano Cesar Morais e. *Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão*. São Paulo. 204. Dissertação (Mestrado) — Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 2007.

WENDLAND, Von Andrzej. Alexandre Tansman: Cavatina/Parte 1 (Prelúdio e Sarabanda). *Gitarre & Laute 3*, German, 1998.

SOBRE O AUTOR

É professor de violão no curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia desde 2003 e, em seu eixo formativo, estudou as obras de Isaías Sávio (mestrado) e Francisco Mignone (doutorado). Atua no programa de pós-graduação orientando projetos de pesquisa sobre o violão brasileiro em temáticas associadas a análise, revisão

crítica, transcrição, arranjo, composição e performance. Exerce atividades como compositor, com destaque ao seu CD autoral “Da Própria Lavra. Vol. 1”; e, como concertista, dedica-se predominantemente à música brasileira para violão. ORCID: Maurício Orosco: <https://orcid.org/0000-0002-2043-6771>. E-mail: morosco5@gmail.com / morosco@ufu.br