

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

HEITOR VILLA-LOBOS, O VIOLONCELO E SEU IDIOMATISMO

HUGO VARGAS PILGER

RIO DE JANEIRO, 2012

HEITOR VILLA-LOBOS, O VIOLONCELO E SEU IDIOMATISMO.

por

HUGO VARGAS PILGER

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, sob a orientação da Professora Dr<sup>a</sup> Lúcia Silva Barrenechea.

Rio de Janeiro, 2012

Pilger, Hugo Vargas.  
P638 Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo / Hugo Vargas Pilger, 2012.  
xxii, 281f. ; 30 cm + DVD

Orientador: Lúcia Silva Barrenechea.  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 2. Violoncelo. 3. Idiomatismo. I. Barrenechea, Lúcia Silva. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro . Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD – 780.92



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO**

Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM  
Mestrado e Doutorado

“HEITOR VILLA-LOBOS, o violoncelo e seu idiomatismo”

por

Hugo Vargas Pilger

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Lúcia Silva Barrenechea (orientadora)

Profª Ms. Saloméa Gandelman

Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino

Conceito: APROVADO

FEVEREIRO DE 2012

*À minha esposa Maria de Fátima e meu querido filho Emanuel.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus professores de violoncelo, Milton Bock, por seu estímulo e dedicação; a Marcio Malard e Alceu Reis, por dividirem comigo seus preciosos conhecimentos, além de terem contribuído com entrevistas muito esclarecedoras.

Ao professor Marcio Carneiro, por ter ajudado a elucidar algumas dúvidas que pareciam insolúveis e por enviar informações relativas à técnica do violoncelo.

Ao maestro e compositor Alceo Bocchino, pelas preciosas informações referentes ao seu convívio histórico com Villa-Lobos.

Ao violoncelista Antonio Meneses, por disponibilizar seu precioso tempo, dividindo sua larga experiência e fornecendo informações importantíssimas.

Ao violoncelista Peter Dauelsberg, por elucidar de forma apaixonada, muitos aspectos de sua experiência com a obra de Villa-Lobos.

A violoncelista Atelisa Salles, por sua entrevista e constante apoio.

Ao violoncelista Marcelo Salles, por ter disponibilizado documentos importantes de seu acervo pessoal.

Ao pianista, amigo e companheiro de palco Ney Fialkow, por seus conselhos sempre pertinentes.

Ao pesquisador Vicente Salles, pela sua contribuição, enviando-me um exemplar de seu raro livro que trata da viagem de Villa-Lobos pelo norte do Brasil.

Ao pesquisador Francisco Orrú Azevedo pela gentileza de ter me enviado sua dissertação de mestrado, *Fantasia Concertante Para Orquestra de Violoncelos de Heitor Villa-Lobos: Contextualização Histórico-Musical e Análise Idiômático-Interpretativa*.

Ao maestro Roberto Duarte, por dividir seus conhecimentos, concedendo-me uma importante entrevista.

A Phillip Doyle, por me presentear com um cd contendo depoimentos de Villa-Lobos que, sem dúvida alguma, é um verdadeiro tesouro.

A Alexei Michailovsky, por suas informações sempre entusiasmadas sobre o Novachord.

A Paulo Aragão por esclarecer dúvidas sobre ritmos brasileiros.

Ao diretor da Escola de Música da UFRJ André Cardoso, por ter-me permitido copiar da biblioteca da universidade partituras de obras que Villa-Lobos executou ao violoncelo e que se encontram fora de catálogo.

A Mark Bussell e Flora Gabriela Rodrigues Alves, por revisar com bastante envolvimento as minhas traduções do inglês.

A Carla Rincón por me socorrer nas dúvidas da língua espanhola.

A Véra Lucia dos Reis, por traduzir os textos em francês e por revisar com muito envolvimento este extenso trabalho.

Ao Museu Villa-Lobos e seus queridos funcionários, Pedro Belchior e Cláudia Leopoldino, por terem me ajudado a selecionar os documentos necessários, e especialmente a Marcelo Rodolfo, por seu irrestrito apoio.

Aos meus colegas da Orquestra Petrobras Sinfônica e Quarteto Radamés Gnattali, por me ajudarem a conciliar os horários nem sempre favoráveis dos ensaios e aulas.

Ao professor Marcos Lucas, por ter ajudado a direcionar minha dissertação à área adequada.

Ao professor e contrabaixista Antonio Arzolla por disponibilizar livros de seu acervo particular.

Aos professores que tive durante o curso de mestrado (Luis Otávio Braga, Laura Rónai, Sérgio Barrenechea, Lúcia Barrenechea, Luis Carlos Justi, Nicolas de Souza

Barros, Salomea Gandelman, Alysio de Mattos, Nailson Simões e Mirna Rubim).  
Saibam que todos contribuíram para a realização deste trabalho.

Às professoras Salomea Gandelman e Carole Gubernikoff, por suas preciosas observações durante a qualificação deste trabalho.

Ao Sr. Aristides Antônio Domingos e Ana Cristina Neiva, funcionários do PPGM da Unirio, por estarem sempre prontos a ajudar.

Ao Professor Sérgio Barrenechea, que com seu conhecimento, me ajudou muito nos momentos de dúvidas.

À professora Lúcia Barrenechea, minha dedicada orientadora, que com suas observações, canalizou de maneira eficaz minhas ideias, por vezes um tanto caóticas.

Aos meus pais e irmãos, por me apoiarem quando resolvi seguir a carreira de músico.

À minha esposa Maria de Fátima e ao meu querido filho Emanuel, por compreenderem minha ausência, (embora muitas vezes estando ao lado deles), para que pudesse mergulhar mais profundamente no universo instigante de Villa-Lobos.

Finalmente, minha gratidão a Deus, por ter me dado saúde, discernimento e a possibilidade de exercer esta profissão que tanto amo.

Tenho a consciência de que corro o risco de esquecer alguém, e por isso, peço desculpas desde já por eventuais omissões.

*“Não será um público que irá  
julgar as suas artes e sim  
as artes que mostram a  
cultura de um povo”*

Heitor Villa-Lobos

PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar e discutir a importância que o violoncelo teve na trajetória do compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959), bem como identificar os principais elementos idiomáticos que aplicou e desenvolveu em suas inúmeras composições para o instrumento. Para isso foram adotados três procedimentos: (1) a leitura das publicações que abordam a relação de Villa-Lobos com o violoncelo, bem como o idiomatismo por ele desenvolvido, como as de Felipe José Avellar de Aquino (2000), Yi-Shien Lien (2003) e Humberto Amorim (2009), (2) a leitura de outras publicações que tratam dos recursos idiomáticos musicais com o intuito de obter mais ferramentas teóricas para a análise e que, por sua vez, também trazem informações biográficas importantes e (3) a análise das partituras manuscritas e editadas de sua obra para violoncelo. Como parte dos resultados, constatamos que o fato de Villa-Lobos ter sido violoncelista, influenciou de fato suas obras para o instrumento, e que essas obras proporcionam fonte importantíssima para o entendimento do idiomatismo do violoncelo, portanto merecendo mais atenção por parte dos intérpretes.

Palavras-chave: Villa-Lobos - Violoncelo - Idiomatismo

PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, the cello and its idiomatism*. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## ABSTRACT

This work aims to analyse and discuss the importance of the cello on Heitor Villa-Lobos' (1887-1959) career as a composer, it also intends to indentify the main idiomatic elements he applied and developed on his many compositions for the instrument. In order to achieve it, three procedures were adopted: (1) the reading of publications that approach the relationship between Villa Lobos and the cello, as well as the idiomatism developed by him, such as Felipe José Avellar de Aquino (2000), Yi-Shien Lien (2003), and Humberto Amorim (2009), (2) the reading of other publications that deal with the idiomatic musical resources with the purpose of obtaining more theoretical tools for the analysis, which can also add important biographical information about the composer, and (3) the analysis of edited and handwritten scores of works cello works. As part of the results, we discovered that the fact that Villa-Lobos was a cellist himself influenced his work for the instrument, and that this work consists of an important source for the understanding of the idiomatism of the cello, which therefore deserves more attention by the performers.

Keywords: Villa-Lobos - Cello - Idiomatism

# SUMÁRIO

## Conteúdo

SUMÁRIO.....	IX
LISTA DE FIGURAS.....	XI
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS.....	XIV
LISTA DE QUADROS.....	XXII
INTRODUÇÃO.....	1
<b>CAPÍTULO 1 - VILLA-LOBOS E O VIOLONCELO.....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 2 - AS COMPOSIÇÕES DE VILLA-LOBOS PARA VIOLONCELO.....</b>	<b>55</b>
2.1 OBRAS PARA VIOLONCELO E PIANO.....	60
2.2 TRANSCRIÇÕES DE OBRAS DE OUTROS AUTORES PARA VIOLONCELO E PIANO.....	72
2.3 <i>BACHIANAS BRASILEIRAS</i> .....	74
2.4 OBRAS PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA.....	95
2.5 OBRAS PARA ORQUESTRA DE VIOLONCELOS.....	115
2.6 OS TRIOS COM PIANO.....	117
2.7 OS QUARTETOS DE CORDAS.....	120
2.8 MÚSICA DE CÂMARA PARA FORMAÇÕES DIVERSAS.....	139
<b>CAPÍTULO 3 - O IDIOMATISMO DESENVOLVIDO POR VILLA-LOBOS NAS SUAS OBRAS PARA VIOLONCELO.....</b>	<b>152</b>
3.1. IDIOMATISMO DIRETO.....	160
3.1.1 <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente.....	160
3.1.2 <i>Pizzicato</i> de mão esquerda.....	169
3.1.3 Efeitos ou ruídos (Técnica expandida).....	170
3.1.4 <i>Sul ponticello</i> .....	175
3.1.5. <i>Tremolo</i> .....	177
3.1.6 <i>Glissandos</i> .....	179
3.1.7 Escala cromática descendente de efeito.....	185
3.1.8 <i>Cantabile</i> .....	188
3.1.9 Acordes.....	190
3.1.10 Arpejos.....	194
3.1.11 Cordas duplas.....	194
3.1.12 Cordas soltas.....	198
3.1.13 Cordas soltas como elemento mediador entre mudança de cordas ou posições.....	202
3.1.14 Pedal.....	204
3.1.15 Timbragem de corda específica.....	208
3.1.16 Exploração de grande extensão do instrumento.....	210
3.1.17 Duas ou mais vozes independentes.....	211
3.1.18 Movimento convergente das vozes.....	212
3.1.19 Golpes de arco.....	215
3.1.20 Harmônicos naturais e artificiais.....	217
3.1.21 Ligadura e mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo.....	224
3.1.22 Paralelismo horizontal e vertical (digitação similar ou topografia do espelho).....	228
3.1.23. <i>Surdina</i> .....	231

3.2. IDIOMATISMO INDIRETO .....	234
3.2.1 Teclas Brancas e Pretas ou Topografia do Teclado.....	234
3.2.2 Justaposição de quartas.....	240
3.2.3 Escrita retratando sons da natureza .....	241
3.2.4 Finais em uníssono .....	246
3.2.5 Polirritmia.....	248
3.2.6. Trinado (ou <i>tremolo</i> ) medido .....	251
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>255</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>258</b>
<b>ANEXO 1 .....</b>	<b>271</b>
<b>ANEXO 2 .....</b>	<b>274</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cartão Postal que reproduz óleo atribuído a Roca, representando Villa-Lobos tocando violoncelo. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.....	8
Figura 2. Reprodução de pintura de J. Rosa impressa na capa do encarte do long play <i>Villa-Lobos par lui même</i> . Fonte: EMI-França, 1958. ....	8
Figura 3. Programa do concerto realizado no dia 13 de agosto de 1904, no Rio de Janeiro. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	19
Figura 4. Programa do concerto realizado no dia 26 de abril de 1908, em Paranaguá. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	21
Figura 5. Epígrafe da <i>Gavotte-Scherzo</i> da <i>Pequena Suíte</i> de Heitor Villa-Lobos. Fonte: manuscrito, 1914. Acervo do Museu Villa-Lobos. ....	22
Figura 6. Programa do concerto realizado no dia 06 de junho de 1909, no Rio de Janeiro. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	26
Figura 7. Programa do concerto realizado no dia 07 de setembro de 1911, em Manaus. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	31
Figura 8. Programa do concerto realizado no dia 15 de abril de 1912, em Belém do Pará. Fonte: Salles, 1994, p. 33. ....	32
Figura 9. Programa do concerto realizado no dia 23 de junho de 1912, em Manaus. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	33
Figura 10. Programa do concerto realizado no dia 29 de janeiro de 1915, em Friburgo. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	35
Figura 11. Programa do concerto realizado no dia 09 de fevereiro de 1915, em Friburgo. Fonte: Guimarães, 1972, p. 19.....	36
Figura 12. Programa do concerto realizado no dia 28 de fevereiro de 1915, em Friburgo. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	37
Figura 13. Reclame do concerto ocorrido em março de 1915. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.....	38
Figura 14. Programa do concerto realizado no dia 05 de janeiro de 1919, no Rio de Janeiro. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	40
Figura 15. Reclame do concerto realizado no dia 04 de julho de 1931, em Cachoeira Paulista. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	45
Figura 16. Programa do concerto realizado no dia 04 de julho de 1931, em Cachoeira Paulista. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	46
Figura 17. Programa do concerto realizado no dia 06 de agosto de 1931, em Itu. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	47
Figura 18. Programa do concerto realizado em janeiro de 1932, em Pirajuí. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	48
Figura 19. Foto de Pablo Casals com dedicatória a Villa-Lobos em 1937. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.....	53
Figura 20. Foto tirada durante a <i>International Pablo Casals Competition</i> no México, 1959. Da esquerda para a direita: Andrés Navarra, Zara Nelsova, Villa-Lobos, Milòs Sádlo, Gaspar Cassadó, Pablo Casals, Ruben Montiel, Mstislav Rostropovich, Adolfo Odnoposoff, Maurice Eisenberg, Blas Galindo. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	56
Figura 21. Lista de movimentos da <i>Pequena Suíte</i> . Fonte: manuscrito, 1914. Heitor Villa-Lobos, <i>Pequena Suíte</i> , final da <i>Gavotte-Scherzo</i> . ....	63
Figura 22. Lista de movimentos da <i>Pequena Suíte</i> . Fonte: Artur Napoleão, 1913. Heitor Villa-Lobos, <i>Pequena Suíte</i> [s.p.].....	64
Figura 23. Data da parte editada da <i>Pequena Suíte</i> . Fonte: Artur Napoleão, 1913. Heitor Villa-Lobos, <i>Pequena Suíte - Romancette</i> .....	64

Figura 24. Epígrafe da <i>Berceuse, Opus 50</i> . Fonte: manuscrito [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, <i>Berceuse, Opus 50</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	66
Figura 25. Nota de rodapé da <i>Berceuse, Opus 50</i> . Fonte: manuscrito, 1915. Heitor Villa-Lobos, <i>Berceuse, Opus 50</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	66
Figura 26. Epígrafe do <i>Capricho, Opus 49</i> . Fonte: manuscrito, [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, <i>Capricho, Opus 49</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	67
Figura 27. Epígrafe da <i>Élégie, Opus 87</i> . Fonte: manuscrito, [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, <i>Élégie</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	68
Figura 28. Epígrafe de <i>O Canto do Capadócio</i> . Fonte: manuscrito [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, <i>O Canto do Capadócio</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	84
Figura 29. Epígrafe de <i>O Canto da Nossa Terra</i> . Fonte: manuscrito, [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, <i>O Canto da Nossa Terra</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	84
Figura 30. Epígrafe de <i>O Trenzinho do Caipira</i> . Fonte: manuscrito da parte de piano, [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, <i>O Trenzinho do Caipira</i> (versão para violoncelo e piano) comp. 1-8. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	86
Figura 31. Descrição dos movimentos da <i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> . Fonte: manuscrito, 1938. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	94
Figura 32. Data de composição da parte editada do <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> . Fonte: Edição Max Eschig, 1928. Heitor Villa-Lobos, <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 - Allegro com brio</i> . ....	101
Figura 33. Data de composição do <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> . Fonte: manuscrito, 1915. Heitor Villa-Lobos, <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 - Allegro com brio</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	102
Figura 34. Epígrafe da <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, Nova York, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra - Largo</i> . Acervo pessoal de Marcelo Salles. ....	106
Figura 35. Assinatura datada de Villa-Lobos. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, Nova York, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra - Allegro expressivo</i> . Acervo pessoal de Marcelo Salles. ....	106
Figura 36. Programa do concerto realizado no dia 08 de outubro de 1946, no Rio de Janeiro. Fonte: acervo Museu Villa-Lobos. ....	110
Figura 37. Foto de Heitor Villa-Lobos ao piano e Aldo Parisot ao violoncelo. Fonte: <a href="http://villa-lobos.blogspot.com">http://villa-lobos.blogspot.com</a> . Direitos reservados. ....	114
Figura 38. Heitor Villa-Lobos regendo concerto com 32 violoncelistas da The Violoncello Society e a soprano Phyllis Curtis, no Town Hall de Nova York em 10/12/1958. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos. ....	116
Figura 39. Epígrafe do <i>Quarteto n° 1, Opus 50</i> . Fonte: manuscrito, 1915. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 1, Opus 50 - Andante</i> , comp. 1-5. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	124
Figura 40. Página de rosto do <i>Quarteto n° 2, Opus 56</i> . Fonte: manuscrito, 1915/1916. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 2, Opus 56</i> – parte de violoncelo. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	127
Figura 41. Assinatura datada de Villa-Lobos. Fonte: manuscrito, 1915/1916. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 2, Opus 56</i> - parte do violoncelo. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	128
Figura 42. Assinatura datada de Villa-Lobos. Fonte: manuscrito, 1915. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 2, Opus 56</i> - parte de viola. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	128
Figura 43. Epígrafe do <i>Quarteto n° 3, Opus 59</i> . Fonte: manuscrito, 1916a. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n°3, Opus 59</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	129
Figura 44. Epígrafe do <i>Scherzo do Quarteto n° 3, Opus 59</i> . Fonte: manuscrito, [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 3, Opus 59</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	129

Figura 45. Escritos de Villa-Lobos no <i>Quarteto n° 6</i> . Fonte: manuscrito, 1938a. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 6</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	131
Figura 46. Título rabiscado do <i>Quarteto n° 6</i> . Fonte: manuscrito, 1938b. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 6</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	132
Figura 47. Epígrafe da partitura editada do <i>Moderé</i> do <i>Choros Bis</i> . Fonte: Max Eschig, 1930. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis - Moderé</i> . ....	145
Figura 48. Epígrafe do <i>Moderé</i> do <i>Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1929. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis - Moderé</i> , comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	145
Figura 49. Epígrafe da partitura editada do <i>Lent</i> do <i>Choros Bis</i> . Fonte: Max Eschig, 1930. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis – Lent-Animé</i> . ....	145
Figura 50. Epígrafe do <i>Lent</i> do <i>Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1928. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis - Lent-Animé</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	145
Figura 51. Folha de rosto da parte do violoncelo do <i>Moderé - Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1928. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis - Moderé</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	146
Figura 52. Epígrafe da parte do violoncelo do <i>Moderé - Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1929. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis - Moderé</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	146
Figura 53. Folha de rosto da parte do violino dos <i>Moderé - Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1928. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis - Moderé</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	147
Figura 54. Epígrafe da parte do violino do <i>Moderé – Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1929. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis - Moderé</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	147
Figura 55. Epígrafe da parte do violino do <i>Lent – Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1928. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis – Lent-Animé</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	148
Figura 56. Posição da mão no trecho do <i>Quarteto n° 12</i> reproduzido no Exemplo musical 63 sem o uso da digitação compacta. ....	197
Figura 57. Posição da mão no trecho do <i>Quarteto n° 12</i> reproduzido no Exemplo musical 63 com o uso da digitação compacta. ....	198
Figura 58. Esquema feito por Villa-Lobos dos harmônicos naturais disponíveis no violoncelo. Fonte: manuscrito, 1916. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 2 – Scherzo</i> , parte do violoncelo. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	221

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1. Início da <i>Gavotte, Opus 112</i> . Fonte: Edito Musica Budapeste, 1990. Sebastian Lee, <i>Gavotte, Opus 112</i> , comp. 1-6. ....	23
Exemplo musical 2. Início da <i>Gavotte-Scherzo</i> . Fonte: Arthur Napoleão, 1913. Heitor Villa-Lobos, <i>Pequena Suíte - Gavotte-Scherzo</i> , comp. 1-5.....	23
Exemplo musical 3. Parte “B” da <i>Gavotte, Opus 112</i> . Fonte: Edição Edito Musica Budapeste, 1990. Sebastian Lee, <i>Gavotte, Opus 112</i> , comp. 24-27.....	24
Exemplo musical 4. Parte “B” da <i>Gavotte-Scherzo</i> . Fonte: Arthur Napoleão, 1913. Heitor Villa-Lobos, <i>Pequena Suíte - Gavotte-Scherzo</i> , comp. 34-37. ....	24
Exemplo musical 5. Arpejo em harmônicos na <i>Gavotte, Opus 112</i> . Fonte: Edito Musica Budapeste, 1990. Sebastian Lee, <i>Gavotte, Opus 112</i> , comp. 38-40.....	24
Exemplo musical 6. Arpejos em harmônicos no <i>Quarteto n° 5</i> . Fonte: Associated Music, 1948. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 5 - Allegro</i> , comp. 40-48. ....	25
Exemplo musical 7. <i>Cantabile</i> do violoncelo e acompanhamento do piano em “ondas” em <i>O Cisne</i> . Fonte: Carl Fischer, 1907. Camile Saint-Saëns, <i>O Cisne</i> , de <i>O Carnaval dos Animais</i> , comp. 1-8. ....	27
Exemplo musical 8. <i>Cantabile</i> do violoncelo e acompanhamento do piano em “ondas” em <i>O Canto do Cisne Negro</i> . Fonte: Arthur Napoleão, 1917. Heitor Villa-Lobos, <i>O Canto do Cisne Negro</i> , de <i>O Naufrágio de Kleônicos</i> , comp. 1-3. ....	28
Exemplo musical 9. Final em <i>pianíssimo</i> em <i>O Cisne</i> . Fonte: Carl Fischer, 1907. Camile Saint-Saëns, <i>O Cisne</i> , de <i>O Carnaval dos Animais</i> , comp. 25-28. ....	29
Exemplo musical 10. Final em <i>morrendo</i> em <i>O Canto do Cisne Negro</i> . Fonte: Arthur Napoleão; 1917. Heitor Villa-Lobos, <i>O Canto do Cisne Negro</i> , de <i>O Naufrágio de Kleônicos</i> , comp. 32-35. ....	29
Exemplo musical 11. Recorte da <i>Divagação</i> . Fonte: manuscrito [s.d.], Heitor Villa-Lobos, <i>Divagação</i> , comp. 22. Acervo do Museu Villa-Lobos.....	72
Exemplo musical 12. Recorte da <i>Bachianas Brasileiras n° 9</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo, 1948. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 9 - Fuga</i> , comp. 1.72	
Exemplo musical 13. Partitura de <i>O Trenzinho do Caipira</i> escrita a lápis e posteriormente reforçada com tinta. Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, <i>O Trenzinho do Caipira</i> , comp. 1-12. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	86
Exemplo musical 14. Mudanças de compasso na <i>Ária (Cantilena)</i> da <i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> . Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 5 – Ária (Cantilena)</i> , comp. 1-18. ....	90
Exemplo musical 15. Outro texto da <i>Ária (Cantilena)</i> da <i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> . Fonte: manuscrito, 1938. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 5 - Ária (Cantilena)</i> , p. 9-16. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	92
Exemplo musical 16. Final do <i>Largo</i> da <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra - Largo</i> , 4 comp. finais.....	104
Exemplo musical 17. <i>Tresillo</i> do início do <i>Allegro expressivo</i> da <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Allegro expressivo</i> , comp. 1-7. ....	109
Exemplo musical 18. <i>Allegro</i> do <i>Quarteto n° 14</i> . Fonte: manuscrito, 1953. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 14 - Allegro</i> , comp. 1-2. Acervo Museu Villa-Lobos.....	135
Exemplo musical 19. Esboço do <i>Quarteto n° 18</i> . Fonte: manuscrito [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 18</i> , comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	137
Exemplo musical 20. Fonte: manuscrito compacto, 1950. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 12 - Allegro</i> , comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	138

Exemplo musical 21. Fonte: manuscrito compacto, 1954. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 15 - Allegro non troppo</i> , comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos.....	138
Exemplo musical 22. Trecho extremamente agudo na parte do 1° violino no <i>Quarteto n° 8</i> . Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 8 – Allegro</i> , comp. 131-138. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	156
Exemplo musical 23. Escrita em <i>pizzicato</i> que remete ao violão na <i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> . Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 5 - Aria (Cantilena)</i> , comp. 1-4. ....	161
Exemplo musical 24. O uso de <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente no Estudo n° 22 de Popper. Fonte: International Music Company, 1982. David Popper, 40 Studies, High School, Opus 73, comp. 1-5. ....	162
Exemplo musical 25. O uso de <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente em Brahms. Fonte: Simrock, 1883. Johannes Brahms, <i>Piano Trio n° 2 – Scherzo</i> , 6 comp. finais. ....	162
Exemplo musical 26. O uso de <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente em Dvorak. Fonte: Breitkopf, 1984. Antonin Dvorak, <i>Concerto para violoncelo e orquestra em si menor, Opus 104 – Adagio ma no troppo</i> , comp. 105-118. ....	163
Exemplo musical 27. O uso de <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente em Prokofiev. Fonte: Leeds Music, 1949. Sergei Prokofiev <i>Sonata for Violoncello and Pianoforte, Opus 119 – 1° mov.</i> , 4 comp. antes do n° 19 até o fim.....	163
Exemplo musical 28. <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente no <i>Quarteto n° 7</i> . Fonte: manuscrito, 1942. Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 7 – Allegro justo</i> , comp. 138-144. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	164
Exemplo musical 29. <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente no <i>Quarteto n° 8</i> . Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 8 - Allegro</i> , comp. 16-18. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	165
Exemplo musical 30. <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente no <i>Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1930. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis - Lent</i> , comp. 9-11. Acervo Museu Villa-Lobos.....	165
Exemplo musical 31. <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente no <i>Assobio a Jato</i> . Fonte: manuscrito, 1950. Heitor Villa-Lobos, <i>Assobio a Jato - Vivo</i> , comp. 54-58. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	165
Exemplo musical 32. <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente usado por Britten. Fonte: Faber Music Limited, 1986. Benjamin Britten, <i>Suite for Cello, Opus 72 - Bordone</i> , comp. 1-12. ....	166
Exemplo musical 33. <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: Associated Music, 1954. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra - Allegro expressivo</i> , comp. 39-46. ....	167
Exemplo musical 34. <i>Pizzicato</i> tocado com arco simultaneamente no <i>Poema da Criança e sua Mamã</i> . Fonte: Max Eschig, 1929. Heitor Villa-Lobos, <i>Poema da Criança e sua Mamã</i> , 2 comp. antes do n° 15 de ensaio até o fim. ....	168
Exemplo musical 35. <i>Pizzicato</i> de mão esquerda no <i>Quarteto n° 3, Opus 59</i> . Fonte: manuscrito, 1916b. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 3, Opus 59 - Scherzo (Pipocas)</i> , comp. 1-10. Acervo Museu Villa-Lobos.....	169
Exemplo musical 36. <i>Pizzicato</i> de mão esquerda no <i>Quarteto n° 12</i> . Fonte: manuscrito, 1950. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 12 - Allegretto (Ligeiro)</i> , comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	170
Exemplo musical 37. Efeitos ou ruídos na <i>Suíte Sugestiva</i> . Fonte: manuscrito, 1929. Heitor Villa-Lobos, <i>Suíte Sugestiva – Croche – Pied au Flic (Comédia)</i> .....	172
Exemplo musical 38. Efeitos ou ruídos no <i>Choros Bis</i> . Fonte: Max Eschig, 1930. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis – Lent-Animé</i> , comp. 38-44. ....	173

Exemplo musical 39. Efeitos ou ruídos no <i>Poema da Criança e sua Mamã</i> . Fonte: Max Eschig, 1929. Heitor Villa-Lobos, <i>Poema da Criança e sua Mamã</i> , comp. 54-69.....	174
Exemplo musical 40. Efeitos ou ruídos em <i>O Trenzinho do Caipira</i> . Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, <i>O Trenzinho do Caipira</i> , 6 últimos comp.. Acervo Museu Villa-Lobos.....	174
Exemplo musical 41. <i>Sul ponticello</i> no <i>Quarteto nº 2, Opus 56</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo, 1915. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto nº 2, Opus 56 - Presto final</i> . Acervo Museu Villa-Lobos. ....	176
Exemplo musical 42. <i>Sul ponticello</i> na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra - Molto Vivace</i> , comp. 40-50. Acervo particular de Marcelo Salles.....	177
Exemplo musical 43. <i>Tremolo</i> no <i>Quarteto nº 8</i> . Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto nº 8 - Scherzo</i> , comp. 119-125. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	178
Exemplo musical 44. <i>Tremolo</i> no <i>Quarteto nº 5</i> . Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto nº 5 - Vivo ed energico</i> , comp. 15-18. Acervo Museu Villa-Lobos..	178
Exemplo musical 45. <i>Glissando</i> com harmônicos e timbragem de corda específica no <i>Quarteto nº 16</i> . Fonte: manuscrito, 1955. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto nº 16 – Molto Allegro</i> , comp. 25-33. Acervo Museu Villa-Lobos.....	183
Exemplo musical 46. <i>Glissando</i> com cordas duplas no <i>Quarteto nº 8</i> . Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto nº 8 - Lento</i> , comp. 46-53. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	184
Exemplo musical 47. <i>Glissando</i> na <i>Bachianas Brasileiras nº 1</i> . Fonte: manuscrito, 1947. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras nº 1 - Prelúdio (Modinha)</i> , comp. 33-54. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	185
Exemplo musical 48. Elemento que Tchaikovsky usou nas <i>Variações Sobre um Tema Rococó</i> que possivelmente gerou a escala cromática descendente de efeito. Fonte: Edition Peters [s.d.] Peter I. Tchaikovsky, <i>Variationen über ein Rokoko-Thema, Opus 33, Var. IV</i> , comp. 16-19.....	186
Exemplo musical 49. Elemento que Tchaikovsky usou nas <i>Variações Sobre um Tema Rococó</i> que possivelmente gerou a escala cromática descendente de efeito. Fonte: Edition Peters [s.d.] Peter I. Tchaikovsky, <i>Variationen über ein Rokoko-Thema, Opus 33, Var. V</i> , excerto da cadência.....	186
Exemplo musical 50. Escala cromática descendente de efeito no <i>Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> . Fonte: Max Eschig, 1928. Heitor Villa-Lobos, <i>Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Allegro moderato</i> , excerto da cadência.....	186
Exemplo musical 51. Escala cromática descendente de efeito na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Molto Vivace</i> , comp. 51-53. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	187
Exemplo musical 52. Escala cromática descendente de efeito em <i>O Trenzinho do Caipira</i> . Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, <i>O Trenzinho do Caipira</i> , comp. 85-86. Acervo Museu Villa-Lobos.....	187
Exemplo musical 53. Escala cromática descendente de efeito no <i>Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1953. Heitor Villa-Lobos, <i>Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra</i> . 1 comp. antes de <i>Allegro energico</i> a 1 comp. antes do nº 2 deste mov.. Acervo Museu Villa-Lobos.....	187

Exemplo musical 54. <i>Cantabile</i> em <i>O Trenzinho do Caipira</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, [s.d.] - Cópia Ivan Azevedo. Heitor Villa-Lobos, <i>O Trenzinho do Caipira</i> , comp. 27-46. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	189
Exemplo musical 55. <i>Cantabile</i> em <i>O Canto do Cisne Negro</i> . Fonte: Edição Arthur Napoleão, 1917. Heitor Villa-Lobos, <i>O Canto do Cisne Negro</i> de <i>O Naufrágio de Kleônicos</i> , comp. 1-9. ....	189
Exemplo musical 56. <i>Cantabile</i> na <i>Fantasia para violoncelo orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Allegro expressivo</i> , comp. 98-127. Acervo particular de Marcelo Salles. ....	190
Exemplo musical 57. Acordes de três e quatro sons na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Allegro expressivo</i> , comp. 71-79. Acervo particular de Marcelo Salles. ....	192
Exemplo musical 58. Acordes de três e quatro sons na <i>Harmonias Soltas</i> . Fonte: Edição Arthur Napoleão, 1913. Heitor Villa-Lobos, <i>Pequena Suíte - Harmonias Soltas</i> .....	192
Exemplo musical 59. Acorde em uníssono na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Largo</i> , comp. 92-93. Acervo particular de Marcelo Salles. .	193
Exemplo musical 60. Acordes em <i>pizzicato</i> no <i>Quarteto n° 3, Opus 59</i> . Fonte: manuscrito, 1916b. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 3, Opus 59 - Scherzo (Pipocas)</i> , comp. 82-91. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	193
Exemplo musical 61. Arpejos com golpe de arco no <i>Quarteto n° 7</i> . Fonte: manuscrito, 1942. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 7 – Allegro</i> , 9 comp. 282-284. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	194
Exemplo musical 62. Cordas duplas no <i>Quarteto n° 16</i> . Fonte: manuscrito, 1955. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 16 - Molto Andante</i> , comp. 38-46. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	196
Exemplo musical 63. Cordas duplas com uso da digitação compacta no <i>Quarteto n° 12</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2011. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 12 - Andante maliconico</i> , comp. 132-135. ....	197
Exemplo musical 64. Corda solta no <i>Quarteto n° 5</i> . Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 5 - Allegro</i> , comp. 13-16. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	199
Exemplo musical 65. Corda solta no final do <i>Assobio a Jato</i> . Fonte: manuscrito, 1950. Heitor Villa-Lobos, <i>Assobio a Jato - Vivo</i> , 5 comp. finais. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	200
Exemplo musical 66. Acordes de cordas soltas na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Largo</i> , comp. 59-65. ....	201
Exemplo musical 67. Cordas soltas como elemento mediador entre mudança de cordas ou posições no <i>Choros Bis</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2011. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis – Lent-Animé</i> , comp. 17-21. ....	202
Exemplo musical 68. Cordas soltas como elemento mediador entre mudança de cordas ou posições com digitação similar na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Largo</i> , comp. 80-93. ....	203
Exemplo musical 69. Pedal da corda Ré solta na <i>Gavotte, Opus 112</i> de Lee. Fonte: Edição Editio Musica Budapeste, 1990. Sebastian Lee, <i>Gavotte, Opus 112</i> , comp. 34-37. ....	204

Exemplo musical 70. Pedal da corda Dó solta no <i>Quarteto n° 8</i> . Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto de Cordas n° 8 - Lento</i> , comp. 19-24. ....	205
Exemplo musical 71. Pedal da corda Ré solta usada por Britten na <i>Suíte n° 1 para violoncelo solo</i> . Fonte: Faber Music Limited, 1986. Benjamin Britten, <i>Suíte for Cello, Opus 72 – Bordone</i> , comp. 1-12. ....	206
Exemplo musical 72. Pedal resultante da execução intermitente da corda Dó solta em <i>O Trenzinho do Caipira</i> . Fonte: manuscrito [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, <i>O Trenzinho do Caipira</i> , do comp. 111-147. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	207
Exemplo musical 73. Timbragem de corda específica no <i>Quarteto n° 16</i> . Fonte: manuscrito, 1958. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 16 – Molto Allegro</i> , comp. 25-33. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	208
Exemplo musical 74. Timbragem de corda específica em <i>O Canto do Capadócio</i> . Fonte: manuscrito, 1930. Heitor Villa-Lobos, <i>O Canto do Capadócio</i> , comp. 18-20. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	209
Exemplo musical 75. Timbragem de corda específica em <i>O Canto da Nossa Terra</i> . Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, <i>O Canto da Nossa Terra</i> , comp. 1-12. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	209
Exemplo musical 76. Exploração de grande extensão do instrumento no <i>Choros Bis</i> . Fonte: Max Eschig, 1930. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis - Moderé</i> , comp. 21-24. ....	210
Exemplo musical 77. Exploração de grande extensão do instrumento no <i>Quarteto n° 16</i> . Fonte: manuscrito, 1955. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 16 – Molto Allegro</i> , 7 comp. finais. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	211
Exemplo musical 78. Vozes independentes no <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> . Fonte: Max Eschig, 1928. Villa-Lobos, <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Allegro Moderato</i> , excerto da cadência. ....	212
Exemplo musical 79. Movimento convergente das vozes no <i>Quarteto n° 16</i> . Fonte: manuscrito, 1955. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 16 – Allegro non Troppo</i> , comp. 1-14. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	213
Exemplo musical 80. Movimento convergente das vozes na <i>Dança (Martelo)</i> da <i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> . Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 5 - Dança (Martelo)</i> , comp. 104-112. ....	214
Exemplo musical 81. Uma forma de <i>Battuto col'arco</i> no <i>Quarteto n° 1, Opus 50</i> . Fonte: manuscrito, 1915. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 1, Opus 50 - Brincadeira</i> , comp. 30-34. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	215
Exemplo musical 82. <i>Saltellato</i> no <i>Quarteto n° 10</i> . Fonte: manuscrito, 1946. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 10 – Scherzo-Allegro Vivace</i> , comp. 1-4. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	216
Exemplo musical 83. <i>Ricochet saltato</i> no <i>Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito, 1953. Heitor Villa-Lobos, <i>Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra – Scherzo-Vivace</i> , comp. 1-17. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	216
Exemplo musical 84. Harmônicos naturais na <i>Gavotte n° 2, Opus 23</i> de Popper. Fonte: Max Eschig [s.d.]. David Popper, <i>Gavotte n° 2, Opus 23</i> . 11 comp. finais. ....	218
Exemplo musical 85. Harmônicos naturais no <i>Trio n° 2</i> . Fonte: Max Eschig, 1928. Heitor Villa-Lobos, <i>Deuxième Trio (1915), Berceuse-Barcarolla</i> , comp. 122-143. ...	218
Exemplo musical 86. Harmônicos naturais em cordas duplas no <i>Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1928/29. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis – Lent-Animé</i> , comp. 44-52. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	219
Exemplo musical 87. Harmônicos naturais em arpejos no <i>Quarteto n° 2, Opus 56</i> . Fonte: manuscrito, 1916. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 2, Opus 56 – Scherzo</i> , comp. 1-101. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	220

Exemplo musical 88. Harmônicos naturais tocados com <i>pizzicato</i> no <i>Quarteto n° 3, Opus 59</i> . Fonte: manuscrito, 1916b. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 3, Opus 59 - Molto Adagio</i> , comp. 8-10. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	221
Exemplo musical 89. Harmônicos naturais e um artificial no <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> . Fonte: manuscrito, 1915a. Heitor Villa-Lobos, <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Allegro com brio</i> , comp. 173-178. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	222
Exemplo musical 90. Harmônicos artificiais e um natural no <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> . Fonte: manuscrito, 1915b. Heitor Villa-Lobos, <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Tempo de Gavotta</i> , comp. 161-166. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	222
Exemplo musical 91. Harmônicos naturais e artificiais na <i>Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos</i> . Fonte: manuscrito, 1958. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos – Allegretto Scherzando-Allegro final</i> , comp. 9-12. ....	222
Exemplo musical 92. Harmônicos artificiais e um natural no <i>Quarteto n° 5</i> . Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 5 - Poco Andantino</i> , comp. 31-33. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	223
Exemplo musical 93. Harmônicos artificiais no <i>Trio n° 3</i> . Fonte: Max Eschig, 1929. Heitor Villa-Lobos, <i>Trio n° 3 (1918) para piano, violino e violoncelo, Allegro spiritoso</i> , comp. 232-256. ....	223
Exemplo musical 94. Ligaduras e mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo na <i>Bachianas Brasileiras n° 1</i> . Fonte: Associated Music, 1948. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 1 - Introdução (Embolada)</i> , comp. 123-132. ....	224
Exemplo musical 95. Mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo no <i>Quarteto n° 4</i> . Fonte: manuscrito, 1917. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 4 – Allegro</i> , comp. 253-258. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	225
Exemplo musical 96. Mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo no <i>Quarteto n° 8</i> . Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 8 – Scherzo</i> , comp. 31-36. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	226
Exemplo musical 97. Ligaduras e mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo no <i>Assobio a Jato</i> . Fonte: manuscrito, 1950. Heitor Villa-Lobos, <i>Assobio a Jato – Vivo</i> , comp. 1-30. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	227
Exemplo musical 98. Paralelismo vertical e horizontal no <i>Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1928/1929. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis – Lent-Animé</i> , comp. 17-22. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	229
Exemplo musical 99. Paralelismo horizontal na <i>Divagação</i> . Fonte: manuscrito [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, <i>Divagação</i> , comp. 38. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	230
Exemplo musical 100. Paralelismo horizontal e vertical no <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> . Fonte: manuscrito, 1915a. Villa-Lobos, <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Tempo de Gavotta Assai Moderato</i> , 3 comp. antes da cadência e excerto desta. Acervo Museu Villa-Lobos....	230
Exemplo musical 101. Paralelismo horizontal e vertical no <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> . Fonte: Max Eschig, 1928. Villa-Lobos, <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Tempo de Gavotta Assai Moderato</i> , excerto da cadência. ....	231
Exemplo musical 102. Paralelismo horizontal <i>Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito, 1953. Villa-Lobos, <i>Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra – Scherzo</i> , comp. 21-24. Acervo Museu Villa-Lobos.....	231

Exemplo musical 103. Surdina com apenas dois dentes na lateral do cavalete (ou <i>surdina virada</i> ) no <i>Quarteto n° 3, Opus 59</i> . Fonte: manuscrito, 1916b. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 3, Opus 59 – Molto Adagio</i> , comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	232
Exemplo musical 104. Surdina com apenas dois dentes na lateral do cavalete (ou <i>surdina virada</i> ) no <i>Quarteto n° 3, Opus 59</i> . Fonte: Edição Max Eschig, 1916. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 3, Opus 59 – Molto Adagio</i> , comp. 1-14. ....	233
Exemplo musical 105. Notas resultantes do uso da topografia do teclado no <i>Quarteto n° 14</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2011. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 14 – Molto Allegro</i> , comp. 10. ....	234
Exemplo musical 106. Notas resultantes do uso da topografia do teclado no <i>Quarteto n° 14</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2011. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 14 – Vivace</i> , comp. 59-61. ....	234
Exemplo musical 107. Uso das teclas brancas e pretas ao compor o <i>Quarteto n° 7</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2011. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 7 - Allegro Justo</i> , comp. 128-133. ....	235
Exemplo musical 108. Notas resultantes do uso da topografia do teclado na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra - Molto Vivace</i> , comp. 4-9. ....	237
Exemplo musical 109. Passagem virtuosística no <i>Concerto n° 1</i> de Saint-Saëns. Fonte: Edition Peters, 1974. Camile Saint-Saëns, <i>Concerto n° 1 em lá menor, Opus 33, 5</i> comp. antes de L a 12 comp. depois de L. ....	239
Exemplo musical 110. Passagem virtuosística na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos, 1945: <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Molto Vivace</i> , comp. 1-11. ....	239
Exemplo musical 111. Justaposição de quartas na <i>Dança (Martelo)</i> da <i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> . Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 5 - Dança (Martelo)</i> , comp. 132-135. ....	240
Exemplo musical 112. Justaposição de quartas no <i>Quarteto n° 17</i> . Fonte: manuscrito, 1957. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 17 – Scherzo</i> , comp. 1-4. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	241
Exemplo musical 113. Escrita que remete ao canto da Tovaca no início da <i>Dança (Martelo)</i> da <i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> . Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 5 - Dança (Martelo)</i> , comp. 1-4. ....	243
Exemplo musical 114. Sons onomatopéicos na <i>Dança (Martelo)</i> da <i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> . Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 5 - Dança (Martelo)</i> , comp. 104-112. ....	244
Exemplo musical 115. Escrita que sugere um mugido de boi na peça <i>Il Bove</i> . Fonte: Sem Editora. Heitor Villa-Lobos, <i>Il Bove</i> , comp. 1-17. ....	245
Exemplo musical 116. Final em uníssono do <i>Concerto n° 2</i> de Popper. Fonte: Edição International Music Company, 1991. David Popper, <i>Concerto n° 2 em mi menor, Opus 24</i> , comp. 314-320. ....	246
Exemplo musical 117. Final em uníssono no <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> . Fonte: Edição Max Eschig, 1928. Heitor Villa-Lobos, <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> , comp. 284-289. ....	246
Exemplo musical 118. Final em uníssono do <i>Scherzo</i> do <i>Quarteto n° 8</i> . Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 8 - Scherzo</i> , 4 comp. finais. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	247

Exemplo musical 119. Final em uníssono na <i>Bachianas Brasileiras n° 1</i> . Fonte: Associated Music, 1948. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 1 – Introdução (Embolada)</i> , 4 comp. finais. ....	248
Exemplo musical 120. Final em uníssono na <i>Ária (Cantilena)</i> da <i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> . Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, <i>Bachianas Brasileiras n° 5 – Ária (Cantilena)</i> , 3 comp. finais. ....	248
Exemplo musical 121. Duas vozes com ritmo diferente no <i>Quarteto n° 10</i> . Fonte: manuscrito, 1946. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 10 - Molto Allegro</i> , comp. 89-118. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	249
Exemplo musical 122. Polirritmia no <i>Choros Bis</i> . Fonte: manuscrito, 1928/1929. Heitor Villa-Lobos, <i>Choros Bis - Moderé</i> , comp. 18-23. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	250
Exemplo musical 123. Polirritmia no <i>Quarteto n° 5</i> . Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, <i>Quarteto n° 5 - Poco Andantino</i> , 5 comp. finais. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	250
Exemplo musical 124. Polirritmia entre o violoncelo solista e acompanhamento da orquestra na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos: <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Allegro espressivo</i> , comp. 26-32. ....	251
Exemplo musical 125. Trinado medido na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Molto Vivace</i> , comp. 27-33. Acervo particular de Marcelo Salles. ....	252
Exemplo musical 126. Trinado medido na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Molto Vivace</i> , comp. 105-116. Acervo particular de Marcelo Salles. ....	252
Exemplo musical 127. Trinado medido na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Allegro espressivo</i> , comp. 82-85. Acervo particular de Marcelo Salles. ....	252
Exemplo musical 128. Trinado medido na <i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i> . Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, <i>Fantasia para violoncelo e orquestra – Molto Vivace</i> , comp. 112-113. Acervo particular de Marcelo Salles. ....	253
Exemplo musical 129. Uso concomitante de diversos elementos idiomáticos no <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i> . Fonte: manuscrito, 1915a. Heitor Villa-Lobos, <i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Allegro Moderato</i> , comp. 201-215. Acervo Museu Villa-Lobos. ....	254

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Listagem das obras para violoncelo e piano.....	60
Quadro 2: Listagem das obras transcritas de outros compositores para violoncelo e piano .....	72
Quadro 3: Listagem das <i>Bachianas Brasileiras</i> escritas para conjunto de violoncelos ou para violoncelo e piano.....	74
Quadro 4: Listagem das obras para violoncelo e orquestra.....	95
Quadro 5: Listagem das obras para conjunto de violoncelo – transcrições e obra original .....	115
Quadro 6: Listagem das obras para piano, violino e violoncelo (trio) .....	117
Quadro 7: Listagem das obras para quarteto de cordas .....	120
Quadro 8: Listagem das obras de câmara para formações diversas .....	139
Quadro 9. Possibilidades de subdivisão dos acordes executados no violoncelo.....	191

## INTRODUÇÃO

Desde a primeira biografia de Heitor Villa-Lobos que li (e reli inúmeras vezes), sempre senti um misto de deslumbramento e ceticismo. O fato de ter iniciado meus estudos musicais com o violão e posteriormente ter me tornado violoncelista, me proporcionou uma maior proximidade com sua obra. As oportunidades que tive de executar, por exemplo, dezenas de vezes, as *Bachianas Brasileiras n° 1* e *n° 5*, especialmente com o Rio Cello Ensemble<sup>1</sup>, a *Fantasia para violoncelo e orquestra* como solista em concertos oficiais das orquestras Petrobras Sinfônica em 2002; Orquestra Sinfônica de Porto Alegre em 2008 e Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas em 2009; a *Fantasia para orquestra de violoncelos* no *Internartional Cello Encounter* no Rio de Janeiro em 1995, e no *Rencontres Internationales de Violoncelles* de Beuvais/França em 1996; suas obras para violoncelo e piano em concertos de música de câmara em inúmeros recitais, inclusive no *Festival Villa-Lobos* e, mais recentemente, a gravação com o Quarteto Radamés Gnattali dos seus dezessete quartetos de cordas, me trouxeram a convicção de que Villa-Lobos não recebe a merecida atenção e respeito dos violoncelistas. Os estudos preparatórios para esses concertos e gravações confirmaram as imensas qualidades de sua música já percebidas anos antes. Constantemente me pergunto se sua obra já chegou a ser devidamente compreendida. Essas reflexões me levaram a acreditar que um maior entendimento das questões idiomáticas desenvolvidas por Villa-Lobos em suas obras para violoncelo ajudaria a executá-las melhor.

---

<sup>1</sup> Este pesquisador foi membro fundador desse grupo que realizou inúmeras turnês pela América do Sul e Europa, além de ter gravado a *Bachianas Brasileiras n° 1* para o selo francês Le Chant Du Monde em 1992 e a *Bachianas Brasileiras n° 5* para o selo Cid em 1997.

É consideravelmente maior o número de publicações que abordam suas composições para piano, violão ou orquestra, mas em relação às obras para violoncelo, seu primeiro instrumento, são mais raras. Os trabalhos existentes (Aquino, 2000; Lien, 2003 e Azevedo 2006, para citar alguns), apesar das inegáveis qualidades, tratam muito pouco do idiomatismo desenvolvido no violoncelo por Villa-Lobos. Não que isso diminua a importância dessas pesquisas, mas confirma a necessidade de se investigar melhor os elementos idiomáticos usados pelo compositor.

Portanto, para escrever esta dissertação, foi inevitável recorrer a diferentes fontes de pesquisa, como o estudo do tratamento idiomático dispensado por Villa-Lobos a outros instrumentos. Publicações e estudos que abordam a obra orquestral, a música de câmara, para piano e principalmente para o violão, trazem importantes informações passíveis de se correlacionarem com o violoncelo (e também com outros instrumentos que careçam de referências).

Quando se lida com a linguagem musical<sup>2</sup>, que é bastante subjetiva<sup>3</sup>, é preciso aglutinar o máximo de elementos estruturais, estilísticos e históricos para que se consiga torná-la compreensível e passível de fruição. Por isso a correta compreensão dos meios idiomáticos utilizados numa composição pode ser importante ferramenta para seu melhor entendimento, agregado a outros conhecimentos, como análise formal, conhecimento estilístico do compositor e contextualização histórica, dentre outras.

Partindo dessa visão, dividi este trabalho em três capítulos. No primeiro, apresento as primeiras experiências que Villa-Lobos teve como violoncelista, violonista e com a música em geral, experiências que, sem dúvida alguma, trouxeram para sua obra algum tipo de consequência. Analiso programas em que Villa-Lobos atuou como violoncelista para estabelecer paralelos entre composições executadas de outros

---

<sup>2</sup> Apesar de muitos não concordarem que música seja uma linguagem.

<sup>3</sup> Malcolm MacDonald afirma por sua vez que “a música é uma linguagem da verdade, que atua por seus próprios princípios e, por isso mesmo, não é ‘abstrata’” (MacDonald, 1990, p. 12).

compositores com obras que ele escreveu posteriormente, bem como o uso que fez de elementos idiomáticos análogos. Ressalto nesse capítulo a importância que teve o violão para Villa-Lobos e a proximidade com as expressões da cultura popular, principalmente a música urbana do Rio de Janeiro, que foi decisiva para a sua formação.

No segundo capítulo, abordo as obras que Villa-Lobos compôs para o violoncelo, exceto suas obras para orquestra como sinfonias, bailados, suítes, dentre outras. Procurei situar o leitor, apresentando o máximo de informações coletadas sobre cada obra, além de chamar atenção para a constante presença que o violoncelo teve durante sua frutífera carreira de compositor.

No terceiro e último capítulo, listo e analiso o idiomatismo que Villa-Lobos usou em suas diversas obras para violoncelo. Serão estabelecidas conexões entre o idiomatismo usado por outros compositores com os que Villa-Lobos lançou mão. É importante frisar que, por ter sido violoncelista, e portanto, conhecedor das possibilidades técnicas do instrumento, ele teve todas as credenciais não só para usar bem os seus recursos idiomáticos, mas também para extrapolar as barreiras do que então se considerava aceitável e possível, contribuindo para uma real expansão da técnica violoncelística. Por não encontrar referências na bibliografia disponível, foi necessário criar terminologias para alguns elementos idiomáticos e, para tanto, procurei adotar nomenclaturas que fossem, na medida do possível, autoexplicativas.

Apresento, ao final da dissertação, dois anexos nos quais estão listadas todas as obras executadas por Villa-Lobos no violoncelo, que consegui documentar, e uma tabela com todas as obras escritas para violoncelo e piano, conjuntos de violoncelos, violoncelo e orquestra, trios, quartetos de cordas e música de câmara em geral.

O objetivo desta dissertação é elucidar a importância que teve o violoncelo na vida de Villa-Lobos, listar e analisar os elementos idiomáticos do violoncelo usados

e/ou desenvolvidos em suas composições, além de apresentar fatos relevantes sobre essas obras, no intuito de contextualizá-las dentro do repertório para esse instrumento. Acredito que, através de uma informada e coerente visão dessas obras, músicos passarão a incluí-las com mais frequência em seus concertos. Assim, do *Eu* que experimentou a execução de obras de Villa-Lobos, passo ao *Nós*, incluindo minha pesquisa no conjunto dos estudos do grande compositor.

## CAPÍTULO 1 - VILLA-LOBOS E O VIOLONCELO.

Escrever sobre Heitor Villa-Lobos sempre nos traz a sensação de tarefa inacabada, tanto pela complexidade quanto pela importância de sua trajetória. Além disso, são inúmeras as inconsistências encontradas na bibliografia disponível, inclusive em relatos do próprio Villa-Lobos. Nesta dissertação, em função do assunto abordado, optamos por dar ênfase aos acontecimentos que tiveram alguma ligação direta ou indireta do compositor com o violoncelo. Alguns trabalhos publicados nos trazem informações cruciais para esta pesquisa como os livros *Villa-Lobos: o homem e a obra* (2005) de Vasco Mariz, que com o seu pioneirismo, desperta a curiosidade para pesquisas mais aprofundadas; *Villa-Lobos visto da platéia e na Intimidade* (1972) escrita pelo cunhado de Villa-Lobos, Luiz Guimarães, com a ajuda de alguns colaboradores que, apesar de ter um acentuado tom de queixa, traz informações muito importantes relativas aos anos anteriores à década de 30; *Mário de Andrade e Villa-Lobos* (1987) de Flávia Camargo Toni que, com seu abrangente trabalho de catalogação e publicação dos escritos de Mario de Andrade tratando do compositor Villa-Lobos, traz à tona importantes documentos; *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (2009) de Paulo Renato Guérios que, com sua visão de músico e antropólogo, apresenta o compositor sob uma perspectiva diferente; *Heitor Villa-Lobos e o Violão* (2009) de Humberto Amorim, que isolou e catalogou os elementos idiomáticos usados pelo compositor nas obras escritas para violão, que possuem uma relação muito próxima com os elementos usados no violoncelo; *Villa-Lobos's Cello Concerto n° 2: a portrait of Brazil* (2000), tese de doutorado de Felipe José Avellar de Aquino, que analisou mais profundamente o *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra* e trouxe importantes depoimentos de sua gênese; *Excursão Artística Villa-Lobos* (1987) de Antonio Chechim Filho, que, com seu modo singelo e autêntico de escrever suas

experiências na convivência com Villa-Lobos, traz informações preciosas: são esses, dentre tantos outros, alguns dos trabalhos que contribuíram e contribuem para uma correta visão histórica da vida e da obra do compositor.

Buscamos neste capítulo observar a fundo a relação de Villa-Lobos com o violoncelo e as consequências que isso trouxe para a sua obra. Nas palavras de Adhemar Nóbrega, “Villa-Lobos merece dos violoncelistas uma estátua pelo enobrecimento da literatura do instrumento” (Nóbrega, 1976, p. 41). Reunimos então todas as informações a que tivemos acesso a respeito desse tema no intuito de contextualizar a sua obra segundo o ponto de vista de um compositor violoncelista. A sua relação com o violão também trouxe repercussão no idiomatismo que Villa-Lobos desenvolveu no violoncelo e vice-versa.

Começamos, então, com um documento redigido por Villa-Lobos aos 70 anos de idade, no qual ele relata como foi sua iniciação musical:

Com 5 anos de idade (1892) iniciei num pequeno violoncelo na vida musical, pelas mãos de meu Pai, que além de ser um homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito. A partir de 6 anos ele me levava aos ensaios e execuções, de concertos e óperas para habituar-me ao gênero de conjunto instrumental. Com 7 anos, aprendi com ele, tocar clarineta. Com 8 anos, tocava duetos de violoncelo com meu pai. Aos 9 anos executava duetos de clarineta. Aos 10 anos era obrigado por ele, a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras musicais que me fazia ouvir. Obrigava-me a declarar com presteza, o nome da nota dos sons ou ruído que surgia incidentalmente no momento, como o guincho da roda de um bonde ou um pio de um pássaro, ou a queda ocasional de um objeto de metal e etc. Isto tudo, com um rigor e energia de severidade absoluta. Ai de mim, se não acertasse... Lembro-me que sempre fui sincero e amigo da verdade e jamais ingrato e desrespeitoso. Até hoje procuro conservar esta mentalidade. Nunca briguei com ninguém, com raiva ou rancor. Não acredito em inimigos voluntários, nem adversários fortuitos. Se há essa espécie de seres humanos, considero uma fatalidade em minha vida, como se fosse uma doença imprevista que não pude ou soube evitar. Em todo caso há sempre uma enorme vantagem com os inimigos: eles obrigam-me a não cochilar nas minhas criações musicais. Os meus amigos e admiradores, por serem bons e sem maldades, por isso mesmo, costumam a perdoar os meus erros e defeitos. A minha obra musical é consequência imediata da minha predestinação. Se ela é em grande quantidade é porque ela é o fruto de uma terra extensa, generosa e quente. Quem nasceu no Brasil e formou sua consciência no âmago da terra deste país, não pode, embora querendo, imitar o caráter e o destino de outros países, apesar de ser a cultura básica transportada do estrangeiro. Gosto da liberdade em todos os sentidos. Gosto de estudar e pesquisar. Gosto de trabalhar e compor sistematicamente. Desejo sempre ser útil à humanidade, mas não para agradar a ninguém.

Detesto o egocentrismo, a exclusividade, o importante intencional e a falsa modéstia. Sou católico por princípio. Considero a arte uma segunda religião. Gosto imensamente da juventude e tenho acatamento pelo povo civilizado. (Heitor Villa-Lobos apud Guérios, 2009, p. 48-49).

Como vimos acima, suas primeiras lições de violoncelo foram com o seu pai, e segundo a bibliografia disponível, por ser ainda muito novo, adaptaram um espigão a uma viola para fazer o papel de um pequeno violoncelo: “Heitor podia agora estudar num “violoncelo” de tamanho adequado, só que tudo soava oitava acima...” (Kiefer, 1986, p. 18). Com relação à influência que recebeu de seu pai, Chianca de Garcia publicou na *Revista de Teatro*, de setembro e outubro de 1970, a seguinte declaração de Villa-Lobos:

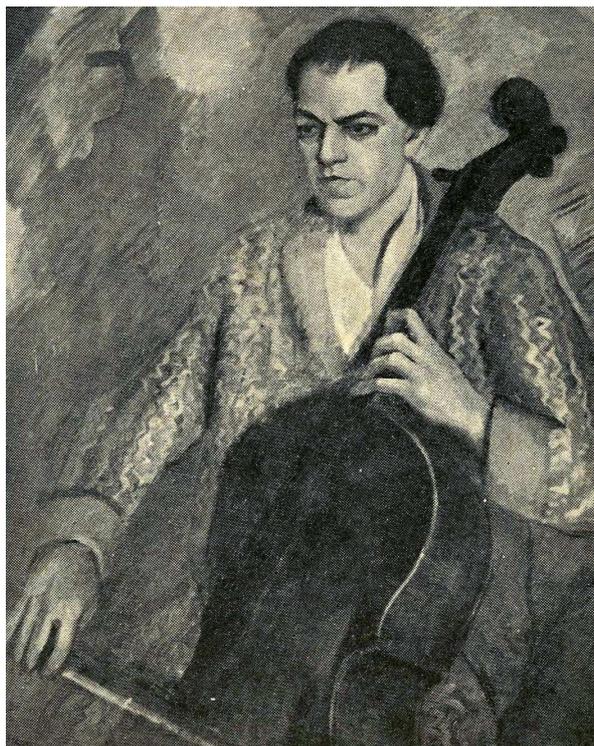
Abandonei a casa muito jovem para aliviar a inquietude que fez de mim um passeante noturno, cantando serenatas. Viajei muito. Andei por todos os rincões da minha terra. Escutei os tambores dos índios nas noites cheias de mistério. Tenho de meu pai esta paixão pela música que me eleva e me consome (Heitor Villa-Lobos apud Garcia, 1970, p. 27-28).

Segundo Negwer (2009), foi em 1902 que ele começou a ter aulas de violoncelo e solfejo no curso noturno do Instituto Nacional de Música<sup>4</sup>. Esse curso noturno foi suspenso nesse mesmo ano por ordem do seu diretor Henrique Oswald (1852-1931). Seu professor de violoncelo, Benno Niederberger (?-?), era descendente de alemães com um nome bastante propenso a erros de grafia<sup>5</sup>. Em conferência pronunciada em 14 de janeiro de 1969 no Curso Internacional de Férias Pró-Arte em Teresópolis, Nóbrega declarou que Villa-Lobos, “Desejoso de consolidar sua posição de músico instrumentista, passou a estudar com Benno Niederberger, concertista e professor do então Instituto Nacional de Música” (Nóbrega, 1969, p. 13).

---

<sup>4</sup> Em 1967 passou a se chamar Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

<sup>5</sup> **Bento Nierderberger** (Guimarães, 1972, p. 23), **Breno** Niederberger (Amorim, 2009, p. 60) **Niedenber** (Marx, 1977, p. 183) **Breno Niemberg** (Cardoso, 2006, p. 140) e finalmente Benno Niederberger (Azevedo, 2006, p. 16, Mariz, 2005, p. 163, Negwer, 2009, p. 36 e Peppercorn, 2000, p. 35, dentre outros).



**Figura 1. Cartão Postal que reproduz óleo atribuído a Roca, representando Villa-Lobos tocando violoncelo. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.**



**Figura 2. Reprodução de pintura de J. Rosa<sup>6</sup> impressa na capa do encarte do long play *Villa-Lobos par lui même*. Fonte: EMI-França, 1958.**

---

<sup>6</sup> As informações sobre a pintura, como podemos observar, são contraditórias.

Seu primeiro professor de composição foi Frederico Nascimento (1852-1924), compositor e violoncelista que, segundo Azevedo (2006), também foi professor de violoncelo de Villa-Lobos durante os anos de 1905 e 1906 e era:

(...) um teórico exigente e pedante que, por um lado, se dedicava à pesquisa de problemas acústicos e, de outro, estava frequentemente em busca da perfeição didática, e que, por fim, se orientava segundo a *Harmonielehre* de Schönberg (Negwer, 2009, p. 37).

Apesar de a bibliografia disponível trazer as informações acima, o maestro Walter Burle Marx (1902-1990), que foi amigo de Villa-Lobos, defendeu numa palestra realizada em 01 de agosto de 1975, com tom persuasivo: “Villa-Lobos foi um completo autodidata, e segundo conversa que tivemos, posso afiançar que os dois anos que estudei com Niedenberg [sic], professor de violoncelo, foi o único estudo que fiz com guia profissional” (Marx, 1977, p. 183).

Já Mariz (2005) escreveu que: “Villa-Lobos jamais esteve matriculado no antigo Instituto Nacional de Música, apesar de ele me haver afirmado ter sido aluno de Benno Niederberger, Frederico Nascimento e Agnelo França” (Mariz, 2005, p. 163). Corroborando o que Marx (1977) declara, Nóbrega, na conferência que pronunciou em 14 de janeiro de 1969 no Curso Internacional de Férias Pró-Arte em Teresópolis, declarou:

A fora o estudo de violoncelo e o curso ginásial no Colégio São Bento, foi um autêntico autodidata. Não que não tenha feito tentativas para um estudo metódico. Em 1906, por exemplo, matriculou-se na cadeira de harmonia de Frederico Nascimento, no Instituto, experiência mal sucedida porque, inconformado com a rigidez e o convencionalismo do ensino, abandonou as aulas (...) Mais tarde, costumava dizer, aludindo à ausência de escolas na sua formação profissional: “Eu me formei pelo Conservatório de Cascadura” (Nóbrega, 1969, p. 14).

O musicólogo português Gastão Bettencourt, numa conferência em homenagem a Villa-Lobos, no Conservatório Nacional de Lisboa em 02 de fevereiro de 1960, afirmou que o Dr. Sebastião Barroso, que era amigo de Raul Villa-Lobos, pai do compositor, declarou o seguinte:

Eu acompanhei-o desde a sua meninice; viveu durante anos seguidos metido em orquestras como violoncelista, agarrado sempre aos tratados de harmonia, de contraponto, de orquestrações e nas suas ousadias instrumentais, rítmicas melódicas e harmônicas, nada há de contrário ao que os grandes mestres determinaram de básico e essencial (Sebastião Barroso apud Bettencourt, 1969, p. 82).

Assim como o violoncelo, o violão teve um papel preponderante na vida musical de Villa-Lobos. Foi um instrumento que ele dominou com maestria, chegando a ser considerado um virtuose e para o qual ele dedicou obras que se tornaram das mais importantes no século XX. Raul Villa-Lobos sempre proibiu o filho de estudar violão, pois esse era considerado um instrumento de capadócios. Em 18 de julho de 1899, quando Villa-Lobos tinha 12 anos de idade, seu pai faleceu vitimado pela varíola, com apenas 37 anos de idade. Só então é que Villa-Lobos pôde, com um pouco mais de tranquilidade, se dedicar ao estudo desse instrumento que veio a se tornar um dos mais populares do Brasil. Acredita-se, porém, que Villa-Lobos, mesmo com a proibição paterna, teve algum tipo de contato com o instrumento antes de 1899.

Foi através do violão que se fixaram os maneirismos, as sutilezas, tendências e características musicais do Brasil. Porque, sendo um instrumento essencialmente popular, foi eleito por uma logicidade histórica para reter e expressar aquela verdade musical que é a verdade nascida do povo, a qual o compositor erudito tem a função expressa de registrar e traduzir (...) Seus tempos de criança? Sim, fora difícil estudar violão: enchia a boca do instrumento com pano para poder fazer técnica; amarrava o instrumento no estrado da cama, para que Dona Noêmia não o quebrasse; e, de noite, saía sorrateiramente pela janela, carregando o instrumento, para juntar-se aos chorões boêmios (Carvalho, 1988, p. 152-153).

Devido aos preconceitos que reinavam aqui no Brasil, o violão teve dificuldade em conquistar seu espaço, principalmente entre as classes mais altas:

Todos os pais daquela época não queriam o cidadão no choro, porque era feio, era crime previsto no Código Penal (...) O fulano (polícia) pegava o outro tocando violão, esse sujeito do violão estava perdido, perdido! Mas perdi-do, pior que comunista. Muito pior. Isso é verdade que estou lhe contando, não era brincadeira não. O castigo era seríssimo. O Delegado te botava lá umas 24 horas (Donga<sup>7</sup> apud Carvalho, 1988, p. 29).

---

<sup>7</sup> Ernesto Joaquim Maria dos Santos (1889-1974), o Donga, foi aluno de Quincas Laranjeiras, integrante do grupo Oito Batutas, e autor, juntamente com Mauro de Almeida, do samba *Pelo Telefone*, o primeiro samba gravado no Brasil.

O período em que Villa-Lobos começou a se interessar pelo violão foi esse quando o Rio de Janeiro, além de transpirar música, começava a buscar o autoconhecimento cultural. Grupos saíam pelas ruas executando peças cantadas ou somente instrumentais, a exemplo de polcas, maxixes, modinhas e lundus. Villa-Lobos desde muito cedo se viu seduzido por essa música ora plangente ora buliçosa, que lhe era proibida em casa.

A infância e a primeira juventude do menino carioca Heitor Villa-Lobos foi vivida no ambiente modesto da classe média com suas grandes expectativas precisamente nesse momento em que a população urbana se surpreendia com aquelas levas cada vez mais consideráveis de brasileiros rústicos que se proletarizavam nas cidades, com poucas chances de progredir ou enriquecer, mas que se impunham e avassalavam tudo com sua cultura tão contrastante com os modelos europeus que então se consumiam abundantemente (Salles, 1993, p. 10 e 11).

Numa palestra proferida em 16 de junho de 1969, Eurico Nogueira França afirmou que:

A identificação de Villa-Lobos com essas fontes anônimas se produz já com a influência do pai, que era violoncelista, e com aprendizagem que ainda menino vai fazer do violoncelo e de outros instrumentos, aliada à convivência com os *chorões*. Quando Villa-Lobos começa a surgir, estávamos em plena floração de uma música popular que é das mais ricas e generosas do mundo (França, 1970, p. 54).

Villa-Lobos não se importou com a pressão da sociedade e da família, e por isso fruiu e aprendeu essa música de rua com toda a energia que dispunha, convivendo intimamente com seus músicos. Donga descreve como Villa-Lobos era visto pelos chorões:

Ele era mais velho que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não podia se meter não (...) Villa-Lobos sempre foi improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. Sempre tocou clássicos difíceis, coisas com técnica. Sempre foi o técnico, sempre procurou o negócio direito (Donga apud Carvalho, 1988, p. 30).

Pixinguinha<sup>8</sup>, o exímio chorão, também deixou suas impressões sobre Villa-Lobos. Quando foi questionado se teria conhecido o compositor em 1922, ele respondeu:

Não. Eu conheci Villa-Lobos muito antes. Como eu já disse, ele ia na minha casa porque admirava os chorões. Às vezes fazia até acompanhamento no violão. Mas o negócio era meio antigo e ele tinha uma formação moderna, por isso talvez não acompanhasse bem, para nós. Mas ele gostava. Eu o considero um gênio. Tem obras de Villa-Lobos que marcam. Não só os “Chorinhos nº 1 e 2”, porém várias outras. Músicas em que precisamos prestar atenção. Aquele “Uirapuru”, o efeito que ele tirou é material. Ele tinha que ter conhecimentos. Villa-Lobos para mim é um Stravinsky, um Wagner. Não é só questão de sentir, mas também do efeito que ele tira no conjunto. Considero isso uma grande arte. Esse negócio de sentimento – eu sou sentimental – não deve ficar. Eu quero ver o conhecimento material para poder despertar, para me divertir um pouco e eliminar o sentimento. Chega o sentimento da miséria (Pixinguinha apud Carvalho, 1988, p. 75).

Podemos observar na citação acima que Pixinguinha enxergava Villa-Lobos como um músico dotado de habilidades que eles não possuíam, ou seja, possuidor de uma técnica instrumental e de composição que o diferenciava dos demais chorões, mais acostumados com uma música mais intuitiva (“sentimental”) e menos cerebral (“material”).

Lisa Peppercorn<sup>9</sup> interpretou o fato de maneira deturpada e pragmática, afirmando que, em função do convívio que Villa-Lobos teve com a música popular, acabou desenvolvendo aversão à música clássica:

Podemos supor que o gosto musical do jovem em desenvolvimento foi muito afetado por esta música que incluía Mazurcas, Tangos, Lundus e Choros, e que isso contribuiu para a aversão aos compositores clássicos (exceto Bach) que ele não perdeu na idade adulta (Peppercorn, 2000, p. 21).

Mais tarde afirmou: “É lamentável que nesta fase ele não tenha tido a oportunidade nem inclinação para se submeter a um treinamento musical adequado” (Peppercorn, 2009, p. 25). É correto afirmar que o compositor não teve oportunidade de

---

<sup>8</sup> Alfredo da Rocha Vianna Filho (1898-1973), o Pixinguinha, foi integrante do grupo Oito Batutas e autor de inúmeras composições como *Rosa*, *Um a Zero*, *Carinhoso*, dentre tantas.

<sup>9</sup> Maria Cristina Futuro Bittencourt, em sua Dissertação de Mestrado *Dois livros sobre Villa-Lobos: musicologia e interpretação* de 1997, chama a atenção para um levantamento que o catálogo RILM – Repertoire International de Littérature Musicale realizou, constatando que Peppercorn possui, dentre outros pesquisadores, o maior número de entradas catalográficas: 25 títulos não repetidos.

se submeter a um treinamento musical formal; se adequado ou não é outra questão. O fato é que suas obras falam por si. Entretanto, afirmar que Villa-Lobos não tinha inclinação para tal treinamento é mera especulação. Peppercorn também declarou o seguinte: “...não se pensaria em indicar Villa-Lobos como membro do corpo docente de um Conservatório porque, considerando-se sua educação musical, ele era um amador ou, sendo mais gentil, um autodidata” (Peppercorn, 2000, p. 115). Essa avaliação de Peppercorn sobre o potencial pedagógico de Villa-Lobos pode ser considerada, no mínimo, equivocada, quando se observa seu projeto de educação musical através do canto orfeônico.

Paulo de Tarso Salles (2009) afirma de maneira contundente que o mal-entendimento de sua obra advém do confronto que tem com as tradições formais bem estabelecidas:

De certa forma esta é a origem dos mal-entendidos em torno da “má reputação” de Villa-Lobos: sendo brasileiro, foi tachado prematuramente de “ingênuo” por ter tido a audácia de se lançar a uma aventura criativa sem precedentes e sem um manual escrito por um europeu... A América Latina, segundo essa ótica, está destinada a ficar à margem da modernidade, preferindo discursar em torno de sua originalidade racial (Salles, 2009, p. 250).

V. Salles (1994), ao relatar os inúmeros amigos chorões que Villa-Lobos possuía, escreve o seguinte:

Está claro que Heitor Villa-Lobos começou a aprender música brasileira nesse conservatório<sup>10</sup> e não na velha casa da Rua do Passeio Público<sup>11</sup>, muito ciosa de sua importância, de costas para o Brasil e voltada impiedosamente para o que se fazia na Europa. Notando que a submissão começava ali mesmo, na rua do Passeio Público, Heitor Villa-Lobos nem chegou a esquentar a cadeira acadêmica (Salles, 1994, p. 18).

O círculo de amizade de Villa-Lobos no meio popular era grande, como podemos verificar abaixo:

7/set/1903, numa festa em homenagem a Santos Dumont, que regressava de Paris. Da serenata, além de Eduardo das Neves, participaram Ventura Careca,

---

<sup>10</sup> Rodas de choro.

<sup>11</sup> Referência a atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Sátiro Bilhar<sup>12</sup>, Quincas Laranjeiras e Chico Bordes, violões; Mário Álvares, Galdino Barreto, João Ripper e José Cavaquinho, cavaquinhos; Irineu de Almeida e Alfredo Leite, oficleides; Antônio Maria Passos, Geraldo dos Santos e Felisberto Marques, flautas; Luís de Souza, piston; Lica, bombardão. E na ocarina<sup>13</sup>, quem? Esse mesmo: Villa-Lobos! (Carvalho, 1988, p. 98).

Mais à frente, Carvalho (1988) relata:

Quem seriam esses amigos da antiga? Um deles, sem dúvida nenhuma, foi Agenor de Oliveira, Mestre Cartola, “o divino Cartola”, segundo Lúcio Rangel. Cartola me contou que foi Villa-Lobos que o ensinou a usar diapasão. E é mais do que evidente que, onde andava Cartola, logo atrás vinha o poeta Carlos Cachça (Carvalho, 1988, p.114 - 115).

No dia 01 de novembro de 1912 conheceu sua futura esposa, Lucilia Guimarães<sup>14</sup>, quando foi participar de um sarau em sua casa e, no dia 12 de novembro 1913, um ano após se conhecerem, casaram-se. Ela, que após o casamento passou a chamar-se Lucilia Villa-Lobos, descreveu como se deu o primeiro encontro com o futuro esposo: “Foi no dia de Todos os Santos (1/11/1912) que recebemos a visita de Villa-Lobos. Trazido por um amigo de meus Pais, Arthur Alves, o motivo era que iríamos ouvir um rapaz que tocava muito bem violão”. Mais tarde acrescenta: “Villa-Lobos, porém, se sentiu constrangido; talvez mesmo inferiorizado, pois naquela época o violão não era um instrumento de salão, de música de verdade, e sim instrumento vulgar, de chorões e seresteiros” (Lucilia Villa-Lobos apud Guimarães, 1972, p. 223). Apesar do ocorrido, Villa-Lobos nunca abandonou o violão e, anos mais tarde, durante a excursão que fez pelo interior de São Paulo, declarou após tocar num instrumento emprestado: “Isso aqui é uma cachaça, quando se começa, não se quer largar mais” (Chechim Filho, 1987, p. 101), comprovando que sua paixão ainda permanecia.

Algumas peças que Villa-Lobos escreveu para violão estão entre as primeiras de seu imenso catálogo. As intituladas *Panqueca* e *Mazurka em ré maior* foram, segundo o

---

<sup>12</sup> A quem Villa-Lobos dedicou o terceiro movimento da *Bachianas Brasileiras nº 1, Fuga (Conversa)*. Alguns pesquisadores usam a grafia de seu nome com a letra “y”: Satyro. Nesta dissertação adotamos o seu nome escrito da seguinte forma: Sátiro.

<sup>13</sup> Ocarina - instrumento de sopro globular feito de porcelana, terracota ou pedra.

<sup>14</sup> Adotamos a grafia de Lucilia (sem o acento) pois no livro escrito por seu irmão Luiz Guimarães e colaboradores, *Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade*, nenhuma vez aparece seu nome com acento.

Catálogo *Villa-Lobos sua Obra* (2009), compostas em 1900 e 1901 respectivamente, portanto, logo após a morte do pai. Villa-Lobos trouxe, com suas composições, contribuições decisivas para o desenvolvimento e aceitação do instrumento. Seus estudos romperam com a escola romântica espanhola que imperava há muito tempo, trazendo para o violão novas possibilidades técnicas e conseqüentemente, idiomáticas. Andrés Segovia (1893-1987), como consta no prefácio da edição Max Eschig dos *Doze Estudos* para violão, compara seus estudos para violão às obras que Domenico Scarlatti (1685-1757) e Frédéric Chopin (1810-1849) fizeram para o cravo ou piano<sup>15</sup>, e hoje em dia, Villa-Lobos é reconhecido como um dos melhores compositores para esse instrumento.

Assim como o idiomatismo do violoncelo recebeu influência da técnica violonística, o oposto também ocorreu.

A técnica dos dois instrumentos é, em alguns aspectos, muito próxima, quer pelo contato que o instrumentista tem com as cordas, quer pela distância entre o cavalete e a pestana, que são quase idênticas, facilitando a moldagem da mão esquerda nas posições. Mas não é só nessa mão que os benefícios acontecem. No caso dos violoncelistas que também tocam violão, estes tem facilidade em realizar com a mão direita *pizzicatos* com mais de um dedo, trazendo uma agilidade que este pesquisador constatou ser de grande utilidade em diversas ocasiões.

Assim como aconteceu na obra para violino de Niccolò Paganini (1782-1840) - o compositor e virtuose violinista italiano que também era exímio violonista, em quem se percebe a influência da técnica do violão - a de Villa-Lobos também permite esse intercâmbio entre os instrumentos:

---

<sup>15</sup> Villa-Lobos ha regalado a la história de la guitarra frutos de su talento tan lozanos y sabrosos como los de Scarlatti y los de Chopin (Segovia apud Pereira, p. 28, 1984). [Villa-Lobos ofereceu à história do violão frutos de seus talentos tão saudáveis e sabrosos como os de Scarlatti e os de Chopin.]

Capacidade de interpenetrar idiomatismos de instrumentos distintos: o violão e o violoncelo se aproximam visivelmente na concepção de algumas peças de Villa-Lobos, e talvez, a melodia nos baixos do *Prelúdio I* seja o exemplo mais contundente de tal faceta particular do compositor. (Amorim, 2009, p. 171).

Referindo-se a essa mútua influência entre violão e violoncelo, Pereira declara: “As cordas graves do violão são muito ricas em harmônicos e, quando feridas com o polegar têm um som cheio e redondo numa tessitura similar à do violoncelo. Cabe ao instrumentista saber tirar proveito disso” (Pereira, 1984, p. 72), o que pode ser observado no *Estudo n° 8* e no *Prelúdio n° 5* que, segundo Amorim, possui uma segunda parte “onde a melodia é violoncelo puro” (Amorim, 2009, p. 166). Já Negwer afirma que o *Prelúdio n° 1* tem “sua melodia melancólica no baixo, como uma modinha entoada pelo violoncelo” (Negwer, 2009, p. 217). Nessa peça, a presença do violoncelo é realmente bastante forte: “A exploração inteligente da região grave do instrumento atinge o seu mais alto grau, na escrita villalobiana, através da utilização simultânea dos *portamentos*, das sutilezas timbrísticas e do uso máximo da extensão das cordas” (Amorim, 2009, p. 161).

Desde muito cedo, Villa-Lobos trabalhou com música e, em sua juventude, deu aulas de violão no bairro de Gragoatá em Niterói (Negwer, 2009) e de violoncelo em sua residência, após casar-se com Lucilia. Temos notícia de apenas um aluno seu de violoncelo: o Sr. Azevedo.

O sr. Azevedo, cujo prenome jamais o soubemos e que foi o único discípulo de Villa-Lobos, era um rapaz extremamente tímido e que tinha uma admiração, quase veneração, pelo seu professor. Era irmão de duas gêmeas, pianistas – Carolina e Ingracia de Azevedo (Guimarães, 1972, p. 229).

Como já dissemos, as aulas aconteciam na casa do compositor e, conforme relato, sua didática era um tanto questionável:

Lucilia, ao sair, recomendava: - “chame o Villa, leve o café e lembre que hoje é dia de aula do sr. Azevedo.” Tudo isto era feito por um de nós. Passado, porém, 5/10 minutos, entreabrimos a porta, e verificávamos [sic], que Villa-Lobos voltava a dormir. Chegada do Azevedo. Nova entrada no quarto, e Villa-Lobos ordenava: - “diga-lhe que comece, que estou ouvindo”. Seguiam-se, então, gritos: - “comece de novo”; “errado”; “não, pelo amor de

Deus”. “Menino, por favor, vá embora, volte amanhã, depois, sei lá!...Outras vezes, saía da cama e vinha até a sala onde estava o aluno. Tínhamos a impressão que algo ia suceder, mas o Azevedo não o retrucava, nada respondia, botava o violoncelo e o arco na capa e, silencioso, humilde e constrangido por ter perturbado o Mestre, retirava-se com uma expressão que causava dó (Guimarães, 1972, p. 229).

Villa-Lobos tocava violoncelo na sala de espera do Cine Odeon, no restaurante Assyrio do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na Confeitaria Colombo<sup>16</sup>, estabelecimento fundado em 1894, em atividade até hoje no centro do Rio de Janeiro, em companhias de operetas no Theatro São Pedro de Alcântara, hoje João Caetano, na Sociedade de Concertos Sinfônicos e em diversos trabalhos extras de música de câmara:

Foi provavelmente por volta do início deste século [século XX] que Villa-Lobos começou a ganhar algum dinheiro como violoncelista. Não se sabe onde ele tocava, a não ser que, de tarde, ele se apresentava na Confeitaria Colombo e, de noite, no Café Assirius. Sabe-se também que deve ter participado de grupos instrumentais em outros cafés, pequenos teatros e salões de música (...) (Peppercorn, 2000, p. 22).

Segundo Negwer (2009), já em 1902 Villa-Lobos se apresentou como violoncelista no Clube Bouquet, e em janeiro de 1903, participou de um concerto na sala do *Jornal do Brasil*. Na publicação de Donatello Grieco (2009), intitulado *Roteiro de Villa-Lobos*, há a seguinte informação:

O adolescente Villa-Lobos, que domina razoavelmente o violoncelo, começa a frequentar serões burgueses, como o que é descrito no *Jornal do Brasil* de 12 de janeiro de 1903, num palacete da Rua Conselheiro Tomás, Andaraí Grande, reunião do *Bouquet Club*, presidido pelo Sr. Nabuco de Freitas. O jornal afirma que é o próprio Heitor (que não tem ainda 16 anos!) o organizador do concerto, tendo tocado em sua segunda parte, acompanhado ao piano por Emília Neves, uma *Gavota Luís XV*, de Maurice Lee<sup>17</sup> (Grieco, 2009, p. 22)

Em 21 de março de 1904, participou de um concerto da orquestra da sociedade sinfônica Clube Francisco Manuel. Segundo Azevedo (2006), este foi o primeiro

---

<sup>16</sup> Noêmia Umbelina Santos Monteiro, a Dona Noêmia, mãe de Villa-Lobos, para sustentar a prole após a morte do marido Raul, teve que prestar serviço como lavadeira e passadeira para a mesma Confeitaria Colombo, que na época se chamava Casa Colombo.

<sup>17</sup> Maurice Lee (1821-1895) era irmão do compositor alemão Sebastian Lee (1805-1887) que foi um importante violoncelista e professor, tendo vivido parte de sua vida em Paris, atuando como solista da Ópera daquela cidade entre 1837 e 1843. Nesse período até 1868, ano em que retornou ao seu país de origem, a Alemanha, Sebastian Lee desenvolveu um importante trabalho como pedagogo, compondo seu *Método* para violoncelo e seus famosos *Estudos Melódicos e Progressivos, Opus 131*.

registro que se tem de Villa-Lobos atuando como violoncelista, informação conflitante com a declarada por Negwer e Grieco.

Estrella (1970) descreve que:

Embora não tenha sido um virtuoso no sentido rigoroso da palavra, Villa-Lobos tocou e conheceu bem vários instrumentos, tais como o violão e o piano, sem contar os instrumentos de sôpro que, na juventude, andou praticando. Mas o “seu” instrumento foi o violoncelo. Com êle começou a sua vida profissional, tocando em “orquestrinas” (nome que se dava aos pequenos conjuntos, quase sempre de arcos, com base no piano, que nos primeiros anos deste século<sup>18</sup>, antes da disseminação da vitrola, do rádio e do cinema sonoro, distraiam os frequentadores de bares e restaurantes, assim como os “habitués” dos cinemas, enquanto, nas salas de espera, aguardavam o início da nova sessão. Villa-Lobos tocou violoncelo na “orquestrina” do salão de espera do Cinema Odeon, (então localizado na Av. Rio Branco, esquina da rua 7 de Setembro), a qual adquiriu relêvo na sua biografia, em virtude de lembrar o primeiro encontro com Rubinstein (Estrella, 1970 p. 14 e 15).

Segundo o próprio Villa-Lobos, ele tocou nas orquestras não somente o violoncelo, mas também o clarinete, conforme citação do musicólogo norte-americano Ilon Downes, em artigo publicado no *Diário Carioca* de 07 de janeiro de 1945:

No Brasil, numa ocasião ou noutra, a maior parte de nós tocava em pequenas orquestras e tínhamos de mudar de instrumento, quando faltava alguém. Geralmente eu era violoncelista na orquestra, mas, quando apresentamos a *Salomé* de Strauss, toquei intermitentemente violoncelo e terceiro clarinete! (Heitor Villa-Lobos apud Downes, 1969, p. 192).

Villa-Lobos também tocou em lugares não muito bem frequentados como os bordéis:

(...) .nas imediações, mais precisamente no Riachuelo, esse mesmo Villa freqüentava na década de 20 o bordel de Elvira, onde era centro de atenções ao sentar-se ao piano, como relembra meu querido Nássara citando as memórias de Di Cavalcanti. (...) propiciando o aparecimento de um Villa-Lobos, que entre rodas de choro e saraus em puteiros, foi rendilhar sua arte, foi promover sua pajelança cultural e desmistificar os conceitualistas formais que vivem por aí teorizando a prática (Carvalho, 1988, p. 140 e 142).

Uma outra participação de Villa-Lobos como violoncelista está documentada no *Programa do Festival e Concerto* para a comemoração do 3º aniversário do *Grêmio Instrução e Arte* do Rio de Janeiro. Na apresentação do dia 13 de agosto de 1904, uma

---

<sup>18</sup> Século XX.

das peças que Villa-Lobos tocou foi a *Gavotte de Luiz XV, Opus 54* de Maurice Lee.

Na Figura 3, temos o programa do dia 13 de agosto de 1904:

**Programma do Festival e Concerto**  
Organizado pelo Professor **Alberto Motta**  
PARA COMEMORAÇÃO DO 3.º ANIVERSÁRIO  
do  
**Gremio Instrução e Arte**

Discurso do orador official consocio Coronel JOSÉ RICARDO DE ALBUQUERQUE

1.ª PARTE

Hymno do Gremio — Letra de RICARDO DE ALBUQUERQUE e musica do Professor ALBERTO MOTTA. — Cantará o solo a Senhorita ELVIRA ANDRADE e a parte choral será desempenhada por gentis meninas.

1 — Gounod — *Serenade* — Para Flauta, Violinos, Clarineta e Violoncello — Srs. HENRIQUE DE OLIVEIRA, Capitão de Fragata PRUDENCIO DOS SANTOS, CARLOS CASTRO, Tenente LUIZ LEAL e HEITOR VILLA-LOBOS.

2 — Quaranta — *Se Fossi* — Melodia para Soprano, acompanhada de Violino — Senhorita ESTHER COIMBRA e Capitão de Fragata PRUDENCIO DOS SANTOS.

3 — Cavallini — *Adagio e Tarantella* — Solo de Clarineta — Sr. Tenente LUIZ LEAL.

4 — Margaria — *Rigoletto de Verdi* — Solo de violino — Sr. Capitão de Fragata PRUDENCIO DOS SANTOS.

5 — Manzoecchi — *I Pescatori* — Duetto para soprano e mezzo-soprano — Senhoritas ESTHER COIMBRA e ELVIRA ANDRADE.

2.ª PARTE

1 — Mendelssohn — *Canto da Primavera* — Solo de violino — Sr. CARLOS CASTRO.

2 — Tosti — *Rosa* — Melodia para mezzo-soprano — Senhorita ELVIRA ANDRADE.

3 — Andersen — *Le Calme* — Romance para Flauta — Sr. HENRIQUE DE OLIVEIRA.

4 — Mauricio Lée — *Gavotte de Luiz XV* — Para Violoncello — Sr. HEITOR VILLA-LOBOS.

5 — Campana — *Maria e Rizzio* — Duetto para Soprano e mezzo-soprano — Senhoritas JUDITH COIMBRA e ELVIRA ANDRADE.

Os acompanhamentos ao piano serão feitos pelo prof. Alberto Motta

3.ª PARTE

**B A I L E**

**N. B.** — O Concerto começará ás 8 horas da noite.

**Figura 3. Programa do concerto realizado no dia 13 de agosto de 1904, no Rio de Janeiro. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.**

Os programas que chegaram até nós, que mostram Villa-Lobos apresentando-se como violoncelista trazem muitos erros de grafia que, em alguns casos, são gritantes. Uma possível explicação para isso seria a dificuldade em formatar os textos ainda com tipos móveis, e que muitas vezes, sequer tinham revisão. Mas é através desses programas que percebemos quais foram suas primeiras fruições musicais, que acreditamos ter influenciado tanto estética quanto idiomáticamente sua obra. Partindo

desse pressuposto, ao analisarmos o que Villa-Lobos estudou e executou ao violoncelo, teremos uma melhor visão como foi a gênese do compositor.

Em 1908, Villa-Lobos mudou-se para Paranaguá, cidade portuária do estado do Paraná, onde chegou a se apresentar no Theatro Santa Celina. Participou de “eventos na Associação dos Empregados do Comércio local, que frequentemente organizava bailes e festas para seus sócios nos salões do Clube Literário, em cujos anais o nome de Villa-Lobos aparece” (Negwer, 2009, p. 57). Segundo relato dado a este pesquisador em 2009, o maestro e compositor Alceo Bocchino (n. 1918), que conviveu intensamente com Villa-Lobos desde 1946 até o ano de sua morte em 1959, afirmou: “Sei que ele foi violoncelista em uma orquestrinha pequena em Paranaguá” (Bocchino, 2009). Nessa cidade, Villa-Lobos também teria frequentado a boemia como violonista e violoncelista:

Durante seis meses, Villa-Lobos trabalhou na mercearia de Alberto Veiga. O irmão de Alberto, Randolpho, era um boêmio conhecido na cidade e amante da música e levava Villa-Lobos para as serenatas noturnas, nas quais, querendo ou não, ele tinha de tocar violoncelo ou violão (Negwer, 2009, p. 56 e 57).

Em Paranaguá, Villa-Lobos - que certa vez declarou “Eu gosto mesmo é de música. Estou estudando muito e ainda vou tocar no Municipal do Rio de Janeiro” (João Ghignone apud Cardoso, 2006, p.148) - trabalhou como caixeiro viajante da tradicional casa comercial Alberto Veiga, mas também deu aulas de bandolim:

Minha mãe me falava que naquela época era moda aprender bandolim. Todas as moças que tinham conhecimento de música tornaram-se alunas do moço Villa-Lobos, que se tornou professor desse instrumento musical (Elfrida Marcondes apud Cardoso, 2006, p. 143).

No Theatro Santa Celina, apresentou as seguintes obras: *Canção Triste, Opus 40 n° 2* (1848) de Piotr Ilitch Tchaikovsky (1840-1893), as *Scenes du Carnaval e Pourquoi*<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Nessa peça, também houve erro de grafia (*Pourquoi* e não *Porquoi*), pois deveria ser a tradução para o francês da palavra alemã *Warum*. O violoncelista Marcio Carneiro (n. 1950), que ajudou na tarefa de descobrir que peça é esta, defende: “o tal do *Porquoi* é na realidade “*Warum*”, a segunda peça do *Baile de Máscaras, Opus 3*, que contém 6 movimentos” (Carneiro, 2011a).

de David Popper (1843-1913), o 2º *Nocturno* de Georg Goltermann<sup>20</sup> (1824-1898), a *Gavotte*, (concerto) de Lée<sup>21</sup> e *Adagio e Tarantella* do 4º *Concerto*<sup>22</sup> de Goltermann, como podemos observar na Figura 4:

**H. VILLA-LOBOS**

---

**PROGRAMMA**

do CONCERTO a realizar-se no  
*Theatro Santa Celina*  
em 26 de Abril de 1908.—PARANAGUÁ.

---

**PRIMEIRA PARTE**

- 1 *Benedicto dos Santos*—Andante e Allegro. Ouverture—pela orcheſtra regida pelo autor.
- 2 *Benedicto dos Santos*—musica de tenôr—Snr. Alfredo Matthiesen.
- 3 *P. Tſchaikowsky* Chanson triste—Violoncéllo—Heitor Villa-Lobos.
- 4 *Donizétti*—Favorita (aria Mio Fernando) M.<sup>me</sup> Ludovica Borio.

5A	<i>David Popper</i> —Scenes du Carnaval   Violoncéllo
B	" " —Porquoi   H. Villa-Lobos

---

**SEGUNDA PARTE**

- 1 *H. Villa-Lobos*—Recoili?... (Melodia caracteristica), offerecida e escripta propositalmente para „Estudantina Paranaguaense.“ Regida pelo autor.
- 2 *Pouchielli*—Gioconda (aria suicidio). M.<sup>me</sup> Ludovica Borio.

3A	<i>Golthermann</i> —2.º Nocturno   Violoncéllo—H. Villa-Lobos
B	<i>Lée</i> —Gavotte, (concerto)

- 4 *Mascagni*—Cavallaria Rusticana. (Siciliana) canto—Snr. Alfredo Matthiesen.
- 5 *Golthermann*—4.º concerto (Addagio e Tarantella) Violoncéllo.

Os acompanhamentos de piano serão feitos gentilmente pelo destino amador e compositor, Benedicto Nicoláu dos Santos.

---

**Orchestra**

*Spalla*—Capitão Tenente Alfredo Matthiesen.  
 1.º *Violino*—Tenente Jorge Pereira, Basilio Fenari  
 2.º "—Gustavo Milicio, Ceciliano Correia e Sousipater Vianna.  
*Violoncéllos*—Celmira Lobo e Benedicto dos Santos.  
*Contra Bassos*—Antonio de Sousa Oliveira e J. Oreste.  
*Flautas*—Rodolpho Matthiesen e Annibal Ribeiro.  
*Clarinettas*—Leoncio Romêro e Mario Fenari.  
*Clarion*—Dr. Alipio de Carvalho.  
*Pistons*—Osorio de Oliveira e Henrique Alvez dos Santos.  
*Trombones*—Annibal de Lima.

**Figura 4. Programa do concerto realizado no dia 26 de abril de 1908, em Paranaguá. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.**

<sup>20</sup> Sobre a obra de Goltermann, Arizcuren afirma que “seus concertos são um bom material didático para o nível elementar” (Arizcuren, 1992, p. 73) [sus conciertos son un buen material didáctico para el nivel elemental].

<sup>21</sup> Provavelmente a *Gavotte*, *Opus 112* de Sebastian Lee.

<sup>22</sup> Curiosamente, o 4º *Concerto* de Goltermann não possui nenhum *Adagio* ou *Tarantella*.

Interessante observar que neste programa, Villa-Lobos aparece como regente, dirigindo uma composição sua: *Ricouli*, para flauta, clarineta e cordas, composta em 1908, com duração aproximada de três minutos e escrito especialmente para a Sociedade Estudantina Paranaguense. Sua partitura não foi localizada (Catálogo MVL, 2009, p. 117). Também nesse programa ficam evidentes os problemas com a grafia das peças e dos nomes dos compositores. Começa com o próprio instrumento: *Violoncéllo*. O compositor tcheco David Popper foi grafado como *David Poffer*, Goltermann como *Golthermann*, 2º Nocturno como *Noctuno*, Lee como *Lée*, e Adagio como *Addagio*. Isso nos dá margem a questionar algumas informações, como é o caso da *Gavotte* de Lee. Acreditamos que trata-se da *Gavotte, Opus 112* de Sebastian Lee, provavelmente a mesma que Villa-Lobos mais tarde executou em Belém do Pará (Figura 8). No manuscrito da *Gavotte-Scherzo*, sexto movimento da *Pequena Suíte* (1913-1914), escrita pelo compositor brasileiro, contém a seguinte epígrafe: “sobre a inversão de um tema de Lee” (Figura 5). Essa informação comprova que Villa-Lobos se inspirou na obra do compositor alemão para compor sua peça.



Figura 5. Epígrafe da *Gavotte-Scherzo* da *Pequena Suíte* de Heitor Villa-Lobos. Fonte: manuscrito, 1914. Acervo do Museu Villa-Lobos.

Nos Exemplos musicais 1 e 2, observamos na parte “A” das músicas, a mesma tonalidade (si menor), anacruse somente do violoncelo em ambas as peças, semelhante figuração rítmica tanto no violoncelo quanto no piano:

**Gavotte**  
(Op. 112)

Sebastian Lee  
(1805–1887)  
Edited by Árpád Pejtsik

Moderato

**Exemplo musical 1. Início da *Gavotte, Opus 112*. Fonte: Editio Musica Budapeste, 1990. Sebastian Lee, *Gavotte, Opus 112*, comp. 1-6.**

## 6. GAVOTTE - SCHERZO

H. VILLA-LOBOS  
Rio, 1913

Tempo de gavotte.

**Exemplo musical 2. Início da *Gavotte-Scherzo*. Fonte: Arthur Napoleão, 1913. Heitor Villa-Lobos, *Pequena Suíte - Gavotte-Scherzo*, comp. 1-5.**

Nos Exemplos musicais 3 e 4, observamos na parte “B” das peças, a modulação para a mesma tonalidade (sol maior), primeiro e segundo acordes no violoncelo idênticos e figuração rítmica semelhante nos dois instrumentos:

Exemplo musical 3. Parte “B” da *Gavotte, Opus 112*. Fonte: Edição Editio Musica Budapeste, 1990. Sebastian Lee, *Gavotte, Opus 112*, comp. 24-27.

Exemplo musical 4. Parte “B” da *Gavotte-Scherzo*. Fonte: Arthur Napoleão, 1913. Heitor Villa-Lobos, *Pequena Suíte - Gavotte-Scherzo*, comp. 34-37.

Porém as influências dessa peça na obra de Villa-Lobos, não se restringem somente a *Gavotte-Scherzo*. No *Allegro*, 4º movimento do *Quarteto n.º 5* de Villa-Lobos, há um arpejo em ré maior utilizando harmônicos da mesma forma que Lee usou em sua *Gavotte, Opus 112* (Exemplos musicais 5 e 6), que obriga o intérprete a tocar o arpejo na segunda corda. Se foi consciente, não podemos precisar, porém a semelhança é notória:

Exemplo musical 5. Arpejo em harmônicos na *Gavotte, Opus 112*. Fonte: Editio Musica Budapeste, 1990. Sebastian Lee, *Gavotte, Opus 112*, comp. 38-40.



Exemplo musical 6. Arpejos em harmônicos no *Quarteto n.º 5*. Fonte: Associated Music, 1948. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n.º 5 - Allegro*, comp. 40-48.

Em 1909 Villa-Lobos já estava de volta ao Rio de Janeiro, mas há um relato muito interessante referente a sua saída de Paranaguá publicada numa revista que circulava nesta cidade, *O Itiberê*:

Villa-Lobos não era de ficar muito tempo em um só lugar. Chegou a hora de partir, de voltar para o Rio. Seus amigos de muitas festas e concertos, apesar da tristeza pela partida do jovem e talentoso músico, não deixaram por menos: sabendo que estava com dificuldades financeiras, fizeram uma coleta entre si e reuniram o dinheiro necessário para pagar a passagem, de volta ao Rio, daquele que posteriormente, seria o famoso e aclamado em todo Brasil e pelo mundo afora (Anita Canale Raby apud Cardoso, 2006, p. 143-144).

No Rio de Janeiro continuou a trabalhar como violoncelista, e no dia 06 de junho se apresentou juntamente com Ernesto Nazareth (1863-1934) no Instituto Nacional de Música. Nessa apresentação, recebeu um tratamento diferenciado, pois juntamente com Humberto Milano e Ernesto Nazareth, foi intitulado *Maestro*. No programa (Figura 6), além das peças de Goltermann, temos *O Cisne* de Camille Saint-Saëns (1835-1921)<sup>23</sup>, provando que Villa-Lobos conhecia a referida obra quando escreveu *O Canto do Cisne Negro* do bailado *O Naufrágio de Kleônicos* (1916).

<sup>23</sup> Tanto Goltermann quanto Saint-Saëns tiveram seus nomes grafados de maneira equivocada neste programa.



EM 6 DE JUNHO DE 1909

A' 1 1/2 DA TARDE

Organizado pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz

Com o valioso e gentil concurso dos Maestros Humberto Milano, Ernesto Nazareth, H. Villa-Lobos e alumnas D.D. Herminia, Martha, Otilia Stoffel e Carmen Barcellos.

PROGRAMMA

1ª PARTE

1. ALOIS MAVER—«*Ein Traum*»—Grande concerto para 2 Cytharas pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz.
2. I. C. UMLAUF—«*Tausendschön*»—Idylle para 3. Cytharas pelo professor Carlos Tyll e discipulas Senhoritas Herminia e Martha Stoffel.
3. M. HAUSER—«*Rhapsodia Hungroise, Op. 43*»—Par Violino e Piano pelos maestros Humberto Milar e Ernesto Nazareth.
4. A) I. ROSEN—«*Maien Gruss*»—Reverie, sólc pa Cythara.  
B) «CARLOS TYLL»—*Recordo*, Reverie, solo para Cythara, pelo professor Carlos Tyll.
5. A) ERNESTO NAZARETH—«*Corbeille de Fleurs*»—votte.  
B) «*Batuque*»—pelo autor.
6. C. T. ENSLEIN—«*Traumleben*»—Concerto para 2 Cytharas pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz.

2ª PARTE

1. C. F. ENSLEIN—«*Illusões*»—Grande fantasia para duas Cytharas, pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz.
2. A) GOTTFREDMANN—«*4.º Concerto*»—Addagio Tarrantella.  
B) SAINS-SENS—«*Le Cygne*»—Para violoncello e piano pelos maestros H. Villa Lobos e Ernesto Nazareth.
3. A) I. C. UMLAUF—*Op. 298*—Serenata.  
B) AD. HUBER—«*Lamento*»— Para cythara de arco e cythara, pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz.
4. I. HOFBÖCK—«*Silencio da Floresta*»—Idylle, pelo professor Luiz Kantz e discipula Carmen Barcellos.  
I. C. UMLAUF—«*Rhapsodie Hungroise*»—Para duas Cytharas, pelos professores Carlos Tyll e Luiz Kantz.
5. ED. NIKE—«*Im Lenz des Lebens*»—Valsa para 4 Cytharas pelo professor Carlos Tyll e discipulas Srtas. Herminia, Martha e Otilia Stoffel.

Figura 6. Programa do concerto realizado no dia 06 de junho de 1909, no Rio de Janeiro. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.

Tanto em *O Cisne* de Saint-Saëns (Exemplo musical 7) quanto em *O Canto do Cisne Negro* de Villa-Lobos (Exemplo musical 8), é explorado o *cantabile* do instrumento, acompanhado pelo piano, cuja textura reflete o efeito de “ondas” sonoras ou plácidas, no caso de Saint-Saëns, ou turbulentas, como é o caso de Villa-Lobos. O final de *O Cisne* de Saint-Saëns, é em *pianíssimo* (Exemplo musical 9), e em *O Canto do Cisne Negro*, Villa-Lobos escreve *morrendo* (Exemplo musical 10), exigindo do intérprete, em ambos os casos, um fino controle de arco. Como podemos observar no Exemplo musical 8, a data da versão para violoncelo e piano é posterior a do bailado: 1917.

# LE CYGNE.

(THE SWAN.)

(from Carnival of the Animals)

MELODY.

C. SAINT-SAËNS.

1

SOLO. Adagio.

PIANO. Adagio. *pp*

R  
8858-7  
18044-

Copyright renewed  
Copyright MCMVII by Carl Fischer, New York.

Exemplo musical 7. *Cantabile* do violoncelo e acompanhamento do piano em “ondas” em *O Cisne*.  
Fonte: Carl Fischer, 1907. Camile Saint-Saëns, *O Cisne*, de *O Carnaval dos Animais*, comp. 1-8.

# O CANTO DO CISNE NEGRO

POEMA - BALLO MÍMICO

Extraído do Naufrágio de Klionikos

H. VILLA-LOBOS  
(Rio, 1917)

**Adagio non troppo**  
*Violino sempre na 4ª corda*

**VIOLINO**  
ou  
**VIOLONCELLO**

*Sempre ondulando*

**PIANO.**

*Molto - -*  
*gliss*

*espressivo*  
*sfz*

Copyright © 1917 by Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia.) - Rio de Janeiro  
Editora Arthur Napoleão - Rio de Janeiro  
Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil  
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil.

AN - 2138

**Exemplo musical 8. Cantabile do violoncelo e acompanhamento do piano em “ondas” em *O Canto do Cisne Negro*. Fonte: Arthur Napoleão, 1917. Heitor Villa-Lobos, *O Canto do Cisne Negro*, de *O Naufrágio de Kleônico*s, comp. 1-3.**

The image shows a musical score for Example 9. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand part in the middle, and a piano left-hand part at the bottom. The second system has two staves: a piano right-hand part at the top and a piano left-hand part at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance markings: 'rit.' (ritardando), 'Lento.' (slowly), 'a tempo.' (return to tempo), 'pp' (pianissimo), 'm.g.' (mezzo-giochiato), and '8va.' (octave). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some triplet markings.

3858-7

Exemplo musical 9. Final em *pianíssimo* em *O Cisne*. Fonte: Carl Fischer, 1907. Camile Saint-Saëns, *O Cisne*, de *O Carnaval dos Animais*, comp. 25-28.

The image shows a musical score for Example 10. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal line at the top, a piano right-hand part in the middle, and a piano left-hand part at the bottom. The second system has two staves: a piano right-hand part at the top and a piano left-hand part at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance markings: 'morrendo' (dying away), 'lentamente' (ritardando), 'm.g.' (mezzo-giochiato), and 'poco a poco' (gradually). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some triplet markings and a fermata. The piano part includes a section marked 'II' and '8'.

Exemplo musical 10. Final em *morrendo* em *O Canto do Cisne Negro*. Fonte: Arthur Napoleão; 1917. Heitor Villa-Lobos, *O Canto do Cisne Negro*, de *O Naufrágio de Kleônicos*, comp. 32-35.

Isso se justifica pelo fato de, em sua juventude, Villa-Lobos possivelmente ter tido bastante contato com a música de Saint-Saëns, pois como Kiefer (1986) informa, o compositor francês gozava de muito prestígio no Brasil no final do século XIX:

Pelo que conseguimos apurar, examinando programas, jornais e revistas musicais, cabe a Saint-Saëns a primazia absoluta entre os autores que temos em mira. Isto, no que diz respeito aos recitais e concertos. Talvez tenha contribuído para reforçar esta posição o fato de Saint-Saëns ter estado no Rio de Janeiro em 1899, realizando um concerto camarístico (com a participação de V. Cernicchiaro) e dois sinfônicos em salas lotadas e sob aplausos delirantes (logo depois apresentar-se-ia em São Paulo) (Kiefer, 1986, p. 13).

Em 1912, Villa-Lobos embarcou numa viagem rumo ao norte do Brasil, passando antes por Salvador e Fortaleza, com a Companhia Alves da Silva. Há prova de que Villa-Lobos realmente passou por Salvador, conforme artigo de Floresta de Miranda publicado no *Correio da Manhã* de 26 de novembro de 1960:

Como já tive ocasião de escrever, conheci Villa-Lobos na Bahia, por volta de 1912, tocando violoncelo na orquestra de uma Companhia de Operetas. Como exímio tocador de violão, rapidamente se tornou conhecido no meio da mocidade baiana. Nessa época, eu o ouvi executar um chorinho de sua autoria, que, graças ao meu bom ouvido musical, nunca mais esqueci. Certa vez, em 1929, no Café São Paulo, tomando um cafezinho com o Villa, comecei a cantarolar o tal chorinho e ele, fazendo uma cara de surpresa, disse: “Eu conheço isso”. É seu. Você tocava esse choro na Bahia quando fazia serenatas com Martinho Guimarães – respondi. O Villa ficou espantado, dizendo-me que tinha tantas composições não escritas que algumas se apagaram da sua memória, mas no momento já se recordava. (Floresta de Miranda, 1971, p. 93).

Nessa mesma viagem, Villa-Lobos se apresentou em recitais em Belém e em Manaus, como podemos verificar nas Figuras 7, 8 e 9:

**THEATRO AMAZONAS**

**PROGRAMMA**

Grandioso Festival Littero-Musical, organizado  
pelo violoncellista brasileiro

**HEITOR VILLA LOBOS**

offerecido ao Ex.m. Sr. Governador do Estado, Coronel Antonio  
Bittencourt - ao Dr. Jonathas Pedrosa,  
Sr. Coronel Guerreiro Antony e aos mui illustres membros  
do Congresso Estadual,  
para commemorar a data nacional - 7 de Setembro 1911 -

Com o concurso das senhoritas: Sylvia Jardim, Maria Valente do Couto,  
Celeste Maia, Iracema Fonseca e dos  
senhores Renato Vianna e Tancredo Furtado (professor de violino)

**PRIMEIRA PARTE**

HYMNO NACIONAL - por 100 musicos

1.<sup>o</sup> - R. DIONÉSE. *Berceuse*. - Trio. Senhorita Valente do Couto, Tancredo e Villa-Lobos

2.<sup>o</sup> - DRILLA. *Souvenir*. - Solo de Violino - Tancredo

3.<sup>o</sup> - SCHUMANN. *Melodia*. - Piano a quatro mãos. Pelas interessantes meninas: Milburges Bezerra e Clelia Chaves.

4.<sup>o</sup> (a - A. NAPOLIÃO. *Romance*. ) sólo de violoncellc; Villa  
(b - RAFF. *Phantazie Ibérique*) Lobos

PALESTRA LITTERARIA HUMORISTICA *O Namôro* - Pelo sr. Renato Vianna.

5.<sup>o</sup> - RAFF. *Cavatine*. - Conjuncto de instrumentos de arcos com acompanhamento de piano, por distinctas senhoritas.

6.<sup>o</sup> - CHOPIN. *Scherzo*. - Sólo de piano pela senhorita Sylvia Jardim.

7.<sup>o</sup> - POPPLER. *Grande Tarantella*. - Violoncelllo - V. Lobos.

HYMNO NACIONAL

**Figura 7. Programa do concerto realizado no dia 07 de setembro de 1911, em Manaus. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.**

No programa do dia 07 de setembro de 1911 (Figura 7), percebemos que Villa-Lobos começou a ficar mais audacioso quanto à escolha do repertório, selecionando

peças de dificuldade técnica mais elevada como a *Fantasia Ibérica* de Emile Ratez (1851-1934) e a *Tarantella* de Popper.

No programa de Belém do Pará, de 15 de abril de 1912 (Figura 8), a *Gavotte* que está no programa é provavelmente de Sebastian Lee.

**PROGRAMA**

**CONCERTO PROMOVIDO PELO PIANISTA BRAZILEIRO  
M. AUGUSTO DOS SANTOS, COM O VALIOSO CONCURSO  
DOS EX. mos SR. PROFESSORES: F. A. SANTOS MOREIRA,  
ULYSSES NOBRE, H. VILLA LOBOS, E BOSIO  
EM A NOITE DE 15 DE ABRIL DE 1912, NO FOYER  
DO THEATRO DA PAZ**

**PRIMEIRA PARTE**

1.º — Toccata e Fuga . . . . . Bach Tanzig  
M. AUGUSTO DOS SANTOS

2.º — Sonata (quasi una Fantazia) (adagio  
sustenuto, , zretto, presto agitato) . . . Beethoven  
M. AUGUSTO DOS SANTOS

3.º { a) Uccchi di Fata . . . . . (canto) . L. Denza  
      b) Credo de Othello . . . . . Verdi  
          ULYSSES NOBRE

4.º — 12 Etudes Sympthoniques (B. d'Albert) Schumann  
M. AUGUSTO DOS SANTOS

**SEGUNDA PARTE**

1.º { a) Etude . . . . . Chopin  
      b) Nocturne . . . . . "  
      c) Böhmische Fanz . . . . . Smetana  
          M. AUGUSTO DOS SANTOS

2.º — Racconto da Bohême . . (canto) . . Puccini  
F. A. SANTOS MOREIRA

3.º { a) Gavotte . . . . . (violoncello) . Leo  
      b) Arlequin . . . . . Popper  
          H. VILLA LOBOS

4.º — Tarantelle . . . . . Liszt  
M. AUGUSTO DOS SANTOS

Os acompanhamentos serão feitos pelo conhecido  
e apreciado professor E. Bosio

O Foye de Bötcher foi muito gentilmente cedido pela esmerita pianista Nilla Calina Rozo

O concerto principia às 8 e meia

Figura 8. Programa do concerto realizado no dia 15 de abril de 1912, em Belém do Pará. Fonte: Salles, 1994, p. 33.

Na Figura 9, temos o programa do concerto de Manaus de 1912 que, conforme descrição de V. Salles (1994), é possivelmente do dia 23 de junho:

**THEATRO AMAZONAS**

**PROGRAMMA**

Grande Matineé Concerto com grande Orchestra  
do VIOLONCELISTA

**HEITOR VILLA-LOBOS**

no qual tomam parte, maestros: Paulino Chaves, Luiz Moreira,  
Joaquim França e os professores:  
Albuquerque, Tancredo, Garcia, Santos Moreira e A. Peixoto.

**PRIMEIRA PARTE**

1.<sup>o</sup> — Mendelssohn — Symphonia. Orchestra regida  
por Paulino Chaves

2.<sup>o</sup> | a) Fauré — Berceuse.  
| b) Chopin — Nocturto  
Villa-Lobos.

3.<sup>o</sup> | a) Verdi — Eri tú . . . Um ballo in maschera.  
| b) Leoncavallo — Prólogo — I Pagliacci.  
barytono A. Peixoto.

4.<sup>o</sup> — Goltermann — Addazio e Tarantélla.

**SEGUNDA PARTE**

1.<sup>o</sup> — C. Gomes — Symphonia — Guarany.  
Orchestra regida por Luiz Moreira.

2.<sup>o</sup> — Popper — Gavótte concerto (n.<sup>o</sup> 2).  
Villa-Lobos.

3.<sup>o</sup> — Mendelssohn — Quarteto de córdas.  
Violinos: Albuquerque e Tancredo.  
Viola: Garcia. Violoncello: Villa-Lobos.

4.<sup>o</sup> | a) Caruso — Adorables tourments.  
| b) H. Villa-Lobos — Japoneza.  
Tenor Santos Moreira.

5.<sup>o</sup> — Popper — Tarantélla.  
Villa Lobos

Os acompanhamentos ao piano são  
feitos gentilmente pelo maestro Joaquim França.

Figura 9. Programa do concerto realizado no dia 23 de junho de 1912, em Manaus. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.

Na *Gavotte Concerto* de Popper, que consta nesse programa, é frequente o uso do pedal com uma corda solta, como Villa-Lobos usou diversas vezes em suas obras, e também há certa semelhança no tratamento das notas em harmônicos<sup>24</sup>.

Segundo V. Salles, em 07 de setembro de 1912 Villa-Lobos se apresentou novamente em Manaus: “Duas datas marcam, na imprensa de Manaus, a sua passagem: 23 de junho, quando realizou um concerto no Teatro Amazonas, no qual o tenor Santos Moreira deu a primeira audição da *Japonesa* (Figura 9), e 07 de setembro, quando deu outro concerto no mesmo teatro” (Salles, 1994, p. 34). É possível que este concerto do dia 07 de setembro seja o listado como ocorrido em 1911 pelo Museu Villa-Lobos (ver Figura 7).

De volta ao Rio de Janeiro, Villa-Lobos se casa com Lucilia. Ela escreveu: “A 12 de novembro de 1913 nos casámos. Continuei lecionando, e o Villa tocando, de dia, na Confeitaria Colombo, e, á [sic] noite, no ‘Assirio’, restaurante localizado no Teatro Municipal” (Lucilia Villa-Lobos apud Guimarães, 1972, p. 224).

Logo após o casamento, o jovem casal começou a se apresentar em duo como podemos observar nos programas de 29 de janeiro, 09 e 28 de fevereiro de 1915 (Figuras 10, 11 e 12). Villa-Lobos se apresentou nesses recitais acompanhado de Lucilia (piano) e de Agenor Bens (flauta). Nesses programas, já podemos ver um violoncelista preocupado em mostrar suas próprias composições. No primeiro, consta a *Pequena Sonata, Opus 20* de 1913, partitura que está extraviada. A importância da documentação dessa peça em programa, apesar de perdida, é a de comprovar que ela existiu. É o mesmo caso do *Trio em dó menor para piano, flauta e violoncelo, Opus 25* que aparece em dois programas (Figuras 10 e 12).

---

<sup>24</sup> Ver capítulo 3: *Harmônicos naturais e artificiais e pedal*.

# Theatro D. Eugenia

Judicção de H. Villa-Lobos à 29-1-1915.

PROGRAMMA

PRIMEIRA PARTE:

1-H. VILLA-LOBOS-op, 25, de 1913--Trio em dó menor para piano, flauta e cello.

a Allegro non troppo ) M<sup>me</sup>. Lucilia Villa-Lobos  
 b Andante ) Agenor Bens e  
 c Rondo ) o autor.

2 " " a op. 14, de 1914 - Sonhar (Melodia) cello e piano,  
 b op. 49, de 1915 - Capriccio { M<sup>me</sup>. Villa-Lobos e o autor.

3 " " op. 40, de 1914 - Canção Ibérica, para piano, sólo,  
 (M<sup>me</sup>. Villa-Lobos)

4 Rotez Phantasia Ibérica, cello, H. VILLA LOBOS.

SEGUNDA PARTE:

5 -W. POPPS.--Op. 382--Concerto Fantasia--Flauta--Agenor Bens.

6 -CHOPIN.--Estudo N. 12 em dó menor--Piano, sólo--M<sup>me</sup>. Villa Lobos.

7 -H. VILLA-LOBOS.--Op. 20, de 1913--Pequena Sonata--cello e piano  
 (M<sup>me</sup>. Villa-Lobos e o autor.)

8 -Op 47, de 1914--Farrapos--Piano, sólo--M<sup>me</sup>. Villa-Lobos.

9 -DAVID POPPER --Tarantella--cello--H. Villa-Lobos.

FINE

TYP. DA PAZ

MVL 76.14.33

Figura 10. Programa do concerto realizado no dia 29 de janeiro de 1915, em Friburgo. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.

No concerto do dia 09 de fevereiro (Figura 11), podemos observar a presença de uma peça de Papin, possivelmente Georges Papin (1860-1914), que foi um importante violoncelista, aluno de Auguste Franchomme (1808-1884) e de Jules Delsart (1844-1900) e que realizou muitas adaptações e edições de partituras<sup>25</sup>.

**VILLA-LOBOS NO BRASIL**  
**2.º CONCERTO**  
**SALÃO DO CINEMA ODEON — FRIBURGO**  
**Em 9 Fevereiro 1915**

**1.ª parte**

KOEHLER — Concêrto Op. 80 — Flauta e piano  
Mme. LUCILIA GUIMARÃES VILLA-LOBOS e  
Agenor Bens

PAPIN — Prelúdio — Celo e piano  
Mme. LUCILIA GUIMARÃES VILLA-LOBOS e  
H. Villa-Lobos

BOEHN — Variações sôbre uma aria alemã — Flauta e piano  
Mme. LUCILIA GUIMARÃES VILLA-LOBOS e  
Agenor Bens

A. BENS — Op. 4 (1914) — Fantasia d'Amore — Flauta e piano  
Mme. LUCILIA GUIMARÃES VILLA-LOBOS e  
Agenor Bens

**2.ª parte**

H. VILLA-LOBOS — Op. 47 (1914) Farrapos — piano — solo  
Mme. LUCILIA GUIMARÃES VILLA-LOBOS e

F. BRAGA — "Air de Ballet" — Flauta e piano  
Mme. LUCILIA GUIMARÃES VILLA-LOBOS e  
Agenor Bens

D. POPPER — 2.º Concêrto — Celo e piano  
Mme. LUCILIA GUIMARÃES VILLA-LOBOS e  
H. Villa-Lobos

F. DOPPLER — Grande fantasia "Hungara" — Flauta e piano  
Mme. LUCILIA GUIMARÃES VILLA-LOBOS e  
Agenor Bens

Figura 11. Programa do concerto realizado no dia 09 de fevereiro de 1915, em Friburgo. Fonte: Guimarães, 1972, p. 19.

Nos concertos dos dias 09 e 28 de fevereiro de 1915 (Figuras 11 e 12), é interessante notar a presença do *Concerto nº 2 em mi menor, Opus 24* de Popper, obra na qual o virtuosismo é muito explorado. Além de compositor, Popper foi um violoncelista virtuose. Deixou inúmeras obras para violoncelo e piano, violoncelo e orquestra e os famosos *40 Estudos para violoncelo solo, Opus 73*, que abordam os mais

<sup>25</sup> São conhecidas as edições que realizou dos *Concertos G477 e G481* de Luigi Boccherini, ambos em dó maior.

importantes problemas técnicos da execução do violoncelo. “(...) Popper, graças a uma posição da mão esquerda mais natural e mais relaxada que seus predecessores, introduziu o *vibrato* contínuo no *cantabile*”<sup>26</sup> (Arizcuren, 1992, p. 119). Villa-Lobos apreciava muito a obra desse compositor, como comprova o número de vezes em que ele programou suas músicas em seus recitais<sup>27</sup>. Portanto, é de se esperar que haja semelhanças no tratamento idiomático dispensado ao violoncelo pois, como Popper, Villa-Lobos também era violoncelista.

**Concerto do Trio**

*Lucilia, Villa-Lobos e Bens*

Domingo, 28 de Fevereiro de 1915 — A's 8 e 3/4

PROGRAMMA

1.ª Parte

II. VILLA-LOBOS—Trio em dó menor—op. 25 (1913)  
Piano, flauta e violoncello.  
(A) *Allegro non troppo.*  
(B) *Andante.*  
(C) *Rondo.*

POPPER—*Gavotte*—Violoncello e piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos e H. Villa-Lobos.

KUEHLER—*Concerto op. 80*—Flauta e piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos e Bens.

SCHUMAN—*Sonata (1.º tempo)*—Sólo de piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos.

DEZ MINUTOS DE INTERVALLO

2.ª Parte

HOMERO BARRETO—(a) *Berceuse*—Violoncello e piano.  
H. VILLA-LOBOS—(b) *Capriccio*—H. Villa-Lobos e Mme. Villa-Lobos.

A. BENS—op. 4 (1914)—*Fantasia d'Amore*—Flauta e piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos e o autor.

POPPER—2.º *Concerto*—Violoncello e piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos e H. Villa-Lobos.

F. DOPPLER—*Grande Fantasia Pastoral "Hungara"*—Flauta e piano—Mme. Lucilia Villa-Lobos e Bens.

Ob. 4.º Friburguense

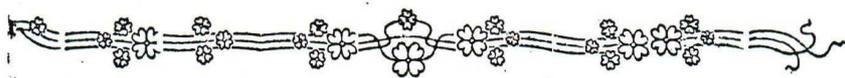
MVL 76.14.34

Figura 12. Programa do concerto realizado no dia 28 de fevereiro de 1915, em Friburgo. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.

<sup>26</sup> Popper, gracias a una posición de la mano izquierda más natural y más relajada que sus predecessores, introdujo el vibrato continuo en el cantabile.

<sup>27</sup> Ver anexo 1.

Conseguimos coletar um reclame de um concerto que possivelmente aconteceu em março de 1915 no Theatro Cantagallo, da cidade fluminense homônima, como podemos observar na Figura 13:



**Theatro Cantagallo**

---

Sabbado, 6 de Março de 1915

*Grande concerto organizado pelo flautista brasileiro*

**AGENOR BENS**

*1º Premio e Medalha de Ouro do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro*

Coadjuvado pelos distintos musicistas Mme. Lucilia Villa-Lobos, pianista brasileira diplomada pelo Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro e Heitor Villa-Lobos, violoncellista e compositor brasileiro

---

*Este Trio realizará somente um unico concerto nesta cidade; espera pois, que os amantes de boa musica e o publico em geral concorram para o maior exito desta sublime festa de arte e para que assim possam os concertistas levar a melhor impressão possivel desta bella terra fluminense*

---



Figura 13. Reclame do concerto ocorrido em março de 1915. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.

Acreditamos que por essa época, Villa-Lobos já havia absorvido muitos dos elementos idiomáticos que continuou desenvolvendo ao longo de sua frutífera carreira de compositor. Até a década de 20, Villa-Lobos já conhecia muito bem, além do

violoncelo, o clarinete, o violão, o piano, sem falar dos demais instrumentos de orquestra.

Em 1915 ocorreu a primeira execução de uma composição de Villa-Lobos na cidade do Rio de Janeiro. Em Guimarães (1972) estão muito bem documentadas as críticas que foram publicadas após o concerto em *O Imparcial*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Comércio* e reclames de *O Paiz*. Na ocasião, foi executada a *Suíte Característica para Instrumentos de cordas* pela Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro<sup>28</sup>, com o próprio Villa-Lobos integrando o naipe de violoncelos. O concerto aconteceu, segundo Guimarães (1972), em 30 de julho de 1915<sup>29</sup> no Theatro São Pedro de Alcântara, hoje Teatro João Caetano, e teve a regência do maestro e compositor Francisco Braga (1868-1945). Em 13 de novembro do mesmo ano realizou-se o primeiro concerto somente com obras suas no Salão Nobre da Associação dos Empregados no Commercio, Rio de Janeiro.

A respeito dessa época, o compositor Darius Milhaud (1892-1974) declarou, décadas depois, em 1941:

Quando o conheci, em 1918, ele tocava violoncelo para se sustentar. Ele me mostrou logo algumas composições escritas para aquele instrumento: as primeiras obras eram cheias de promessas, promessas que foram mantidas (Darius Milhaud apud Peppercorn, 2000, p. 51).

No dia 05 de janeiro de 1919 temos um programa (Figura 14) de Villa-Lobos executando, com Robert Soriano ao piano, no Salão Nobre da Associação dos

---

<sup>28</sup> Coincidentemente, a mesma Sociedade que seu pai Raul participou da formação anos antes.

<sup>29</sup> De acordo com o Catálogo *Villa-Lobos sua obra* (2009, p. 118) no entanto, a estreia aconteceu dia 31 de julho de 1915.

Empregados no Commercio, Rio de Janeiro, a primeira audição de três movimentos da  
*Pequena Suíte* (1913-1914):



**SALÃO NOBRE**  
DA  
**Associação dos Empregados no Commercio**  
Avenida Rio Branco, 118



DOMINGO, 5 DE JANEIRO DE 1919 — ÀS 15 HORAS

## Matinée-Concerto

Promovida pela Directoria da União dos Patriotas Brasileiros em benefício do ORPHANATO DOS FILHOS DOS SOLDADOS DAS CLASSES ARMADAS BRASILEIRAS; sob os auspícios dos Exmos. Srs. Almirante Alexandrino de Alencar, Marechal Olympio de Agobar e Coronel Damasio Proença Gomes.

Tomarão parte os seguintes artistas:

- M.<sup>me</sup> Vera Adonay — Soprano leggero,  
M.<sup>lle</sup> Maria Emma Freire — Soprano lyrico.  
Snr. Roberto Mario — Tenor lyrico.  
" Alberto Guimarães — Tenor leggero.  
" Frederico do Nascimento — Baritono.  
" Alvaro Caminha — Baixo.  
" H. Villa-Lobos — Maestro Compositor e Violoncellista.  
" A. Cardoso Menezes Filho — Violinista.  
" Robert Soriano — Maestro Pianista.

### 1.<sup>a</sup> PARTE

- 1 — A. Hegler — LE COR — *Poema Pittoresco* — Sr. A. Caminha.
- 2 — J. Thompson — VIEN CHANTE MOI — Sr. A. Guimarães.
- 3 — Widor — NON CREDO — *Romanza* — Mlle. M. E. Freire.
- 4 — H. Villa-Lobos — *Pequenas Suites, por cello e piano*  
(a) — ROMANCETTE.  
(b) — LEGENDARIA.  
(c) — GAVOTTE-SCHERZO. } pelo Autor e Maestro Soriano.
- 5 — Verdi — RIGOLETTO — *Ballata* — R. Mario.
- 6 — Puccini — BOHÊME — *Valsa Musetta* — Mme. V. Adonay.
- 7 — Mozart — D. GIOVANNI — *Serenata* — Sr. F. Nascimento.

### 2.<sup>a</sup> PARTE

- 1 — Giannetti — OVE SEI TU — Sr. A. Guimarães.
- 2 — Liszt — OH! QUAND JE DORS... — Mlle. M. E. Freire.
- 3 — L. Miguez — I. SILDUMI — *Monologo de Joel* — Sr. A. Caminha.
- 4 — { (a) — Wienaski — ROMANZA  
(b) — N. Milano — ZAMACUECA } Violino — Sr. A. Menezes.
- 5 — Puccini — TOSCA — *Recondita armonia* — Sr. R. Mario.
- 6 — Rossini — BARBIERE — *Cavalina* — Sr. F. Nascimento.
- 7 — Verdi — TRAVIATA — 1.<sup>o</sup> Atto — Mme. V. Adonay.

Os acompanhamentos ao piano serão feitos pelo Maestro Robert Soriano.

Figura 14. Programa do concerto realizado no dia 05 de janeiro de 1919, no Rio de Janeiro. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.

Desde as primeiras audições de Villa-Lobos como compositor, houve divergência de opiniões quanto à qualidade de suas obras. O público ou pelo menos parte dele, conseguia perceber que, o que ouvia, não era comum, apesar da modernidade impregnada em suas composições pudesse fazer com que ele fosse rejeitado por muitos.

Villa-Lobos obteve um estrondoso sucesso quando a sua Sinfonia “*A Guerra*” foi executada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no dia 31 de julho de 1919, em homenagem ao recém empossado Presidente da República Epitácio Pessoa (1865-1942)<sup>30</sup>, que acabava de retornar da Europa, onde tomou parte na Conferência de Haia. Apesar da pompa que revestiu o referido concerto, Benjamin Costallat escreveu na sua “Crônica Musical”:

Saiba, porém, o Dr. Epitácio Pessôa, que amanhã, o rapaz cheio de vida e de talento que êle ontem viu como compositor e como regente, estará tocando violoncelo em um ds [sic] nossos “Cabarets” (Villa-Lobos tocava no Assírio)<sup>31</sup>, Villa-Lobos só teve alguns momentos de delírio e de recompensa... Amanhã, nada mais será... será o artista que se nega e que se despreza... (Benjamin Costallat apud Guimarães, 1972, p. 40).

O mesmo Costallat insiste no assunto, escrevendo em 1921, após um concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde foi executada a *Marcha Religiosa* de Villa-Lobos: “O sr. Villa-Lobos mostrou mais uma vez que merece alguma coisa mais, desta terra e de sua arte, do que ser violoncelista de *Cabaret*” (Benjamin Constallat apud Guimarães, 1972, p. 56). Estas duas citações deixam claro o preconceito com a carreira de violoncelista que Villa-Lobos levava.

No livro *Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade* (Guimarães, 1972), consta uma interessante crítica de Júlio Reis para *A Rua* sobre um concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos no Theatro Municipal, realizado no dia 12 de maio de 1919. No

---

<sup>30</sup> Seu mandato aconteceu de 28/07/1919 a 15/11/1922.

<sup>31</sup> Nota de rodapé.

programa, constava o *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*, executado pelo violoncelista Newton Pádua (1894-1966)<sup>32</sup>:

(...) o seu “Concerto” ontem executado pelo violoncelista Newton Pádua, com acompanhamento de orquestra, note-se, magistralmente executado, atendendo-se a que todo o trabalho de Villa-Lobos é inçado de dificuldades de ritmo e posições as mais ingratas, no violoncelo, seguidas de passos complicadíssimos na parte orquestral. Acresce mais que o sistema de se aproveitar um instrumento rico em timbres, sòmente para execução das mais difíceis ginásticas, jamais deixando-o cantar, coloca o “solista” na situação de um funâmbulo e não de um “virtuose” que deve exclusivamente arrancar do instrumento a frase que comove, o período ou episódio que entusiasma. Pensamos que o “Concerto”, como tôdas as composições conhecidas do sr. Villa-Lobos, nada mais é do que o desperdício de um extraordinário talento, a que falta única e exclusivamente a necessária disciplina na observância das regras da estética, e a sinceridade no desenvolvimento das idéias... Dispondo de vasto conhecimento de instrumentação; possuidor de precioso cabedal inventivo, ao sr. Villa-Lobos estará reservado proeminente lugar como compositor, no dia em que seguir a sua inspiração desprezando a nefasta influência do modernismo, que nada mais é do que o pedantismo mascarado... (Júlio Reis apud Guimarães, 1972, p. 38).

Curiosamente, Villa-Lobos, em suas declarações, rechaçava qualquer referência à sua obra como modernista:

Mas isso eu posso garantir: a minha arte é minha, e ninguém pode identificá-la com aquele veneno que se chama Modernismo e que tem um efeito patologicamente intoxicante sobre todos os talentos esforçados de hoje em dia, sejam jovens ou velhos (Heitor Villa-Lobos apud Peppercorn, 2000, p. 55).

Quase três anos mais tarde, no dia 07 de março de 1922, a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo programou o mesmo *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*, tendo também o violoncelista Newton Pádua como solista e o autor na regência. Desta vez a crítica publicada em *O Combate* dizia: “Villa-Lobos é, realmente, um maestro revoltado e pessoal, de escola própria. Perfeito criador de vibrações novas, o autor não pode por isso ser tachado futurista mas simplesmente individualista, único; se quiserem.” (Guimarães, 1972, p. 76).

Bocchino (2009) relata um episódio que ocorreu com Villa-Lobos que demonstra como era mal compreendido, mesmo por colegas violoncelistas:

---

<sup>32</sup> Sobre Newton de Menezes Pádua, Guimarães (1972) deixou o seguinte relato: “(...) o violoncelista Newton Pádua, amigo e intérprete de Villa-Lobos (...) figura simpaticíssima, muito simples, sempre sorridente (...)” (Guimarães, 1972, p. 234-235).

Também quando regia a Orquestra do Theatro Municipal que era famosa ainda, estava lá um cidadão, eu não vou dizer o nome, Professor de Harmonia, Professor de Composição da Escola de Música, ele tocando um violoncelo. Houve um problema lá, o Villa regendo na orquestra, houve uma pequena discussão e esse professor violoncelista, muito de maneira autoritária, disse: “Olha Villa, você sabe perfeitamente que eu sei muito mais Harmonia que você”. Quer dizer, o Villa sofreu insultos que você não faz ideia, dessa ordem. Mas, hoje em dia eu posso dizer: com certeza a Academia Brasileira de Música está aí, os direitos autorais da obra do Villa-Lobos no mundo inteiro são maiores que os direitos autorais do Tom Jobim... (Bocchino, 2009).

Para Villa-Lobos, o violoncelo foi seu ganha-pão por muito tempo, pois tocou profissionalmente até a década de 30. Mas das poucas citações que existem sobre como tocava, os relatos não são muito favoráveis. Um exemplo é a carta que Andrade enviou a Manuel Bandeira (1886-1968), na qual escreve o seguinte sobre um recital de Villa-Lobos em 12 de dezembro de 1930:

O caso do Vila é que ele acabou se apresentando como virtuose de violoncelo, você não imagina, seu compadre, que coisa medonha, dolorosa, ridícula. Uma desafinação dos diabos. Uma prodigiosa falta de técnica, uma moleza de execução... Só assim aliás posso explicar psicologicamente a moleza de execução do Vila hoje, êle sujeito tão vigoroso, pelo menos no violão que toca regular, e no piano que toca como cachorro mas é às vezes estupendo. Ele mole no celo, Lucillia dura no piano, imagine-se! Foi uma anedota que seria penosissima si não fosse a esplêndida companhia, eu e mais dois – três bons e conscientes admiradores do Vila que puderam rir dele sem engulir nenhum despeito (Andrade, 1958, p. 254).

É importante frisar que Andrade, durante o ano de 1930, assistiu Villa-Lobos se apresentando ao violoncelo em três ocasiões: 06 de junho, 25 de novembro e 12 de dezembro, dia da redação da carta acima. Portanto, sua concepção não fora formada em apenas uma audição, e um fato desses é bastante relevante.

Mario Lago (1911-2002) em seu livro *Na Rolança do Tempo*, explica que seu pai fora violinista da orquestra do Cinema Odeon, na época localizado na esquina da Avenida Rio Branco com Sete de Setembro: “Parava gente na rua para ouvir aquela orquestra, onde até Villa-Lobos já tinha tocado violoncelo, o que os colegas diziam fazer sofrivelmente, tendo sido até bom dedicar-se a compor. ‘Como músico era um fã de alto lá com ele’, cansei de ouvir comentarem isso em casa” (Lago, [s.d.], p. 41).

Os últimos documentos que temos comprovando as apresentações de Villa-Lobos à frente de seu violoncelo são do início da década de 30. Em 1931, foi o ano em que Villa-Lobos começou uma grande excursão pelo interior de São Paulo. Segundo Guimarães (1972), a viagem abrangeu 54 cidades. Entretanto, para Chechim Filho (1987), foram mais de 120 localidades, todas listadas em seu livro, sendo a excursão dividida em sete etapas que se estenderam de janeiro de 1931 até início de 1932. O número exato é difícil de confirmar, pois o próprio Villa-Lobos afirmava que eram mais de 60 “(...) em 1930<sup>33</sup>, organizei uma excursão por mais de 60 cidades do interior do Estado de São Paulo, com conferências e demonstrações ao piano, violoncelo, violino, violão, coros e orquestra” (Heitor Villa-Lobos apud Machado, 1987, p. 84).

Chechim Filho afirma que, na excursão pelo interior de São Paulo, Villa-Lobos proferia preleções nas quais declarava:

Cada artista tem um dom privilegiado para exercer o setor que escolheu. Souza Lima e Antonieta Rudge para o piano, Nair Duarte e Anita Gonçalves para o canto. Eu, Villa-Lobos, para o violoncelo e o violão, mas principalmente para a composição (Heitor Villa-Lobos apud Chechim Filho, 1987, p. 59).

Chechim Filho foi o afinador de piano da excursão, além de exercer funções de secretário, acabando também como virador de páginas. Ele lembra que as obras mais executadas por Villa-Lobos foram: *O Cisne* de Saint-Saëns, *Canção Triste* de Tchaikovsky, além de suas composições *Sonhar* e *O Trenzinho do Caipira*. Essa excursão teve tal repercussão que, nos trens em que viajavam, alguns carros-restaurante apresentavam cardápios com sugestões como um café “a Villa-Lobos”. Os programas que sobreviveram (Figuras 15, 16, 17 e 18) mostram que o repertório tornou-se ainda mais autoral que os de 1915:

---

<sup>33</sup> Mais uma incoerência de datas.

# THEATRO MUNICIPAL

*Sabbado, 4 de Julho*

**A's 20 1/2 horas**

## PROGRAMMA

da Excursão Artística Official

**VILLA-LOBOS - SOUZA LIMA**

No dia 4 de Julho, proximo sabbado, precedentes de Cruzeiro chegarão a esta cidade os maestros **Villa-Lobos** e **Souza Lima** acompanhados de varios musicistas de grande renome nacional.

Cachoeira vai ter a. oportunidade rarissima de ouvir o mais celebrado musico do Brasil contemporaneo. Villa-Lobos é um genio cuja fama se extravasa na Europa e na America do Norte, onde, em excursão artistica, conquistou louros para a arte, para o seu nome e para o Brasil. Souza Lima é o maior pianista do Brasil e de grande projecção no scenario artistico da Europa. A missão a que ambos se propozeram é a de missionarios pregando pelo som, de cidade em cidade a musica brasileira, nesta hora de civismo e de novas arrancadás para as afirmações do espirito de brasilidade.

Que o povo de Cachoeira cumpra com o seu dever, homenageando os grandes musicistas que nos visitarão e comparecendo ao theatro para ouvir-lhes os primores de sua arte.

Typ. "Silva Caldas" - Cachoeira

Figura 15. Reclame do concerto realizado no dia 04 de julho de 1931, em Cachoeira Paulista. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.

# PROGRAMMA:

Apresentação pelo Prof. Agostinho Ramos,  
Prefeito Municipal

**1.a Parte**

**1 - Violoncello e Piano**

- a) - **Preludio (N. 8)** . . . Bach-VILLA-LOBOS
- b) - **Berceuse** . . . . . Homero Barreto
- c) - **O trenzinho do caipira** (Sugestões duma viagem nos trenzinhos do interior . . . . . H. VILLA-LOBOS)

Villa-Lobos e Lucilia Villa-Lobos

**2 - Canto e Piano**

- a) - **Villanella** (Seculo XVII) Pupillete . . . . . A. FALCONIERI
- b) - **Foi numa noite calmosa** (Modinha antiga brasileira, harmonisada) L. GALLET
- c) - **Cantigas** . . . . . NEPOMUCENO
- d) - **Xangô** (Canto fetichista de makumba, harmonisado). . . . . H. VILLA-LOBOS

Nair Duarte Nunes e Lucilia Villa-Lobos

**3 - Piano Solo**

- a) - **Preludio** . . . . . GRIEG
- b) - **Valsa** . . . . . CHOPIN
- c) - **Campanella** . . . . . LISZT-BUSONI

Souza Lima

**2.a Parte**

**4 - Violoncello e Piano**

- a) - **Romance** . . . . . FRANCISCO BRAGA
- b) - **Sonhar** . . . . . H. VILLA-LOBOS
- c) - **Capricho (N. 2)** . . . . H. VILLA-LOBOS

Villa Lobos e Lucilia Villa-Lobos

**5 - Canto e Piano**

- a) - **Toada p'ra você** (Poesia de M. Andrade . . . . . LOURENÇO FERNANDEZ
- b) - **Na paz do Outomno** (Poesia de Ronald de Carvalho) . . . . H. VILLA-LOBOS
- c) - **Gavião de penacho** - (Poesia de Affonso Arinos) . . . . FRANCISCO BRAGA
- d) - **Estrella é lua nova** (Canto fetichista de makumba, harmon.) H. VILLA-LOBOS

Nair Duarte Nunes e Lucilia Villa-Lobos

**6 - Piano Solo**

- a) - **Tango burlesco** . . . . . LUIZ LEVY
- b) - **Serenata hespanhola** FRUCT. VIANNA
- c) - **Alegria na horta** (Impressão de uma festa de hortelões no Brasil) VILLA-LOBOS

Souza Lima

Figura 16. Programa do concerto realizado no dia 04 de julho de 1931, em Cachoeira Paulista.  
Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.

# CINE CENTRAL

Empreza GOMES & GALVÃO

ITU

Hoje 5.a feira, 6 de Agosto de 1931 Hoje

A's 9 horas em ponto

## Grande Concerto Musical Villa Lobos e Souza Lima

em Excursão Artística

### PROGRAMA

#### 1.ª PARTE

##### 1—Violoncello e piano.

- a) — «reludio n.º 8» Bac—Villa-Lobos  
b) — «Berceuse» Homero Barreto  
c) — «O Trenzinho do caipira» Villa-Lobos  
(Sugestão de uma viagem nos trenzinhos do interior)

VILLA-LOBOS e LUCILIA VILLA-LOBOS

##### 2—Canto e piano.

- a) — «Villanella» (Sec. XVII) Pupillete A. Falconieri  
b) — «Foi numa noite calmosa» (modinha antiga brasileira harmonizada) Luciano Gallet  
c) — «Cantigas» Nepomuceno  
d) — «Xango» (canto fetiche de makumba harmonizada) H. Villa-Lobos

NAIR DUARTE NUNES-LUCILIA VILLA-LOBOS

##### 3—Piano solo

- a) — «Preludio» Grieg  
b) — «Valsa» Chopin  
c) — «Campanella» Liszt-Busoni

SOUZA LIMA

#### 2.ª PARTE

##### 4—Violoncello e piano

- a) — «Romance» Francisco Braga  
b) — «Sonhar» H. Villa-Lobos  
c) — «Capricho» (n.º 2) » » »

VILLA-LOBOS—LUCILIA VILLA-LOBOS

##### 5—Canto e piano

- a) — «Toada p'ra você» (Poesia de M. Andrade) Lourenço Fernandez  
b) — «Na paz do outono» (Poesia de Ronald Carvalho) H. Villa-Lobos  
c) — «Gavião de Penacho» (Poesia de Affonso Arinos) Francisco Braga  
d) — «Estrella é lua nova» (Canto fetiche de makumba, harmonizada) H. Villa-Lobos

NAIR DUARTE NUNES-LUCILIA VILLA-LOBOS

##### 6—Piano solo

- a) — «Tango burlesco» Luiz Levy  
b) — «Serenata hespanhola» » »  
c) — «Alegria na horta» (Impressões de uma festa de hortelões no Brasil) H. Villa-Lobos

SOUZA LIMA

—(— PIANO BRASIL —)(—

Preços: Poltrona 5\$000  
Geral 2\$000

COLABORAÇÃO DA XEROX DO BRASIL S.A.  
IMPRESSO NO COPICENTRO GRÁFICA

Figura 17. Programa do concerto realizado no dia 06 de agosto de 1931, em Itu. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.

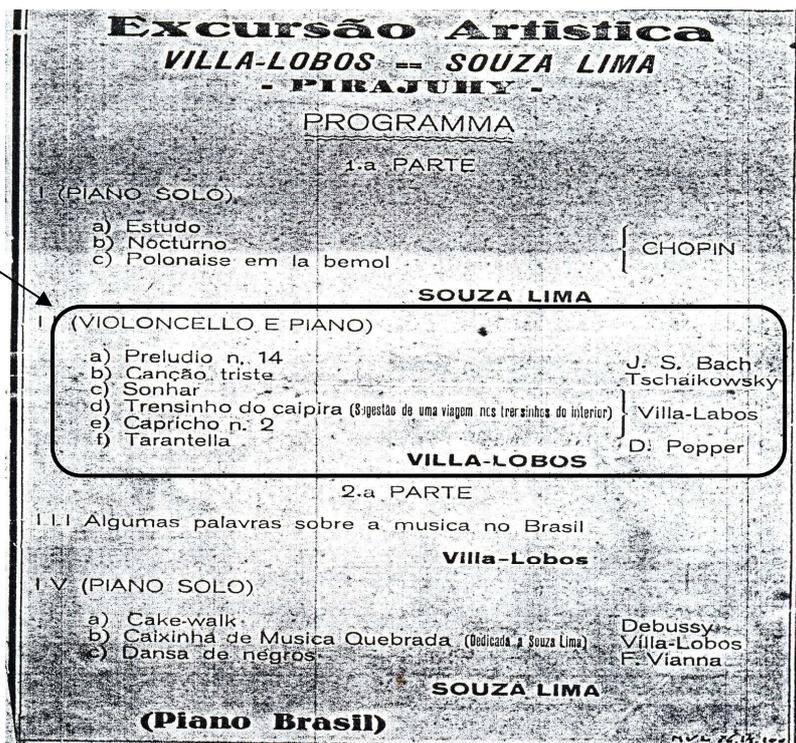


Figura 18. Programa do concerto realizado em janeiro de 1932, em Pirajuí. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.

Neste último programa, bem como no de Cachoeira Paulista, podemos ver anunciado *O Trenzinho do Caipira*, peça que veio a se tornar uma das mais conhecidas do compositor. Como veremos no Capítulo 2 desta dissertação, a peça, segundo Chechim Filho (1987), foi escrita durante uma viagem de trem entre Bauru e Araraquara<sup>34</sup>.

No que diz respeito a Villa-Lobos violoncelista durante esse período, temos o seguinte relato:

Villa-Lobos fazia conferências, organizava os programas; providenciava o transporte dos instrumentos; punha-se em contato com os prefeitos de várias cidades, e verificava o local das audições (cinema, teatro ou “clube”). Havia para ele, porém, ainda uma tarefa que nos parece ter sido a mais penosa e heroica. Como se viu, pela relação dos intérpretes, não havia um violoncelista entre eles, e Villa-Lobos, afastado de seu “celo”, sem a devida técnica, sem, mesmo, as condições físicas (polpas digitais desacostumadas ao contato das cordas, - sem a calosidade profissional) sofreu, moral e físicamente [fisicamente]. Conta Lucilia que seus dedos até chegaram a sangrar! Em determinada cidade, porém, a execução do programa se fez de maneira desastrosa, artisticamente deplorável, levando Villa-Lobos ao desespero, verberando todos os intérpretes. Seu sofrimento chegara ao acme! (Guimarães, 1972, p. 176).

<sup>34</sup> No Capítulo 2, nos aprofundaremos mais neste assunto.

Em 27 de outubro de 1930, Villa-Lobos escreveu uma carta a seu protetor Arnaldo Guinle (1884-1963) na qual se queixava:

Só posso lhe dizer que tenho calos nos dedos de tanto me exercitar ao violoncelo a fim de obter meios para me defender. Não acredito que exista alguém no momento mais miserável do que eu... um pobre diabo implorando por caridade e dinheiro para poder viver no seu próprio país... Sinto-me doente e cansado, e não tive minha justa e merecida recompensa... Não sou um bebê chorão, ainda que seja o compositor dos *Choros* (Heitor Villa-Lobos apud Peppercorn, 2000, p. 109).

É estranho que exatamente no período em que Villa-Lobos se queixa de muito estudar o violoncelo, seja o mesmo da carta de Andrade a Bandeira comentada anteriormente. O argumento de Lucilia Villa-Lobos (Guimarães, 1972), afirmando que os dedos do compositor sangraram por falta de calos, depois de tais fatos, somente são passíveis de explicação se Villa-Lobos, após sua apresentação do dia 12 de dezembro de 1930, não mais tenha praticado no instrumento até se apresentar na excursão. Entretanto, é difícil crer que ele não tenha estudado para se apresentar, numa viagem em que, como podemos observar no reclame de Cachoeira Paulista (Figura 15), era visto como artista reconhecido, inclusive no velho continente, e que principalmente, tocava obras suas. Negwer prefere dar um tom heróico ao ocorrido: “Embora Villa-Lobos tivesse criado feridas em seus dedos de tanto tocar e só pudesse se apresentar com restrições, ele continuou levando sua mensagem com ardor missionário à população rural” (Negwer, 2009, p. 192). Lembremos que nessa excursão, segundo Chechim Filho (1987), foram mais de 120 apresentações (ou pelo menos 60, como afirmou Villa-Lobos), e com um número tão significativo, é crível que Villa-Lobos tenha tido tempo de refazer seus calos.

João de Souza Lima (1898-1982), pianista que acompanhou Villa-Lobos na excursão, em palestra proferida em 11 de novembro de 1967, relatou o seguinte:

Por falar em violoncelo, quero lembrar aqui da arte violoncelística de Villa-Lobos. Suas execuções faziam evocar bem o que devia ter sido outrora, o jovem violoncelista Villa-Lobos. Ainda se desempenhava com galhardia,

com perfeita afinação e com tanto virtuosismo. Nem era para menos. Levantava-se às 8 horas da manhã e estudava até a hora do almoço e durante todo o tempo... com o inseparável charuto na boca (Lima, 1969, p. 166).

Num artigo intitulado “*O perigo de ser maior*”, que Mário de Andrade publicou na Folha da Manhã de São Paulo em 19 de outubro de 1944, ele mostra algumas facetas do compositor e lembra de Villa-Lobos numa situação anterior a 1930, o que corrobora o que diz Mário Lago e o próprio Mário de Andrade sobre como ele era um mau violoncelista:

Eu gostava era daquele Vila Lobos de antes de 1930, que ainda não aprendera a viver. Que viverdor maravilhoso era ele então! Fazia uma malvadeza colérica, sem nem de longe saber que estava fazendo uma malvadeza colérica, saía bufando da casa que o hospedava, grosseiro, maleducado, e logo estava em plena rua se esponjando no chão, esquecido, puro, anjo, pasteurizado, brincando com uma criança que passeava... Pobre, numa dificuldade reles de dinheiro, ganhava uma bolada boa, tinha dívidas a pagar, mas convidava a gente para um restaurante, onde acabava gastando não só o que ganhara, mas uma quantia que os outros precisavam completar. Fazia uma improvisação no violoncelo, completamente ruim e mal executada, ou se arrepelava porque lhe tocavam errado a “*Lenda do Caboclo*” exemplificando ao piano de maneira horripilante, pra logo estar ganhando horas empinando papagaio, e vir jogar na pauta os esboços duma *Ciranda* ou de qualquer outra obra-prima (Mário de Andrade apud Toni, 1987, p. 104).

França, ao escrever sobre como Villa-Lobos tocava piano, nos dá uma outra versão dele como violoncelista:

Bastava ele pôr as mãos no piano para acender a atenção auditiva. Com que graça tocou, certa vez, de brincadeira, em aula do Curso de Formação de Professores, alguns compassos da *Valsa nº 7*, em sol sustenido menor, de Chopin. Não teve entretanto, formação pianística regular; nem pretendia, mesmo, ser pianista. Dominava outros instrumentos: o violoncelo, o violão, a clarineta – e quanto – aos dois primeiros, foi, sem dúvida, um virtuose (França, 1998, p. 8).

Podemos deduzir com isso que, ou ele estava eventualmente fora de forma com o instrumento, ou realmente não tocava bem. Entretanto, o repertório que executava não era banal, contando com obras como a sua *Gavotte-Scherzo* (da *Pequena Suíte*) e também de outros compositores, como o *Concerto nº 2 em mi menor, Opus 24*, de Popper. No entanto, o mais importante é que ele conhecia bem o violoncelo, aspecto que se refletiu de maneira favorável em sua obra.

Villa-Lobos sempre abraçou diversas tarefas ao mesmo tempo, não medindo esforços para alcançar seus objetivos. Durante a Semana de Arte Moderna de 1922, Villa-Lobos já se preocupava inclusive com detalhes extra-musicais. No concerto do dia 17 de fevereiro, quando foram apresentados entre outras, o *Trio n° 3*, a *Sonata n° 2 para violoncelo e piano* e o *Quarteto Simbólico*, ele incluiu efeitos de luzes: “(...) consegui uma execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como imaginei” (Heitor Villa-Lobos apud Horta, 1987, p. 41).

Na excursão pelo interior de São Paulo, fazia questão de visitar o local do concerto assim que chegavam a cidade para, caso fosse necessário, ordenar a retirada de tapetes, enfeites e cortinas, construir tablados para os artistas, e assim por diante, sempre com intenção de melhorar a acústica do local, o que demonstra sua preocupação com a qualidade artística de suas performances. Muito interessante é o relato de Chechim Filho (1987) sobre como Villa-Lobos se apresentava, fornecendo detalhes bastante pertinentes do seu estrado quanto às medidas e objetivos:

Villa-Lobos só se apresentava com seu violoncelo sobre um estrado acústico, colocado no palco. Nesse estrado cabia apenas a cadeira para sentar-se e sobrando um pequeno espaço para assentar o violoncelo. Media exatamente um metro e trinta centímetros de comprimento por oitenta centímetros de largura e trinta centímetros de altura. Todo construído em madeira de pinho aparelhada, com quinze milímetros de espessura. Tinha também cinco furos nas laterais, medindo quatro centímetros de diâmetro, para facilitar a saída de som. A importância desse estrado era não só para o violoncelo ficar mais em evidência, mas principalmente pelo grande efeito de acústica. Por exigência de Villa-Lobos, foi todo pintado de cor preta (Chechim Filho, 1987, p. 51).

Durante a excursão, Villa-Lobos verificava também a iluminação, pois ele considerava isso um fator importante para uma boa apresentação:

Villa-Lobos sentava-se pronto para o início do concerto. Apagavam-se totalmente as luzes da platéia e do palco. O teatro ficava completamente às escuras por alguns segundos. Em seguida, acendia-se um pequeno farol iluminando somente as cordas e o arco do violoncelo. Villa-Lobos era visto da platéia, apenas como uma sombra. Mas o arco e as cordas ficavam bem visíveis. Parecia que o violoncelo estava tocando sozinho (Chechim Filho, 1987, p. 51).

Também em suas preleções, gostava de falar de seu instrumento, afirmando que seu violoncelo era francês:

Dizia ser um instrumento finíssimo, trazido de Paris, de um fabricante famoso na França, cujo nome não me recordo. Era um instrumento tão delicado e tão sensível, que qualquer abalo poderia danificá-lo, tanto que não entregava na mão de ninguém. Ele mesmo o transportava (Chechim Filho, 1987, p. 59).

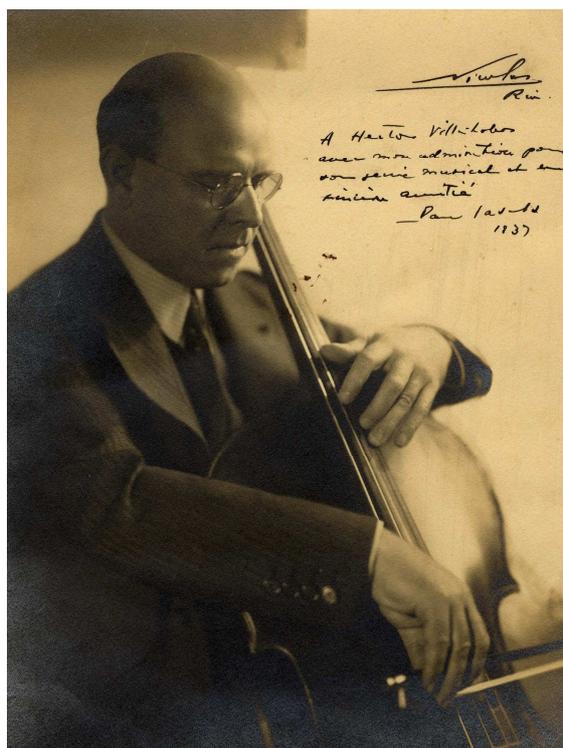
Na verdade, seu violoncelo era proveniente da Alemanha. De acordo com sua etiqueta, o autor é Martin Diehl (Dihl) e seu ano de construção, 1779. Segundo Henley (1997) e Vannes (2003), o *luthier* Martin Diehl construiu esse violoncelo provavelmente em Mainz, pois ele trabalhou naquela cidade de 1770 a 1795. Foi aluno de Nicolaus Döpfer e posteriormente chegou a prestar serviços para a corte, onde construiu e reparou instrumentos. Viajou muito pelo Tirol e pela Áustria para ganhar experiência e adquirir instrumentos. Segundo informações repassadas pela museóloga do Museu Villa-Lobos, Sra. Cristina Mendes, seu arco era um L. Leclerc, mas provavelmente seja um Leclerc, pois não há nenhuma fonte disponível que mencione tal autor. A assinatura na lateral do arco, além de minúscula, está geralmente gravada em uma região que sofre desgaste natural pelo uso, trazendo eventuais dificuldades para sua leitura. No caso do arco de Villa-Lobos, a assinatura é profunda, mas um pouco confusa, possivelmente resultado de um carimbo aquecido em demasia, que ao entrar em contato com a madeira, carbonizou-a, imprimindo junto com o nome, um certo borrão.

Se este não é o instrumento de sua juventude, possivelmente foi comprado por volta de 1929, ano em que Villa-Lobos enviou uma carta para Arnaldo Guinle pedindo, entre outras coisas, dinheiro para comprar um violoncelo (Peppercorn, 2000). O instrumento encontra-se exposto no Museu Villa-Lobos e está em estado razoável de conservação.

Villa-Lobos, com sua arte, conseguiu captar a atenção dos mais importantes artistas do mundo, e como violoncelista que era, não passou despercebido nesse meio. Temos por exemplo, a carta sem data enviada pelo eminente maestro e violoncelista inglês John Barbiroli (1899-1970):

Como colega violoncelista, despertou-me especial entusiasmo sua bela obra para este querido instrumento e o Brasil pode orgulhar-se de haver possuído um filho musical que legou ao mundo música de tanta originalidade e de tanta beleza (Barbiroli, 1965, p. 110).

Ou então as palavras do lendário violoncelista Pablo Casals (1876-1973), escritas em carta que, devido ao conteúdo, supomos datar de novembro de 1959, pois nela o músico espanhol presta homenagem ao compositor recém falecido: “Villa-Lobos ficará como uma das grandes figuras da música do seu tempo e uma das maiores glórias do país que o viu nascer” (Casals, 1965, p. 170).



**Figura 19. Foto de Pablo Casals com dedicatória a Villa-Lobos em 1937<sup>35</sup>. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.**

<sup>35</sup> À Heitor Villa-Lobos, avec mon admiration pour son génie musical et ma sincère amitié. [Para Heitor Villa-Lobos, com minha admiração por seu gênio musical e minha sincera amizade.]

Apesar de não haver mais nenhum registro de Villa-Lobos se apresentando como violoncelista após 1932, no próximo capítulo veremos que sua experiência como violoncelista o acompanhou por toda a vida. Na década de sua morte, temos declarações de Aldo Parisot contando como Villa-Lobos demonstrava ao violoncelo de que forma uma determinada passagem devia soar. Mas, se por um lado ele deixou de se apresentar como violoncelista, pelo menos em público, sua obra continuou sendo influenciada pelo violoncelista que foi, sendo possível perceber um interesse maior em compor para o instrumento nos últimos anos de sua vida.

## CAPÍTULO 2 - AS COMPOSIÇÕES DE VILLA-LOBOS PARA VIOLONCELO.

As obras de Villa-Lobos para violoncelo trazem características específicas e talvez poucas pessoas saibam - ou percebam - que se trata de um dos compositores que mais escreveu para o instrumento no século XX. Podemos citar outros dois compositores que, assim como Villa-Lobos, contribuíram muito para o desenvolvimento do repertório do violoncelo: Bohuslav Martinu (1890-1959) e Darius Milhaud (1892-1974); este último chegou a escrever 18 quartetos de cordas, marca que Villa-Lobos teria igualado, caso a morte não o tivesse arrebatado. Considerando apenas as obras para violoncelo e orquestra, temos dois concertos e a *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Ele não foi o primeiro a compor para conjunto de violoncelos, mas após suas *Bachianas n° 1 e n° 5*, transcrições de *Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado* de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e a *Fantasia para orquestra de violoncelos*, ele definitivamente consolidou esta formação. Hoje em dia, praticamente todas as grandes orquestras do mundo possuem um naipe de violoncelos que apresenta as obras do compositor brasileiro em algum momento e, em muitos casos, se mantêm como um grupo estável, como acontece, por exemplo, com os violoncelistas da Orquestra Filarmônica de Berlim, que há décadas desenvolvem o repertório para essa formação, tendo inclusive realizado inúmeras gravações. “De fato, o conjunto de violoncelos é agora comum em cursos de música de câmara das faculdades de música e universidades, e muitas orquestras agora têm seus conjuntos de violoncelos desenvolvendo carreira independente”<sup>36</sup> (Lisboa, 2003, p. 48).

No final da vida de Villa-Lobos, parece que o violoncelo voltou a ter grande importância. Em 1953 ele compôs o *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra*, e em

---

<sup>36</sup> Indeed, the cello ensemble is now common in chamber music training at Music Colleges and Universities, (and) many orchestras now have their own cello ensemble developing an independent career.

1958, a já citada *Fantasia para orquestra de violoncelos*. Alguns relatos indicam que estava planejando outras composições para o instrumento.

Muitos compositores dedicaram importantes obras ao violoncelista Mstislav Rostropovich (1927-2007) e dentre esses, estavam Dmitri Shostakovich (1906-1975), Sergei Prokofiev (1891-1953), Benjamin Britten (1913-1976) e Henri Dutilleux (n. 1916). Por pouco Villa-Lobos não fez parte dessa impressionante lista: em janeiro de 1959, ano da sua morte, participou como jurado do segundo *International Pablo Casals Competition* no México. Estavam presentes importantes violoncelistas como o já citado Rostropovich, André Navarra (1911-1988), Zara Nelsova (1918-2002), Milòs Sádlo (1912-2003), Gaspar Cassadó (1897-1966), Maurice Eisenberg (1902-1972), Adolfo Odnoposoff (1917-1992) e o próprio Pablo Casals.



**Figura 20. Foto tirada durante a *International Pablo Casals Competition* no México, 1959. Da esquerda para a direita: Andrés Navarra, Zara Nelsova, Villa-Lobos, Milòs Sádlo, Gaspar Cassadó, Pablo Casals, Ruben Montiel, Mstislav Rostropovich, Adolfo Odnoposoff, Maurice Eisenberg, Blas Galindo. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.**

Rostropovich, referindo-se a Villa-Lobos, fez o seguinte relato:

Ele foi um homem excepcionalmente bom, e uma vez anunciou sua intenção de escrever um *Concerto Triplo para Violoncelos*, para Pierre Fournier, André Navarra<sup>37</sup> e eu, que iria refletir nossas diferentes personalidades na descrição

---

<sup>37</sup> Segundo Wilson (2008), este concerto seria para Rostropovich, Gaspar Cassadó e Pierre Fournier.

musical. Eu lamento muito que a morte o tenha impedido de cumprir seu desejo<sup>38</sup> (Rostropovich, 1997, p.12).

Um artigo escrito por Marx nos deixou um instigante relato de outras possíveis obras que Villa-Lobos pensava compor:

Cheguei a ver os projetos para a *Fantasia para Solo de Sete Celos* e para uma *Orquestra de Celos*. Seria em três movimentos, cada um com sete temas. Êsses projetos se perderam em algum lugar entre os Estados Unidos e a Europa. Tentava ele reconstituir essa *Fantasia*. Teria conseguido? Rostropovich perguntou-me sobre esse trabalho há algum tempo<sup>39</sup> (Marx, 1965, p. 217).

Mas desde o início de sua carreira de compositor, Villa-Lobos dedicou ao violoncelo um papel preponderante em suas composições. Primeiramente compôs peças para violoncelo e piano; quase concomitantemente, escreveu seu *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*. Em seguida, vieram as *Bachianas nº 1, 2 e 5*, sempre entremeadas de obras de câmara para as mais diversas formações, em estilo e formas variadas.

Em geral, Villa-Lobos saiu-se melhor em peças pequenas ou em obras sem grande rigor formal. E isso tem muito a ver com a maneira como Villa-Lobos desenvolvia as suas ideias. Salles chama a atenção para um importante fator: “A maior parte de suas composições é dividida em seções, com processos diferentes que unem, ou mesmo separam essas seções. O conceito de *unidade estrutural* pode ser ampliado, neste caso, para o de *pluralidade estrutural*” (Salles, 2009, p. 41).

O violoncelista Antonio Meneses (n. 1957), ao comentar o repertório para violoncelo de Villa-Lobos declara:

O repertório para violoncelo deixa um pouco a desejar no aspecto formal. Vem um momento incrível e nos dez minutos seguintes você fica se perguntando para onde ele quer ir. Isso me leva a crer que ele se sai melhor nas formas pequenas; nas formas mais amplas, tem uma tendência a se perder (Antonio Meneses apud Sampaio e Medeiros, 2010, p. 135).

---

<sup>38</sup> He was an exceptionally nice man, and he once announced his intention to write a Triple Cello Concerto for Pierre Fournier, André Navarra and myself, which would reflect our different personalities in musical portraits. I very much regret that death prevented him from fulfilling his wish.

<sup>39</sup> Muitos projetos importantes não foram a cabo na história da música. Arizcuren (1992) relata que Richard Strauss (1864-1949) prometera um concerto para violoncelo a Gregor Piatigorsky (1903-1976), após ter regido seu *Don Quixote* tendo como solista, o eminente violoncelista.

Mário de Andrade escreveu:

São comuns os casos de invenção curta. Haydn de certa maneira e especificamente Schumann, Mussorgsky, Malipiero, Scarlatti Domenico são tipos de inspiração curta. Porém, nisto o Villa se reúne a eles, difere muito, porque a inspiração curta deles é...completa. Quero dizer: funciona como uma verificação conclusiva. Serão criadores de haicais sonoros. Villa não chega a essa criação conclusiva senão nas peças curtas (...) Já nas peças grandes, não. Quando ‘desenvolve’ (sentido musical da palavra), se perde numa desigualdade penosa, fatigante, de coisas irregulares e no geral pueris e ruins (Mário de Andrade apud Toni, 1987, p. 59).

Humberto Amorim, ao tratar das criações curtas de Villa-Lobos, afirma que:

Naturalmente, isto não quer dizer que Villa-Lobos não tenha composto obras de maior fôlego, e com êxito. *Amazonas, Uirapuru, Choros 10, Erosão*, algumas das *Bachianas, Sinfonias, Concertos*, são exemplos da expressão de sua genialidade, aliada a construções complexas, bem resolvidas e acabadas. Parece apenas que Villa-Lobos atingia tal plenitude com mais facilidade nas obras de menos duração (Amorim, 2009, p. 125).

Muitos pesquisadores admitem que Villa-Lobos não tinha senso crítico muito desenvolvido: “(...) mistura indiscriminada de idéias geniais com elementos de segunda importância, que sua falta de auto crítica colocava no mesmo plano” (Neves, 1977, p. 09). Em artigo escrito para o *Diário Nacional* em 12 de janeiro de 1928, Andrade escreve: “Villa Lobos é uma irregularidade quase permanente. E não possui autocrítica nenhuma. Nunca não topei entre artistas de valor com um que fosse mais condescendente consigo mesmo, como Villa Lobos” (Mário de Andrade apud Toni, 1987, p. 86).

Meneses, como Mário de Andrade, admite, entretanto, que “Villa é o mais próximo que a música brasileira chegou da genialidade” (Antonio Meneses apud Sampaio e Medeiros, 2010, p. 135). Andrade, num artigo publicado em 01 de fevereiro de 1945 na *Folha da Manhã* de São Paulo, admite que o compositor tinha a capacidade e a sapiência necessárias para desenvolver os temas musicais:

Em geral nas peças maiores, que exigem maior severidade de estrutura, quase jamais Vila Lobos consegue manter uma forma orgânica e lógica. Porém mesmo nisso não me parece possível reconhecer simploriamente uma ignorância ou incapacidade de desenvolvimento temático (Mário de Andrade apud Toni, 1987, p. 112).

Mais à frente reitera:

Por mim eu creio que a personalidade criadora de Vila Lobos se expressa, por tendências íntimas, muito melhor dentro das formas estruturalmente de pequena duração no tempo. Como é o caso tão característico de Schumann, cuja genialidade não consegue de fato, por mais subservientes que sejamos à superstição da genialidade, se manifestar satisfatoriamente nas obras estruturalmente monumentais (Mário de Andrade apud Toni, 1987, p. 113).

Em outro momento, Andrade explica o fato de uma maneira mais pragmática e ao mesmo tempo, conformista: “Villa Lobos não é um formalista, no sentido tradicional desta palavra. A psicologia arreouada dele não lhe permite obedecer a formas prefixadas, nem sugar um tema até o seu esgotamento total” (Mário de Andrade apud Toni, 1987, p. 114). Salles adverte: “Quando um autor como Villa-Lobos emprega estruturas não reiterativas, é logo classificado como um *rapsodista*, denotando um caráter de composição improvisada, a partir de elementos folclóricos” (Salles, 2009, p. 69). Toni por sua vez, esclarece que as acusações que Villa-Lobos recebe de Andrade são muitas vezes conflitantes:

Mário queria acreditar que, pelo fato de Villa-Lobos não ter uma formação musical acadêmica, e não dispor de conhecimentos organizados, isto significava ausência de ambição intelectual (...) em 1933 mudou radicalmente de opinião. Na carta a Prudente de Moraes, neto, em que analisou o *Quarteto n° 5*, admitiu que a técnica acadêmica e a construção perfeita da obra devia-se à vontade de agradar ao público, para ele cabotinismo (Toni, 1987, p. 63).

Negwer defende que “Caso o mesmo quarteto tivesse surgido dez anos antes, Andrade possivelmente o teria avaliado de forma positiva” (Negwer, 2009, p. 209). O pesquisador parece acreditar que o fato de, a amizade dos dois artistas ter se desgastado com o passar do tempo, fez com que Andrade adotasse uma postura mais intransigente, influenciando inclusive suas críticas. Mesmo acusado de cabotinismo, o cuidado com a forma que Villa-Lobos dispensou ao *Quarteto n° 5*, levou Andrade a admitir que o compositor era capaz de escrever conforme as grandes escolas europeias.

O compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983), num artigo publicado no *Buenos Aires Musical* em 1959, chama a atenção para um importante ponto: “Para aqueles que criticam o aspecto formal das obras de Villa-Lobos, seu ilustre compatriota

Mignone respondeu-lhes que a forma nas obras dêsse criador deve ser concebida, estudada e apreciada em relação a êle mesmo” (Ginastera, 1969 p. 26).

Como o escopo deste trabalho não permite um maior aprofundamento da discussão sobre as formas usadas por Villa-Lobos em suas composições, nos limitaremos, em seguida, a listar as suas obras para violoncelo e piano, violoncelo e orquestra, conjunto de violoncelos, trios com piano, quartetos e diversas obras de câmara, no intuito de melhor situar o leitor, especialmente quando, no Capítulo 3, tratarmos do idiomatismo do violoncelo, explorado e desenvolvido por Villa-Lobos.

## 2.1 Obras para violoncelo e piano

Quadro 1: Listagem das obras para violoncelo e piano<sup>40</sup>

ANO	OBRA	MOVIMENTOS
1913	<i>Pequena Sonata, Opus 20</i> (partitura não localizada)	
1913	<i>Prelúdio nº 2, Opus 20</i>	
1913-1914	<i>Pequena Suíte</i>	I - <i>Romancette</i> II - <i>Legendária</i> III - <i>Harmonias Soltas</i> IV - <i>Fugatto (all'antica)</i> V - <i>Melodia</i> VI - <i>Gavotte-Scherzo</i>
1914	<i>Sonhar, Opus 14</i>	
1915	<i>Berceuse, Opus 50</i>	
1915	<i>Capricho, Opus 49</i>	
1915	<i>Sonata nº 1, Opus 30</i> (partitura não localizada)	
1916	<i>Élégie, Opus 87</i>	
1916	<i>Sonata nº 2, Opus 66</i>	I - <i>Allegro Moderato</i> II - <i>Andante cantabile</i> III - <i>Scherzo</i> IV - <i>Allegro Vivace sostenuto</i>
1917	<i>O Canto do Cisne Negro</i>	
1946	<i>Divagação</i>	

<sup>40</sup> As peças *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, *Ária (O Canto da Nosa Terra)* e *Tocata (O Trenzinho do Caipira)* serão listadas no Quadro 3, quando trataremos das *Bachianas Brasileiras* escritas para o violoncelo.

Villa-Lobos escreveu inúmeras peças para violoncelo e piano, que figuram entre as primeiras de sua vasta produção. Por serem quase todas obras da mocidade, guardam, em geral, muita influência da música europeia. Horta afirma que essas peças “combinam com o Rio de Janeiro da época – uma sedutora capital de uma ainda jovem república onde a França dominava, da literatura à arquitetura, do pensamento à música” (Horta, [s.d.]b, p. 4). Segundo Salles, “a adoção de modelos franceses e wagnerianos em sua fase inicial (1900-1927)” acontecia no período em que “buscava ser reconhecido pelos músicos e críticos estabelecidos no Brasil” (Salles, 2009, p. 14). De qualquer forma, são obras importantes, que demonstram um compositor com audácia e potencial pouco comuns.

A *Pequena Sonata, Opus 20* (1913), como vimos no capítulo anterior, foi extraviada, mas consta no programa de um recital realizado por Villa-Lobos no dia 29 de janeiro de 1915 no Teatro D. Eugênia de Friburgo – RJ<sup>41</sup>. “A primeira peça que ele escreveu para violoncelo e piano foi a *Pequena Sonata*. De acordo com o compositor, ela foi baseada no estilo de César Franck na tonalidade de mi menor, mas está perdida”<sup>42</sup>(Lien, 2003 p. 30). Segundo o catálogo *Villa-Lobos sua obra* (2009), a obra foi:

Extraviada por ocasião do leilão de todos os pertences do apartamento do autor em Paris. O fato deveu-se à falta de pagamento dos aluguéis, decorrente da impossibilidade de remessa de cambiais para o exterior, após a revolução brasileira de 1930 (Catálogo MVL, 2009, p. 92).

O *Prelúdio nº 2, Opus 20* (Rio de Janeiro, 1913) é, de acordo com Lien (2003), a segunda obra escrita para essa formação. Sua estreia se deu no dia 03 de fevereiro de 1917 no Salão Nobre do Jornal do Commercio, na cidade do Rio de Janeiro, tendo ao

---

<sup>41</sup> Ver Figura 10 no Capítulo 1.

<sup>42</sup> The first piece he wrote for cello and piano was the *Pequena Sonata*. According to the composer, it was based on the style of César Franck in the key of E minor, but it is now lost.

violoncelo, o amigo Alfredo Gomes (1888-1977)<sup>43</sup> e Lucilia Villa-Lobos ao piano. De acentuado tom lírico, a peça apresenta uma textura marcadamente homofônica, ficando a melodia a cargo do violoncelo. O acompanhamento, executado pelo piano, se caracteriza, ao longo de quase toda a obra, por uma figuração em semicolcheias. É patente a influência da música francesa do final do século XIX.

A *Pequena Suíte* (Rio de Janeiro, 1913-1914)<sup>44</sup>, segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), contém peças que são de 1913 e outras de 1914. A obra já traz referências a Bach, a começar pela forma (suíte), dividida em seis movimentos, assim como acontece no *Quarteto n° 1*. O primeiro movimento, *Romancette*, apresenta no manuscrito a indicação de *n° 1* (Villa-Lobos, 1914), possivelmente aludindo a posição que ela deveria ocupar na suíte. A *Legendária* é uma peça curta e despretensiosa; o movimento *Harmonias Soltas* trata o violoncelo como instrumento harmônico, exigindo do executante um fino controle de afinação e fraseado; o quarto movimento, *Fugatto (all'antica)* é uma nítida influência do barroco, nos remetendo às *Sonatas* para teclado de Domenico Scarlatti; a *Melodia*, cujo manuscrito segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) traz a indicação de *Suíte Infantil* (Catálogo MVL, 2009, p. 124), apresenta uma linha *cantabile* de rara beleza no violoncelo e finalmente o sexto movimento, *Gavotte-Scherzo*, como vimos no capítulo anterior, foi inspirada na *Gavotte, Opus 112* de Lee. O manuscrito de 1914 traz a seguinte informação: “sobre a inversão de um tema de Lee”<sup>45</sup> (Villa-Lobos, 1914, p. 1). Os movimentos *Romancette*, *Legendária* e *Gavotte-Scherzo* foram estreados por Villa-Lobos ao violoncelo e Robert Soriano ao piano no dia 05 de janeiro de 1919, no Salão Nobre da Associação dos

---

<sup>43</sup> Sobrinho do compositor Carlos Gomes e tio do violoncelista Iberê Gomes Grosso, Alfredo Gomes foi um importante violoncelista. Possui uma praça com seu nome nas imediações do estádio Maracanã, no Rio de Janeiro.

<sup>44</sup> A partitura editada pela Casa Arthur Napoleão traz 1913 como a data de composição.

<sup>45</sup> Ver Figura 5 no Capítulo 1.

Empregados no Commercio, Rio de Janeiro<sup>46</sup>, não havendo informações disponíveis sobre a primeira audição dos outros movimentos. Salles (2009, p. 21) afirma que Villa-Lobos pode ter se inspirado na *Suite em ré dans le style ancien* de Vincent D'Indy (1851-1931) para compor esta obra. No manuscrito datado de 1914, Villa-Lobos escreve (e reescreve) por seu próprio punho a ordem dos movimentos, no qual observamos que a *Harmonias Soltas* está com posição trocada com o *Fugatto (all'antica)*, sendo portanto o quarto movimento, e não o terceiro, conforme foi editada pela Casa Artur Napoleão (Figuras 21 e 22). Na Figura 21, a data do manuscrito é de 1914 e, curiosamente, na Figura 23, a data da parte editada é de 1913:



Figura 21. Lista de movimentos da *Pequena Suíte*. Fonte: manuscrito, 1914. Heitor Villa-Lobos, *Pequena Suíte*, final da *Gavotte-Scherzo*.

<sup>46</sup> Ver Figura 14 no Capítulo 1.



Figura 22. Lista de movimentos da *Pequena Suíte*. Fonte: Artur Napoleão, 1913. Heitor Villa-Lobos, *Pequena Suíte* [s.p.].

**Pequena Suíte**

**1. Romancette**

2

H. VILLA-LOBOS  
(Rio, 1913)

Violoncello. *Molto lento.* *p* *calmo*

Piano. *pp* *mf* *p* *calmo*

*poco rall.* *a tempo* *affret.* *rall.* *dim.*

*poco rall.* *a tempo* *affret.* *dim.* *rall.*

Copyright © 1913 by Casa Arthur Napoleão (Sampaio Araujo & Cia.) - Rio de Janeiro  
 Editora Arthur Napoleão | Rio de Janeiro  
 Únicos distribuidores: Férmatas do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil  
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil.

AN - 154

Figura 23. Data da parte editada da *Pequena Suíte*. Fonte: Artur Napoleão, 1913. Heitor Villa-Lobos, *Pequena Suíte - Romancette*.

A peça *Sonhar, Opus 14* (Rio de Janeiro, 1914), traz também a indicação de *Melodia* (Catálogo MVL, 2009, p. 125). Ela teve sua primeira audição no Teatro D. Eugênia, Nova Friburgo, no dia 29 de janeiro de 1915, tendo ao violoncelo Villa-Lobos, e, ao piano, sua esposa Lucilia<sup>47</sup>.

O programa do concerto realizado no dia 13 de novembro de 1915 no Salão Nobre da Associação dos Empregados no Commercio, Rio de Janeiro, traz a seguinte explicação sobre essa peça: “Melodia simples causada por um sonho calmo. Escripita em 17 de Janeiro de 1914” (Programa *Primeira Audição*, 1915, p. 3).

Sua forma é ternária; a parte “B” é um *piu mosso* de caráter mais agitado. No todo, porém, a peça é calma, quase ingênua. Aqui, mais uma vez, a melodia cabe ao violoncelo. Pode ser executada tanto no violino como no violoncelo, sempre acompanhada pelo piano.

A *Berceuse, Opus 50*<sup>48</sup> (Nova Friburgo, 25/02/1915) foi estreada no dia 13 de novembro de 1915 no Salão Nobre da Associação dos Empregados do Commercio, Rio de Janeiro, tendo ao violoncelo, Oswaldo Allioni<sup>49</sup> e ao piano, Lucilia Villa-Lobos. Essa peça foi dedicada a Noêmia Villa-Lobos, mãe de Villa-Lobos. Nos manuscritos, reproduzidos nas Figuras 24 e 25, constam os seguintes textos: “Mme. Noemia Villa-Lobos minha mãe” (Villa-Lobos, manuscrito, [s.d.], [s.p.]) e “Recordando-me desta data minh’alma se embala nesta *Berceuse*, como há muitos anos era por ti adormecido no berço materno, ouvindo, quem sabe, algumas destas frases.” (Villa-Lobos, manuscrito, 1915, [s.p.]).

---

<sup>47</sup> Ver programa no Capítulo 1 (Figura 10).

<sup>48</sup> Curiosamente, o mesmo número de opus do *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra*.

<sup>49</sup> Oswaldo Allioni participou como jurado da prova que Iberê Gomes Grosso realizou no dia cinco de julho de 1926 no então Instituto Nacional de Música para concorrer a um prêmio de viagem à Europa. Iberê, por unanimidade da banca, que também contava com importantes músicos como o violoncelista Newton Pádua, conquistou o cobiçado prêmio (*Diário Oficial*, 1926, p. 31 - [www. Jusbrasil.com.br](http://www.Jusbrasil.com.br)).

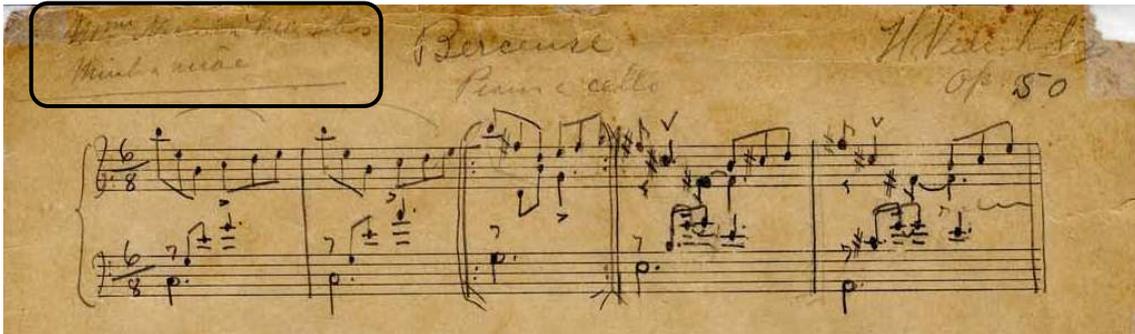


Figura 24. Epígrafe da *Berceuse, Opus 50*. Fonte: manuscrito [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, *Berceuse, Opus 50*. Acervo Museu Villa-Lobos.

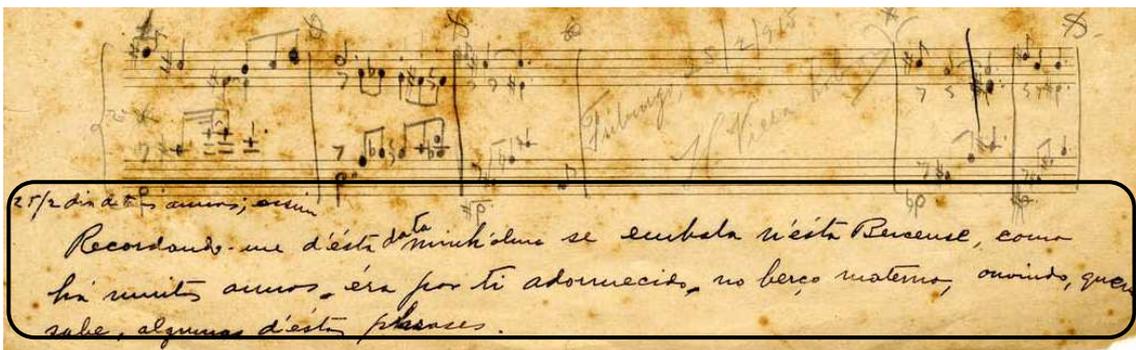


Figura 25. Nota de rodapé da *Berceuse, Opus 50*. Fonte: manuscrito, 1915. Heitor Villa-Lobos, *Berceuse, Opus 50*. Acervo Museu Villa-Lobos.

O mesmo programa do concerto realizado no dia 13 de novembro de 1915 no Salão Nobre da Associação dos Empregados no Commercio, Rio de Janeiro, citado anteriormente, traz o seguinte texto: “Escrita em Friburgo no dia 25 de Fevereiro de 1915, em homenagem ao anniversario Mme. Noemia Villa-Lobos (sua progenitora)” (Programa *Primeira Audição*, 1915, p. 3).

O *Capricho, Opus 49* (Rio de Janeiro, 1915), assim como a peça *Sonhar, Opus 14*, teve sua primeira audição no Teatro D. Eugênia, Nova Friburgo, no dia 29 de janeiro de 1915, tendo ao violoncelo Villa-Lobos e ao piano, sua esposa Lucilia<sup>50</sup>. É uma peça simples e interessante, com uma parte central mais lenta e intimista. Traz numa das partes disponíveis no Museu Villa-Lobos, a indicação de *nº 1* (Heitor Villa-Lobos apud Napoleão, 1915, p. 2). Apesar do Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009)

<sup>50</sup> Ver Figura 10 no Capítulo 1.

afirmar que é escrito para violino e piano ou violoncelo e piano, todos os documentos disponíveis trazem a indicação violoncelo e piano (Figura 26).

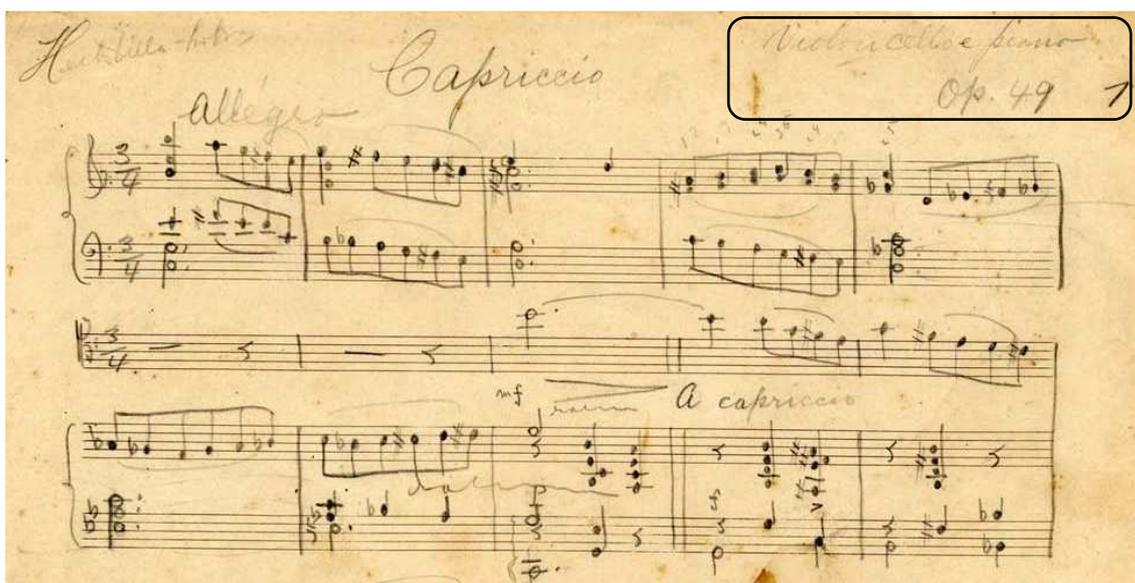


Figura 26. Epígrafe do *Capriccio*, *Opus 49*. Fonte: manuscrito, [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, *Capriccio*, *Opus 49*. Acervo Museu Villa-Lobos.

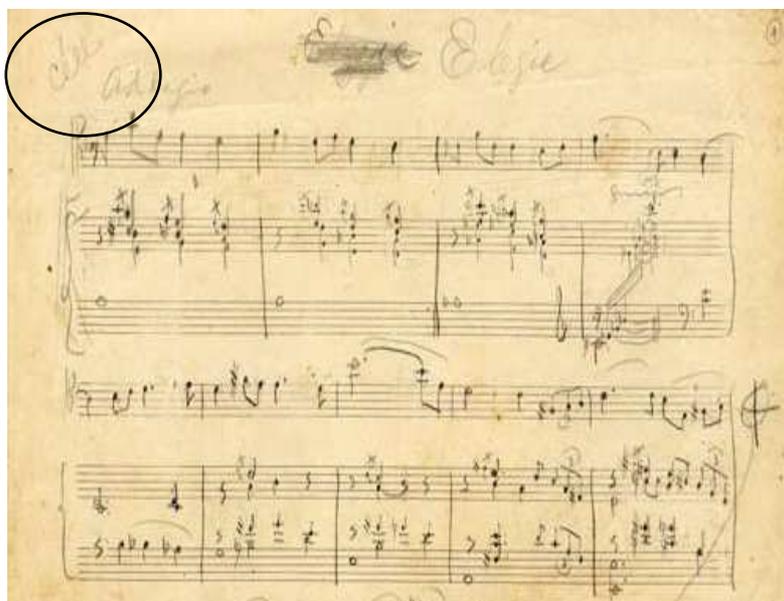
A *Sonata n° 1*, *Opus 30* (1915) foi extraviada. Uma explicação plausível seria a mesma à que aludimos quando tratamos da *Pequena Sonata*, ou seja, que muitos dos pertences de Villa-Lobos, que haviam ficado em Paris, se extraviaram, pois o compositor ficou impossibilitado de efetuar remessas de dinheiro do Brasil para a capital francesa após a revolução de 1930. Por não ter conseguido manter as contas em dia, os credores obtiveram o direito de confiscar seus pertences deixados no apartamento, a fim de saldar a dívida.

Alguns pesquisadores chegaram a duvidar se Villa-Lobos teria ou não composto estas obras. Lien, ao tratar da *Sonata n° 1*, declarou:

A *Sonata n° 1* está perdida e nós não temos nenhuma informação sobre ela. Villa-Lobos muitas vezes considerava uma obra pronta tão logo estivesse o esboço em sua mente, mesmo antes das notas serem escritas. Como resultado, não sabemos se muitas peças foram perdidas ou se elas sequer existiram, exceto na imaginação do compositor. (Lien, 2003 p. 43)<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> The Sonata No. 1 is now lost and we do not have any knowledge of it. Villa-Lobos often considered a work already composed as soon as it took some shape in his mind, even before a note was written. As a result, it is unknown whether a lot of pieces had been lost or whether they had ever existed other than in the composer's imagination.

A *Élégie, Opus 87* (Rio de Janeiro, 1916) teve sua estreia, assim como *Prelúdio n° 2, Opus 20*, no dia 03 de fevereiro de 1917 no Salão Nobre do Jornal do Commercio, na cidade do Rio de Janeiro, tendo ao violoncelo, Alfredo Gomes e Lucilia Villa-Lobos ao piano (Catálogo MVL, 2009, p. 123). Assim como ocorre com o *Capricho*, as partes editadas e o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) trazem a indicação de ser a obra para violino e piano ou violoncelo e piano, porém no autógrafo (Figura 27), está somente escrito “cello” (Villa-Lobos, [s.d.], p. 1). A obra é de um lirismo contido, encontrando no som profundo e cantante do violoncelo, seu melhor protagonista. Recentemente, a família de Lucilia Villa-Lobos transferiu para o Museu Villa-Lobos a partitura orquestral dessa obra datada de 1915 e que era até então considerada perdida<sup>52</sup>. Nessa versão, a re-exposição do tema é executada pelo violoncelo solista, levando-nos a acreditar que Villa-Lobos nesse período tinha no violoncelo sua principal fonte de ideias.



**Figura 27. Epígrafe da *Élégie, Opus 87*. Fonte: manuscrito, [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, *Élégie*. Acervo Museu Villa-Lobos.**

---

<sup>52</sup> Há uma gravação dessa versão realizada pela Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 2004, no Cd intitulado *O Raro Villa-Lobos*, regida por Silvio Barbato, da qual este pesquisador teve a honra de participar.

A *Sonata n° 2, Opus 66* (Rio de Janeiro, 1916), foi estreada no dia 17 de novembro de 1917 no Salão Nobre do Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, tendo ao violoncelo Gustavo Hess de Melo e ao piano, Lucilia Villa-Lobos. Foi uma das obras programadas na Semana de Arte Moderna de 1922, na apresentação que aconteceu no dia 13 de fevereiro no Theatro Municipal de São Paulo tendo, na ocasião, como intérpretes, Lucilia Villa-Lobos e Alfredo Gomes<sup>53</sup>.

“A *Segunda Sonata* de Villa-Lobos para violoncelo e piano reflete uma fase em que Villa-Lobos já ingressara em um marcante nacionalismo, mas ainda manifesta uma tendência universalista” (França, 1976, p. 6). Essa obra possui uma extensa introdução do piano contendo 51 compassos. Introduções longas são geralmente encontradas em concertos, nos quais a orquestra prepara a entrada do solista, porém em sonatas, é uma característica pouco comum.

Embora a obra tenha sido composta como uma sonata, ela contém poucas conexões com a forma sonata, carecendo de contrastes no material temático ou desenvolvimento tonal. O primeiro movimento contém elementos da forma sonata, mas é tratado de forma cíclica (Lien, 2003, p. 44)<sup>54</sup>.

Segundo Kiefer, “pode facilmente ser qualificada de atonal, embora ocorram, aqui e acolá, passagens mais tonais. Além das escalas por tons, nota-se aí outro procedimento caro a Debussy: acordes dissonantes paralelos” (Kiefer, 1986, p. 43-44).

Numa palestra proferida no dia 01 de agosto de 1975, Marx relatou uma curiosa informação relativa a essa obra:

Certa ocasião, em Paris, Casals lia com Tomás Terán à primeira vista a segunda sonata para violoncelo. Em dado momento Casals cometeu um erro e Villa-Lobos parando a leitura disse: É um erro tão bonito, que vou adotá-lo na partitura. Casals protestou constrangido e, Villa-Lobos comentou: “Casals é um atrasadão que não passava de Bach”, e o erro ficou perpetuado na obra (Marx, 1977, p. 184-185).

---

<sup>53</sup> Luiz Guimarães (1972) afirma que viajou para São Paulo com a comitiva de Villa-Lobos e “apesar da insistência de Villa-Lobos, jamais o grande violoncelista Alfredo Gomes permitiu que um de nós (L.G.) transportasse o seu “celo” (Guimarães, 1972, p. 225).

<sup>54</sup> Although the work was designed as a sonata, it contains little connection to the sonata form, lacking contrasts in thematic material or tonal development. The first movement contains elements of the sonata form but is treated in a cyclical fashion.

Possivelmente é a *Sonata* que o pesquisador Mariz se refere ao escrever sobre os auxílios financeiros que Villa-Lobos teria recebido do famoso pianista Arthur Rubinstein:

O Villa certa vez contou-nos que, numa época má, apareceu-lhe Rubinstein para adquirir alguns originais. Estava em jogo um hipotético colecionador e o compositor vendeu-lhe por um bom preço o manuscrito autógrafo da sonata para violoncelo. Anos depois, o Villa encontrou os mesmos originais em casa de Rubinstein. O virtuoso confirmou-nos, justificando-se modestamente que lhe fazia pena ver sem recursos tão grande artista (Mariz, [s.d.] p. 50).

*O Canto do Cisne Negro* (Rio de Janeiro, 1917) é extraído do bailado *O Naufrágio de Kleônicos* (Rio de Janeiro, 1916). A versão original, para orquestra, foi estreada em 15 de agosto de 1918 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, num concerto patrocinado pela ABI, em benefício do Retiro dos Jornalistas, com uma orquestra formada por 85 músicos, tendo como regente Villa-Lobos. Essa versão se encerra com um solo de violoncelo com acompanhamento de harpa, que Villa-Lobos, na redução para violoncelo (ou violino) e piano, nomeou de *O Canto do Cisne Negro*. A versão de câmara foi estreada no dia 07 de abril de 1947 também no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo famoso violoncelista Joseph Schuster (1903-1969) - nascido na então Constantinopla - e ao piano, Edward Mattos.

O movimento é Adagio non troppo. Depois de largos arpejos pianísticos, “sempre ondulando”, entra, com esse fundo sonoro que vai até o final da peça, a irresistível linha melódica do céu que, modelo de proporção e equilíbrio, tem dezoito compassos. É página que, pela felicidade da invenção melódica – envolta no halo romântico do cisne que morre – fica nas memórias (França, 1976, p. 4).

Como vimos no capítulo anterior, a semelhança com *O Cisne* do *Carnaval dos Animais* de Saint-Saëns é notória. Salles afirma que Villa-Lobos “releu” a partitura: “Em ambas o piano desenha uma série de acordes arpejados sobre os quais o violoncelo entoia sua melodia, em evidente representação da imagem do *canto do cisne*, nadando à superfície da água” (Salles, 2009, p. 20). Mas o mesmo pesquisador mais tarde admite que Villa-Lobos “busca alternativas ao modelo romântico dessa representação que ele

encontrou anteriormente em Saint-Saëns...” (Salles, 2009, p. 187). Horta, de maneira bastante poética, afirma que nessa peça, “o piano arpeja, e sobre ele ergue-se a melodia imensa, já com aquela nostalgia da floresta, das vastidões brasileiras...” (Horta [s.d.], p. 5).

Marcelo Rodolfo (n. 1960), pesquisador do Museu Villa-Lobos, traduziu em palavras o que Villa-Lobos fez em som ao representar o canto daquele cisne:

(...) protagonista do argumento, ‘grande e majestoso como as trevas’ que, após luta com Kleônicos, capitão da ‘nau despedaçada’, agita debalde, as asas; boleia o corpo, contorce o colo e canta num grande anseio de quem vai cantar, pela derradeira vez, o mais lindo dos cantos (Rodolfo, 2004, [s.p.]).

A *Divagação* (Rio de Janeiro, 1946) dedicada a Henry Leiser, teve uma apresentação realizada no dia 19 de outubro de 1950, no Teatro Odeon em Buenos Aires pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso (1905-1983), porém não está documentado se esta apresentação foi a estreia mundial. Traz uma parte *ad libitum* para tambor, que pode ser executada pelo próprio violoncelista, pois está escrita enquanto há pausa para o violoncelo.

A ideia de usar tambor *ad libitum* não era incomum para Villa-Lobos pois muitas de suas obras foram escritas para combinações instrumentais pouco usuais. Nessa surpreendente peça curta, fica claro que o compositor tinha se livrado totalmente da influência européia. Em lugar disso, ele encontrou sua individualidade apresentando a música de sua própria cultura. A peça começa com uma única forma rítmica que funciona como um pulso central durante todo tempo (Lien, 2003, p. 62)<sup>55</sup>.

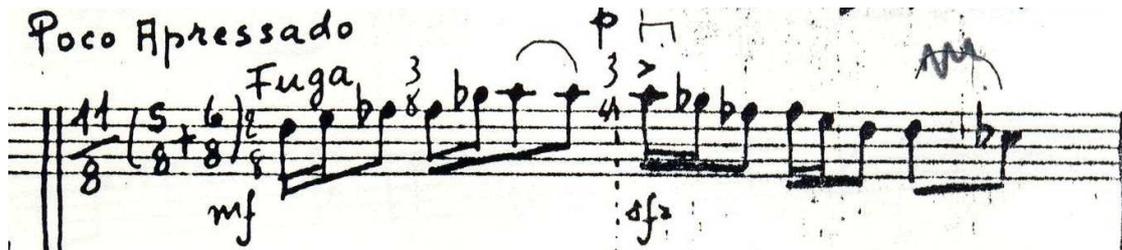
Apesar de pouco executada, esta peça possui muitas qualidades, podendo ser classificada como uma das mais interessantes escritas por Villa-Lobos. Nela, percebemos ecos da recém composta *Bachianas Brasileiras nº 9*, que segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos é de 1945, tanto do ponto de vista rítmico, quanto intervalar (Exemplos musicais 11 e 12):

---

<sup>55</sup> The idea to use a drum (ad lib.) was not uncommon for Villa-Lobos since many of his works were written for unusual instrumental combination. In this striking little piece, it is obvious that the composer had totally shaken off his European influences. Instead, he found his individuality by presenting music from his own culture. A unique rhythmic pattern starts the piece and serves as a central pulse throughout.



Exemplo musical 11. Recorte da *Divagação*. Fonte: manuscrito [s.d.], Heitor Villa-Lobos, *Divagação*, comp. 22. Acervo do Museu Villa-Lobos.



Exemplo musical 12. Recorte da *Bachianas Brasileiras n° 9*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo, 1948. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 9 - Fuga*, comp. 1.

Na *Divagação*, é perceptível um amadurecimento na escrita do compositor. Não há notas retóricas, e Villa-Lobos conseguiu o que se verifica em seus últimos quartetos de cordas, ou seja, a sensação de cada nota ser imprescindível para a existência da obra.

## 2.2 Transcrições de obras de outros autores para violoncelo e piano

Quadro 2: Listagem das obras transcritas de outros compositores para violoncelo e piano

ANO	OBRA	COMPOSITOR
1910	<i>Fuga</i> (partitura não localizada)	Bach
1910	<i>Prelúdio em Fá sustenido menor</i> (partitura não localizada)	Chopin
1930	<i>Prelúdio n° 8</i>	Bach
1931	<i>Prelúdio n° 14</i>	Bach
1931	<i>Fuga n° 10</i>	Bach
1931	<i>Noturno, Opus 9, n° 2</i> (partitura não localizada)	Chopin

Na década de 20, ao escrever *Pulcinella* (1920) e o *Octeto* (1923), Igor Stravinski (1882-1971) aderiu ao movimento conhecido como Neoclassicismo. Em 1924 compôs o *Concerto para Piano e Instrumentos de Sopro* nos moldes de Bach. Segundo Guérios (2009), a partir daí, muitos compositores contemporâneos de

Stravinski assumiram, como ele, uma postura de reverência e retorno ao estilo bachiano. Quase dez anos depois, Villa-Lobos começou a escrever inúmeras transcrições de obras de Bach.

Êsses arranjos bachianos, mais do que trabalhos circunstanciais em função da atividade de educador, podem ser considerados como um recurso deliberadamente adotado pelo compositor para melhor adestrar-se na escrita à maneira de Bach, uma vez que tinha em mente realizar o ciclo das Bachianas. Tal presunção baseia-se no fato de que, enquanto durante três décadas até então e não obstante sua conhecida veneração por Bach apenas lhe transcrevera (1910) uma Fuga, a partir do início do ciclo das Bachianas fez as seguintes transcrições: 1930 – Prelúdios e Fugas n° 8, 10 e 14 para violoncelo e piano; 1932 – Prelúdio n° 22 (do 1° volume) e as Fugas n° 1 (do 1° volume), 5 (do 2° vol.) 8 e 21 (do 1° volume) do “Cravo bem temperado”; em 1934 o Prelúdio n° 14 (do 2° volume), todos para corno e em 1938 uma Tocata e Fuga e dois Prelúdios e Fugas para orquestra (Nóbrega, 1976, p.17 - 18).

Então, para violoncelo e piano, Villa-Lobos transcreveu as seguintes peças: *Fuga* (1910)<sup>56</sup>, cuja partitura não foi localizada; o *Prelúdio n° 8* (Rio de Janeiro, 1930), que é uma transcrição de um número extraído do primeiro volume do "*Cravo Bem Temperado*", de Johann Sebastian Bach (1685-1750), cuja primeira audição aconteceu no dia 04 de julho de 1931<sup>57</sup>, no Theatro Municipal de Cachoeira Paulista – SP, tendo ao violoncelo Villa-Lobos e ao piano, Souza Lima; *Prelúdio n° 14* (Rio de Janeiro, 1931) e *Fuga n° 10* (Rio de Janeiro, 1931), também extraídas do primeiro volume do "*Cravo Bem Temperado*", de Bach. O *Prelúdio n° 14* teve a primeira audição em 1931, na cidade de Pirajuí - SP, com Villa-Lobos ao violoncelo e Souza Lima ao piano. O *Prelúdio n° 8*, bem como o *n° 14*, possuem versão para orquestra de violoncelos e coro a capela.

Mais duas partituras que estão perdidas, que são, segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), transcrições de peças de Frédéric Chopin (1810-1849): o *Prelúdio em Fá sustenido menor* (1910) e o *Noturno, Opus 9, n° 2* (São Paulo, 1931).

---

<sup>56</sup> Pelo fato da partitura estar extraviada, não se pode precisar se essa *Fuga* é uma obra original ou transcrição de algum outro compositor. Segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos, trata-se de uma adaptação para violoncelo e piano de uma fuga de *O Cravo bem temperado* de Bach.

<sup>57</sup> Ver Figura 16 no Capítulo 1.

### 2.3 *Bachianas Brasileiras*

Quadro 3: Listagem das *Bachianas Brasileiras* escritas para conjunto de violoncelos ou para violoncelo e piano

ANO	OBRA	MOVIMENTOS
1930	<i>Bachianas Brasileiras n° 1</i> para conjunto de violoncelos	I - <i>Introdução (Embolada)</i> II - <i>Prelúdio (Modinha)</i> III - <i>Fuga (Conversa)</i>
1930	<i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> para violoncelo e piano	I - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i>
1931	<i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> para violoncelo e piano <sup>58</sup>	II - <i>Ária (O Canto da Nossa Terra)</i> IV - <i>Tocata (O Trenzinho do Caipira)</i>
1938	<i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> para conjunto de violoncelos e soprano	I - <i>Ária (Cantilena)</i>
1945	<i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> para conjunto de violoncelos e orquestra	II - <i>Dança (Martelo)</i>

As *Bachianas Brasileiras* formam um ciclo de nove composições escritas entre 1930 e 1945, para diversas formações. Nelas, como dissemos anteriormente, Villa-Lobos se inspira em Bach “cujo ambiente de harmonia e contraponto se identifica imediatamente com a própria atmosfera brasileira” (França, 1976, p. 4). Nesse ciclo, os movimentos possuem dois títulos, sendo um alusivo à nomenclatura usada no barroco e outro com o correspondente nome nacional. Como exceção, temos apenas um título no segundo movimento da *Bachianas Brasileiras n° 6*, a *Fantasia*; no primeiro movimento da *Bachianas Brasileiras n° 8*, o *Prelúdio* e nos dois movimentos da *Bachianas Brasileiras n° 9*, *Prelúdio* e *Fuga*. A dupla titulação não é gratuita, e Nóbrega chama a atenção para este detalhe importante: “Convém atentar sempre para a duplicidade de denominação, pois se o primeiro título de cada trecho reflete sua forma ou indica sua

<sup>58</sup> O terceiro movimento, *Dança (Lembrança do Sertão)*, é escrito para piano solo.

feição rítmica, o segundo traz conotações expressivas que é preciso considerar na execução” (Nóbrega, 1976, p. 16).

Villa-Lobos, com o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, assume uma postura de retorno ao barroco, postura que, como dissemos anteriormente, já estava sendo adotada por importantes compositores na Europa. Em palestra realizada no VI Ciclo de Palestras promovido pelo Museu Villa-Lobos no dia 10 de novembro de 1971, o compositor Edino Krieger (n. 1928) afirmou:

Strawinsky e Poulenc participaram dessa volta ao barroco; mas enquanto o seu barroquismo se afigura como um requinte de consciência, o de Villa-Lobos, em sua *Bachianas*, adquire uma nova dimensão de autenticidade, como parte de um processo de reconhecimento e aprofundamento de uma expressão musical nacional (Krieger, 1972, p. 48).

Nessa série, Villa-Lobos aplicou com frequência a forma ternária, que é amplamente usada na música popular.

Villa-Lobos, entretanto, instintivo, menos inclinado às perquirições intelectuais do que aos achados felizes, na busca sem preconceitos da sua verdade artística, descobriu certa afinidade de procedimentos entre a música de Bach e manifestações do populário musical brasileiro. Tal descoberta seria fruto de uma pesquisa, de uma paciente prospecção, o que não aconteceu. Em Villa-Lobos, as teorizações vinham sempre depois dos achados e às vezes tão engenhosas que não convenciam aos que o conheciam de perto (Nóbrega, 1976, p. 12).

E depois completa: “O que as obras deste ciclo realizam é a fusão dos processos de criação da música popular brasileira (sob os aspectos melódico, harmônico e contrapontístico) com a atmosfera musical de Bach” (Nóbrega, 1976, p.16).

A série das *Bachianas Brasileiras* fez de Villa-Lobos um dos compositores mais famosos do mundo no século XX. Numa carta escrita em Nova York entre os dias 10 e 14 de outubro de 1961, respondendo a outra escrita por Arminda Neves d'Almeida<sup>59</sup> (1901-1985), o escritor Gilberto Amado (1887-1969)<sup>60</sup> declarou: “Vivo aqui em companhia do nosso imortalíssimo Villa. Ainda ontem deu o Rádio *Uirapuru*. *Bachianas* dá todo dia.” (Amado, 1981, p. 95).

---

<sup>59</sup> Conhecida como Mindinha.

<sup>60</sup> Primo do escritor Jorge Amado.

Confirmando o que afirmamos no primeiro capítulo – no qual declaramos acreditar que o que Villa-Lobos fruiu em sua juventude trouxe consequência para toda a sua obra -, num artigo escrito para a *Guitar Music* (Japão) em 1978, França declara:

Villa-Lobos foi violoncelista profissional na juventude, e escreveu a série das *Bachianas*, em homenagem ao maior dos músicos, cuja *Bachianas n° 1* é para 8 violoncelos, tanto quanto a *Quinta* é para conjunto de violoncelos e voz de soprano. Vê-se que as atribuições profissionais do homem não deixam aí também de comandar o artista (França, 1980a, p. 100).

A obra *Bachianas Brasileiras n° 1* (São Paulo, 1930) é dedicada ao violoncelista Pablo Casals. A primeira apresentação parcial (sem o 1º movimento e acrescido de duas violas)<sup>61</sup> foi no dia 12 de setembro de 1932 com a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, num concerto dedicado a Burle Marx<sup>62</sup>, tendo como regente o autor.

Já a primeira apresentação, na íntegra, foi realizada no dia 13 de novembro de 1938, na Casa d'Italia. No livro *José Guerra Vicente: o compositor e sua obra*, organizado por Elizete Higino, há um relato detalhado dessa apresentação:

Guerra Vicente integrou o conjunto de violoncelistas que realizaram a primeira audição integral das *Bachianas Brasileiras n° 1*, de Villa-Lobos. A apresentação, dirigida pelo próprio Villa-Lobos, ocorreu em 13 de novembro de 1938, no 13º Concerto Sinfônico da Sociedade Propagadora da Música Sinfônica e de Câmara, na Casa d'Italia, Rio de Janeiro. Além de José Guerra Vicente, o conjunto foi formado por Alfredo Gomes, Erio De Vicenzi, Newton Pádua, Iberê Gomes Grosso, Nelson Cintra, Raphael Janibelli e Antonio Jorge Jr. (Higino, 2006, p. 16).

Traz em seus movimentos, nomes duplos: I- *Introdução (Embolada)*<sup>63</sup>; II- *Prelúdio (Modinha)*; III- *Fuga (Conversa)*.

---

<sup>61</sup> Conforme Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) e partitura impressa pela Associated Music (1948), “a 1ª estante (1º, 2º violoncelos) poderá, em caso de necessidade, ser substituída por violas, conforme registros de execução realizados pelo Autor e partitura impressa” (Catálogo MVL, 2009, p. 12).

<sup>62</sup> Possivelmente o maestro Walter Burle Marx.

<sup>63</sup> A *Embolada*, segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é um “Processo poético musical que ocorre em várias danças, como o coco, em cantos puros, como o desafio, e que pode também ter vida independente. Originária do Nordeste brasileiro, onde é freqüente na zona litorânea e mais rara na sertaneja, a embolada tem como características: melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo numa sucessão lúdica de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos casos, o texto é freqüentemente cheio de aliterações e onomatopéias de dicção complicada agravada pela rapidez do movimento” (Enciclopédia da Música Brasileira, 1977, p. 250).

Nóbrega (1976) chama a atenção para um importante detalhe:

O primeiro dos *Choros* destina-se ao violão. A primeira das *Bachianas* a orquestra de violoncelos. Violão e violoncelo foram os instrumentos com os quais Villa-Lobos penetrou na música. Dir-se-ia que a escolha do meio de execução para o pórtico de cada ciclo se reveste de um significado simbólico. É como se o autor abrisse um panorama de sua experiência musicalmente vivida e a quisesse legar à posteridade. (Nóbrega, 1976, p. 22).

Muricy (1961) assistiu a apresentação e relatou sua percepção da obra:

Na *Bachianas Brasileiras nº 1*, gigantescos rasgados de violão, - uma orquestra de violoncelos também, - sublinham uma melodia larga e franca. Contagioso lirismo o daquela buliçosa embolada; ela entusiasmou Mário de Andrade, que, a meu lado, ouvia a primeira audição dessa suíte. Cantares episódicos, logo arrebatados na tagarelice da embolada. E como se anuncia essa página: com uma advertência imperiosa do baixo, em que parecem soar, não violoncelos, mas dezenas de contrabaixos... (Muricy, 1961 p. 36-37).

O entusiasmo demonstrado pelo crítico literário e musical Muricy pode ser confirmado nas palavras do próprio Mário de Andrade:

Apesar de uma única audição, tive a idéia de que se tratava de uma das mais importantes obras de Villa Lobos, e das mais características da sua maneira mais original, mais dele. A “Embolada” inicial principalmente é de um caráter, e mesmo de uma virtuosidade de escritura excelentes. Poucas vezes o grande compositor terá ido mais longe na maneira de tratar eruditamente os temas do nosso populário, destrutando-lhes a virgindade analfabeta, sem com essa transposição perder de vista a essência nacional. Apesar das deformações eruditas, apesar mesmo da audácia virtuosística que desenha toda a peça, sente-se em qualquer momento que estamos num Brasil nacional (Andrade, 1976, p. 275-276).

O segundo movimento, *Prelúdio (Modinha*<sup>64</sup>), é uma das peças mais conhecidas e profundas do compositor, explorando o *cantabile* dos violoncelos de maneira magistral: “E Villa Lobos nos deu talvez o seu mais belo *andante*. Uma intensidade profunda e vigorosa, uma grandeza sereníssima de que não se encontrará em nossa música brasileira outro exemplar” (Andrade, 1976, p. 277).

O terceiro movimento, *Fuga (Conversa)*, exige dos executantes, especialmente os das primeiras vozes, uma técnica apurada, uma vez que essas partes possuem longos trechos escritos na região aguda do instrumento. Numa palestra proferida no VI Ciclo de Palestras promovido pelo Museu Villa-Lobos no dia 03 de novembro de 1971, o

---

<sup>64</sup> Segundo José Ramos Tinhorão (1991), a modinha é “considerada até hoje como o primeiro gênero de canção popular brasileira” (Tinhorão, 1991, p. 11).

músico gaúcho, Enio de Freitas e Castro (1911-1975), um dos fundadores da Academia Brasileira de Música, ao abordar o tema *Bachianas Brasileiras*, fez alusão ao uso da fuga afirmando o seguinte:

Ao nosso Villa-Lobos tocou o papel histórico de síntese entre música brasileira e música européia, isto é, da expressão musical que é própria do Brasil com a técnica que não era nossa, era européia mas que não podíamos evidentemente criar. E isso ele se encarregou de mostrar com meridiana clareza, nas *Bachianas Brasileiras*, em que sintetizou, deliberadamente, conscientemente, o estilo de Bach e os modismos da música brasileira, chegando mesmo até à fuga, gênero que ninguém poderia imaginar pudesse servir de molde a uma manifestação de música nacionalista em nosso país (Freitas e Castro, 1972, p. 59).

Neste momento, cabe chamar a atenção para o que, de fato, foi o ponto de partida para a criação deste movimento, a *Fuga (Conversa)*, nas palavras do próprio compositor:

A cabeça do tema inicial se caracteriza numa espécie de transfiguração de certas células melódicas, típicas e populares dos antigos seresteiros da Capital Federal, à maneira de Sátiro Bilhar. Bilhar (1861-1929)<sup>65</sup> foi um velho e incorrigível chorão boêmio, cantador e tocador de violão que acumulava as funções de funcionário público com a de seresteiro habitual. A forma e o estilo da fuga representam, primeiro, a espiritualização da maneira de Bach, e depois uma idéia musical da conversação entre quatro chorões, cujos instrumentos se disputam a primazia temática, em perguntas (sujeito) e respostas sucessivas, num crescendo dinâmico, mas sempre conservando a mesma cadência rítmica (Heitor Villa-Lobos apud Kiefer, 1986, p. 103).

O compositor e chorão Sátiro Bilhar, a quem Villa-Lobos dedicou esse movimento, era muito admirado e querido por seus contemporâneos e, segundo Donga:

Tinha uma polca, “Tira Poeira”, que era danada. Ele chegava numa casa – “boa noite” – todo mundo já gostava do Bilhar. Ele era um sujeito naturalmente engraçado, só com você lidar com ele já morria de rir. Um Bocage... – não escrevendo anedota, naturalmente. Ele entrava numa festa, a primeira coisa que fazia era botar o chapéu no bolso. Na hora em que ele cismava de sair, não tinha esse negócio de pedir o chapéu à dona da casa, como mandava o protocolo. Ia se ver, o Sátiro já tinha sumido...” (Donga apud Carvalho, 1988, p.31).

O que fez dele um músico conhecido não era o quanto tocava, mas como tocava.

Dizem que com uma música só ele podia improvisar durante uma noite inteira.

Sátiro Bilhar (1860/1927), por exemplo, foi uma peça muito importante, e até há pouco tempo, uma incógnita para os estudiosos do choro. Por que tão lembrado, se quase nada ficou do que compôs? Mozart de Araújo fez estas

---

<sup>65</sup> Aqui observamos uma incoerência em relação à data de nascimento e morte do compositor, pois, segundo Carvalho (1988) e Paes (2001), as datas corretas são 1860-1927.

perguntas a Villa-Lobos, que respondeu como Donga fez a mim. Que não era o que tocava, mas como tocava. Donga, ele mesmo um grande violonista, afirma que Sático foi o mais original que já conheceu: “foi o violonista mais original que conheci. O Sático era um sujeito formidável, formidável. Ele tinha duas ou três composições só, e só tocava aquilo. (Villa-Lobos dizia que não era o que o Sático tocava, mas *como* tocava é que era genial). Tinha uma que ele denominava de várias maneiras, “Sons” não sei de quê, uma denominação clássica. Daquilo ele fazia tudo, clássico, popular, virava tudo, tocava pra cá, tocava pra lá, em cada lugar, conforme a casa e o ambiente tocava aquilo” (Carvalho, 1988, p. 166).

A percepção de Villa-Lobos sobre Bilhar ao longo dessas citações se traduz num raro momento em que ele reconhece, de fato, a influência de um determinado compositor (e artista) sobre sua obra.

Apesar de sua indiscutível relevância no universo das obras de Villa-Lobos, a *Bachianas Brasileiras n° 1* não escapou ileso de avaliações negativas. Vejamos, abaixo, o exemplo de uma crítica escrita em 07/08/1932<sup>66</sup> (Guimarães, 1972) pelo maior detrator do compositor, Oscar Guanabarro (1851-1937), por ocasião da execução da *Bachianas Brasileiras n° 1*:

Anteontem, por exemplo, fez executar, no Municipal as Bacchianas brasileiras, para oito (8) violoncelos, peça que, por falta de dois violoncelos, foi executada por seis, acrescido de duas violetas. Isto foi feito para que ele tenha o direito de ser proclamado o Bach brasileiro, audácia que não passou pela cabeça de nenhum artista equilibrado. Não é preciso muita retórica para demonstrar que essa heresia é um ultraje a Bach, um achincalhe intolerável. Em Leipzig, cidade em que Bach goza de verdadeiro culto e é venerado, o sr. Villa-Lobos não conseguiria executar essa composição com semelhante título; e se teimasse... quem sabe lá o que aconteceria? (Oscar Guanabarro apud Guimarães, 1972, p. 190-191).

A crítica de Guanabarro foi contundente, deixando clara sua opinião de que a obra não seria digna dos palcos. Já Andrade, em 1938, teve uma impressão mais positiva, chegando a sugerir modificações no efetivo, a fim de melhorá-la:

A polifonia é sistematicamente a quatro partes, permitindo a duplicação das vozes nos oito violoncelos, o que não me parece, porém, suficiente para dar ao conjunto uma eficiência orquestral. Permanece-se num tal ou qual sabor de madrigalismo, que sensivelmente não é o desejo do autor. Imagino estas “Bachianas” executadas, suponhamos, por cinquenta e quatro violoncelos, a peça adquirirá toda a sua eficiência, e esta será formidável (Andrade, 1976, p. 275).

---

<sup>66</sup> Há um erro nesta data: se fosse assim, a crítica teria sido escrita 36 dias antes do concerto acontecer, pois a estreia se deu a 12 de setembro de 1932.

Pouco tempo depois, houve execuções que usaram um contingente maior como Mário de Andrade imaginara, segundo descrição de Andrade Bello em palestra proferida no Salão de Poesia em 24 de setembro de 1977:

A Bachiana que considero mais original, principalmente para os não iniciados, é a de nº 1, somente para violoncelos, 8 para ser preciso. Uma interessantíssima execução dessa Bachiana teve lugar em Buenos Aires, em homenagem ao violoncelista Pablo Casals. Dela participaram 48 violoncelistas. Um deslumbramento! E segundo informa Franklin de Oliveira, essa Bachiana “foi executada em 1952, em Zurique, com 108 celos regidos por Pablo Casals” (Bello, 1980, p. 23).

Apesar de concordarmos que um aglomerado tão grande de violoncelistas pode ser uma experiência interessante, acreditamos que a música pode perder em agilidade e precisão necessárias para traduzir em sons as propostas do compositor.

A *Bachianas Brasileiras n.º 1* é uma obra que explora muitos elementos idiomáticos, inclusive alguns desenvolvidos pelo próprio Villa-Lobos, sendo necessária no repertório de qualquer violoncelista no mundo. Grandes solistas divulgaram a obra, mas um caso que merece destaque, devido aos muitos documentos preservados, é o de Rostropovich. Certa vez, na década de 50, estando o violoncelista russo nos Estados Unidos, foi convidado a ir à casa do também violoncelista Viktor Gottlieb<sup>67</sup>, onde um conjunto de violoncelistas tocou a *Bachianas Brasileiras n.º 1*. Rostropovich, na ocasião, foi presenteado com cópias da partitura, e quando ele voltou a Moscou, começou a divulgar intensamente a obra, como podemos observar neste interessante relato:

Rostropovich retornou a Moscou com uma mala cheia de músicas para duos de violoncelos, quartetos e grandes formações, que ele imediatamente deu aos seus alunos para aprender. As peças eram apresentadas nos concertos da classe, usualmente coroadas com uma interpretação das *Bachianas Brasileiras n.º 1* para oito violoncelos, ou a *n.º 5*, que também incluía um soprano (...) As apresentações com música de Villa-Lobos eram tão populares que logo tornaram-se regulares nos concertos não apenas no Conservatório de Moscou, mas também em outros lugares e cidades<sup>68</sup> (Wilson, 2008, p. 151).

---

<sup>67</sup> Residente em Los Angeles e proprietário desde 1937, de um violoncelo de autoria do *luthier* David Tecchler (1666-1748) datado de 1695c (www.cozio.com).

<sup>68</sup> Rostropovich returned to Moscow with a suitcase of music for cello duo, quartet and large ensemble, which he immediately gave his students to learn. The pieces were presented in class concerts, which were

Tanto Rostropovich quanto sua esposa Galina Vishnevskaya (1926) continuaram difundindo a obra de Villa-Lobos como podemos constatar na seguinte citação, na qual a pianista polonesa Felicia Blumental (1918-1991) conta sua experiência no Festival de Edimburgo:

As “Bachianas Brasileiras” nº 1 pelos 7 violoncelos da “London Symphony Orchestra”, sob a extraordinária liderança do genial Rostropovich, constituíram na opinião reinante do público e músicos – o ponto mais alto do *Festival de Edimburgo*. A Vishnevskaya na “Bachianas Brasileiras” nº 5 também alcançou enorme sucesso, embora nunca esqueçamos de Bidu Sayão na mesma obra. A segunda parte da “Bachianas Brasileiras” nº 1 fêz-nos chorar, tão comovente foi a interpretação de Rostropovich, que tocou com calor e uma sonoridade aveludada sem igual. O público aplaudiu com grande entusiasmo uma das maiores obras do século, na execução genial de Rostropovich (Blumental, 1965, p. 71).

Em seguida, a pianista reproduz a dedicatória que Rostropovich escreveu naquela ocasião para Mindinha: “Querida Mindinha! Estou felicíssimo em tocar e tocar sempre o nosso grande e inesquecível Villa-Lobos” (Mstislav Rostropovich apud Blumental, 1965, p. 71).

Este pesquisador teve a oportunidade de assistir ao violoncelista russo no dia 17 de abril de 1999, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro onde ele executou o *Concerto para violoncelo e orquestra em si menor, Opus 104* de Antonín Dvorak (1841-1904), à frente da Orquestra Sinfônica de Budapeste, e Tamás Vásáry (n. 1933) como regente, e depois brindou o público com a *Ária (Modinha)* da *Bachianas Brasileiras nº 1*, juntamente com o naipe de violoncelos daquela orquestra. Após a execução, Rostropovich beijava a partitura de Villa-Lobos com um entusiasmo pouco comum.

A *Bachianas Brasileiras nº 2* (São Paulo, 1930, versão orquestral) tem os seguintes movimentos adaptados para violoncelo e piano: *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*; *Ária (O Canto da Nossa Terra)* e *Tocata (O Trenzinho do Caipira)*. Apesar de terem sido escritas avulsamente, é possível reuni-las a fim de formar a

---

usually crowned with a rendering of *Bachianas Brasileiras nº 1* for eight cellos, or a nº 5, which also included a solo soprano (...) The Villa-Lobos performances were so popular that they soon became a regular feature of concerts not just at the Moscow Conservatoire but also in the other venues and cities.

*Bachianas Brasileiras n° 2*, lembrando que a *Dança (Lembrança do Sertão)*, foi composta para piano solo<sup>69</sup>.

A versão orquestral foi estreada no dia 03 de setembro de 1934, no II Festival Internacional de Veneza – Itália, tendo como regente Alfredo Casella (1883-1947). Curiosamente, a versão de câmara (exceto o terceiro movimento, que não possui nenhuma informação a respeito), foi estreada antes da versão de orquestra, levantando uma dúvida: qual versão teria sido escrita primeiro? De acordo com o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), o compositor escreveu primeiro a versão para orquestra e, só depois teria feito uma adaptação para violoncelo e piano. Vamos analisar as datas: a versão para violoncelo e piano do *Prelúdio (O Canto do Capadócio)* (1930) teve sua primeira audição no dia 20 de janeiro de 1931 em Campinas, a *Ária (O Canto da Nossa Terra)* (1931), no dia 09 de fevereiro de 1931 em Jaboticabal, a *Tocata (O Trenzinho do Caipira)* (1931) em novembro de 1931 em Matão (ou 09/03/1931 em Mogi Mirim como veremos mais adiante). Aqui temos, possivelmente, uma incoerência de datas, fato relativamente comum em muitas obras de Villa-Lobos. A versão orquestral, que foi estreada somente em 1934, teria sido efetivamente composta em 1930 como consta no catálogo das obras de Villa-Lobos? Não poderia o compositor ter escrito primeiro para violoncelo e piano, e posteriormente ter considerado, ao orquestrar a obra, a data que foi “concebida espiritualmente” (Guérios, 2009, p. 172)? Neste trabalho, vamos nos deter na versão para violoncelo e piano dessa obra que, segundo relato bastante poético do fagotista japonês Kaoru Iamahata, traz “o cheiro do Brasil, o aroma da mata-virgem, a terra, a tristeza, o humorismo ingênuo e enfeitado ...” (Iamahata, 1978, p. 101).

---

<sup>69</sup> Este pesquisador e o pianista Ney Fialkow executaram a *Bachianas Brasileiras n° 2* na versão integral em concertos realizados no Instituto de Música da Pontifícia Universidad Católica de Chile (Santiago) em 23/05/07; no Teatro Tom Jobim na Embaixada do Brasil em Assunção, Paraguai em 24/05/07; e na abertura do 48º Festival Villa-Lobos realizado no Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro em 12/11/2010, tendo sempre uma acolhida favorável por parte do público. O crítico chileno Álvaro Gallegos M. da Pontifícia Universidad Católica de Chile escreveu uma extensa e entusiasmada crítica referente ao concerto realizado em seu país.

O *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*, segundo Villa-Lobos, “(...) reflete essa imagem capadoçal – do tipo de malandro brasileiro – que se apresenta gingando sinuoso, num verdadeiro *Adagio*” (Heitor Villa-Lobos apud França, 1976, p. 5) e também segundo o compositor, “é um tipo de variadas manifestações psicológicas, sentimental e dramático, lírico, patético e trágico” (Heitor Villa-Lobos apud Nóbrega, 1976, p. 38). O capadócio:

Segundo o Dicionário Contemporâneo de Caldas Aulete, significa “charlatão, parlapatão, trapaceiro” ou ainda: “aquêlo que de noite vai tocar e descantar sob as janelas da namorada”. De fato o capadócio, tipo urbano hábil e maneiroso, fértil em expedientes, mentiroso e impostor, é além disso muito dado à música, cantador de modinhas e tocador de violão, do que se serve como recurso de insinuação pessoal (Caldas Aulete apud Nóbrega, 1976, p. 38).

Como acontece em outras edições de obras de Villa-Lobos, nesse movimento, Nóbrega chama a atenção para um fato, que pode parecer pouco importante, mas não para o executante:

Ainda uma última observação relativa à conceituação de capadócio: a partitura da Ricordi traz em cinco línguas a tradução do título brasileiro que Villa-Lobos deu ao primeiro movimento: “La chanson du campagnard”, “The song of the countryman”, “Il canto del campagnolo”, “El canto del campesino” e “Der Gesang des Landmanns”. Nenhuma delas traduz a idéia do autor. Por coincidência, é da própria Itália o aforisma “traduttore, traditore” (Nóbrega, 1976, p. 40-41).

Acreditamos que há uma diferença bastante grande entre um capadócio e um camponês, e esta diferença inevitavelmente será refletida numa execução.

O acesso aos manuscritos nos permitem acompanhar uma série de eventos revelando parte do processo de escolha de títulos, bem como a ordem que eles viriam a ocupar dentro da *Bachianas Brasileiras n.º 2*. Num dos autógrafos, como podemos observar na Figura 28, há a indicação de segundo movimento da “*Suíte Típica*”, para violoncelo e piano que segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), é uma redução do original para violoncelo solista e orquestra (Catálogo MVL, 2009, p. 54). Foi estreada em Campinas no dia 20 de janeiro de 1931, tendo ao violoncelo, o próprio Villa-Lobos e ao piano, sua esposa Lucilia.



Figura 28. Epígrafe de *O Canto do Capadócio*. Fonte: manuscrito [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, *O Canto do Capadócio*. Acervo Museu Villa-Lobos.

A *Ária (O Canto da Nossa Terra)*, tem uma melodia solene com um tom quase sacro na bem escolhida tonalidade de ré menor, por meio do qual o violoncelo canta soberano e, segundo o autor, “possui ambiente sonoro dos candomblés e das macumbas” (Heitor Villa-Lobos apud França, 1976, p. 5). Num dos autógrafos, representado na Figura 29, lê-se um título riscado: *O Seresteiro Religioso*, sobre o qual Villa-Lobos escreve em preto *O Canto da Nossa Terra* e acima, *Bacheannas*. A estreia desta peça deu-se no dia 09 de fevereiro de 1931, em Jaboticabal (SP), tendo ao violoncelo o Autor e, ao piano, sua esposa Lucilia.

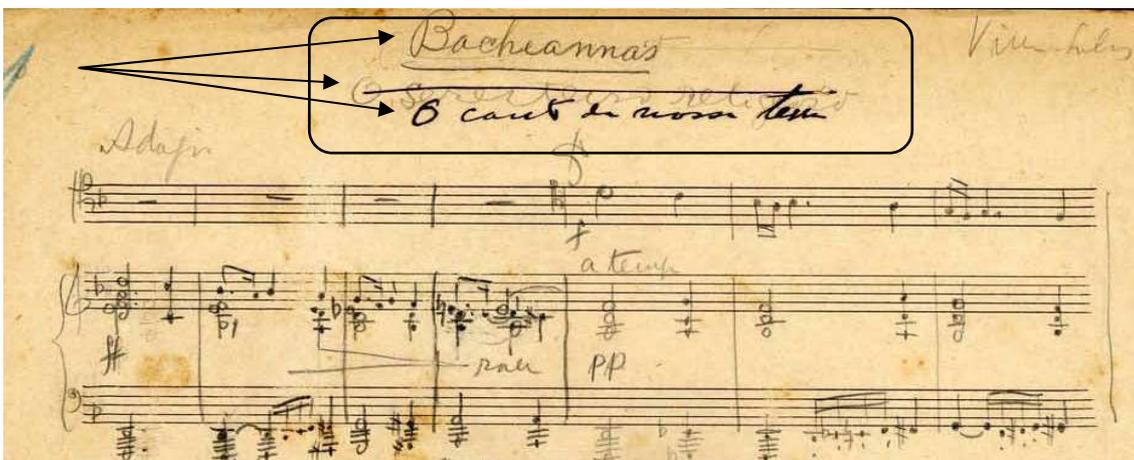


Figura 29. Epígrafe de *O Canto da Nossa Terra*. Fonte: manuscrito, [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, *O Canto da Nossa Terra*. Acervo Museu Villa-Lobos.

Segundo Chechim Filho (1987), a *Tocata (O Trenzinho do Caipira)*, foi escrita durante uma viagem de trem entre Bauru e Araraquara. De acoro com um dos manuscritos, foi escrita em São Paulo em 1931, sendo que a data, segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009, p. 125), foi acrescentada por Mindinha. Esta peça traz um subtítulo: “*Sugestão de uma viagem num trenzinho do interior*” (Villa-Lobos, [s.d.], p. 1). Villa-Lobos assim define a peça: “representa impressões de uma viagem nos pequenos trens pelo interior do Brasil. Sua instrumentação e ambiente sonoro são completamente originais, apesar da forma *Tocata* permanecer, obstinadamente” (Heitor Villa-Lobos apud França, 1976, p. 5). É uma das obras mais populares do compositor, não só no Brasil, como também no exterior. Em matéria publicada em 08 de abril de 1955, no *Bulletin de Paris*, o musicólogo francês Emile Vuillermoz (1878-1960), escreve que essa obra “revela-nos o giro ofegante de um humilde trenzinho do interior local, espirituosa réplica do *Pacific 231* de Honegger” (Vuillermoz, 1970, p. 52) e André Kostelanetz (1901-1980) escreve que “O Trenzinho do Caipira é uma das mais belas e imaginativas páginas de Villa-Lobos” (Kostelanetz, 1965, p.12).

A afirmação de que Villa-Lobos a teria escrito primeiro para violoncelo e piano e só posteriormente orquestrado, está calcada no seguinte relato:

Retornando de Bauru com destino à Araraquara, Villa-Lobos, bem acomodado em seu banco do carro de passageiros, resolveu escrever uma música. Disse ele: “Vou escrever uma música. Vai chamar-se ‘*O Trenzinho do Caipira*’” Tirou da pasta uma folha de papel pautado, o lápis e começou a escrever. Parecia que estava escrevendo uma carta. Mas não era, não. Era música mesmo! O trem corria, balançava bastante, o carro estava totalmente lotado, com muitas crianças, algumas de vez em quando chorando, e com muito calor. Villa-Lobos foi escrevendo. Quase ao final da viagem, a música já estava pronta. Era um solo para violoncelo para ele tocar, e com uma partitura para o acompanhamento de piano. Terminada a viagem, depois de um ligeiro retoque ao piano, a música já estava pronta para ser apresentada. Não era mesmo um gênio? (Chechim Filho, 1987, p. 116).

Esse relato pode estar correto, pois analisando um dos manuscritos (Exemplo musical 13), podemos observar que foi escrito a lápis, como afirma Chechim Filho, (1987), e posteriormente reforçado com tinta:



**Exemplo musical 13. Partitura de *O Trenzinho do Caipira* escrita a lápis e posteriormente reforçada com tinta. Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, *O Trenzinho do Caipira*, comp. 1-12. Acervo Museu Villa-Lobos.**

O relato de Chechim Filho também pode referir-se ao momento em que o compositor teria feito a redução para violoncelo e piano, mas a dedicatória ao violoncelista Iberê Gomes Grosso (Figura 30), corrobora a teoria de ter sido escrita primeiramente para violoncelo e piano.



**Figura 30. Epígrafe de *O Trenzinho do Caipira*. Fonte: manuscrito da parte de piano, [s.d]. Heitor Villa-Lobos, *O Trenzinho do Caipira* (versão para violoncelo e piano) comp. 1-8. Acervo Museu Villa-Lobos.**

Segundo Chechim Filho, depois da primeira audição, que se deu na cidade de Matão-SP em novembro de 1931<sup>70</sup>, “D<sup>a</sup> Lucila [sic], a pianista acompanhadora, teve algumas dificuldades. Música muito nova com apenas um ensaio. Errou em alguns compassos, o que lhe valeu tremenda bronca do maestro, ao fim da apresentação” (Chechim Filho, 1987, p. 117). O Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009, p. 125), também afirma que a primeira audição se deu em Matão-SP em 1931, porém sem informar a data exata, com Villa-Lobos ao violoncelo, mas acompanhado por Souza Lima ao piano. Chechim Filho admite ter escrito o livro somente através de lembranças, pois seus documentos foram todos extraviados, dando margem a possíveis imprecisões, o que explicaria muitas incoerências em relação aos dados contidos no Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009). Neste Catálogo existe a informação de uma outra execução, em Mogi Mirim no dia 09 de março de 1931, tendo ao violoncelo o Autor e ao piano, Lucília. Se essa informação for correta, a estreia da obra ocorreu sete meses antes da data informada por Chechim Filho. De qualquer forma, o programa do concerto realizado na cidade de Cachoeira Paulista, datado de 04 de julho de 1931 (Figura 16), consta *O Trenzinho do Caipira*.

A seguir, Chechim Filho descreve sua interessante percepção da obra:

A música refletia bem o trenzinho em que viajamos: o apito de partida, a descarga do ar, do breque, e a saída. Iniciando bem acentuada, vagarosamente, ganhando velocidade, até chegar à máxima, onde se mantinha por algum tempo. Podia-se ouvir nitidamente a batida das juntas dos trilhos. Uma subida com esforço e perda de velocidade. A descida em grande velocidade. Entrada no túnel com o som surdo enquanto lá se encontrava, e depois a saída mais forte. Por fim o apito de chegada. Ralentando, e a parada. Ouvia-se a batida forte de um vagão contra o outro (Chechim Filho, 1987, p. 118).

Segundo Kiefer, no *Trenzinho do Caipira*, “O atonalismo volta aqui por razões óbvias: o ferro-contra-ferro, os rangidos e gemidos de uma velha maria-fumaça

---

<sup>70</sup> Lamentavelmente, o programa de Matão-SP não foi localizado para verificarmos a veracidade do relato de Chechim Filho. Porém, mesmo que conseguíssemos localizá-lo, dificilmente *O Trenzinho do Caipira* estaria impresso, pois não haveria tempo hábil para incluí-lo no programa.

puxando uma composição desengonçada... Uma melodia alegre, algo banal, dá o sabor de uma viagem de férias sertão adentro” (Kiefer, 1986 p. 118). Salles também deixa uma importante percepção:

(...) na verdade, o trem e seu deslocamento pela paisagem rural são sugeridos por todos os elementos da textura, em uma das melhores realizações já feitas no campo da música descritiva, uma vez que *O Trenzinho do Caipira* não apresenta um “programa”, mas remete diretamente ao objeto sonoro (Salles, 2009, p. 110).

O poeta alagoano Ferreira Gullar (n. 1930) é autor de uma conhecida letra para essa música<sup>71</sup>, gravada primeiramente por Edu Lobo em 1978, e segundo Marcus Vinícius de Souza, “o poeta se aproveita de alguns versos de uma de suas obras, *Poema sujo*, para manifestar as paisagens de sua infância no estado do Alagoas quando viajava de trem na companhia de seu pai, como também ocorreu com Villa-Lobos” (Souza, 2010, [s.p.]).

Percebe-se pelos inúmeros relatos disponíveis, que essa peça é sem dúvida alguma uma das mais conhecidas composições de Villa-Lobos, além de trazer inovações idiomáticas importantíssimas, fechando de maneira contundente a *Bachianas Brasileiras n° 2*.

A obra *Bachianas Brasileiras n° 5* possui dois movimentos escritos em épocas diferentes: *Ária (Cantilena)* de 1938 e *Dança (Martelo)* de 1945. A *Ária (Cantilena)* foi estreada no Rio de Janeiro em 25 de março de 1939, tendo como solista Ruth Valadares Correa, a mesma que assina a letra da peça, e o próprio Villa-Lobos como regente. A versão integral foi apresentada pela primeira vez no dia 10 de outubro de 1947 em Paris, tendo como solista, a soprano Hilda Ohlin (Catálogo MVL, 2009, p. 15).

---

<sup>71</sup> Lá vai o trem com o menino/ lá vai a vida a rodar/ lá vai ciranda e destino/ cidade e noite a girar/ lá vai o trem sem destino/ pro dia novo encontrar/ correndo vai pela terra/ vai pela serra/ vai pelo mar/ cantando pela serra do luar/ correndo entre as estrelas a voar/ no ar/ piuí piuí piuí.

Em sua juventude, Villa-Lobos chegou a escrever algumas resenhas, assinando com o pseudônimo de Epaminondas Villalba Filho<sup>72</sup>. Possivelmente, nessa época, Villa-Lobos pode ter encontrado inspiração para uma das ideias que marcou a sonoridade da *Ária (Cantilena)*. Ao escrever sobre a ópera *Madame Butterfly* de Giacomo Puccini (1858-1924), ele menciona “(...) os coros foram apreciados, especialmente onde improvisaram e cantaram com as bocas fechadas (...)” (Villa-Lobos apud Peppercorn, 2000, p. 41). Possivelmente essa experiência lhe inspirou a indicar *boca chiusa*<sup>73</sup> para a melodia do soprano no retorno do tema inicial. Nesse movimento, vemos como a linguagem violonística está patente, pois os violoncelos, com seus *pizzicatos*, parecem ser um grupo de chorões com seus violões, acompanhando a ampla melodia. Numa palestra proferida por Hermínio Bello de Carvalho (n. 1935) no Ministério da Educação e Cultura no V Ciclo de Palestras, organizado pelo Museu Villa-Lobos, no dia 06 de novembro de 1970, ele afirmou que, de acordo com Villa-Lobos, esse movimento “(...) define o ponteiro dos violões seresteiros, com uma melodia de caráter lírico apaixonado, semelhante à dos cantadores das modinhas antigas de salão” (Heitor Villa-Lobos apud Carvalho, 1971, p. 143). Carvalho afirma, de forma questionável, que a “*Bachianas n.º 5* foi composta para 9 violoncelos: enamorou-se do canto que fazia o 1º celo e resolveu então utilizar uma voz feminina e por isso a reescreveu para soprano” (Carvalho, 1988, p. 178). Interessante é perceber que, apesar de escrita em compassos irregulares (Exemplo musical 14), Villa-Lobos consegue manter uma fluidez rítmica que não interfere na naturalidade da melodia.

---

<sup>72</sup> Sua obra *Poème de l'enfant et sa mère* também tem texto escrito por Villa-Lobos, assinado com o pseudônimo, que foi inspirado em seu pai Raul, que assinava como Epaminondas Villalba.

<sup>73</sup> Boca fechada.

To Mindinha  
**Bachianas Brasileiras No. 5**

for Soprano and Orchestra of Violoncelli

**I Aria (Cantilena)**

Text by Ruth V. Correa  
English version by Harvey Officer

(1938)

Heitor Villa-Lobos

Cello I

The musical score for Cello I consists of five systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/4 time signature. It starts with the tempo marking 'Adagio' and a dynamic of 'mf'. The second system continues with a 3/4 time signature. The third system features a 'dim.' marking. The fourth system includes a 'div.' marking, a '3' (triple) marking, an 'allarg.' marking, and a change to a 6/4 time signature, followed by an 'a tempo' marking and a 'f' dynamic. The fifth system also includes a 'div.' marking and shows further time signature changes to 4/4 and 3/4.

AMP 194546

Copyright, 1947, by Associated Music Publishers, Inc,

Printed in U. S. A.

Exemplo musical 14. Mudanças de compasso na *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n° 5*.  
Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 5 – Ária (Cantilena)*,  
comp. 1-18.

Corroborando esse ponto de vista, o pianista Arnaldo Estrella afirmou numa palestra realizada no dia 04 de novembro de 1966, que a *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras nº 5*, é uma “admirável cantilena em que uma melodia, na métrica irregular (...) paira sobre um hábil contraponto confiado aos violoncelos, no qual se evocam processos populares de violoneiros [sic]” (Estrella, 1969, p. 45).

Certa vez a violonista Olga Pragner (1909-2008), por intervenção de Mindinha, pediu a Villa-Lobos que fizesse uma redução para violão e canto da *Ária (Cantilena)*, a quem o compositor teria respondido da seguinte forma:

Você não vai ter paciência de estudar, vai ficar muito difícil, oito violoncelos num violão, eu não gosto do arranjo para piano, quanto mais violão, você não vai estudar e vai ficar tocando mal, fico furioso e nossa amizade vai por água abaixo (Heitor Villa-Lobos apud Carvalho, 1988, p. 177).

De qualquer forma, a violonista brasileira, algum tempo depois, após um jantar com o casal Villa-Lobos no clube Ginástico Português no Rio de Janeiro, foi para a casa do compositor e saiu de lá com uma redução em mãos.

Como dissemos anteriormente, a letra desse movimento é assinado por Ruth Valadares Correa, mas o manuscrito possui um outro texto como podemos observar no Exemplo musical 15. O texto descartado apresenta a mesma coloração das notas da partitura, levando-nos a concluir de que se tratar da letra original:





Essa é sem dúvida, uma das músicas mais conhecidas de Villa-Lobos. Nessa *Ária (Cantilena)*, Villa-Lobos conseguiu realizar a difícil e rara junção de simplicidade/profundidade. Maria Muniz, numa palestra proferida no dia 15 de julho de 1976, relatou o seguinte:

Um dia, no ano passado, estando em Londres abri o [sic] TV para ver a B.B.C.. Era um programa de auditório... um programa de perguntas sobre vários assuntos. A certa altura o animador disse: identifiquem a música e seu autor. Entraram no ar os acordes divinos de *Bachianas n.º 5*. No mesmo instante várias mãos se ergueram. O microfone e a câmara foram rápidos para um menino das primeiras filas. “*Bachianas number Five*”, by Villa-Lobos – Brazilian composer” (Muniz, 1977, p. 150).

Rostropovich, como foi dito antes, foi um grande divulgador da obra de Villa-Lobos, e como testemunho disso, no livro *Presença de Villa-Lobos* (1973) existe um relato que Iamahata publicou em 1957 no *Gendai Guitar* de Tóquio:

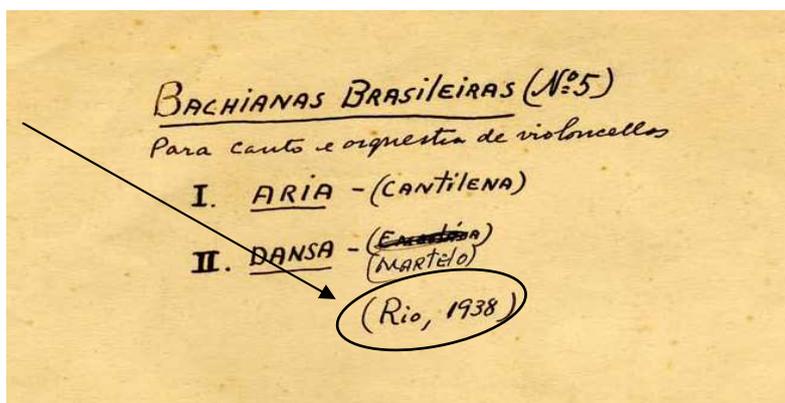
Em 1963 emocionei-me ouvindo, pelo rádio, o Octeto de violoncelos interpretado no Festival de Edimburgo. Formidável a execução. Devem entender quando explico que o octeto era dirigido por Rostropovitch que eletrizava os ouvintes. Tratava-se de “*Bachianas Brasileiras n.º 5*” (*Ária e Dança*) com o soprano Galina Vischeevskaya (Senhora Rostropovitch) (Iamahata, 1973, p. 101).

O musicólogo norte-americano Gilbert Chase (1906-1992), discorrendo sobre uma declaração de Villa-Lobos – “Considero minhas obras como cartas que escrevi à posteridade sem esperar resposta” -, publicou no *Brazilian American Cultural Institute INC* em novembro de 1969:

Talvez lhe agrade saber que sua “*Bachianas Brasileiras n.º 5*” vem sendo interpretada não somente por famosos cantores de concertos e de ópera, como pela cantora folclórica Joan Baez e pelo Modern Jazz Quartet. Isto significa que as suas “cartas” estão alcançando também muitas outras pessoas além do público habitual de concertos. Creio não estar errado ao sugerir que esta é a maneira que lhe agradaria (Chase, 1970, p. 75).

O segundo movimento, *Dança (Martelo)*, como já foi dito, foi escrito somente sete anos mais tarde, em 1945, e possui texto de Manuel Bandeira. É uma obra mais virtuosística, explorando diferentes elementos idiomáticos, como veremos no Capítulo 3. O virtuosismo tornou-se uma das principais características de Villa-Lobos naquele período e no movimento citado isso é perceptível. Num artigo publicado no *Estado de*

São Paulo no dia 16 de novembro de 1969, Caldeira Filho cita as palavras do próprio Villa-Lobos, afirmando que nesse movimento o canto “aparece com notas seguidas, com palavras articuladas e silabadas no gênero das emboladas populares dos sertões nordestinos” (Heitor Villa-Lobos apud Caldeira Filho, 1972b, p. 112). Abaixo, na Figura 31, a capa do manuscrito dessa obra, no qual verificamos que Villa-Lobos, ao que parece, chegou a denominar o segundo movimento de *Embolada*:



**Figura 31.** Descrição dos movimentos da *Bachianas Brasileiras n° 5*. Fonte: manuscrito, 1938. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 5*. Acervo Museu Villa-Lobos.

Andrade (1972) define o *Martelo* da seguinte forma:

O Martelo, informa João do Norte é uma poesia historiada. O refrão em metro no geral mais curto, chamam comumente de carretilha, me informa Ascenso Ferreira. Este martelo se confunde com a forma genérica do coco nisso de possuir estrofe de musica simples e refrão mais melódico e bem curto (Andrade, 1972, p. 138).

Já Nóbrega afirma que: “O martelo é um tipo de composição poética dos cantadores populares, constante de versos de 10 sílabas dispostos em estrofes de variado número de linhas, de 6 até 10” (Nóbrega, 1976, p. 89). O mesmo artigo citado anteriormente, publicado por Caldeira Filho em 1969, traz a explicação do próprio Villa-Lobos sobre esse movimento: “a melodia principal é formada de células, temas e frases inspirados e colhidos do canto dos pássaros do nordeste” (Heitor Villa-Lobos apud Caldeira Filho, 1972b p. 112). Já no início do movimento, a célula rítmica tocada

pelos primeiros violoncelos, nos faz lembrar o canto da Tovaca<sup>74</sup> (*Chamaeza campanisona*), e no número 10 de ensaio, percebemos na linha do soprano o canto do Sabiapoca (*Turdus amaurochalinus*)<sup>75</sup>.

Podemos afirmar que o fato de Villa-Lobos ter dedicado três das nove *Bachianas Brasileiras* para o violoncelo, em formações variadas, revela seu interesse ímpar pelo instrumento e suas mais variadas possibilidades sonoras.

## 2.4 Obras para violoncelo e orquestra

Quadro 4: Listagem das obras para violoncelo e orquestra

ANO	OBRA	MOVIMENTOS
1915	<i>Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i>	I – <i>Allegro com brio</i> II – <i>Tempo de Gavotte – Assai Moderato</i> III – <i>Allegro Moderato</i>
1933	<i>Ciranda das Sete Notas</i> <sup>76</sup>	
1945	<i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i>	I – <i>Largo</i> II – <i>Molto Vivace</i> III – <i>Allegro espressivo</i>
1953	<i>Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra</i>	I – <i>Allegro non troppo</i> II – <i>Molto Andante cantabile</i> III – <i>Scherzo (Vivace) – Cadência</i> IV – <i>Allegro energico</i>

<sup>74</sup> No Capítulo 3 esse assunto é abordado com mais profundidade.

<sup>75</sup> O Cd *Cantos de Aves do Brasil*, coletado pelo ornitólogo Jacques Vielliard do Instituto de Biologia, Departamento de Zoologia da Unicamp, traz gravações de 51 pássaros brasileiros, sendo recomendado para os interessados no assunto. Neste Cd, há gravações tanto da Tovaca quanto do Sabiapoca.

<sup>76</sup> A *Ciranda das Sete Notas* (Rio de Janeiro, 1933) foi escrita originalmente para fagote e orquestra, mas em 2011 o Museu Villa-Lobos encomendou a este pesquisador uma adaptação da obra para violoncelo e orquestra que foi apresentada em primeira audição mundial durante o 49º Festival Villa-Lobos no dia 18 de novembro de 2011 no Teatro Carlos Gomes, na cidade do Rio de Janeiro. A versão original teve sua estreia em 1933, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com o Conjunto de Cordas do Theatro Municipal, Edmond Dutro como solista e o próprio Heitor Villa-Lobos na regência. Possui o subtítulo de “*Fantasia para Fagote e Quinteto de Cordas*” e é dedicado à Mindinha, que o compositor conheceu um ano antes. É uma obra de caráter otimista: o seu primeiro tema é baseado nas sete primeiras notas da escala de dó maior, parecendo refletir através de sua aparente simplicidade a preocupação pedagógica que tomou conta da mente do compositor por muitos anos. Percebe-se também a “aplicação de recursos do contraponto imitativo, relacionados aos estudos sobre a obra de Bach” (Silva, 2011, p. 81).

Escrever para violoncelo e orquestra é sempre um desafio para o compositor, basicamente por uma questão: equilíbrio. Temos na história da música alguns escritos que comprovam como essa preocupação era comum entre os compositores.

Desde o período romântico, quando a orquestra tornou-se maior, os compositores vêm tentando fórmulas para resolver o problema do equilíbrio. Ludwig van Beethoven (1770-1827), em seu *Concerto Tríplice, Opus 56* para violino, violoncelo, piano e orquestra, busca a solução escrevendo uma parte bastante aguda para o violoncelo, aliando uma orquestração mais leve quando os solistas estão em ação. Robert Schumann (1810-1856) também procurou esse caminho em seu *Concerto para violoncelo e orquestra em lá menor, Opus 129*. Antonio Meneses declara ser este o mais complicado dos concertos românticos, pois “Não se trata apenas da técnica. É um concerto onde o violoncelo está muito exposto. Talvez com razão, Schumann optou por uma orquestração mais leve (...)” (Antonio Meneses apud Santiago e Medeiros, 2010, p. 126). Um caso interessante foi o que aconteceu com Johannes Brahms (1833-1897), como relata John Clapham:

Solicitado por Hanus Wihan, o violoncelista do Quarteto de cordas da Boêmia, a lhe escrever um Concerto, Dvorak relutou de início ante os enormes problemas de equilíbrio que teria de enfrentar. Mas ao ouvir em Brooklyn um Concerto para violoncelo escrito por Victor Herbert, decidiu-se a atender ao pedido de Vihan, e a obra alcançou um tal sucesso que Brahms declarou que, tivesse ele sabido que um concerto para violoncelo era realizável, há muito tempo teria escrito um (Clapham, 1983).

Villa-Lobos conhecia muito bem os instrumentos, mas talvez pecasse por tornar a orquestra densa demais, ou ainda, por escrever uma dinâmica que favorece um desequilíbrio. Bocchino, ao ser questionado por este pesquisador se conhecia a *Fantasia para violoncelo e orquestra*, declarou que assistiu a estreia em 1946: “A esse concerto eu assisti (...) fiquei um pouco assustado até. Na verdade, a instrumentação dele foi um pouco pesada pro violoncelo” (Bocchino, 2009).

Alguns compositores optaram por amplificar o instrumento, para que pudessem escrever sem limitar sua criatividade, como é o caso do *Concerto para violoncelo e orquestra de sopros* de Friedrich Gulda (1930-2000) e o *Concerto para um mês de sol para violoncelo e orquestra* de Jorge Antunes (n. 1942), em que o compositor ainda sugere ao solista o uso de dois instrumentos em função da diferente afinação requerida. Com Villa-Lobos aconteceu o mesmo, mas em relação ao violão. Mindinha escreveu:

Anos e anos consecutivos o grande Amigo Andrés Segovia insistia com Villa-Lobos para que compusesse um concerto para violão e orquestra. E a história se inicia: Villa-Lobos só concordaria em escrevê-lo se pudesse utilizar um microfone (Arminda Villa-Lobos, 1980, p. 135).

Mais à frente, completou:

Segovia não escondia sua apreensão com o possível peso da orquestração. E pudemos compreender o susto: havia um trombone na partitura!... Antecedendo o ensaio, Villa-Lobos pede-nos que, corrigindo as partes de orquestra, acrescentássemos em todas as indicações pianíssimo. Chegamos ao exagero de colocar – pppp. Assistimos ao primeiro ensaio do Concerto, sob a regência do próprio Villa-Lobos, e Segovia com sua peculiar doçura, amizade e confiança que nos devota, indagou-nos: “Mindinha, consegue-se ouvir o violão?” retrucamos: - “O que não se ouve é a orquestra”. E isso foi o resultado do excesso de zelo de Villa-Lobos, com tanto pianíssimo (Arminda Villa-Lobos, 1980, p. 136).

Numa palestra proferida no dia 27 de outubro de 1966 Francisco Mignone (1897-1986) declarou: “Villa-Lobos orquestrava à maneira dele. Nem sempre instrumentalmente era perfeito ou cuidadoso. Acreditamos que muitas das vezes a estrutura musical não lhe permitia grafar exatamente o que êle queria” (Mignone 1969 p. 87). É sabido que o compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992) declarou ser Villa-Lobos um grande orquestrador, e o compositor suíço Konrad Beck (1906-1999) certa vez procurou o compositor para receber dele lições de orquestração e declarou: “(...) acho seu modo de orquestrar tão original e tão atraente que estou disposto a estudá-lo a fundo” (Mariz, [s.d.], p. 68). Bocchino conta-nos uma das formas que Villa-Lobos usava para orquestrar, afirmando que ele lhe mostrava partituras, como foi o caso do *Concerto para piano n° 5*. Tendo lhe perguntado após a análise: “Vai me dizer o que é que você viu nessa instrumentação?” (...) Está muito fácil de dizer como o Sr.

procedeu aqui: o Sr. deixou o piano no centro e jogou a instrumentação no agudo e no grave tanto quanto possível” (Bocchino, 2009).

No estudo feito pelo pesquisador Aquino, do *Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra* de Villa-Lobos, tratando do primeiro movimento, ele aponta para uma preocupação do compositor com o equilíbrio. Ele teria comentado com Aldo Parisot (n. 1921) “o quão difícil é escrever para o instrumento”<sup>77</sup> (Aquino, 2000, p. 24). Mais à frente o pesquisador completa:

Surpreendentemente, nesse movimento Villa-Lobos não usa instrumentos de percussão para efeito de colorido orquestral. Não é raro ouvir o violoncelo acompanhado pelas cordas ou pela seção de sopros. Nesse sentido, ele estava provavelmente preocupado com o equilíbrio entre solista e acompanhamento, descobrindo ser difícil escrever para violoncelo e orquestra<sup>78</sup> (Aquino, 2000, p. 31).

As gravações que são amplamente difundidas atualmente, trazem um agravante, pois muitas delas possuem uma equalização que não é real, ou seja, o ouvinte escuta em seu aparelho um equilíbrio que é impossível de ser reproduzido num concerto ao vivo.

O problema não se restringe somente ao equilíbrio, mas também em como traduzir em sons uma determinada ideia, num determinado instrumento:

Alguns elementos dessa peça foram retirados do folclore do nordeste do Brasil, uma região cuja expressão folclórica foi profundamente estudada por Villa-Lobos, e onde nasceu Parisot. Portanto, a maior tarefa de Villa-Lobos foi a de combinar a tendência nacionalista, que inclui um forte caráter improvisatório, com escrita virtuosística, num tradicional gênero como o do concerto<sup>79</sup> (Aquino, 2000, p. 27).

Curiosa era a sua maneira de compor, com características muito peculiares. Parisot acompanhou de perto o processo de composição do *Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra*, através de cartas e permanecendo junto do compositor durante

---

<sup>77</sup> who replied on how difficult it is to write for the instrument.

<sup>78</sup> Surprisingly, in this movement Villa-Lobos does not use percussion instruments as a means of orchestration coloring. It is not uncommon to hear the cello accompanied either by the strings or the wind section alone. In this sense, he was probably concerned with balance between soloist and accompaniment, as he found it somewhat difficult to write for cello and orchestra.

<sup>79</sup> Some of the components of this piece were taken from the folklore of the northeastern Brazil, a region whose folk expression was profoundly studied by Villa-Lobos, and where Parisot was born. Therefore, Villa-Lobos’s major task was to combine nationalistic trends, which includes a strong improvisatory character, with virtuosic writing, in a traditional genre such as the concerto.

uma semana no hotel em que Villa-Lobos estava hospedado em Nova York. Mais tarde ele relatou a experiência:

Eu fui de New Haven para Nova York todos os dias durante uma semana e lá eu praticava no seu quarto de hotel – escalas, estudos, concertos – enquanto ele estava escrevendo. De um lado ele tinha o concerto para violoncelo e do outro uma sinfonia, e ele ficava pulando de um para outro. E quem lá foi durante todas essas sessões? Andrés Segovia!...<sup>80</sup> (Aldo Parisot apud Aquino, 2000, p. 24).

Aquino afirma que:

Os rascunhos indicam que Villa-Lobos pulava de um movimento a outro durante sua composição. Por exemplo, algumas ideias do segundo e terceiro movimentos estão interpolados dentro dos rascunhos do primeiro. Isso sugere que ele imediatamente começava a escrever assim que uma nova ideia brotava em sua mente criativa, fosse para o movimento em que ele estava trabalhando ou uma célula motívica que ele usaria num movimento posterior<sup>81</sup> (Aquino, 2000, p. 78).

Com toda propriedade Azevedo declara que Villa-Lobos “(...) nos últimos tempos de sua vida se revelou um mestre do Concerto para instrumento solista e orquestra, escrevendo partituras brilhantes que fizeram a felicidade de virtuosos de variadas formações” (Azevedo, 1966 p. 129). Mas Villa-Lobos se via muitas vezes pressionado pelos instrumentistas que lhe encomendavam obras.

No Hotel Beford, em Paris, 1952, Villa-Lobos recebe a visita do famoso harpista espanhol Nicanor Zabaleta: - “desejo encomendar-lhe um Concerto para meu instrumento; não gostaria que usasse arpejos; prefiro notas “plaqués”, batidas, em acordes. Enfim, uma série de recomendações especiais (Arminda Villa-Lobos, 1981, p. 129).

Ao que parece, Villa-Lobos não acolheu muito bem os desejos de Zabaleta. Na citação abaixo é possível comprovar como Villa-Lobos estava sempre atento para descobrir novas sonoridades:

(...) lastimo que Zabaleta tenha tanto preconceito contra arpejos; compreendo-o, porém, receia baratear seu instrumento. E como está errado!

---

<sup>80</sup> I went to New York from New Haven every Day for one week and there I practiced in his hotel room – scales, etudes, concertos – while he was writing. On one side he had the cello concerto, on the other side a symphony, and he was jumping from one to the other. And who was there during all those sessions? Andrés Segovia! ...

<sup>81</sup> The sketches indicate that Villa-Lobos jumped from one movement to another during its composition. For instance, some of the ideas from the second and third movements are interpolated within the sketches of the first movement. This suggest that he immediately started writing when a new idea came out of his creative mind, whether an idea for [was] the movement that he was currently working or a motivic cell that he would employ in a later movement.

Poderia criar inovações com arpejos e a obra seria, assim, bem mais interessante! (Heitor Villa-Lobos apud Arminda Villa-Lobos, 1981, p. 129).

Numa matéria publicada no *Jornal de Notícias* de São Paulo, Henrique Pongetti (1898-1979) escreveu sobre uma possível encomenda que o violinista virtuose Jascha Heifetz (1901-1987) teria feito a Villa-Lobos:

Jascha Heifetz também bateu uma vez à porta de Villa-Lobos pensando fazer sair da torneira de automático uma composição expressa para o seu violino. Enganou-se. Villa-Lobos mostrou-lhe a porta da rua, porta que aliás Heifetz conhecia bem, pois acabara de entrar por ela (Pongetti, 1971, p. 133-134).

Tudo indica que, após a encomenda do *Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra*, Villa-Lobos era questionado pela esposa de Parisot sobre que tipo de composição estaria pensando em fazer. No relato abaixo, Villa-Lobos responde:

(...) Agora, aqui vai a resposta para sua simpática esposa: quando um pai pode dizer que seu filho será isso ou aquilo? Sendo assim, eu não sei o que poderá sair de minha caneta e desta maneira, é impossível para mim fazer alguma promessa sobre o Concerto para Violoncelo e Orquestra. A única coisa que eu posso declarar é que eu escreverei uma obra com sinceridade; vamos ver se esta sinceridade agradará ou não (Villa-Lobos apud Aquino, 2000, p. i)<sup>82</sup>.

Peter Dauelsberg (n. 1933), em entrevista concedida a este pesquisador, afirma que “Parisot tinha pedido para Villa-Lobos fazer o segundo andamento [do *Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra*] mais ou menos como a *Bachianas Brasileiras nº 5*, uma melodia assim (...) E Villa-Lobos disse: Nunca!” (Dauelsberg, 2011), mas quando a obra ficou pronta, Villa-Lobos reconheceu que Parisot havia conseguido.

É interessante ressaltar que Villa-Lobos, ele próprio um violoncelista, sabia muito bem com quem estava lidando: “Villa-Lobos sempre primou pela escolha de virtuosos nas primeiras audições de suas composições, distinguindo esses músicos, com uma fiel e duradoura amizade, dedicando-lhes obras” (Barbosa, 2005, p. 101-102), portanto esses documentos que tratam da relação de Villa-Lobos com os solistas são importantes fontes de pesquisa.

---

<sup>82</sup> (...) Now, here is the answer to your kind wife: when can a father say that the ‘Son’ will be this or that? Now then, I don’t know that will come out of my pen and thus it will be impossible for me to make any promise about the Concerto for Violoncello and Orchestra. The only thing I can declare is that I shall write a work with sincerity; it remains to be seen, nevertheless, if this sincerity will please or not.

O *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50* (Rio de Janeiro, 1915), foi estreada em 10 de maio de 1919 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como solista o violoncelista Newton Pádua e Villa-Lobos como regente.

Segundo Roberto Duarte, o autógrafo encontra-se no Museu Villa-Lobos e não possui dedicatória, mas isso não significa que Villa-Lobos não tenha escrito pensando em algum violoncelista. Barbosa reproduz em seu livro *Iberê Gomes Grosso* um documento existente no Museu Villa-Lobos:

No próximo concerto da Sociedade de Concertos Synfonicos será executado um grande concerto para violoncello, forte trabalho do compositor H. Villa-Lobos, pelo jovem violoncelista Newton Pádua, sob a regência do autor. (...) Haverá, nessa audição, oportunidade para o público travar mais estreitas relações dos dois artistas brasileiros já revelados no meio musical, que os tem em alta consideração. H. Villa-Lobos escreveu o seu grande concerto (N° 1) para violoncello com acompanhamento de orquestra, especialmente para o violoncelista Alfredo Gomes (MVL, livro 01.019.1.b.00 apud Barbosa, 2005, p. 102).

Há certa confusão sobre a data da composição desse concerto, pois a parte impressa traz a data de 1913, e o manuscrito traz a data de 1915 como podemos ver nas Figuras 32 e 33:



Figura 32. Data de composição da parte editada do *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*. Fonte: Edição Max Eschig, 1928. Heitor Villa-Lobos, *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 - Allegro con brio*.<sup>83</sup>

<sup>83</sup> A dedicatória é de Villa-Lobos ao violoncelista, regente-titular e diretor da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, Armando Belardi (1998-1989).

*Primeiro Grande Concerto (op. 50)*  
 (para violoncelo e orquestra)

*H. Villa-Lobos*  
(Rio, 1915)

*Allegro con brio*

1 Fltin  $\frac{3}{4}$

2 Fltin  $\frac{3}{4}$

2 Oboas  $\frac{3}{4}$

2 cl.  $\frac{3}{4}$

2 Fagots  $\frac{3}{4}$

4 Cors em FA  $\frac{3}{4}$

1.<sup>o</sup>-2.<sup>o</sup> Picot em sol b  $\frac{3}{4}$

3.<sup>o</sup>  $\frac{3}{4}$

1.<sup>o</sup>-2.<sup>o</sup> Tsb.  $\frac{3}{4}$

3.<sup>o</sup>  $\frac{3}{4}$

Tuba  $\frac{3}{4}$

Triump.  $\frac{3}{4}$

Bateria  $\frac{3}{4}$

Cello solo  $\frac{3}{4}$

Harp  $\frac{3}{4}$

*Allegro con brio*

5.<sup>o</sup>  $\frac{3}{4}$

Figura 33. Data de composição do Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50. Fonte: manuscrito, 1915. Heitor Villa-Lobos, Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 - Allegro con brio. Acervo Museu Villa-Lobos.

Com isso alguns pesquisadores começaram a divulgar a data de composição como sendo de 1913, como é o caso de Negwer (2009, p. 75). Conforme Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) a obra é de 1915. Duarte defende o seguinte:

Escrito em 1913, ainda como *Primeiro Grande Concerto para Violoncelo com acompanhamento de Piano ou Orquestra*, só foi orquestrado em 1915. Essa é uma suposição baseada no fato de ser a partitura autógrafa de orquestra datada de 1915 e a parte de violoncelo e piano ser datada de 1913. É uma obra da juventude, porém com o ímpeto tão peculiar ao compositor. Segue a forma clássica sem rigidez, com harmonias que já prenunciavam o inovador e uma orquestração rica, mas, às vezes um pouco pesada em relação ao solista (...) Como se percebe facilmente, o *Concerto para Violoncelo* veio à luz em época alegre e sentimental. Interessante ainda observar que é também dessa época sua leitura do *Tratado de composição musical de Vincent d' Indy*, compositor francês. Muitas de suas obras receberam sensíveis influências dessa leitura (Duarte, 1989, p. 73-74)

Apesar de ser uma obra da juventude, já encontramos nela elementos de qualidade inquestionável. Em relação à forma, percebe-se influência de César Franck (1822-1890).

Villa-Lobos usou a forma cíclica em todo o concerto. Ele também adotou uma maneira de escrever que não mais usou em nenhuma outra de suas composições: o movimento era conectado por uma transição em que o tema principal do movimento que seguia era anunciado, e desse modo não havia nenhuma quebra entre os movimentos. Essa idéia veio provavelmente de sua experiência de tocar em cafés, onde tinha que improvisar transições entre as peças (Lien, 2003, p. 40).

A obra guarda algumas semelhanças com o *Concerto n° 2 em mi menor, Opus 24* de Popper, compositor que Villa-Lobos conhecia pelo menos desde 1908, conforme consta em programa de concerto que ele participou em Paranaguá no dia 26 de abril (Figura 4). Esse concerto de Popper foi executado por Villa-Lobos em Friburgo no dia 28 de fevereiro de 1915, mesmo ano que consta nos manuscritos da obra de Villa-Lobos como podemos ver na Figura 33. As semelhanças das duas obras podem ser observadas nas inúmeras escalas e arpejos abrangendo ampla extensão do instrumento, as células rítmicas usadas e principalmente pelo final em uníssono que, como veremos no Capítulo 3, passou a fazer parte de muitas obras do compositor brasileiro.

A *Fantasia para violoncelo e orquestra* (Nova York, 1945), foi escrita por sugestão do maestro brasileiro radicado nos Estados Unidos, Walter Burle Marx (1902-1990), irmão do famoso paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994). É dedicada a Serge Koussevitzky (1874-1951), eminente contrabaixista e regente russo que também se radicou nos Estados Unidos, professor de importantes regentes como Leonard Bernstein (1918-1990) e Eleazar de Carvalho (1912-1996). Koussevitzky é tido como responsável por elevar o contrabaixo a um posto de instrumento solista.

Na *Fantasia*, é perceptível a valorização dos registros graves. No Exemplo musical 16, está reproduzido o final do primeiro movimento, *Largo*, que possui um diálogo do violoncelo solista em decrescendo com as cordas tocadas em região grave e terminando junto com os contrabaixos em *ppp*, numa possível referência ao contrabaixista Koussevitsky:

The image shows a musical score snippet for the final of the Largo movement from Heitor Villa-Lobos's *Fantasia para violoncelo e orquestra*. The score includes staves for S.Vlc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The Cello part is marked 'solista' and 'via surd.'. The Double Bass part is marked 'contrabaixos' and 'ppp'. Arrows point from the text labels to the respective parts in the score.

**Exemplo musical 16. Final do *Largo* da *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra - Largo*, 4 comp. finais.**

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, fantasia é uma "composição cujas características formais e estilísticas podem variar largamente entre tipos livres e improvisatórios, até formas com uma estrutura mais estritamente

contrapontística e mais ou menos seccionada"<sup>84</sup>. Na *Fantasia para violoncelo e orquestra* de Villa-Lobos, o que se percebe, especialmente no terceiro movimento, são exatamente essas ideias. Em inúmeras obras do compositor encontramos essa nomenclatura, deixando transparecer que ele se sentia confortável em trabalhar num modelo menos rígido segundo o qual sua fértil inventividade podia fluir sem muitas restrições. Aliás, é nas obras de menor rigor formal que Villa-Lobos se mostra por inteiro, como observamos nas *Bachianas Brasileiras*, nos *Choros*, nas peças curtas, dentre outras. Como exemplo, podemos citar a *Ciranda das Sete Notas* que possui o subtítulo de *Fantasia para fagote e cordas*, e o *Concerto para violão* que, na verdade, era uma *Fantasia Concertante*, e que só passou a se chamar *Concerto* por insistência de Segóvia que exigia uma cadência para a obra. Pereira assim define: “A grosso modo, a diferença fundamental entre a Fantasia e o Concerto é que a Fantasia não se submete a esquemas estruturais rígidos (o que não significa, em contrapartida, a negação da forma)” (Pereira, 1984, p. 76).

Como sua própria data de nascimento, cujo dia exato foi por muito tempo ignorado, as datas de suas composições são motivos para muita dúvida e especulação. Entretanto, no caso da *Fantasia para violoncelo e orquestra*, possivelmente aconteceu algo bem diferente: parece que a datação é alterada para o futuro, sugerindo a necessidade do compositor provar que foi composta em solo norte americano. Dauelsberg, questionado por este pesquisador se acreditava ser possível Villa-Lobos ter se articulado para ser melhor aceito em solo americano, respondeu: “Não. Não. Eu tenho certeza do que eu conheço do homem Villa-Lobos. Ele estava tão persuadido do seu valor, da sua missão, que ele nunca se dobraria para qualquer modismo” (Dauelsberg, 2011).

---

<sup>84</sup> Fantasia is an instrumental composition whose (...) formal and stylistic characteristics may (...) vary widely from free, improvisatory types to strictly contrapuntal and more or less standard sectional forms.

Precisamos analisar melhor o caso. O manuscrito da partitura, redução de piano e parte do solista, tem a seguinte indicação do compositor: “H. Villa-Lobos New York, 1/1945” (Figuras 34) e na última página, 1/1/1945<sup>85</sup> (Figura 35):



Figura 34. Epígrafe da *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, Nova York, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra - Largo*. Acervo pessoal de Marcelo Salles<sup>86</sup>.



Figura 35. Assinatura datada de Villa-Lobos. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, Nova York, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra - Allegro espressivo*. Acervo pessoal de Marcelo Salles.

Se na primeira página, Villa-Lobos assina 1/1945 e na última 1/1/1945, isso nos leva a pensar que: 1) ele teria escrito a *Fantasia para violoncelo e orquestra* em apenas um dia, teoria que podemos descartar com muita segurança, pois não haveria tempo

<sup>85</sup> Na última página do manuscrito da redução de piano lê-se o seguinte: “New York, janeiro de 45, Villa-Lobos.

<sup>86</sup> Os exemplos dos originais da parte solista da *Fantasia para violoncelo e orquestra* usados nesta dissertação são fotografias do original pertencente ao acervo pessoal do violoncelista Marcelo Salles. Esta partitura chegou a ele através de sua tia, a violoncelista Atelisa Salles, que foi aluna de Iberê Gomes Grosso. Em entrevista concedida a este pesquisador no dia 26/03/2010, Atelisa contou que, na época em que estava estudando a *Fantasia*, conseguiu comprar uma partitura impressa da obra. Iberê, ao ver a partitura, pediu-a emprestada, deixando no lugar o original manuscrito. Com o passar do tempo, acabou ficando com ela. Posteriormente, Atelisa passou a guarda da partitura manuscrita ao seu sobrinho.

suficiente para isso, já que a partitura geral possui 114 páginas; 2) ele poderia tê-la escrito depois da data assinada; 3) ele poderia ter escrito a obra antes de 1/1/1945, mas ter assinado a data somente ao concluí-la, teoria que este pesquisador acha mais plausível.

Quando Antonio Meneses executou a *Fantasia para violoncelo e orquestra* na cidade do Porto – Portugal, o *Expresso*, jornal local, publicou em 13 de março de 2009 uma matéria com muitas informações pertinentes, tais como estas: “A *Fantasia* foi escrita, em 1944/45, para grande orquestra - incluindo harpa, celesta e Novachord<sup>87</sup>, um dos primeiros sintetizadores - durante a primeira das bem sucedidas digressões de Villa-Lobos pelos Estados Unidos, como maestro” (P.F., 2009).

O ano de 1945 já pertence à quarta fase criativa de Villa-Lobos, que o compositor e pesquisador Ricardo Tacuchian (n. 1939) denomina de “Universalista”: “Villa-Lobos se afasta paulatinamente de sua vertente vanguardista e, cada vez mais, vai adotando uma postura neo-clássica. É o seu período americano por excelência” (Tacuchian, 2009 p. 13). Aquino, ao escrever sobre o *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra* de 1953, afirma que “Ela [a *Fantasia*] pertence ao último período do compositor Villa-Lobos, que começou por volta de 1945. Nessa fase, seu estilo composicional é célebre pela exploração do virtuosismo instrumental”<sup>88</sup> (Aquino, 2000, p. 23).

---

<sup>87</sup> Alexei Michailovsky relatou a este pesquisador que o Novachord, “fabricado pela empresa norte-americana Hammond entre 1938 e 1942, é considerado o avô do teclado sintetizador moderno. Ele foi concebido como um sintetizador integralmente valvulado, com um projeto eletrônico baseado no computador ENIAC, com um teclado de 72 notas totalmente polifônico, ou seja, todas as notas podem soar ao mesmo tempo. Seu diagrama de síntese sonora é semelhante ao de um sintetizador analógico e ele possui osciladores, filtros controlados por voltagem e geradores de envelope”, e concluiu de maneira efusiva: “Villa-Lobos escreveu para sintetizador!” (Michailovsky, 2010).

<sup>88</sup> It belongs to Villa-Lobos’s last compositional period, which began around 1945. In this phase his compositional style is noted by the exploration of instrumental virtuosity.

Em 1945 Villa-Lobos também funda a Academia Brasileira de Música e é eleito seu 1º presidente. No artigo 2º da Academia, são listados os objetivos que merecem ser descritos:

I – cultivar a Música como expressão superior da criação artística; II – preservar e proteger o patrimônio musical do Brasil; III – incentivar e promover o estudo e a pesquisa da música brasileira, em seus aspectos histórico, social e estético; IV – patrocinar e estimular iniciativas de caráter científico, cultural ou artístico, relacionadas com a Música; V – cultivar a memória dos valores representativos da música brasileira, bem como dos que a ela tenham prestado relevantes serviços; VI – promover a instituição de concursos e de prêmios para obras musicais brasileiras; VII – promover a edição, a gravação e a divulgação de obras de compositores brasileiros; VIII – manter uma biblioteca musical com seções especializadas de música brasileira, impressa e gravada; IX – organizar um museu e um arquivo de documentos relativos à história da Academia, à bio-bibliografia dos seus membros e à Música no Brasil; X – publicar a Revista da Academia Brasileira de Música e promover a edição de trabalhos e documentos de interesse para a história e evolução da música brasileira (Kiefer, 1986, p. 155-156).

Como já afirmamos, esse período se caracteriza por uma tendência de internacionalização de sua música, durante o qual o compositor restringiu a influência da música folclórica e principalmente da música urbana em sua obra. Gradativamente, apesar de sua música geralmente conter elementos regionais facilmente reconhecíveis, sua linguagem toma uma forma mais universal, sem sugerir com isso que ele estivesse abrindo mão de suas convicções.

Villa-Lobos não era homem de seguir modas e de deixar-se marcar por tendências dominantes. Ele sempre buscou o seu próprio caminho, tentando a síntese que deveria colocá-lo em posição privilegiada em face a muitos compositores do século XX (Neves, 2008, p. 45).

Apesar de sua música ser muito pessoal, é também indissociável de seu país. No *Allegro espressivo*, terceiro movimento da sua *Fantasia para violoncelo e orquestra*, a influência da música folclórica brasileira aflora numa poderosa condução rítmica 3-3-2<sup>89</sup>, que Sandroni (2001) chama de *tresillo* em citação aos musicólogos cubanos que o identificaram, observada principalmente nos contrabaixos e violoncelos da orquestra, quando, acima de tudo isso, o solista canta uma ampla melodia (Exemplo musical 17).

---

<sup>89</sup> É um padrão rítmico baseado num ciclo de oito pulsações (3+3+2) e é largamente difundido na música oral brasileira e sul-americana.

**Exemplo musical 17.** *Tresillo* do início do *Allegro espressivo* da *Fantasia para violoncelo e orquestra*.  
**Fonte:** Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra – Allegro espressivo*, comp. 1-7.

Salles escreve que “(...) as abordagens exclusivamente nacionalistas, avaliando a produção musical de Villa-Lobos a partir dos temas, folclore, indigenismo, etc., reduzem a escuta das possibilidades proporcionadas pela fruição de sua música sem esses compromissos ideológicos” (Salles, 2009, p. 246). Se ao escutar a *Fantasia para violoncelo e orquestra* tivermos o cuidado de fruir a música sem ideias preconcebidas, poderemos perceber que estamos diante de uma grande criação.

Duarte descobriu que há passagens na redução que não estão na parte orquestral, indicando que ele pôde ter primeiramente composto a parte do solista com piano e, posteriormente, orquestrado a obra, tendo esquecido talvez, o referido trecho<sup>90</sup>:

A chamada “redução para piano” em Villa-Lobos é algo muito singular. O termo redução, por sua origem, pressupõe a existência de uma partitura de orquestra. Mas, sabe-se que muitas vezes essa redução era feita antes da partitura orquestral. Portanto não era uma redução no sentido comum da palavra, e sim uma prévia da partitura final (Duarte, 2009, p. 53-54).

<sup>90</sup> Quando este pesquisador executou a obra em 2002 juntamente com o maestro Roberto Duarte e a Orquestra Petrobras Sinfônica na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro, esse trecho foi incluído na parte orquestral. Na edição que está sendo preparada pelo maestro acima citado e este pesquisador, para o *Projeto Villa-Lobos Digital: Reedição de Partituras*, foi incluído o referido trecho, por julgarmos ter sido um lapso do compositor não tê-lo escrito na parte orquestral.

Antonio Meneses também teve essa percepção na época em que gravou os dois concertos e a *Fantasia para violoncelo e orquestra* com a Orquestra Sinfônica de Galicia e Pablo Pérez na regência:

(...) quando eu gravei essas peças de Villa-Lobos, com uma orquestra espanhola, eles não conheciam a obra, nenhuma delas. Receberam materiais que estavam com bastante problemas, muitos erros. Mas até notamos que, isso foi a primeira vez que eu notei juntamente com o maestro Pablo Perez, até faltavam certas frases na parte de sopros, que eu conhecia da parte de piano e eu não os ouvi tocando. Então isso tivemos que adicionar no momento (Meneses, 2010).

A primeira audição da *Fantasia* foi realizada no dia 08 de outubro de 1946 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como solista Iberê Gomes Grosso<sup>91</sup> e na regência, o Autor. Na Figura 36, está reproduzido o programa da estreia mundial da obra:



Figura 36. Programa do concerto realizado no dia 08 de outubro de 1946, no Rio de Janeiro. Fonte: acervo Museu Villa-Lobos.

<sup>91</sup> Este pesquisador já teve a oportunidade de executar quatro vezes a obra. Quando tocou no Rio de Janeiro em 01/11/2002 (Sala Cecília Meireles, Orquestra Petrobras Sinfônica, regência: Roberto Duarte), foi a primeira execução nesta cidade depois da estreia em 1946. Antes, há somente relatos de execuções na redução com piano, como consta no programa do *Concurso Internacional de Violoncelo* do Festival Villa-Lobos que aconteceu em novembro de 1976. Seguem detalhes de outras apresentações que participou: 17/06/2008: Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, regência: Karl Martin, Teatro da OSPA; 01 e 02/08/2009: Orquestra Sinfônica Municipal de Campinas, regência: Karl Martin, Centro de Convivência de Campinas.

O periódico *O Jornal* publicou no dia 10 de outubro de 1946, a seguinte crítica desse concerto:

Iberê Gomes Grosso tratou com brilho pouco comum a sua parte, em cujo plano instrumental, seja dito de passagem, o autor faz mão larga de combinações absurdamente difíceis de serem dominadas pelo intérprete, realizando-a com sonoridade ampla, execução virtuosística e sentimento profundo (*O Jornal*. Rio, 10/10/1946 apud Barbosa, 2005, p. 157).

Iberê foi uma personalidade muito importante para a música brasileira. O fagotista Airton Barbosa (1942-1980) descreve a trajetória de Grosso na contracapa de um disco dedicado à sua memória:

Iberê Gomes Grosso nasceu em Campinas, São Paulo, em 1905. É de uma família de músicos: Carlos Gomes é seu tio-avô e Alfredo Gomes [seu tio], que exerceu grande influência sobre ele, foi um dos melhores celistas da época. Começou aos sete, mas aos 12 anos já integrava a classe de violoncelo do tio no Instituto de Música, onde concluiu o curso, com brilhantismo. Recebeu o prêmio “Medalha de Ouro”, em 1924, e “Viagem à Europa”, em 1926, todos por concurso. Em Paris, matriculou-se na École Normal de Musique, e lá estudou com Durand Alexanian e Pablo Casals, durante 3 anos. Como músico participou da fundação da Orquestra Villa-Lobos, Orquestra Burle Marx e Orquestra do Teatro Municipal, todas na década de 30. Deixou esta última para lecionar didática do ritmo no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, a convite de Villa-Lobos. A partir de 1950 passou a integrar o corpo docente da escola Nacional de Música (ex-Instituto de Música), e em 1955 tornou-se catedrático através de brilhante concurso. É membro intérprete da Academia Brasileira de Música (Barbosa, 1979).

Muitas obras foram dedicadas a Iberê Gomes Grosso, como o quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n° 2*, *Tocata (O Trenzinho do Caipira)* de Villa-Lobos; *Errância* de Bruno Kiefer (1923-1987) e *Estudos* de Homero Dornellas (1901-1990)<sup>92</sup> para violoncelo solo; as seguintes obras para violoncelo e piano: *Suíte Brasileira* de Alceo Bocchino, *Sonata n° 1* de Camargo Guarnieri (1907-1993), *Canção e Dança* de Cláudio Santoro (1919-1989), *Seresta* de Francisco Mignone (1897-1986), *Cenas Cariocas* de José Guerra Vicente (1907-1976), *Sonata* de José Vieira Brandão (1911-

---

<sup>92</sup> O violoncelista e compositor Homero Dornellas era amigo de Villa-Lobos, usava o pseudônimo de Candoca da Anunciação e, em parceria com Almirante (Henrique Foréis Domingues, 1908-1980), compôs o samba *Na Pavuna*, que fez muito sucesso em 1930. Essa música entrou para a história por ser a primeira gravação a usar instrumentos típicos de escola de samba. Foi gravada na Parlophon em 30 de novembro de 1929, e lançada em janeiro de 1930. No carnaval daquele ano, fez grande sucesso. Segundo informação dada por seu filho João Dornellas, com o dinheiro que conseguiu arrecadar com os direitos autorais desse samba, H. Dornellas comprou um violoncelo J. B. Collin-Mézin (1841-1923) de 1900, que atualmente é de propriedade deste pesquisador.

2002), *Sonata n° 1* de Mário Tavares (1928-2003), *Sonatas n° 1 e n° 2* de Radamés Gnattali (1906-1988) e também o *Concerto para violoncelo e orquestra* desse mesmo compositor, dentre outras. Além da *Fantasia para violoncelo e orquestra*, ele também participou da primeira audição da *Bachianas Brasileiras n° 1* (Higino, 2006, p. 16), do *Trio para violino, viola e violoncelo*, da *Divagação* para violoncelo e piano, do *Assobio a Jato* e dos *Quartetos n° 4, n° 6 e n° 7* (Barbosa, 2005).

A relação de Grosso com os compositores era de profundo respeito e admiração como é possível verificar na seguinte citação de Gnattali: “eu sempre escrevi música para meus amigos. Quando eu fazia uma peça para violoncelo, era para o Iberê tocar. Ele tinha muita bossa, muito jeito pra música brasileira” (Didier, 1996, p. 67).

Barbosa (1979) descreve a importância que teve Grosso para a música brasileira:

No Brasil, todo grande músico procura divulgar o seu instrumento através de concertos, recitais, ou até mesmo na formação de alunos. Mas nem todo grande músico se propõe a divulgar a música brasileira de forma consciente e sistemática. É nesse ponto que a figura de Iberê Gomes Grosso cresce e se agiganta... Quase todos os compositores brasileiros, desde Villa-Lobos, dedicaram pelo menos uma obra a Iberê Gomes Grosso, que até agora já executou mais de cinquenta obras brasileiras em primeira audição. Essa atitude de apóstolo do compositor e da música brasileira ele a herdou de seu tio, o violoncelista Alfredo Gomes, prof. Catedrático do antigo Instituto de Música da U.F.R.J., com quem estudou desde os sete anos de idade (Barbosa, 1979).

A cooperação entre Iberê e Villa-Lobos foi frutífera, mas, como veremos a seguir, outro violoncelista brasileiro também colaborou intensamente com o compositor: Aldo Parisot.

O *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra* (Rio de Janeiro, 1953) é dedicado a Parisot, um dos principais professores de violoncelo dos Estados Unidos, docente das Universidades de Yale e da Escola de Música Juilliard. Sua primeira audição foi em 05 de fevereiro de 1955 no Carnegie Hall de Nova York, tendo como solista o próprio Parisot à frente da The Philharmonic-Symphony Society of New York sob regência de Walter Hendl (1917-2007).

É a obra para violoncelo e orquestra com maior influência folclórica, e uma de suas últimas composições para o instrumento. No segundo movimento, por exemplo, “O caráter da canção popular urbana é percebido nas passagens em *pizzicato* que se assemelha à escrita violonística, bem como nas típicas linhas do baixo tocadas pelo acompanhamento da Modinha”<sup>93</sup> (Aquino, 2000, p. 54).

Ao escrever seu *Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra*, diferentemente do que aconteceu com a sua *Fantasia para violoncelo e orquestra*, na qual fez uso de um sintetizador, Villa-Lobos optou por uma orquestração mais tradicional: “Em termos de orquestração, a escrita é um pouco conservadora, já que Villa-Lobos emprega uma grande orquestra padrão, sem explorar os instrumentos de percussão para descrever um ambiente nacional”<sup>94</sup> (Aquino, 2000, p. 28).

Em relação à gênese do concerto, Parisot fez a seguinte descrição:

Quando eu fui convidado a fazer minha primeira apresentação com a Orquestra Filarmônica de Nova York no Carnegie Hall, eu encomendei um concerto a Heitor Villa-Lobos. Três meses antes de minha apresentação, eu ainda não tinha o *Concerto* e fiquei preocupado. Um dia, em novembro de 1954, recebi uma chamada telefônica: “Parisot, venha ao New Weston Hotel e toque para mim enquanto eu escrevo seu concerto”, e o maestro riu discretamente através da linha telefônica. Ele queria me ouvir tocando para adequar as muitas possibilidades de acordo com meu temperamento e minhas capacidades. Eu fui ao seu hotel todos os dias durante uma semana, tocando muitas horas cada dia em seu quarto. Villa-Lobos começava a compor por volta das sete da manhã e continuava noite a dentro. E entre ele e o resto do mundo tinha um charuto e uma intensa concentração que nenhum tipo de distração podia perturbar, ainda que a meu ver, o quarto de hotel fosse tão cheio de interrupções como uma cascata é de pedras. Mas sua caneta continuava a jorrar uma torrente de notas com nenhuma pausa que não tivesse a ver com sua escrita. Sempre que finalizava uma passagem difícil, ele me pedia para tentar no violoncelo. Se minha interpretação não expressasse seu sentimento sobre uma parte ou frase, ele mesmo empunhava o violoncelo (ele foi violoncelista) e mostrava-me como desejava que soasse. Villa-Lobos finalizou a peça em uma semana, e eu tive apenas três meses para aprendê-la. Para uma pessoa normal, tempo é um relógio ou calendário; para um gênio como Villa-Lobos, é um espaço vazio a ser preenchido com a criação (Aldo Parisot apud Lien, 2003, p. 71)<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> The character of urban popular song is noticed in the *pizzicati* passages that resemble a guitar writing, as well as in some bass line clichés played in the guitar accompaniment of a *Modinha*.

<sup>94</sup> In terms of orchestration, the writing is somewhat conservative, in the sense that Villa-Lobos employs a standard large orchestra without exploring the percussion instruments to depict the vernacular ambience.

<sup>95</sup> When I was engaged to make my first appearance with the New York Philharmonic in Carnegie Hall, I commissioned a concerto from Heitor Villa-Lobos. Three months before my appearance, I still did not



**Figura 37. Foto de Heitor Villa-Lobos ao piano e Aldo Parisot ao violoncelo. Fonte: <http://villa-lobos.blogspot.com>. Direitos reservados.**

A colaboração entre compositor e violoncelista foi intensa e, mesmo após Villa-Lobos terminar a composição, Parisot continuou a sugerir alterações:

Apesar de sua estreita participação durante o processo composicional e o fato do compositor ter sido um talentoso violoncelista, Aldo Parisot continuou a alterar a parte do violoncelo, tanto na estréia quanto na subsequente gravação da obra. Ele alegou que essas alterações foram feitas para que a obra soasse mais idiomática para o instrumento. De acordo com ele, Villa-Lobos aprovou essas mudanças, embora elas não tenham aparecido na publicação da partitura (Aquino, 2000, p. 24 e 25).<sup>96</sup>

---

have the concerto, and I was worried. One day, in November, 1954, I received a telephone call: “Parisot, come to the New Weston Hotel and practice for me while I write your concerto,” and the maestro’s rich chuckle traveled the telephone line. He wanted to hear me play as much as possible in order to suit the work to my temperament and capabilities. I went to his hotel everyday for a whole week, playing several hours each day in his room. Villa-Lobos would begin composing around seven in the morning and continue far into the night. And between him and the rest of the world was a large cigar and an intense concentration no disturbance of any kind could dislodge. Yet, as far as I could see, the hotel room was beset with interruptions as a waterfall is with rocks. But his pen would continue to gush a torrent of notes with never a pause that did not concern his writing. Each time he finished a difficult passage, he asked me to try it on the cello. If my playing did not express his feeling about the part or the phrase, he would grab the cello himself (he was a cellist once) and show me how he wished it to sound. Villa-Lobos finished the piece in one week, and I had barely three months to learn it. For ordinary people time is a clock or a calendar; for a genius like Villa-Lobos, it is an empty space to be filled with creation.

<sup>96</sup> Despite his close participation during the compositional process and the fact that the composer was an accomplished cellist, Aldo Parisot continued to alter the cello part both in the first performance and in his subsequent recording of the work. He claims [sic] that these alterations were done so that the work would sound more idiomatic to the instrument. According to him, Villa-Lobos approved these changes, even though they did not appear in the published score.

Não se tem notícia se Parisot registrou estas modificações e, infelizmente para esta pesquisa, não tivemos acesso a tais documentos.

## 2.5 Obras para orquestra de violoncelos

Quadro 5: Listagem das obras para conjunto de violoncelo – transcrições e obra original<sup>97</sup>

ANO	OBRA	MOVIMENTOS
1941	<i>Fuga n° 1</i> – (Bach)	
1941	<i>Fuga n° 5</i> – (Bach)	
1941	<i>Fuga n° 8</i> – (Bach)	
1941	<i>Fuga n° 21</i> – (Bach)	
1941	<i>Prelúdio n° 8</i> – (Bach)	
1941	<i>Prelúdio n° 14</i> – (Bach)	
1941	<i>Prelúdio n° 22</i> – (Bach)	
1958	<i>Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos</i>	I – <i>Allegro</i> II – <i>Lento</i> III – <i>Allegretto Scherzando</i> – <i>Allegro Final</i> .

As transcrições para orquestra de violoncelos da *Fuga n° 1*, *Fuga n° 5*, *Fuga n° 8*, *Prelúdio n° 8*, *Prelúdio n° 14* e *Prelúdio n° 22* de Bach, todas realizadas no Rio de Janeiro em 1941, tiveram sua primeira audição no dia 27 de outubro de 1941 no *Festival Bach - Villa-Lobos*, que aconteceu no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como regente Edoardo de Guarnieri (1899-1968); já a *Fuga n° 21* (Rio de Janeiro, 1941), a primeira execução de que se tem notícia é do dia 10 de dezembro de 1958, na Town Hall de Nova York com a The Violoncello Society, tendo como regente o Autor. Todas são retiradas do primeiro volume do *Cravo Bem Temperado*, de Bach. Possuem versão anterior para coro a capela<sup>98</sup>, que nos faz pensar se o compositor já não estaria planejando escrever a *Bachianas n° 9* (1945), que também é para coro a capela e mais tarde, adaptada para orquestra de cordas. O *Prelúdio n° 8* traz, assim como no terceiro movimento do *Quarteto n° 3*, no *Assai Moderato* do *Trio n° 3* e no *Choros n° 7*,

<sup>97</sup> As *Bachianas Brasileiras n° 1* e *n° 5*, também escritas para conjunto de violoncelos, já foram listadas no Quadro 3.

<sup>98</sup> Estas versões são de 1932, exceto o *Prelúdio n° 14*, que é de 1937.

a indicação para usar a surdina virada, que significa fixar uma ou duas pernas da surdina de madeira<sup>99</sup> na lateral do cavalete.

A *Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos* (Paris, 1958), foi encomendada pela The Violoncello Society de Nova York. A estreia da obra se deu em dezembro do mesmo ano no Town Hall de Nova York, tendo como regente o Autor e como executantes, os 32 violoncelistas dessa sociedade. Negwer afirma que “com a *Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos*, ele procurou se encadear ao sucesso das *Bachianas Brasileiras* de forma tão consequente que a obra poderia ser adotada como a décima *Bachiana*” (Negwer, 2009, p. 246). Segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos, “pode ser executada com 16 ou 32 violoncelos” (Catálogo MVL, 2009, p. 116). Foi gravada em 1958 pelos mesmos intérpretes da primeira audição. “Por sua envergadura, constitui uma apoteose ao instrumento do qual Villa-Lobos foi cultor” (França, 1976, p. 5).



**Figura 38. Heitor Villa-Lobos regendo concerto com 32 violoncelistas da The Violoncello Society e a soprano Phyllis Curtis, no Town Hall de Nova York em 10/12/1958. Fonte: acervo do Museu Villa-Lobos.**

<sup>99</sup> No Capítulo 3, este assunto será abordado como mais profundidade.

## 2.6 Os Trios com piano

Quadro 6: Listagem das obras para piano, violino e violoncelo (trio)

ANO	OBRA	MOVIMENTOS
1911	<i>Trio n° 1</i>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Andante sostenuto</i> III - <i>Scherzo Vivace - Scherzo</i> IV - <i>Allegro non troppo e Rondo final</i>
1915	<i>Trio n° 2</i>	I - <i>Allegro Moderato</i> II - <i>Berceuse - Barcarolla (Andantino calmo)</i> III - <i>Scherzo (Allegro Vivace spiritoso)</i> IV - <i>Final (Molto Allegro)</i>
1918	<i>Trio n° 3</i>	I - <i>Allegro con moto</i> II - <i>Assai Moderato</i> III - <i>Allegretto spiritoso</i> IV - <i>Final (Allegro animato)</i>

Villa-Lobos escreveu três trios para violino, violoncelo e piano. Todos são escritos em quatro movimentos e, diferente do que acontece com os seus quartetos, eles abrangem apenas o período inicial da produção do compositor, e por isso, são obras repletas de experimentações.

O *Trio n° 1*<sup>100</sup> (Rio de Janeiro 05/01/1911) foi estreado no dia 13 de novembro de 1915, no Salão Nobre da Associação dos Empregados no Commercio, Rio de Janeiro, tendo como intérpretes, o violinista Humberto Milano, o violoncelista Oswaldo Allioni e a pianista Lucilia Villa-Lobos. O programa desse concerto traz algumas informações interessantes relativas a esse trio especificamente, bem como também aos outros:

Este trio é o primeiro de uma série de três trios escriptos para piano, violino e violoncello. O 1° Trio foi escrito de 5 de Janeiro a 2 de Maio de 1913. O 2° de 19 de Agosto a 27 de Outubro de 1913. O 3° (que ainda não está terminado), principiou em 20 de fevereiro de 1915 (Programa *Primeira Audição*, 1915, p. 4).

<sup>100</sup> Segundo o Catálogo Museu Villa-Lobos, tanto o *Trio n° 1* quanto o *Trio n° 2* possuem indicação de Opus 25, porém nas partes editadas a que tivemos acesso, nada consta.

Observamos que as datas informadas não coincidem com as do Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009). Devemos atentar que esse concerto foi dedicado à obra de Villa-Lobos, e pertenceu a uma série intitulada “Primeiras Audições” (Série 1915), portanto é bem provável que as informações contidas nele tenham sido fornecidas pelo próprio Villa-Lobos, confirmando as sempre confusas datas de suas composições.

Numa palestra do IX Ciclo de Palestras do Festival Villa-Lobos proferida em 19 de junho de 1973, Bocchino conta que:

Após os primeiros ensaios particulares, Villa-Lobos quis ouvir o seu *Trio*. Célio Nogueira, Iberê e eu fomos, numa noite à sua casa. Eu estava preocupado porque existem, nesse *Trio*, algumas passagens pianísticas complicadas. Complicadas até se descobrir o segredo delas, o jeito de sua realização. Eu havia resolvido os problemas, mas continuava apreensivo, ao mesmo tempo me perguntando por que Villa-Lobos escrevera – principalmente certas escalas ascendentes em velocidade – daquela maneira!? Comentando com ele esse momento da obra, aliás de grande brilho e efeito, respondeu-me sorrindo: “Ora, em 1911 eu não conhecia muito bem o piano!... Baseava-me, apenas, no violão”. - Mas o senhor foi fazer, logo, um *Trio*, que é como um concerto de piano acompanhado de violino e violoncelo? - “É o que acha disso?”- Bom, acho que o senhor realizou o impossível finalizei, e maravilhosamente bem! (Bocchino, 1974, p. 15).

O *Trio n° 2* (Rio de Janeiro, 1915) teve sua primeira audição no dia 12 de novembro de 1919, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo ao violino Mario Ronchini, ao violoncelo Alfredo Gomes e ao piano Fructuoso Vianna. França afirma que este trio “(...) merece denominar-se *Trio das quintas*” (França, 1979, p. 34), em função da importância desse intervalo na obra. Abaixo, o ponto de vista de Kiefer, que também nela enxerga influência da música francesa:

O *Trio* em questão é, por todos os títulos, francês. Como Debussy (por exemplo, escalas por tons). Também nesta obra encontramos em profusão acordes de 9<sup>a</sup>, 11<sup>a</sup>, 13<sup>a</sup> e mesmo 15<sup>a</sup>; quintas paralelas no baixo; progressões de acordes de 11<sup>a</sup>, etc. Em termos globais, a obra situa-se mais ou menos nos Pós-Romantismo francês (...) Escalas por tons ou fragmentos dela não são raros aqui, pondo à mostra nítida influência de Debussy. A quase constância de acordes dissonantes paralelos; as passagens com quintas paralelas no baixo e outros procedimentos “proibidos” nos tratados clássicos de Harmonia, obrigam a qualificar esta obra como sendo predominantemente atonal. Ocorrem, no entanto, passagens bastante tonais (...) A despeito da sensível influência de Debussy, a obra situa-se mais na esfera emocional do Pós-Romantismo francês, embora mais áspera harmonicamente. (Kiefer, 1986, p. 37-38).

Arnaldo Estrella (1908-1981), por sua vez declarou numa palestra realizada em 04 de novembro de 1966 que:

Êsse Trio n° 2 é uma obra realmente interessante, quer pela sua qualidade idiomática, extremamente avançada em relação à época e ao meio, como pela estrutura formal que espelha certa experimentação, tendente a alcançar uma unidade temática que se pode relacionar com a forma cíclica de Cesar Franck (Estrella, 1969, p. 41).

Como Estrella anuncia, esse trio contém muitos elementos idiomáticos, do mesmo modo como acontece no *Choros Bis*, escrito após mais de uma década. Também percebemos, além da atmosfera impressionista, uma clara citação do barroco, mais precisamente no primeiro movimento, no qual o tema é apresentado pelos instrumentos de maneira imitativa.

O *Trio n° 3* (Rio de Janeiro, 1918) foi estreado no dia 21 de outubro de 1921 no Salão Nobre do Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, tendo como intérpretes a violinista Paulina d'Ambrosio, o violoncelista Alfredo Gomes e a pianista Lucilia Villa-Lobos. Temos depoimento muito favorável dado pelo pianista brasileiro e amigo de Villa-Lobos, Souza Lima (1898-1982), numa palestra proferida no dia 11 de novembro de 1967, no qual relata como foi a reação dos presentes quando tocaram a obra na residência do musicólogo francês Henri Prunière:

Naquela tarde achavam-se presentes: Paul Dukas, Albert Roussel, Samazeuilh, Florent Schmitt, Lous Aubert, Roger Ducasse e muitos outros que se surpreenderam de verdade com o “Trio n° 3”, executado por Raul Laranjeira, ao violino, Mario Camerini, ao violoncelo, e eu na parte de piano. Não é necessário dizer que aquela obra, cheia das mais pitorescas harmonias e das combinações mais surpreendentes, aliadas a uma fatura instrumental sãbiamente apropriada, causaram sensação de verdadeiro espanto naqueles homens totalmente imbuídos de uma dialética essencialmente francesa (Lima, 1969, p. 155).

Como acontece no *Quarteto n° 3, Opus 59*, no *Prelúdio n° 8 para orquestra de violoncelos* e no *Choros n° 7*, no segundo movimento desse trio, *Assai Moderato*, Villa-Lobos requer o uso de *surdina virada*<sup>101</sup>, porém apenas no violoncelo.

## 2.7 Os quartetos de cordas

Quadro 7: Listagem das obras para quarteto de cordas

ANO	OBRA	MOVIMENTOS
1915	<i>Quarteto n° 1, Opus 50</i> <sup>102</sup>	I - <i>Cantilena (Andante)</i> II - <i>Brincadeira (Allegretto scherzando)</i> III - <i>Canto Lírico (Moderato)</i> IV - <i>Cançoneta (Andantino quasi Allegretto)</i> V - <i>Melancolia (Lento)</i> VI - <i>Saltando como um Saci (Allegro)</i>
1915	<i>Quarteto n° 2, Opus 56</i>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Scherzo (Allegro)</i> III - <i>Andante</i> IV - <i>Allegro deciso.</i>
1916	<i>Quarteto n° 3, Opus 59</i>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Molto Vivo</i> III - <i>Molto Adagio</i> IV - <i>Allegro con fuoco</i>
1917	<i>Quarteto n° 4</i>	I - <i>Allegro con moto</i> II - <i>Andantino (tranquilo)</i> III - <i>Scherzo (Allegro Vivace)</i> IV - <i>Allegro</i>
1931	<i>Quarteto n° 5</i>	I - <i>Poco Andantino</i> II - <i>Vivo e enérgico</i> III - <i>Andantino - tempo giusto e ben ritmato</i> IV - <i>Allegro</i>
1938	<i>Quarteto n° 6</i>	I - <i>Poco Animato</i> II - <i>Allegretto</i> III - <i>Andante, quasi Adagio</i> IV - <i>Allegro Vivace</i>
1938	<i>Gavotte</i> (partitura incompleta)	
1942	<i>Quarteto n° 7</i>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Andante</i> III - <i>Scherzo (Allegro Vivace)</i> IV - <i>Allegro giusto</i>
1944	<i>Quarteto n° 8</i>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Lento</i> III - <i>Scherzo (Vivace)</i> IV - <i>Quasi Allegro</i>

<sup>101</sup> Este assunto será melhor analisado no Capítulo 3.

<sup>102</sup> Informação retirada do Catálogo do Museu Villa-Lobos. Se correta, será o mesmo número de *opus* da *Berceuse* e do *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra*. Tanto no manuscrito quanto na parte editada não consta nenhuma informação sobre o número de *opus*.

1945	<b><i>Quarteto n° 9</i></b>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Andantino vagaroso</i> III - <i>Allegro poco Moderato</i> (con bravura) IV - <i>Molto Allegro</i>
1946	<b><i>Quarteto n° 10</i></b>	I - <i>Poco animato</i> II - <i>Adagio</i> III - <i>Scherzo (Allegro Vivace)</i> IV - <i>Molto Allegro</i>
1947	<b><i>Quarteto n° 11</i></b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Scherzo Vivace</i> III - <i>Adagio</i> IV - <i>Poco Andantino (quasi Allegro)</i>
1950	<b><i>Quarteto n° 12</i></b>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Andante malinconico</i> III - <i>Allegretto leggiero</i> IV - <i>Allegro ben ritmato</i>
1951	<b><i>Quarteto n° 13</i></b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Scherzo (Vivace)</i> III - <i>Adagio Allegro</i> IV - <i>Vivace</i>
1953	<b><i>Quarteto n° 14</i></b>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Andante</i> III - <i>Scherzo (Vivace)</i> IV - <i>Molto Allegro</i>
1954	<b><i>Quarteto n° 15</i></b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Moderato</i> III - <i>Scherzo (Vivace)</i> IV - <i>Allegro</i>
1955	<b><i>Quarteto n° 16</i></b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Molto Andante (quasi Adagio)</i> III - <i>Vivace (Scherzo)</i> IV - <i>Molto Allegro</i>
1957	<b><i>Quarteto n° 17</i></b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Lento</i> III - <i>Scherzo (Allegro Vivace)</i> IV - <i>Allegro Vivace (con fuoco)</i>

Os ***Quartetos de cordas*** de Villa-Lobos ocupam uma posição privilegiada na sua produção, pois além da quantidade de obras escritas, a série abrange todos os períodos produtivos do compositor, proporcionando um amplo panorama de suas mudanças de técnica de composição e estética. Ele reverenciava Joseph Haydn (1732-1809), compositor que divide com o violoncelista e compositor Luigi Boccherini (1743-1805) o mérito de ter consolidado a formação quarteto de cordas. Manuel Bandeira, num artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 16 de julho de 1958, conta o que Villa-Lobos lhe declarou: “A verdadeira sonoridade do quarteto é a de Haydn, dissera-me Villa.

Beethoven é demasiado egocêntrico: é ele, ele e mais nada. Beethoven, sinfonia; Haydn, quarteto” (Heitor Villa-Lobos apud Bandeira, 1972, p. 117). Na palestra que Estrella proferiu em 04 de novembro de 1966, afirmou que “Mais de uma vez ouvi o Mestre dizer o quanto aprendera estudando os quartetos de Haydn. Êsse barroco inveterado, êsse anticlássico nato formou-se pois na escola de um clássico por excelência” (Estrella, 1969, p. 43). Portanto, Villa-Lobos não seguiu uma estética neoclássica, mas buscou novas fronteiras idiomáticas para essa formação. Salles lembra que “Villa-Lobos chegou a declarar sua preferência pelo único quarteto de cordas de Debussy em relação a todos os quartetos de Beethoven” (Salles, 2009, p. 82), afirmação que comprova a inquietação do compositor em descobrir novas sonoridades. Apesar disto, Horta lembra o seguinte:

O Villa dos Choros, ponto de referência em toda sua obra, é o Villa encachoeirado, transbordante de idéias, fabuloso orquestrador. Pois ei-lo de repente entregue à mais estrita disciplina ou pelo menos à mais austera disposição sonora. Encerrada em 1945 a série das Bachianas, é a produção quartetística que domina todo seu período final – situação que não deixa de lembrar a de Beethoven (Horta, [s.d.],a, [s.p.]).

Estrella escreveu que “Nos últimos anos de sua vida, compôs muitas obras (sinfônicas, coral-sinfônicos, concertantes, óperas) para atender encomendas. Quartetos, fê-los para atender a apelo interior” (Estrella, 1977) e Borges afirmou que Villa-Lobos declarou que os quartetos são “a parte mais importante de minha obra” (Heitor Villa-Lobos apud Borges, [s.d.]). Já França declarou na palestra que proferiu em 16 de junho de 1969 que:

Os Quartetos adquirem supremacia, mostrando-nos, que Villa-Lobos, músico do real e do imediato sentimento da natureza, é também um músico suscetível de abstração. E se dedica à forma que é mais abstrata. Escreve 17 Quartetos, que são obras realmente importantes no gênero, às quais consagra especial afeição (França, 1970, p. 61).

Exceto o primeiro, que possui seis movimentos, todos os demais possuem quatro, guardando em seus movimentos intermediários um movimento lento e um *Scherzo*. Estrella assim classifica a série: um quarteto em forma de suíte (*Quarteto n°*

1), dois pré-nacionalistas (*Quartetos n° 2 e 3*), um de transição (*Quarteto n° 4*), um folclórico, (*Quarteto n° 5*), um nacionalista (*Quarteto n° 6*) e onze (*Quartetos n° 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 e 17*) “onde o nacionalismo adquire uma fisionomia universal” (França, 1970, p. 6). Estrella mais tarde afirma que os quartetos *n° 2, n° 3 e n° 4*:

São transfigurações de experiências de vida musical, proposições vivenciais, ao mesmo tempo pesquisas férteis, seja de efeitos tímbricos, ou de processos rítmicos, ou ainda de contraposições tonais, a que a natureza avassaladoramente musical do Autor infunde vitalidade, energia, verve, emoção, brilho, jovialidade, ímpeto, lirismo, inda que, vez por outra, verbosidade, eloquência desatada, loquacidade (Estrella, 1977).

Em relação aos 11 quartetos que completam a série, afirma que são, “na seara generosa da Música de Câmera do Mestre, a Messe dourada” (Estrella, 1977).

Do ponto de vista idiomático, os quartetos são verdadeiras preciosidades, pois neles podemos achar uma infinidade de inovações que o compositor ou experimentou pela primeira vez, ou simplesmente as confirmou. Nos últimos, percebemos que as inovações vão diminuindo, fato que Nóbrega, numa audição comentada realizada em 19 de setembro de 1975, explica da seguinte maneira:

Nos seus últimos Quartetos não se detém mais em pesquisas. Afinal de contas, quase meio século de plantio e lavra justificam uma colheita tranqüila dos frutos dourados da arte que são o apanágio dos gênios. Mas, se não se entrega a pesquisas, emprega com calma sabedoria os recursos técnicos acumulados ao longo da vida. Rico de bens inesgotáveis, lega-os à posteridade (Nóbrega, 1980, p. 18).

Estrella define de maneira muito pertinente o que significam os quartetos de Villa-Lobos, especialmente para os violoncelistas:

O pendor de Villa-Lobos pelo “seu” instrumento manifestou-se sobretudo no gênero camerístico, nas “Bachianas” n° 1 e 5 e na “Fantasia Concertante”, para conjunto de violoncelos, assim como no tratamento relevante que deu ao violoncelo na série de seus dezessete quartetos. Tem-se a impressão de que algumas das melodias que repontam em seus quartetos foram pensadas para o violoncelo, ainda que sejam expostas, em primeiro lugar, no violino. Daí resulta que essas melodias só alcançam a realização integral de suas virtualidades expressivas quando adquirem a roupagem sonora do violoncelo (Estrella, 1970, p. 15).

Michel Bessler (1991) ao abordar o tema escreveu:

Tocou muito violoncelo, inclusive para sobreviver em certa fase de sua vida, e guardou um carinho muito especial por este instrumento, o que se nota com bastante clareza nestas peças. Como instrumentista de corda e profundo

conhecedor de seus recursos, ele não poupa os executantes. A complexa poliritmia [sic] utilizada em vários quartetos, o caráter contrapontístico e o virtuosismo técnico tornam essas obras difíceis em sua execução, exigindo um penoso preparo de cada um dos membros do quarteto (Bessler, 1991, p. 2).

Em entrevista a este pesquisador, Dauelsberg, violoncelista responsável pela primeira audição mundial do *Quarteto n° 16*, declarou o seguinte em relação à escrita que Villa-Lobos usou nos quartetos:

Acho, extremamente difícil, tecnicamente difícil, porque era uma técnica que eu não conhecia. (...) Então eu fui obrigado a estudar de manhã até à noite, [os intervalos de] sextas, quartas, quintas, etc., dentro das obras dele, para realmente poder, dentro de um quarteto, manter uma afinação razoável. Você sabe como é o dedo quando tem a quinta (...) (Dauelsberg, 2011).

Nessa citação podemos perceber a profundidade do problema que Villa-Lobos trouxe ao usar massivamente as cordas duplas em seus quartetos<sup>103</sup>.

Consta no Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) que a primeira audição do *Quarteto n° 1, Opus 50* (Nova Friburgo, 05/03/1915), se deu no dia 03 de fevereiro de 1915 na residência do compositor Homero Barreto (1884-1924) em Nova Friburgo. Temos aqui mais uma incoerência de datas (Figura 39), pois seria impossível estrear a obra antes de ser composta.



Figura 39. Epígrafe do *Quarteto n° 1, Opus 50*. Fonte: manuscrito, 1915. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 1, Opus 50 - Andante*, comp. 1-5. Acervo Museu Villa-Lobos.

<sup>103</sup> No Capítulo 3, abordaremos esse assunto mais detalhadamente.

Na parte manuscrita do violoncelo, temos a informação de que o quarteto foi dedicado ao Quarteto Friburguense: “Escrito propositalmente para o gentil Quarteto Friburguense. Recordações de Villa-Lobos” (Catálogo MVL, 2009, p. 100).

Em forma de suíte, a obra tinha uma versão em três movimentos, com o subtítulo de “Suíte Graciosa”: *Cantilena, Cançonetinha Grega e Brinquedo* (Catálogo MVL, 2009, p. 100). Villa-Lobos caracterizou essa obra como: “caricatura de um barítono, que canta árias românticas acompanhado por uma pequena orquestra provinciana” (Heitor Villa-Lobos apud Negwer, 2009, p. 48). Observamos nessa obra o uso de dois títulos para cada movimento, que mais tarde, na série das *Bachianas Brasileiras*, tornou-se praxe.

A violinista recentemente falecida, Mariuccia Iacovino (1912-2008), escreveu no livro *Presença de Villa-Lobos vol. 1* (1965), que, em 1943, ao procurar Villa-Lobos para pedir alguma obra para seu quarteto executar nos concertos que ofereciam mensalmente, ocorreu o seguinte:

Pedi-lhe que nos indicasse qual desejaria que tocássemos. Para minha grande surpresa, indicou-me o Quarteto nº 1, obra da mocidade, não editada, inteiramente desconhecida entre nós naquela ocasião, obra da qual não ouvira referências. Fiquei desapontada, pois esperava que Villa-Lobos me desse uma obra mais importante, o Quarteto nº 3 ou o Sexto Quarteto, por exemplo. Recebi o Primeiro Quarteto, manuscrito, levei-o para casa, passei os olhos na partitura; tratava-se não propriamente de um Quarteto e sim de uma “Suíte” para Quarteto de Cordas. Mostrei-a aos meus colegas. A reação foi a mesma. Aldo Parisot, o notável violoncelista radicado nos Estados Unidos, que era nosso violoncelista de então, recriminou-me o modo porque eu fizera o pedido a Villa-Lobos: “- Mariuccia, você não soube falar, devia ter pedido o 3º Quarteto. Se você tivesse dito ao Maestro que nós queríamos tocar o 3º, ele teria emprestado a partitura”. Telefonei à Mindinha, e ela, com aquela amabilidade que lhe é peculiar, foi dizendo: vem jantar e conversa com Villa-Lobos. Fui e disse ao Maestro que eu e meus colegas preferíamos tocar o nº 4 ou o nº 3. Villa-Lobos não gostou. “Como?” disse-me êle. “Vocês estão achando muito fácil ou muito simples, o meu primeiro Quarteto? Pois fiquem sabendo que um pai não repudia nenhum dos seus filhos, sejam 10 ou 20; gosto de todos igualmente, nascidos carecas ou cabeludos”. Bem, voltei para casa, estudamos e tocamos o Primeiro Quarteto que foi muito bem recebido pelo público e pela crítica (Iacovino, 1965, p. 153-154).

É comum afirmar que as primeiras obras de Villa-Lobos não possuem (ou possuem muito pouco) elementos da música brasileira. Mas nesse quarteto, já nos

títulos dos movimentos, Villa-Lobos se preocupou em valorizar aspectos nacionais, inclusive com citação do folclore, como ocorre no sexto movimento, *Saltando como um Saci*. Estrella vai mais longe ao afirmar:

Não se poderá dizer que o compositor brasileiro esteja ausente destas seis peças. Um certo dengue melódico, os acompanhamentos coreográficos, e mesmo o título da última peça, estão a indicar que o compositor não está desligado de suas origens raciais, que sua imaginação está impregnada de sugestões populares (Estrella, 1970, p. 23).

Semelhante ao que ocorre no *Canto do Capadócio* da *Bachianas Brasileiras nº 2*, o último movimento, *Saltando como um Saci*, possui uma curiosa, mas equivocada tradução na parte editada em 1953 pela Southern Music Publishing: *Jumping like a Jumping bean*<sup>104</sup>. Na audição comentada que Nóbrega realizou no dia 19 de setembro de 1975, declarou uma peculiaridade desse movimento que, mais tarde, tornou-se frequente na obra de Villa-Lobos: “Observa-se que aqui já ocorre o que será uma constância ao longo da produção musical de Villa-Lobos: após muitas peripécias harmônicas, o autor costuma apor, como ponto final uma nota em uníssono” (Nóbrega, 1980, p. 14).

O *Quarteto nº 2, Opus 56* (Rio de Janeiro e/ou Nova Friburgo, outubro de 1915) teve sua primeira audição no dia 03 de fevereiro de 1917 tendo como intérpretes, Judith Barcellos (violino I), Dagmar Noronha Gitahy (violino II), Orlando Frederico (viola) e Alfredo Gomes (violoncelo). Na parte manuscrita do violoncelo reproduzida na Figura 40, o autor indica “Coleção de Quartetos Modernos” e Estrella, concordando com a nomenclatura dada pelo compositor, exclamou: “Há, isso sim, uma ruptura” (Estrella, 1970, p. 24).

Essa obra explora muitos efeitos dos instrumentos e possui forma cíclica: “Com êste quarteto começa a instituir-se o hábito de apresentar um tema, ou uma simples idéia melódica inicial, em imitações nas quatro vozes” (Estrella, 1970, p. 25). Ele não possui armadura na clave, prática que veio a se tornar comum na obra do compositor. Para se

---

<sup>104</sup> Saltando como um feijão pulador.

ter uma ideia, nos quartetos, dos 70 movimentos existentes, somente 11 deles contém alteração na armadura<sup>105</sup>. Muito interessante é o *Scherzo*, no qual Estrella afirma que Villa-Lobos extrai “(...) efeitos tímbricos etéreos, criando uma atmosfera fantástica (...)” (Estrella, 1970, p. 28).

Apesar de o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009) afirmar que a obra foi composta em Friburgo e/ou Rio de Janeiro em outubro de 1915, a data de composição que consta na capa no manuscrito da parte do violoncelo é de janeiro de 1916 e de outubro de 1915 na última página (Figuras 40 e 41), sendo que o local de composição é a cidade do Rio de Janeiro tanto na parte do violoncelo (Figura 40) quanto na da viola (Figura 42).

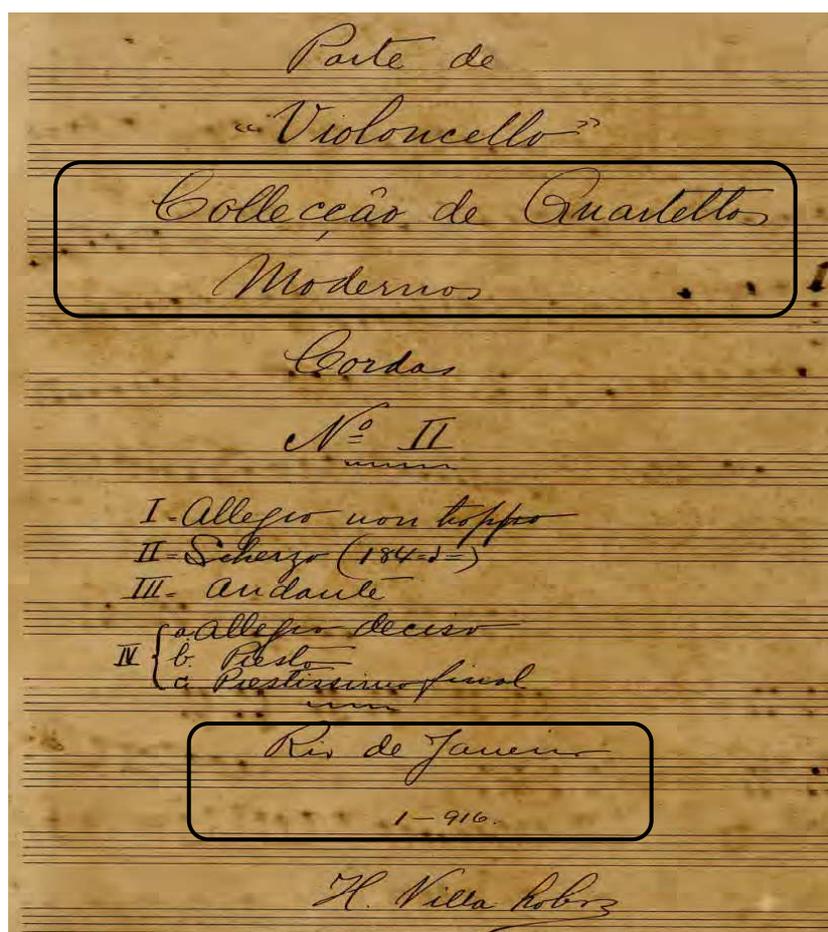


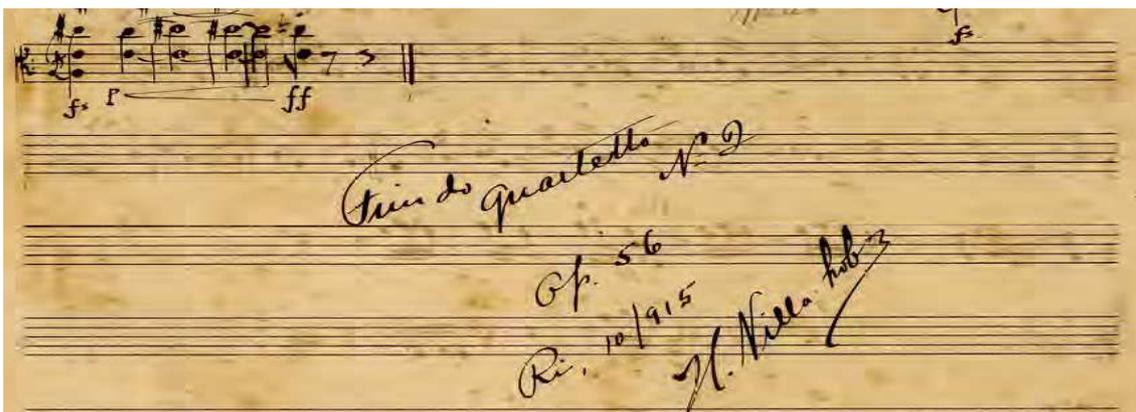
Figura 40. Página de rosto do *Quarteto n° 2, Opus 56*. Fonte: manuscrito, 1915/1916. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 2, Opus 56* – parte de violoncelo. Acervo Museu Villa-Lobos.

<sup>105</sup> O esboço do *Quarteto n. 18* manteve essa tendência, não possuindo nenhuma alteração de armadura.



**Figura 41.** Assinatura datada de Villa-Lobos. Fonte: manuscrito, 1915/1916. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n.º 2, Opus 56* - parte do violoncelo. Acervo Museu Villa-Lobos.

A parte da viola confirma a data defendida pelo Museu Villa-Lobos (outubro de 1915), mas indica apenas o Rio de Janeiro como local da composição (Figura 42).



**Figura 42.** Assinatura datada de Villa-Lobos. Fonte: manuscrito, 1915. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n.º 2, Opus 56* - parte de viola. Acervo Museu Villa-Lobos.

O *Quarteto n.º 3, Opus 59* “*Quarteto das Pipocas*” (Rio de Janeiro, março de 1916), teve a primeira audição no dia 02 de novembro de 1919 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como intérpretes, Pery Machado (violino I), Mario Ronchini (violino II), Orlando Frederico (viola) e Newton Pádua (violoncelo). Embora o *Catálogo Villa-Lobos, sua obra* (2009) traga a informação de que esse quarteto possui o número de Opus 56, o correto é Opus 59, como podemos observar na Figura 43. Houve, sem dúvida, um equívoco, pois, o Opus 56 pertence ao *Quarteto n.º 2* (Figuras 41 e 42).



Figura 43. Epígrafe do *Quarteto n° 3, Opus 59*. Fonte: manuscrito, 1916a. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n°3, Opus 59*. Acervo Museu Villa-Lobos.

Nesse quarteto temos a nítida influência de Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937). Conhecido como "Quarteto das Pipocas", graças ao subtítulo "Pipocas e Potocas" (Figura 44), dado pelo autor ao segundo movimento, no qual *pizzicatos* tocados pelas mãos esquerda e direita dos executantes, mais *glissandos* tocados também em *pizzicatos*, evocam pipocas estourando.



Figura 44. Epígrafe do *Scherzo* do *Quarteto n° 3, Opus 59*. Fonte: manuscrito, [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 3, Opus 59*. Acervo Museu Villa-Lobos.

No movimento lento, Villa-Lobos pede para “colocar dois dentes da *sordina* afim [sic] de quasi [sic] imitar o som do Corno-Inglês [sic]” (Villa-Lobos, 1916b, p. 40). Na edição da Max Eschig (assim como no *Prelúdio n° 8 para orquestra de violoncelos*, no *Trio n° 3* e no *Choros n° 7*), pede-se para usar “*sordina virada*<sup>106</sup>”

<sup>106</sup> No capítulo 3 esse assunto é abordado com mais profundidade.

imitando o som da cornamusa<sup>107</sup>, e não do corne inglês, como consta no manuscrito. Esse quarteto foi uma das obras executadas na Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo.

Dedicado a Frederico Nascimento Filho, o *Quarteto n° 4* (Rio de Janeiro, 1917), teve a sua primeira audição no dia 08 de agosto de 1949, no Rio de Janeiro, pelo Quarteto Borgerth. Segundo Barbosa (2005, p. 258), a estreia se deu na verdade, dia 17 de julho de 1947 pelo mesmo quarteto, que contava com os seguintes músicos: Oscar Borgerth e Alda Gomes Borgerth, violinos; Francisco Corujo, viola e Iberê Gomes Grosso ao violoncelo.

Estrella percebe no segundo movimento desse quarteto, uma evocação a um tema de “Xangô” (Estrella, 1970, p. 43). Horta escreve o seguinte sobre o quarto movimento: “(...) é uma forma sonata na qual, de modo característico, o desenvolvimento foi substituído por um fugato sobre um tema novo, comandado pelo violoncelo (em toda a série, Villa trata com carinho o *seu* instrumento)” (Horta, [s.d.]).

Possivelmente o mais famoso da série, o *Quarteto n° 5*, é também chamado de “*Quarteto Popular n° 1*” (São Paulo, 1931) e foi dedicado ao político João Alberto Lins de Barros (1897-1955). Andrade afirmou que, apesar de reconhecer que formalmente o quarteto é bem resolvido, ele foi um retrocesso na estética do compositor:

Mário queria acreditar que, pelo fato de Villa-Lobos não ter uma formação musical acadêmica, e não dispor de conhecimentos organizados, isto significava ausência de ambição intelectual (...) em 1933 mudou radicalmente de opinião. Na carta a Prudente de Moraes, neto, em que analisou o Quarteto n° 5, admitiu que a técnica acadêmica e a construção perfeita da obra devia-se à vontade de agradar ao público, para ele cabotinismo (Toni, 1987, p. 63).

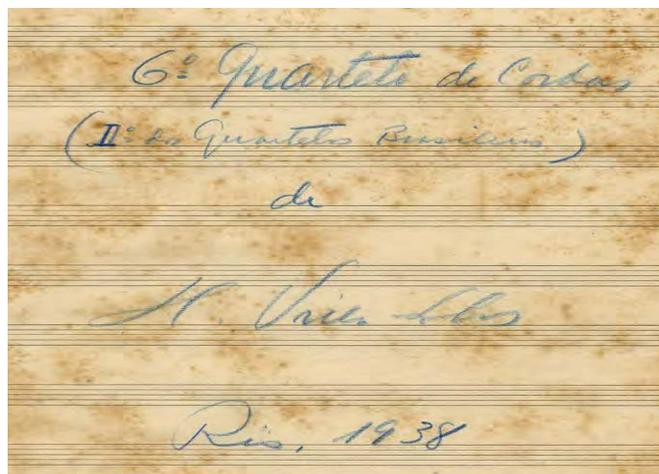
Salles declara que “Mais provocativa, para Mário de Andrade, deve ter sido a citação da canção folclórica gaúcha *Pezinho* (homenagem de Villa-Lobos ao gaúcho Getúlio Vargas)” (Salles, 2009, p. 99). Villa-Lobos usa neste quarteto inúmeras canções

---

<sup>107</sup> A cornamusa pode ser um tipo de gaita-de-foles ou um pequeno oboé em sol, uma quinta justa acima do oboé normal, que também era chamado de *musette* (Henrique, 1988, p. 277)

folclóricas e infantis, que o torna bastante acessível ao ouvinte não iniciado, “francamente rapsódico, sendo praticamente suítes de temas populares” (Salles, 2009, p. 98).

Dedicado ao violista Orlando Frederico, o *Quarteto n° 6* (Rio de Janeiro, 1938), teve sua primeira audição no dia 30 de novembro de 1943 no Rio de Janeiro pelo Quarteto Haydn. Segundo Barbosa (2005, p. 258) o quarteto que realizou a estreia foi o Quarteto Borgerth (Oscar Borgerth e Alda Gomes Borgerth, violinos; Francisco Corujo, viola; e Iberê Gomes Grosso ao violoncelo), sendo que o terceiro e quarto movimentos, já tinham sido executados no dia 02 de agosto de 1938 no “Salão Vermelho do Esplanada Hotel. Inauguração da Pró-Arte de São Paulo. Quarteto Pró-Arte: Iberê [sic]<sup>108</sup> e Alda Borgerth, violinos; Edmundo Blois, viola; e Iberê Gomes Grosso, violoncelo” (Barbosa, 2005, p. 258). Segundo Villa-Lobos, é o: “*II° dos Quartetos Brasileiros*” (Figura 45); em outro manuscrito o *II°* foi riscado (Figura 46):



**Figura 45.** Escritos de Villa-Lobos no *Quarteto n° 6*. Fonte: manuscrito, 1938a. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 6*. Acervo Museu Villa-Lobos.

<sup>108</sup> O nome correto é Oscar e não Iberê.



Figura 46. Título rabiscado do *Quarteto n.º 6*. Fonte: manuscrito, 1938b. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n.º 6*. Acervo Museu Villa-Lobos.

Existe um relato muito interessante escrito pelo médico de Villa-Lobos em Nova York, Stuart Quan, enquanto o compositor se reabilitava de uma cirurgia para retirada de um tumor<sup>109</sup>, que diz respeito a esse quarteto:

Recebia em seu quarto de hospital alguns de seus inúmeros amigos e admiradores. Recordo-me de uma tarde de domingo numa de minhas múltiplas visitas diárias ao Maestro. Fazia frio na rua mas o quarto estava animado pela conversa de amigos íntimos do Maestro e pela fragrância de café brasileiro que a Sra. Villa-Lobos pessoalmente preparava para todos. Um disco tocava o Quarteto de Cordas n.º 6. Naquela oportunidade pensávamos estar ouvindo o “Quarteto” composto no hospital, o de n.º 12. O Maestro parecia um rei, recostado no leito, ainda vestido com a roupa do hospital. Segurava na mão esquerda uma pequena xícara de café e na direita um grande charuto que entre duas baforadas, usava como batuta, dirigindo sua própria música. Que visão feliz para todos nós que o amávamos e que tivemos a felicidade de estar juntos naquele quarto! O Maestro estava bem novamente! Súbitamente, porém lágrimas encheram seus olhos; todos nós pensamos que ele não estivesse bem. Enquanto *Madame*, carinhosamente, enxugava suas lágrimas, ele afastou nossos receios, dizendo-nos que sua inesperada emoção fora o resultado da reação de uma passagem da música, particularmente emocionante (Quan, 1965, p. 203-204).

A primeira audição do *Quarteto n.º 7* (Rio de Janeiro, 1942), se deu no dia 30 de novembro de 1943 pelo Quarteto Haydn no Rio de Janeiro. É o mais extenso da série, e exige dos executantes um refinado aprimoramento técnico. É bastante nítido em alguns trechos desse quarteto, as reverberações da *Sagração da Primavera* de Stravinsky e

<sup>109</sup> Tumor que veio a vitimá-lo anos mais tarde.

harmonicamente “(...) há a assinalar o uso de agregados sonoros resultantes da superposição de quartas” (Estrella, 1970, p. 68).

Dedicado ao Quarteto Iacovino, o *Quarteto n° 8* (Rio de Janeiro, 1944), teve sua primeira audição no dia 05 de setembro de 1946 no Auditório do MEC, Rio de Janeiro. Ao analisar o quarteto, Estrella afirma que “em sua quase totalidade, a obra é francamente atonal” (Estrella, 1970, p. 72). O escritor Manuel Bandeira declarou que “só com sessenta e muitos anos êle ‘acertou a mão’ no gênero do quarteto de cordas. A expressão “acertou a mão” é dele próprio em conversa que teve comigo ao tempo em que compunha o Oitavo Quarteto” (Bandeira, 1965, p. 145).

O *Quarteto n° 9* (Rio de Janeiro, 1945) foi dedicado a Mindinha, e sua primeira audição se deu em Londres em 1947. É um quarteto extremamente complexo, e podemos afirmar que é um dos mais modernos da série. No último movimento, por exemplo, ruídos de motores e buzinas parecem ser reproduzidos pelos instrumentos, possivelmente ecos da recente experiência que o compositor teve ao visitar Nova York.

Também dedicado a Mindinha, o *Quarteto n° 10* (Rio de Janeiro, 1946), teve sua primeira audição realizada em Paris no dia 12 de fevereiro de 1950, pelo Quarteto São Paulo. Esse quarteto possui uma curiosidade: no *Scherzo* o compositor pede o uso do *saltellato*, que é um golpe de arco fora da corda que imprime um som característico.

Dedicado a Mindinha, o *Quarteto n° 11* (Rio de Janeiro, 1947), teve sua primeira audição realizada em 1953 pelo Quarteto Iacovino. Dauelsberg conta que, certa vez, ao comentar sua impressão sobre este quarteto com Villa-Lobos, obteve uma resposta parecida com a recebida por Mariuccia Iacovino quando em 1943, lhe pediu algum quarteto para tocar: “tinha dito pra ele que o décimo primeiro não era, vamos dizer que, eu gostava demais (...) Aí ele olhou para mim severamente e disse: Um pai gosta de todos os seus filhos. Calou a boca” (Dauelsberg, 2011). É um quarteto de

difícil execução, e apesar da beleza, é complicado musicalmente. Possui um *Adagio* que está entre os mais profundos escritos pelo compositor.

Mais uma obra dedicada a Mindinha, o *Quarteto n° 12* (Nova York, 1950), teve sua primeira audição no dia 03 de novembro de 1951 e foi realizada pelo Quarteto Haydn no Auditório do MEC, Rio de Janeiro. Foi composto enquanto o compositor estava hospitalizado no Memorial Hospital de Nova York. “Este Quarteto, é um dos mais substanciosos do Mestre, que nêle parece alcançar, de modo definitivo, o seu idioma quartetístico” (Estrella, 1970, p. 96).

O *Quarteto n° 13* (Nova York, 1951) é dedicado ao Quarteto Municipal de São Paulo, mas a primeira audição foi realizada pelo Quarteto Iacovino. Podemos observar no primeiro movimento exatamente o que Estrella escreveu: “a apresentação de um tema em entradas sucessivas das quatro vozes, como é constante o uso da imitação, e isso desde o 2º *Quarteto*” (Estrella, 1970, p. 10). Borges, por sua vez, afirma que nesse movimento, é o “Villa das Bachianas quem faz o violoncelo expor o tema” (Borges, [s.d.]).

Encomendada pelo Stanley Quartet e a ele dedicado, o *Quarteto n° 14* (Rio de Janeiro, 1953), teve sua primeira audição realizada no dia 11 de agosto de 1954 pelo próprio Stanley Quartet, nos Estados Unidos. É conhecido como o *quarteto das quartas*, dado a frequência com que esse intervalo aparece na obra, “tanto vertical quanto horizontalmente, na sua intrincada arquitetura sonora” (Borges, [s.d.]). O ritmo acentuado do 1º movimento *Allegro*, reproduzido no Exemplo musical 18, nos remete a *Badinerie da Suíte n° 2 para flauta e orquestra em si menor, BWV 1067*, de Bach, sugerindo uma possível homenagem ao compositor alemão.

TO STANLEY QUARTET  
(G. ROSS - E. RAAB - R. COURTE - O. EDEL)  
14<sup>a</sup> QUARTETO DE CORDAS  
I. H. VILLA-LOBOS  
(Rio, 1953)

*allegro*

Exemplo musical 18. *Allegro* do *Quarteto n° 14*. Fonte: manuscrito, 1953. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 14 - Allegro*, comp. 1-2. Acervo Museu Villa-Lobos.

O *Quarteto n° 15* (Nova York, 1954) é dedicado ao New Music String Quartet e sua primeira audição ocorreu no dia 19 de abril de 1958, no Festival Inter-Americano de Música - Coolidge Auditorium (Library of Congress), Washington, D.C., pelo Julliard String Quartet. Possui um segundo movimento que extrai sons que mais parecem um copofone ou uma harmônica de vidro. Estrella, com seu estilo poético, escreve que neste movimento, “os harmônicos, trinados, harmônicos dobrados, pizzicatos de harmônicos (...) criam atmosfera onírica, dentro da qual decorre, sem gravitar, liberta e serena, melodia intensamente expressiva, em tessitura grave, cálida” (Estrella, 1977). França nos dá mais detalhes da obra:

O 15º Quarteto, escrito em Nova York, é dedicado ao “New Music String Quartet”, que hoje não existe mais, e que tão magistralmente executou à primeira vista essa composição, das mais difíceis, na presença do maestro fazendo jus à dedicatória consagradora (França, 1966, p. 74).

Dedicado a Mindinha, o *Quarteto n° 16* (Paris, 1955), teve a primeira audição realizada no Rio de Janeiro, no dia 03 de setembro de 1958 pelo Quarteto Rio de

Janeiro: Mariuccia Iacovino (violino I), Salomão Rabinovitz (violino II), Henrique Niremburg (viola) e Peter Dauelsberg (violoncelo).

Num artigo publicado em 1960 em *Homenagem a Villa-Lobos*, Estrella escreveu informações importantes sobre o que se passava com Villa-Lobos na época em que compôs esse quarteto:

As contínuas encomendas provavam o seu imenso prestígio internacional, mas às vezes arrelivavam-no. Uma ocasião tentá-va-mos convencê-lo de aceitar o convite para musicar um “film” americano. Parecia-nos que isso levaria o seu nome aos quatro cantos do mundo. Não queria. Dava-nos as razões. Como não nos convencesse, impacientou-se. “Vocês não compreendem. Há muito tempo que não posso compor o que quero. Vivo atendendo a encomendas. Tenho um “quarteto” me coçando na cabeça e não consigo escrevê-lo”. Pouco depois surgiu o 16º Quarteto de Cordas, obra admirável, cuja primeira audição, pelo Quarteto do Rio de Janeiro, o Mestre pôde ouvir, no Teatro da “Maison de France” (Estrella, 1972, p. 16).

Mais um quarteto dedicado a Mindinha, o *Quarteto n° 17* (Rio de Janeiro, 1957), o último completo da série, teve sua primeira audição realizada no dia 16 de outubro de 1959, pelo Quarteto Budapeste no Library of Congress, Washington, D.C..

O lirismo é agora depurado, contido e, por isto, mais intenso. Nada aqui é supérfluo. O brasileiro, sem dúvida presente, não é de fachada; funciona mais como condicionante do que como material temático. O *Quarteto n° 17* mostra um Villa-Lobos maduro, sereno, um Villa-Lobos que, de resto – é o aspecto subjetivo – não se deixa abater pela tristeza e pela dor que tentam forçar as barreiras no segundo movimento (Kiefer, 1986, p. 167).

Sobre este segundo movimento, Estrella escreveu que “é repassado de profunda tristeza, canto de adeus à vida, premonição, saudade” (Estrella, 1977).

No *Scherzo*, Vidal afirma que Villa-Lobos não foge a regra, compondo um movimento que, além de “brilhante e cheio de verve, é pontilhado de dificuldades para todos os instrumentos” (Vidal, 1990 [s.p.]). Segundo Estrella, o compositor chegou a enviar a partitura à violinista Mariuccia Iacovino e:

No hospital, manifestou vontade de ouvi-lo. Dias antes de morrer ainda insistiu. Lamentavelmente o atraso da vinda de um violoncelista, forçado, inesperadamente, a adiar a viagem impediu Mariuccia de atender a uma das últimas vontades manifestadas pelo nosso inesquecível amigo (Estrella, 1972, p. 17).

França lembra que pouco antes de sua morte, “Mal sabiam, Mindinha e êle, que o Quarteto de Budapeste estava dando a primeira audição da obra-prima em Washington. O *tape* chegou aqui quando o mestre já se extinguiu” (França, 1966 p.74).

Existe apenas um esboço de quase três compassos do que deveria se tornar o *Quarteto n° 18*, mas, apesar desse fragmento ser minúsculo, podemos supor que seria uma grande obra, pois o tema que Villa-Lobos apresenta, é de uma força e beleza incomuns<sup>110</sup>. No Exemplo musical 19, temos reproduzido o esboço do *Quarteto n° 18*:



**Exemplo musical 19. Esboço do *Quarteto n° 18*. Fonte: manuscrito [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 18*, comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos.**

De qualquer forma, seria impossível prever qual caminho tomaria Villa-Lobos.

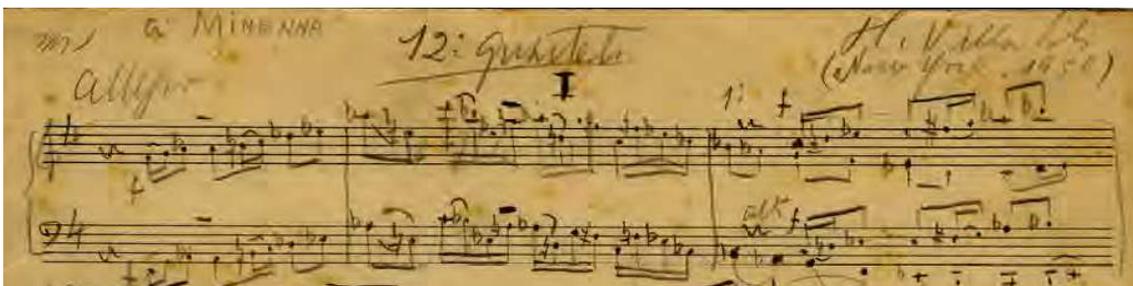
Estrella afirmou que:

Os bosquejos do que seria o *18° Quarteto*, não permitem vislumbrar o caminho que seguiria o Artista. Voltaria a complexidade do *16°*, à sua dramaticidade máscula? Prosseguiria no sentido da simplificação da linguagem, da singeleza idílica, sublinhadas no *17°*? (Estrella, 1977).

Segundo Pierre Vidal, numa reunião pública organizada em Paris na primavera de 1958, Villa-Lobos declarou: “Eu gosto de escrever quartetos (...) Pode-se dizer que é uma mania. Acabei o décimo sétimo e já comecei o décimo oitavo” (Heitor Villa-Lobos apud Vidal, 1990 [s.p.]). É possível perceber, através de tantas citações, que Villa-Lobos realmente tinha um carinho muito especial pela formação quarteto de cordas. Mas a melhor prova disto, não são as citações, mas a própria música.

<sup>110</sup> O Quarteto Radamés Gnattali, do qual este pesquisador faz parte, gravou recentemente este fragmento que será inserido como faixa bônus da gravação da integral dos quartetos do compositor brasileiro que será lançado em áudio e vídeo de alta definição (Blu-Ray) em 2012.

Como o *Quarteto n° 18*, dois outros possuem esboço em apenas dois pentagramas, o *Quarteto n° 12* (Exemplo musical 20) e o *n° 15* (Exemplo musical 21), indicando ser uma praxe do compositor primeiro escrever de forma condensada e posteriormente, abrir as vozes em quatro pentagramas:



**Exemplo musical 20. Fonte: manuscrito compacto, 1950. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 12 - Allegro*, comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos.**



**Exemplo musical 21. Fonte: manuscrito compacto, 1954. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 15 - Allegro non troppo*, comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos.**

Além dos quartetos já comentados, Villa-Lobos também escreveu uma *Gavotte* (Rio de Janeiro, 1938) para esta formação, porém a partitura está incompleta. Essa obra foi originalmente escrita para orquestra e encomendada para a peça teatral "Marquesa de Santos", de Viriato Correia sob o nome *Gavota-Choro* e chegou a ser executada no dia 30 de março de 1938 no Teatro Rival, da Companhia Dulcina de Moraes, no Rio de Janeiro. Dessa versão foram localizadas apenas as partes de flauta, clarinete em si bemol, fagote, trompa, tímpano e contrabaixo. Existe uma redução para piano.

## 2.8 Música de câmara para formações diversas

Quadro 8: Listagem das obras de câmara para formações diversas

ANO	OBRA	MOVIMENTOS
1907	<i>Cânticos Sertanejos</i> para quinteto de cordas e piano	I - <i>Canto dos Colonos</i> II - <i>Canto dos Sertanejos</i> III - <i>Canto Pastoral</i>
1909	<i>Ave Maria</i> (partitura não localizada) para canto, violoncelo e órgão	
1912-1913	<i>Suíte para quinteto duplo de cordas, Opus 25</i>	I - <i>Tímida</i> II - <i>Misteriosa</i> III - <i>Inquieta (Air de Ballet)</i>
1913	<i>Trio em dó menor para piano, flauta e violoncelo, Opus 25</i> (partitura não localizada)	
1914	<i>Ave Maria n° 6</i> para canto e quarteto de cordas	
1914-1916	<i>Danças Características Africanas</i> para flauta, clarinete em si bemol, piano, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo	I - <i>Farrapós (Dança dos Moços)</i> (1914) II - <i>Kankukus (Dança dos Velhos)</i> (1915) III - <i>Kankikis (Dança dos Meninos)</i> (1916)
1916	<i>Il Bove</i> para canto, piano e violoncelo	
1916	<i>Quinteto com piano</i> (partitura não localizada)	
1916	<i>Sino da Aldeia</i> para canto e quarteto de cordas	
1919	<i>Cromo n° 2</i> para canto e quarteto de cordas (partitura não localizada)	
1919?	<i>Viola</i> para canto e quarteto de cordas	
1923	<i>Poema da Criança e sua Mamã</i> para canto, flauta, clarinete em lá e violoncelo	
1924	<i>Choros n° 7 (Settimino)</i> para flauta, oboé, clarinete, fagote, sax alto, violino, violoncelo e tam-tam	
1928-1929	<i>Choros Bis</i> para violino e violoncelo	I - <i>Moderé</i> II - <i>Lent - Animé</i>
1933	<i>Corrupio</i> para quinteto de cordas e fagote	
1934	<i>Ciranda das Sete Notas</i> para coro a duas vozes, fagote e quarteto de cordas	
1934	<i>Dança de Roda</i> para coro a duas vozes, fagote e quinteto de cordas (partitura não localizada)	

1945	<i>Trio para violino, viola e violoncelo</i>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Andante Scherzo (Vivace)</i> III - <i>Allegro preciso e agitato</i>
1950	<i>Assobio a Jato</i> para flauta e violoncelo	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Adagio</i> III - <i>Vivo</i>
1957	<i>Quinteto Instrumental</i> para flauta, violino, viola, violoncelo e harpa	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Lento</i> III - <i>Allegro - poco moderato</i>

Observamos no Quadro 8, que Villa-Lobos também escreveu outras obras em variadas formações, usando o violoncelo. Listaremos abaixo essas obras, pois, em muitas delas, temos elementos idiomáticos usados de maneira importante.

O manuscrito autógrafo dos *Cânticos Sertanejos* (05/03/1907) para quinteto de cordas e piano possui a seguinte indicação: “Fantasia Característica” (Catálogo MVL, 2009, p. 114). Existe uma versão para flauta, clarinete e cordas.

Sobre a *Ave Maria* (1909) para canto, violoncelo e órgão, segundo Cardoso (2006), foi composta em Paranaguá. A partitura foi extraviada.

A *Suíte para quinteto duplo de cordas, Opus 25* (Rio de Janeiro, 1912-1913) foi apresentada em 31 de julho de 1915, como vimos no Capítulo 1, sob o título *Suíte Característica para Instrumentos de Cordas*, tendo Villa-Lobos participado desse concerto como violoncelista. É dedicada ao compositor Francisco Braga, que foi o regente no concerto de estreia.

O *Trio em dó menor para piano, flauta e violoncelo, Opus 25* (1913), está extraviado e temos o conhecimento dessa obra graças ao programa do dia 29 de janeiro e de 28 de fevereiro de 1915, reproduzidos no Capítulo 1 (Figuras 10 e 12), do qual constam como executantes, Villa-Lobos ao violoncelo, Lucilia ao piano e Agenor Bens na flauta.

A *Ave Maria n° 6* (Rio de Janeiro, 1914) para canto e quarteto de cordas possui redução para canto e piano e canto e harmônio.

As *Danças Características Africanas* (1914-1916), escritas originalmente para piano solo, existem em versão para flauta, clarinete em si bemol, piano, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, e foram apresentadas durante a Semana de Arte Moderna. Possuem o subtítulo "*Danças dos Índios Mestiços do Brasil*". A atmosfera dessas danças é quase selvagem, sendo provavelmente as primeiras obras a mostrar a estética que viria a acompanhar o compositor por toda sua vida. Delas há também uma versão orquestral que traz o título de *Danses Africaines* (Catálogo MVL, 2009, p. 116).

A peça *Il Bove* (Rio de Janeiro, 8-9/1916) para canto, piano e violoncelo, teve sua primeira audição no dia 03 de fevereiro de 1917 no Salão Nobre da Associação dos Empregados no Commercio, Rio de Janeiro, com a cantora Lydia de Albuquerque Salgado, a pianista Lucilia Villa-Lobos e Alfredo Gomes ao violoncelo. O texto é do poeta e crítico literário italiano Giosne Carducci (1835-1907). Nessa peça, surpreendentemente, Villa-Lobos escreve para o violoncelo passagens que lembram mugidos de um boi<sup>111</sup>, criando um efeito cacofônico.

O *Quinteto com piano* (1916), teve um destino igual ao da *Sonata n° 1*, ou seja, a partitura não foi localizada.

O *Sino da Aldeia* (Rio de Janeiro, 1916) para canto e quarteto de cordas, com letra de Antônio Correia de Oliveira, teve sua estreia no dia 11 de abril de 1924, no Museu Galliéra de Paris com a participação da famosa cantora Vera Janacópulos (1892-1955). A partitura está extraviada. Resta apenas a versão para canto e piano e canto e orquestra, fazendo parte das *Miniaturas*<sup>112</sup> como sexto movimento.

---

<sup>111</sup> Ver Capítulo 3 o item *Efeitos ou ruídos (Técnica expandida)*.

<sup>112</sup> *Miniaturas* é um conjunto de seis peças (*Cromo n° 2, Viola, Cromo n° 3, Sonho, Japonesa e Sino da Aldeia*) escritas e adaptadas para diferentes formações: canto e quarteto de cordas, canto e octeto de cordas, canto e piano e canto e orquestra.

O *Cromo n° 2* (1919) com letra de B. Lopes, foi escrito originalmente para canto e quarteto de cordas. Sua partitura não foi localizada, mas existe uma redução para canto e piano e outra para canto e orquestra que fazem parte das *Miniaturas*, como primeiro movimento. A estreia da versão com quarteto de cordas aconteceu no dia 12 de novembro de 1919 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como executantes, o cantor Frederico Nascimento Filho; Mario Ronchini e Pery Machado, nos violinos; Orlando Frederico e Newton Pádua respectivamente na viola e no violoncelo.

A peça *Viola* [s.d.] com letra de Sílvio Romero (1851-1914), também foi escrita originalmente para canto e quarteto de cordas. Sua primeira audição foi no dia 12 de novembro de 1919 no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tendo como intérpretes o cantor Frederico Nascimento Filho; Mario Ronchini e Pery Machado, nos violinos; Orlando Frederico, na viola e Newton Pádua no violoncelo. Segundo o Catálogo *Villa-Lobos Sua Obra* do Museu Villa-Lobos, foram “Localizados apenas o autógrafo e parte de violoncelo manuscrita por autor não identificado” (Catálogo MVL, 2009, p. 212). Há uma transcrição para canto e octeto de cordas. A redução para canto e piano e a versão para canto e orquestra fazem parte das *Miniaturas* como segundo movimento.

O *Poema da Criança e sua Mamã (Poème de l'enfant et sa mère)* (Paris, 1923) para canto, flauta, clarinete em lá e violoncelo, possui outro título: *Pensées d'Enfant (Poema Dócil)*. Teve sua primeira audição em 30 de abril de 1924, na Salle des Agriculteurs em Paris e dela participaram como intérpretes, a cantora Vera Janacópulos, o flautista Louis Fleury, o clarinetista H. Delacroix e, ao violoncelo, Aniceto Palma, que foi proprietário de um famoso violoncelo Jakob Stainer de 1659, hoje pertencente ao Real Conservatório Superior de Música de Madrid<sup>113</sup>. Nessa obra Villa-Lobos assina a

---

<sup>113</sup> (<www.cozzio.com>, 03/09/2011)

letra com o pseudônimo de Epaminondas Villalba Filho e do ponto de vista idiomático, é uma das mais ricas do compositor.

Na série de *Choros* que Villa-Lobos compôs, excetuando os orquestrais, apenas dois usam o violoncelo: o *Choros n° 7*, também chamado de *Settimino*, para flauta, oboé, clarinete, fagote, sax alto, violino, violoncelo e tam-tam e o *Choros Bis*, escrito para violino e violoncelo. No programa de um concerto em Paris em 24 de novembro de 1926, e no prefácio do seu *Choros n° 3*<sup>114</sup>, Villa-Lobos escreve:

Os choros representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original (Heitor Villa-Lobos apud Nóbrega, 1975, p. 9).

Negwer afirma que “Villa-Lobos, na série dos choros, afastou-se como em nenhum outro conjunto de obras, das convenções da tradição européia” (Negwer, 2009, p. 174), e o musicólogo finlandês, Eero Tarasti (n. 1948), em artigo publicado na revista MUSIIIKI em 1979, escreve que:

Os únicos traços comuns dos Choros de Villa-Lobos se ligam às qualidades originais deste tipo de música exercida pelos músicos de rua do Rio: os solos virtuosistas dos diversos instrumentos, estruturas improvisadas e modulações surpreendentes. Os Choros refletem no caso de Villa-Lobos a atitude generalizada dos compositores da América do Sul quanto às formas da música tradicional: eles eram vivenciados como restritivos e tentava-se substituí-los por tipologias novas (Tarasti 1981, p. 60-61).

A obra *Choros n° 7* (Rio de Janeiro, 1924), é dedicada ao seu protetor Arnaldo Guinle. Sua primeira audição, no dia 17 de setembro de 1925 na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, teve como executantes Ary Ferreira na flauta; Antão Soares no oboé; Rodolfo Attanasio no clarinete; Assis Republicano no fagote; Felipe Duchamps no sax alto; Cardoso Menezes no violino e Newton Padua ao violoncelo (não

---

<sup>114</sup> Escrito para duas orquestras e banda.

há informações se alguém executou o tam-tam). Percebe-se nessa obra, reverberações de uma possível influência de *Le Sacre du Printemps* de Stravinsky, que pode ser explicado em parte pelo fato de ser o ano de 1924, além do ano de composição do *Choros nº 7*, o ano em que Villa-Lobos assistiu em Paris à apresentação da obra do compositor russo. Villa-Lobos usa o tema *Nozani Ná*, tomando-o emprestado dos índios Parecis, tribo que habita a região do Mato Grosso. O uso da *surdina virada* é também exigido aqui. Ao final da peça, o violino executa uma série de acordes de quatro sons em *pizzicato*, resultando num som próximo ao do cavaquinho.

Neste número da série voltam à evidência os elementos que constituíram a principal finalidade da forma estética e técnica do plano da estrutura arquitetônica dos CHOROS, que é a síntese das sínteses (Heitor Villa-Lobos apud Neves, 1977, p. 52).

O *Choros Bis* (1928-29, Paris), foi estreado no dia 14 de março de 1930 na Salle Chopin/Festival de Musique Moderne em Paris, tendo Tony Close (a quem foi dedicado o *Lent-Animé*) ao violoncelo e André Asselin, ao violino. Segundo o Autor, a apresentação completa da série dos *Choros* deveria ser precedida pela *Introdução aos Choros* e encerrada com o *Choros Bis*.

Após ter projetado uma série de quatorze CHOROS, o autor teve a oportunidade de escrever um “duo”, em duas partes, para violino e violoncelo, o qual sem qualquer intenção prévia, resultou na estrutura da forma e da técnica à maneira dos CHOROS. Não o julgando, porém, com a devida envergadura para incorporar-se à série dos demais, cujas proporções se impõem um término pela grandiosidade de sua construção de um modo geral e pela sequência aumentativa de sua complexidade, o autor resolveu dominar [denominar] esses dois trechos musicais de “Dois Chôros (Bis)” (Heitor Villa-Lobos apud Neves, 1977, p. 84-85).

Há um equívoco nas informações que a parte editada pela Max Eschig traz quanto à dedicatória dos movimentos: segundo essa edição, o *Moderé* foi dedicado a Tony Close e Maurice Raskin e o *Lent - Animé* a Jacques Serres, mas o correto é exatamente o contrário, ou seja, o *Moderé* é na verdade dedicado a Jacques Serres e o *Lent - Animé* a Tony Close e Maurice Raskin, como podemos ver nas Figuras 47, 48, 49 e 50:



Figura 47. Epígrafe da partitura editada do *Moderé* do *Choros Bis*. Fonte: Max Eschig, 1930. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Moderé*.



Figura 48. Epígrafe do *Moderé* do *Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1929. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Moderé*, comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos.



Figura 49. Epígrafe da partitura editada do *Lent* do *Choros Bis*. Fonte: Max Eschig, 1930. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Lent-Animé*.



Figura 50. Epígrafe do *Lent* do *Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1928. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Lent-Animé*. Acervo Museu Villa-Lobos.

Assim como no *Poema da Criança e sua Mamã* (1923), no *Choros Bis* Villa-Lobos usa amplamente os elementos idiomáticos, comprovando que esse período foi de grande experimentação. Nóbrega afirma que estando o compositor próximo de concluir o ciclo dos *Choros*, “(...) escreveu um duo em dois movimentos, para violino e violoncelo, o qual, involuntariamente, resultou construído segundo a estrutura e a técnica adotada nos *Choros*” (Nóbrega, 1975, p. 133). Há confusão nas datas, pois na capa da partitura do violoncelo do *Moderé* (primeiro movimento), consta a data de 1928 (Figura 51), mas na epígrafe da partitura, 1929 (Figura 52):

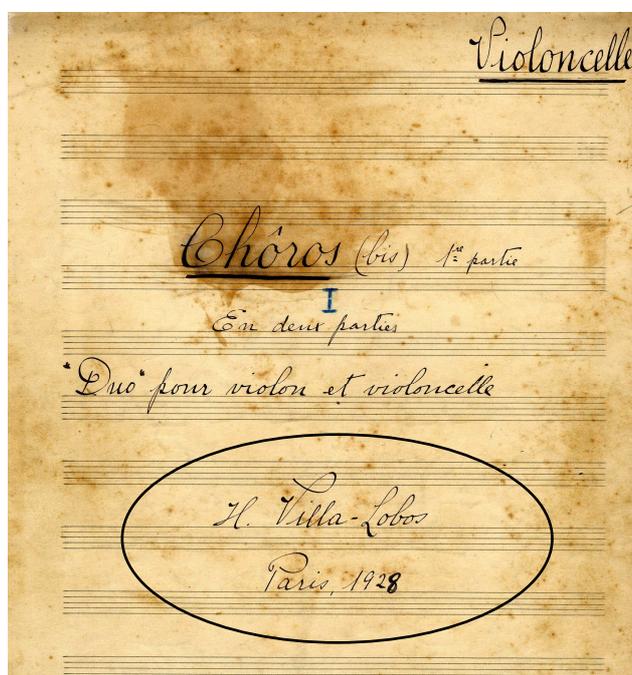


Figura 51. Folha de rosto da parte do violoncelo do *Moderé - Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1928. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Moderé*. Acervo Museu Villa-Lobos.



Figura 52. Epígrafe da parte do violoncelo do *Moderé - Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1929. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Moderé*. Acervo Museu Villa-Lobos.

Assim como na parte do violoncelo, na folha de rosto da partitura do *Moderé* do violino, consta a data de 1928 (Figura 53), mas na epígrafe, 1929 (Figura 54). Já o *Lent-Animé*, traz a data de 1928 (Figura 55):

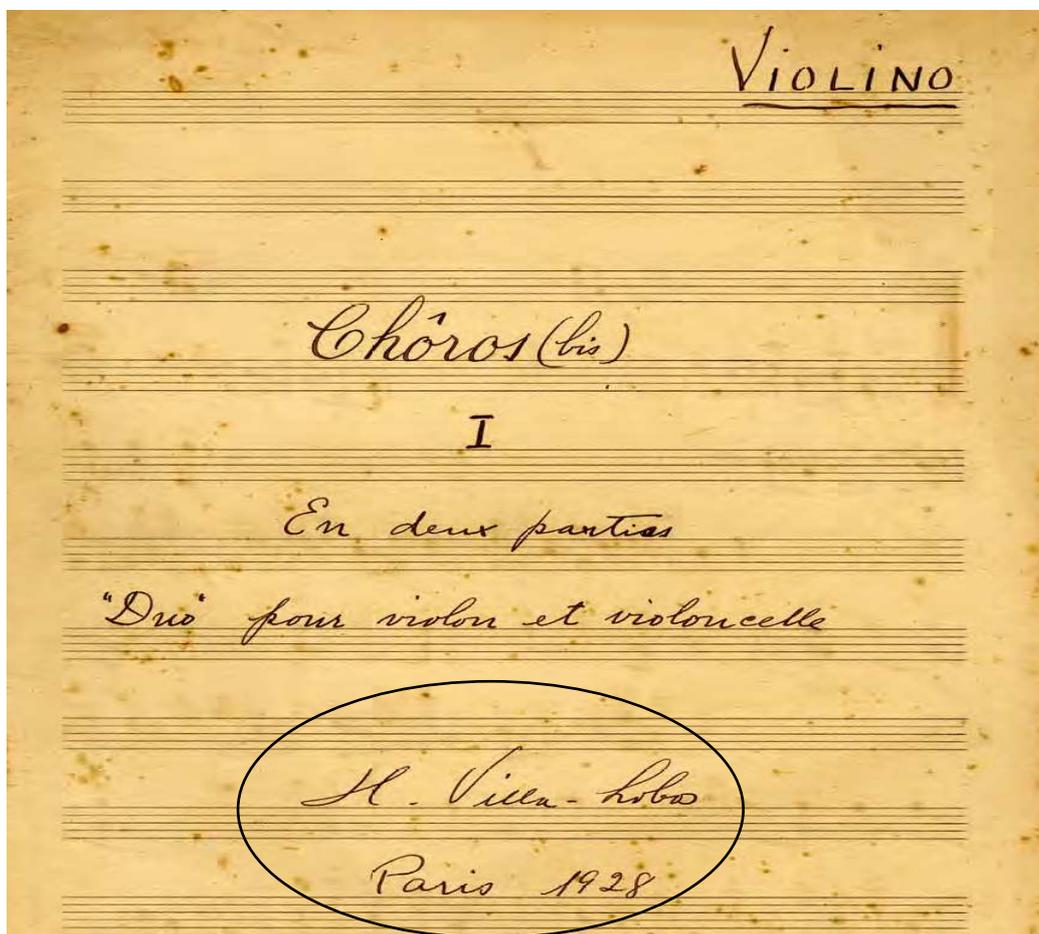


Figura 53. Folha de rosto da parte do violino dos *Moderé - Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1928. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Moderé*. Acervo Museu Villa-Lobos.



Figura 54. Epígrafe da parte do violino do *Moderé - Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1929. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Moderé*. Acervo Museu Villa-Lobos.



Figura 55. Epígrafe da parte do violino do *Lent – Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1928. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis – Lent-Animé*. Acervo Museu Villa-Lobos.

O *Choros Bis* é, como dito anteriormente, uma obra que explora amplamente as possibilidades idiomáticas dos instrumentos e apresenta inúmeras inovações.

*Dois Choros*, ou “*Choros Bis*”, é um complemento *ad libitum* da série. Escrito para violino e violoncelo, é uma feliz página de câmara, ardidamente realizada e de tal modo que se coloca no plano de qualquer das de Strawinsky ou Bartok (Muricy, 1961, p. 48).

De acordo com o musicólogo norte-americano Nicolas Slonimsky (1894-1995), o *Choros Bis* destina-se “a excelentes instrumentistas; a freqüente aplicação das paradas duplas<sup>115</sup> harmônicas e efeitos combinados de “pizzicato” e arco dão a impressão de harmonia em quatro partes” (Slonimsky, 1971, p. 176)

A peça *Corrupio* (Rio de Janeiro, 1933) para quinteto de cordas e fagote também intitulada *As Sete Notas*, apresenta a indicação “Bailado para Quinteto a [sic] cordas e fagote” (Catálogo MVL, 2009, p. 115).

A *Ciranda das Sete Notas* (Rio de Janeiro, 1934) para coro a duas vozes, fagote e quarteto de cordas, possui versão para coro a capela e coro a duas vozes e piano, e segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos, utiliza um “Tema popular de Pernambuco,

<sup>115</sup> Temos aqui um claro erro de tradução, pois o autor provavelmente se refere as cordas duplas tocadas em harmônicos.

recolhido por Ceição B. Barreto” (Catálogo MVL, 2009, p. 271). Apesar do nome, não possui nenhuma relação com a homônima para fagote e orquestra de 1933.

A *Dança de Roda* (1934) para coro a duas vozes, fagote e quinteto de cordas teve sua partitura extraviada. Curiosa é a frequência com que Villa-Lobos escreveu para fagote nos anos de 1933 e 1934, levando a supor que o compositor conheceria algum bom fagotista naquele período.

O *Trio para violino, viola e violoncelo* (Rio de Janeiro, 1945) foi encomendado e dedicado a "The Elizabeth Sprague Coolidge Foundation". A combinação instrumental, segundo catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), foi sugerida pelo compositor brasileiro Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948). Sua estreia ocorreu em 30 de outubro de 1945 no The Coolidge Auditorium (Library of Congress) de Washington, D.C., pelos músicos Alexander Schneider, violino; Milton Katims, viola e pelo violoncelista Benar Heifetz (1927), proprietário de um violoncelo Antonio & Giralamo Amati de 1622<sup>116</sup>.

França chama a atenção para o primeiro movimento da obra, cujo tema principal “de cunho seresteiro, exposto pela viola nos quatro compassos iniciais, vai impregnar toda a obra de um cunho cíclico” (França, 1979, p. 83). Mais adiante descreve uma característica típica desta fase do compositor, o virtuosismo, igualmente verificado em sua *Fantasia para violoncelo e orquestra*, também de 1945:

É também notável a propensão que ele tem para empregar traços instrumentais como brilhantes desenhos virtuosísticos. Esses dois elementos, a linha melódica – sempre derivada da idéia inicial – e a variedade da invenção rítmica, constituem o arcabouço do Trio, que repousa em uma trama de invulgar destreza de contraponto (França, 1979, p. 85).

O *Assobio a Jato* (Nova York/RJ, 1950) para flauta e violoncelo, foi dedicado à violoncelista Elizabeth Sprague Smith<sup>117</sup> e seu marido, Carleton Sprague Smith, que,

---

<sup>116</sup> Segundo [www.cozio.com](http://www.cozio.com).

<sup>117</sup> Francis Poulenc (1899-1963) dedicou a memória de Elizabeth Sprague Smith, sua famosa *Sonata para flauta e piano*.

segundo França (1979), além de flautista, foi musicólogo e homem de grande cultura. O *Assobio a Jato* foi estreado no dia 13 de março de 1950 pelo flautista Ary Ferreira e Iberê Gomes Grosso ao violoncelo. Segundo França:

O jogo musical atenta, antes de tudo, para as características instrumentais e os recursos da flauta são deliciosamente empregados, bem como o penetrante “cantábile” violoncelístico. Na realidade, a composição poderia entrar, sem dificuldades, na série dos Choros (França, 1979, p. 89-90).

Kiefer percebe a obra da seguinte forma:

É uma valsinha urbana que os dois instrumentos tocam sucessivamente e que adquire na flauta admirável propriedade de acentos. O *Adagio* é um intermédio ‘serioso’, de gravidade quase caricatural, contrastando fortemente com os movimentos extremos da obra. No trecho conclusivo, em andamento vivo, sobre figurações marcadamente articulares e pesantes do violoncelo, entra a flauta, trêfega e sapeca, fazendo diabruras com um chorinho (embora estejamos em compasso ternário), sem ligar para a seriedade do seu parceiro. Este tenta impor gravidade, num breve interlúdio em tom de apelo, mas a flauta retoma o tom carreiro que predomina, através de uma série de glissandos, no prestíssimo conclusivo.” (Kiefer, 1986, p. 167).

O *Quinteto Instrumental* (1957, Paris), requer em sua formação, flauta, violino, viola, violoncelo e harpa. Teve sua primeira audição no dia 16 de novembro de 1962, no auditório da ABI no Rio de Janeiro. Foi encomendado pelo Quinteto Instrumental da Orquestra da Radiodifusão Francesa. O segundo movimento é de uma beleza incomum, e no geral, a obra lembra Puccini, porém sem deixar de ser Villa-Lobos.

Com esta listagem poderemos, ao citar as obras no próximo capítulo, situar melhor o leitor, além de confirmar que, com esta grande quantidade de composições, Villa-Lobos realmente dispensou ao violoncelo uma atenção pouco comum.

Não podemos deixar de chamar atenção para a dificuldade que existe em se conseguir o material para a execução de praticamente toda a sua obra. Negwer, ao escrever sobre as sinfonias declara:

Há muitos problemas para a condução das sinfonias – algo ainda muito raro-, como a falta de confiança nas inúmeras partituras cheias de erros de impressão. As indicações de condução e indicações exatas do andamento – bem como a dinâmica – existem, habitualmente, apenas de maneira rudimentar, e a cada maestro interessado soma-se o trabalho de revisor (Negwer, 2009, p. 95).

Em 2010, este pesquisador foi convidado pelo maestro Roberto Duarte para revisar a parte de violoncelo da *Fantasia para violoncelo e orquestra*, iniciativa que faz parte do projeto *Villa-Lobos Digital*, “cujo maior objetivo é prover a ABM [Academia Brasileira de Música] de partituras e materiais de orquestra, editados em alto nível, para a venda e aluguel” (Duarte apud *Villa-Lobos Digital*)<sup>118</sup>, resolvendo, pelo menos no caso dessa obra, os problemas com o material. Mas infelizmente, muito trabalho ainda precisa ser feito. Um dos maiores impedimentos para mais frequentes revisões e edições, são os direitos que as editoras estrangeiras possuem sobre diversas obras de Villa-Lobos. Muitas vezes não é economicamente atraente para essas editoras realizarem edições críticas e revisadas, optando por deixarem assim como estão. Somente com a convicção e o interesse de ver as obras do compositor brasileiro serem mais executadas no mundo - execuções que são muito modestas, dada a quantidade e qualidade das obras, e em parte, assim, exatamente por causa da dificuldade em se conseguir os materiais de estudo -, é que será possível alavancar uma mudança de visão, frente à imponente produção de Villa-Lobos.

---

<sup>118</sup> Para mais detalhes sobre esse projeto, acessar o site <[www.abmusica.org.br](http://www.abmusica.org.br)>.

### **CAPÍTULO 3 - O IDIOMATISMO DESENVOLVIDO POR VILLA-LOBOS NAS SUAS OBRAS PARA VIOLONCELO.**

A palavra “idiomático” vem do grego (*idiomatikós*), que significa “particular”, “especial”. Ao trazer esse conceito para o instrumento, entendemos por seu idiomatismo tudo o que lhe é particular, daí os recursos musicais e sonoros de um trombone diferirem bastante das de um piano que, por sua vez, diferem bastante das de um violão. Ao analisarmos instrumentos de uma mesma família como o violino, a viola e o violoncelo, percebemos traços particulares, ainda que muitas vezes possam ser deveras semelhantes. O idiomatismo de um instrumento se desenvolve de acordo com o tratamento que os compositores dispensam a esse instrumento em suas composições, portanto, ele evolui constantemente. Menezes oferece uma visão clara do que caracterizaria o idiomatismo musical:

Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento/s, voz/es, multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressão. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado instrumento, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna (Menezes, 2010, p. 2).

No caso específico de Villa-Lobos podemos afirmar que ele trouxe contribuições importantíssimas à consolidação do idiomatismo do violoncelo. Isso se deve em grande parte ao conhecimento que tinha dos recursos técnicos e expressivos do instrumento. Num artigo publicado na *Revista Interauteurs* n° 138 em Paris, 1960, o longevo compositor francês Paul Le Flem (1881-1984) escreveu: “Sendo êle mesmo violoncelista, conhecedor profundo da técnica dos instrumentos de cordas, soube empregá-los da maneira mais favorável a seu manejo (Flem, 1970, p. 151).

O compositor argentino Alberto Ginastera publicou em 1959 um artigo no *Buenos Aires Musical* afirmando:

Villa-Lobos é sem dúvida, um dos grandes criadores deste século e um dos mais significativos da América, não somente pela originalidade e potência de sua mensagem, mas também porque representa, de uma maneira total, estas terras que habitamos (Ginastera, 1969, p. 23).

A obra de Villa-Lobos e de qualquer compositor, porém, necessita da compreensão dos intérpretes, que por sua vez, têm a responsabilidade de se fazerem entender pela audiência. Portanto, para a música de Villa-Lobos representar “essas terras que habitamos”, nós músicos, precisamos ter todas as ferramentas necessárias para sua correta decodificação. Daí a importância de conhecer o processo criativo de um compositor. O idiomatismo que este desenvolveu ou explorou nos instrumentos é, sem dúvida, uma das partes deste processo.

A declaração de Parisot, contando a gênese do *Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra*, comprova isso: “Parisot relembra que durante o processo composicional do *Segundo Concerto para Violoncelo*, em 1953, Villa-Lobos estava constantemente demonstrando no violoncelo como uma certa frase ou efeito deveria soar”<sup>119</sup> (Aquino, 2000, p. 4).

Soma-se o fato de ele também ter sido violonista, instrumento em muitos aspectos semelhante ao violoncelo, e isso tornou-se um diferencial importante. Amorim pondera sobre essa questão:

A vivência como violoncelista certamente facilitou o aprendizado do violão, tanto na parte teórica – Villa já dominava a leitura de partituras, algo muito raro entre os violonistas da época – quanto na parte técnica, pois já trazia na bagagem as habilidades motoras adquiridas pela prática dos instrumentos anteriores – em especial para a mecânica da mão esquerda que, guardadas as devidas proporções, apresenta alguma proximidade entre as técnicas do violão e do violoncelo. Este último, além de facilitar o desenvolvimento do violão, deixaria marcas visíveis no violonismo de Villa-Lobos, expresso em suas peças, sobretudo no uso massivo e idiomático das cordas graves e portamentos (Amorim, 2009, p. 50).

Mais tarde, Amorim reforça a semelhança entre os dois instrumentos e chama a atenção para um importante fator:

---

<sup>119</sup> Parisot, recounts that during the compositional process of the Second Cello Concerto, in 1953, Villa-Lobos was always demonstrating on the cello how a certain phrase or effect should sound.

(...) o uso recorrente dos baixos, no instrumento, foi potencializado por outras duas vivências do compositor: a de violoncelista, cujo timbre é mais próximo às cordas graves do violão; e a de “chorão”, onde a “baixaria” é algo imprescindível e característico do gênero (Amorim, 2009, p. 58).

O idiomatismo do violão foi ampliado de maneira substancial por Villa-Lobos, que dedicou ao instrumento uma série de *12 Estudos e Cinco Prelúdios*, nos quais trata muitas vezes de maneira isolada um determinado recurso técnico (lembramos que cada um desses recursos técnicos, trouxe alguma contribuição idiomática ao instrumento):

Os estudos vieram reformular a linguagem tecnológica do violão, impondo-lhe uma dinâmica desconhecida nos tratados e métodos então existentes. Por isso, transcendentais. Refletem o cuidado do Maestro em oferecer ao aluno superior do instrumento os recursos pedagógicos de que ele mesmo se ressentiu ao iniciar-se no violão. São, por assim dizer, uma revisão final de seus próprios meios didáticos, conclusão genial de um espírito altamente familiarizado com a linguagem violonística (Carvalho, 1988, p. 156).

Essa familiaridade fez com que ele tivesse consciência dos limites do instrumento e onde esses limites poderiam ser forçados. Negwer, que é violonista, mostra um fato que pode ter contribuído para esta ampliação do idiomatismo do violão:

Villa-Lobos, devido ao seu acesso autodidata ao violão, era um violonista realmente pouco ortodoxo, porém hábil e inteiramente capaz de superar os desafios técnicos que ele impunha aos solistas, como comprovam algumas gravações e filmes, bem como declarações de testemunhas de seu tempo (Negwer, 2009, p. 218).

Como exemplo do espírito despreocupado e jovial que possuía Villa-Lobos, abaixo citamos um trecho do livro de Amorim:

Nas conferências realizadas por Villa-Lobos em 1957, o professor Jodacil Damaceno, intrigado com a difícil passagem, também perguntou diretamente ao compositor se ele aprovava e recomendava a resolução técnica de Segóvia para a passagem de trinados e acordes do *Estudo 7*. Na ocasião, Villa-Lobos teria respondido: “O Segóvia resolveu dessa forma, você faça como achar mais bonito” (Amorim, 2009, p. 138).

Também é conhecido o caso de Villa-Lobos com Segóvia; eles discutiam sobre a utilidade de empregar o dedo mínimo da mão direita. Villa-Lobos levava o idiomatismo do instrumento a romper as barreiras existentes:

Segovia falou que achava minhas obras antiviolonísticas e que eu tinha usado uns recursos que não eram do instrumento (...) Eu fui logo me chegando e logo dizendo: “Por que é que você acha minhas obras antiviolonísticas?”. Segóvia, meio surpreso – claro que ele nem poderia supor que eu estivesse ali – explicou que, por exemplo, o dedo mínimo direito não era usado no violão

clássico. Eu perguntei: “Ah! Não se usa? Então corta fora, corta fora” (Heitor Villa-Lobos apud Santos, 1975, p. 11).

Outro fato relevante é o de Villa-Lobos usar o polegar da mão esquerda na digitação do violão, procedimento que provavelmente foi herdado da técnica violoncelística.

A discussão sobre o emprego do dedo mínimo da mão direita mostra que Villa-Lobos não se restringia às regras da técnica tradicional do violão. Ele ainda procedia de forma bastante incomum com a mão esquerda, usando, às vezes, o polegar (Negwer, 2009, p. 175).

Villa-Lobos não só contribuiu para o idiomatismo do violoncelo e/ou do violão, mas praticamente para todos os instrumentos que compôs. Em entrevista concedida a este pesquisador, Bocchino declarou: “Acho que em tudo que o Villa fez, deu uma contribuição” (Bocchino, 2009). E em relação ao piano, não foi diferente. Mário de Andrade, ao comentar a obra pianística de Villa-Lobos, afirma que o compositor foi:

(...) em verdade, o único compositor contemporâneo que, depois de Debussy, conseguiu renovar o piano, e tirar dele possibilidades insuspeitas. Possibilidades e efeitos, diga-se de passagem, de que muito compositor estrangeiro já se aproveitou (Mário de Andrade apud Toni, 1987, p. 105).

Suzanne Demarquez (1899-1965), compositora e crítica musical, após assistir ao *Noneto* executado em primeira audição, num concerto na Salle des Agriculteurs em 30 de maio de 1924, escreveu o seguinte sobre o tratamento que Villa-Lobos deu ao piano e clarinete:

O piano é muitas vezes empregado nas regiões extremas, menos acessíveis musicalmente ao ouvido, e soma-se à percussão. Efeitos instrumentais inéditos são procurados e obtidos – como tirar o bocal do clarinete e usá-lo como se fosse um trompete, o que produz o som característico da trombeta indígena<sup>120</sup> (Suzanne Demarquez apud Negwer, 2009, p. 148).

Guérios alerta que Villa-Lobos não só explorava o lado percussivo do piano:

Villa-Lobos apreciava também criar detalhes de execução que demonstram virtuosidade na exploração dos recursos dos instrumentos: em várias peças para piano, por exemplo, aproveitava o som das cordas produzido pela série harmônica, sem que as teclas precisassem ser pressionadas, como ocorre no *Rudepoema* e no final da *Ária das Bachianas n.º 4*. Essa maestria de execução

---

<sup>120</sup> A edição da Max Eschig traz a seguinte informação: “Retire o bocal e toque a clarineta como se fosse uma trompa. Ou então cante as notas, bastante precisamente, no bocal, como uma corneta de criança” (Max Eschig apud Duarte, 2009 p. 130).

e esse gosto pela técnica eram realmente prazerosos para o compositor (Guérios, 2009, p. 292).

Como já dissemos anteriormente, na exploração de novos recursos técnicos, o idiomatismo de um instrumento muitas vezes acaba se ampliando, embora em muitos casos, esses recursos técnicos sejam de execução difícil. Toni, analisando os escritos de Mário de Andrade, afirma que “O compositor explorava com sabedoria o som percussivo do piano, escrevendo belos efeitos, embora nem sempre adequados aos dedos” (Toni, 1987, p. 62). O mesmo tipo de problema podemos perceber em outras composições para outros instrumentos, o que nos faz crer que Villa-Lobos procurava não frear sua criatividade, sempre forçando os limites dos instrumentos. Nos seus quartetos de cordas, por exemplo, a parte do primeiro violino contém, de modo geral, imensas dificuldades, devido ao uso de regiões extremamente agudas (Exemplo musical 22):

The image shows a handwritten musical score for the first violin part of Heitor Villa-Lobos' Quartet No. 8. The score is written on aged, yellowed paper. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by extremely high notes, particularly in the first system where a circled measure (19) contains a series of rapid, high-pitched notes. There are also complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The score is annotated with various musical symbols, such as accents, slurs, and dynamic markings like 'fz &gt; p'. The handwriting is clear and detailed, typical of a composer's manuscript.

**Exemplo musical 22. Trecho extremamente agudo na parte do 1º violino no *Quarteto n° 8*. Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 8 – Allegro*, comp. 131-138. Acervo Museu Villa-Lobos.**

Muito se especula a respeito de Villa-Lobos estar ou não consciente do que fazia ao compor sua música, mas Bocchino (2009) afirma que tudo era premeditado. É fácil perceber que, no caso do violoncelo, Villa-Lobos usa recursos técnicos que se refletem no seu idiomatismo, de forma original e consciente. A discussão dos elementos idiomáticos listados adiante comprovam essa afirmação.

Se a compreensão do idiomatismo de que um compositor lança mão ajuda numa melhor performance, algumas palavras do próprio Villa-Lobos também têm sua importância. Certa vez, disse para uma pianista que executava uma peça de sua autoria: “É preciso colocar alma nos dedos, nas mãos. É preciso sentir a música com o corpo todo” (Heitor Villa-Lobos apud Barros, 1977, p. 23) e mais a frente Barros completa: “Villa-Lobos sentou-se ao piano e foi aquela diferença...” (Barros, 1977, p. 23). Estrella, em tom poético dizia: “Para interpretar Villa-Lobos é necessário fôlego poderoso, uma disposição de tocar com as entranhas, uma capacidade de recriar, usando todos os recursos disponíveis da imaginação, todos os vãos largos da fantasia” (Estrella, 1970, p. 18).

No livro *H. Villa-Lobos*, de Maria Célia Machado, há uma fala de Villa-Lobos que deve ser citada, pois nela o compositor discorre sobre a dificuldade em se executar bem a música brasileira:

Naturalmente como latino e filho de um país tropical de raças mistas, senti que os solistas não interpretam, na execução, o saboroso das frases sentimentais tão características da mentalidade do povo do Brasil (sem contudo serem do aspecto do rubato italiano), e ainda mais sendo elas pousadas sobre uma unidade mecânica de ritmo bem próprio (Heitor Villa-Lobos apud Machado, 1987, p.116).

As palavras de Villa-Lobos, nos remetem a outras afirmações como as proferidas por Caldeira Filho numa palestra do VI Ciclo de Palestras do Museu Villa-Lobos no dia 05 de novembro de 1971: “Ao nos aproximarmos da sua música, devemos fazê-lo tendo em vista a sua espontaneidade” (Caldeira Filho, 1972a, p. 100). Em relação

à correta maneira de se tocar Villa-Lobos e a música brasileira, Bocchino, numa palestra proferida no dia 19 de junho de 1974 no IX Ciclo de Palestras do Museu Villa-Lobos, relata sua experiência com o compositor na época em que estava tocando seu *Trio n°1*:

No movimento lento, desse mesmo *Trio n° 1*, há um pequeno grupo alterado de cinco notas simples que me fez passar por maus momentos. Villa-Lobos obrigou-me a repetir inúmeras vezes esse trecho que acompanhava um *solo* de violino. “Cuidado – dizia-me ele – mais iguais... não estão bem... entre a quarta e quinta notas há diferença... etc. e etc. Aí, eu me lembrei de uma sua gíria, repetida sempre pelos músicos que o conheceram, quando exigia maleabilidade e expressão brasileira ao dirigir sua música orquestral. Perguntei-lhe, de repente: E o molho, maestro? – sorrindo amplamente deixou, enfim, o ensaio prosseguir (Bocchino, 1974, p. 16).

Estrella chama a atenção para um detalhe a nosso ver muito importante: o sinal de acentuação “>” é muitas vezes usado por Villa-Lobos para indicar que essas notas devem ser “cantadas profunda e individualmente, e não que devam ser marteladas” (Estrella, 1970, p. 18). De forma análoga, Carneiro, denomina este tipo de acento de *ênfase expressiva* ou *acento expressivo* e completa: “a *ênfase expressiva* tal como o *fp* [*forte-piano*] e o *sfz* [*sforzatto*] não mudam a dinâmica da frase mas, são somente uma *decoreção* da nota à qual pertencem” (Carneiro, 2011b).

A leitura equivocada desse acento gera execuções com grande verticalidade, prejudicando em muito o fraseado e pior, prejudicando o leque de nuance e de cores que a música de Villa-Lobos pode proporcionar. Estrella ainda escreve que Villa-Lobos:

Gostava da expressão perdidamente lírica, do máximo abandono, do relaxamento agógico, peculiar, cantar modinheiro, mas detestava os rubatos afetados que figurassem a nobreza das frases, como as liberdades de andamento ou melhor, os desrespeitos à unidade de andamento, que comprometessem a homogeneidade, uniformidade propositada de movimentos vivos semelhantes a “tocatas” (Estrella, 1970, p. 19).

Para se falar do idiomatismo que Villa-Lobos desenvolveu no violoncelo, por ainda não existir nenhum trabalho mais profundo nesse sentido realizado até o momento, usaremos como referência o livro de Amorim (2009), que trata do idiomatismo desenvolvido por Villa-Lobos no violão. Nós, violoncelistas, não temos

uma série de *Estudos e Prelúdios*, como os que Villa-Lobos escreveu para violão e que tanto contribuíram para o seu idiomatismo, mas temos essas contribuições diluídas em suas inúmeras composições para o violoncelo. Detivemo-nos, porém, nos elementos idiomáticos mais importantes, curiosos e também naqueles que Villa-Lobos desenvolveu ou ajudou a desenvolver. Não é intuito desta dissertação trazer um estudo completo sobre o assunto, - mesmo porque seria uma tarefa praticamente impossível -, mas oferecer material que poderá, conforme a necessidade e interesse de futuros pesquisadores, ser ampliado e aprofundado.

Estrella escreve, “Como compositor, Villa-Lobos sofreu, de certo modo, a influência do instrumentista, do violoncelista que foi” (Estrella, 1970, p. 15). Para nós, é exatamente essa influência que, na maior parte dos casos, trouxe inovações idiomáticas para o violoncelo. Para começar, é preciso separar o idiomatismo natural do instrumento, que denominaremos *idiomatismo direto*, ou seja, aquele que é próprio do instrumento, do outro, que brota de um processo composicional, que chamaremos de *idiomatismo indireto*. Esse *idiomatismo indireto*, que um processo composicional desencadeia, é consequência, e não fator desencadeador, como é o caso do *idiomatismo direto*. Explicando melhor, um *idiomatismo direto* no violoncelo pode ser, por exemplo, o *cantabile*, que há séculos é identificado como uma das principais características do instrumento. Já o *idiomatismo indireto*, pode ser exemplificado pelo uso do cromatismo por parte do compositor, pois este cromatismo não foi escrito por causa do violoncelo, mas sim em função de um processo composicional, mas que traz consequências indiretas para o desenvolvimento idiomático do instrumento. Portanto, nesta dissertação, um determinado elemento somente será considerado *idiomatismo indireto*, quando influir na técnica do violoncelo, interferindo e/ou reforçando, em função disso, o idiomatismo do instrumento.

É importante frisar que muitos dos elementos idiomáticos listados a seguir são algumas vezes usados de maneira concomitante, potencializando suas qualidades ou trazendo novos matizes, frutos dessas fusões. Já que os exemplos são muitos dentro da produção de Villa-Lobos, optamos, por uma questão de escopo do trabalho, reproduzir os que julgamos mais significativos.

### **3.1. Idiomatismo direto**

#### **3.1.1 *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente**

É um dos elementos idiomáticos elevados por Villa-Lobos a um altíssimo patamar de complexidade. Aqui vemos a síntese do idiomatismo dos dois instrumentos que Villa-Lobos mais prezava: o violão e o violoncelo. Quando ele usa ao mesmo tempo *pizzicato* e arco é como se tivéssemos um violonista e um violoncelista tocando juntos, cada qual com o idiomatismo típico de seu instrumento: as cordas dedilhadas do violão e o *cantabile* executado com arco do violoncelo.

No primeiro movimento da *Bachianas n° 5, Ária (Cantilena)*, temos uma clara citação de rodas de seresteiros: os ponteios dos violonistas são executados pelos violoncelos em *pizzicatos*, e a melodia, a cargo da primeira estante de violoncelos (e do soprano), é executada com o arco. Nesse caso, a responsabilidade está dividida entre os executantes, como podemos observar no Exemplo musical 23.

# Bachianas Brasileiras No. 5

for Soprano and Orchestra of Violoncelli

## I Aria (Cantilena)

Text by Ruth V. Corrêa  
English version by Harvey Officer

(1938)

Heitor Villa-Lobos

Adagio rall. -----

Soprano

Celli I

Celli II *div. pizz. mp (arco)*

Celli III *mf legato*

Celli IV *pizz. mp*

a tempo

*mf vocalizzando con "ah"*

*mf unis. pp*

*p*

*pp*

Exemplo musical 23. Escrita em *pizzicato* que remete ao violão na *Bachianas Brasileiras n° 5*. Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 5 - Aria (Cantilena)*, comp. 1-

4.

Villa-Lobos usou frequentemente os dois elementos idiomáticos concomitantemente, exigindo do executante uma técnica bastante peculiar. Esse elemento idiomático, *pizzicato* tocado com arco simultaneamente, e por um único

executante, não foi inventado por Villa-Lobos, pois é possível observar o recurso empregado, por exemplo, no *Estudo n° 22* de Popper, no terceiro movimento do *Trio em Dó Maior, Opus 87* de Brahms, no segundo movimento do *Concerto em si menor, Opus 104* de Dvorak, ou na *Sonata, Opus 119* de Prokofiev conforme Exemplos musicais 24, 25, 26 e 27:



**Exemplo musical 24.** O uso de *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente no *Estudo n° 22* de Popper. Fonte: International Music Company, 1982. David Popper, *40 Studies, High School, Opus 73*, comp. 1-5.



**Exemplo musical 25.** O uso de *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente em Brahms. Fonte: Simrock, 1883. Johannes Brahms, *Piano Trio n° 2 - Scherzo, 6 comp. finais*.

**Exemplo musical 26.** O uso de *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente em Dvorak. Fonte: Breitkopf, 1984. Antonin Dvorak, *Concerto para violoncelo e orquestra em si menor, Opus 104 – Adagio ma no troppo*, comp. 105-118.

**Exemplo musical 27.** O uso de *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente em Prokofiev. Fonte: Leeds Music, 1949. Sergei Prokofiev *Sonata for Violoncello and Pianoforte, Opus 119 – 1º mov., 4 comp.* antes do nº 19 até o fim.

No Exemplo musical 27, o sinal “+” nas notas dó e sol (com haste para baixo), significa que o executante precisa tocar o *pizzicato* com a mão esquerda.

Villa-Lobos usou esse elemento idiomático com frequência em seus quartetos, especialmente no nº 3, nº 7, nº 8 e nº 12. O *Quarteto nº 7* apresenta uma passagem que merece ser reproduzida, pois além de unir arco com *pizzicato*, a voz tocada pelo arco contém o tema principal (os outros três instrumentos somente acompanham a passagem quase circense do violoncelo), trazendo para o executante dificuldade e responsabilidade consideráveis (Exemplo musical 28):

Exemplo musical 28. *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente no *Quarteto n° 7*. Fonte: manuscrito, 1942. Villa-Lobos, *Quarteto n° 7 – Allegro justo*, comp. 138-144. Acervo Museu Villa-Lobos.

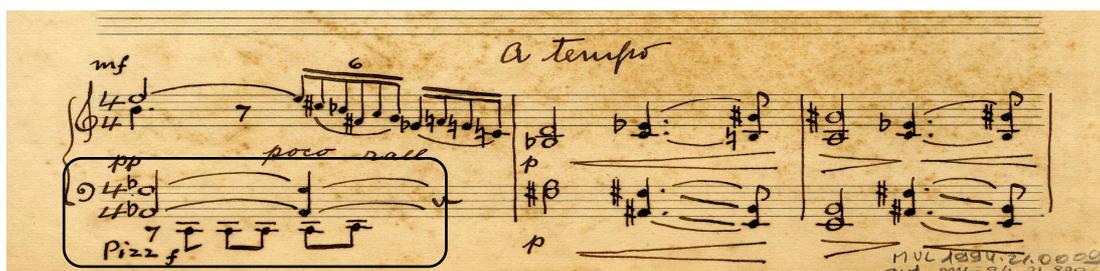
No *Quarteto n° 8*, temos um exemplo de como Villa-Lobos usa mais de um elemento idiomático concomitantemente. Além do uso do *pizzicato tocado com arco simultaneamente*, temos também a *polirritmia* e *corda solta como pedal*<sup>121</sup> (Exemplo musical 29):

<sup>121</sup> Estes dois elementos idiomáticos serão analisados mais à frente.

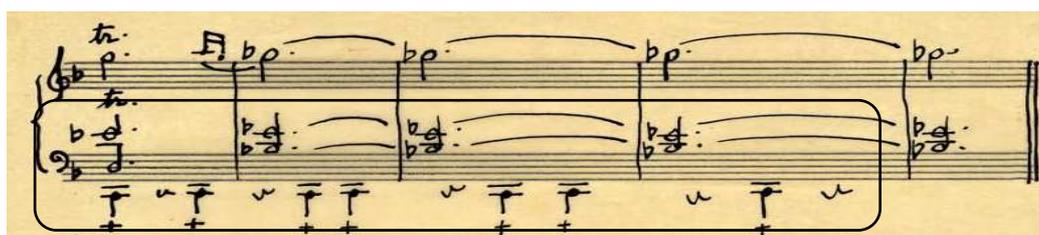


Exemplo musical 29. *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente no *Quarteto n° 8*. Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 8 - Allegro*, comp. 16-18. Acervo Museu Villa-Lobos.

O *pizzicato* tocado com arco simultaneamente também aparece em outras formações como no *Choros Bis* e no *Assobio a Jato* (Exemplos musicais 30 e 31):



Exemplo musical 30. *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente no *Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1930. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Lent*, comp. 9-11. Acervo Museu Villa-Lobos.



Exemplo musical 31. *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente no *Assobio a Jato*. Fonte: manuscrito, 1950. Heitor Villa-Lobos, *Assobio a Jato - Vivo*, comp. 54-58. Acervo Museu Villa-Lobos.

Um compositor que mais tarde usou esse elemento com muita propriedade foi o compositor inglês Benjamin Britten (1913-1976) no movimento *Bordone* da *Suíte para violoncelo solo*, *Opus 72* (Exemplo musical 32). Britten, neste caso, usa a nota ré corda solta como pedal tocada com o arco, já Villa-Lobos geralmente faz o oposto, ou seja, as

notas tocadas em *pizzicato* são em cordas soltas e as tocadas com arco são presas, reduzindo em muito a possibilidade da mão esquerda se deslocar no espelho do violoncelo, pois ao manter uma nota presa, esta perde a liberdade de movimentação, tornando a execução mais complexa.

12

### V BORDONE

Moderato quasi recitativo  
(♩. pesante = 60, ♩. animato = 90)  
*pp* (sempre sostenuto possibile)

*p* pesante

*p animato*

*mf*

*p*

*f*

*dim.*

*p*

*mf*

*p*

*mf cresc.*

\*All the *pizzicato* in this movement is to be played with the 4th finger of the left hand.  
\**Pizzicato* в этой части берется левой рукой, 4-ым пальцем.

Exemplo musical 32. *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente usado por Britten. Fonte: Faber Music Limited, 1986. Benjamin Britten, *Suite for Cello, Opus 72 - Bordone*, comp. 1-12.

Na *Fantasia para violoncelo e orquestra* (1945), esse recurso idiomático deflagra uma dificuldade de execução bastante incomum pois, enquanto na primeira metade dos compassos 39, 40 e 41 o 4º dedo<sup>122</sup> segura um intervalo de quinta justa (as notas si bemol 2 e fá 3 das cordas Ré e Lá), o 1º dedo toca em *pizzicatos* as cordas Dó e Sol soltas, estabelecendo dessa maneira um pedal harmônico; na segunda metade dos compassos nº 39 e 40, o 1º e 2º dedos passam a segurar as notas sol 2 e mi bemol 3 das cordas Ré e Lá (intervalo de sexta menor) enquanto o 4º dedo é requisitado para tocar os *pizzicatos* das cordas Dó e Sol soltas, praticamente invertendo a situação; na segunda metade do compasso nº 41 e mais quatro tempos do compasso 42, os dedos 2 e 4 seguram as notas si bemol 2 e sol 3 (sexta maior) enquanto o 1º dedo executa uma série de sete *pizzicatos* nas cordas Dó e Sol soltas. No Exemplo musical 33, está reproduzida esta passagem, sendo que as notas executadas pela mão esquerda em *pizzicato* estão com a haste para baixo.

**Exemplo musical 33. *Pizzicato* tocado com arco simultaneamente na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: Associated Music, 1954. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra - Allegro espressivo*, comp. 39-46.**

Uma situação dessas requer um esforço muito grande, pois as cordas do violoncelo são bastante pesadas. O 4º dedo é o mais fraco e mesmo assim precisa puxar duas cordas juntas (Dó e Sol em *pizzicato*), enquanto os 1º e 2º dedos abaixam as outras duas cordas. Na situação inversa, o 4º dedo precisa ter bastante força para abaixar duas

<sup>122</sup> É importante elucidar que, no violoncelo, a digitação segue o seguinte esquema: indicador é o 1º dedo, o médio é o 2º, o anelar é o 3º, o mínimo é o 4º e o polegar é *capotasto* ou simplesmente polegar.

cordas juntas (e no intervalo de quinta justa que, como veremos mais adiante, é bastante crítico no que se refere ao controle de afinação), sem receber ajuda dos outros dedos<sup>123</sup>, pois a mão precisa ser levada em direção ao 1º dedo, para que ele possa puxar as cordas soltas com a energia suficiente para resultar tudo isso numa dinâmica forte.

Outro exemplo interessante é o do *Poema da Criança e sua Mamã*, no qual Villa-Lobos usa esse elemento idiomático em um grande trecho (Exemplo musical 34):

**Exemplo musical 34. Pizzicato tocado com arco simultaneamente no *Poema da Criança e sua Mamã*.  
Fonte: Max Eschig, 1929. Heitor Villa-Lobos, *Poema da Criança e sua Mamã*, 2 comp. antes do nº 15 de ensaio até o fim.**

No Exemplo musical 34, um compasso após nº 19 de ensaio, Villa-Lobos pede que o executante baixe a afinação da corda Sol para a nota Fá<sup>124</sup>. Sendo assim, o acorde

<sup>123</sup> É comum na técnica violoncelística, ao se tocar com o 4º dedo, dedos anteriores ajudarem a abaixar as cordas.

<sup>124</sup> Esse processo é chamado de *scordatura* (derivada da palavra italiana *scordare*, que significa desafinar, no sentido de usar uma afinação incomum).

escrito em pizzicato no compasso seguinte, é executado em cordas soltas e ao mesmo tempo que o arco tange as mesmas cordas soltas Dó e Fá.

### 3.1.2 *Pizzicato* de mão esquerda

Em alguns casos, Villa-Lobos usou o *pizzicato de mão esquerda*, tocando notas presas ou cordas soltas. É um elemento idiomático já usado com frequência no violino por compositores como Paganini e Pablo de Sarasate (1844-1908), recurso que, no violoncelo, em função do peso das cordas, demorou a ser implantado. No caso do *Quarteto n° 3*, Villa-Lobos usou o *pizzicato de mão esquerda* com notas presas e soltas<sup>125</sup>. No Exemplo musical 35, podemos observar que as notas com o símbolo “+” devem se executadas pela mão esquerda:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Scherzo (Pipocas)". The score is written for a string quartet, with four staves. The tempo is marked "Molto Vivo" with a metronome marking of quarter note = 144. The key signature has one sharp (F#). The score features a complex rhythmic pattern with many notes marked with a "+" sign, indicating left-hand pizzicato. The first staff is for the Violin I, the second for Violin II, the third for Viola, and the fourth for Cello/Double Bass. The score includes dynamic markings such as *f*, *P Solo*, and *Pizz:ff*. A first ending bracket is present in the lower system.

Exemplo musical 35. *Pizzicato* de mão esquerda no *Quarteto n° 3*, *Opus 59*. Fonte: manuscrito, 1916b. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 3*, *Opus 59 - Scherzo (Pipocas)*, comp. 1-10. Acervo Museu Villa-Lobos.

<sup>125</sup> Villa-Lobos também fez uso de *pizzicatos* com *glissando* neste *Quarteto n° 3*.

No Exemplo musical 36, retirado do *Quarteto n° 12*, o *pizzicato de mão esquerda* deve ser usado pois, neste caso, não há tempo hábil para desmontar a posição da mão direita no arco:

Exemplo musical 36. *Pizzicato de mão esquerda no Quarteto n° 12*. Fonte: manuscrito, 1950. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 12 - Allegreto (Ligeiro)*, comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos.

Apesar de esse elemento idiomático não aparecer com muita frequência na música brasileira, compositores como Radamés Gnattali fizeram uso dele, e de forma bastante pertinente.

### 3.1.3 Efeitos ou ruídos (Técnica expandida)

Optamos por chamar de **efeitos ou ruídos** os elementos musicais e idiomáticos que tiveram que ser explicados em nota de rodapé pelo compositor, devido a sua pouca ou nenhuma utilização no repertório antes da composição em evidência. Villa-Lobos sempre pesquisou as possibilidades do violoncelo e muitos ruídos possíveis de serem realizados não passaram despercebidos ao compositor. Esses elementos idiomáticos, como já vimos anteriormente, podem ter sido potencializados por causa do contato que Villa-Lobos teve com o compositor e grande amigo Edgard Varèse (1883-1965), que

fazia experimentos com sirenes e sons que eram tidos até então como ruídos (Ross, 2007).

Assim como Varèse, Villa-Lobos operava pela destruição dos elementos geradores, pela superposição de processos composicionais que não engendravam um sentido único entre si, mas estabeleciam uma noção de massa sonora manipulável, de processo sonoro em transformação (Salles, 2009, p. 83).

Bocchino conta: “na 4ª suíte [do *Descobrimento do Brasil*] eu lembro a queda da árvore, que eu mesmo comprei um zinco<sup>126</sup> que era balançado quando a árvore caía” (Bocchino, 2009). Segundo Neves, “A busca de efeitos tímbricos originais é uma constante na obra de Villa-Lobos” (Neves, 1977, p. 28). Jorge Coli, na apresentação do livro *Mário de Andrade e Villa-Lobos* de Toni, defende com muita propriedade que “Villa-Lobos nunca se coloca na linha do experimentalismo, mas na necessidade orgânica de cada obra” (Jorge Coli apud Toni, 1987, p. 10). Num artigo escrito em 1979 para a revista MUSIIKI, chamando atenção para a importância em se conhecer os elementos idiomáticos desenvolvidos pelo compositor, Tarasti afirmou:

Villa-Lobos também estava sempre pronto para experimentar novos efeitos sonoros, escrevendo música de câmara para as composições mais variadas e do mesmo modo para procurar efeitos especiais ao compor música de solo para algum instrumento. Assim sendo, pode-se falar de algum estilo específico, no qual a música surge a partir da técnica de instrumento. Este gênero poderia ser denominado estilo idiomático. (Tarasti, 1981, p. 63).

Podemos verificar na *Suíte Sugestiva* (1929)<sup>127</sup>, - obra audaciosa que exige do violoncelista “Roçar a crina do arco nas costas do instrumento” (Villa-Lobos, 1929) – a evidente inclinação que Villa-Lobos tinha para a pesquisa de novos efeitos sonoros (Exemplo musical 37):

---

<sup>126</sup> Bocchino se refere a uma folha de zinco. Pode-se também usar uma telha desse material, que, ao ser balançada, produz um som característico.

<sup>127</sup> Apesar de essa obra ser para um efetivo maior, não se enquadrando, portanto em música de câmara, tomamos a liberdade de citá-la, devido ao raro efeito escrito para o violoncelo. O efetivo desta obra é: soprano, barítono e conjunto de câmara (flautim, flauta, oboé, clarineta em lá, fagote, trompete em si bemol, trompete em lá, trombone, tímpano, tam-tam, bombo, triângulo, prato, caixa clara, 3 metrônimos (com "sonette"), xilofone, celesta, piano, violino, viola, violoncelo e contrabaixo de 5 cordas).

Fl 1<sup>re</sup> Viol  
Fl 2<sup>e</sup> Viol  
1<sup>re</sup> Violin  
2<sup>e</sup> Violin  
Viola  
Cello  
Piano

Saland? Tu veux un beignet?  
De qui?

(\*) Pocar a cima do arco nas cordas do instrumento.  
Seuls instruments le cas de l'archet sur la dos de l'instrument pour donner l'impression de gona de bois cassé?

**Exemplo musical 37. Efeitos ou ruídos na *Suíte Sugestiva*. Fonte: manuscrito, 1929. Heitor Villa-Lobos, *Suíte Sugestiva – Croche – Pied au Flic (Comédia)*.**

No *Choros Bis*, Villa-Lobos pede para “trançar a corda Sol por cima da Ré na altura da quarta aumentada e golpeá-las com *pizzicato* para surtir um efeito de tambor e *pizzicatos*” (Exemplo musical 38).

The image shows a page of musical notation for 'Choros Bis' by Heitor Villa-Lobos. It features a grand staff with three systems. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a pizzicato accompaniment. The second system continues the pizzicato accompaniment with a 'rall.' marking. The third system introduces 'Moins' and 'Harmoniques' in the bass clef, with a 'p' dynamic marking. A footnote at the bottom explains a specific fingering technique for the pizzicato effect.

(1) Croiser la 3<sup>e</sup> Corde au dessus de la 2<sup>e</sup>me a l'endroit de la quinte do # sol # On obtient ainsi un effet simultané de tambour et pizzicato.

Exemplo musical 38. Efeitos ou ruídos no *Choros Bis*. Fonte: Max Eschig, 1930. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis – Lent-Animé*, comp. 38-44.

Um dos problemas dessa passagem é o pouco tempo (apenas três pulsações) que se tem para montar uma corda sobre a outra. O violoncelista brasileiro Marcio Malard (n. 1941) descobriu uma maneira alternativa de realizar a passagem que é bastante eficaz e que consiste no seguinte: em vez de puxar a corda Sol por cima da Ré, coloca-se o 2º dedo por baixo da corda Ré, puxa-se a corda Sol por baixo desta e usa-se o 1º dedo para fixar a posição.

O mesmo recurso é usado no *Poema da Criança e sua Mamã* (Exemplo musical 39):

9. **Pouco vivo** (200 = ♩) **Un peu vif**  
 (Monter la Corde Sol (3<sup>e</sup>) sur la 2<sup>e</sup> Ré)  
 PIZZ. fff > f cresc. fff  
 (Comme la guitare avec le pouce et l'index)

10. **Molto meno** (128 = ♩) **Vivo**  
 p dim. mf

11. **Animado** (120 = ♩) (Animo)  
 O harm. LA RE FA# SI  
 ARCO f (2.3.) (1.2.) Cordes dim.

Exemplo musical 39. Efeitos ou ruídos no *Poema da Criança e sua Mamã*. Fonte: Max Eschig, 1929. Heitor Villa-Lobos, *Poema da Criança e sua Mamã*, comp. 54-69.

A confirmação do profundo conhecimento que Villa-Lobos tinha das possibilidades do violoncelo está no final de *O Trenzinho do Caipira*, no qual o compositor escreve após o *rallentando* - que sugere a parada gradativa de um trem -, harmônicos naturais de dó, e logo após dois harmônicos, tocados simultaneamente, com indicação na partitura: “estes harmônicos devem ser ásperos e mal sonoros” (Exemplo musical 40). Com isso, ele extrai do instrumento **efeitos e ruídos** que simulam a freada das rodas de ferro do trem contra os trilhos. Um compositor que não conhecesse bem as possibilidades do violoncelo, dificilmente proporia tal solução.

(Estes harmônicos devem ser ásperos e mal sonoros)

Pizz

Exemplo musical 40. Efeitos ou ruídos em *O Trenzinho do Caipira*. Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, *O Trenzinho do Caipira*, 6 últimos comp.. Acervo Museu Villa-Lobos.

Marcio Malard, que foi aluno de Iberê Gomes Grosso, afirma que seu mestre defendia que o harmônico escrito em cima da nota dó 3 sustenido deveria ser tocado como se fosse natural e, já que não há nenhum **harmônico natural**<sup>128</sup> naquela posição, o resultado seria um som áspero previsto pelo compositor. O violoncelista Alceu Reis (n. 1946), que também foi aluno de Iberê, defende que nenhum harmônico deve ser escutado, apenas os ruídos que advêm de uma pressão excessiva do arco nas notas indicadas por Villa-Lobos. Essas soluções são aceitas por muitos executantes hoje em dia, mas se realizarmos exatamente o que Villa-Lobos sugere na partitura, ou seja, executar o **harmônico natural** em cima da nota mi 2 da corda Sol (que soa um si 3) e o **harmônico artificial**<sup>129</sup> uma quarta acima da nota dó 3 sustenido da corda Ré (que soa um dó 5 sustenido), imprimindo um som áspero, o resultado é surpreendente, já que dessa maneira, os harmônicos superiores são reforçados, exatamente como ocorre numa freada onde há o atrito de ferro contra ferro.

Como já dissemos antes, esse elemento idiomático exige do compositor um bom conhecimento do instrumento, além de uma boa parcela de interesse pela experimentação. De fato, Villa-Lobos sempre buscou a descoberta de novas possibilidades sonoras, não só no violoncelo, mas praticamente em todos instrumentos para os quais escreveu.

### 3.1.4 *Sul ponticello*

O *sul ponticello* é um efeito conseguido através da condução do arco próximo ao cavalete, resultando na potencialização dos harmônicos superiores. O som é brilhante e ácido. Podemos considerá-lo o oposto de *sul tasto*, situação em que o executante tem que levar o arco em direção ao espelho do instrumento<sup>130</sup>, produzindo uma sonoridade

---

<sup>128</sup> Esse elemento idiomático será abordado mais à frente.

<sup>129</sup> Esse elemento idiomático será abordado mais à frente

<sup>130</sup> Peça geralmente confeccionada em ébano que fica abaixo das cordas.

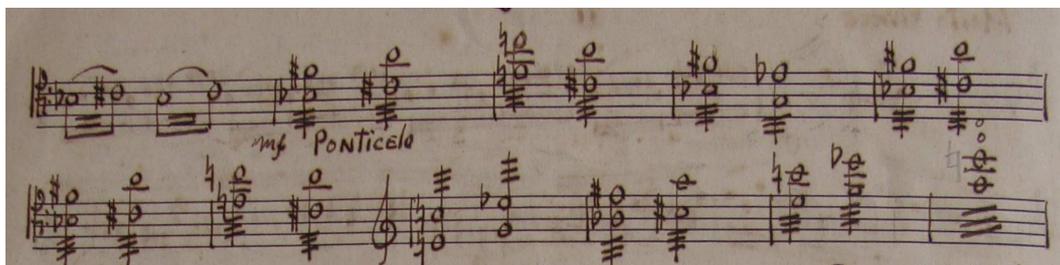
delicada e escura. Temos no *Quarteto n° 2* uma grande seção escrita em *sul ponticello* e *tremolo*<sup>131</sup>, como podemos observar no Exemplo musical 41:

The image shows a handwritten musical score for the cello part of Heitor Villa-Lobos' Quartet No. 2, Opus 56. The score is written on six staves. The first staff is marked "Prestissimo" and "Sordina". The second staff has a circled annotation "sul ponticello" with an arrow pointing to the notes. The third staff has a circled number "32". The fourth staff is marked "a tempo" and "diminuendo". The fifth staff has markings "mf", "p", "mf", and "p". The sixth staff ends with a double bar line and "ff". Below the staves, there is a handwritten title "Primeiro Quarteto n° 2", "Op. 56", the date "10/1915", and the signature "H. Villa-Lobos".

Exemplo musical 41. *Sul ponticello* no *Quarteto n° 2*, *Opus 56*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo, 1915. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 2*, *Opus 56 - Presto final*. Acervo Museu Villa-Lobos.

<sup>131</sup> Esse elemento idiomático será abordado mais à frente.

Na *Fantasia para violoncelo e orquestra* (1945), antes de um trecho com **escala cromática descendente de efeito**<sup>132</sup>, é preciso tocar **trinado medido**<sup>133</sup> e depois em *sul ponticello*, sendo que neste último é com *tremolo* em **cordas duplas**<sup>134</sup> (Exemplo musical 42):



Exemplo musical 42. *Sul ponticello* na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra - Molto Vivace*, comp. 40-50. Acervo particular de Marcelo Salles.

De modo geral, nas obras de Villa-Lobos, o uso do *sul ponticello* é concomitante ao uso do *tremolo*.

### 3.1.5. Tremolo

É um recurso usado há muito tempo nos instrumentos de cordas. Pode ser conjugado com outros elementos idiomáticos, abrindo novas possibilidades timbrísticas<sup>135</sup> e por isso mesmo é amplamente utilizado por compositores há séculos. Villa-Lobos explorou bastante esse recurso, principalmente em seus quartetos, geralmente exigindo o uso concomitante do *sul ponticello*. Algumas vezes, não escreve *tremolo*, mas simplesmente faz-se entender através da escrita musical (Exemplos musicais 43 e 44):

<sup>132</sup> Esse elemento idiomático será abordado mais à frente.

<sup>133</sup> Esse elemento idiomático será abordado mais à frente.

<sup>134</sup> Esse elemento idiomático será abordado mais à frente.

<sup>135</sup> Vide **escala cromática descendente de efeito**.



Exemplo musical 43. Tremolo no Quarteto n° 8. Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 8 - Scherzo*, comp. 119-125. Acervo Museu Villa-Lobos.



Exemplo musical 44. Tremolo no Quarteto n° 5. Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 5 - Vivo ed energico*, comp. 15-18. Acervo Museu Villa-Lobos.

Villa-Lobos, em geral, usa o *tremolo* de maneira concisa e pontual, gerando sempre um resultado satisfatório.

### 3.1.6 *Glissandos*

Pelo fato de o violoncelo não ter trastes, faz parte do seu idiomatismo o *portamento*, que é um recurso para se atingir notas distantes, e é muito semelhante ao que acontece com o canto. Existem, entretanto, muitas dúvidas sobre a diferença entre *portamento* e *glissando*. Daniel Leech-Wilkinson, ao falar sobre o *portamento*, afirma que:

(...) embora dependa de um deslizamento contínuo da nota, não está ali para dar ênfase, mas ao contrário, prover um caminho entre uma altura e outra, um caminho que – independentemente de suas vantagens técnicas – parece acrescentar um significado, geralmente uma nuance afetiva (Leech-Wilkinson, 2007, p. 9).

Já o *glissando* não é apenas uma conexão entre duas notas, mas um “evento musical em si mesmo, como se fosse parte da partitura” (Leech-Wilkinson, 2007, p. 9). Portanto, quando um compositor escreve *glissando*, ele quer mais do que uma simples conexão entre duas notas como acontece no *portamento*. O violoncelista e pedagogo francês Paul Bazelaire (1886-1958), que foi professor no Conservatório de Paris<sup>136</sup>, afirmou em seu livro *Pédagogie du Violoncelle* que “O *glissando* é uma mudança de posição voluntariamente lenta com o fim de expressão”<sup>137</sup> (Bazelaire, 1952, p. 77). Nikola Chakalov, em seu livro *La digitación en el violonchelo* (2004), por sua vez afirma que “O característico *glissando* associado a mudanças de posição, também pode ser aproveitado como meio de expressão: em tal caso recebe o nome de *portamento*”<sup>138</sup> (Chakalov, 2004, p. 49). Carneiro (2011) afirma que, no violoncelo, deve-se executar o *glissando* sem articulação, ao contrário do *portamento*. Ou seja, numa mudança de

---

<sup>136</sup> Bazelaire foi professor do célebre violoncelista Pierre Fournier (1906-1986), a quem dedicou a *Suite Francesa* para violoncelo e piano.

<sup>137</sup> Le *glissando* est un *démarché* volontairement ralenti dans un but d’expression.

<sup>138</sup> El característico *glissando* asociado a los cambios de posición también puede aprovecharse como medio de expresión: en tal caso recibe el nombre de *portamento*.

posição, se houver articulação entre as notas de saída e de chegada, será um *portamento*.

Mas se a nota simplesmente escorregar para a próxima, será um *glissando*:

Nas mudanças de posição fala-se de "com *glissando*" ou "sem *glissando*" referindo-se à escuta ou não escuta da viagem [espaço percorrido pelos dedos]. Isto nada tem a ver com o "tipo" de mudança que pode ser *Glissando* ou *Portamento*. A palavra *glissando* é portanto usada em 2 sentidos diferentes e isto muitas vezes confunde. *Glissando* esteticamente (e isto é o essencial) deve dar a impressão de escorregar com 1 só dedo (nota de chegada é + como vogal), no *portamento* o dedo "martela" ou articula a nota de chegada (consoante), ou seja é levado "portato" por um outro que este sim "glissa" na corda até a sua nota (intermediária) na posição de chegada (Carneiro, 2011b).

Tanto no *portamento* quanto no *glissando*, precisamos de uma mudança de posição bem executada. Iberê Gomes Grosso, em sua *Tese de Concurso para Livre Docência da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil*<sup>139</sup>, defende que a mudança de posição, é “um dos mais importantes problemas violoncelísticos” (Grosso, 1949 p. 5). Portanto, para realizarmos um *glissando* ou *portamento* de maneira satisfatória, a mudança de posição tem que ser eficaz, e para que isso aconteça, é necessário um fino controle por parte do executante.

Através de gravações que temos do início do século XX, percebemos que naquela época os *portamentos* eram usados com muita frequência. Com o passar do tempo, foi caindo em desuso e podemos afirmar que, hoje em dia, os *portamentos* chegam a ser evitados: “se se convertem num fenômeno constante, como é o caso de certos tipos de interpretações *sentimentalóides*, tornam-se um presente barato para o ouvido, lamentavelmente presente em alguns dotados e inclusive eminentes violoncelistas”<sup>140</sup> (Chakalov, 2004, p. 53-54). A preocupação com o uso ou não do *portamento* já vem de muito tempo. Os violoncelistas da antiga escola de Dresden já se preocupavam com o correto uso do recurso. Justus Johan Friedrich Dotzauer (1783-1860), desaconselhava o uso do *portamento* em *tuttis* orquestrais, mas recomendava ao

---

<sup>139</sup> Hoje *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro*.

<sup>140</sup> Si se convierten en un fenómeno constante, como es el caso em cierto tipo de interpretaciones “sentimentaloides”, se convierten en un regalo barato para el oído, lamentablemente presente en algunos dotados e incluso eminentes violonchelistas.

solista e justificava da seguinte forma: “pois produz um efeito muito agradável”<sup>141</sup> (Justus Johan Friedrich Dotzauer apud Arizcuren, 1992, p. 67). Seu aluno Friedrich August Kümmer (1797-1879), costumava advertir os alunos do perigo no “uso exagerado do *vibrato*, dos *portamentos* e do *rubato* como meio expressivo”<sup>142</sup> (Friedrich August Kümmer apud Arizcuren, 1992, p. 69). Temos relatos que descrevem como Pablo Casals se preocupava com uma maior limpeza na execução do violoncelo, e, para isso, tentava eliminar o excesso de *portamentos*. Arizcuren afirma que Pablo Casals “limpou a forma de tocar, eliminando boa parte dos amaneirados e afetados *glissandos* e *portamentos* e introduziu uma pureza na afinação desconhecida até então”<sup>143</sup> (Arizcuren, 1992, p. 121). Ou então:

O virtuose e formidável músico catalão Pablo Casals elevou o violoncelo a uma dignidade e nobreza até então desconhecidas; e para tal fim desenvolveu o alargamento dos dedos como complemento do uso do *capotasto* para evitar os pouco nobres *portamentos* na moda então (...) adaptou os meios técnicos a suas grandes aspirações artísticas<sup>144</sup> (Casella e Mortari, 2007, p. 179).

Meneses, em sua recente biografia, lembra que Antonio Janigro (1918-1989), seu mestre, quando gravou o *Concerto para violoncelo e orquestra em si menor, Opus 104* de Dvorak, já usava com parcimônia o *portamento* (lembramos que na citação a seguir, segundo Leech-Wilkinson (2007) e Chakalov (2004), devemos entender os *glissandos* como *portamentos*):

É uma economia de meios muito grande. Você pode dizer que está ultrapassado, ninguém mais faz assim, mas é preciso lembrar da época dele, quando também havia uma ojeriza muito grande pelo *glissando*. Logo antes era para baixo e para cima; com ele veio essa idéia de que *glissando* é algo que precisa ter três razões para fazer. Uma, não, nem duas – mas se me der três, eu deixo você fazer. Quando ele fazia, era um acontecimento (Antonio Meneses apud Sampaio e Medeiros, 2010, p. 116).

---

<sup>141</sup> “pues produce un efecto muy agradable”.

<sup>142</sup> “uso exagerado del vibrato, de los portamentos o del rubato como medios expresivos”.

<sup>143</sup> limpió la forma de tocar eliminando buen porcentaje de los amanerados y efectistas glissandis y portamentis e introdujo pureza em la afinación desconocida hasta entonces.

<sup>144</sup> el virtuoso y formidable músico catalán Pablo Casals elevó el violoncelo a una dignidad y a una nobleza anteriormente desconocidas; y a tal fin ha desarrollado el ensanchamiento de los dedos como complemento del uso del *capotasto* para evitar los pocos noles *portamenti* entonces de moda (...) ha adaptado los medios técnicos a sus grandes aspiraciones estilísticas.

Chakalov (2004) também acredita que os *portamentos* “contribuem para um bom fraseado”<sup>145</sup> (Chakalov, 2004, p. 40).

Há o *portamento* que vem da música folclórica ou popular: “O *portamento*, próprio da viola caipira e do violão rural das valsas chorasas, encontra exposição no *Prelúdio n° 1*, nos *Estudos n° 7 e n° 8*”<sup>146</sup> (Carvalho, 1988 p. 154). Mais à frente o mesmo pesquisador afirma: “O violão que tocava Villa-Lobos era o violão capadócio, seresteiro. Ele era violoncelista, então usava os recursos de *portamentos* e tinha muita agilidade – e tudo o que tocava era diferente da escola espanhola” (Carvalho, 1988, p.161). A técnica do violoncelo, bem como a influência que Villa-Lobos recebeu da música popular, podem ter contribuído para que escrevesse tantos *glissandos*, bem como para o desenvolvimento de seu gosto estético:

Quando Villa-Lobos tinha algo pronto no concerto, ele me deixava ensaiar a passagem. Então ele me dizia, ‘Não, não Aldo. Não desta maneira, dessa maneira’. Ele adorava ouvir *portamento* no violoncelo, não mudanças de posição limpas, conectadas, mas realmente *portamentos*. E ele demonstrava<sup>147</sup> (Aldo Parisot apud Aquino, 2000, p. 24).

Mas se o *portamento* usado com maior ou menor frequência é uma questão estética, o *glissando* não. Este deve ser executado, pois está explicitamente escrito. Para ficar claro, Chakalov (2004) resume dessa maneira:

A diferença entre esses dois termos é de matiz. O *glissando* é, principalmente, um conceito técnico, enquanto o *portamento* é uma característica estética. Além do mais, falamos de *glissando* quando colocamos uma forte intenção no próprio deslizamento, enquanto que no *portamento* a ligação entre as duas notas é de forma mais discreta<sup>148</sup> (Chakalov, 2004, p. 49).

Villa-Lobos escreveu diferentes formas de *glissando*, algumas vezes junto com outro elemento idiomático, como, por exemplo, no quarto movimento do *Quarteto n°*

---

<sup>145</sup> Contribuyen a un buen fraseo.

<sup>146</sup> Obras para violão solo de Villa-Lobos.

<sup>147</sup> When Villa-Lobos had something ready in the concerto, he'd let me try the passage. Then he would say, 'No, no, Aldo. Not that way, this way.' He loved to hear sliding on the cello, not shifting connection, but real slides. And he would demonstrate.

<sup>148</sup> La diferencia entre estos dos términos es de matiz. El *glissando* es, principalmente, un concepto técnico, mientras que el *portamento* es una categoría estética. Además hablamos de *glissando* cuando ponemos una fuerte intención en el propio deslizamiento, mientras que en el *portamento* el enlace entre dos notas tienen lugar de forma más discreta.

16, em que conjuga o *glissando* com *harmônicos* e *timbragem de corda específica*<sup>149</sup>, e no *Quarteto n° 8* no qual conjuga *glissando* com *cordas duplas*<sup>150</sup> (Exemplos musicais 45 e 46):

The image displays a handwritten musical score for Example 45, consisting of two systems of four staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *fz* and *p*. The word *gliss.* is written above several notes, indicating glissando passages. The score is written in a cursive, handwritten style on aged paper. In the second system, there is a circled number '3' followed by the instruction 'Poco MENO (100=♩)'. The staves are arranged in a standard four-staff format, with the top two staves likely representing the first and second violins and the bottom two representing the first and second violas.

Exemplo musical 45. *Glissando* com harmônicos e timbragem de corda específica no *Quarteto n° 16*.  
 Fonte: manuscrito, 1955. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 16 – Molto Allegro*, comp. 25-33. Acervo Museu Villa-Lobos.

<sup>149</sup> Esse elemento idiomático será abordado mais à frente.

<sup>150</sup> Esse elemento idiomático será abordado mais à frente.

*crise. para a prax sem acelerar*

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation is dense with glissando markings ('gliss.') and dynamic markings ('mf', 'pp', 'fz'). The score is written on aged, yellowed paper. At the top, there is a handwritten instruction: 'crise. para a prax sem acelerar'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs, indicating a complex and expressive performance style. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to pianissimo (pp), with some sections marked 'fz' (forzando). The glissando markings are often accompanied by slurs and dynamic markings, suggesting a controlled and gradual change in pitch or timbre.

**Exemplo musical 46. Glissando com cordas duplas no Quarteto n° 8. Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, Quarteto n° 8 - Lento, comp. 46-53. Acervo Museu Villa-Lobos.**

Um exemplo muito conhecido do compositor está no segundo movimento, *Prelúdio (Modinha)* da *Bachianas n° 1* (Exemplo musical 47), no qual o **glissando** pode ser até mesmo executado com muita calma, pois dessa maneira, teremos a impressão de total controle sobre o efeito musical proposto:

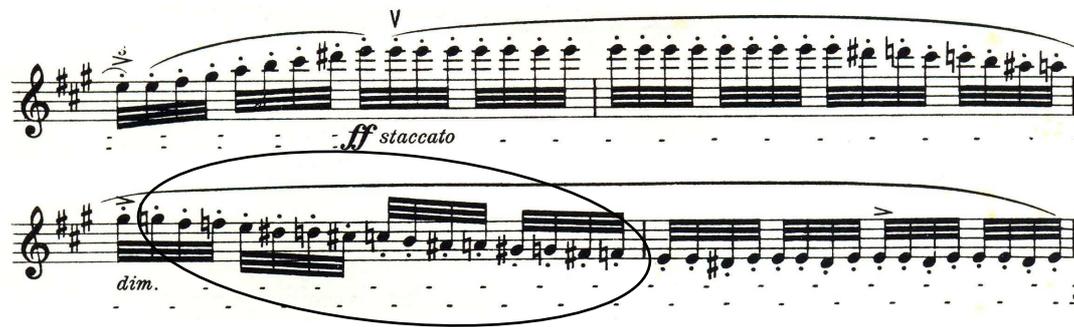
Exemplo musical 47. *Glissando na Bachianas Brasileiras n.º 1*. Fonte: manuscrito, 1947. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n.º 1 - Prelúdio (Modinha)*, comp. 33-54. Acervo Museu Villa-Lobos.

### 3.1.7 Escala cromática descendente de efeito

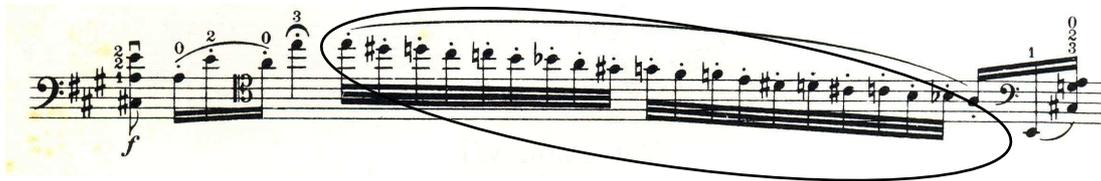
Esse recurso foi usado na *Tocata (O Trenzinho do Caipira)* e em suas composições para violoncelo e orquestra (nos dois *Concertos* e na *Fantasia*). Ela pode ser tocada digitando-se cada nota, mas a escrita sugere um *glissando* descendente, articulando-se com o arco o ritmo escrito.

É bem provável que Villa-Lobos tenha se inspirado nas *Variações Sobre um Tema Rococó* de Tchaikovsky, compositor que Villa-Lobos conhecia pelo menos desde 1908, pois temos um programa desse ano (Figura 4) comprovando que ele executou como violoncelista a *Canção Triste, Opus 40 n.º 2* (1848). Nossa afirmação ganha força quando Lien declara que “É óbvio que vários compositores incluindo Popper, Franck, Debussy, Stravinsky e Tchaikovsky influenciaram Villa-Lobos até 1924, embora ele

tenha negado completamente isso numa entrevista”<sup>151</sup> (Lien, 2003, p. 25). Abaixo, nos Exemplos musicais 48 e 49, podemos constatar a semelhança:



**Exemplo musical 48.** Elemento que Tchaikovsky usou nas *Variações Sobre um Tema Rococó* que possivelmente gerou a escala cromática descendente de efeito. Fonte: Edition Peters [s.d.] Peter I. Tchaikovsky, *Variationen über ein Rokoko-Thema, Opus 33, Var. IV, comp. 16-19.*



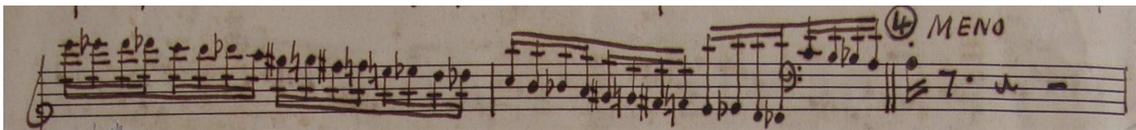
**Exemplo musical 49.** Elemento que Tchaikovsky usou nas *Variações Sobre um Tema Rococó* que possivelmente gerou a escala cromática descendente de efeito. Fonte: Edition Peters [s.d.] Peter I. Tchaikovsky, *Variationen über ein Rokoko-Thema, Opus 33, Var. V, excerto da cadência.*

Em Villa-Lobos, é mantido o mesmo padrão do compositor russo, como observamos nos Exemplos musicais 50, 51 e 52:

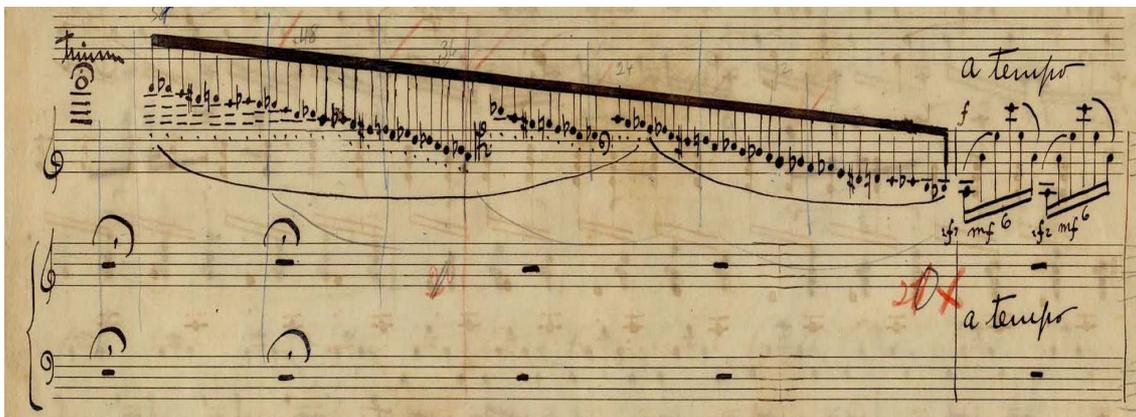


**Exemplo musical 50.** Escala cromática descendente de efeito no *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50.* Fonte: Max Eschig, 1928. Heitor Villa-Lobos, *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Allegro moderato, excerto da cadência.*

<sup>151</sup> It is obvious that various composers including Popper, Franck, Debussy, Stravinsky, and Tchaikovsky had influenced Villa-Lobos until 1924, even though he completely denied it in an interview.



Exemplo musical 51. Escala cromática descendente de efeito na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra – Molto Vivace*, comp. 51-53. Acervo Museu Villa-Lobos.



Exemplo musical 52. Escala cromática descendente de efeito em *O Trenzinho do Caipira*. Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, *O Trenzinho do Caipira*, comp. 85-86. Acervo Museu Villa-Lobos.

No Exemplo musical 53, retirado do *Concerto n° 2*, verificamos que Villa-Lobos conjugou a escala cromática descendente de efeito com *cordas duplas*<sup>152</sup>, escrevendo ao fim um *acorde de três sons*<sup>153</sup>:



Exemplo musical 53. Escala cromática descendente de efeito no *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1953. Heitor Villa-Lobos, *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra*. 1 comp. antes de *Allegro energico* a 1 comp. antes do n° 2 deste mov.. Acervo Museu Villa-Lobos.

<sup>152</sup> Mais à frente analisaremos esse elemento idiomático.

<sup>153</sup> Mais à frente analisaremos esse elemento idiomático.

Ao escrever sobre as passagens contidas nos Exemplos musicais 48 e 49 das *Variações Sobre um Tema Rococó, Opus 33* de Tchaikovsky, Chakalov traz informações pertinentes para a correta execução da **escala cromática descendente de efeito**:

Num rápido spiccato ou sautillé, há a possibilidade de se efetuar um cromatismo unicamente por um deslizamento de um dedo só; se trata de um truque de virtuosidade que apresenta dificuldades de medida devido a tendência da mão a se atrasar quando se move em direção ao cavalete e, contrariamente, a adiantar-se quando vai em direção oposta, tudo isso compromete seriamente a afinação dos semitons. Em tais circunstâncias pode ser de grande ajuda destacar mentalmente o ritmo do grupo básico dando ênfase (rítmica e de afinação) à primeira nota de cada grupo. Essa identificação metronômica dificilmente detectável introduz um elemento de ordem e sistematização no processo de interpretação<sup>154</sup> (Chakalov, 2004, p. 77-78).

### 3.1.8 *Cantabile*

É um dos mais característicos elementos idiomáticos do violoncelo. Devido ao seu som rico em harmônicos, o violoncelo tornou-se um instrumento cantante por natureza. É considerado um dos instrumentos mais próximos da voz humana e essa proximidade potencializa ainda mais este caráter<sup>155</sup>. “O registro explorado na parte do violoncelo é outra conexão entre escrita vocal e instrumental. O registro do violoncelo é naturalmente o mais próximo da voz humana”<sup>156</sup> (Aquino, 2000, p. 36).

Apesar de o violoncelo tocar algumas vezes na mesma altura de um violino, seu agudo soa diferente, pois além de sua caixa de ressonância ser maior, os harmônicos simpáticos das cordas mais graves criam um maior espectro sonoro. O *cantabile* é um

---

<sup>154</sup> En rápido spiccato o sautillé hay la posibilidad de efectuar cromatismos únicamente por el arraste de uno solo dedo; se trata de un truco de virtuosismo que presenta dificultades de medida debido a la tendencia de la mano a retrasarse cuando se mueve hacia el puente y, contrariamente, a avanzarse cuando va en dirección opuesta, todo ello condiciona seriamente la afinación de los semitonos. En tales circunstancias puede ser de gran ayuda subrayar mentalmente el ritmo del ritmo básico haciendo énfasis (rítmico y de afinación) en la primera nota de cada grupo. Esta identificación metronómica dificilmente detectable, introduce un elemento de orden y sistema en el proceso de interpretación.

<sup>155</sup> Possivelmente, em função desta qualidade, Richard Strauss (1864-1949) escolheu o violoncelo para representar o papel principal em seu poema sinfônico *Dom Quixote*.

<sup>156</sup> The register explored in the cello part is another link between vocal and instrumental writing. The register of the cello is by nature the closest to the human voice.

recurso usado por praticamente todos os compositores que escreveram para o violoncelo, do período barroco aos nossos dias: “Durante muito tempo o violoncelo tem sido usado como um meio preferencialmente *cantabile*”<sup>157</sup> (Casella – Mortari, 2007, p. 179). Um bom exemplo do *cantabile* na obra de Villa-Lobos é o início de *O Trenzinho do Caipira* (Exemplo musical 54):



Exemplo musical 54. *Cantabile* em *O Trenzinho do Caipira*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, [s.d.] - Cópia Ivan Azevedo. Heitor Villa-Lobos, *O Trenzinho do Caipira*, comp. 27-46. Acervo Museu Villa-Lobos.

Outros bons exemplos são *O Canto do Cisne Negro* e o *Allegro espressivo* da *Fantasia para violoncelo e orquestra* (Exemplos musicais 55 e 56):



Exemplo musical 55. *Cantabile* em *O Canto do Cisne Negro*. Fonte: Edição Arthur Napoleão, 1917. Heitor Villa-Lobos, *O Canto do Cisne Negro* de *O Naufrágio de Kleônicos*, comp. 1-9.

<sup>157</sup> Durante muchíssimo tiempo el violoncelo há sido um médio preferentemente cantábile.



**Exemplo musical 56. Cantabile na Fantasia para violoncelo orquestra. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, Fantasia para violoncelo e orquestra – Allegro espressivo, comp. 98-127. Acervo particular de Marcelo Salles.**

Ao explorar o *cantabile* no violoncelo, Villa-Lobos potencializou esta característica nata do instrumento. É importante frisar que esse elemento idiomático não é exclusivo do violoncelo, e que Villa-Lobos o usou de forma pertinente também em outros instrumentos.

### 3.1.9 Acordes

Por se tratar de um instrumento melódico, os **acordes** no violoncelo trazem uma expansão importante dos recursos sonoros do instrumento. Esse elemento traz, às composições, riquezas harmônica e timbrística importantíssimas. Porém, a dádiva vem atrelada a um significativo aumento da dificuldade na execução pois, por se tratar de um instrumento sem trastes, ao se tocar um **acorde**, o executante precisa afinar não apenas uma ou duas notas (que é o caso de um intervalo), mas três ou quatro sons. No instrumento com montagem moderna, em função da grande curvatura existente no cavalete, podemos, usando um pouco mais de pressão no arco, fazer soar até três cordas simultaneamente<sup>158</sup>, mas só é possível tocar um **acorde** de quatro sons quando “quebramos”, ou seja, executamos duas notas seguidas das outras duas, e a reverberação das primeiras se funde na das subsequentes, soando um **acorde**. Esse recurso, além de

<sup>158</sup> Esta maneira de se executar o acorde, chamamos de acorde *plaque* e, ao usá-lo, consequentemente a dinâmica tenderá ao forte.

acoplar mais notas à harmonia, aumenta significativamente a potência sonora; por isso muito bem vindo em peças que precisam de mais som, como as que têm acompanhamento de piano ou orquestra. O fato dos **acordes** de três ou quatro sons poderem ser “quebrados”, traz a possibilidade de tocá-los em dinâmica piano, pois não é necessário, para tanger duas cordas, uma forte pressão do arco, como é o caso do **acorde** de três sons *plaqué*<sup>159</sup>. No esquema a seguir, listamos as possibilidades de subdivisão do **acorde**, no qual os números representam a quantidade de cordas tocadas pelo arco:

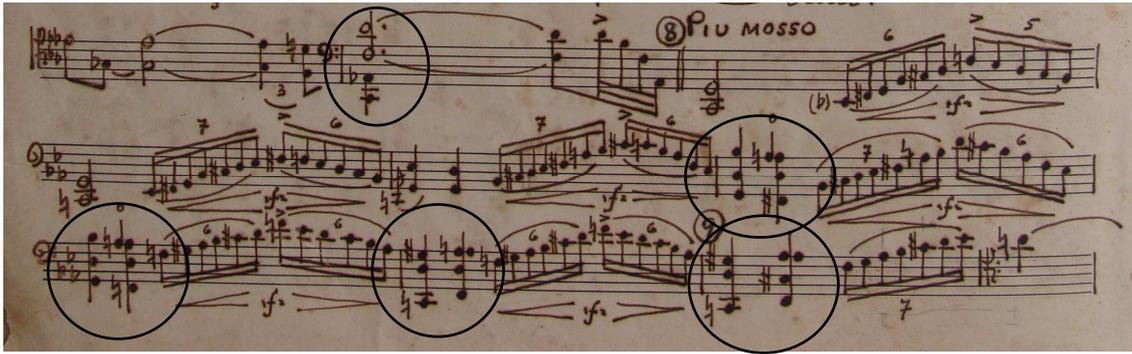
**Quadro 9. Possibilidades de subdivisão dos acordes executados no violoncelo.**

$2+2 = 4$	qualquer dinâmica
$1+3 = 4$	dinâmica tendendo ao forte
$3+1 = 4$	dinâmica tendendo ao forte
$1+2 = 3$	qualquer dinâmica
$2+1 = 3$	qualquer dinâmica

Ao se tocar **acordes** com *pizzicato*, temos a possibilidade de tocá-los *plaqué* ou com cordas distantes, pois, para isso, podemos usar dedos diferentes, como fazem os violonistas, não apresentando, portanto, grandes problemas.

Na obra de Villa-Lobos existe uma constante no uso desse recurso, tanto em música de câmara quanto em peças com orquestra, alguns de dificuldade bastante significativa, como no *Allegro espressivo* da *Fantasia para violoncelo e orquestra* (Exemplo musical 57) e na *Harmonias Soltas* da *Pequena Suíte* para violoncelo e piano (Exemplo musical 58). Nesses exemplos podemos observar diversas maneiras de se tocar **acordes** de três e quatro sons com arco, sendo que a notação de Villa-Lobos, contendo semínimas e mínimas escritas concomitantemente, indica como dividi-los:

<sup>159</sup> Acorde no qual as notas são tocadas simultaneamente, sem arpejá-las.



Exemplo musical 57. Acordes de três e quatro sons na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra* – *Allegro espressivo*, comp. 71-79. Acervo particular de Marcelo Salles.

Violoncello

### 3. Harmonias soltas

Moderato. *(vibrando)*

*p* *cresc.*

*f* *p*

Più mosso. *poco rall.* *a tempo*

*p* *mf*

*(vibrando)*

*cresc.* *f*

*dim.* *p*

Exemplo musical 58. Acordes de três e quatro sons na *Harmonias Soltas*. Fonte: Edição Arthur Napoleão, 1913. Heitor Villa-Lobos, *Pequena Suíte - Harmonias Soltas*.

Na *Fantasia para violoncelo e orquestra*, temos um **acorde** de três sons, mas com uma peculiaridade: as três notas são as mesmas, separadas por oitavas diferentes como segue: sol 1, sol 2 e sol 3 (Exemplo musical 59). Esse recurso é também observado no violão: no *Estudo 11*, o instrumento chega a tocar “a nota mi em cinco cordas distintas” (Amorim, 2009, p. 143).



**Exemplo musical 59.** Acorde em uníssono na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra – Largo*, comp. 92-93. Acervo particular de Marcelo Salles.

No Exemplo musical 60, temos um trecho do *Quarteto n° 3* em que o violoncelo toca **acordes** em *pizzicato* de 4 sons:



**Exemplo musical 60.** Acordes em *pizzicato* no *Quarteto n° 3*, *Opus 59*. Fonte: manuscrito, 1916b. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 3*, *Opus 59 - Scherzo (Pipocas)*, comp. 82-91. Acervo Museu Villa-Lobos.

Este elemento idiomático foi bastante utilizado pelo compositor, pois ele tinha total consciência de sua eficácia. Possivelmente, seu contato com o violão ajudou a despertar esse interesse, já que é um elemento idiomático natural desse instrumento.

### 3.1.10 Arpejos

Encontrado com facilidade em sua obra, o **arpejo** executado no violoncelo tem características diferentes daquele executado na clarineta, por exemplo. A farta vibração que o instrumento possui, traz uma cor especial a esse elemento idiomático. Abaixo, no Exemplo musical 61, está reproduzido o final do *Quarteto n° 7*, no qual Villa-Lobos agrega a esse elemento idiomático, um outro que é o **golpe de arco**, que analisaremos mais adiante:



Exemplo musical 61. Arpejos com golpe de arco no *Quarteto n° 7*. Fonte: manuscrito, 1942. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 7 – Allegro*, 9 comp. 282-284. Acervo Museu Villa-Lobos.

### 3.1.11 Cordas duplas

É uma maneira de aumentar as possibilidades harmônicas das peças. No violoncelo, podemos friccionar duas cordas ao mesmo tempo, e a dificuldade vem do controle da afinação e sonoridade dessas duas notas. Observamos esse recurso usado

especialmente em seus quartetos de cordas, nos quais ele geralmente imprime uma sonoridade quase orquestral, trazendo considerável dificuldade de controle da afinação, pois a cada mudança de posição, a distância entre os dedos mudam, ou seja, a distância entre o 1º e 4º dedos é maior por exemplo, na primeira do que na quarta posição. Um intervalo muito explorado por Villa-Lobos é o de quinta justa, intervalo que, apesar de Chakalov (2004) lembrar que no violoncelo ele tem uma solução mais natural que nos outros instrumentos do quarteto de cordas, não significa que seja de fácil execução. O problema é ter que afinar o intervalo com um mesmo dedo. Geralmente esse intervalo é executado com uma pestana, ou seja, a terceira falange de um dedo é deitada sobre o espelho do violoncelo perpendicularmente, a fim de pressionar duas cordas simultaneamente. Para regular a afinação com essa posição, precisamos mexer com o dedo e, mexendo com ele, alteramos não somente uma nota, mas duas. Explicando melhor: num intervalo de quarta justa, por exemplo, podemos pressionar o fá sustenido 2 na corda Ré com o 3º dedo e o si 2 na corda Lá com o 1º dedo, mas ao perceber uma necessidade de ajuste de afinação, o executante tem a independência de mexer uma ou outra nota. No caso da quinta justa com pestana, não é possível, pois o mesmo dedo pressiona as duas notas. Uma boa solução é, ao corrigir a afinação, não fazê-lo girando a mão ou o dedo, mas imprimindo mais pressão na nota de cima ou na de baixo, o que, muitas vezes, já basta para efetuar a correção da afinação<sup>160</sup>. Abaixo (Exemplo musical 62), temos um trecho do *Quarteto n° 16* no qual podemos observar uma grande sequência de quartas e quintas paralelas:

---

<sup>160</sup> Com o aumento de pressão, o contato do dedo com a corda abrange uma área maior, e com essa expansão, a corda diminui de tamanho, subindo conseqüentemente a afinação.

Exemplo musical 62. Cordas duplas no *Quarteto n° 16*. Fonte: manuscrito, 1955. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 16 - Molto Andante*, comp. 38-46. Acervo Museu Villa-Lobos.

Outra possibilidade que pode ser eficaz, principalmente nas posições mais altas, é usar dois dedos diferentes. É o que Chakalov (2004) chama de *digitação compacta* ou *digitação em contração*. Numa posição básica<sup>161</sup>, a mão do violoncelista, cobre um intervalo de terça menor, portanto, “quando os dedos se comprimem, definindo assim

<sup>161</sup> Entendemos por posição básica a posição da mão esquerda quando esta guarda intervalos de  $\frac{1}{2}$  tom entre cada dedo. Chakalov a chama de “1ª configuração” (Chakalov, 2004, p. 62).

um intervalo menor que uma *terça menor*, devemos chamar de *digitação compacta*<sup>162</sup> (Chakalov, 2004, p. 62). Para usar a *digitação compacta*, no intervalo de quinta justa precisamos mexer na angulação do braço esquerdo para que possamos dar condições aos dois dedos de atingirem as cordas em posição paralela ao cavalete ou pestana. Abaixo (Exemplo musical 63), temos um exemplo do *Quarteto n° 12*, em que se pode usar a *digitação compacta* com sugestão de dedilhado deste pesquisador. Nas Figuras 56 e 57, são exemplificadas as configurações da mão esquerda do executante usando ou não a *digitação compacta*:



**Exemplo musical 63. Cordas duplas com uso da digitação compacta no *Quarteto n° 12*. Fonte: Edição deste pesquisador, 2011. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 12 - Andante maliconico*, comp. 132-135.**



**Figura 56. Posição da mão no trecho do *Quarteto n° 12* reproduzido no Exemplo musical 63 sem o uso da digitação compacta.**

<sup>162</sup> Cuando los dedos se “comprimen” definiendo así un intervalo más pequeño que el de tercera menor deberemos hablar de **digitación compacta**.



**Figura 57. Posição da mão no trecho do *Quarteto n° 12* reproduzido no Exemplo musical 63 com o uso da digitação compacta.**

Esta técnica traz uma ótima possibilidade de controle de afinação, mas, curiosamente, é pouco usada.

### **3.1.12 Cordas soltas**

Villa-Lobos é um dos compositores que, possivelmente, mais usou **cordas soltas** em suas obras, prova que ele escolhia as tonalidades ou regiões tonais favoráveis à utilização desse recurso. Se para aproveitar suas vantagens, Villa-Lobos usou, nas obras para violão, a tonalidade de mi menor, no caso do violoncelo, a tonalidade de dó maior passa a ser a melhor opção. Porém muitas outras tonalidades podem trazer esse benefício, como observamos no Exemplo musical 58, no qual já em 1913-14, Villa-Lobos pensava nisso.

De maneira geral, Villa-Lobos usou tonalidades sem muitas alterações de armadura, possivelmente para facilitar o uso das **cordas soltas**, não só do violoncelo e violão, mas também de outros instrumentos de cordas. Como já foi dito no capítulo anterior, lembremos que dos 70 movimentos de quartetos de cordas escritos por Villa-

Lobos, somente 11 deles contêm alteração de armadura e, se contássemos todas as **cordas soltas** escritas em sua obra para violoncelo, ficaríamos surpresos.

As vantagens do uso das **cordas soltas** são inúmeras, mas uma das principais é a de aumentar a gama sonora do instrumento. O espectro harmônico de uma **corda solta** é muito maior do que o de uma presa. Ao usarmos as **cordas soltas**, estamos deixando o instrumento vibrar em toda sua capacidade, pois por mais que possamos pressionar uma corda, em função de termos o contato dela com a pele, acontece um abafamento, pois a ponta do dedo é bem diferente da pestana do instrumento que é feita geralmente de ébano. Devido à rigidez dessa pestana de madeira, a **corda solta** fica com um timbre mais aberto que a corda presa. Essa diferença de timbre pode ser usada como meio expressivo, ou seja, numa passagem brilhante, tendo-se a possibilidade de usar a **corda solta**, o resultado pode ser satisfatório. Ao contrário, se quisermos imprimir uma cor escura, mesmo que possamos usar uma **corda solta**, prendê-la poderá ser melhor, pois assim teremos um som naturalmente mais aveludado. Vem daí a **timbragem de corda específica**, como veremos mais à frente.

No quarto movimento do *Quarteto n° 5*, temos um exemplo de como Villa-Lobos escreve quando quer a **corda solta**. Observem que a primeira colcheia do segundo compasso do exemplo apresenta o sinal de **corda solta**<sup>163</sup> (Exemplo musical 64):



Exemplo musical 64. Corda solta no *Quarteto n° 5*. Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 5 - Allegro*, comp. 13-16. Acervo Museu Villa-Lobos.

<sup>163</sup> Um compositor, ao sugerir uma **corda solta**, escreve em cima da nota um pequeno círculo idêntico ao usado ao escrever harmônicos.

No exemplo acima, Villa-Lobos provavelmente buscou um efeito que Chakalov considera “um efeito muito particular, reminiscência da sonoridade do órgão”, e esse efeito “se obtém quando uma corda solta é utilizada como uma das vozes que formam um unísono”<sup>164</sup> (Chakalov, 2004, p. 72). No caso abaixo (Exemplo musical 65), porém, Villa-Lobos usa para aumentar o volume sonoro:



Exemplo musical 65. Corda solta no final do *Assobio a Jato*. Fonte: manuscrito, 1950. Heitor Villa-Lobos, *Assobio a Jato - Vivo*, 5 comp. finais. Acervo Museu Villa-Lobos.

Villa-Lobos sabia que, ao usar **cordas soltas**, poderia fazer vibrar amplamente o instrumento e, por conseguinte, aumentar o seu volume sonoro, ajudando na equalização de sua rica, mas muitas vezes pesada orquestração. Amorim nos chama a atenção para esse recurso também usado no violão, mais especificamente no *Estudo 4*, no qual “o uso das cordas soltas como efeito pedal associa-se à intensidade sonora provocada pela vibração das seis cordas do instrumento em dinâmica *ff*” (Amorim, 2009, p. 135). No Exemplo musical 66, podemos ver como Villa-Lobos lidou com esta questão na *Fantasia para violoncelo e orquestra*, quando usa três **cordas soltas** tocadas simultaneamente.

---

<sup>164</sup> Um efecto muy particular, reminiscência de la sonoridad del órgano, se obtiene cuando una cuerda al aire se utiliza como una de las voces que forman un unísono.

59 7 Poco agitato

Picc. 7 Poco agitato

Fl. 7 Poco agitato *arizz.* *8va* *1º solo* *f*

Ob. 7 Poco agitato *f*

E. Hn. 7 Poco agitato *mf*

B♭ Cl. 7 Poco agitato *mf* *f*

B. Cl. 7 Poco agitato *mf*

Bsn. 7 Poco agitato *mf* *div.* *mf*

C. Bn. 7 Poco agitato *mf*

Hn. 1 7 Poco agitato

Hn. 2 7 Poco agitato

♯ Trpt. 1 7 Poco agitato

♯ Trpt. 2 7 Poco agitato

Tbn. 7 Poco agitato *mf*

B. Tbn. 7 Poco agitato

Tuba 7 Poco agitato

Timp. 7 Poco agitato

Cym. 7 Poco agitato

Xyl. 7 Poco agitato

Ipsichid.  
Celesta  
sacord 7 Poco agitato

S. Vcl. 7 Poco agitato *f* *mf* *mf*

Vln. I 7 Poco agitato *pizz.* *via sord.* *arco* *pizz.*

Vln. II 7 Poco agitato *mf* *pizz.* *via sord.* *arco div.* *pizz.*

Vla. 7 Poco agitato *mf* *pizz.* *via sord.* *arco* *pizz.*

Vc. 7 Poco agitato *mf* *pizz.* *via sord.* *arco* *mf* *pizz.*

Cb. 7 Poco agitato *mf* *pizz.* *arco* *mf* *pizz.* *div.*

**Exemplo musical 66. Acordes de cordas soltas na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra* – *Largo*, comp. 59-65.**

Nesse momento, Villa-Lobos, além de usar as três **cordas soltas** tocadas simultaneamente, reduz bastante a orquestra, favorecendo assim, o equilíbrio sonoro.

Além da **corda solta** simples, temos este recurso empregado no que denominamos de **mediadora entre passagens de cordas ou posição**, além da **corda solta** usadas como **pedal**, como veremos a seguir.

### 3.1.13 Cordas soltas como elemento mediador entre mudança de cordas ou posições

É um elemento idiomático frequentemente utilizado por Villa-Lobos, não só nas obras para violoncelo, mas especialmente na escrita para violão. Facilita muito a realização de mudanças de posição, pois ao tocar a corda solta, o executante tem tempo de posicionar corretamente a mão esquerda na próxima posição. É um elemento idiomático derivado diretamente de um instrumento de cordas. Abaixo (Exemplo musical 67), um bom exemplo retirado do *Lent - Animé* do *Choros Bis*, com dedilhados deste pesquisador:



The image shows a musical score for Cello, labeled 'Cello' on the left. It consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a series of chords and melodic lines, with fingerings (1, 4) and slurs indicating phrasing. The second and third staves continue the piece, showing more complex rhythmic patterns and fingerings, including a '5' in the third staff. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

**Exemplo musical 67. Cordas soltas como elemento mediador entre mudança de cordas ou posições no *Choros Bis*. Fonte: Edição deste pesquisador, 2011. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis – Lent-Animé*, comp. 17-21.**

Conforme explicitado na partitura acima, na maioria das vezes que a **corda solta** é usada, o executante efetua a mudança de posição, que é exatamente o que ocorre no

*Estudo n° 12* para violão. A análise abaixo sobre esse estudo, escrita por Salles, pode ser perfeitamente aplicada ao *Choros Bis*:

Nesse trecho (...) são intercalados intervalos iguais (Terça menor), pontuados por intervenções regulares (a cada duas notas) de alturas fixas decorrentes da afinação das cordas soltas do instrumento (...) Como resultado, têm-se dois registros, um *linear*, decorrente da sequência de Terças menores, e outro que lhe é autônomo, ditado pela ação dos dedos<sup>165</sup> na interação característica com o instrumento. Há, desse modo, uma simetria translacional dos dedos 1 e 4 do violonista ao longo da escala e em intervalos regulares (Salles, 2009, p. 48).

Na *Fantasia para violoncelo e orquestra*, além da **cordas soltas como elemento mediador entre mudança de cordas ou posições**, observa-se o uso de uma **digitação similar** (ou nesse caso, **paralelismo vertical**<sup>166</sup>) intercalada por **acordes e cordas soltas**. A **digitação similar** é observada caso se opte por trocar de corda, mas se o executante optar por usar a 3ª corda (Sol) como está sugerido na edição da Associated Music Publishers (1954), esse elemento idiomático deixará de existir, e se estará optando por um outro: **timbragem de corda específica**<sup>167</sup>. Abaixo, no Exemplo musical 68, foi sugerida a **digitação similar**:

The image shows a musical score for Solo Cello. It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Solo Cello' and has a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 7/4. The subsequent three staves are in the bass clef. The music is highly technical, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are numerous fingerings indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics like 'p' (piano) and 'f' (forte) are used. The score includes various musical symbols such as accents, slurs, and ties.

**Exemplo musical 68. Cordas soltas como elemento mediador entre mudança de cordas ou posições com digitação similar na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra* – *Largo*, comp. 80-93.**

<sup>165</sup> No caso do violoncelo, pela ação do arco.

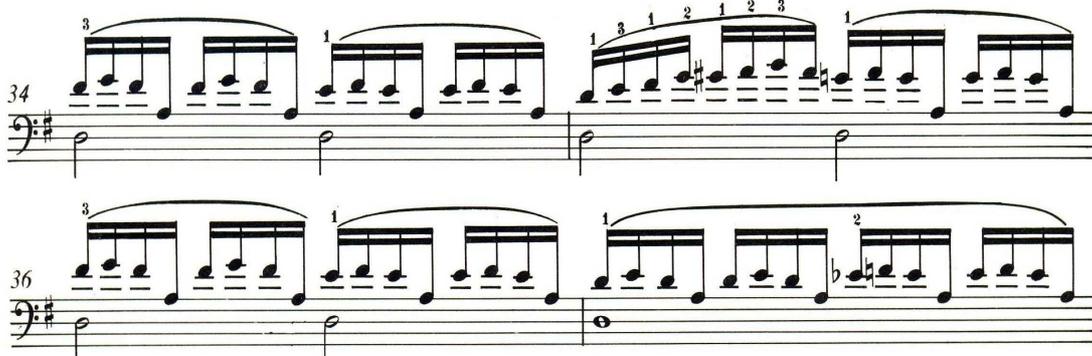
<sup>166</sup> Veremos mais à frente esse elemento idiomático.

<sup>167</sup> Veremos mais à frente esse elemento idiomático.

### 3.1.14 Pedal

É uma maneira não só de expandir a sonoridade do instrumento, mas também de criar uma possibilidade de abertura de vozes, pois no momento em que um **pedal** está sendo executado numa **corda solta**, por exemplo, podemos tocar com o arco em outras cordas, se essas forem vizinhas ou em qualquer uma se forem tocadas com *pizzicato de mão esquerda*. Um **pedal** pode ser executado também com corda presa, mas, dessa maneira, não temos tanta liberdade para executar outras vozes. Villa-Lobos usou esse recurso em muitas de suas obras, e podemos afirmar que é uma de suas características, como defende Salles: “Os pedais são outro aspecto característico da técnica villalobiana em várias obras” (Salles, 2009, p. 227).

Villa-Lobos teve acesso a esse recurso desde sua juventude, pois é explorado por Lee em sua *Gavotte, Opus 112*, peça que o compositor brasileiro executou em alguns recitais<sup>168</sup> (Exemplo musical 69):

The image shows a musical score for the bass clef staff of a piece. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 34 and the second at measure 36. Both systems feature a continuous bass line of eighth notes, which is the 'pedal' technique. The notes are grouped into measures with slurs and fingerings (1, 2, 3) indicated above them. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Exemplo musical 69. Pedal da corda Ré solta na *Gavotte, Opus 112* de Lee. Fonte: Edição Editio Musica Budapeste, 1990. Sebastian Lee, *Gavotte, Opus 112*, comp. 34-37.

No Exemplo musical 70, temos um exemplo de corda solta como **pedal** na parte do violoncelo do *Quarteto de Cordas n° 8*:

<sup>168</sup> Vide programas reproduzidos no Capítulo 1.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, specifically Heitor Villa-Lobos' *Quarteto n.º 8*. The score is written on aged, yellowed paper and consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a circled number '3' above it, and three staves for the violin, viola, and cello. The second system includes a bass clef staff with an '8<sup>a</sup>' marking above it, and three staves for the first violin, second violin, and double bass. The music features a prominent pedal point on the D string of the double bass, which is circled in red in the original image. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'. The overall style is characteristic of early 20th-century manuscript notation.

**Exemplo musical 70. Pedal da corda Dó solta no *Quarteto n.º 8*. Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto de Cordas n.º 8 - Lento*, comp. 19-24.**

Este recurso foi mais tarde usado de forma rebuscada por Britten no movimento *Bordone* da sua *Suíte n.º 1 para violoncelo solo*, *Opus 72*, dedicada a Rostropovich (Exemplo musical 71):

## V BORDONE

Moderato quasi recitativo  
(♩. pesante = 60, ♩. animato = 90)  
*pp* (sempre sostenuto possibile)

*p animato*  
arco

*p*

*p pesante*  
pizzicato

*mf*  
(arco)

*mf*  
(pizz.)

*f*

*p*

*mf*

*dim.*

*p*

*mf*

*p*

*mf cresc.*

\*All the *pizzicato* in this movement is to be played with the 4th finger of the left hand.

\**Pizzicato* в этой части берутся левой рукой, 4-ым пальцем.

**Exemplo musical 71. Pedal da corda Ré solta usada por Britten na *Suíte n° 1 para violoncelo solo*.  
Fonte: Faber Music Limited, 1986. Benjamin Britten, *Suíte for Cello, Opus 72 – Bordone*, comp. 1-12.**

Algumas vezes, esse elemento idiomático não vem de uma nota tocada constantemente, mas de uma passagem em que uma referida nota é tocada de maneira

intermitente, criando, através da regularidade, um efeito de **pedal**. É o que acontece, por exemplo, na *Tocata (O Trenzinho do Caipira)* (Exemplo musical 72):

The image displays a page of handwritten musical notation for the piece 'O Trenzinho do Caipira'. It features ten staves of music, all in bass clef. The notation is characterized by a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, creating a continuous, pulsating sound. This is a classic example of a 'pedal' effect, where a single note (in this case, D) is held or repeated frequently, creating a sustained harmonic background. The manuscript is on aged, yellowed paper with some ink bleed-through from the reverse side.

Exemplo musical 72. Pedal resultante da execução intermitente da corda Dó solta em *O Trenzinho do Caipira*. Fonte: manuscrito [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, *O Trenzinho do Caipira*, do comp. 111-147. Acervo Museu Villa-Lobos.

### 3.1.15 Timbragem de corda específica

No violoncelo, ao se tocar em posições elevadas, se obtém um som distinto, pois a corda fica mais tensa, mudando com isso seu timbre. Sabendo disso, os compositores frequentemente pedem para que os executantes toquem determinadas passagens em tal corda, forçando-os a usarem posições muito altas<sup>169</sup>. Os intérpretes geralmente têm a liberdade de escolher em que corda executarão determinada passagem, mas quando o compositor especifica a corda a ser usada, o caso é diferente. Mesmo que um executante não concorde ou não goste do resultado, por ser uma orientação deixada pelo compositor na partitura, ela deve ser considerada, pelo menos, como alternativa prioritária. Villa-Lobos usou bastante esse recurso e sempre de forma pertinente.

Temos diversos exemplos de **timbragem de corda específica** no *Molto Allegro* do *Quarteto n° 16* e em *O Canto de Capadócio* (Exemplos musicais 73 e 74):

The image displays two pages of handwritten musical notation for a string quartet. The top page shows the first system with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The bottom page shows the second system. The notation includes various dynamics such as *sfz p* and *sfz*, and specific performance instructions like *gliss.* and *gliss.º*. A circled 'C' is present in the bottom left of the first system, and a circled '3' is in the bottom right of the second system. A tempo change marking *Poco MENO (100=♩)* is also visible in the second system.

Exemplo musical 73. Timbragem de corda específica no *Quarteto n° 16*. Fonte: manuscrito, 1958. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 16 – Molto Allegro*, comp. 25-33. Acervo Museu Villa-Lobos.

<sup>169</sup> O recurso é geralmente usado nas cordas mais graves.



**Exemplo musical 74. Timbragem de corda específica em *O Canto do Capadócio*. Fonte: manuscrito, 1930. Heitor Villa-Lobos, *O Canto do Capadócio*, comp. 18-20. Acervo Museu Villa-Lobos.**

É curioso observar que no Exemplo musical 73, Villa-Lobos exige a **timbragem de corda específica** apenas no violoncelo. Na viola, apesar da escrita sugerir solução idêntica à do violoncelo, Villa-Lobos não especifica a corda Dó. Neste caso o executante deverá optar ou pela corda Sol ou corda Dó, já que a nota sol 3 está escrita em harmônico.

Vejamos o exemplo retirado de *O Canto da Nossa Terra* da *Bachianas Brasileiras n° 2*, em que o próprio Villa-Lobos sugere um dedilhado que evita as **cordas soltas**, optando pela **timbragem de corda específica** (Exemplo musical 75):



**Exemplo musical 75. Timbragem de corda específica em *O Canto da Nossa Terra*. Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, *O Canto da Nossa Terra*, comp. 1-12. Acervo Museu Villa-Lobos.**

No sexto compasso desse exemplo, temos duas notas lá que poderiam ser tocadas em **corda solta**, mas Villa-Lobos ao especificar a segunda corda<sup>170</sup>, “*sul D*”,

<sup>170</sup> No violoncelo usa-se a seguinte nomenclatura para as cordas, partindo da mais aguda para a mais grave: **Lá** ou **A** – 1ª corda, **Ré** ou **D** – 2ª corda, **Sol** ou **G** – 3ª corda e **Dó** ou **C** – 4ª corda.

significa que devemos digitar as notas sobre essa corda. O mesmo caso ocorre quando ele sugere no compasso 8, “*sul G*”, quando as notas devem ser tocadas na corda Sol.

### 3.1.16 Exploração de grande extensão do instrumento

Villa-Lobos nunca deixou que uma eventual dificuldade de execução de determinada passagem limitasse sua inventividade. Com isso, é muito frequente em sua obra passagens bastante difíceis, nas quais, em alguns casos, explora em curto espaço de tempo, inúmeros recursos técnicos dos instrumentos. No barroco, o violoncelo era usado basicamente como baixo contínuo ou, se fosse usado como instrumento solista, sua extensão, comparada com a usada atualmente, era relativamente pequena. Essa extensão começou a ser ampliada depois que importantes violoncelistas passaram a escrever obras para o violoncelo, como foi o caso, por exemplo, de Luigi Boccherini (1743-1805). Não foi em toda a sua obra que Villa-Lobos lançou mão desse elemento idiomático, mas, quando o usou, foi de maneira bastante rebuscada. Nos trechos abaixo, temos exemplos de como Villa-Lobos usou o recurso na parte do violoncelo do *Choros Bis* (Exemplo musical 76) e nos instrumentos do *Quarteto n° 16* (Exemplo musical 77):

The image displays two systems of musical notation for a piano and cello. The top system shows the piano accompaniment with dense, rhythmic chords in the right hand and a cello line in the left hand. The cello line includes a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic. The bottom system continues the piano accompaniment and includes an 'ARCO f' marking for the cello, indicating a change in playing technique.

Exemplo musical 76. Exploração de grande extensão do instrumento no *Choros Bis*. Fonte: Max Eschig, 1930. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Moderé*, comp. 21-24.



Exemplo musical 77. Exploração de grande extensão do instrumento no *Quarteto n° 16*. Fonte: manuscrito, 1955. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 16 – Molto Allegro*, 7 comp. finais. Acervo Museu Villa-Lobos.

A **exploração de grande extensão do instrumento** requer do executante um perfeito controle técnico, pois geralmente resulta em passagens de muito virtuosismo.

### 3.1.17 Duas ou mais vozes independentes

É um recurso que promove um extraordinário efeito e possui uma dificuldade de execução compatível com o resultado. É diferente nas **cordas duplas**, quando as vozes geralmente se movem paralelamente ou, quando temos um **pedal**, no qual uma das vozes é sustentada. Aqui, as duas vozes caminham de forma independente. Bach em suas *Súites para violoncelo solo*, por exemplo, usou muitas vezes como método escrever diferentes vozes não concomitantemente, cujo resultado harmônico vinha da

fusão destas vozes, resultado da reverberação das cordas e até mesmo pela dedução do ouvinte. Já Villa-Lobos fez mais uso das notas tocadas simultaneamente, uno rítmicas. É um recurso idiomático que requer profundo conhecimento das possibilidades do instrumento por parte do compositor, a fim de que a execução seja viabilizada. Esse elemento idiomático sempre estará conjugado com outro, como as **cordas duplas** ou os **acordes** de três ou quatro sons. No *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*, temos uma ilustração desse elemento idiomático (Exemplo musical 78):



**Exemplo musical 78. Vozes independentes no *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*. Fonte: Max Eschig, 1928. Villa-Lobos, *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Allegro Moderato*, excerto da cadência.**

### 3.1.18 Movimento convergente das vozes

Dentro da escrita em *zigue-zague* (Salles, 2009, p. 114), Villa-Lobos desenvolveu uma maneira de compor que veio possivelmente de sua experiência como violoncelista. Esse recurso torna nítido as duas vozes, já que elas andam em sentido contrário. Tudo leva a crer que esse elemento brotou do espelho do violoncelo, pois é tão natural sua realização no instrumento que fica difícil imaginar que não tenha sido assim. Além de geralmente ser executado numa mesma posição, o próprio caminho que o arco realiza para conseguir tanger as cordas, produz uma acentuação que ajuda a discernir melhor as diferentes vozes. No *Allegro non troppo* do *Quarteto nº 16* (Exemplo musical 79), este elemento idiomático aparece na parte do violoncelo nos compassos 8-12 e 14 e na viola, no compasso 13. No Exemplo musical 80, retirado da *Dança (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras nº 5*, aparece nas tercinas dos violoncelos da segunda, terceira e quarta estantes:

A' MINDINHA

16º QUARTETO (a cordas) I

H. VILLA-LOBOS  
(Paris, 1955)

Allº non troppo (92º d)

6383

The image shows a handwritten musical score for a string quartet. The title is 'A' MINDINHA' and it is the 16th quartet by Heitor Villa-Lobos, composed in Paris in 1955. The tempo is 'Allº non troppo' and the dynamics are marked 'mf'. The score is in 3/4 time and consists of five staves. The first staff is for Violin I, the second for Violin II, the third for Viola, the fourth for Violoncello, and the fifth for Contrabaixo. The score includes various dynamics such as 'mf', 'p', and 'pp'. There are several circled and boxed sections of the score, highlighting specific musical passages. A circled '1' is also present in the Viola part.

Exemplo musical 79. Movimento convergente das vozes no *Quarteto n° 16*. Fonte: manuscrito, 1955. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 16 – Allegro non Troppo*, comp. 1-14. Acervo Museu Villa-Lobos.

á! li - á! Eh! Sa - ti - á da ma - ta can - ta - dô!  
Ye nest - lings of the sing - ing for - est wilds.

Solo

arco

*f* *p*

=

Li - á! li - á! li - á! li - á!

pizz.

*mf* *pizz.* *mf*

*p* *mf*

*p* unis. *mf*

=

Lá! li - á! li -

unis. arco

pizz. *mf* *pizz.* *mf*

*p* unis. *mf*

Exemplo musical 80. Movimento convergente das vozes na *Dança (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras n° 5*. Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 5 - Dança (Martelo)*, comp. 104-112.

Este elemento idiomático gera uma polarização que, segundo Salles, é “a tensão melódica gerada pela sinuosidade da frase” e que “faz convergir uma espécie de *resolução* sobre uma nota alvo, posicionada no final da frase” (Salles, 2009, p. 116).

### 3.1.19 Golpes de arco

Villa-Lobos não explorou muito esse elemento idiomático, mas de qualquer forma, temos alguns exemplos que mostram que ele não o ignorou. No *Quarteto n° 1*, *Opus 50*, ele escreve “batendo com o arco”, que pode ter um sentido de técnica expandida, mas podemos interpretar como *Battuto col’arco*<sup>171</sup> (Exemplo musical 81):

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. Each staff has the annotation "Batendo com o arco" written above it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "Pizz" and "mf". The score is written on aged, yellowed paper.

Exemplo musical 81. Uma forma de *Battuto col’arco* no *Quarteto n° 1*, *Opus 50*. Fonte: manuscrito, 1915. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 1*, *Opus 50 - Brincadeira*, comp. 30-34. Acervo Museu Villa-Lobos.

No *Quarteto n° 10*, o compositor pede o golpe *saltellato*<sup>172</sup> (Exemplo musical 82) e no *Concerto n° 2* (Exemplo musical 83), um **golpe de arco** fora da corda em

<sup>171</sup> Segundo Dourado, *Battuto col’arco* é uma “execução com a crina do arco, porém deixando a vareta percutir na corda (diferente de *col legno*, executado com a vareta) (Dourado, 2009, p. 68).

<sup>172</sup> “Por alguns considerado a ser executado sobre a corda, na verdade é um golpe fora da corda, uma vez que o arco não é jogado sobre ela, mas salta independentemente a partir dela” (Dourado, 2009, p. 77).

*stacatto* que, segundo Aquino (2000), é uma referência ao berimbau, e que podemos interpretar como um *Ricochet saltato*<sup>173</sup>:



Exemplo musical 82. *Saltellato* no *Quarteto n° 10*. Fonte: manuscrito, 1946. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 10 – Scherzo-Allegro Vivace*, comp. 1-4. Acervo Museu Villa-Lobos.



Exemplo musical 83. *Ricochet saltato* no *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito, 1953. Heitor Villa-Lobos, *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra – Scherzo-Vivace*, comp. 1-17. Acervo Museu Villa-Lobos.

O *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra*, *Opus 50* é possivelmente a obra com o maior número de diferentes **golpes de arco** usados pelo compositor e,

<sup>173</sup> “Termo utilizado por [Alexander] Galamian para designar duas, três ou mais notas articuladas de forma absolutamente rítmica em uma mesma direção” (Dourado, 2009, p. 76).

apesar de Villa-Lobos não explorar sistematicamente os recursos gerados por esse elemento idiomático, os poucos exemplos disponíveis são escritos de forma criativa e pertinente.

### 3.1.20 Harmônicos naturais e artificiais

No violoncelo temos os **harmônicos naturais** e os **artificiais**. Os **naturais** são conseguidos quando se encosta um dedo em cima dos pontos de secção da corda. Ou seja, se por exemplo, dividirmos matematicamente a corda ao meio, teremos a mesma nota uma oitava acima da corda solta; se dividirmos em três, teremos uma décima segunda acima do som original; se dividirmos em quatro, teremos duas oitavas acima e assim por diante. Já os **artificiais**, requerem o uso de uma pestana artificial<sup>174</sup> (geralmente feita ou com o polegar, ou com o 1º dedo), para simular uma corda solta, que a partir desse ponto será dividida com um outro dedo encostando nos pontos de secção da corda. Os **harmônicos artificiais** geralmente usados são os de quarta justa ou de quinta justa. Para realizarmos um **harmônico** de quarta justa, precisamos apenas encostar um dedo uma quarta justa acima da pestana artificial realizada pelo polegar ou 1º dedo. No **harmônico** de quinta justa, é preciso encostar o dedo uma quinta justa acima da pestana. Vamos exemplificar: se pressionarmos com o polegar a nota mi 3, e na quarta justa acima (local onde soa a nota lá 3) encostarmos um dedo, teremos como resultado a nota mi 5 (duas oitavas acima), mas se pressionarmos o polegar no mesmo lugar (mi 3) e encostarmos um dedo numa quinta justa acima (local onde soa o si 3), teremos como resultado a nota si 4. Os **harmônicos** de quinta justa soam mais brilhantes do que os de quarta justa, mas requerem uma abertura de mão muito maior. Uma vantagem dos **harmônicos artificiais** sobre os **naturais** é que os **artificiais**

---

<sup>174</sup> Chalakov (2004) denomina essa pestana artificial de “cejilla virtual – en contraposición a la real, de madera”.

podem produzir qualquer nota, inclusive uma **escala cromática** ou *glissando*, já que o que define o som é a pestana artificial. Os **naturais**, por sua vez, ficam restritos aos pertencentes àquela corda em questão, mas possuem o benefício de terem um som mais cristalino. Os **harmônicos** podem ser executados com arco ou com *pizzicato*.

Os **harmônicos naturais** são um recurso bastante usado por Villa-Lobos e possivelmente é remanescente de seu período como violoncelista, já que ele executou obras que usam em grande escala esse elemento, como a *Gavotte n° 2, Opus 23* de Popper (Figuras 9 e 12). Abaixo (Exemplos musicais 84 e 85), um recorte dessa *Gavotte* e do *Trio n° 2* de Villa-Lobos:



**Exemplo musical 84. Harmônicos naturais na Gavotte n° 2, Opus 23 de Popper. Fonte: Max Eschig [s.d.]. David Popper, Gavotte n° 2, Opus 23. 11 comp. finais.**



**Exemplo musical 85. Harmônicos naturais no Trio n° 2. Fonte: Max Eschig, 1928. Heitor Villa-Lobos, Deuxième Trio (1915), Berceuse-Barcarolla, comp. 122-143.**

Em alguns casos temos grandes extensões escritas para o violoncelo com emprego dos **harmônicos naturais**, como acontece no *Choros Bis*<sup>175</sup> (Exemplo musical 86) ou no *Quarteto n° 2*<sup>176</sup> (Exemplo musical 87). No caso do *Quarteto n° 2*, os **harmônicos** estão em **arpejo**, trazendo para a passagem uma cor bastante diferente.

**Exemplo musical 86. Harmônicos naturais em cordas duplas no *Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1928/29. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis – Lent-Animé*, comp. 44-52. Acervo Museu Villa-Lobos.**

<sup>175</sup> No *Assai moderato* do *Trio n° 3* (1918) para piano, violino e violoncelo, esse elemento idiomático é usado de forma semelhante.

<sup>176</sup> No *Andante* do *Trio para cordas* (1945), há uma passagem muito semelhante.

4

## II Scherzo

*Allegro* (♩ = 184)  
*Armonicos sempre*

Exemplo musical 87. Harmônicos naturais em arpejos no *Quarteto n° 2, Opus 56*. Fonte: manuscrito, 1916. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 2, Opus 56 – Scherzo*, comp. 1-101. Acervo Museu Villa-Lobos.

No manuscrito da parte do violoncelo, há uma indicação de como Villa-Lobos entendia os **harmônicos**<sup>177</sup>. Apesar de a cópia não ser muito nítida, é possível verificar

<sup>177</sup> A partitura da viola também possui indicação semelhante.

que Villa-Lobos precisou criar uma espécie de tabela para melhor entender os **harmônicos naturais** que ele tinha à disposição no violoncelo (Figura 58).



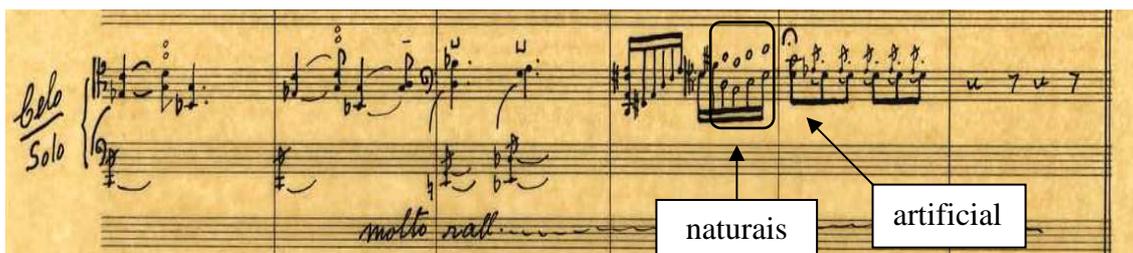
Figura 58. Esquema feito por Villa-Lobos dos harmônicos naturais disponíveis no violoncelo. Fonte: manuscrito, 1916. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 2 – Scherzo*, parte do violoncelo. Acervo Museu Villa-Lobos.

Abaixo (Exemplo musical 88), temos um exemplo retirado do terceiro movimento do *Quarteto n° 3, Opus 59* de Villa-Lobos, no qual os **harmônicos naturais** são tocados em *pizzicatos*:



Exemplo musical 88. Harmônicos naturais tocados com *pizzicato* no *Quarteto n° 3, Opus 59*. Fonte: manuscrito, 1916b. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 3, Opus 59 - Molto Adagio*, comp. 8-10. Acervo Museu Villa-Lobos.

Já os **harmônicos artificiais** são raros na obra do compositor. Dos poucos exemplos que podemos citar, temos dois trechos do *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50* (Exemplos musicais 89 e 90), sendo que no Exemplo musical 89, Villa-Lobos conjuga **harmônicos naturais** e um **artificial**.



**Exemplo musical 89.** Harmônicos naturais e um artificial no *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*. Fonte: manuscrito, 1915a. Heitor Villa-Lobos, *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Allegro com brio*, comp. 173-178. Acervo Museu Villa-Lobos.

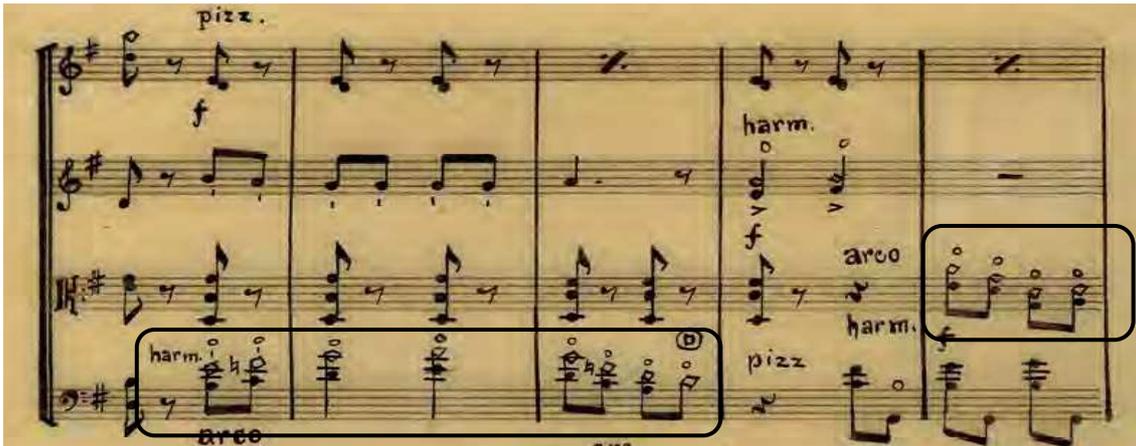


**Exemplo musical 90.** Harmônicos artificiais e um natural no *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*. Fonte: manuscrito, 1915b. Heitor Villa-Lobos, *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Tempo de Gavotta*, comp. 161-166. Acervo Museu Villa-Lobos.

Outros exemplos são da *Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos* (Exemplo musical 91), do *Quarteto n° 5* (Exemplo musical 92) e do *Trio n° 3* (1918) para piano, violino e violoncelo (Exemplo musical 93):



**Exemplo musical 91.** Harmônicos naturais e artificiais na *Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos*. Fonte: manuscrito, 1958. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos – Allegretto Scherzando-Allegro final*, comp. 9-12.



Exemplo musical 92. Harmônicos artificiais e um natural no *Quarteto n° 5*. Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 5 - Poco Andantino*, comp. 31-33. Acervo Museu Villa-Lobos.

49

M. E. 1893

Exemplo musical 93. Harmônicos artificiais no *Trio n° 3*. Fonte: Max Eschig, 1929. Heitor Villa-Lobos, *Trio n° 3* (1918) para piano, violino e violoncelo, *Allegro spiritoso*, comp. 232-256.

Pela frequência com que Villa-Lobos usou os harmônicos, percebemos que ele apreciava sobremaneira esse recurso. Em alguns casos podemos afirmar que o compositor conseguiu, através desse elemento idiomático, efeitos timbrísticos surpreendentes.

### 3.1.21 Ligadura e mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo

É um elemento idiomático que em muitos casos resulta em hemíolas, podendo ainda sugerir mudança de compasso, realçar determinado ritmo ou simplesmente desestabilizar ritmicamente o trecho musical. Villa-Lobos usou diversos meios para produzir tal efeito. Na *Bachianas Brasileiras n° 1*, Villa-Lobos ligou notas de maneira irregular, fazendo uma sequência de semicolcheias (3+3+3+3+4), que completa o ciclo de dois em dois compassos, escritas em oitavas diferentes, produzindo uma mudança de corda que inevitavelmente traz um pequeno acento (Exemplo musical 94):

The image displays two systems of musical notation for Example 94. The first system consists of five staves. The top two staves are for the right hand, with a treble clef and a 3/8 time signature. The first staff begins with a dynamic marking of *p sempre*. The bottom three staves are for the left hand, with a bass clef. A *div.* (divisi) marking is present in the second measure of the bottom staff, with *f* dynamics above and below the notes. The second system also consists of five staves, continuing the musical material. It includes a triplet of eighth notes in the third measure of the top staff and a *p* dynamic marking at the end of the system.

Exemplo musical 94. Ligaduras e mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo na *Bachianas Brasileiras n° 1*. Fonte: Associated Music, 1948. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 1 - Introdução (Embolada)*, comp. 123-132.

Já no *Allegro* do *Quarteto n° 4*, Villa-Lobos escreveu colchetes (bandeirolas) de colcheias invadindo outro compasso, no qual há sequências de cinco colcheias num compasso 2/4. Dessa maneira, sugere uma mudança de compasso: o 2/4 passa a ser um 5/8, resultando portanto, num deslocamento métrico (Exemplo musical 95):

The image displays two systems of handwritten musical notation for a quartet. The first system consists of four staves, each beginning with a 7/7 time signature and a dynamic marking of *mf*. The notation includes various rhythmic patterns, with the instruction *cresc. poco a poco* written across the staves. The second system also consists of four staves, with a time signature change to 7/8 indicated by a circled '15' and the marking *A tempo 1º*. The dynamics in this system are marked *f*. The notation continues with complex rhythmic figures and dynamic markings.

**Exemplo musical 95. Mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo no *Quarteto n° 4*. Fonte: manuscrito, 1917. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 4 – Allegro*, comp. 253-258. Acervo Museu Villa-Lobos.**

Mas qual seria a consequência disso no idiomatismo do instrumento? Numa sequência de colcheias num compasso 2/4, os tempos fortes geralmente caem em um

arco para baixo, que, naturalmente, é, do ponto de vista acústico, mais presente do que no arco para cima. Quando uma acentuação passa a ser em número ímpar, como é o caso do 5/8, a cada cinco notas, a arcada cairá ou para baixo ou para cima. Assim, o arco para cima precisa ter a mesma dinâmica do que o para baixo, necessitando do executante uma atenção redobrada para não realizar acentos indesejáveis. Nesse caso, a mudança de registro que acontece junto das hastes ligadas pelas bandeirolas, ajuda a dar o impulso necessário, que passa a ser até certo ponto desejável.

No *Scherzo* do *Quarteto n° 8*, Villa-Lobos escreveu num compasso 6/8, mudanças de direção de duas em duas notas (em intervalos de quintas justas), e os acentos resultantes das mudanças de cordas, produzem uma hemíola (Exemplo musical 96):

**Exemplo musical 96. Mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo no *Quarteto n° 8*. Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 8 – Scherzo*, comp. 31-36. Acervo Museu Villa-Lobos.**

No *Assobio a Jato*, o violoncelo executa um padrão rítmico de quatro semínimas ligadas de duas em duas, seguidas por duas desligadas. Essa escrita dá a impressão, quando unimos dois compassos para fechar um padrão rítmico, de que estamos num compasso 3/2 e não 3/4, o que vem a criar uma ambiguidade métrica. Interessante observarmos que a flauta executa partes em 3/2 e outras em 3/4, estabelecendo por vezes uma interessante **polirritmia** (Exemplo musical 97):

Exemplo musical 97. Ligaduras e mudanças de cordas desestabilizadoras do ritmo no *Assobio a Jato*. Fonte: manuscrito, 1950. Heitor Villa-Lobos, *Assobio a Jato – Vivo*, comp. 1-30. Acervo Museu Villa-Lobos.

### 3.1.22 Paralelismo horizontal e vertical (digitação similar ou topografia do espelho)

A nomenclatura destes elementos idiomáticos tomamos emprestada de Amorim; que define o **paralelismo horizontal** como “formas que se repetem horizontalmente no braço do instrumento” e **paralelismo vertical** como “desenhos que se repetem verticalmente com a mesma digitação na corda imediatamente superior ou inferior” (Amorim, 2009, p. 167). Foi necessário, porém, adaptar a nomenclatura para o violoncelo, e para tanto, tivemos que inverter os significados, pois em razão da posição de execução dos instrumentos, o **paralelismo horizontal** do violão é o **vertical** do violoncelo, bem como o **vertical** do violão é o **horizontal** do violoncelo. Usando, portanto, a mesma definição de Amorim (2009), mas adaptada para o violoncelo, o resultado é: **paralelismo horizontal** como desenhos que se repetem horizontalmente com a mesma digitação na corda imediatamente superior ou inferior, e **paralelismo vertical** como formas que se repetem verticalmente no braço do instrumento.

É um exemplo de sistema composicional vindo do instrumento, da consequência de uma digitação, já que o dedilhado se mantém idêntico (ou quase), mudando somente de corda (**paralelismo horizontal**), ou de posição, com ou sem mudança de cordas (**paralelismo vertical**). Ou seja, no **paralelismo horizontal**, muda-se de cordas e no **paralelismo vertical**, muda-se de posição, na mesma corda ou não. No caso do piano, esse processo resultou no que é conhecido como **teclas brancas e pretas** ou **topografia do teclado**. No nosso caso, poderíamos chamar esse elemento idiomático de **topografia do espelho**. P. Salles observou que esse recurso foi usado de outras maneiras:

O meio no qual esse processo fica mais claro é na sua música para piano e para violão, cuja realização busca os recursos mais idiomáticos em relação à topografia desses instrumentos. Mas Villa-Lobos também empregou fartamente esse recurso em sua música camerística e orquestral (Salles, 2009, p. 45).

No violão, temos casos como o do *Estudo 12*, no qual, segundo o violonista e pesquisador Marco Pereira,

(...) este Estudo não se sujeita a uma análise harmônica pois seus acordes, movimentando-se paralelamente não sugerem nenhum encadeamento harmônico tradicional. Pode-se dizer até que Villa-Lobos concebeu este *Estudo* através da digitação e em seguida escreveu as notas que daí resultaram (Pereira, 1984, p. 60).

Como no violão, ao se realizar uma digitação similar no violoncelo, se terá como resultado um **paralelismo vertical** ou **horizontal**. No *Choros Bis* temos um nítido exemplo do **paralelismo vertical** concomitante ao das **Cordas soltas como elemento mediador entre passagens de cordas ou posição** (Exemplo musical 98):

The image shows a handwritten musical score for the piece 'Choros Bis' by Heitor Villa-Lobos. The score is written on five staves, with the top two staves for the right hand and the bottom three for the left hand. The music features complex rhythmic patterns and parallelisms. Annotations include:

- A box labeled 'erro' (error) with arrows pointing to specific notes in the second staff.
- A box labeled 'Paralelismo vertical' (vertical parallelism) with arrows pointing to vertical stacks of notes in the second staff.
- A box labeled 'Paralelismo horizontal' (horizontal parallelism) with arrows pointing to horizontal lines of notes across staves.
- Other markings include 'Pizz' (pizzicato), 'ff' (fortissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'f' (forte).

Exemplo musical 98. Paralelismo vertical e horizontal no *Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1928/1929. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis – Lent-Animé*, comp. 17-22. Acervo Museu Villa-Lobos.

Aqui, através do conhecimento do idiomatismo do compositor, detectamos um erro de grafia que podemos explicar da seguinte forma: a sequência da passagem é de

**corda solta** - 1º dedo – 4º dedo (sendo que entre os dedos é mantido um intervalo de terça menor), às vezes em ordem invertida, ou exigindo duas cordas soltas seguidas, harmônicos, etc. Mas as notas pressionadas, sempre produzem intervalo de terça menor. Porém, no terceiro e quarto compassos do Exemplo musical 98, temos uma terça maior (grifada por este pesquisador), levando a crer que Villa-Lobos pode ter esquecido de colocar um sinal de bequadro na nota fá (terceiro compasso) e de bemol no mi (quarto compasso). No segundo caso, ao colocarmos a alteração na nota mi, o **paralelismo horizontal**, que já havia começado desde o início desse compasso, se mantém.

Na peça *Divagação*, escrita para violoncelo, piano e tambor *ad libitum*, temos um outro bom exemplo de **paralelismo horizontal** (Exemplo musical 99):



**Exemplo musical 99. Paralelismo horizontal na *Divagação*. Fonte: manuscrito [s.d.]. Heitor Villa-Lobos, *Divagação*, comp. 38. Acervo Museu Villa-Lobos.**

No 2º movimento do *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra*, *Opus 50*, temos um trecho com **paralelismo horizontal/vertical**. Nos exemplos abaixo reproduzimos além do original, a parte editada para uma melhor visualização (Exemplos musicais 100 e 101):



**Exemplo musical 100. Paralelismo horizontal e vertical no *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra*, *Opus 50*. Fonte: manuscrito, 1915a. Villa-Lobos, *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra*, *Opus 50 – Tempo de Gavotta Assai Moderato*, 3 comp. antes da cadência e excerto desta. Acervo Museu Villa-Lobos.**



**Exemplo musical 101. Paralelismo horizontal e vertical no *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*. Fonte: Max Eschig, 1928. Villa-Lobos, *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Tempo de Gavotta Assai Moderato*, excerto da cadência.**

No terceiro movimento do *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra*, temos o **paralelismo horizontal** com **ligaduras desestabilizadoras do ritmo** como podemos observar no Exemplo musical 102, no qual, no início as ligaduras são de três em três semicolcheias, acompanhando a tercina e, no compasso anterior ao n° 2 de ensaio, são de duas em duas, e a tercina é mantida:



**Exemplo musical 102. Paralelismo horizontal *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito, 1953. Villa-Lobos, *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra – Scherzo, comp. 21-24*. Acervo Museu Villa-Lobos.**

### 3.1.23. Surdina

A **surdina** usada nos dias de hoje, confeccionada em borracha, é de uma praticidade muito grande, pois ela fica presa às cordas, entre o cavalete e o estandarte, não exigindo do executante um esforço muito grande para pegá-la, como é o caso daquelas em madeira, que precisam ser mantidas no bolso ou na estante. Mas por que usamos a **surdina**? Muitos pensam que é somente para abafar o som, quando, na verdade, sua função é mudar o timbre do instrumento, papel que as confeccionadas em madeira exercem muito bem. A forma e o tipo de madeira usados em seu fabrico influenciam substancialmente o resultado sonoro, deixando-o mais anasalado ou mais ácido; mais gutural ou ressaltando os harmônicos superiores, e assim por diante. Por sua

vez, a **surdina** de borracha, exerce mais uma função de abafamento do que de mudança do timbre. Se, de forma análoga, observarmos o quanto uma **surdina** de trompete ou de trompa transforma o som do instrumento, veremos que no caso, do violoncelo, as de borracha são insuficientes.

Villa-Lobos era incansável na busca de novos timbres, e a prova disso é o que acontece, por exemplo, no *Molto Adagio* do *Quarteto n° 3* (Exemplo musical 103), no qual, como vimos no capítulo II, ele pede para “colocar dois dentes da *sordina* afim [sic] de quasi [sic] imitar o som do Corno-Inglês [sic]”, e, na edição da Max Eschig, pede para usar “com *Sordina* (virada)” e como nota de rodapé (Exemplo musical 104), traz a seguinte informação: “pôr a surdina no lado do cavalete a fim de se obter um som muito anasalado imitando o som da cornamusa”<sup>178</sup>:

**Quartetto III**  
**III<sup>o</sup> Tempo**

*Collocar dois dentes de sordina afim de quasi imitar o som do Corno-Inglês  
(Mettez soûvement deux dents de la sordine, afin de quasi imiter la sonorité de Corno-Inglês)*

**H. Villa Lobos**

**Molto Adagio (In 6) (M. 88-1)**

Violon A *Con sordina (virada)*

Violon B *Con sordina* *pp express* *dim*

Alto *Con sordina*

Cello *Con sordina* *mf*

**Exemplo musical 103. Surdina com apenas dois dentes na lateral do cavalete (ou *surdina virada*) no *Quarteto n° 3*, *Opus 59*. Fonte: manuscrito, 1916b. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 3*, *Opus 59 – Molto Adagio*, comp. 1-3. Acervo Museu Villa-Lobos.**

<sup>178</sup> Mettre [sic] la sourdine sur le côté du chavalet afin d’obtenir un son très nasillard imitant la cornemuse (Villa-Lobos, 1916b, p. 26).

## III

Molto adagio (in 6) (M. ♩ = 88)

1<sup>er</sup> Violon  
2<sup>d</sup> Violon  
Alto  
Violoncelle

*p* con Sordina (virada) (1)  
con Sordina (virada) (1) *pp* *espress.* *dim.*  
con Sordina (virada) (1) *p*  
*mf* con Sordina (virada) *mf*

1 harm. Pizz. *mf* 4<sup>o</sup> Corde *mf* legato  
*dim.* harm. 2 *mf* Pizz.

2 Arco *p* *p* *p* Arco *p*

(1) Mettre la sourdine sur le côté du chevalet afin d'obtenir un son très nasillard imitant la cornemuse.

Exemplo musical 104. Surdina com apenas dois dentes na lateral do cavalete (ou *surdina virada*) no *Quarteto n° 3, Opus 59*. Fonte: Edição Max Eschig, 1916. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 3, Opus 59* – *Molto Adagio*, comp. 1-14.

Além do *Quarteto n° 3*, lembremos que Villa-Lobos requer o uso da **surdina virada** no *Prelúdio n° 8 para orquestra de violoncelos*, no *Trio n° 3* e no *Choros n° 7*.



Salles esclarece que “a exploração usualmente feita por Villa-Lobos do contraste entre teclas brancas e pretas do piano implica a justaposição das escalas diatônica e pentatônica” (Salles, 2009, p. 45). É essa justaposição de escalas diatônica e pentatônica que traz ao instrumento de cordas digitações não usuais, exigindo aberturas em posições muitas vezes críticas.

O emprego desse jogo topográfico é o resultado de uma “completa e complexa manipulação de um único meio, de uma maneira excepcional, uma contribuição real da habilidade criativa de Villa-Lobos, não como um compositor exótico ou instintivo, mas um compositor que, como ele próprio sugeriu, trabalha com o mais severo e estrito controle da consciência” (Jamari Oliveira apud Barrenechea e Gerling, p. 65, 2000).

No *Quarteto n° 7* temos um longo trecho no qual Villa-Lobos usa diferentes combinações como B-P-P-B<sup>179</sup> e P-P-B-P (Exemplo musical 107):

The musical score for Example 107 consists of three systems of staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The first system is labeled 'B P P B idem' and shows the beginning of the piece with a forte (*f*) dynamic. The second system is divided into two parts: the first part is marked 'pizz.' (pizzicato) with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and the second part is marked 'ponte' with a pattern 'P P B P'. The third system is marked 'arco' (arco) with a piano (*p*) dynamic. The Cello part is marked 'idem' throughout the piece.

**Exemplo musical 107. Uso das teclas brancas e pretas ao compor o *Quarteto n° 7*. Fonte: Edição deste pesquisador, 2011. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 7 - Allegro Justo*, comp. 128-133.**

<sup>179</sup> Usamos a letra “P” para denominar a tecla preta e “B” para a tecla branca.

A técnica de um determinado instrumento se desenvolve, na maioria das vezes, por causa de compositores que, ao escreverem suas obras, forçam o limite até então estabelecido e aceito pelos executantes. Isso muitas vezes acontece porque os compositores conhecem demais ou de menos os instrumentos. No primeiro caso, eles escrevem conscientemente por saberem ser possível tal solicitação; já no segundo, é exatamente a falta de conhecimento que faz com que eles ultrapassem a barreira até então aceitável, contribuindo às vezes, sem saberem, para o desenvolvimento técnico do instrumento em questão. Temos, porém, mais um caso a ser analisado: o dos compositores que conhecem um determinado instrumento e ao comporem usam um outro como referência. Muitas vezes torna-se fácil identificar, por exemplo, quando um compositor, ao escrever uma peça para violoncelo, deixa transparecer um certo “sotaque” pianístico. Em sua biografia, Meneses cita o caso do *Concerto para Violoncelo, Opus 129* de Robert Schumann:

Schumann optou por uma orquestração mais leve; e, em algumas passagens, o violoncelo está desconfortável, como no último movimento, que não é bem escrito para o solista. Mas esse traço é comum a muitos concertos para violoncelo escritos por não violoncelistas. Muitas vezes fica difícil porque aquilo que estava na mente do autor nem sempre encaixa no instrumento (Antonio Meneses apud Sampaio e Medeiros, 2010, p. 126).

O caso do segundo movimento da *Fantasia para violoncelo e orquestra* é um pouco mais complexo, pois mesmo tendo todas as credenciais necessárias para escrever dentro de uma linguagem violoncelística, Villa-Lobos parece optar por trazer a este movimento um sotaque pianístico, que confere especial dificuldade ao executante. Ao tocarmos a parte do violoncelo solo ao piano, percebemos o uso de um padrão de digitação bem como o uso sistemático das **teclas brancas e pretas**. Portanto, é bem possível que Villa-Lobos tenha escrito trechos desse movimento tendo em vista uma digitação sistemática do piano, respeitando a **topografia do teclado** (Exemplo musical 108).



**Exemplo musical 108.** Notas resultantes do uso da topografia do teclado na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra - Molto Vivace*, comp. 4-9.

Villa-Lobos, por não ter tido uma formação pianística, possivelmente encontrou, através da **topografia do teclado**, uma possibilidade de expandir sua criatividade. Podemos até supor que esse processo composicional seja consequência de dificuldades técnicas que Villa-Lobos tinha ao piano. Bocchino explica que, certa vez, quando estava tocando o *Trio n° 1*, Villa-Lobos ficou impressionado com uma passagem que fez usando os cinco dedos: “Pois dava pros cinco dedos e ele fazia só com três (...) passava um, três dedos, passava outro. Então não dava [para] passar o polegar”. Depois Bocchino conta que Villa-Lobos ao vê-lo tocar com desenvoltura com os cinco dedos, passou a respeitá-lo e completou: “Ele ficou deslumbrado. Aí foi sempre amigo” (Bocchino, 2009).

Em função dessa técnica de composição, alguns elementos pouco usados durante a vida de um violoncelista aqui são solicitados com insistência. É o caso, por exemplo, do uso do 4º dedo em posição de *capotasto* (ou de polegar). Na literatura do violoncelo em geral, ao se chegar à posição de *capotasto*, o 3º dedo assume o papel que o 4º exercia até então por uma simples questão: o ângulo da mão muda. Ao se levantar o cotovelo e mudar o ângulo da mão para que o polegar alcance as cordas que serão abaixadas como se fosse uma pestana, o 4º dedo naturalmente deixa de alcançar a corda. Para que isso volte a acontecer, o executante precisa levar o cotovelo em direção ao espelho do violoncelo, interferindo na angulação dos outros dedos, que passam a ter

uma posição não tão confortável quanto desejada. Nessa posição, o violoncelista passa a ter, segundo Chakalov (2004), “mãos de pianista”. Mais à frente escreve:

A colocação normal da mão nas posições com polegar torna inconveniente a utilização do 4º dedo. A marcação habitual (0-3<sup>180</sup>) das configurações com polegar confere à mão uma posição característica que distorce radicalmente se tentarmos fazer o uso do 4º dedo. O pequeno tamanho deste dedo nos obriga a inclinar a mão em direção ao cavalete até conseguir que o 4º dedo possa pressionar a corda. Com esta nova posição da mão, torna-se possível a utilização do 4º dedo mas provoca simultâneas dificuldades evidentes na colocação dos três dedos intermediários (1, 2 e 3), o que limita consideravelmente o interesse do uso do 4º dedo nas posições de polegar. (Chakalov, 2004 p. 43)<sup>181</sup>

Casella e Mortari (2007) escrevem o seguinte:

Quando o polegar é usado como capotasto a mão se desloca de forma que o 4º dedo (o mais curto) é sacrificado e, [em função disso] frequentemente, não é utilizado; por isso, só como exceção se usam as notas executadas com o 4º dedo, na posição de *capotasto*<sup>182</sup> (Casella e Mortari, 2007, p. 185).

No segundo movimento da *Fantasia para violoncelo e orquestra*, o executante precisa usar o quarto dedo. Curiosamente, ao se deparar com uma situação desta natureza, a insistente prática da posição de exceção, passa a ser percebida como normal, sendo incorporada naturalmente à técnica do instrumento. Enfim a técnica se desenvolve e, juntamente com ela, o idiomatismo do instrumento. O virtuosismo deste movimento, que é uma espécie de *moto perpétuo*, lembra muitas vezes o *Vôo do Besouro* de Nikolai Rimsky Korsakov (1844-1908) e do ponto de vista técnico, traz certa semelhança com a letra “L” do *Concerto n° 1 em lá menor, Opus 33* de Saint-Saëns, como podemos comprovar abaixo, no qual as mudanças de posição assumem

---

<sup>180</sup> Chakalov considera o polegar como j, por isso, quando ele menciona j-3, significa do dedo polegar ao dedo anelar.

<sup>181</sup> La colocación normal de la mano en las configuraciones con pulgar convierte en inconveniente la utilización del dedo 4. El marco habitual (j-3) de las configuraciones con pulgar confiere a la mano una colocación característica que se ve distorsionada radicalmente si intentamos hacer uso del dedo 4. El pequeño tamaño de este dedo nos obliga a inclinar la mano en dirección al puente hasta conseguir que el dedo 4 pueda “pisar” la cuerda. Esta nueva colocación de la mano hace posible la utilización del dedo 4 pero provoca simultáneamente dificultades evidentes en la colocación de los tres dedos intermedios (1, 2 y 3) lo cual limita considerablemente el interés de las configuraciones de pulgar con aplicación del dedo 4.

<sup>182</sup> cuando el pulgar es usado como capotasto la mano resulta desplazada en forma de que el 4º dedo – el más corto – resulta sacrificado y, frecuentemente, no se utiliza; por eso, sólo por excepción se usan las notas ejecutables con el 4º dedo, en la posición con el capotasto.

uma importância vital para a boa realização da passagem (Exemplos musicais 109 e 110):

The image shows a musical score for Example 109, consisting of four staves of music in bass clef. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and contains a triplet of eighth notes, followed by a series of slurred eighth notes with various fingering numbers (1, 2, 3, 1, 2, 1, 1, 1, 1, 2, 1, 3, 1, 2). The second staff continues with slurred eighth notes and includes a *mf* dynamic marking. The third staff features a triplet of eighth notes and continues with slurred eighth notes. The fourth staff concludes the passage with slurred eighth notes and a *dim.* dynamic marking.

Exemplo musical 109. Passagem virtuosística no *Concerto n° 1* de Saint-Saëns. Fonte: Edition Peters, 1974. Camile Saint-Saëns, *Concerto n° 1 em lá menor, Opus 33, 5 comp. antes de L a 12 comp. depois de L.*

The image shows a musical score for Example 110, consisting of four staves of music. The first staff is in bass clef with a *Molto vivace* tempo marking and a triplet of eighth notes, starting with a *mf* dynamic. The second staff is in bass clef and contains slurred eighth notes with various fingering numbers (1, 3, 1, 1, 3, 2, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 1, 2, 3, 1, 1). The third staff is in treble clef and continues with slurred eighth notes and fingering numbers (1, 2, 3, 1, 1, 1, 2, 4). The fourth staff is in bass clef and concludes with slurred eighth notes and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0, 1, 3, 1).

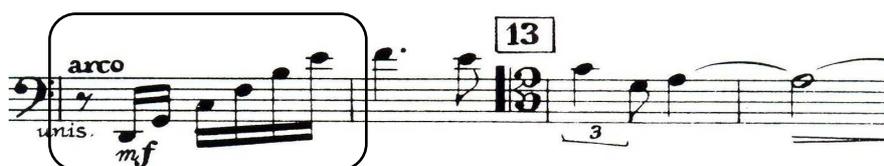
Exemplo musical 110. Passagem virtuosística na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos, 1945: *Fantasia para violoncelo e orquestra – Molto Vivace*, comp. 1-11.

Esse processo composicional, pela frequência com que Villa-Lobos o utilizou, tornou-se um dos mais característicos de sua obra. Mesmo tendo origem na exploração topográfica do piano, ele influenciou de maneira contundente o idiomatismo dos demais instrumentos.

### 3.2.2 Justaposição de quartas

“As justaposições de quartas são muito comuns na música villalobiana, especialmente a partir de 1917” (Salles, 2009, p. 139). De acordo com o mesmo pesquisador, é “uma forma efetiva de evitar a sintaxe tonal” (Salles, 2009, p. 142). Sob ponto de vista técnico, é um elemento idiomático por vezes de difícil execução, pois um arpejo de intervalos de quarta justapostas, num curto espaço de tempo, percorre grande extensão do espelho do instrumento, além de ser “fora de forma”, diferentemente do arpejo da Tríade Diatônica, que pode ser executada em blocos<sup>183</sup>.

Um exemplo de **justaposição de quartas**, é o solo do primeiro violoncelo da *Dança (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras n° 5* (Exemplo musical 111):



Exemplo musical 111. Justaposição de quartas na *Dança (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras n° 5*.  
Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 5 - Dança (Martelo)*,  
comp. 132-135.

<sup>183</sup> Por exemplo, num arpejo de dó maior, é possível numa mesma posição tocar as notas mi – sol – dó. O esquema fica assim: dó1 corda solta, mi1 (1° dedo) – sol1 (4° dedo) – dó2 (2° dedo da corda Sol), mudança de posição, mi2 (1° dedo) – sol2 (4° dedo) – dó3 (2° dedo da corda Ré), mudança de posição, e assim por diante.

Outro exemplo é o início do terceiro movimento do *Quarteto n° 17* (Exemplo musical 112):

Exemplo musical 112. Justaposição de quartas no *Quarteto n° 17*. Fonte: manuscrito, 1957. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 17 – Scherzo*, comp. 1-4. Acervo Museu Villa-Lobos.

Em Villa-Lobos, esse processo composicional possivelmente nasceu das cordas do violão, instrumento com o qual ele tinha muita intimidade, e que possui afinação em quartas<sup>184</sup>.

### 3.2.3 Escrita retratando sons da natureza

Villa-Lobos representou muito bem, em muitas de suas obras, os ruídos da floresta, dos pássaros, das águas:

Cada homem que eu encontro no Brasil representa uma forma estética na concepção musical. Cada pássaro que acode ao meu ouvido é um tema, onde se juntam outros temas invisíveis, imperceptíveis e abstratos, para tornar em forma de música, música de arte. Arte livre como é a nossa natureza. Arte independente como são os pássaros do Brasil. Arte sentimental como são os homens da nossa terra. (Villa-Lobos apud Machado, 1987, p. 93).

<sup>184</sup> Com exceção da segunda para a terceira corda, que são afinadas em terça maior.

Neves escreveu: “(...) Villa-Lobos, o grande apaixonado da natureza, o homem que deixou em sua música a marca indelével de sua terra. Mais do que o cantor do seu povo, Villa-Lobos foi o cantor na natureza de seu país” (Neves, 1977, p. 5). Num concerto organizado em Paris pelo Comité France-Amérique no dia 26 de março de 1974, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo citou Villa-Lobos:

O que me interessa é a natureza do Brasil (...) Penetrando no Nordeste vamos encontrar uma população extremamente miserável, mas que encara a vida com muita filosofia. Muito magros, esses homens parece que se confundem com a natureza que os rodeia. Estamos no Ceará. Lá se canta de uma maneira diferente, utilizando uma espécie de quarto de tom especial. O canto parece sempre desafinado. Se fizermos ouvir a um cantador um acorde perfeito, ele não perceberá a “perfeição”. E não gostará do acorde. Mas se afrouxarmos um pouco a afinação então, ele ficará contente. O que quer dizer que essa gente mais próxima da natureza, do mundo físico, do que das convenções musicais. Tudo isso, todas essas observações, me inspiraram reflexões profundas; e é por esse motivo que eu escrevo música dissonante. Não escrevo dissonante para parecer moderno. De maneira nenhuma. O que escrevo é a consequência cósmica dos estudos que fiz, da síntese a que cheguei para espelhar uma natureza como a do Brasil (Heitor Villa-Lobos apud Azevedo, 1977, p. 131-132).

Esta citação demonstra como Villa-Lobos estava atento ao mundo que o rodeava, e o quanto lhe interessavam os aspectos autênticos da música, ainda livre da “poluição” vinda da metrópole. Em conferência realizada no dia 26 de maio de 1979, em homenagem ao 20º aniversário de falecimento de Villa-Lobos, França (1980) fez uma declaração que até hoje soa extremamente atual:

(...) um aspecto da atualidade de Villa-Lobos que confina com uma mágica: ecologia. No momento em que mais se fala nessas relações de reciprocidade do homem com o meio ambiente, mais ressalta a oportunidade de se declarar que Villa-Lobos foi essencialmente um criador ecológico (França, 1980b, p. 103).

Com estas citações, podemos constatar que Villa-Lobos constantemente procurou traduzir em música tudo que percebia. “Outro elemento sonoro da natureza muito frequente nas composições de Villa-Lobos é o canto dos pássaros, um interesse que Messiaen compartilhou com ele” (Salles, 2009, p. 111), embora se utilizando de linguagem distinta. Os pássaros foram lembrados em muitas peças, como a Araponga

(*Procnias nudicollis*), no segundo movimento *Coral (Canto do Sertão)* da *Bachianas Brasileiras n° 4*. O musicólogo norte-americano Nicolas Slonimsky escreveu: “No segundo movimento das *Bachianas Brasileiras n° 4, Coral*, há um pedal característico em si bemol, que Villa-Lobos explica como a imitação do grito do pássaro selvagem araponga” (Slonimsky, 1971, p. 177).

Na *Dança (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras n° 5*, no texto de Manuel Bandeira, os pássaros citados são: a Cambaxirra (*Troglodytes aedon*), o Bem-te-vi (*Pitangus sulphuratus*), o Irerê (*Dendrocygna viduata*), o Juriti (*Leptotila verreauxi*) e a Patativa (*Sporophila plúmbea*). Como foi explanado no Capítulo 2, o canto de um pássaro que não é citado no texto, porém nos remete ao início da *Dança (Martelo)*, é o canto da Tovaca (*Chamaeza campanisona*), que soa como uma sequência de semicolcheias muito semelhante à partitura escrita por Villa-Lobos (Exemplo musical 113):



**Exemplo musical 113. Escrita que remete ao canto da Tovaca no início da *Dança (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras n° 5*. Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 5 - Dança (Martelo)*, comp. 1-4.**

Manuel Bandeira cita o Sabiá-da-mata, mas o canto do Sabiapoca (*Turdus amaurochalinus*) é que parece ser o traduzido por Villa-Lobos na partitura. Abaixo podemos observar que a cantora necessita entoar sons onomatopéicos que lembram o canto do dito Sabiapoca (Exemplo musical 114).

a! ii - á! Eh! Sa-ti-á da ma-ta can-ta-dô!  
 Ye nest-ings of the sing-ing for-est wilds.

Solo  
 arco  
 pizz.  
 f  
 mf

Li-á! ii-á! ii-á! ii-á!

pizz.  
 unif.  
 mf

Lá! ii-á! ii-

unif.  
 arco  
 pizz.  
 mf

Exemplo musical 114. Sons onomatopéicos na *Dança (Martelo)* da *Bachianas Brasileiras nº 5*. Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras nº 5 - Dança (Martelo)*, comp. 104-112.

Mas o caso mais famoso é o da obra *Uirapuru*. Esse pássaro da Amazônia possui um dos mais belos cantos da fauna brasileira. Canta aproximadamente apenas 15 dias por ano, enquanto faz ninho para atrair a fêmea, e sempre na parte da manhã. Também tem um canto para quando se sente ameaçado.

A esse respeito, diz Negwer:

Ao lado da visão mística dos nativos e do abuso dos colonizadores, Villa-Lobos coloca uma terceira interpretação, ainda hoje muito moderna: a floresta tropical do Amazonas como texto sinestésico único e de grande valor. A eternalização do pássaro do Amazonas, o uirapuru, em uma composição de mesmo nome, é exemplar para isso: o universo do pássaro da floresta tropical não apenas como potencial biológico, mas também como imaginário das artes e da música. O rouxinol da Renascença e do Romantismo europeus, inexistente na América do Sul, foi substituído pelo uirapuru, pelo sabiá e pelo bem-te-vi (Negwer, 2009, p. 277).

Curiosamente, o canto do uirapuru não tem nada a ver com o que Villa-Lobos retratou em sua obra; podemos suspeitar que o compositor nem chegara a conhecer o tão famoso canto<sup>185</sup>. Porém, Villa-Lobos pode ter imaginado representar de maneira poética o canto, não se importando com o original, pois como o compositor dinamarquês Knudage Riiseger (1897-1974) publicou em 23 de março de 1948 no *Berlingske Tidende*, o poema sinfônico *Uirapuru* “descreve as festas de núpcias dos índios nas florestas. Aliás, *Uirapuru* é o título de um nome lendário, um chefe índio que tocava de tal maneira a sua flauta mágica que, irresistivelmente, atraía as jovens e belas índias” (Riiseger, 1970).

Mas nem só de florestas, rios e pássaros é feita a natureza. Temos um exemplo muito interessante na peça *Il Bove*, no qual o violoncelo deve imitar o mugido de um boi (Exemplo musical 115):



**Exemplo musical 115. Escrita que sugere um mugido de boi na peça *Il Bove*. Fonte: Sem Editora. Heitor Villa-Lobos, *Il Bove*, comp. 1-17.**

Aqui temos um exemplo de quanto é importante conhecer a fonte inspiradora de um compositor, pois ao se executar a peça *Il Bove*, o executante imediatamente pensa

<sup>185</sup> O Cd *Cantos de Aves do Brasil*, coletados pelo ornitólogo Jacques Vielliard do Instituto de Biologia, Departamento de Zoologia da Unicamp, já citado anteriormente, traz a gravação do famoso canto do Uirapuru.

no mugido de um boi que o leva a decodificar a partitura de maneira mais eficaz. Sem dúvida alguma, o mesmo ocorre, por exemplo, na *Bachianas Brasileiras nº 5*. Portanto, é imprescindível que o executante procure conhecer o canto dos pássaros citados pelo compositor a fim de melhor evocá-los.

### 3.2.4 Finais em uníssono

O uso do uníssono nos finais de suas obras remonta ao ano de 1913 ou 1915<sup>186</sup>, quando Villa-Lobos compôs seu *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra*, *Opus 50*, mesma época em que executou em recitais como violoncelista, o *Concerto nº 2 em mi menor*, *Opus 24* de Popper. Tanto Popper quanto Villa-Lobos usaram esse recurso (Exemplos musicais 116 e 117):

**Exemplo musical 116.** Final em uníssono do *Concerto nº 2* de Popper. Fonte: Edição Internacional Music Company, 1991. David Popper, *Concerto nº 2 em mi menor*, *Opus 24*, comp. 314-320.

**Exemplo musical 117.** Final em uníssono no *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra*, *Opus 50*. Fonte: Edição Max Eschig, 1928. Heitor Villa-Lobos, *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra*, *Opus 50*, comp. 284-289.

<sup>186</sup> Caso levamos em conta a data que consta no manuscrito, ou na parte editada.

Duarte (2009) afirma:

Apesar de mestre na harmonia tradicional e também contemporânea, é muito curioso observar o fato de que, na maioria das composições de Villa-Lobos, incluindo movimentos de sinfonias, concertos e suítes, o uníssono está presente em cerca de 80% a 90% dos finais. E muitíssimas vezes é com a nota dó (Duarte, 2009, p. 87-88).

Mais tarde, declarou em entrevista concedida em 2010 a este pesquisador, que vê nesse fato uma possível influência do violoncelo, com o seu profundo som da corda Dó solta.

No final do *Scherzo* do *Quarteto n° 8* temos um **final em uníssono** no qual o violoncelo precisa executar cordas duplas com a nota dó (Exemplo musical 118):



**Exemplo musical 118. Final em uníssono do *Scherzo* do *Quarteto n° 8*. Fonte: manuscrito, 1944. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 8 - Scherzo*, 4 comp. finais. Acervo Museu Villa-Lobos.**

De qualquer forma, o que importa, mais do que saber porque ele usou, é saber que ele usou, e muito, essa fórmula. Como mostra a estatística de Duarte (2009), os  **finais em uníssono**  não são só com a nota dó. Como exemplo, temos na *Introdução (Embolada)* da *Bachianas Brasileiras n° 1* um **final em uníssono** com a nota si bemol e na *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n° 5*, um **final em uníssono** com a nota lá (Exemplos musicais 119 e 120):

The image shows a musical score for four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The score is marked with 'allarg.' and 'poco' in the first two measures, followed by 'a' and 'poco' in the next two. The final two measures are marked with 'f' and 'ff' dynamics, and 'div.' and 'unis.' markings. The bottom staff has 'allarg.' and 'poco' markings at the beginning and 'f' and 'ff' at the end.

Exemplo musical 119. Final em uníssono na *Bachianas Brasileiras n° 1*. Fonte: Associated Music, 1948. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 1 – Introdução (Embolada)*, 4 comp. finais.

The image shows a musical score for four staves, labeled I, II, III, and IV. The top staff is in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The score is marked with 'allarg.' and 'a tempo' markings. The final measure is marked with 'pp' and 'ppp' dynamics, and 'arco' markings. The bottom staff has 'allarg.' and 'ppp' markings at the end.

Exemplo musical 120. Final em uníssono na *Ária (Cantilena)* da *Bachianas Brasileiras n° 5*. Fonte: Associated Music, 1947. Heitor Villa-Lobos, *Bachianas Brasileiras n° 5 – Ária (Cantilena)*, 3 comp. finais.

### 3.2.5 Polirritmia

A **polirritmia** de Villa-Lobos, que vai além da superposição de dois e três tempos como acontece na música de Brahms, tem uma peculiaridade em relação aos compositores europeus: tem gíngua<sup>187</sup>. Isso não significa que seja de fácil execução, muito pelo contrário, pois, em geral, sua aparente naturalidade esconde uma imensa complexidade. Em função da natureza do violoncelo, é mais comum essa **polirritmia** mais complexa estar distribuída entre os instrumentos executantes, diferentemente do que acontece por exemplo, nas peças para piano solo. Mas de qualquer forma, se isolarmos a parte do violoncelo, temos estruturas rítmicas mais simples como acontece no *Quarteto n° 10*, no qual ele escreve duas vezes com ritmos diferentes tocados com o

<sup>187</sup> Termo tomado emprestado dos capoeiristas para denotar molejo e naturalidade.

arco, e que requer do executante um controle mais acurado. Assim, a 1ª voz contém a pulsação rítmica em colcheia, e a 2ª voz, em semínima (Exemplo musical 121):

The image displays a handwritten musical score for a quartet, specifically the first system of 'Quarteto n.º 10' by Heitor Villa-Lobos. The score is written on ten staves, with the first two staves representing the first and second voices. The first voice (top staff) features a rhythmic pattern of eighth notes (colcheia), while the second voice (second staff) features a pattern of half notes (semínima). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f), articulation (accents), and performance instructions like 'ARCO' and 'Pizz'. There are also circled numbers 7, 8, and 9, likely indicating measure numbers or specific musical points. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Exemplo musical 121. Duas vozes com ritmo diferente no *Quarteto n.º 10*. Fonte: manuscrito, 1946. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n.º 10 - Molto Allegro*, comp. 89-118. Acervo Museu Villa-Lobos.

O Exemplo musical 121 traz uma dificuldade incomum ao executante, pois as vozes possuem valores diferentes e são ambas escritas com arco. Como possível

solução, devemos ao tocar a corda Dó, imediatamente levar o arco para a corda Sol a fim de executar a outra voz, sem contudo interromper a vibração da primeira.

Exemplos significativos de *polirritmia* em conjunto são os do *Choros Bis* e *Quarteto n° 5* (Exemplos musicais 122 e 123):



Exemplo musical 122. Polirritmia no *Choros Bis*. Fonte: manuscrito, 1928/1929. Heitor Villa-Lobos, *Choros Bis - Moderé*, comp. 18-23. Acervo Museu Villa-Lobos.



Exemplo musical 123. Polirritmia no *Quarteto n° 5*. Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, *Quarteto n° 5 - Poco Andantino*, 5 comp. finais. Acervo Museu Villa-Lobos.

Na *Fantasia para violoncelo e orquestra*, temos outro exemplo que merece ser analisado: o *Allegro non troppo* é em 12/8, no qual os contrabaixos e violoncelos tocam sequências de colcheias, que pela acentuação natural, soam como tercinas de colcheias em um compasso 4/4. Porém, o que torna o fato mais complexo, é que o solista executa sequências de agrupamentos que, por sua organização rítmica, resulta em 6 tempos em cada compasso. Assim, em cada compasso, enquanto a orquestra acentua 4 tempos, o violoncelo solista acentua 6, estabelecendo uma **polirritmia** de 6 contra 4. Completando tudo isso, a passagem é de extrema dificuldade técnica para o solista (Exemplo musical 124):

The image shows a musical score for Example 124, illustrating a polirhythm between the solo cello and the orchestra. The score is written for S.Vlc., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The tempo is 'Allegro non troppo' and the time signature is 12/8. The solo cello part features a triplet of eighth notes that spans six beats, while the orchestra accents every four beats. The score includes dynamics like >p, sfz, and pp, and markings like rall. and pizz.

**Exemplo musical 124. Polirritmia entre o violoncelo solista e acompanhamento da orquestra na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: Edição deste pesquisador, 2008. Heitor Villa-Lobos: *Fantasia para violoncelo e orquestra – Allegro espressivo*, comp. 26-32.**

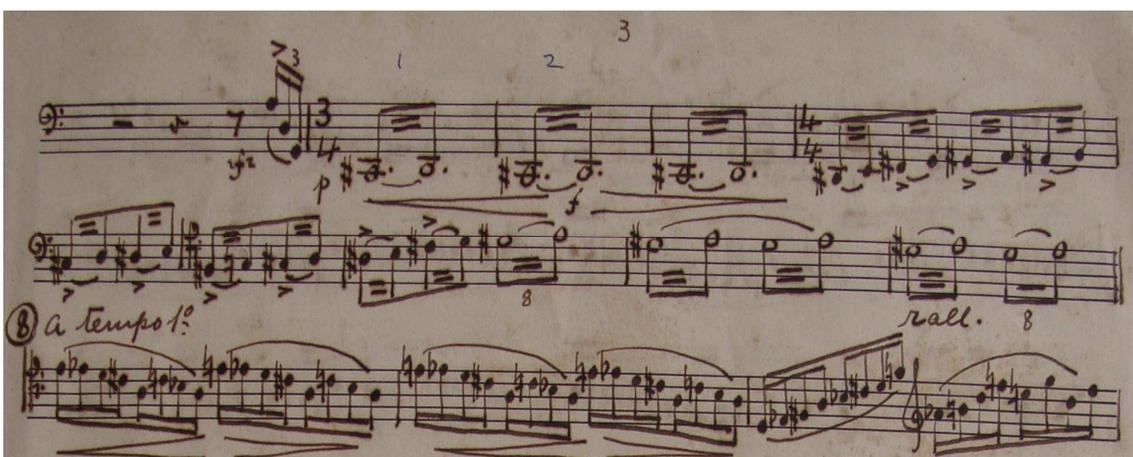
### 3.2.6. Trinado (ou *tremolo*) medido

É como se ele escrevesse por extenso uma passagem de duas notas que se repetem, mas pela velocidade da mesma e também para facilitar a leitura da partitura, Villa-Lobos optou por escrever o trinado que, em função do que se segue, passa a ser um trecho com uma sequência de duas notas tocadas repetidamente, não escritas por

extenso. Os exemplos que detectamos na obra de Villa-Lobos para violoncelo, são triados da *Fantasia para violoncelo e orquestra* (Exemplos musicais 125, 126 e 127):



**Exemplo musical 125.** Trinado medido na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra – Molto Vivace*, comp. 27-33. Acervo particular de Marcelo Salles.



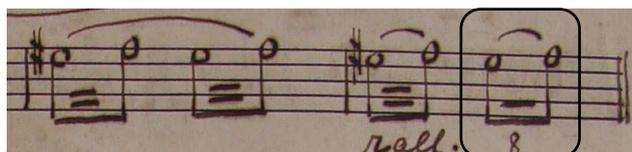
**Exemplo musical 126.** Trinado medido na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra – Molto Vivace*, comp. 105-116. Acervo particular de Marcelo Salles.



**Exemplo musical 127.** Trinado medido na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra – Allegro espressivo*, comp. 82-85. Acervo particular de Marcelo Salles.

A seguir temos um exemplo em que Villa-Lobos escreve um *rallentando*, preparando a volta do tema que reaparece no número 2 de ensaio do *Molto Vivace*. Na

parte manuscrita do solista, Villa-Lobos deixou uma pista de como deve ser executado esse trecho. No momento que ele passa de fusa para semicolcheia e escreve, lembrando, o número 8 (8 semicolcheias), na figura do **trinado medido**, estabelece um padrão que pode ajudar tanto o solista quanto o maestro<sup>188</sup> (Exemplo musical 128):



**Exemplo musical 128. Trinado medido na *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Fonte: manuscrito da parte do violoncelo solo, 1945. Heitor Villa-Lobos, *Fantasia para violoncelo e orquestra – Molto Vivace*, comp. 112-113. Acervo particular de Marcelo Salles.**

Este detalhe só existe no manuscrito, porém, a edição que está sendo preparada e que em breve será lançada pela Academia Brasileira de Música, revisada pelo maestro Roberto Duarte e por este pesquisador, virá com essa pequena, mas importante modificação.

Em muitos casos, Villa-Lobos conjuga os elementos, ou usa em curtíssimo espaço de tempo, muitos deles, como podemos observar no caso abaixo, retirado do *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*, no qual em poucos compassos, ele escreve oito elementos idiomáticos diferentes: **arpejo, acorde, harmônico, glissando, escala cromática descendente de efeito, duas vozes, golpes de arco e notas em pedal** (Exemplo musical 129):

---

<sup>188</sup> Resultando nesse caso, num *rallentando* métrico.



**Exemplo musical 129.** Uso concomitante de diversos elementos idiomáticos no *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*. Fonte: manuscrito, 1915a. Heitor Villa-Lobos, *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 – Allegro Moderato*, comp. 201-215. Acervo Museu Villa-Lobos.

Finalizando, na grande produção de Villa-Lobos, podemos observar muitas outras características de sua escrita para o violoncelo como: uso frequente das tercinas, uso da marcha melódica e harmônica, de *clusters*, cromatismo, escalas em tons inteiros, dentre outras. No entanto, como foi anunciado anteriormente, detivemo-nos nos processos composicionais que mais afetaram o idiomatismo do violoncelo.

## *CONCLUSÃO*

Se o repertório do piano se enriqueceu com as obras de compositores pianistas como Beethoven, Chopin, Liszt e Rachmaninoff, o do violoncelo deve muito a Heitor Villa-Lobos. Os recursos idiomáticos analisados e listados nesta dissertação comprovam que as inovações que Villa-Lobos trouxe para o violoncelo foram conscientes, frutos de pesquisas e de uma íntima relação entre Villa-Lobos compositor e Villa-Lobos instrumentista.

No primeiro capítulo desta dissertação, que teve o intuito de mostrar exatamente o quanto o violoncelo foi presente na vida de Villa-Lobos, desde suas primeiras experiências musicais até sua maturidade, estabelecemos um paralelo entre as obras de outros compositores executadas por ele e suas próprias composições, comprovando que sua obra foi permeável a essas influências. Sempre se faz alusão às influências que a obra de Villa-Lobos sofreu de Puccini, Debussy ou Stravinsky, mas perceber que Sebastian Lee e David Popper fazem parte dessa lista, corrobora a afirmação de que a experiência que ele teve como violoncelista trouxe importantes consequências para as suas composições.

No segundo capítulo, foram listadas as obras em que Villa-Lobos usou o violoncelo (excetuando-se as obras orquestrais como suítes, sinfonias, bailados, dentre outras), trazendo informações peculiares de cada obra, sempre procurando focar o violoncelo e os violoncelistas, e tendo como objetivo preparar o leitor para que, no terceiro capítulo, quando se abordou o idiomatismo propriamente dito, ele estivesse melhor situado.

No terceiro e último capítulo, quando listamos os elementos idiomáticos, selecionamos os que nos pareceram mais significativos, e, para tanto, criamos uma terminologia para muitos deles, já que em alguns casos não encontramos qualquer

referência na bibliografia disponível. Para uma melhor organização, dividimos o idiomatismo em dois tipos: o direto e o indireto.

Para alcançar o objetivo da pesquisa citamos inúmeros itens, retirados de livros, programas, periódicos, entrevistas, encartes de gravações, reportagens, etc.; analisamos e estudamos todas as partituras disponíveis, para delas extraírmos os elementos idiomáticos; comentamos 129 exemplos musicais, muitos deles retirados dos manuscritos de Villa-Lobos; inserimos 58 figuras contendo programas em que o compositor participou como violoncelista e nos quais pudemos observar o repertório executado por ele no violoncelo, epígrafes de partituras com informações relevantes e fotos relativas ao assunto abordado, além de nove quadros listando as obras que Villa-Lobos escreveu para o violoncelo, separados por suas diferentes formações, dois anexos contendo a relação completa destas obras organizadas cronologicamente e a listagem das obras que Villa-Lobos executou ao violoncelo.

Durante toda a dissertação, procuramos ressaltar as informações que tiveram relação com o violoncelo ou com os violoncelistas. Dessa forma, os assuntos foram abordados de modo a valorizar não só a relação de Villa-Lobos com o violoncelo, mas também a relação dos violoncelistas com a obra do compositor.

Sem dúvida, esta pesquisa não exauriu o tema; trata-se apenas do início daquilo que poderia ser uma intensa investigação. Sabemos que ao abordar um assunto tão complexo e amplo, o resultado é certamente incompleto, mas, ao mesmo tempo, se não o fizermos, as informações vão se perdendo com o tempo. Ainda temos testemunhas vivas que conheceram e conviveram com Villa-Lobos e podem dar suas preciosas informações, como aconteceu nesta dissertação: em entrevistas com o maestro Alceo Bocchino e com o violoncelista Peter Dauelsberg, coletamos informações bastante relevantes sobre o compositor.

Como já foi dito, acreditamos que Villa-Lobos usufruiu, durante toda sua vida de compositor, das experiências que teve ao estudar a fundo o violoncelo, e a intenção dessa pesquisa foi, antes de tudo, reunir informações, pela primeira vez, de maneira contextualizada num só trabalho.

Provamos aqui que essa parcela de sua produção composicional merece a mesma abordagem informada e criteriosa adotada pelos estudiosos de sua obra para piano e violão, por exemplo. Elementos idiomáticos como o *pizzicato tocado com o arco simultaneamente*, - que advém diretamente do violoncelo e do violão, instrumento que também contribuiu para o desenvolvimento de seu idiomatismo -, fazem de Villa-Lobos um compositor com qualidades ímpares.

Esperamos que, especialmente os violoncelistas levem em consideração estas informações e compreendam melhor os elementos idiomáticos usados por Villa-Lobos em sua obra para o violoncelo. Dessa maneira poderemos fruir e interpretar melhor sua música, pois com toda a certeza, recursos como estes desenvolvidos por ele, não acontecem por acaso.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADO, Gilberto. Cartas. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 12, p. 95, 1981.
- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Simões, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976.
- AQUINO, Felipe José Avellar de. *Villa-Lobos's Cello Concerto nº 2: a Portrait of Brazil*. 2000. Tese (Doutorado em Música) – University of Rochester, New York.
- ARIZCUREN, Elías. *El Violonchelo, Sus escuelas a través de los siglos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- AZEVEDO, Francisco Orrú. *Fantasia Concertante Para Orquestra de Violoncelos de Heitor Villa-Lobos: Contextualização Histórico-Musical e Análise Idiográfico-Interpretativa*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, UFG.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 2, p. 129-131, 1966.
- \_\_\_\_\_. Evocação de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 10, p. 129-133, 1977.
- BANDEIRA, Manuel. As Canções de Cordialidade In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 1, p. 144-146, 1965.
- \_\_\_\_\_. Villa. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 7, p. 117-118, 1972.
- BARBIROLI, John. Villa-Lobos In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 1, p. 110, 1965.
- BARBOSA, Airton. *Iberê Gomes Grosso, homenagem*. Rio de Janeiro: Sigla, 1979.
- BARBOSA, Valdinha. *Iberê Gomes Grosso, dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.
- BARRENECHEA, Lúcia Silva; GERLING, Cristina Capparelli. *Villa-Lobos e Chopin, o diálogo musical das nacionalidades*. Série Estudos 5. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação da UFGRS, p.11-73, 2000.

- BARROS, Aloysio Paula. Villa-Lobos compositor popular brasileiro In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 10, p. 21-28, 1977.
- BAZELAIRE, Paul. *Pédagogie du Violoncelle*. Paris: Durand, 1952.
- BELLO, Andrade. Pequeno ensaio sobre Heitor Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 11, p. 19-25, 1980.
- BESSLER, Michel. Encarte de *Villa-Lobos: Quartetos de cordas, 1, 2, 3*. Rio de Janeiro: Kuarup discos KCD-045, 1991.
- BETTENCOURT, Gastão de. O Grande Desbravador do Sentido Brasílico da Música. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 4, p. 75-97, 1969.
- BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. *Dois livros sobre Villa-Lobos: musicologia e interpretação*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.
- BLUMENTAL, Felicia. O Festival de Edimburgo. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 1, p. 71-72, 1965.
- BOCCHINO, Alceo. Villa-Lobos, testemunho de um intérprete. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 9, p. 9-18, 1974.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger no Centro de Letras e Artes do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. Rio de Janeiro, 24 de agosto de 2009. MP3 (35 min.).
- BORGES, João Pedro. Encarte de *Villa-Lobos: Quartetos de cordas 12, 13, 14*. Rio de Janeiro: Kuarup discos KCD-051, [s.d.].
- BRAHMS, Johannes. *Piano Trio n° 2*. Berlim: Simrock, 1883.
- BRITTEN, Benjamin. *Suite for Cello, Opus 72*. Londres: Faber Music, 1986.
- CALDEIRA FILHO. Interpretando Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 7, p. 99-110, 1972a.
- \_\_\_\_\_. Villa-Lobos, resposta virá! In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 7, p. 111-113, 1972b.
- CARDOSO, Rosy de Sá. Villa-Lobos no Paraná. In: *Boletim do Instituto Histórico e Geográfico do Paraná*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, v. LVII, p. 139-149, 2006.
- CARNEIRO, Marcio. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger no Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro, 13 e 14 de setembro de 2011.

- \_\_\_\_\_. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por hugopilger@gmail.com em 03 de outubro de 2011a.
- \_\_\_\_\_. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por hugopilger@gmail.com em 05 de outubro de 2011b.
- CARVALHO, Hermínio Bello de. Villa-Lobos e a música popular. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 6, p. 135-150, 1971.
- \_\_\_\_\_. *O Canto do pajé: Villa-Lobos e a música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo: Metal Leve, 1988.
- CASALS, Pablo. Homenagem a Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 1, p. 170, 1965.
- CASELLA, Alfredo; MORTARI, Virgílio. *La tecnica de la orquesta contemporanea*. Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, 2007.
- CATÁLOGO Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.
- CLAPHAM, John. Encarte de *Lynn Harrell, Vladimir Ashkenazy Philharmonia Orchestra-Dvorak/Cello Concerto, Bruch/Kol Nidrei*. London, 1983.
- CHAKALOV, Nikola. *La digitación en el violonchello*. Traducción de Miquel Bernadó. Cornellà Del Llobregat, España: Idea Books, 2004.
- CHASE, Gilbert. Para Heitor Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, vol. 5, p. 73-75, 1970.
- CHECHIM FILHO, Antonio. *Excursão Artística Villa-Lobos*. São Paulo: [s.e.], 1987.
- COZIO. Disponível em <<http://www.cozio.com>> Acesso em 09 out. 2011.
- DAUELSBERG, Peter. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger em sua residência na cidade do Rio de Janeiro, 24 de fevereiro de 2011. MP3 (58 min.).
- DIÁRIO OFICIAL. Pg. 31. Seção 1. DOU de 04/07/1926.
- DIDIER, Aluisio. *Radamés Gnattali*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1996.
- DOURADO, Henrique A.. *O arco dos instrumentos de cordas: breve histórico, suas escolas e golpes de arcos*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.
- DOWNES, Olin. Villa-Lobos e as Fontes do Nacionalismo. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 4, p. 187-193, 1969.
- DUARTE, Roberto. *Revisão das Obras Orquestrais de Heitor Villa-Lobos*. Niterói: EDUFF, 1989.

- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor, 2009.
- \_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger no estúdio deste situado a Rua Silveira Martins nº 30 Ap. 1201. Rio de Janeiro, 24 de abril de 2010. MP3 (2h03min).
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos Digital*. Disponível em <http://www.abmusica.org.br>  
Acesso em: 27 nov. 2011.
- DVORAK, Antonin. *Concerto para violoncelo e orquestra em si menor, Opus 104*. Weisbaden/Leipzig: Breitkopf, 1984.
- ENCICLOPÉDIA da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1977.
- ESTRELLA, Arnaldo. Villa-Lobos na Música de Câmara. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 3, p. 37-46, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Os Quartetos de Cordas de Villa-Lobos*. 1. ed. Museu Villa-Lobos [s.l.], 1970.
- \_\_\_\_\_. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 7, p. 15-17, 1972.
- \_\_\_\_\_. Encarte de *Villa-Lobos: Concurso Internacional de Quarteto de cordas*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes - 020, 1977.
- FANTASIA. In: FIELD, Christopher. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980, v. 6, p. 380-392.
- FLEM, Paul Le. In Memoriam. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 5, p. 149-151, 1970.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 2, p. 73-74, 1966.
- \_\_\_\_\_. O Processo Criador na obra de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 5, p. 53-63, 1970.
- \_\_\_\_\_. Notas de programa de Concurso Internacional de Violoncelo, novembro de 1976. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.
- \_\_\_\_\_. *A evolução de Villa-Lobos na música de câmara*. 2. ed. Rio de Janeiro: MEC – Museu Villa-Lobos, 1979.
- \_\_\_\_\_. Villa-Lobos: o homem através da música. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 11, p. 99-101, 1980a.

- \_\_\_\_\_. Atualidade de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 11, p. 103-105, 1980b.
- \_\_\_\_\_. Encarte de *Villa-Lobos play Villa-Lobos*. Inglaterra: Sanctus SCHS 010, 1998.
- FREITAS E CASTRO, Ênio de. Aspectos da Harmonia e Forma em Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 7, p. 57-78, 1972.
- GARCIA, Chianca de. Heitor Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 5, p. 24-30, 1970.
- GINASTERA, Alberto. Homenagem a Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 3, p. 23-27, 1969.
- GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009.
- GROSSO, Iberê Gomes. *O “Demanché” no Violoncelo*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1949. Tese de Livre Docência.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2. ed. Curitiba: edição do autor, 2009.
- GUIMARÃES, Luiz (Org.). *Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: [s.e.], 1972.
- HENLEY, William. *Universal Dictionary of Violin & Bow Maker*. 2. ed. Tunbridge Wells: Amati, 1997.
- HENRIQUE, Luis. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- HIGINO, Elizete (Org.). *José Guerra Vicente, o compositor e sua obra*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.
- HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos, uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- \_\_\_\_\_. Encarte de *Villa-Lobos: Quartetos de cordas 4, 5, 6*. Rio de Janeiro: Kuarup discos KCD-034, [s.d.]a.
- \_\_\_\_\_. *Villa-Lobos*. Encarte de *Villa-Lobos: obras para violoncelo e piano*. Rio de Janeiro: Ação Social pela Música, [s.d.]b.
- IACOVINO, Mariuccia. O Quarteto de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 1, p. 153-155, 1965.
- IAMAHATA, Kaoru. Oyakata Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 8, p. 100-103, 1973.

- KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- KOSTELANETZ, André. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Tradução de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 1, p. 12, 1965.
- KRIEGER, Edino. Atualidade de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 7, p. 41-56, 1972.
- LAGO, Mario. *Na rolança do tempo*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].
- LEE, Sebastian. *Gavotte, Opus 112*. Budapeste: Editio Musica, 1990.
- LEECH-WILKINSON, Daniel. Portamento e significado musical. *Per Musi*, vol. 15, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, p. 07-25, 2007.
- LIEN, Yi-Shien. *Tradition and Innovation: Analysis and Performance of Selected Compositions for Violoncello by Heitor Villa-Lobos*. 2003. Tese (Doutorado em Música) – University of Maryland.
- LIMA, João de Souza. Meu convívio com Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 3, p. 151-170, 1969.
- LISBOA, Tania. *An Overview of Villa-Lobos compositions for the violoncello*. Música Hodie, v. III, n° 1/2. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, p. 44-51, 2003.
- MACDONALD, Malcolm. *Brahms*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- MACHADO, Maria Célia. *H. Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1987.
- MALARD, Marcio. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger no estúdio deste situado a Rua Silveira Martins n° 30 Ap. 1201. Rio de Janeiro, 10/07/2009. MP3 (46 min.).
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro*. 6. ed. [s.l.]: Ministério da Cultura, Fundação Nacional Pró-Memória, Museu Villa-Lobos, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra*. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005.
- MARX, Walter Burle. Na Morte de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 1, p. 216-217, 1965.
- \_\_\_\_\_. Recordações de Villa-Lobos In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 10, p. 179-186, 1977.

- MENESES, Antonio. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger na Fundação Progresso, Rio de Janeiro, 12/07/2010. MP3 (10 min.).
- MENEZES, Fabiano. *A escrita idiomática em obras para trompa de Blauth, Lacerda, Mendes e Ficarelli / Fabiano Menezes*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.
- MICHAILOVSKY, Alexei. *Publicação eletrônica* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por hugopilger@gmail.com em 15/03/2010.
- MIGNONE, Francisco. Villa-Lobos na música sinfônica. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 3, p. 83-93, 1969.
- MIRANDA, Floresta de. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 6, p. 93-94, 1971.
- MUNIZ, Maria. Villa-Lobos, o fazedor de milagres. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 10, p. 147-152, 1977.
- MURICY, Andrade. *Villa-Lobos, uma interpretação*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos, o florescimento da música brasileira*. Tradução de Stéfano Paschoal. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, o choro e os choros*. 1 ed. São Paulo: Ricordi, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- NÓBREGA, Adhemar. Roteiros de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 4, p. 7-26, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Os Choros de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.
- \_\_\_\_\_. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1976.
- \_\_\_\_\_. A Música de Câmara de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 11, p. 7-18, 1980.
- PAES, Anna. *Satyro Bilhar*. Encarte de *Princípios do Choro*, v. 2. Rio de Janeiro: Acari Records e Biscoito Fino, 2001.
- PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.
- PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.

P. F. Casa da Música: Obras de Saint-Saëns, Revueltas, Villa-Lobos e Schumann no concerto de Antonio Meneses. In: Expresso: Porto, 13/03/2009.

PONGETTI, Henrique. Villa-Lobos retoma seu lugar na Europa. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 6, p. 132-134, 1971.

POPPER, David. *Concerto n.º 2 para violoncelo e orquestra em mi menor, Opus 24*. Nova York: International, 1991.

\_\_\_\_\_. *Gavotte n. 2, Opus 23*. Paris: Max Eschig, [s.d.].

\_\_\_\_\_. *40 Studies, High School (Höhe Schule) of Cello Playing, Opus 73*. Nova York: International, 1982.

PROGRAMA. Programa do concerto de 13 de agosto. Rio de Janeiro, 1904.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 26 de abril. Paranaguá, 1908.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 06 de junho. Rio de Janeiro, 1909.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 07 de setembro. Manaus, 1911.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 15 de abril. Belém do Pará, 1912.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto. Manaus, 1912.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 29 de janeiro. Friburgo, 1915.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 09 de fevereiro, Friburgo, 1915. In: *Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade (1912/1935)*. Rio de Janeiro: Guimarães [s.e.], 1972.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 28 de fevereiro. Friburgo, 1915.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto *Primeira Audição* de 13 de novembro. Rio de Janeiro, 1915.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 05 de janeiro. Rio de Janeiro, 1919.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 04 de julho. Cachoeira Paulista, 1931.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 06 de agosto. Itu, 1931.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de janeiro. Pirajuí, 1932.

\_\_\_\_\_. Programa do concerto de 08 de outubro. Rio de Janeiro, 1946.

PROKOFIEV, Sergei. *Sonata for Violoncello and Pianoforte, Opus 119*. Hamburgo: Leeds Music, 1949.

- PUBLICIDADE. Reclame de concerto em março de 1915. Cantagalo, 1915.
- PUBLICIDADE. Reclame de concerto em 04 de julho de 1931. Cachoeira Paulista, 1931.
- QUAN, Stuart. Plantão no Memorial Hospital em New York. In: *Presença de Villa-Lobos*. Tradução de Adelaide Tapajós. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 1, p. 201-204, 1965.
- REIS, Alceu. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger na Rua Ataulfo de Paiva nº 517, cobertura, Leblon, Rio de Janeiro, 20/09/2011.
- RIISAGER, Knudage. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 5, p. 133-136, 1970.
- RODOLFO, Marcelo. Encarte de *O Raro Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, MVLCD-001, 2004.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído, escutando o século XX*. Tradução de Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROSTROPOVICH, Mstislav. Liner Notes, in *Rostropovich, The Russian Years 1950-1974*. EMI CDs 72017-72029 (released 1997).
- SAINT-SAËNS, Camile. *O Cisne*. Nova York: Carl Fischer, 1907.
- \_\_\_\_\_. *Concerto para violoncelo e orquestra em lá menor, Opus 33*. Frankfurt: Peters, 1987.
- SALLES, Atelisa. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger em seu apartamento situado no Flamengo, Rio de Janeiro, 26/03/2010. MP3 (25 min.).
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009.
- SALLES, Vicente. *A Viagem Maravilhosa de Villa-Lobos*. Brasília: Micro-edição do autor, 1994.
- SAMPAIO, João Luiz; MEDEIROS Luciana. *Antonio Meneses: arquitetura da emoção*. São Paulo: Algor, 2010.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço descente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SANTOS, Turibio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. MEC: Rio de Janeiro, 1975.
- SILVA, José Ivo da. *Vigor Criativo: Villa-Lobos em seu último período - análise de Fantasia em três movimentos em forma de chôros (1958)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

- SLONIMSKY, Nicolas. Heitor Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Tradução de Belkiss de Araújo Góes. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 6, p. 173-179, 1971.
- SOUZA, Marcus Vinicius de. *Trenzinho do Caipira: o Musical e o Poético se Cruzam*. Disponível em <[http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/Vertentes\\_36/marcus\\_vinicius.pdf](http://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/vertentes/Vertentes_36/marcus_vinicius.pdf)> Acesso em 02 fev. 2012.
- TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos, uma revisão. *Brasiliiana*. Rio de Janeiro, número 29, p. 5-14, agosto de 2009.
- TARASTI, Eero. Paradigmas do estudo sobre Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 12, p. 49-67, 1981.
- TCHAIKOVSKY, Peter I. *Variationen über ein Rokoko-Thema, Opus 33*. Londres: Peters, [s.d.].
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6 ed. São Paulo: Art, 1991.
- TONI, Flávia Camargo. *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987.
- VANNES, René. *Dictionnaire Universel des Luthiers*. 9 ed. Spa: Les Amis de la Musique, 2003.
- VIDAL, Pierre. Encarte de *Villa-Lobos: Quartetos de cordas, 15, 16, 17*. Rio de Janeiro: Kuarup discos KCD-042, 1990.
- VILLA-LOBOS, Arminda. Villa-Lobos e o concerto de violão. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 11, p. 135-136, 1980.
- \_\_\_\_\_. Villa-Lobos, seu concerto de harpa. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 12, p. 129-130, 1981.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Pequena Suíte*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*. Paris, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Gavotte-Scherzo*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Gavotte-Scherzo* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1914.
- \_\_\_\_\_. *Romancette* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1914.
- \_\_\_\_\_. *Berceuse* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1915.
- \_\_\_\_\_. *Capricho*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, 1915.

- \_\_\_\_\_. *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1915a.
- \_\_\_\_\_. *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1915b.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 1, Opus 50* (manuscrito). Friburgo, 1915.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 2, Opus 56* (manuscrito - parte viola). Rio de Janeiro, 1915.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 2, Opus 56* (manuscrito - parte violoncelo). Rio de Janeiro, 1915/1916.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 3, Opus 59* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1916a.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 3, Opus 59* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1916b.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 3*. Paris: Max Eschig, 1916.
- \_\_\_\_\_. *Il Bove*. [s.l.], [s.e.], 1916.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 4* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1917.
- \_\_\_\_\_. *O Canto do Cisne Negro*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1917.
- \_\_\_\_\_. *Deuxième Trio*. Paris: Max Eschig, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50*. Paris: Max Eschig, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Choros Bis* (manuscrito). Paris, 1928/1929.
- \_\_\_\_\_. *Poema da Criança e sua Mamã*. Paris: Max Eschig, 1929.
- \_\_\_\_\_. *Suíte Sugestiva*. (manuscrito). Paris, 1929.
- \_\_\_\_\_. *Trio n° 3*. Paris: Max Eschig, 1929.
- \_\_\_\_\_. *Choros Bis*. Paris: Max Eschig, 1930.
- \_\_\_\_\_. *O canto do capadócio* (manuscrito). São Paulo, 1930.
- \_\_\_\_\_. *O canto da nossa terra* (manuscrito). São Paulo, 1931.
- \_\_\_\_\_. *O trenzinho do caipira* (manuscrito). [s.l.], 1931.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 5* (manuscrito). São Paulo, 1931.

- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n° 5* (manuscrito) Rio de Janeiro, 1938.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 6* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1938a.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 6* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1938b.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 7* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 8* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1944.
- \_\_\_\_\_. *Fantasia para violoncelo e orquestra* (manuscrito). Nova York, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 10* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1946.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n° 1* (manuscrito) Rio de Janeiro, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n° 5*. Nova York: Associated Music, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n° 1*. Nova York: Associated Music, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Bachianas Brasileiras n° 9* (manuscrito) Nova York, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Assobio a Jato* (manuscrito). Nova York, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 12* (manuscrito condensado). Nova York, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 12* (manuscrito). Nova York, 1950.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 14* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Nova York: Associated Music Publishers, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 15* (manuscrito condensado). Nova York, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 16* (manuscrito). Paris, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 17* (manuscrito). Rio de Janeiro, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Fantasia concertante para orquestra de violoncelos* (manuscrito). Paris, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Fantasia para violoncelo e orquestra*. Rio de Janeiro: Edição deste pesquisador, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 7*. Rio de Janeiro: Edição de Hugo Vargas Pilger, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 12*. Rio de Janeiro: Edição de Hugo Vargas Pilger, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 14*. Rio de Janeiro: Edição de Hugo Vargas Pilger, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Choros Bis*. Rio de Janeiro: Edição de Hugo Vargas Pilger, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Berceuse* (manuscrito). Rio de Janeiro, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *Capricho* (manuscrito). Rio de Janeiro, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *Divagação* (manuscrito). [s.l.], [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *Elegie* (manuscrito). Rio de Janeiro, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *O canto da nossa terra* (manuscrito). [s.l.], [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *O canto do capadócio* (manuscrito). [s.l.], [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *O trenzinho do caipira* (manuscrito). [s.l.], [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *O trenzinho do caipira* (manuscrito). Cópia Ivan Azevedo, [s.l.], [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *Quarteto n° 18* (manuscrito). [s.l.] [s.d.]

VUILLERMOZ, Emille. Bach no Brasil. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 5, p. 51-52, 1970.

WILSON, ELIZABETH. *Rostropovich: the musical life of the great cellist, teacher, and legend*. Chicago: Ivan R. Dee, 2008.

## ***ANEXO 1***

***Obras para violoncelo e piano executadas por Villa-Lobos***

COMPOSITOR	OBRA	LOCAL E DATA DA APRESENTAÇÃO	PIANISTA ACOMPANHADOR	
Bach/Villa-Lobos	<i>Prelúdio nº 8</i>	06/08/1931- Cine Central de Itu	Souza Lima	
		04/07/1931 - Teatro Municipal de Cachoeira Paulista	Lucilia Villa-Lobos	
	<i>Prelúdio nº 14</i>	01/1932 - Pirajuhy	Souza Lima	
Barreto, Homero	<i>Berceuse</i>	28/02/1915 - Friburgo	Lucilia Villa-Lobos	
		04/07/1931 - Teatro Municipal de Cachoeira Paulista	Lucilia Villa-Lobos	
		06/08/1931 - Cine Central de Itu	Souza Lima	
Braga, Francisco	<i>Romance</i>	04/07/1931 - Teatro Municipal de Cachoeira Paulista	Lucilia Villa-Lobos	
		06/08/1931 - Cine Central de Itu	Souza Lima	
Chopin, Frédéric	<i>Nocturno</i>	1912 - Theatro Amazonas, Manaus	Joaquim França	
Goltermann, Georg	<i>4º Concerto (Adagio e Tarantella)</i>	20/04/1908 - Theatro Santa Celina, Paranaguá	Benedicto Nicoláu dos Santos	
		06/06/1909 - Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro	Ernesto Nazareth	
		1912 - Theatro Amazonas, Manaus	Joaquim França	
	<i>Noturno nº 2</i>	20/04/1908 - Theatro Santa Celina, Paranaguá	Benedicto Nicoláu dos Santos	
Fauré, Gabriel	<i>Berceuse</i>	1912 - Theatro Amazonas, Manaus	Joaquim França	
Lee, Maurice	<i>Gavotte Louis XV, Opus 54</i>	12/01/1903 – Club Bouquet, Rio de Janeiro	Emília Neves	
		13/08/1904 - Grêmio Instrução e Arte, Rio de Janeiro	Alberto Mota	
Lee, Sebastian	<i>Gavotte, Opus 112</i>	20/04/1908 - Theatro Santa Celina, Paranaguá	Benedicto Nicoláu dos Santos	
		05/04/1912 - Theatro da Paz, Belém	Ettore Bosio	
Napoleão, Arthur	<i>Romance, Opus 71</i>	07/09/1911 - Theatro Amazonas, Manaus	?	
Papin, Georges	<i>Preludio</i>	09/02/1915 - Salão do Cinema Odeon, Friburgo	Lucilia Villa-Lobos	
Popper, David	<i>Arlequim, Opus 3, nº1</i>	05/04/1912 - Theatro da Paz, Belém	Ettore Bosio	
		<i>Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra em mi menor, Opus 24</i>	09/02/1915 - Salão do Cinema Odeon, Friburgo	Lucilia Villa-Lobos
			28/02/1915 - Friburgo	Lucilia Villa-Lobos

	<b>Gavotte n° 2 em Ré Maior, Opus 23</b>	1912 - Theatro Amazonas, Manaus	Joaquim França	
		28/02/1915 – Friburgo	Lucilia Villa-Lobos	
	<b>Pourquoi [Warum] (Scenes du Carnaval)</b>	20/04/1908 - Theatro Santa Celina, Paranaguá	Benedicto Nicoláu dos Santos	
	<b>Scenes du Carnaval (?)</b>	20/04/1908 - Theatro Santa Celina, Paranaguá	Benedicto Nicoláu dos Santos	
	<b>Tarantella, Opus 33</b>	07/09/1911 - Theatro Amazonas, Manaus	?	
		1912 - Theatro Amazonas, Manaus	Joaquim França	
		29/01/1915 - Theatro D. Eugênia, Friburgo	Lucilia Villa-Lobos	
		01/1932 – Pirajuhy	Souza Lima	
	<b>Ratez, Emile Pierre</b>	<b>Fantaisie Ibérique, Opus 51</b>	07/09/1911 - Theatro Amazonas, Manaus	?
			29/01/1915 - Theatro D. Eugênia, Friburgo	Lucilia Villa-Lobos
<b>Saint-Saëns, Camile</b>	<b>O Cisne</b>	06/06/1909 - Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro	Ernesto Nazareth	
<b>Tchaikovsky, Piotr Ilitch</b>	<b>Chanson Triste, Opus 40, n° 2</b>	20/04/1908 - Theatro Santa Celina, Paranaguá	Benedicto Nicoláu dos Santos	
		01/1932 – Pirajuhy	Souza Lima	
<b>Villa-Lobos, Heitor</b>	<b>Capricho</b>	28/02/1915 - Friburgo	Lucilia Villa-Lobos	
		04/07/1931 - Teatro Municipal de Cachoeira Paulista	Lucilia Villa-Lobos	
		06/08/1931- Cine Central de Itu	Souza Lima	
		01/1932 – Pirajuhy	Souza Lima	
	<b>O Trenzinho do Caipira</b>	04/07/1931 - Teatro Municipal de Cachoeira Paulista	Lucilia Villa-Lobos	
		06/08/1931- Cine Central de Itu	Souza Lima	
		01/1932 – Pirajuhy	Souza Lima	
	<b>Pequena Sonata, Opus 20</b>	29/01/1915 - Theatro D. Eugênia, Friburgo	Lucilia Villa-Lobos	
	<b>Pequena Suíte</b>	05/01/1919 - Salão Nobre da Associação dos Empregados no Commercio, Rio de Janeiro	Robert Soriano	
	<b>Sonhar</b>	04/07/1931 - Teatro Municipal de Cachoeira Paulista	Lucilia Villa-Lobos	
		06/08/1931- Cine Central de Itu	Souza Lima	
		01/1932 – Pirajuhy	Souza Lima	

## ***ANEXO 2***

### ***Listagem das obras para violoncelo de Villa-Lobos***

ANO	OBRA	MOVIMENTOS
1907	<i>Cânticos Sertanejos</i> para quinteto de cordas e piano	
1909	<i>Ave Maria</i> (partitura não localizada) para canto, violoncelo e órgão	
1910	<i>Fuga – Bach</i> (partitura não localizada)	
1910	<i>Prelúdio em fá sustenido menor</i> (Chopin) - (partitura não localizada) para violoncelo e piano	
1911	<i>Trio n° 1</i> para piano, violino e violoncelo	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Andante sostenuto</i> III - <i>Scherzo Vivace - Scherzo</i> IV - <i>Allegro non troppo e Rondo final</i>
1912-1913	<i>Suíte para quinteto duplo de cordas, Opus 25</i>	I - <i>Tímida</i> II - <i>Misteriosa</i> III - <i>Inquieta (Air de Ballet)</i>
1913	<i>Pequena Sonata, Opus 20</i> (partitura não localizada) para violoncelo e piano	
1913	<i>Prelúdio n° 2, Opus 20</i> para violoncelo e piano	
1913	<i>Trio para piano, flauta e violoncelo, Opus 25</i> (partitura não localizada)	
1913-1914	<i>Pequena Suíte</i> para violoncelo e piano	I - <i>Romancette</i> II - <i>Legendária</i> III - <i>Harmonias Soltas</i> IV - <i>Fugatto (all'antica)</i> V - <i>Melodia</i> VI - <i>Gavotte-Scherzo</i>
1914	<i>Ave Maria n° 6</i> para canto e quarteto de cordas	
1914	<i>Danças Características Africanas</i> para flauta, clarinete em si bemol, piano, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo	I - <i>Farrapós</i> (Dança dos Moços)

1914	<i>Sonhar, Opus 14</i> para violoncelo e piano	
1915	<i>Berceuse, Opus 50</i> para violoncelo e piano	
1915	<i>Capricho, Opus 49</i> para violoncelo e piano	
1915	<i>Danças Características Africanas</i> para flauta, clarinete em si bemol, piano, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo	II - <i>Kankukus</i> (Dança dos Velhos)
1915	<i>Grande Concerto n° 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50</i>	I - <i>Allegro con brio</i> II - <i>Tempo de Gavotte - Assai Moderato</i> III - <i>Allegro Moderato</i>
1915	<i>Quarteto n° 1, Opus 50</i>	I - <i>Cantilena (Andante)</i> II - <i>Brincadeira (Allegretto scherzando)</i> III - <i>Canto Lírico (Moderato)</i> IV - <i>Cançoneta (Andantino quasi Allegretto)</i> V - <i>Melancolia (Lento)</i> VI - <i>Saltando como um Saci (Allegro)</i>
1915	<i>Quarteto n° 2, Opus 56</i>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Scherzo (Allegro)</i> III - <i>Andante</i> IV - <i>Allegro deciso</i>
1915	<i>Sonata n° 1, Opus 30</i> (partitura não localizada) para violoncelo e piano	
1915	<i>Trio n° 2</i> para piano, violino e violoncelo	I - <i>Allegro Moderato</i> II - <i>Berceuse - Barcarolla (Andantino calmo)</i> III - <i>Scherzo (Allegro Vivace spiritoso)</i> IV - <i>Final (Molto Allegro)</i>
1916	<i>Danças Características Africanas</i> para flauta, clarinete em si bemol, piano, dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo	III - <i>Kankikis</i> (Dança dos Meninos)
1916	<i>Élégie, Opus 87</i> para violoncelo e piano	

1916	<i>Il Bove</i> para canto, piano e violoncelo	
1916	<i>Quarteto n°3, Opus 56</i>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Molto Vivo</i> III - <i>Molto Adagio</i> IV - <i>Allegro con fuoco</i>
1916	<i>Quinteto com piano</i> (partitura não localizada)	
1916	<i>Sino da Aldeia</i> para canto e quarteto de cordas	
1916	<i>Sonata n° 2, Opus 66</i> para violoncelo e piano	I - <i>Allegro moderato</i> II - <i>Andante cantabile</i> III - <i>Scherzo</i> IV - <i>Allegro vivace sostenuto</i>
1917	<i>O Canto do Cisne Negro</i> para violoncelo e piano	
1917	<i>Quarteto n° 4</i>	I - <i>Allegro con moto</i> II - <i>Andantino (tranquilo)</i> III - <i>Scherzo (Allegro Vivace)</i> IV - <i>Allegro</i>
1918	<i>Trio n° 3</i> para piano, violino e violoncelo	I - <i>Allegro con moto</i> II - <i>Assai Moderato</i> III - <i>Allegretto spiritoso</i> IV - <i>Final (Allegro animato)</i>
1919	<i>Cromo n° 2</i> para canto e quarteto de cordas (partitura não localizada)	
1919?	<i>Viola</i> para canto e quarteto de cordas	
1923	<i>Poema da Criança e sua Mamã</i> para canto, flauta, clarinete em lá e violoncelo	
1924	<i>Choros n° 7 (Settimino)</i> para flauta, oboé, clarinete, fagote, sax alto, violino, violoncelo e tam-tam	
1928-1929	<i>Choros Bis</i> para violino e violoncelo	I - <i>Moderé</i> II - <i>Lent – Animé</i>

1930	<b>Bachianas Brasileiras n° 1</b> para conjunto de violoncelos	I - <i>Introdução (Embolada)</i> II - <i>Prelúdio (Modinha)</i> III - <i>Fuga (Conversa)</i>
1930	<b>Prelúdio n° 8</b> (Bach) - violoncelo e piano	
1930-1931	<b>Bachianas Brasileiras n° 2</b> para violoncelo e piano	I - <i>Prelúdio (O Canto do Capadócio)</i> (1930) II - <i>Ária (O Canto da Nossa Terra)</i> (1931) IV - <i>Tocata (O Trenzinho do Caipira)</i> (1931)
1931	<b>Fuga n° 10</b> (Bach) – violoncelo e piano	
1931	<b>Noturno, Opus, 9 n° 2</b> (Chopin) - (partitura não localizada) para violoncelo e piano	
1931	<b>Prelúdio n° 14</b> (Bach) – violoncelo e piano	
1931	<b>Quarteto n° 5</b>	I - <i>Poco Andantino</i> II - <i>Vivo e enérgico</i> III - <i>Andantino - tempo giusto e ben ritmato</i> IV - <i>Allegro</i>
1933	<b>Ciranda das Sete Notas</b> para violoncelo e orquestra (adaptação do original para fagote e orquestra realizada por esse pesquisador em 2011 a pedido do Museu Villa-Lobos)	
1933	<b>Corrupio</b> para quinteto de cordas e fagote	
1934	<b>Ciranda das Sete Notas</b> para coro a duas vozes, fagote e quarteto de cordas	
1934	<b>Dança de Roda</b> para coro a duas vozes, fagote e quinteto de cordas (partitura não localizada)	
1938	<b>Bachianas Brasileiras n° 5</b> para conjunto de violoncelos e soprano	I - <i>Ária (Cantilena)</i>
1938	<b>Quarteto n° 6</b>	I - <i>Poco Animato</i> II - <i>Allegretto</i> III - <i>Andante, quasi Adagio</i> IV - <i>Allegro Vivace</i>

1938	<i>Gavotte</i> (partitura incompleta)	
1941	<i>Fuga n° 1</i> (Bach) – para orquestra de violoncelos	
1941	<i>Fuga n° 5</i> (Bach) – para orquestra de violoncelos	
1941	<i>Fuga n° 8</i> (Bach) – para orquestra de violoncelos	
1941	<i>Fuga n° 21</i> (Bach) – para orquestra de violoncelos	
1941	<i>Prelúdio n° 8</i> (Bach) – para orquestra de violoncelos	
1941	<i>Prelúdio n° 14</i> (Bach) – para orquestra de violoncelos	
1941	<i>Prelúdio n° 22</i> (Bach) – para orquestra de violoncelos	
1942	<i>Quarteto n° 7</i>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Andante</i> III - <i>Scherzo (Allegro Vivace)</i> IV - <i>Allegro giusto</i>
1944	<i>Quarteto n° 8</i>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Lento</i> III - <i>Scherzo (Vivace)</i> IV - <i>Quasi Allegro</i>
1945	<i>Bachianas Brasileiras n° 5</i> para conjunto de violoncelos e soprano	II - <i>Dança (Martelo)</i>
1945	<i>Fantasia para violoncelo e orquestra</i>	I - <i>Largo</i> II - <i>Molto vivace</i> III - <i>Allegro espressivo</i>
1945	<i>Quarteto n° 9</i>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Andantino vagaroso</i> III - <i>Allegro poco Moderato</i> (con bravura) IV - <i>Molto Allegro</i>

1945	<b><i>Trio para violino, viola e violoncelo</i></b>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Andante Scherzo (Vivace)</i> III - <i>Allegro preciso e agitato</i>
1946	<b><i>Divagação</i></b> para violoncelo e piano	
1946	<b><i>Quarteto n° 10</i></b>	I - <i>Poco animato</i> II - <i>Adagio</i> III - <i>Scherzo (Allegro Vivace)</i> IV - <i>Molto Allegro</i>
1947	<b><i>Quarteto n° 11</i></b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Scherzo Vivace</i> III - <i>Adagio</i> IV - <i>Poco Andantino (quasi Allegro)</i>
1950	<b><i>Assobio a Jato</i></b> para flauta e violoncelo	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Adagio</i> III - <i>Vivo</i>
1950	<b><i>Quarteto n° 12</i></b>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Andante malinconico</i> III - <i>Allegretto leggiero</i> IV - <i>Allegro ben ritmato</i>
1951	<b><i>Quarteto n° 13</i></b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Scherzo (Vivace)</i> III - <i>Adagio Allegro</i> IV - <i>Vivace</i>
1953	<b><i>Quarteto n° 14</i></b>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Andante</i> III - <i>Scherzo (Vivace)</i> IV - <i>Molto Allegro</i>
1953	<b><i>Concerto n° 2 para violoncelo e orquestra</i></b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Molto Andante cantabile</i> III - <i>Scherzo (Vivace) – Cadência</i> IV - <i>Allegro enérgico</i>
1954	<b><i>Quarteto n° 15</i></b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Moderato</i> III - <i>Scherzo (Vivace)</i> IV - <i>Allegro</i>

1955	<b>Quarteto n° 16</b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Molto Andante (quasi Adagio)</i> III - <i>Vivace (Scherzo)</i> IV - <i>Molto Allegro</i>
1957	<b>Quarteto n° 17</b>	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Lento</i> III - <i>Scherzo (Allegro Vivace)</i> IV - <i>Allegro Vivace (con fuoco)</i>
1957	<b>Quinteto Instrumental</b> para flauta, violino, viola, violoncelo e harpa	I - <i>Allegro non troppo</i> II - <i>Lento</i> III - <i>Allegro - poco moderato</i>
1958	<b>Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos</b>	I - <i>Allegro</i> II - <i>Lento</i> III - <i>Allegretto</i> <i>Scherzando-Allegro</i> <i>Final.</i>