



Fidelidade ao texto versus reelaboração idiomática: uma análise de duas reelaborações para piano do *Estudo No. 6* para violão de Heitor Villa-Lobos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA

SUBÁREA: Performance Musical

Luca Maestri

Universidade do Estado de Santa Catarina
lucamusica21@gmail.com

Luiz Carlos Mantovani Junior

Universidade do Estado de Santa Catarina
lucamjr@gmail.com

Maurício Zamith Almeida

Universidade do Estado de Santa Catarina
Mauricio.zamith@gmail.com

Resumo. Partindo das práticas de reelaboração musical definidas por Pereira (2011), este trabalho investiga os procedimentos empregados pelos pianistas José Vieira Brandão e Julija Bal em suas reelaborações para piano do *Estudo n.º 6* para violão de Heitor Villa-Lobos, integrante da coleção *Doze Estudos para Violão* (1929). A pesquisa busca compreender em que medida essas versões mantêm fidelidade ao texto original e de que forma os reelaboradores realizam adaptações idiomáticas, a partir de uma análise comparativa entre as soluções encontradas por ambos. Os resultados indicam que ambas as versões configuram soluções híbridas entre transcrição e arranjo, combinando momentos de maior proximidade ao texto original e intervenções em aspectos estruturais e ferramentais da obra, com o objetivo de explorar as potencialidades do piano. Embora partam do mesmo material de origem, Vieira Brandão e Bal adotam estratégias distintas de reelaboração, produzindo novas leituras que refletem suas respectivas concepções musicais e experiências pianísticas.

Palavras-chave. Reelaboração musical, Transcrição, Arranjo, Adaptação idiomática, piano.

Textual Fidelity versus Idiomatic Reworking: A Comparative Analysis of Two Piano Reworkings of Heitor Villa-Lobos's Guitar *Étude* No. 6

Abstract. Drawing on the musical reworking practices defined by Pereira (2011), this study investigates the procedures employed by the pianists José Vieira Brandão and Julija Bal in their piano reworkings of Heitor Villa-Lobos's *Guitar Étude No. 6*, from the collection *Twelve Études for Guitar* (1929). The research examines the extent to which these versions remain faithful to the original text and how the reworkers implement idiomatic adaptations through a comparative analysis of the solutions adopted by each pianist. The findings indicate that both versions constitute hybrid solutions situated between transcription and arrangement, combining passages that closely adhere to the original text with interventions in the work's structural and textural aspects in order to explore the expressive and technical potential of the piano. Although both reworkings derive from the same source material,





Vieira Brandão and Bal adopt distinct reworking strategies, producing new interpretations that reflect their respective musical conceptions and pianistic backgrounds.

Keywords. Musical reworking; Transcription; Arrangement; Idiomatic adaptation; Piano.

Introdução

A presente comunicação decorre de uma pesquisa de mestrado em andamento que tem como objetivo a reelaboração, para piano, de obras originalmente compostas para violão por Guinga. Na busca por referenciais que pudessem fundamentar a criação de um protocolo de reelaboração, mostrou-se natural recorrer às adaptações para piano da música para violão de Heitor Villa-Lobos. Essa escolha se justifica não apenas em razão da instrumentação envolvida, mas também pelo fato de Villa-Lobos e Guinga serem violonistas e compositores, que desenvolveram uma escrita profundamente idiomática para seus respectivos instrumentos. Partimos do pressuposto de que a apreciação crítica e a observação minuciosa desses procedimentos podem oferecer um referencial consistente, ampliando o repertório de soluções disponíveis para o processo de reelaboração pretendido.

A prática da reelaboração musical constitui uma tradição consolidada na história da música ocidental, remontando ao Renascimento, período em que uma parcela significativa do repertório instrumental era derivada de obras vocais adaptadas para diferentes instrumentos. No período Barroco, essa prática ganhou novo significado com Johann Sebastian Bach, que utilizava a reelaboração tanto como estratégia de assimilação da escrita composicional de outros compositores quanto como meio de explorar as possibilidades expressivas de novos instrumentos. No século XIX, Franz Liszt levou essa tradição a um novo patamar ao transcrever para piano importantes obras orquestrais, contribuindo para sua difusão em contextos domésticos e ampliando o repertório pianístico. Embora a prática tenha entrado em declínio ao longo do século XX, em razão da consolidação da ideia de fidelidade à obra e da popularização dos meios de gravação, a reelaboração musical permaneceu presente na produção de compositores e intérpretes, evidenciando seu papel histórico tanto na circulação do repertório quanto no desenvolvimento da linguagem composicional.

José Vieira Brandão (1911–2002) e Julija Bal destacam-se por suas contribuições à reelaboração pianística da obra de Heitor Villa-Lobos, embora o façam a partir de trajetórias distintas. Pianista e compositor brasileiro, Vieira Brandão manteve estreita relação com Villa-





Lobos, sendo responsável por diversas primeiras audições de suas obras para piano. De acordo com (Wolff & Alessandrini, 2007, p. 5) seu amplo conhecimento da linguagem pianística do compositor, adquirido pela convivência artística e pela atuação como intérprete, influenciou diretamente suas estratégias de reelaboração.

Julija Bal, por sua vez, é uma pianista sérvia reconhecida internacionalmente pela difusão da música brasileira e por suas transcrições para piano dos *Doze Estudos para Violão* de Villa-Lobos. Sua experiência como intérprete, transcritora e pesquisadora, aliada a um doutorado dedicado às transcrições e paráfrases pianísticas de Ferruccio Busoni, evidencia sólida formação na prática da reelaboração musical, aspecto que também se reflete em sua versão do *Estudo n.º 6*.

Considerando que o termo reelaboração musical ainda possui circulação relativamente restrita entre os músicos e que seus significados permanecem difusos e, por vezes, pouco delimitados, a discussão terminológica constitui um dos eixos deste trabalho. Por essa razão, optamos por iniciar o texto com a fundamentação teórica, com o objetivo de fornecer aos leitores uma compreensão mais clara dos conceitos e termos empregados ao longo da exposição

Aspectos da reelaboração musical: categorias e terminologia

A terminologia relacionada à reelaboração musical não é consensual, uma vez que as obras de referência e os artigos especializados apresentam diferentes definições para esse conceito. Diante disso, neste trabalho, o termo reelaboração musical será adotado conforme a definição proposta por Pereira (2011). Para os propósitos desta investigação, serão examinadas com maior profundidade as definições de transcrição, adaptação e arranjo, por entendermos que essas categorias se relacionam mais diretamente às reelaborações realizadas por Vieira Brandão e Julija Bal no *Estudo n.º 6* de Villa-Lobos.

Para conceituar a palavra transcrição a autora apoia-se na etimologia da palavra, que vem do latim “transcribere”, ou seja, a junção de “trans” (de um meio para outro) e “scribere” (escrever), a autora comenta sobre a característica da transcrição como sendo, necessariamente, a transferência de um meio instrumental para outro. Além disso, a transcrição sempre guardará uma fidelidade à versão original, pois é este o seu objetivo, não ser demasiadamente livre. Nas palavras de Flávia Pereira: “Quando se faz uma transcrição, muda-se o meio; não se pode fazer uma transcrição para o mesmo meio instrumental”. (Pereira, 2011, p. 52)

Já a adaptação, a autora busca diferenciar de transcrição e arranjo, destacando que a adaptação musical se orienta para um público específico, modificando a obra para adequá-la a contextos diversos, como instrumentos ou gêneros. Diferente da transcrição na qual a obra permanece intacta enquanto o meio instrumental se ajusta a ela, a adaptação se assemelha mais ao arranjo, pois envolve mudanças estruturais e contextuais. Em suma, a adaptação abrange obras que sofrem alterações tanto em seus aspectos estruturais quanto em suas ferramentas, buscando sempre adequar a obra a uma nova situação específica.

Pereira (2011) discute a complexidade do termo “arranjo” destacando as dificuldades em definir claramente suas fronteiras em relação a outros procedimentos como orquestração e adaptação. O arranjo pode envolver não apenas a modificação de melodias, mas também a adição de harmonia e contraponto, permitindo uma maior flexibilidade criativa, e modificação do material estrutural de uma obra. Conforme explica Peter Szendy, “o arranjador é alguém que assina suas próprias escutas de uma obra” (Szendy apud Pereira, 2011, p. 5).

A partir dos conceitos expostos acima, cada uma dessas práticas pode ser compreendida, de forma sintética, pelo nível de interferência em um material musical previamente estabelecido. Essas intervenções podem ser em aspectos que se dividem em dois grupos:

- Aspectos estruturais: estrutura rítmica, estrutura formal, estrutura harmônica e estrutura melódica.
- Aspectos ferramentais: tom/altura, meio instrumental, timbre, sonoridade, textura, articulação de fraseado e dinâmica.

Utilizaremos os conceitos abordados acima para posteriormente identificar de que forma é possível caracterizar as reelaborações analisadas neste trabalho.

Sobre o Estudo n.º 6 de Villa-Lobos

Para a discussão que se faz a seguir, é necessária uma sucinta análise da estrutura da obra, a fim de orientar as análises das reelaborações de Vieira Brandão e Bal (Quadro 1). É importante salientar que a primeira seção é idêntica à terceira, diferenciando-se apenas por uma variação rítmica decorrente do procedimento de quebrar os acordes, colocando os baixos no contratempo. O mesmo ocorre com a segunda e a quarta seções. Como são estruturalmente



idênticas e apresentam o mesmo tipo de variação, propomos denominá-las, respectivamente de A e A', e B e B'.

Quadro 1 – Estrutura formal do Estudo n.º 6 de Villa-Lobos

Seções	Compassos
1ª seção (A)	1 - 18
2ª seção (B)	19 - 27
3ª seção (A')	28 - 45
4ª seção (B')	46 - 54
Coda	55 - 60

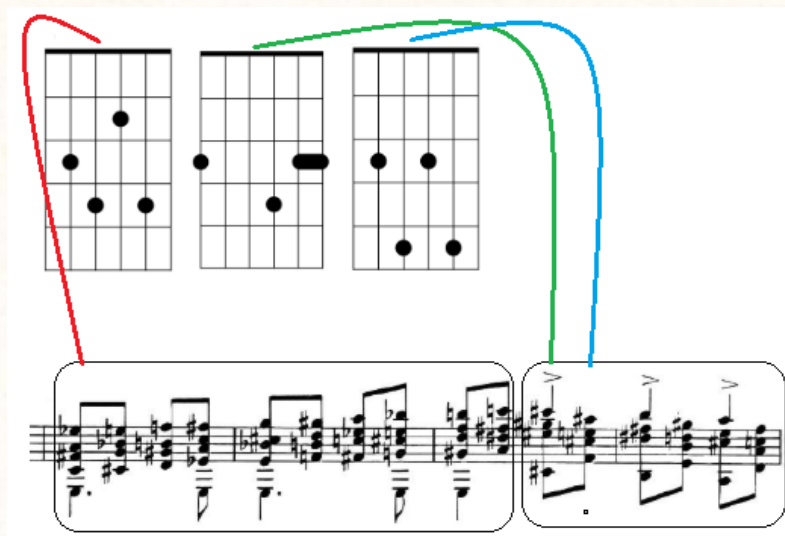
Fonte: Elaborado pelo autor.

Este estudo integra a série dos *Doze Estudos para Violão* de Villa-Lobos, compostos entre 1925 e 1929 e publicados em 1953. Segundo Delneri, são consideradas “obras de grande força criativa [...] como 'ponto de mutação' na história do violão do século XX” (DELNERI, 2015, p. 37). Marco Pereira destaca os aspectos idiomáticos presentes na escrita para violão de Villa-Lobos;

Villa-Lobos foi, seguramente, o primeiro a utilizar aquilo que lhe era exclusivo [ao violão], a essência do instrumento, como material temático. Ele se serviu, frequentemente, de evidências digitais para construir sua matéria musical, partindo de uma digitação prefixada para obter certos resultados sonoros. Isto é de suma importância visto que sua atitude não era só de impor ao instrumento os sons que estavam em sua mente, mas também de fazer com que ele soasse com sua linguagem própria. (PEREIRA, 1984, p. 109)

Nesta perspectiva, o Estudo n.º 6 de Villa-Lobos fundamenta-se em paralelismos e deslocamentos horizontais de estruturas fixas de mão esquerda, priorizando a consciência geométrica da mão esquerda e a estabilidade mecânica em movimentos longitudinais. Essa construção técnica atende a uma dupla função musical: a manutenção de uma massa harmônica aliada a uma melodia destacada na voz aguda (CARLEVARO, 1988, p. 26). Mais do que um exercício de coordenação, tal procedimento exemplifica a busca de Villa-Lobos por um idiomatismo instrumental, utilizando digitações prefixadas para alcançar resultados sonoros específicos ao violão (BRACHER, 2018, p. 46). A (Figura 1) ilustra a utilização desses padrões fixos ao longo do braço do instrumento.

Figura 1 – Padrões fixos de mão esquerda no Estudo n.º 6 de Villa-Lobos.



Fonte: Elaborado pelo autor

No quadro da esquerda, o trecho musical indicado pela partitura é construído a partir do deslocamento horizontal da forma do acorde diminuto, com a fundamental posicionada na 5ª corda (Lá). No quadro da direita, os encadeamentos são realizados por meio de saltos de 4ª e 5ª entre as fundamentais dos acordes no baixo, alternando entre uma forma de acorde de 7ª dominante com fundamental na 6ª corda e outra de mesma qualidade com fundamental na 5ª corda. Tais procedimentos evidenciam como elementos do mecanismo do violão tornam-se estruturantes do pensamento composicional.

Procedimento de reelaboração musical do estudo n.º 6 de Villa-Lobos

Ainda que as reelaborações analisadas para fins desta investigação tenham sido chamadas de transcrição por seus autores, optamos por enquadrar estas obras como resultados híbridos entre transcrição e arranjo, tendo em vista o nível de interferências realizado por Vieira Brandão e Bal em aspectos definidos como estruturais por Pereira. Ao desenvolverem adaptações idiomáticas que exploram as potencialidades do piano, os autores mobilizam, cada qual a seu modo, recursos técnicos e referenciais estéticos que dialogam com suas intenções musicais, ao mesmo tempo que evidenciam suas experiências e formações pianísticas.

Traremos agora alguns exemplos pontuais que ilustram os procedimentos de reelaboração de Viera Brandão e Bal, iniciando pelos procedimentos observados em A (primeira seção).

Figura 2 - Estudo n.º 6 de Villa-Lobos, versão original para violão (c. 5–8)



Fonte: Heitor Villa-Lobos, *Douze Études pour guitare*. Paris: Max Eschig, 1953, p. 14.

Figura 3 – Estudo n.º 6 de Villa-Lobos, reelaboração de Julija Bal, (c. 5–8)



Fonte: Julija Bal, *12 Études for the Guitar of Heitor Villa-Lobos Transcribed for the Piano*, p. 44.

Figura 4- Estudo n.º 6 de Villa-Lobos, reelaboração de Vieira Brandão (c. 5–8)



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor; BRANDÃO, José Vieira (Transcr.). Estudo n. 6: para piano [Manuscrito]. Rio de Janeiro, 1996. Acervo do Instituto Piano Brasileiro.

Os compassos iniciais do original para violão demonstram uma textura baseada em acordes tocados em ritmo de colcheia. Diferentemente de Bal, Vieira Brandão optou por alterar a fórmula de compasso original, passando de 2/4 para 4/4. Conjecturamos que essa escolha tenha sido motivada pela intenção de facilitar a leitura rítmica, uma vez que a manutenção da fórmula de compasso original, aliada à sua proposta de realização da harmonia por meio de arpejos, resultaria em uma escrita predominantemente composta por fusas. Tal configuração poderia induzir o intérprete a executar essas figuras de maneira excessivamente rápida, descaracterizando aquilo que supomos ter sido a intenção do compositor. Além disso, essa decisão aproxima a obra de uma escrita característica de peças do repertório brasileiro de choro para piano, frequentemente baseada em um fluxo contínuo de semicolcheias. Observamos também semelhanças com a escrita típica da toccata, gênero associado aos instrumentos de teclado e marcado pela exploração de passagens rápidas em semicolcheias ao longo de toda a obra.

A comparação entre as duas versões evidencia que, nesta seção, enquanto Brandão opta por uma adaptação idiomática, incorporando referências próprias do universo pianístico, Julija Bal mantém-se mais fiel ao texto original, realizando modificações apenas em um aspecto ferramental. Nesse caso, as alterações restringem-se à altura, mediante o acréscimo de uma oitava no baixo e o deslocamento deste baixo para a oitava inferior. Trata-se de um procedimento recorrente na transcrição de obras violonísticas para o piano, visto que “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.” (Wolff & Allessandrini, 2007, p. 56).

Os exemplos a seguir referem-se à seção A', momento em que se intensificam as intervenções de Bal e se observa maior fidelidade por parte de Vieira Brandão.

Figura 5- Estudo n.º 6 de Villa-Lobos, versão original para violão (c. 28–31)



Fonte: Heitor Villa-Lobos, *Douze Études pour guitare*. Paris: Max Eschig, 1953, p. 14.

Figura 6- Estudo n.º 6 de Villa-Lobos, reelaboração de Julija Bal, (c. 28–31)



Fonte: Julija Bal, *12 Études for the Guitar of Heitor Villa-Lobos Transcribed for the Piano*, p. 45.

Figura 7- Estudo n.º 6 de Villa-Lobos, reelaboração de Vieira Brandão, (c. 28–31)



Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor; BRANDÃO, José Vieira (Transcr.). Estudo n. 6: para piano [Manuscrito]. Rio de Janeiro, 1996. Acervo do Instituto Piano Brasileiro.

Este trecho corresponde à reitação variada das seções A e B. Na versão original, Villa-Lobos introduz baixos em contratempo aos acordes com o objetivo de criar contraste em relação à seção precedente. Esse procedimento enriquece a textura musical e produz uma variação necessária diante da repetição dos materiais harmônicos e melódicos.

Nesse ponto, observamos uma inversão das posturas adotadas por Bal e Vieira Brandão. Enquanto na primeira seção Julija Bal manteve-se mais próxima da escrita original e Vieira Brandão optou por intervenções, nesta passagem ocorre o contrário. Para expressar a variação textural presente na obra, Bal recorre à criação de rápidas linhas cromáticas, assumindo uma postura mais interventiva. A estratégia adotada por Julija apresenta

semelhanças com o que ocorre, por exemplo, no Étude de Concert S.144 n.º 2, *La Leggerezza*, de Liszt. Nesse estudo, a seção inicial (Figura 8) é constituída por uma melodia *cantabile* na mão direita, enquanto a mão esquerda apresenta baixos que sustentam a estrutura harmônica. Na sua variação (figura 9) observamos a presença de melodias cromáticas rápidas na mão direita que ampliam a densidade textural e o virtuosismo da escrita pianística, enquanto a mão esquerda continua a dar suporte harmônico.

Figura 8- Étude de Concert S.144, n.º 2 (*La Leggerezza*), de Liszt, (c.11-12)



Fonte: LISZT, Franz. Étude de concert S.144 n.º 2 – *La leggerezza*. München: Henle Verlag, ed. Peter Jost, comp. 11–12.

Figura 9- Étude de Concert S.144, n.º 2 (*La Leggerezza*), de Liszt, (c. 41-42)



Fonte: LISZT, Franz. Étude de concert S.144 n.º 2 – *La leggerezza*. München: Henle Verlag, ed. Peter Jost, comp. 11–12

Com isso, nosso objetivo é evidenciar a recorrência deste procedimento de variação musical na literatura pianística. A criação de melodias cromáticas rápidas cumpre uma dupla função: por um lado, promove a variação do material musical; por outro, oferece ao pianista a oportunidade de desenvolver o toque *leggero* por meio do estudo de trechos dessa natureza. A intervenção realizada por Julija Bal incide parcialmente sobre aspectos estruturais da obra, conforme a classificação proposta por Pereira (2011), especialmente no que se refere às dimensões melódica e rítmica. Apesar dessas modificações, o sentido harmônico da versão original permanece preservado por meio da condução dos baixos na mão esquerda. Brandão, por sua vez, preserva de forma mais direta os elementos propostos por Villa-Lobos, incluindo

o efeito de contratempo proporcionado pelo tipo de escrita nesta seção A', se comparado ao desenho mais fluído das semicolcheias na seção A.

Os exemplos referentes à Coda são apresentados nas (Figuras 10, 11 e 12).

Figura 10 - Estudo n.º 6 de Villa-Lobos, versão original para violão (Coda)



Fonte: Heitor Villa-Lobos, *Douze Études pour guitare*. Paris: Max Eschig, 1953, p. 14.

Figura 11- Estudo n.º 6 de Villa-Lobos, reelaboração de Bal (Coda)



Fonte: Julija Bal, *12 Études for the Guitar of Heitor Villa-Lobos Transcribed for the Piano*, p. 45.

Figura 12 - Estudo n.º 6 de Villa-Lobos, reelaboração de Vieira Brandão (Coda)

Fonte: VILLA-LOBOS, Heitor; BRANDÃO, José Vieira (Transcr.). Estudo n. 6: para piano [Manuscrito]. Rio de Janeiro, 1996. Acervo do Instituto Piano Brasileiro.

No original para violão, a seção Coda retoma a mesma sequência de acordes que caracteriza a abertura das demais seções da obra, reforçando a unidade estrutural do discurso musical. Harmonicamente, este trecho se direciona a um ponto de repouso sobre o acorde de Dó maior. Contudo, o encerramento é realizado após a execução do Mi menor nos dois



compassos seguintes, seguido da utilização de harmônicos naturais, recurso idiomático recorrente na escrita para violão. A exploração desses harmônicos produz uma sonoridade etérea e ressonante, contribuindo para o caráter dissolutivo e contemplativo que marca a conclusão da obra.

Em sua versão, Julija Bal opta por uma seção que em nada se assemelha ao original, empregando bordaduras cromáticas sobre os acordes por meio de gestos rápidos - acordes estes que não estão presentes na versão original. Embora esse procedimento produza uma impressão de difícil execução, sua realização apresenta dificuldade moderada, em razão da alternância de alguns acordes entre teclas brancas e pretas, que favorece uma disposição confortável da mão. É possível que a realização desta seção esteja relacionada ao tratamento conferido por Bal à seção precedente, caracterizada por movimentos de maior agilidade. Nesse contexto, a *Coda* assume a função de ponto culminante do discurso musical, intensificando o impulso expressivo construído ao longo da seção anterior. Dessa forma, Bal promove alterações em todos os aspectos estruturais propostos por Pereira, incidindo sobre os parâmetros rítmico, harmônico, melódico e formal, promovendo o efeito surpreendente de antítese no ouvinte que conhece a versão original.

A versão de Vieira Brandão combina fidelidade ao original com intervenções em aspectos ferramentais, realizadas com a finalidade de reforçar o caráter grandioso sugerido pelo reelaborador no início da seção. Embora mantenha a progressão harmônica da obra original, Brandão opta por expandir a *Coda*, prolongando a sequência de acordes por mais um compasso. Além disso, nos dois últimos compassos dessa progressão, amplia a textura ao acrescentar um dobramento de oitava na nota mais grave dos acordes executados pela mão esquerda. Nesse trecho, explora praticamente toda a tessitura do instrumento. Ao mesmo tempo, preserva o caráter etéreo e dissolutivo presente na versão original. Para representar o efeito ressonante dos harmônicos naturais escritos por Villa-Lobos, escreve uma melodia no extremo agudo do piano, favorecendo uma maior ressonância sonora.

A partir da análise das reelaborações, é possível sumarizar os procedimentos levando em conta o procedimento predominante, o objetivo musical, os aspectos modificados e o grau de fidelidade ao original (Quadro 2).





Quadro 2 – Síntese dos procedimentos de reelaboração de Julija Bal e José Vieira Brandão

Reelaborador	Seção	Procedimento predominante	Objetivo Musical	Aspectos Modificados	Grau de fidelidade ao original
Bal	A	Acrescenta oitava no baixo	Ampliar a sonoridade	Altura	Alto
Bal	A'	Propõe nova textura através de melodias rápidas constantes	Variar a textura e ampliar o virtuosismo	Melodia, ritmo e caráter	Médio
Bal	B	Idem A	Idem A	Idem A	Idem A
Bal	B'	Idem A'	Idem A'	Idem A'	Idem A'
Bal	Coda	Recompõe a seção	Construir um clímax para finalizar e um contraste em relação ao original	Melodia, harmonia, ritmo e forma	Baixo
Vieira Brandão	A	Arpeja os acordes e altera de 2/4 para 4/4	Aproxima a escrita dos gêneros típicos das obras para teclado	Ritmo e textura	Médio
Vieira Brandão	A'	Maior similaridade com o texto musical original	Evidenciar a variação proposta por Villa-Lobos	Poucas alterações	Alto
Vieira Brandão	B	Arpeja os acordes	Aproxima a escrita dos gêneros típicos das obras para teclado	Ritmo e textura	Médio
Vieira Brandão	B'	Arpeja os acordes	Aproxima a escrita dos gêneros típicos das obras para teclado	Ritmo e textura	Médio
Vieira Brandão	Coda	Expande a escrita mantendo a harmonia	Grandiosidade e preservar o efeito dos harmônicos	Textura e tessitura	Alto

Fonte: Elaborado pelo autor.



Considerações finais

Como notado anteriormente, a comparação entre as reelaborações de Vieira Brandão e Bal mostrou que, embora ambas sejam apresentadas pelos próprios autores como transcrições, elas acabam ocupando posições diferentes dentro do que Pereira (2011) define como práticas de reelaboração musical. Em vários momentos, as duas versões preservam elementos da obra original, mas também realizam intervenções modificando aspectos estruturais e explorando possibilidades próprias da escrita pianística.

De maneira geral, Vieira Brandão procura manter uma relação mais próxima com o texto de Villa-Lobos. Mesmo quando altera ritmo, textura ou amplia a tessitura do piano, essas mudanças parecem estar voltadas principalmente para adaptar a escrita ao novo instrumento sem perder o caráter da obra. Já Julija Bal assume uma postura mais livre em determinados trechos, principalmente na seção A' e na Coda, propondo soluções que recriam parte do material musical e aproximam sua versão de uma escrita mais autoral.

Essas diferenças mostram que a fidelidade ao original não depende apenas da quantidade de alterações realizadas, mas também da forma como cada reelaborador entende o próprio processo de reelaborar uma obra. Enquanto Brandão parece buscar uma tradução da linguagem do violão para o piano, Bal utiliza o material de Villa-Lobos como ponto de partida para construir uma leitura mais pessoal, sem deixar de preservar elementos importantes da identidade da obra.

Por fim, a análise reforça a ideia de que essas reelaborações não devem ser entendidas apenas como versões para outro instrumento, mas como interpretações que revelam diferentes concepções sobre a escrita pianística e sobre as possibilidades da reelaboração musical.



Referências

ALLESSANDRINI, Olinda; WOLFF, Daniel. Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 16, p. 54-66, 2007.

BRACHER, Gustavo Frederico Bracher e Silva. O idiomatismo composicional de Juarez Moreira no álbum RIVA e transcrição comentada de quatro peças. 2018. 164 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

CARLEVARO, Abel. Technique, Analysis and Interpretation of the Guitar Works of Heitor Villa-Lobos: 12 Studies (1929). Heidelberg: Chanterelle, 1988. (Guitar Masterclass, v. 3).

DELNERI, Celso Tenório. A técnica idiomática de composição na obra de Abel Carlevaro. 2015. 130 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PEREIRA, Flávia Vieira. As práticas de reelaboração musical. 2011. 259 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

VILLA-LOBOS, Heitor. Cinq Préludes (transcrits d'après les 5 Préludes pour guitare par José Vieira Brandão). Paris: Éditions Max Eschig, 1970. 1 partitura. Piano.

VILLA-LOBOS, Heitor. Douze Études (1929). Paris: Éditions Max Eschig, 1955. 1 partitura. Violão.

VILLA-LOBOS, Heitor; BRANDÃO, José Vieira (Transcr.). Estudo nº 6 [Manuscrito]. Rio de Janeiro: Acervo do Instituto Piano Brasileiro, 1996. 1 partitura. Piano.

