

Per Musi

REVISTA ACADÊMICA DE MÚSICA

volume 16

julho/dezembro - 2007

ISSN: 1517-7599

PER MUSI – Revista Acadêmica de Música é um espaço democrático para a reflexão intelectual na área de música, onde a diversidade e o debate são bem-vindos. As idéias aqui expressas não refletem a opinião da Comissão Editorial ou do Conselho Consultivo. *PER MUSI* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music*, *Literature The Music Index* e *Bibliografia da Música Brasileira* da ABM (Academia Brasileira de Música).

Fundador e Editor Científico

Fausto Borém (UFMG)

Corpo Editorial Internacional

Aaron Wilkinson (Royal College of Music, Inglaterra)
Anthony Seeger (University of California, EUA)
Eric Clarke (Oxford University, Inglaterra)
Denise Pelusch (University of Colorado, EUA)
Florian Pertzborn (Instituto Politécnico do Porto, Portugal)
Jean-Jacques Nattiez (Université de Montreal, Canadá)
João Pardal Barreiros (Universidade de Lisboa, Portugal)
Jose Bowen (Southern Methodist University, EUA)
Marc Leman (Ghent University, Bélgica)
Lewis Nielson (Oberlin Conservatory, EUA)
Lucy Green (University of London, Institute of Education, Inglaterra)
Marc Leman (Ghent University, Bélgica)
Melanie Plesch (Univ. Católica, Univ. de Buenos Aires)
Nicholas Cook (Royal Holloway, Inglaterra)
Silvina Mansilla (Universidad Católica, Argentina)
Xosé Crisanto Gándara (Universidade da Coruña, Espanha)
Thomas Garcia (Miami University, EUA)

Corpo Editorial no Brasil

André Cavazotti (UFMG)
Cecília Cavalieri (UFMG)
Cristina Caparelli (UFGRS)
Diana Santiago (UFBA)
Fernando Iazetta (USP)
José Vianey dos Santos (UFPB)
Lucia Barrenechea (UNIRIO)
Márcia Taborda (UFSJR)
Maurício Alves Loureiro (UFMG)
Maurílio Nunes Vieira (UFMG)
Norton Dudeque (UFPR)
Rafael dos Santos (UNICAMP)
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)
Salomea Gandelman (UNIRIO)
Sônia Ray (UFG)
Vanda Freire (UFRJ)

Conselho Científico

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)
Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)
André Cardoso (UFRJ)
Ângelo Dias (UFG)
Arnon Sávio (UEMG)
Beatriz Salles (UNB)
Cintia Macedo Albrecht (UNICAMP)
Eduardo Augusto Östergren (UNICAMP)
Fabiano Araújo (FAMES)
Flávio Apro (UNESP)
Guilherme Menezes Lage (FUMEC)
José Augusto Mannis (UNICAMP)
José Roberto Zan (UNICAMP)
José Vianey dos Santos (UFPB)
Lea Lígia Soares (EMBAP)
Lincoln Andrade (UFMG)
Luciana Del Ben (UFRGS)
Manoel Câmara Rasslan (UFMS)
Pablo Sotuyo (UFBA)
Patrícia Furst Santiago (UFMG)
Sandra Loureiro de Freitas Reis (UFMG)
Vladimir Silva (UFPI)

O Corpo de Pareceristas de *Per Musi* e seus pareceres são sigilosos

Revisão Geral

Fausto Borém (UFMG)
Maria Inêz Lucas Machado (UFMG)

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitor Prof. Dr. Ronaldo Tadêu Pena
Vice-Reitora Profa. Dra. Heloisa Maria Murgel Starling

Pró-Reitoria de Pós-Graduação

Prof. Dr. Jaime Arturo Ramirez

Pró-Reitoria de Pesquisa

Prof. Dr. Carlos Alberto Pereira Tavares

Escola de Música da UFMG

Prof. Dr. Lucas José Bretas dos Santos, Diretor
Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG
Prof. Dr. Maurício Loureiro, Coordenador
Prof. Dr. Fausto Borém, Sub-Coordenador

Planejamento e Produção

Iara Veloso - CEDECOM/UFMG
Andréa Fernandes (estagiária), Júlia Bragança (trainee) e Juliana Lopes (estagiária) - CEDECOM/UFMG

Projeto Gráfico

Capa e miolo: Sérgio Lemos - CEDECOM/UFMG
Diagramação: Romero H. Morais - CEDECOM/UFMG

Tiragem

250 exemplares



PER MUSI: Revista Acadêmica de Música - n.16, julho / dezembro, 2007 -
Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007 -

n.: il.; 29,7x21,5 cm.
Semestral
ISSN: 1517-7599

1. Música - Periódicos. 2. Música Brasileira - Periódicos.
I. Escola de Música da UFMG

Sumário

Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros	7
Making music together, or improvisation and its others Nicholas Cook Tradução de Fausto Borém	
Uma visão retórica da agudeza no Quarteto de Cordas Op.33, N.5 de Joseph Haydn	21
A rhetorical view of wit in Joseph Haydn's String Quartet Op.33, N.5 Mônica Lucas	
Compondo a "cor nacional" conciliações estéticas e culturais na música dodecafônica de César Guerra-Peixe	33
Composing the Brazilian "National Colour": aesthetic and cultural conciliations in César Guerra-Peixe's dodecaponic music Ana Cláudia de Assis	
Heitor Villa-Lobos en Buenos Aires durante la década de 1920: modernismo, recepción y campo musical	42
Heitor Villa-Lobos in Buenos Aires during the 1920s: modernism, reception and musical field Silvina Luz Mansilla	
Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa	54
The Five Preludes for guitar by Heitor Villa-Lobos and José Vieira Brandão's piano transcription: a comparative analysis Daniel Wolff e Olinda Alessandrini	
Inspiratio de Frederico Richter: uma abordagem de interpretação segundo os parâmetros da Performance Historicamente Informada	67
Inspiratio by Frederico Richter: an interpretative approach based on the principles of Historically Informed Performance Lara Greco e Lúcia Barrenechea	
Som e Sonoridade: as imagens do Tempo na escuta musical	80
Sound and Sonority: the images of the Time in musical listening Rodrigo Fonseca e Rodrigues	
PEGA NA CHALEIRA – RESENHAS	
Nas favelas do Rio de Janeiro, Denise Garcia surpreende uma música em construção	84
Denise Garcia returns from the Rio de Janeiro slums and brings back the marvels of a music in the making Carlos Palombini	

Os *Cinco Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa

Daniel Wolff (UFRGS)
daniel@danielwolff.com

Olinda Alessandrini
olindapiano@uol.com.br

Resumo: Este artigo discute a transcrição para piano dos *Cinco Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos. O autor das transcrições, José Vieira Brandão, aluno e colaborador de Villa-Lobos, contou com a aprovação do compositor para a publicação das mesmas. Após contextualizar os prelúdios dentro da obra de Villa-Lobos para violão e estabelecer as circunstâncias históricas das transcrições, a discussão enfoca a problemática da adaptação para o piano dos recursos característicos do violão empregados na versão original.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Vieira Brandão, violão, transcrição, piano

The Five Preludes for guitar by Heitor Villa-Lobos and José Vieira Brandão's piano transcription: a comparative analysis

Abstract: The present article discusses the piano transcription of Heitor Villa-Lobos's *Five Preludes* for guitar. The author of the transcriptions, José Vieira Brandão, pupil and collaborator of Villa-Lobos, had the composer's approval for publishing the piano version. Upon presenting the preludes in the context of Villa-Lobos's guitar works and establishing the historical background of the transcriptions, the discussion focuses on the problem of adapting for the piano the idiomatic guitar writing of the original score.

Keywords: Villa-Lobos, Vieira Brandão, guitar, transcription, piano

1 - Introdução

Em 1940, Heitor Villa-Lobos compôs sua última obra para violão solo: os *Cinco Prelúdios*, dedicados à sua segunda esposa Arminda Villa-Lobos, a Mindinha. Segundo relato do compositor, havia também um sexto prelúdio cuja partitura extraviou-se, o qual ele considerava como o mais belo de todos (SANTOS, 1975, p.25).

Os *Cinco Prelúdios*, obras de grande valor na literatura musical brasileira, atraíram por sua beleza a atenção do pianista e compositor José Vieira Brandão, conceituado intérprete de Villa-Lobos e seu aluno de composição desde 1930, que decidiu então transcrevê-los para piano. O próprio Villa-Lobos chegou a ouvir a versão para piano dos três primeiros prelúdios, e não somente aprovou o trabalho de Vieira Brandão como o autorizou a publicá-lo no futuro¹. Assim, em 1970, um ano após a primeira audição pública em execução do próprio Vieira Brandão na sala Cecília Meirelles, dá-se finalmente a publicação das transcrições pela editora francesa Max Eschig, responsável também pela publicação de grande parte da obra de Villa-Lobos.

Mesmo sendo de grande interesse musical, além de idiomáticamente pianísticas, as transcrições de Vieira Brandão tiveram pequena repercussão, sendo praticamente desconhecidas, mesmo entre os pianistas. Estas obras foram gravadas no CD *Villa-Lobos por Olinda Alessandrini* (1992) e, com sua subsequente difusão no meio musical brasileiro, estão finalmente recebendo os méritos que lhes cabem.

Em um programa de recital apresentado no Brasil e nos Estados Unidos, os autores deste artigo apresentaram, ao violão e ao piano, os *Cinco Prelúdios*, comparando as duas versões. Para nossa satisfação, sempre fomos gratificados com aplausos calorosos.

Ao final das apresentações, vários dos violonistas presentes – familiarizados com diferentes interpretações dos prelúdios – comentaram que a audição da transcrição para piano contribuiu para gerar novas idéias interpretativas para as partituras originais de Villa-Lobos. Incentivados pela boa receptividade junto ao público, decidimos registrar os resultados de nossa pesquisa, resultando no artigo a seguir.

2 - Os *Cinco Prelúdios* na obra para violão solo de Villa-Lobos

Desde muito jovem Villa-Lobos mostrou-se apegado ao violão, instrumento que executava com amplo domínio técnico, e pelo qual nutria especial carinho. De fato, sua primeira obra escrita foi uma peça para violão solo intitulada *Panqueca*, composta em 1900². Segue-se a produção de diversas obras para violão, entre elas a *Mazurka em Ré Maior*³ e a *Valsa Concerto n.2*⁴, ambas extravariadas, tal como a *Panqueca*. Finalmente, surge a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912), sua primeira composição de grande porte para o instrumento.

A *Suíte Popular Brasileira* consta de cinco movimentos: *Mazurka-Choro*, *Schottisch-Choro*, *Valsa-Choro*, *Gavota-Choro* e *Chorinho*. Apesar de belos e musicalmente sólidos, os movimentos da suíte demonstram uma escrita tradicional para violão, nos moldes das antigas escolas do instrumento que Villa-Lobos tão bem dominava (Sor, Aguado, Carcassi etc.). É somente na década seguinte, quando da composição dos *Doze Estudos* (1924-1929), que Villa-Lobos levava o violão a caminhos técnicos até então inexplorados, a ponto do violonista espanhol Andrés Segóvia, a quem foram dedicados os estudos, considerá-los, a princípio, como impossíveis de serem tocados.

Os *Doze Estudos* contrastam muito com a *Suíte Popular Brasileira*. Não somente pelas inovações técnicas acima mencionadas, mas também pela arrojada linguagem musical, fruto das influências sofridas por Villa-Lobos em Paris. Dona de singela beleza, a *Suíte Popular Brasileira* é, também, dotada de tradicional prosódia musical: suas frases são regulares, o sistema harmônico primordialmente tonal, os contornos melódicos típicos do século XIX, ainda quando considerada a influência do choro carioca dos princípios do século XX. Já nos *Doze Estudos* percebe-se o espírito desbravador e pioneiro do compositor: as sonoridades inovadoras são em grande parte fruto dos avanços técnicos demandados por Villa-Lobos ao instrumento, resultando em inesperadas e inventivas texturas, muitas das quais soam arrojadas ainda nos dias de hoje.

Em 1940, Villa-Lobos retorna sua atenção ao violão, dedicando-lhe os *Cinco Prelúdios*. E que bela síntese faz aqui Villa-Lobos, de sua própria produção musical. Muitas das inovações sonoras dos *Doze Estudos* estão aqui presentes, porém o idioma musical é de uma simplicidade típica da *Suíte Popular Brasileira*. Tome-se como exemplo o *Prelúdio n.2*. Enquanto a primeira seção remonta às harmonias simples e à afinidade com o choro da *Suíte Popular Brasileira*, a seção central é indiscutivelmente associada ao caráter inovador dos *Doze Estudos*. Cabe então indagar porque Villa-Lobos, já com cinquenta e três anos de idade e considerável destaque profissional, teria regressado a um estilo musical típico da sua juventude.

Infelizmente, é impossível responder esta questão com certeza, restando-nos apegar a possíveis suposições.

Sendo os *Cinco Prelúdios* dedicados a Mindinha, esposa que Villa-Lobos tanto amava e por quem possuía profundo afeto, é natural que o compositor recorresse ao estilo "afetuoso" da Suíte, mais apropriado para a ocasião do que o espírito viril dos *Estudos*.

Ao mesmo tempo, em sua produção pianística do mesmo período, constatamos também um retorno ao romantismo presente em obras de sua juventude. É possível, portanto, que Villa-Lobos estivesse, no momento, atravessando uma fase comum a pessoas de meia idade, na qual se procede a um "retorno às raízes", porém com a experiência adquirida ao longo dos anos. Não esqueçamos que o violão era o "instrumento secreto" da adolescência do compositor, que tinha de praticá-lo escondido de sua família.

3 - Vieira Brandão, o músico

Vieira Brandão nasceu em 26 de setembro de 1911, em Cambuquira, Minas Gerais e, ainda criança, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde residiu a maior parte de sua vida. Teve sólida formação musical, concluindo em 1929, com primeiro prêmio, o curso de piano no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da UFRJ. Iniciou, então, a carreira de concertista, realizando turnês pelo Brasil, América do Sul e Estados Unidos, onde foi bolsista de 1945 a 1946 na University of Southern California em Los Angeles. Foi Professor Titular de Piano e Canto Coral do Conservatório Brasileiro de Música desde 1940. Dedicou-se, em especial, à obra pianística de Villa-Lobos, sendo responsável por diversas primeiras audições mundiais de suas obras compostas entre 1932 e 1959, ano do falecimento de Villa-Lobos. Entre elas, destacam-se o *Choros n.11* e a *Bachianas Brasileiras n.3*, ambas apresentadas sob a regência do próprio compositor.

A partir de 1930, iniciou os estudos de composição com Villa-Lobos. Como compositor, suas obras mantêm-se fiéis ao nacionalismo. Produziu canções, peças pianísticas, obras de câmara e orquestrais, movimentando-se com desenvoltura entre os vários gêneros musicais. De seu catálogo constam mais de cem títulos. Em sua homenagem, o Conservatório Brasileiro de Música realizou o 1º Concurso Nacional de Piano José Vieira Brandão, e lançou o CD *A obra de José Vieira Brandão* (1995), contendo obras corais e música de câmara do compositor:

Como educador musical, teve destacada atuação no magistério do Piano, da Educação Musical e da Regência Coral. Foi o mais próximo colaborador de Villa-Lobos nas atividades da Superintendência Musical e Artística (SEMA), órgão governamental que estimulou a educação musical nas escolas brasileiras através do canto orfeônico. A partir de 1956, desempenhou a função de Técnico em Educação Musical e Artística junto à Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro. Fundador da cadeira n.36 da Academia Brasileira de Música, ocupou o cargo de Presidente do Conservatório Brasileiro de Música de 1990 até falecer em 2002.

4 – As transcrições de José Vieira Brandão

A arte da transcrição, que consiste em adaptar uma obra musical para uma formação instrumental distinta daquela para qual a obra foi originalmente concebida, é praticada com frequência desde o período renascentista. Naquela época, era comum encontrar obras dos grandes mestres da polifonia vocal transcritas para vihuela, instrumento precursor do violão. Tal prática permaneceu em uso ao longo do período barroco através do alaúde, outro importante precursor do violão. Por exemplo, das quatro suítes que J.S. Bach dedicou ao instrumento, duas delas – BWV 995 e BWV 1006a – possuem também versões para violoncelo e violino, respectivamente. O próprio Bach também transcreveu, para as mais variadas formações, obras de compositores tais como Vivaldi, Albinoni e Marcello.

No período clássico, e durante todo o século XIX, a realização de transcrições permanece constante: Mozart transformou várias de suas peças de câmara em movimentos sinfônicos; Beethoven transcreveu para piano e orquestra seu concerto para violino. Podemos citar, também, Liszt que transcreveu para o piano vários *Lieder* de Schubert, estudos de Paganini, obras de Bach para órgão, as nove sinfonias de Beethoven e trechos de diversas óperas. No século XX, são notórias as transcrições orquestrais de Schoenberg de obras de câmara de Beethoven e Brahms, assim como a adaptação orquestral dos *Quadros de uma Exposição* de Mussorgsky por Ravel. Grande parte das obras orquestrais de Ravel também foi, num primeiro momento, concebida para piano solo, e só então transcrita para orquestra pelo próprio compositor.

Heitor Villa-Lobos, mesmo sendo um compositor extremamente fértil, transcreveu muitas de suas obras para diferentes formações instrumentais. Eis aqui alguns célebres exemplos: *Bachianas Brasileiras n.4* (de piano solo para orquestra de cordas), *Ária das Bachianas Brasileiras n.5* (de canto e octeto de violoncelos para canto e violão, e posteriormente para canto e piano), *Modinha* e *Canção do Poeta do Século Dezoito* (de canto e piano para canto e violão).

Quanto às transcrições do violão para o piano, já comentamos que Villa-Lobos ouviu e aprovou a transcrição para piano de Vieira Brandão dos três primeiros *Prelúdios*. Há outra evidência de que Villa-Lobos aprovava transcrições deste tipo. Carlevaro relata que ouviu os *Doze Estudos* pela primeira vez quando foi apresentado por Villa-Lobos ao pianista Tomás Terán. "Ele [Villa-Lobos] pediu a Terán para tocar os estudos para mim. Foi surpreendente ouvir as transcrições para piano de Terán destes estudos para violão. Primeiro, Villa-Lobos comentava um dos estudos e após Terán tocava-o ao piano" (CARLEVARO, 1988, p.3).

Em sua juventude, Villa-Lobos coletou canções populares nas diversas regiões do Brasil. No contexto de sua obra, estes temas nortearam sua produção musical para as mais variadas formações camerísticas, vocais e orquestrais. Para piano, arranjou um grande número de canções

folclóricas brasileiras em coletâneas como as *Cirandas*, as *Cirandinhas*, o *Guia Prático* e a *Prole do Bebê n.1*.

Note-se aqui a aparição de um novo termo – arranjo – o qual difere consideravelmente da transcrição. Segundo Adler,

Transcrição é a transferência de uma obra previamente composta de um meio musical para outro. Já o arranjo envolve mais do processo de composição, uma vez que o material previamente existente pode ser não mais que uma melodia ou mesmo parte de uma melodia para a qual o arranjador deve suprir uma harmonia, contraponto, e às vezes até mesmo ritmo [...] (1989, p.512).

É interessante notar que na adaptação para piano dos *Cinco Prelúdios*, Vieira Brandão obteve um resultado híbrido de arranjo e transcrição. Se considerarmos a distinção entre os dois termos estabelecida por Adler, veremos que o material original (a partitura para violão solo) tenderia a resultados próprios de uma transcrição, pois a melodia, a harmonia e o ritmo foram indicados com precisão pelo compositor. Porém, o violão possui uma pequena extensão de pouco mais de três oitavas, além de uma limitada gama de recursos polifônicos, se comparado ao piano. Assim, obras escritas originalmente para violão solo tendem a soarem vazias e restritas quando executadas em sua escrita original ao piano, que teria então somente uma pequena parte de suas possibilidades de manejo exploradas.

Como exemplo, os harmônicos naturais do *Prelúdio n.2*, de especial efeito ao violão, perderiam muito de sua ambientação se executados como uma simples monodia ao piano. Também o acompanhamento da primeira seção do *Prelúdio n.2* resultaria por demais simples para a mão esquerda do pianista. A fim de solucionar o problema, Vieira Brandão teve de criar novas texturas e padrões de acompanhamento que enriquecessem o material musical a ponto de torná-lo satisfatório para o piano. Ele soube combinar cautelosamente elementos de ambos – arranjo e transcrição – no intuito de melhor preservar a ambientação original dos prelúdios ao piano, tal qual fez Villa-Lobos ao transcrever suas próprias obras.

Vieira Brandão faz uma releitura da obra original, baseado em suas experiências como pianista, demonstrando amplo domínio do teclado e dos diferentes timbres que o piano pode apresentar. Por ser um profícuo intérprete de Villa-Lobos, adquiriu intimidade com a linguagem e a técnica do compositor, valendo-se destes elementos na realização das transcrições dos *Cinco Prelúdios*.

A pianista Anna Stella SCHIC (1989, p.141), renomada intérprete e amiga de Villa-Lobos, referiu-se assim às transcrições dos prelúdios por Vieira Brandão:

[...] simplesmente extraordinárias. Graças a essas obras, senti alguns dos momentos de maior emoção, mercê da inegável capacidade de Vieira Brandão, transformando-os em cinco peças pianísticas de grande beleza e força, adaptando-os perfeitamente ao instrumento ao mesmo tempo em que respeita totalmente a tessitura, a cor, o gênero e o som do violão. [...] posso afirmar, transmitindo minha própria opinião, que o próprio autor não transformaria esses prelúdios em versão pianística, com maior capacidade do que Vieira Brandão, conhecedor profundo e abalizado da obra de Villa-Lobos.

5 - O original de Villa-Lobos e a transcrição de Vieira Brandão: comentário comparativo

A fim de melhor ilustrar o processo de transcrição, incluímos a seguir uma concisa análise comparativa das soluções encontradas por Vieira Brandão frente ao problema de transpor para o piano a escrita tipicamente violonística de Villa-Lobos.

Antes de examinar cada prelúdio individualmente, cabe ressaltar que, na versão para violão, Villa-Lobos coloca pouquíssimas indicações de dinâmica. Vieira Brandão, na versão pianística, é prolixo nas indicações, tanto de dinâmica, como de andamento e, mesmo, de caráter. Algumas vezes, suas indicações reforçam o fluxo natural do texto musical, e, portanto, coincidem com as idéias de Villa-Lobos, implícitas na versão violonística. Em muitos trechos, no entanto, especialmente nas indicações de andamento, divergem dos originais.

5.1 - *Prelúdio n.1: Homenagem ao Sertanejo Brasileiro - Melodia Lírica*⁵ (Composto na forma A B A)

Na parte inicial (A), o tema melódico, que aparece três vezes com pequenas diferenças, é tratado pianisticamente como uma progressão. Na primeira vez (c.1-12), a escrita pianística é semelhante à do original, buscando preservar as sonoridades do violão (Ex.1).

Na segunda vez (a partir do c.13), Vieira Brandão sugere *crescendo* e *poco affretando*. Na terceira e última progressão temática, a partir do c.29 (Ex.2), Vieira Brandão enriquece o original com dobramentos de oitava tanto o tema quanto os acordes do acompanhamento, de modo a reforçar o clímax da progressão.

VIOLÃO
Andantino espressivo

PIANO
Andantino espressivo

Ex.1: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 1*, c.1-4. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

VIOLÃO
a tempo

PIANO
a tempo

Ex.2: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 1*, c.29-32. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

Na seção B (*Più Mosso*), o violão imita a sonoridade da viola caipira, instrumento de grande ressonância em virtude das dez cordas de aço agrupadas em cinco pares. O arpejo recorrente do acorde de mi maior remonta a uma das afinações da viola caipira. Vieira Brandão optou pelo desdobramento do motivo principal em oitavas para obter uma sonoridade mais brilhante, semelhante à da viola caipira (Ex.3). A utilização do pedal – implícita na extensão dos arpejos e na oitava grave e longa que apóia o primeiro tempo – contribuiu para aumentar a ressonância.

Curiosamente, o final deste prelúdio, que, ao violão, solicita expressivo *diminuendo*, ao piano, é substituído por *crescendo*.

5.2 - Prelúdio n.2: Homenagem ao Malandro Carioca - Melodia Capadócia - Melodia Capoeira (Composto na forma A B A)

No *Andantino* inicial, o clima de seresta surge com naturalidade na versão violonística. A escrita pianística procura captar este ambiente, através da utilização do registro agudo em *staccatto*, conferindo leveza ao trecho (tocado com pedal de *uma corda*). Contrariando a liberdade rítmica do original, Vieira Brandão cria um acompanhamento de mão esquerda no registro médio, com ritmo de *habanera*, comum às obras pianísticas de salão do início do século XX, no Rio de Janeiro (Ex.4). Recurso semelhante foi utilizado por Odmir Amaral Gurgel (vulgo Gaó) no arranjo para piano do *Choros n. 1* (original para violão)⁶. Contudo, o acompanhamento agregado por Gaó é em ritmo de choro, idêntico ao que encontramos em diversas peças de Ernesto Nazareth, a quem Villa-Lobos dedicou o *Choros n. 1*.

Na seção central temos uma das inovações de Villa-Lobos na escrita para o violão: a sonoridade obtida é resultante da afinação natural do instrumento, mediante a utilização de um pedal de cordas soltas em oposição ao deslocamento paralelo de acordes nas demais cordas do instrumento. Villa-Lobos utilizou este recurso técnico em inúmeras ocasiões, levando Marco PEREIRA (1984, p.53) a caracterizá-lo como o "Ovo de Colombo" do compositor. Na versão pianística Vieira Brandão, mesmo enriquecendo os arpejos originais, preserva a sensação física de comodidade na execução ao utilizar o cruzamento de mãos, recurso tão idiomático para o piano como o são os arpejos da versão original para violão (Ex.5).

5.3 - Prelúdio n.3: Homenagem a Bach (Composto na forma A B)

Mais uma vez, no original para violão, o desenvolvimento harmônico está diretamente ligado à afinação natural do instrumento, mediante o aproveitamento das cordas soltas na melodia do baixo. Na versão para piano, são criados encadeamentos de acordes, porém sem obscurecer o sentido tonal.

Observemos os compassos iniciais. Tanto a progressão de segundas descendentes, como os baixos coincidindo com as cordas soltas do violão, são executados pela mão direita na versão para piano. Para a mão esquerda, Vieira Brandão agrega acordes de tríades e tétrades. Curiosamente, no c.1 foram feitas duas alterações cromáticas na linha melódica. Notem-se, também, as diferenças de compasso e figuras rítmicas entre as duas versões (Ex.6).

The image displays two musical staves. The top staff is for guitar, labeled 'VIOLÃO' and 'Più mosso', in G major (one sharp) and 2/4 time. It shows a melodic line with arpeggiated accompaniment. The bottom staff is for piano, labeled 'PIANO' and 'Più mosso (cantabile)', also in G major and 2/4 time. It shows a similar melodic line with a more complex accompaniment in the left hand, including chords and arpeggios. Dynamics like *mf* and *f* are indicated in the piano part.

Ex.3: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 1*, c.53-55. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

VIOLÃO

Andantino *rit. a tempo* *rit. a tempo*

PIANO

Andantino ♩ = 80 *rit. a tempo*

8va

U.C.

pp

Ex.4: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 2*, c.1-3. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

VIOLÃO

Più mosso

PIANO

Più mosso ♩ = 100 - 112

m.g.

toujours U.C.

m.d.

p

Ex.5: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 2*, c.35-38. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

VIOLÃO

Andante *rall. a tempo*

mf

PIANO

Andante ♩ = 92 - 100 *rall. e rit.*

mf

p

Ex.6: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 3*, c.1-2. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão

No *Molto Adagio e Dolorido* (*Molto Adagio e Espressivo* na versão pianística), o desenvolvimento bachiano em escalas descendentes da versão original é respeitado ao piano, exceto pelo acréscimo de oitavas. Apesar do reforço da melodia em três oitavas simultâneas, Vieira Brandão alterou a dinâmica: de *forte* no original para *piano* e *pianíssimo* na transcrição (Ex.7).

Já na repetição da melodia (a partir do c.30), o reforço é expandido para dobramentos em quatro oitavas e as indicações de dinâmica são mais condizentes com o original de Villa-Lobos (Ex.8). Alcança-se assim uma tensão crescente, tal como é comum em versões pianísticas das grandes obras de Bach para órgão.

Molto adagio e (dolorido)

VIOLÃO

PIANO

f espressivo

U.C.

p pp

Molto adagio e espressivo ♩ = 92

Ex.7: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 3*, c.23. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

a tempo

VIOLÃO

PIANO

a Tempo poco affretando

ff ff f simile

Ex.8: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 3*, c.30. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

5.4 - Prelúdio n.4: Homenagem ao Índio Brasileiro (Composto na forma A B A' A)

Villa-Lobos comentou com Abel Carlevaro, primeiro violonista a tocar este prelúdio (ESCANDE, 2005, p.144), que os acordes com ritmos pontuados da primeira parte representam o som longínquo e lúgubre dos tambores por ele ouvidos na selva amazônica⁷. Estes acordes, com dinâmica suave, são usados como resposta à melodia desacompanhada que inicia a peça. A proeminência da melodia é reforçada pela indicação de dinâmica mais sonora. Vieira Brandão, a fim de separar ainda mais os

dois elementos, transpõe a melodia para a oitava superior mantendo o acompanhamento no registro original (Ex.9; lembrando que o violão soa uma oitava abaixo).

A parte central (B), para os violonistas, é assaz idiomática. Assim como no *Prelúdio n. 2*, Villa-Lobos faz uso das cordas soltas como pedal, sobre o qual dispõe acordes em movimento paralelo. Ao piano, Vieira Brandão mantém a sonoridade original, porém sem a mesma lógica de execução derivada dos acordes paralelos, menos idiomáticos ao piano que ao violão (Ex.10).

VIOLÃO

Lento

f cantabile

pp

f

pp

PIANO

Lento

mf

pp

pp

Ex.9: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 4*, c.1-4. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

VIOLÃO

Animato

cantabile

PIANO

Animato ♩ = 112 à 120

pp U.C.

cresc. poco a poco

Ex.10: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 4*, c.11-12. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

No retorno à primeira seção (A'), o efeito dos harmônicos naturais é substituído no piano por acordes menores com sétima em movimento paralelo, no registro sobre-agudo. Note-se aqui a possível influência da afinação natural do violão na escolha de Vieira Brandão: as cordas soltas do instrumento, excetuando-se a quinta corda, geram um acorde de Mi menor com sétima menor (Ex.11). Efetivamente, é este tipo de acorde que Villa-Lobos emprega nos acordes em ritmos pontuados (c.28 e 30). A notação originalmente utilizada por Villa-Lobos indicava a posição em cada corda onde obter os harmônicos naturais desejados. No Ex.11 apresentamos o som real resultante dos harmônicos, para melhor compreensão do leitor não violonista.

5.5 – Prelúdio n.5: Homenagem à Vida Social – Aos rapazinhos e mocinhas fresquinhos que freqüentam os concertos e os teatros no Rio (Composto na forma A B C A)

Ao transcrever o quinto prelúdio, Vieira Brandão criou uma nova peça pianística. O resultado obtido difere consideravelmente do original, mas demonstra grande imaginação musical. A seção inicial, ao violão, tem caráter de seresta. Ao piano, com o acréscimo de arpejos abrangendo quatro oitavas, torna-se grandiosa, conforme a própria indicação do transcritor, que também alterou a dinâmica de *mezzo-forte* para *forte* (Ex.12).

VIOLÃO
Moderato

PIANO
Lento

Ex.11: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 4*, c.27-28. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

VIOLÃO
Poco animato

PIANO
Poco animato (Grandioso)

Ex.12: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 5*, c.1-3. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão

Na seção B, ao piano, novamente aparece um recurso muito utilizado por Villa-Lobos. Acima do tema melódico, revolteiam arpejos ascendentes e descendentes em constante movimento. Tais arpejos não constam no original para violão, tendo sido livremente agregados por Vieira Brandão. Efeito semelhante é encontrado em diversas obras originais para piano, entre as quais a *Festa no Sertão* e *Impressões Seresteiras*, ambas do *Ciclo*

Brasileiro. Note-se também a mudança do compasso de 6/4 para 3/4 na versão pianística (Ex.13).

A terceira seção preserva ao piano as mesmas progressões de acordes do original, mas sempre com o enriquecimento de arpejos, obtendo efeitos sonoros compatíveis com a escrita pianística do próprio Villa-Lobos (Ex.14). Ambas as versões repetem a seção A e encerram a peça

VIOLÃO

Meno

PIANO

Meno ♩ = 72 - 80

pp

una corda p cantabile

Ex.13: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 5*, c.17 (segundo versão original). Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

VIOLÃO

Piú mosso
a tempo

f

PIANO

Piú mosso (Un poco rubato)

f

tre corde

g. d.

Ex.14: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 5*, c.34-37 (segundo versão original). Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

em *fortissimo*. No violão, esta indicação de dinâmica é abrupta, precedida de *poco rall.* no penúltimo compasso, ao passo que na transcrição, dirige-se com *allargando* e

crescendo molto ao *fortissimo* final, encerrando de forma grandiosa o ciclo dos *Cinco Prelúdios* (Ex.15).



Ex.15: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 5*, c.57-59 (segundo versão original). Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão

.6 – Conclusão

Turibio Santos escreveu que "os *Prelúdios*, no fundo, são retratos musicais. Não de uma pessoa como costumava fazer Villa-Lobos ao piano, graças à sua fabulosa capacidade de improvisar, mas de um povo, de um país. Uma gama infinita de sentimentos profundamente brasileiros destila nessas cinco peças" (SANTOS, 1975, p.28).

Esta ampla gama faz dos *Prelúdios* um excelente caso de estudo para o processo de transcrição, pois a variedade de texturas violonísticas empregados por Villa-Lobos apresenta uma variedade equivalente de problemas a serem resolvidos pelo transcritor. E, em se tratando

de transcrição de violão para piano, faz-se necessário agregar elementos que preencham a maior extensão e recursos polifônicos deste último.

Como vimos, Vieira Brandão utilizou diversos procedimentos para criar tais elementos: dobramentos de oitava, adição de acompanhamento rítmico, desdobramento de arpejos e adição de acordes. Porém, este processo não se deu de maneira aleatória. A fim de manter-se estilisticamente fiel, Vieira Brandão tomou como base a escrita pianística do próprio Villa-Lobos, extraindo dela vários dos elementos agregados em suas transcrições.

7 – Referências

- ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. New York: Norton, 1989.
- ALLESSANDRINI, Olinda. *Vieira Brandão*: depoimento. [1986]. Rio de Janeiro. Entrevista concedida a O. Allessandrini.
- ALLESSANDRINI, Olinda. *Villa-Lobos por Olinda Allessandrini*. Porto Alegre: Art&Som, 1992. 1 CD.
- BRANDÃO, José Vieira. *A obra de José Vieira Brandão*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1995, 1 CD
- CARLEVARO, Abel. *Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of Heitor Villa-Lobos: 12 Studies (1929)*. Heidelberg: Chanterelle, 1988. (Guitar Masterclass. v.3)
- ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro: un nuevo mundo en la guitarra*. Montevideo: Aguilar, 2005.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. Villa-Lobos New Manuscripts, *Guitar Review*, New York, n.107, p. 22-28, 1996:
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musi Med, 1984.
- SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos - MEC, 1975.
- SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: o índio branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *5 Préludes (transcrits d'après les 5 Préludes pour guitare par José Vieira Brandão)*. Paris: Éditions Max Eschig, 1970. 1 partitura. Piano.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Cinq Préludes (1940)*. Paris: Éditions Max Eschig, 1954. 5 partituras. Violão.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n° 1*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1920. 1 partitura. Violão.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Choros n° 1*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1968. 1 partitura. Piano.
- WOLFF, Daniel. *Abel Carlevaro*: depoimento. [1985-87]. Montevideo. Entrevista concedida a D. Wolff.

8 – Leitura recomendada

- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Heitor Villa-Lobos. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. p. 763-767, v.19.
- BARRENECHEA, Lúcia Silva. GERLING, Cristina Maria Pavan Capparelli. Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades. *Série Estudos*, Porto Alegre, v.5, p. 11-73, dez. 2000.
- BOYD, Malcolm. Arrangement. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. p.627-632, v.1.
- BRELET, Gisèle. *L'interprétation créatrice*. Paris: PUF, 1951.
- CARLEVARO, Abel. *Técnica Aplicada sobre 5 Prelúdios y el Choro No. 1 de H. Villa-Lobos*. Montevideo, 1986. (Clases Magistrales, v.2)
- CARVALHO, Herminio Bello de. Villa-Lobos e o Violão. In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969. p. 123-145. (Presença de Villa-Lobos; v.3)
- CROFTON, Ian; FRASER, Donald. *A Dictionary of Musical Quotations*. New York: Schirmer, 1989.
- DUARTE, John. The preludes of Villa-Lobos: some notes. *Guitar International Magazine*, Liverpool, p.43, jun.1985. (Parte 1)
- DUARTE, John. The preludes of Villa-Lobos: some notes. *Guitar International Magazine*, Liverpool, p.41, ago.1985. (Parte 2)
- FRAGA, Orlando. Heitor Villa-Lobos: A Survey of his Guitar Music. *Revista Eletrônica de Musicologia* (<http://www.rem.ufpr.br/REMV1.1/vol1.1/villa.html>), Curitiba, v. 1.1, 1996.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos: síntese crítica e bibliográfica*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos - MEC, 1978.
- HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- JOSÉ Vieira Brandão. In: MARCONDES, Marco Antônio de (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, 1977. v.1, p.112.
- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.
- LIMA, Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC, 1968.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. 5.ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1977.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- NEVES, José Maria. *Villa-lobos, o choro e os choros*. São Paulo: Musicalia, 1977.
- NÓBREGA, Adhemar Alves da. Roteiros de Villa-Lobos In: VILLA-LOBOS, Heitor. *Educação musical*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969. p. 7-26. (Presença de Villa-Lobos; v.4)
- NÓBREGA, Adhemar. *Os choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- PASCOAL, Maria Lúcia. A Prole do Bebê n.1 e n.2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.11, p.95-105, 2005.
- PAZ, Ermelinda Azevedo. *Villa-lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: E. A. Paz, 2004.
- TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The Life and Works, 1887-1959*. Londres: McFarland, 1995.
- TRANSCRIPTION. In: SADIE, Stanley (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980. v.19, p.117.
- WRIGHT, Simon. Villa-Lobos. Oxford: Oxford University Press, 1992. (Oxford Studies of Composers - série)
- YATES, Stanley. 'Villa-Lobos' Guitar Music: Alternative Sources and Implications for Performance. *Soundboard*, v.24, n.1, p.7-20, 1997.

Daniel Wolff é professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS e Professor Visitante (Pós-Doutorado, Capes) da Universität der Künste em Berlim. É Doutor e Mestre em Música (violão) pela Manhattan School of Music de Nova Iorque (bolsas CNPq e Capes), e Bacharel em Música (violão) pela Escuela Universitaria de Música de Montevideo. Vencedor de concursos nacionais e internacionais de violão, sua carreira inclui apresentações na América do Sul, Estados Unidos e Europa, tendo já diversos discos gravados. Como compositor e arranjador, teve suas obras executadas ou gravadas por orquestras e grupos do Brasil, EUA, Argentina, Itália, Alemanha e Inglaterra. Para maiores informações, ver www.danielwolff.com.br

Olinda Alessandrini graduou-se pela Universidade de Caxias do Sul, e obteve o prêmio "Medalha de Ouro" da UFRGS, após concluir o curso de Virtuosidade em Piano. Suas atividades incluem recitais, música de câmara, concertos com orquestras, atividades pedagógicas e colaboração em livros editados. Seu repertório vai do barroco ao contemporâneo, com dedicação especial à música brasileira do presente e do passado. Entre seus CDs destacam-se os dedicados a obras de Villa-Lobos, Radamés Gnattali e Araújo Vianna, além dos CDs "Panorama Brasileiro", "Valsas", "pamPiano" e "Ébano e Marfim", e também vários outros como pianista convidada. Realizou *tourneés* pela Alemanha, Áustria, Estados Unidos, Noruega e América Latina. Produz e apresenta o programa semanal "Panorama da Música do Brasil e das Américas", na Rádio da Universidade (UFRGS), em Porto Alegre.

Notas

¹ Informação transmitida verbalmente por Vieira Brandão a Olinda Alessandrini.

² A fim de melhor familiarizar-se com o instrumento, Villa-Lobos também transcreveu diversas obras para violão quando ainda jovem, e com frequência gabava-se de haver transcrito a *Chaconne* de Bach vários anos antes da pioneira transcrição de Andrés Segóvia (SANTOS, 1975, p.7).

³ Segundo certas versões, a Mazurka em Ré Maior foi escrita antes da *Panqueca*.

⁴ Um fragmento da Valsa Concerto Nº 2, atualmente no Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro, foi descoberto recentemente. Ver: FERNÁNDEZ, 1996, p.23.

⁵ Subtítulos extraídos de Turíbio SANTOS, op. cit., 25-28.

⁶ É improvável que Vieira Brandão, na época em que fez o arranjo dos Prelúdios, conhecesse a versão de Gaó do Choros n. 1, pois esta só foi publicada em 1968 pela Editora Arthur Napoleão.

⁷ Informação transmitida verbalmente por Carlevaro a Daniel Wolff, durante período de estudos particulares de violão em Montevideo (1985-1987).