

Arquivo de música brasileira



«REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA», V. 35, N. 1, JAN.–DEZ. 2024
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



José Vieira Brandão ao piano, Rio de Janeiro, 1955
(Museu Villa-Lobos/IBRAM/MINC)

Notas introdutórias aos *Estudos* n^{os} 1, 2 e 6 para violão de Villa-Lobos em transcrição para piano solo de José Vieira Brandão

Giulio Draghi, João Vidal¹

Em contraste com o que se verifica no caso das transcrições pianísticas dos *Cinco Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos (1887–1959) realizadas pelo pianista e compositor José Vieira Brandão (1911–2002) em diálogo com o compositor, publicadas em 1970 (Vieira Brandão, 1970) e já bastante conhecidas e estudadas (Wolff & Alessandrini, 2007), a transcrição para piano solo de Vieira Brandão da série completa dos *Doze Estudos* para violão do mesmo compositor foi trazida à luz em sua integralidade apenas recentemente, em 2017. Como atesta a datação dos manuscritos, a transcrição de Vieira Brandão foi iniciada em 1994 e concluída dois anos depois, em um ritmo de quatro transcrições por ano (média impressionante, se considerarmos a complexidade polifônica da escrita que o pianista conferiu a sua versão). Enriquecendo a melodia transparente do original para violão com contracantos, com harmonizações ousadas e com arpejos por vezes invertendo o sentido dos arpejos originais do violão, ou reduzindo drasticamente o andamento e transformando assim uma sequência de acordes num clima de seresta, ou, ainda, fazendo amplo uso de uma escrita em três pentagramas a fim de melhor expor sua escrita polifônica: tudo isso sem contudo em momento algum perder de vista o original de Villa-Lobos, que se destaca com clareza apesar de todos estes recursos e transformações. Estas notas introdutórias à presente edição dos *Estudos* n^{os} 1, 2 e 6 apresentam sinteticamente o

383

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

trabalho realizado em torno da referida coleção de transcrições, oferecida aos autores pela família de Vieira Brandão por intermédio do Instituto Piano Brasileiro.²

Breve histórico da transcrição para teclado de Bach a Stravinsky

A arte da transcrição, na acepção de Samuel Adler,³ encontra em Johann Sebastian Bach, no caso específico da transcrição para instrumentos de teclado, o seu precursor mais ilustre. Nos seus 16 concertos para cravo solo, oriundos de concertos de Vivaldi, Alessandro e Benedetto Marcello, Telemann e compositores anônimos, encontramos, mais do que adaptações ou meras reduções, verdadeiras recriações, de grande valor artístico e pretexto para verdadeiras revoluções do ponto de vista instrumental. Em uma época que desconhecia o conceito de “fidelidade” ao texto original, Bach encontrou na prática da transcrição um meio de expandir para o universo do cravo, uma oportunidade indo desde a oportunidade de explorar novos timbres e efeitos até a possibilidade de transpor para outras tonalidades e retomar linhas polifônicas eventualmente abandonadas pelo compositor na obra original. Em texto introdutório à gravação dos concertos transcritos por Bach, o cravista Roberto de Regina aponta com argúcia alguns pontos — entre literalmente dezenas de outros — em que a imaginação e criatividade de Bach enriqueceram tanto a obra original como contribuíram decisivamente para o desenvolvimento da técnica dos instrumentos de teclado (Regina, 1995). Naturalmente o sucesso de tal empreitada depende de um domínio amplo do instrumento ao qual se deseja transpor determinada composição, aliado a uma compreensão do universo estético e sonoro da obra e do compositor cuja obra se deseja transcrever.

384

² Especiais agradecimentos são devidos portanto a Alexandre Dias, diretor do Instituto Piano Brasileiro (IPB) e a Márcio Brandão, filho do maestro José Vieira Brandão.

³ “Transcription is a transference of a previously composed work from a musical medium to another. Arranging involves more of the compositional process, for the previously existing material may be as little as a melody or even a partial melody for which the arranger must supply a harmony, counterpoint, and sometimes even rhythm before thinking about the orchestration” (Adler, 1989, p. 512).

A tradição da transcrição para instrumentos de teclado, levada a seu primeiro apogeu por Bach no século XVIII, atingiu, no século seguinte, e com o advento do piano moderno, um novo ápice, através da figura de Franz Liszt. Por meio de suas fantasias, reminiscências e transcrições de óperas e sinfonias, Liszt promoveu e popularizou obras que devido a altos custos operacionais de *performance* dificilmente poderiam ser ouvidas por um grande público ou com frequência. Cumpre notar, porém, que muitas dessas transcrições, por exemplo a abertura de *Tannhäuser* de Richard Wagner, a *Symphonie fantastique* de Berlioz ou a paráfrase sobre *La clochette* de Paganini estavam e ainda estão (embora hoje em menor grau) restritas a virtuosos com um completo domínio do seu instrumento. Com o advento da gravação e gradual popularização dos meios fonográficos, por algumas décadas a arte da transcrição pareceu entrar em declínio, sendo, porém, revivida no início do século XX por pianistas como Ferruccio Busoni e Leopold Godowsky, que retomaram e elevaram a prática, oferecendo com isso modelos que se mantêm válidos até os dias de hoje. Para a arte da transcrição contribuíram decisivamente também compositores como Ravel, Stravinsky e Villa-Lobos, com obras como *La Valse*, *Petrouchka* e *Amazonas*, respectivamente, versões pianísticas de obras orquestrais marcadas não somente pela legitimidade conferida pelos compositores, mas também por uma elevação do nível técnico do pianismo do século XIX a um novo patamar, que se poderia definir como verdadeiramente transcendental.

385

Contribuições de natureza semelhante continuaram a ser feitas, no mesmo século, não mais exclusivamente por compositores, mas também por intérpretes. No Brasil, um exemplo maior da prática da transcrição para piano solo é o pianista José Vieira Brandão, que (sem dúvida em razão de sua proximidade com Villa-Lobos) transcreveu para o piano dois importantes ciclos para violão solo do compositor: os *Cinco Prelúdios* e os *Doze Estudos*. O conjunto dos *Cinco Prelúdios*, concluído por Villa-Lobos em 1940, é hoje bastante conhecido tanto em sua versão original quanto através das transcrições para piano de Vieira Brandão, publicada

em 1970 pela editora com a qual Villa-Lobos sabidamente manteve um longo relacionamento profissional, a Max Eschig de Paris. Trata-se de uma versão de Vieira Brandão que tem frequentado salas de concerto brasileiras com uma alguma assiduidade, e que teve até o momento ao menos três gravações comerciais completas: pelas pianistas Ana Stella Schic, Olga Alessandrini e, mais recentemente, Sonia Rubinsky. Quanto às transcrições dos *Doze Estudos*, compostos por Villa-Lobos no período de 1924–1928, e revisados posteriormente pelo compositor, foram estas concluídas por Vieira Brandão em 1996 (no exemplo 1 abaixo, aspecto do manuscrito da transcrição do *Estudo* nº 1). Apenas recentemente, porém,

386

Transcrição para piano de José Vieira Brandão Rio de Janeiro, 1994

ESTUDO Nº 1 (para violão)

H. Villa-Lobos Paris-1929

Allegro non troppo

legato

simile

poco a poco cresc.

Figura 1. *Estudo* nº 1 Villa-Lobos-Vieira-Brandão.

em 2017, foram trazidos à luz os quatro últimos estudos, de número 9, 10, 11 e 12, resultado do trabalho desenvolvido pelo Instituto Piano Brasileiro junto ao acervo da família do compositor.

Villa-Lobos e Vieira Brandão

Analisando os *Cinco Prelúdios* para violão de Villa-Lobos em sua transcrição para piano por José Vieira Brandão, Daniel Wolff e Olga Alessandrini (2007) oferecem uma apreciação das soluções pianísticas encontradas por Vieira Brandão no processo de transcrição dos originais para violão, soluções que visavam à obtenção de efeitos que aproximassem o instrumento da sonoridade original do violão. Os autores concluem assim que

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 (Wolff & Alessandrini, 2007, p. 64).

A análise do *pianismo* de Vieira Brandão, contudo, se não se confunde inteiramente com os problemas filológicos envolvidos na tarefa editorial colocada pelos seus manuscritos, aponta, todavia, para a próxima relação do compositor com Villa-Lobos, e assim para o relevante aspecto da *gênese* das transcrições em questão. Coloca-se assim, também, a questão da validação das transcrições de Vieira Brandão pelo próprio Villa-Lobos. Sobre este ponto, relatam Wolff e Alessandrini como

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 futuro. Assim, em 1970, um ano após a primeira audição pública em execução do próprio Vieira Brandão na Sala Cecília Meirelles [sic; Vieira Brandão gravara em *Long Play* o *Prelúdio* nº 3, em 1956], dá-se finalmente a publicação das transcrições pela editora francesa Max Eschig, responsável também pela publicação de grande parte da obra de Villa-Lobos (Wolff & Alessandrini, 2007, p. 54).

Vieira Brandão, neste momento, afirma-se como autor de recriações criativas (o que relacionaremos à frente aos tipos de transcrição pianística concebidos por Leopold Godowsky) da obra de Villa-Lobos, transcendendo assim a posição de intérprete autorizado de Villa-Lobos, atestada aliás por documentos como a seguinte correspondência deste com o compositor italiano Alfredo Casella em 1947, localizada por Vidal (2017) nos arquivos da *Fondazione Giorgio Cini* de Veneza. Diz Villa-Lobos:

Caro amigo, foi para mim uma grande alegria receber a carta que me foi enviada pelo Presidente e Diretor Artístico da notável “Accademia Filarmonica Romana”, e especialmente porque ela estava assinada por nosso grande Casella, um amigo de quem eu me lembro sempre com afeição e entusiasmo. [...]. Tenho uma obra, *Bachianas brasileiras* nº 3 para piano e pequena orquestra [sic], que creio ser possível executar neste concerto, e para ela tenho um jovem pianista brasileiro, José Vieira Brandão, que a toca muito bem e poderá perfeitamente tocar sob a direção de meu caro amigo ou de outro regente de sua escolha. Sobre a minha presença nesta solenidade, lamento infinitamente, é impossível neste momento. Aproveito a oportunidade para agradecer a honra de ter o meu nome entre os membros honorários de tão importante Accademia (Villa-Lobos apud Vidal, 2017, p. 112).

388

Quanto à transcrição dos *Doze Estudos* para violão, um precedente eloquente quanto à viabilidade também desta empreitada foi reportado, porém, pelo violonista uruguaio Abel Carlevaro (1988), como relatam Wolff e Alessandrini (2007), em episódio tendo como protagonista o célebre pianista e professor espanhol (radicado no Brasil) Tomás Terán, a quem Villa-Lobos teria apresentado seus *Estudos*:

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” (Wolff & Alessandrini, 2007, p. 56).

Em seu prefácio à edição crítica dos *Doze Estudos* para a editora Max Eschig, o violonista italiano Frédéric Zigante logrou localizar os manuscritos de Tomás Terán nos arquivos desta editora, junto aos originais de Villa-Lobos de 1928. Segundo Zigante, “uma comparação prelimi-

nar concluiu que Terán se baseou no [...] manuscrito de 1928” (Zigante, 2011). (Desnecessário dizer que a descoberta de quatro dos doze *Estudos* de Villa-Lobos transcritos por um contemporâneo que participou decisivamente quando da gênese dos estudos é fato de capital importância para um futuro desenvolvimento da pesquisa em torno desta obra: representa com efeito uma fonte autorizada — ou no mínimo supervisionada — por Villa-Lobos mesmo, com potencial de colaborar para o esclarecimento de discrepâncias textuais observadas entre as fontes e versões conhecidas.) Surge assim novamente a questão da natureza da técnica de transcrição de Vieira Brandão, ou seja, o seu *modus operandi*, caracterizado por liberdades levando a “um resultado *híbrido* de arranjo e transcrição” (Wolff & Alessandrini, 2007, p. 56, grifo nosso). De fato, Vieira Brandão, como seus ilustres antecessores, não se furtou a trazer para sua “releitura” ao piano não só todos os recursos que o instrumento tinha a oferecer, mas também todo seu vasto conhecimento do pianismo de Villa-Lobos (incluídos aqui os precedentes de transcrição do próprio Villa-Lobos, o que justificaria assim a validação de certas liberdades de Vieira Brandão pelo próprio compositor, na transcrição dos *Cinco Prelúdios*). Como notam Wolff e Alessandrini,

389

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. [...] 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* (Wolff & Alessandrini, 2007, p. 56).

390 A análise das “soluções” de Vieira Brandão, como acima descritas — e especialmente se tratarmos dos *Doze Estudos*, composição que de um ponto de vista técnico revolucionaria a técnica do violão muito mais do que os *Cinco Prelúdios* —, relaciona-se à tarefa editorial de analisar as versões pianísticas dos Doze Estudos para violão *vis-à-vis* as fontes villalobianas às quais Vieira Brandão teria tido acesso (é plausível sugerir que a principal fonte de Vieira Brandão tenha sido a versão impressa da Editora Max Eschig, de 1953), sem perder de vista o caráter “híbrido de arranjo e transcrição” (Wolff & Alessandrini, 2007, p. 56) do resultado alcançado. Exemplos emergindo do exame do manuscrito autógrafo completo de Vieira Brandão indicam com efeito que a imaginação criativa de Vieira Brandão enriqueceu polifonicamente os originais, ou seja, com contras cantos na mão esquerda (a melodia original do violão foi quase sempre restrita à mão direita, no registro original), ampliando, como descrito acima, a extensão original do violão, e afastando sempre que necessário certos registros, a fim de que as inserções do acompanhamento não ofuscassem as transparentes melodias, que no violão sobressaem por si. A isso acrescentamos também notáveis efeitos de notas repetidas distribuídos entre as duas mãos (importante recurso pianístico desde a invenção do “duplo escape” pelo fabricante Erard em 1823), e *glissandi* capazes de recriar, ao piano, efeitos eminentemente violonísticos, tudo visando uma recriação num instrumento polifônico de uma obra originalmente pensada para um instrumento melódico. Os harmônicos do violão, questão ao que tudo indica bastante espinhosa até os dias de hoje, como bem aponta Paulo Pedrassoli (2017), foram resolvidos por Vieira Brandão de forma notadamente pianística, fazendo uso da maior extensão do piano e de sua infinitamente maior caixa de ressonância e tampo harmônico.

Leopold Godowsky, compositor e *virtuose* autor da monumental transcrição dos *Estudos* de Chopin em 53 versões diferentes (22 das quais

apenas para a mão esquerda!), elevou a arte a um pináculo jamais antes visto em matéria de fantasia, escrita contrapontística e desenvolvimento da técnica do piano. As transcrições de Godowsky são categorizadas pelo próprio autor, em prefácio as seus *Estudos* (Godowsky, p. viii), em cinco classes, a saber: 1. *Transcrições puras* (“*Reine Transkriptionen*”): onde o texto original é seguido fielmente o tanto quanto uma adaptação para a mão esquerda permitir; 2. *Transcrições livres* (“*Freie Transkriptionen*”): nas quais o texto original é tratado livremente, podendo ser invertido, combinado com outro(s) estudo(s) ou até mesmo composto em imitação do caráter de outro estudo; 3. *Transcrição em cantus firmus* (“*Cantus Firmus-Bearbeitungen*”): onde o texto original da mão direita foi transposto fielmente para a mão esquerda, enquanto a mão direita desenvolve-se em escrita contrapontística livre; 4. *Transcrição em forma de variações* (“*Bearbeitungen in Variationform*”): a transcrição na qual o texto original é usado como base para variações livres; e 5. *Metamorfoses* (“*Metamorphosen*”): resultando em estudos no qual o caráter, *design*, e ritmo do texto original são alterados, enquanto a estrutura ‘arquitetônica’ permanece intacta (muito embora a melodia e a harmonia sejam consideravelmente modificadas). Muito embora não caiba aqui uma análise pormenorizada das técnicas empregadas por Vieira Brandão em sua transcrição completa dos *Doze Estudos* para violão de Villa-Lobos, o que apresentaremos em outra publicação, vale indicar desde já que a tipologia de Godowsky se nos apresenta como o referencial teórico ideal para a compreensão da obra. Nos estudos aqui apresentados, identificamos exemplos de transcrição pura (*Estudo* n° 1 de Villa-Lobos-Vieira Brandão), transcrição livre (*Estudo* n° 6) e transcrição em *cantus firmus* (*Estudo* n° 2).

A correlação com Godowsky, personalidade amplamente conhecido dos pianistas do século xx, não apenas ilumina os procedimentos de Vieira Brandão, abrindo campo inclusive para aplicações pedagógicas da pesquisa musicológica em torno do tema de suas transcrições para piano. Com efeito, ela joga luz sobre as razões pelas quais esta importante

parte da obra do pianista brasileira encontrou excelente aceitação entre os mais destacados intérpretes de Villa-Lobos, como por exemplo Ana Stella Schic, que as descreveu como “extraordinariamente bem-feitas, respeitando ao mesmo tempo os recursos sonoros específicos do violão e transmitindo fielmente ao piano, o pensamento do autor” (Schic, 1976–1977). Referindo-se aos *Prelúdios*, Schic — a primeira pianista a gravar a integral das obras pianísticas de Villa-Lobos, incluindo nela as transcrições de Vieira Brandão — sugere que o pianista e transcritor teria transformado as obras originalmente escritas para violão 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” (Schic, 1989, p. 141), tarefa que segunda a pianista nem Villa-Lobos teria feito com maior capacidade (ibid.).

Da edição

392

A edição de *transcrições*, a ser guiada por princípios musicológicos, caracterizados neste caso pelo interesse crítico por “investigar[r] e [...] registrar a intenção da escrita do compositor” (Figueiredo, 2005, p. 45), depara-se logo com a questão da autoria. A intenção a se perseguir, deve ser aquela do compositor, ou daquele que transcreve (nem sempre coincidentes)? No caso da edição dos *Estudos* para violão de Villa-Lobos em versão pianística de José Vieira Brandão, partimos da premissa de que o “original” a se tratar seria inequivocamente o do transcritor, e não aquele do primeiro criador da música. Um conjunto de manuscritos (de Brandão), aliás, que, se subsiste hoje como *fonte única*, nem por isso deixaria de oferecer-se, como sustenta Caraci Vela (apud Figueiredo, 2005, p. 50), como base suficiente a edição crítica da obra em sua forma pianística. A decisão editorial significou, por um lado, uma renúncia à tentativa de se proceder uma revisão das numerosas fontes originais de Villa-Lobos (tarefa assumida por Frédéric Zigante em sua edição crítica dos *Doze Estudos* para a Max Eschig de 2011), e por outro a concentração do interesse — para fins de comparação e elucidação de decisões composicionais de Vieira Brandão

— na edição original da Max Eschig de 1953, como dito a mais provável fonte do pianista em seu trabalho de transcrição. Na edição dos *Estudos* n^{os} 1, 2 e 6, apresentados a seguir, assim como naquela de todos os demais do ciclo, a se publicar brevemente, foram corrigidos somente erros considerados óbvios,⁴ mantidos portanto até mesmo elementos capazes de, na transcrição de Viera Brandão e na própria edição Max Eschig na qual ele se baseou, suscitar certo “estranhamento”.

Com propriedade reporta Figueiredo, no artigo *Tipos de edição* de 2005, como a expressão *Urtext* — “texto original”, ou “primordial” — sofreu, entre sua introdução no campo da edição musical europeia no final do século XIX e a sua ampliação na segunda metade do século XX (inclusive em virtude significativos comerciais nada insignificantes). Entre as concepções de *Urtext* de Walter Dürr (responsável, entre outras, pela *Neue Schubert-Ausgabe* de 1965 a 1997) e Carl Dahlhaus (talvez o mais influente musicólogo da segunda metade do século passado), para quem este tipo de edição não se distinguiria fundamentalmente da edição diplomática, e as noções posteriores incluindo também preocupações práticas, por exemplo de parte de Georg Feder e da já citada Vela, o conceito parece ter sofrido as mais diversas interpretações (Figueiredo, 2005, p. 47–50), e estar ainda hoje em transformação. Nesse contexto amplo, interessamos a proposta de Günter Henle, fundador da conhecida casa editorial homônima com sede em Munique, de “fornece[r] ao público [...] texto fiéis ao original e, ao mesmo tempo, oferecer edições destinadas à utilização prática” (apud Figueiredo, 2005, p. 48), considerando, ao mesmo, como apontado por Feder, que “atributos de uma edição prática” eventualmente somados à proposta de uma edição *Urtext* deverão idealmente intervir da forma mais leve possível no texto final. Características típicas de uma edição “prática” ou “didática”, como indicações voltadas a influir diretamente na realização ao instrumento e na realidade acústica assim

⁴ Em razão do formato da seção, o aparato crítico para a edição dos *Estudos* n^{os} 1, 2 e 6 de Villa-Lobos-Vieira Brandão foi neste volume da *Revista Brasileira de Música* omitido. (Nota dos editores.)

produzida (como sinais de dinâmica, articulação, pedal, dedilhado etc.) foram descartadas, na contribuição aqui apresentada — muito embora um procedimento em tal direção não tivesse se afigurado como incompatível com modernas concepções de *Urtext*, como constatamos, entre outros possíveis exemplos, na recente edição do *Gaspard de la nuit* (1908) de Ravel incorporando, para além de fontes textuais clássicas, ou seja, manuscritos e primeiras edições da obra, também anotações técnicas e interpretativas do pianista Vlado Perlemuter, nem todas das quais inequivocamente relacionáveis aos encontros do intérprete com o compositor em Montfort-l’Amaury, no distante ano de 1927.



Referências

- Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. Nova York: Norton, 1989.
- Allessandrini, Olinda. *Vieira Brandão: depoimento* [Entrevista concedida a Olinda Allessandrini]. Rio de Janeiro, 1986.
- Appel, Bernhard; Means, Reinmar (ed.). *Musikphilologie: Grundlagen — Methoden — Praxis*. Laaber: Laaber, 2017.
- Carlevaro, Abel. *Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of Heitor Villa-Lobos: 12 Studies (1929)*. Heidelberg: Chanterelle, 1988 (Guitar Masterclass, v. 3).
- Figueiredo, Carlos Alberto. “Tipos de edição”. *Debates*, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, n° 7, p. 39–55, 2004.
- Godowsky, Leopold. *Studien über die Etüden von F. Chopin*. Berlim: Schlesinger, s.d. (1903–1914).
- Pedrassoli Jr., Paulo. *Tácito e explícito em Villa-Lobos: notação musical e performance das obras para violão solo*. 2017, 234 f. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal, 2017. Disponível em: <https://ria.ua.pt/handle/10773/17883>. Acesso em: 02 fev. de 2022.
- Regina, Roberto de. *Johann Sebastian Bach, 16 concertos para cravo solo*. Rio de Janeiro, Gravadora Paulos, 1995.
- Schic, Anna Stella. *Integral para piano de Villa-Lobos*. Estúdio Eldorado, 1976–77.
- Schic, Anna Stella. *Villa-Lobos: o índio branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- Vidal, João. “O neoclassicismo nacionalista italiano: um contexto para as *Bachianas brasileiras?*”. *Simpósio Villa-Lobos*, 3., 2017, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2017. p. 100–119.
- 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. Partitura. Violão.
- Villa-Lobos, Heitor. *Douze Etudes (1929)*. Paris: Éditions Max Eschig, 1955. Partitura. Violão.
- Villa-Lobos, Heitor. *Douze Etudes (1929)*. Edição crítica de Frédéric Zigante. Paris: Éditions Max Eschig, 2011. Partitura. Violão.

Wolff, Daniel; Alessandrini, Olga. “Os *Cinco Prelúdios* para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa”. *Per Musi*, Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, n° 16, 2007, p. 54–66.

Zigante, Frédéric. *Prefácio a Villa-Lobos, Heitor. Douze Etudes (1929)*. Edição crítica de Frédéric Zigante. Paris: Éditions Max Eschig, 2011. Partitura. Violão.

GIULIO DRAGHI

Professor Associado da Escola de Música da UFRJ, Doutor em Música (DMA) pela *University of Miami* como bolsista da CAPES, com pesquisa sobre o pianista e compositor Carl Tausig levando à estreia mundial da transcrição pianística da *Faust-Symphonie* de Liszt em 2011. É detentor de inúmeros primeiros prêmios em concursos nacionais de piano, tendo se apresentado como solista junto às principais orquestras brasileiras em espaços como Sala Cecília Meireles, Theatro Municipal (Rio de Janeiro), Palácio das Artes (Belo Horizonte) e Teatro Cláudio Santoro (Brasília). Dentre suas gravações, destaca-se o registro ao vivo da integral dos *Estudos* de Chopin, lançado em DVD em 2017. Editor do *Método de pianoforte* do Pe. José Maurício (Irmãos Vitale, 2000), assinou ainda a direção artística e de pesquisa do livro *Guiomar Novaes do Brasil* (Kapa Editorial, 2011), sendo ainda coautor de edição crítica, traduzida e comentada da *História da música no Brasil: dos tempos coloniais aos nossos dias (1549–1925)* de Vincenzo Cernicchiaro (2022). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6653-5698>. E-mail: giulio.draghi@musica.ufrj.br

396

JOÃO VIDAL

Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP) com estágio de pesquisa na *Humboldt-Universität zu Berlin* (2011), com Mestrado e Graduação em Música (Piano) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é Professor Associado da Escola de Música da UFRJ. Bolsista de agências como DAAD, CAPES, CNPq e *Fondazione Giorgio Cini* de Veneza, recebeu distinções como o “1.º Prêmio José Maria Neves” da ANPPOM (2005), o “Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música” (2012) e, por seu livro *Formação germânica de Alberto Nepomuceno: estudos sobre recepção e intertextualidade* (2014), o “Prêmio Concerto 2014” da *Revista Concerto*. Coautor de edição crítica, traduzida e comentada da *História da música no Brasil: dos tempos coloniais aos nossos dias (1549–1925)* de Vincenzo Cernicchiaro (2022). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (Linha de Pesquisa “História e Documentação da Música Brasileira e Ibero-Americana”) e líder do Grupo de Pesquisa CAPES-CNPq “Núcleo de Pesquisas em Edição Musical da UFRJ”, é desde 2019 editor-chefe da *Revista Brasileira de Música*. Foi Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ (2019–2024). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9507-5042>. E-mail: joaovidal@musica.ufrj.br