

AMANDA FERRARESI NASCIMENTO

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 2:
Análise formal e idiomática do violoncelo na versão
camerística da obra de Heitor Villa-Lobos

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2020

AMANDA FERRARESI NASCIMENTO

BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 2:
Análise formal e idiomática do violoncelo na versão
camerística da obra de Heitor Villa-Lobos

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música com habilitação em Violoncelo.

Orientador: Prof. Dr. Robert Suetholz.

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Nascimento, Amanda Ferrresi
Bachianas Brasileiras nº 2: Análise formal e idiomática
do violoncelo na versão camerística da obra de Heitor Villa-
Lobos / Amanda Ferrresi Nascimento ; orientador, Robert
John Suetholz. -- São Paulo, 2020.
81 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de
Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São
Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Bachianas Brasileiras 2. Heitor Villa-Lobos 3.
Idiomatismo 4. Violoncelo I. Suetholz, Robert John II.
Título.

CDD 21.ed. - 780

*Aos meus pais, Renan e Rosa Maria,
por aguardarem esse momento por oito anos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço meus pais, Renan e Rosa Maria, pelo despertar na vida e nas artes. Por serem meus grandes incentivadores do conhecimento e respaldarem com afeto cada passo meu.

Ao mestre Robert Suetholz, por tantos anos de paciência e ensinamentos que transcendem o violoncelo. Um mestre na música nos ensina muito sobre a vida.

Aos violoncelistas Meryelle Maciente e Lars Hoefs, por gentilmente aceitarem participar da banca de avaliação deste trabalho.

Ao Museu Villa-Lobos, por disponibilizar as partituras necessárias para essa pesquisa.

Aos meus amigos, aos colegas de corredor, professores e funcionários do Departamento de Música, por terem feito parte do caminho que percorri na Universidade de São Paulo.

RESUMO

NASCIMENTO, Amanda Ferraresi. *Bachianas brasileiras n°2*: Análise formal e idiomática do violoncelo na versão camerística da obra de Heitor Villa-Lobos. 2020, 81p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Resumo: O vínculo do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959) com o violoncelo atravessa grande parte de sua vida e são inúmeras as consequências dessa relação em suas obras. Além de ser um dos compositores que mais escreveu para o instrumento no século XX, a contribuição de Villa-Lobos para o violoncelo abrange também o idiomatismo desenvolvido no instrumento. Portanto, este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo a identificação dos recursos idiomáticos do violoncelo em três movimentos da versão camerística para violoncelo e piano da *Bachianas Brasileiras n° 2*, além da análise formal desses movimentos. Também é apresentado um breve panorama da biografia e das fases composicionais de Villa-Lobos, em especial sua terceira fase, momento em que compôs a obra deste estudo, a fim de contribuir para uma *performance* mais consciente. Compostos entre 1930 e 1931, os três movimentos selecionados para este trabalho são o *Prelúdio*: O Canto do Capadócio; *Ária*: O Canto da Nossa Terra e *Tocata*: O Trenzinho do Caipira.

Palavras-chave: *Bachianas Brasileiras*. Violoncelo. Idiomatismo. Heitor Villa-Lobos.

ABSTRACT

Abstract: The bond of the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos (1887-1959) with the cello spans much of his life and the consequences of this relationship in his works are numerous. In addition to being one of the composers who wrote the most for the instrument in the 20th century, Villa-Lobos' contribution to the cello also covers the language developed in the instrument. Therefore, this term paper aims to identify the idiomatic resources of the cello in three movements of the chamber music version for cello and piano of the *Bachianas Brasileiras* n° 2, in addition to the formal analysis of these movements. A brief overview of Villa-Lobos' biography and compositional phases is also presented, especially his third phase, when he composed the work of this study, to help contribute to a more conscious performance. Composed between 1930 and 1931, the three movements selected for this work are the *Prelude*: O Canto do Capadócio; *Aria*: O Canto da Nossa Terra and *Tocata*: O Trenzinho do Caipira.

Keywords: *Bachianas Brasileiras*. Cello. Idiomatism. Heitor Villa-Lobos.

SUMÁRIO

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Lista de figuras | p. 10 |
| Lista de tabelas | p. 11 |
| Introdução | p. 12 |
| Capítulo 1: O compositor violoncelista e as <i>Bachianas Brasileiras</i> | p. 14 |
| 1.1 O violoncelista Villa-Lobos | p. 14 |
| 1.2 O compositor Villa-Lobos | p. 17 |
| 1.3 Terceira fase composicional de Villa-Lobos e as <i>Bachianas Brasileiras</i> | p. 19 |
| 1.4 <i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> | p. 23 |
| 1.4.1 Descrição dos movimentos da <i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> , segundo Villa-Lobos | p. 26 |
| Capítulo 2: Análise formal e idiomática da <i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> | p. 28 |
| 2.1 Análise formal da <i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> | p. 28 |
| 2.2 Definição do termo idiomatismo | p. 33 |
| 2.2.1 Idiomatismo e linguagem composicional | p. 34 |
| 2.2.2 Idiomatismo e linguagem instrumental | p. 35 |
| 2.3 Análise do idiomatismo do violoncelo na <i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> | p. 36 |
| 2.3.1 <i>Cantabile</i> | p. 37 |
| 2.3.2 <i>Glissandos</i> | p. 37 |
| 2.3.3 Timbragem de corda específica | p. 39 |
| 2.3.4 Escala cromática descendente de efeito | p. 41 |
| 2.3.5 Pedal | p. 42 |
| 2.3.6 Efeitos ou ruídos | p. 43 |
| Conclusão | p. 45 |
| Referências bibliográficas | p. 46 |
| Anexo 1: Partitura dos três movimentos da <i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> | p. 48 |
| Anexo 2: Lista de composições de Heitor Villa-Lobos para violoncelo | p. 79 |
| Anexo 3: Lista de transcrições de obras de outros autores para violoncelo, por Heitor Villa-Lobos | p. 81 |

LISTA DE FIGURAS

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Figura 1 - <i>Glissando</i> no compasso 5 do movimento <i>O Canto do Capadócio</i> | p. 38 |
| Figura 2 - <i>Glissando</i> no compasso 15 do movimento <i>O Canto do Capadócio</i> | p. 38 |
| Figura 3 - <i>Glissando</i> nos compassos 30-31 do movimento <i>O Canto do Capadócio</i> | p. 39 |
| Figura 4 - <i>Portamento</i> no compasso 27 e <i>glissando</i> no compasso 29 do movimento <i>O Canto da Nossa Terra</i> | p. 39 |
| Figura 5 - <i>Glissando</i> no compasso 71 e <i>portamento</i> no compasso 74 do movimento <i>O Canto da Nossa Terra</i> | p. 39 |
| Figura 6 - <i>Portamento</i> no compasso 68 do movimento <i>O Trenzinho do Caipira</i> | p. 39 |
| Figura 7 - Timbragem de corda específica em <i>O Canto do Capadócio</i> | p. 40 |
| Figura 8 - Timbragem de corda específica em <i>O Canto da Nossa Terra</i> | p. 40 |
| Figura 9 - Escala cromática descendente de efeito em <i>O Trenzinho do Caipira</i> | p. 41 |
| Figura 10 - Escala cromática descendente utilizada nas <i>Variações Sobre um Tema Rococó, Opus 33, Var. IV</i> , de Piotr I. Tchaikovsky | p. 41 |
| Figura 11 - Pedal da corda dó do movimento <i>O Trenzinho do Caipira</i> | p. 42 |
| Figura 12 - Efeitos ou ruídos em <i>O Trenzinho do Caipira</i> | p. 43 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---------------------------------------------------------------------|-------|
| Tabela 1 - Esquema formal do <i>Prelúdio</i> (O Canto do Capadócio) | p. 30 |
| Tabela 2 - Esquema formal da <i>Ária</i> (O Canto da Nossa Terra) | p. 31 |
| Tabela 3 - Esquema formal da <i>Tocata</i> (O Trenzinho do Caipira) | p. 33 |

INTRODUÇÃO

A vida e a obra de Heitor Villa-Lobos sempre estiveram diretamente ligadas ao violoncelo. Sendo um dos compositores que mais compôs para o instrumento no século XX, é indispensável levar em consideração toda a trajetória que Villa-Lobos traçou com o violoncelo quando se analisa suas composições para esse instrumento.

Apesar de tocar outros instrumentos como clarinete, piano e violão, nos quais Villa-Lobos também contribuiu de maneira significativa tanto com o repertório quanto o desenvolvimento do idiomatismo, seu primeiro instrumento foi o violoncelo.

Sabe-se que, apesar dos relatos controversos sobre os estudos formais de violoncelo de Villa-Lobos, o compositor atuou como violoncelista em múltiplos trabalhos até o início da década de 1930, podendo-se assim afirmar a familiaridade que o compositor tinha com o instrumento e como esse o influenciou em suas obras. Nas palavras de Adhemar Nóbrega, “Villa-Lobos merece dos violoncelistas uma estátua pelo enobrecimento da literatura do instrumento.”¹ Segundo Hugo Pilger, no artigo *Aspectos idiomáticos na Fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos* (2010, p. 759), o compositor “trouxe contribuições importantíssimas à consolidação da linguagem idiomática do violoncelo”.

Este trabalho de conclusão de curso pretende analisar formalmente e listar os elementos idiomáticos do violoncelo nos três movimentos da versão camerística para violoncelo e piano da *Bachianas Brasileiras nº 2*, sendo eles: *Prelúdio* (O Canto do Capadócio), *Ária* (O Canto da Nossa Terra) e *Tocata* (O Trenzinho do Caipira).

O autor Pilger realçou a importância da compreensão correta dos meios idiomáticos em uma obra como “ferramenta para seu melhor entendimento, agregado a outros conhecimentos, como análise formal, conhecimento estilístico do compositor e contextualização histórica, dentre outras.”²

¹ (NÓBREGA, 1971, p. 41).

² (PILGER, 2013, p. 38).

Partindo dessa visão, o trabalho foi dividido em dois capítulos. No primeiro capítulo, serão abordados assuntos sobre a relação de Heitor Villa-Lobos com o violoncelo, como apontamentos de autores sobre seu estudo formal do instrumento e depoimentos divergentes sobre seu desempenho como violoncelista. No segundo tópico desse capítulo, é possível encontrar um breve panorama sobre seus períodos criativos e sua formação como compositor, com o intuito de oferecer o contexto no qual a *Bachianas Brasileiras n° 2* foi composta, sem excluir a trajetória anterior da fase específica, que ajuda o intérprete a compreender ainda mais a obra estudada.

No segundo capítulo, acontecerá a análise formal da obra e a identificação dos elementos idiomáticos do violoncelo nos três movimentos da *Bachianas Brasileiras n° 2*.

CAPÍTULO 1:

O COMPOSITOR VIOLONCELISTA E AS BACHIANAS BRASILEIRAS

1.1 O violoncelista Villa-Lobos

Nascido em 1887, no Rio de Janeiro, o compositor Heitor Villa-Lobos teve o interesse pela música despertado por seu pai. Raul Villa-Lobos era clarinetista e violoncelista amador. Amante da música, organizava concertos regularmente em sua própria casa e era um frequentador assíduo de óperas (NEGWER, 2009, p. 17). Ainda na infância de Heitor Villa-Lobos, seu pai começou a lhe dar aulas de violoncelo e por ter apenas cinco anos de idade, iniciou seus estudos em uma viola adaptada com um espigão para substituir um pequeno violoncelo (KIEFER, 1981, p. 18).

Mais tarde, em 1902, a fim de “consolidar sua posição de músico instrumentista” (NÓBREGA apud PILGER, 2013, p. 41), Villa-Lobos inscreveu-se para aulas de violoncelo e solfejo, no curso noturno do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, com o professor e concertista Benno Niederberger. No entanto, esses cursos noturnos foram suspensos no mesmo ano pelo diretor Henrique Oswald, e segundo Guérios (2009, p. 73), não há registros de Villa-Lobos no Instituto Nacional de Música após esta suspensão.

Durante os anos de 1905 e 1906, o português Frederico Nascimento (1852-1924) foi seu professor de composição e, segundo Francisco Azevedo (apud PILGER, 2013, p. 42), Villa-Lobos também teria tido aulas de instrumento com o professor lusitano. Entretanto, Adhemar Nóbrega (apud PILGER, 2013, p. 43) declara que Villa-Lobos chegou a se matricular na classe de harmonia de Frederico Nascimento, mas acabou abandonando as aulas por não se conformar “com a rigidez e o convencionalismo do ensino”.

Segundo Negwer (2009, p. 37), Villa-Lobos teria ainda Agnelo França como seu segundo professor de composição e que, “embora França também percebesse que Villa-Lobos não estava preparado nem para o trabalho normativo de harmonia, nem para se submeter as provas do conservatório”, permitiu que Villa-Lobos continuasse a frequentar suas aulas. Porém, há autores que defendem o autodidatismo do compositor, como o maestro Walter Burle Max

(1902-1990) que assegura que Niederberger foi o único professor que Villa-Lobos teve³. Já Adhemar Nóbrega afirma que exceto pelo “estudo de violoncelo e o curso ginásial no Colégio São Bento”, Villa-Lobos “foi um autêntico autodidata” (NÓBREGA apud PILGER, 2013, p. 43).

Desde o ano de ingresso no Instituto Nacional de Música, Villa-Lobos se apresentava e trabalhava como violoncelista em orquestras, cinemas e cafés, do Rio de Janeiro e de outras cidades brasileiras:

Villa-Lobos tocava violoncelo na sala de espera do Cine Odeon, no restaurante Assyrio do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na Confeitaria Colombo, estabelecimento fundado em 1894, em atividade até hoje no centro do Rio de Janeiro, em companhias de operetas do Theatro São Pedro de Alcântara, hoje João Caetano, na Sociedade de Concertos Sinfônicos e em diversos trabalhos extras de música de câmara. (PILGER, 2013, p. 49)

Heitor Villa-Lobos atuou como violoncelista profissional até o início da década de 30. Em 1931, começou uma grande excursão pelo interior do estado de São Paulo, tocando violoncelo por mais de sessenta cidades, segundo o próprio compositor.⁴ Porém, Pilger (2013, p. 76) relata a dificuldade em confirmar o número exato de cidades pelas quais a excursão passou, pelo conflito de informações: o autor Luiz Guimarães registra que a viagem abrangeu 54 cidades e Chechim Filho, afinador de piano da excursão, lista todas as 120 localidades em seu livro “Excursão Artística Villa-Lobos” (1987), dividindo a viagem em sete etapas que se estenderam de janeiro de 1931 até início de 1932, abrangendo inclusive, algumas cidades de outros estados como Paraná e Minas Gerais.

Apesar de ter uma experiência significava como instrumentista profissional, os relatos sobre a performance de Villa-Lobos como violoncelista são divergentes. Durante o período da viagem pelo interior de São Paulo, Villa-Lobos não teria feito boas apresentações em todas as cidades, como conta o autor Luiz Guimarães:

[...] 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 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

³ (MARX, 1977, p. 183).

⁴ (MACHADO apud PILGER, p. 76, 2013).

intérpretes. Seu sofrimento chegara ao acme! (GUIMARÃES apud PILGER, 2013, p. 80)

Além de questionar seu desempenho como instrumentista, Guimarães menciona que Villa-Lobos teria “polpas digitais desacostumadas ao contato das cordas”, levando o leitor a concluir a falta de costume dele ao estudo do violoncelo. Em oposição à opinião de Guimarães, João de Souza Lima (1898-1982), um dos pianistas acompanhadores de Villa-Lobos durante a excursão, falou sobre a performance e o comprometimento do compositor ao violoncelo, em uma palestra em novembro de 1967:

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 apud PILGER, 2013, p. 81).

Em outubro de 1930, Villa-Lobos escreveu uma carta para o mecenas Arnaldo Guinle (1884-1963) confirmando seu empenho ao estudo do instrumento: “Só posso lhe dizer que tenho calos nos dedos de tanto exercitar ao violoncelo a fim de obter meios para me defender.” Em contrapartida, no mesmo ano, Mário de Andrade (1893-1945) envia uma carta para Manuel Bandeira (1886-1968), na qual conta sobre um dos recitais que assistira Villa-Lobos tocar violoncelo:

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, Lucilia dura no piano, imagine-se! Foi uma anedota que seria penosíssima 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 apud PILGER, 2013, p. 75).

Ainda corroborando com os relatos desfavoráveis, Mario Lago (1911-2002) em seu livro “Na rolança do tempo”, conta que seu pai fora músico da orquestra do Cinema Odeon junto ao violoncelista Villa-Lobos: “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.” (LAGO apud PILGER, 2013, p.76)

O autor Pilger (2013, p. 82) deduz duas hipóteses por destes relatos: “ou ele estava eventualmente fora de forma com o instrumento, ou realmente não tocava bem”. Mas, apesar

da bibliografia apresentar alguns comentários pouco favoráveis em relação a sua performance no instrumento, as obras do repertório violoncelístico executadas por Villa-Lobos “não eram banais”⁵, tendo uma dificuldade técnica mais elevada. No primeiro capítulo de seu livro *Heitor Villa-Lobos: o violoncelo e seu idiomatismo*, Pilger apresenta diversos programas de concertos nos quais Villa-Lobos participou como instrumentista. Em dois destes programas, datados de fevereiro de 1915, o autor destaca a presença do *Concerto nº 2 em mi menor, opus 24* de David Popper, “obra na qual o virtuosismo é muito explorado.”⁶ Esses registros também mostram o extenso contato que Villa-Lobos teve, em especial, com peças escritas por compositores violoncelistas como os alemães Georg Goltermann (1824-1898), Sebastian Lee (1805-1887), o francês Georges Papin (1860-1914) e o húngaro David Popper (1843-1913).

O contato de Villa-Lobos com esses violoncelistas compositores provavelmente influenciou algumas de suas obras. Segundo Pilger (2013, p. 56), o compositor brasileiro se inspirou na *Gavotte, Opus 112* de Sebastian Lee⁷ para compor o sexto movimento da *Pequena Suíte* (1913-1914), a *Gavotte-Scherzo*, que em seu manuscrito leva a anotação: “sobre a inversão de um tema de Lee”. Além de Heitor Villa-Lobos se inspirar nas obras dos compositores que tocava ao violoncelo, Pilger conclui que “é de se esperar que haja semelhanças no tratamento idiomático dispensado ao violoncelo”⁸ entre o Villa-Lobos e Popper, uma vez que o compositor brasileiro apreciava muito a obra deste, “como comprova o número de vezes em que ele programou suas músicas em seus recitais” e por ambos serem violoncelistas compositores.

1.2 O compositor Villa-Lobos

Em seu livro *Villa-Lobos: Processos Compositivos* (2009), o autor Paulo de Tarso Salles divide os períodos criativos do compositor em quatro fases.

Datada entre 1900 e 1917, sua primeira fase criativa é marcada pela influência da Escola Francesa, decorrente do estudo que Villa-Lobos realizou a partir do livro *Cours de composition*

⁵ (PILGER, 2013, p. 82).

⁶ (PILGER, 2013, p. 70).

⁷ Obra que executou ao violoncelo em apresentações de 1908, no Theatro Santa Celina, em Paranaguá (PR) e de 1912, no Theatro da Paz, em Belém (PA).

⁸ (PILGER, 2013, p. 71).

musicale (1912) de Vincent D'Indy (1851-1931)⁹ e da presença considerável da obra de compositores como Saint-Saëns e Debussy em recitais e concertos no Rio de Janeiro naquela época¹⁰. Segundo Guérios (2009, p. 127) Villa-Lobos “declarava, em palavras e em música, ter utilizado como fonte de inspiração trabalhos de Puccini, Wagner, Saint-Saëns e D'Indy”, compositores esses que “representavam o *establishment* da música” no ambiente musical carioca e que “conhecê-los constituía prova de capacitação para compor”. Salles (2009, p. 20) cita o grupo de compositores que manifestou influência nas obras desta fase de Villa-Lobos como o “Bando de Franck”:

Maneira como se costuma referir ao grupo de compositores franceses reunidos em torno da figura de César Franck: Saint-Saëns, D'Indy, Lalo, Chausson, Ropartz, Dukas e Magnard. Todos, por sua vez, também eram conhecidos como “les wagneristes”, devido a sua admiração por Richard Wagner.

E assim como o “bando de Franck”, Villa-Lobos também teve interesse pela obra do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883), despertado por seus mentores compositores Francisco Braga (1868-1945) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), que estiveram na Alemanha entre 1888 e 1895. Salles (2009, p. 38) considera que Villa-Lobos conheceu o “wagnerismo pelo filtro da música francesa” e que o olhar do compositor brasileiro para Wagner “demonstra a integração de Villa-Lobos com o ambiente musical mais sofisticado do Rio de Janeiro, que via no compositor alemão um símbolo da música moderna ou da renovação musical em relação à ópera italiana”.

A segunda fase composicional de Villa-Lobos é marcada pelo contato com o compositor francês Darius Milhaud, com o pianista Arthur Rubinstein e com a cantora Vera Janacópulos, artistas importantes na difusão da obra de Villa-Lobos¹¹. Kiefer (1981, p. 132) afirma que Janacópulos e Rubinstein tiveram “papel decisivo na concretização da primeira viagem do compositor a Paris”. Nessa viagem à capital francesa, Villa-Lobos mostrou que a sua intenção não era de se aprofundar na Escola Francesa de composição e sim difundir a sua própria obra, como declarou: “Vim mostrar o que eu fiz. Se gostarem, ficarei, senão voltarei para a minha terra.”¹² Segundo Guérios (2009, p. 152), essa primeira viagem do compositor à Paris foi

⁹ Villa-Lobos teria ganhado do professor Godofredo Leão Veloso, importante difusor da música francesa no Rio de Janeiro, uma cópia desse livro trazido da Europa, “ao qual Villa-Lobos atribuía tanta importância em sua formação e cujo o estudo aprofundado situava em 1914”. (LAGO apud PUPA, 2017, p. 28).

¹⁰ (KIEFER, 1981, p. 13).

¹¹ (SALLES, 2009, p. 14).

¹² (BARROS apud KIEFER, 1981, p. 133).

“responsável por uma inflexão em sua trajetória: lá, Villa-Lobos descobriria um novo sentido e uma nova amplitude para seu projeto de compor música nacional”. Ao retornar temporariamente ao Brasil em 1924, Villa-Lobos é citado em uma nota publicada por Manuel Bandeira na revista carioca Ariel: “Quem chega de Paris, espera-se que venha cheio de Paris. Entretanto, Villa-Lobos chegou de lá cheio de Villa-Lobos. Todavia, uma coisa o abalou perigosamente: ‘*Sacre du Printemps*’, de Stravinsky”.¹³ O diálogo com os compositores modernos, especialmente com a obra do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), marcou a música de Villa-Lobos neste período de 1918 a 1929¹⁴.

Segundo Salles (2009, p. 96), “a segunda fase criativa de Villa-Lobos é considerada como a mais experimental de toda sua carreira”. O autor pontua o início da “sua forma peculiar de tratar a disposição das camadas textuais” nessa fase e que essas técnicas “jamais foram abandonadas por ele e se tornaram as bases de seu estilo composicional em épocas posteriores”.

Após sua segunda estadia em Paris, Heitor Villa-Lobos retorna ao Brasil em plena revolução vanguardista, o que marca sua terceira fase criativa, situada entre os anos de 1930 e 1948¹⁵. Salles afirma que, em 1930, Villa-Lobos incorporou plenamente a imagem que se queria dele, como um símbolo da cultura brasileira, aparentemente para garantir a sua sobrevivência. No próximo tópico, o terceiro período criativo será um pouco mais aprofundado, uma vez que a *Bachianas Brasileiras nº 2*, obra do objeto de pesquisa deste trabalho, foi composta no início dessa fase.

Por fim, sua última fase é marcada pelo diagnóstico de sua doença. Neste período, de 1948 até o seu falecimento, suas obras são requisitadas principalmente na América do Norte. Villa-Lobos vê nestas encomendas subsídios para custear as crescentes despesas do seu tratamento de saúde (SALLES, 2009, p. 14).

1.3 Terceira fase composicional de Villa-Lobos e as *Bachianas Brasileiras*

A chegada de Villa-Lobos em terras brasileiras, em 1930, marca o início do seu terceiro período criativo, situado entre 1930-1948, onde o compositor brasileiro “divide seu tempo entre a composição e o projeto de educação musical” para o governo do então presidente Getúlio

¹³ (JARDIM, 2005, p. 24).

¹⁴ (PUPIA, 2017, p. 10).

¹⁵ (SALLES, 2009, p. 14).

Vargas¹⁶. Segundo Salles (2009, p. 97), se engajar em um projeto de orientação populista, possivelmente trouxe à Villa-Lobos “uma certa insegurança de prosseguir com a linguagem mais livre dos *Choros*”, pelo receio de não ser compreendido pelo público. Bruno Kiefer cita o comentário de Adhemar Nóbrega sobre o temperamento de Villa-Lobos em relação ao público do Brasil:

Quando Villa-Lobos regressou da Europa em 1930, foi dominado por um sentimento de desânimo e acabrunhamento ao retomar o contato com a realidade musical brasileira, cerceada por horizontes curtos, descrente dos seus próprios valores e caudatária dos valores culturais importados. Um público numeroso, é verdade, porém bitolado em esquemas rígidos e manipulado ao sabor das conveniências dos empresários... (NÓBREGA apud KIEFER, 1981, p. 140)

Em uma entrevista dada a Fernando Lopes Graça, publicada em 1958, Villa-Lobos comenta sobre a “má aceitação ou recusa” do público em relação “a música moderna e a ultramoderna no Brasil”, e diz que “seria preferível fecharem algumas fábricas de artistas e abrirem escolas públicas de apreciação e discernimento musicais, com o fim de formar um público consciente”¹⁷. Salles (2009, p. 97) comenta que a preocupação de Villa-Lobos com o público, foi possivelmente o que impulsionou o seu projeto de Canto Orfeônico nas escolas, já que não haviam perspectivas de retornar à Europa por motivos políticos que posteriormente levaram à Segunda Guerra Mundial. Jardim (2005, p. 44) aponta uma “mudança de perspectiva estética” na obra de Villa-Lobos, uma vez que o compositor iniciou seu projeto de educação musical:

Ele passou se a dedicar à construção do Guia Prático para suprir as necessidades musicais na área da educação, procurando transformar, moldar, construir o Brasil que ele queria. Isso porque o Brasil que Villa enxergou após suas viagens internacionais, rico em folclore, era também carente de uma ação educacional efetiva.

Uma vez de volta ao Brasil, onde era considerado “louco” e sua música causava estranheza à plateia¹⁸, Villa-Lobos buscou novas estratégias para tornar sua música mais acessível ao público e às orquestras brasileiras. Nesta fase criativa do compositor, pode-se notar a adesão ao Neoclassicismo, “movimento de retorno à música barroca (principalmente) e

¹⁶ (SALLES, 2009, p. 97).

¹⁷ (VILLA-LOBOS apud SALLES, 2009, p. 97).

¹⁸ Salles apresenta um relato sobre a audição do público de uma de suas obras: “A apresentação da *Suíte sugestiva* em agosto de 1929 no Teatro Lírico do Rio de Janeiro provocou ‘uma vez mais, reações de total surpresa no público que em parte abandonou a sala, vaiou ou manteve-se atonitadamente imobilizado’”. (KATER apud SALLES, 2009, p. 97).

clássica”¹⁹, e ao *Retour a Bach*²⁰, que representa a estética da série *Bachianas Brasileiras* composta neste período.

Porém, o musicólogo e biógrafo de Villa-Lobos, Eero Tarasti (1995, p. 176, tradução nossa), contesta a profundidade com a qual o compositor brasileiro se inseriu na estética do *Retour a Bach*:

Não existe tal contradição entre o neoclassicismo e o romantismo de Villa-Lobos, já que a orquestração de muitas Bachianas está mais próxima do romantismo do que do impressionismo ou do estilo primitivismo de Stravinsky. É por isso que o retorno a Bach de Villa-Lobos está em essência, apenas superficial e acidentalmente relacionado ao fenômeno correspondente da década de 1920 na Europa.²¹

A música do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750) esteve presente na vida de Villa-Lobos desde a infância. Sua tia paterna, Leopoldina Villa-Lobos do Amaral, a “Zizinha”, tocava-lhe *Prelúdios e Fugas de O cravo bem temperado* que os “impressionavam profundamente”²². Segundo Jardim (2005, p. 52), Heitor Villa-Lobos, já na sua maturidade, declarou que “a música de Bach vem do infinito astral para infiltrar-se na terra como música folclórica, e o fenômeno cósmico se reproduz nos solos, subdividindo-se nas várias partes do globo terrestre, com tendência a universalizar-se”.

Apesar do comentário transcendental sobre a música de Bach, Villa-Lobos estudou a obra do compositor alemão de maneira tradicional: Villa-Lobos executou inúmeras transcrições de obras de Bach²³ e, de acordo com uma suposição de Nóbrega (1971, p. 17), esses trabalhos teriam sido um recurso adotado pelo compositor brasileiro para aprofundar seu conhecimento da “escrita à maneira de Bach”, uma vez que tinha em mente realizar a série das *Bachianas Brasileiras*. Nóbrega baseia-se no fato de que Villa-Lobos transcreveu apenas uma Fuga (1910) em três décadas de “conhecida veneração por Bach” e a partir do início do ciclo das *Bachianas*

¹⁹ (SALLES, 2009, p. 100).

²⁰ Entre 1923 e 1925, o *Retour a Bach* foi um movimento resultante da ênfase crescente do contraponto na música, em anos precedentes. Com seu Octeto para instrumentos de sopro, de 1923, o compositor Stravinsky se junta ao movimento *Retour a Bach*, fato que se acentua em suas obras posteriores, como Concerto em ré maior para cordas, a Sonata e a Serenata para piano. O compositor russo busca neste período a clareza e a economia de recursos e se torna o maior expoente do movimento. Provavelmente, Stravinsky foi um dos compositores do movimento que Villa-Lobos teve maior proximidade.

²¹ “There is no such contradiction between Villa-Lobos’s neoclassicism and romanticism since the orchestration of many Bachianas is closer to that of romanticism than impressionism or Stravinsky-type primitivism. That is why Villa-Lobos’s return to Bach is in essence only superficially and accidentally related to the corresponding phenomenon of the 1920s in Europe.”

²² (NEGWER, 2009, p. 20).

²³ Ver Anexo 2.

Brasileiras, em 1930, transcreveu mais de dez obras de Bach para diversas formações. Essa suposição provavelmente estaria certa já que, segundo Jardim (2005, p. 98), Villa-Lobos homenageia Bach no ciclo das *Bachianas Brasileiras*, utilizando “procedimentos composicionais próprios desse grande compositor”, alinhando-se com o movimento neoclássico vigente na época.

Diferente do ciclo dos *Choros*, composto na década de 1920, situado na segunda fase criativa de Villa-Lobos, as *Bachianas Brasileiras*, escritas no decorrer das duas décadas seguintes, “trazem o caráter de estabilidade tonal”²⁴. Salles (2009, p. 155) aponta que este “retorno à tonalidade”, faria Villa-Lobos enfrentar “o desafio de adaptar sua técnica composicional [...] em um contexto mais convencional no qual ele iria tentar deixar sua marca pessoal”, uma vez que “na época em que inicia as *Bachianas* ele é um compositor maduro” e que essa técnica composicional foi adquirida em um contexto sem restrições harmônicas e contrapontísticas. Salles supõe que as *Bachianas Brasileiras* tenham sido uma tentativa de “voltar a empregar a tonalidade sem soar como Wagner, Puccini e outras influências de seu período de formação”, em um “momento em que o neoclassicismo europeu também defrontava um problema semelhante” (SALLES, 2009, p. 155).

A série das *Bachianas Brasileiras*, escrita entre 1930 e 1945, é formada por nove composições para diversas formações. Adhemar Nóbrega sintetiza esta série como “a fusão dos processos de criação da música popular brasileira – sob os aspectos melódico, harmônico e contrapontístico – com a atmosfera musical de Bach”²⁵. Neste ciclo, cada movimento das nove obras possui sempre dois títulos, sendo um de “denominação tradicional, amparada na música europeia, como prelúdio, ária, fantasia, etc.”, e outro de “denominação tipicamente brasileira, como modinha, cantiga, devaneio etc.”²⁶ Nóbrega (1971, p. 16) atenta para considerar essa dupla denominação no momento da execução, pois o primeiro título “reflete sua forma ou indica sua feição rítmica”, e o segundo “traz conotações expressivas”.

²⁴ (TARASTI apud PUPIA, 2017, p. 30).

²⁵ (NÓBREGA, 1971, p. 16).

²⁶ (JARDIM, 2005, p. 99).

1.4 *Bachianas Brasileiras n° 2*

Há duas versões da *Bachianas Brasileiras n° 2*. Uma para orquestra²⁷, composta em 1930 e outra versão de câmara de três dos seus quatro movimentos escritos para violoncelo e piano: *Prelúdio* (O Canto do Capadócio), *Ária* (O Canto da Nossa Terra) e *Tocata* (O Trenzinho Caipira), sendo que a *Dança* (Lembrança do Sertão), foi elaborada para piano solo.

Em seu livro *Heitor Villa-Lobos: o violoncelo e seu idiomatismo*, Hugo Pilger faz uma análise comparativa das datas de composição e estreia das versão orquestral e da versão camerística da obra, levantando o questionamento de qual versão teria sido escrita primeiro. A versão orquestral foi estreada no dia 3 de setembro de 1934, no II Festival Internacional de Veneza (Itália), e a versão para violoncelo e piano (exceto o terceiro movimento, que não possui nenhuma informação a respeito) teve sua primeira audição do *Prelúdio*: O Canto do Capadócio (1930) 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; e a *Tocata*: O Trenzinho do Caipira (1931) em março ou novembro de 1931, em Matão ou em Mogi-Mirim²⁸. Essa incoerência de datas entre as duas versões levanta a hipótese de que a versão camerística teria sido composta primeiro, uma vez que a primeira audição dos movimentos da versão de câmara aconteceu anos antes da versão de orquestra. Além disso, segundo Chechim Filho (apud PILGER, 2013, p. 112), a *Tocata* (O Trenzinho do Caipira) teria sido escrita durante uma viagem de trem entre Bauru e Araraquara, assunto que será aprofundado a seguir no subtópico referente a esse movimento.

I. *Prelúdio (O Canto do Capadócio)*

O primeiro movimento das *Bachianas Brasileiras n° 2*, segundo o próprio compositor, “reflete essa imagem capadoçal – do tipo de malandro brasileiro – que se apresenta gingando

²⁷ Segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009).

²⁸ Esta incerteza de datas se dá ao fato de Chechim Filho citar em seu livro a primeira audição desse movimento com data em novembro de 1931, na cidade de Matão, com Lucilia ao piano e o Catálogo do Museu Villa-Lobos haver duas datas: uma também em novembro de 1931, na cidade de Matão, mas com Souza Lima ao piano e uma outra em março de 1931, na cidade de Mogi-Mirim, com Lucilia ao piano. (PILGER, 2013, p. 114).

sinuoso, num verdadeiro Adagio”²⁹. Nas palavras de Villa-Lobos, o capadócio “é um tipo de variadas manifestações psicológicas, sentimental e dramático, lírico, patético e trágico.”³⁰

Segundo o Dicionário Contemporâneo de Caldas Aulete, [capadócio] significa ‘charlatão, parlapatão, trapaceiro’ ou ainda: ‘aquele 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. (NÓBREGA, 1971, p. 38)

De acordo com Pilger, no manuscrito da partitura de piano de *O Canto do capadócio*, há uma anotação no canto superior esquerdo indicando que essa peça seria o segundo movimento da “Suíte Típica”, que, segundo o Catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), é uma redução do original para violoncelo solo e orquestra.

O Canto do capadócio foi estreada em Campinas no dia 20 de janeiro de 1931, tendo ao violoncelo o próprio Villa-Lobos e sua esposa Lucilia Guimarães Villa-Lobos, ao piano³¹.

II. Ária (O Canto da Nossa Terra)

O segundo movimento das *Bachianas Brasileiras n° 2*, segundo o próprio compositor, “possui ambiente sonoro dos candomblés e das macumbas”³². Em seu manuscrito, Pilger atenta para um título riscado: *O Seresteiro Religioso*, sobre o qual Villa-Lobos escreve *O Canto da Nossa Terra* em cima³³. Ao falar dessa obra em seu livro *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*, Adhemar Nóbrega (1971, p. 41) inicia: “Villa-Lobos merece dos violoncelistas uma estátua pelo enobrecimento da literatura do instrumento. Depois da Modinha da Bachianas n°1 temos agora este saboroso Canto da nossa terra”, uma vez a melodia dessa ária explora muito bem o *cantabile* do violoncelo.

A estreia desta peça foi no dia 09 de fevereiro de 1931, em Jaboticabal (SP), com Villa-Lobos ao violoncelo e Lucilia Guimarães Villa-Lobos, ao piano.

²⁹ (FRANÇA apud PILGER, 2013, p. 110).

³⁰ (VILLA-LOBOS apud NÓBREGA, 1971, p. 38).

³¹ (PILGER, 2013, p. 111).

³² (FRANÇA apud PILGER, 2013, p. 111).

³³ (PILGER, 2013, p. 111).

IV. *Tocata (O Trenzinho do Caipira)*

O quarto e último movimento das *Bachianas Brasileiras nº 2*, segundo o próprio compositor, “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.”³⁴ Kiefer (1981, p. 118) também traça um comentário interessante sobre a obra: “O atonalismo volta aqui por razões óbvias: o ferro-contraferrão, os rangidos e gemidos de uma velha maria-fumaça puxando uma composição desengonçada... Uma melodia alegre, algo banal, dá sabor de uma viagem de férias sertão adentro.” Salles (2009, p. 109) aponta que essa ambientação sonora é composta pelos elementos da textura escritos por Villa-Lobos, “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”.

Como foi visto anteriormente, Chechim Filho (apud PILGER, 2013, p. 112) afirma que essa peça foi escrita durante uma viagem de trem entre Bauru e Araraquara:

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?

De acordo com este relato, pode-se afirmar que Heitor Villa-Lobos teria composto primeiro a versão de câmara em vez da versão orquestrada. Ao analisar um dos manuscritos, Pilger (2013 p. 113) afirma que esse relato pode estar correto, já que observou que havia marcas de escritos a lápis e posteriormente, foi escrito com tinta. Além disso, Villa-Lobos dedica a peça a um violoncelista, Iberê Gomes Grosso (1905-1983).

Com o subtítulo “Sugestão de uma viagem num trenzinho do interior”, é uma das obras mais populares do compositor. Segundo Nóbrega (1971. p. 46), “essa *Tocata* tem tido mais

³⁴ (FRANÇA apud PILGER, 2013, p. 112).

notoriedade do que outras páginas mais ricas de substância. Quase todo compositor tem o seu Bolero de Ravel”.

1.4.1 Descrição dos movimentos das *Bachianas Brasileiras n.º 2*, segundo Villa-Lobos

A pedido da bailarina e coreógrafa Madeleine Rosay, Villa-Lobos descreveu textualmente os movimentos da *Bachianas Brasileiras n. 2* para a montagem de um ballet inspirado nessa obra, intitulado de Mancenilha (A Flor que Embriaga), de 1953. Este texto é apresentado por Palma e Chaves Jr no livro “As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos”, de 1981:

Prelúdio: Vasto sertão arenoso e tropical. Num crepúsculo velado de muitas cores, de atmosfera densa e misteriosa, a lua vem surgindo, grande e melancólica. Moças e rapazes sertanejos, lentamente caminham cambaleantes e indiferentes ao tempo e a tudo. Uma cabocla bem morena, com uma flor vermelha e branca na mão, aparece gingando, rebolando, corrompendo, envolvendo os rapazes, e desaparece... Os sertanejos cambaleando voltam a caminhar lentamente até caírem uns após outros.

Ária: A lua mais alta no horizonte. Um caboclo bronzeado e forte, como se fora um cangaceiro, surge, de repente, em busca de alguém. Os sertanejos, sonolentos e intoxicados, rastejando, desaparecem. O caboclo volteia em rodopios, fazendo sinais cabalísticos. A seu apelo, atende um grupo de sertanejos bronzeados, mulheres e homens com aspecto de feiticeiros. Tem início a macumba. Reaparece a cabocla morena trazendo a flor vermelha e branca na mão. Dança tremulando o corpo e seduzindo o caboclo bronzeado. O perfume da flor a todo embriaga.

Dança: A lua, no alto, no infinito. Grupos de índios guerreiros invadem sorrateiramente o sertão. A cabocla morena esconde-se entre os feiticeiros que se afastam e fogem. Os índios guerreiros, porém, retêm a cabocla e o caboclo, envolvendo-os numa dança selvagem. Longe, distante do sertão, atravessando a planície, um pitoresco trezinho...

Tocata: A lua, no alto, esconde-se. Penumbra. Viajantes humildes e caipiras aparecem, pelo sertão, buscando o trezinho. Trava-se uma luta entre os índios e os personagens que vão viajar. A cabocla, com sua flor milagrosa, agora iluminada, rodopia com os lutadores, embriaga-se com o seu perfume e tomba vítima de sua própria sedução.

Apesar de não se tratar de uma peça programática, a narrativa apresentada acima, construída pelo próprio Villa-Lobos, pode ser uma fonte de inspiração para manter o fio condutor da expressividade através dos movimentos, assim como o título de “denominação tipicamente brasileira”³⁵ de cada um dos movimentos, pode ser um apontamento para o

³⁵ (JARDIM, 2005, p. 99).

intérprete construir sua própria narrativa. O próximo capítulo tratará sobre a análise formal e idiomática da *Bachianas Brasileiras n° 2*.

CAPÍTULO 2:

ANÁLISE FORMAL E IDIOMÁTICA DA BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 2

2.1 Análise formal da *Bachianas Brasileiras* nº2

No ciclo das *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos apresenta grande parte dos movimentos como *Prelúdios*, *Árias*, *Fugas*, *Toccatas*, *Gigas*, *Fantasias*, etc. Segundo Pupia (2017, p. 54), “estas formas musicais são recorrentes em diversas obras de Johann Sebastian Bach, em especial nas *Suítes* instrumentais”, concluindo que “a referência *bachiana* é presente no que diz respeito ao aspecto formal”. Porém, Pupia ressalta que os esquemas formais utilizados por Villa-Lobos não seriam “necessariamente reproduções do arquétipo barroco”, mas “equivalências próximas destas estruturas”.

Como mencionado anteriormente, as peças dessa análise são três movimentos da *Bachianas Brasileiras* nº 2: *Prelúdio* (O Canto do Capadócio), *Ária* (O Canto da Nossa Terra) e *Tocata* (O Trenzinho do Caipira) – em sua versão de câmara para violoncelo e piano. No capítulo 1, foi discutido sobre o questionamento de qual seria a primeira versão composta por Heitor Villa-Lobos, a camerística ou a orquestral. Levando em consideração que grande parte da bibliografia especializada trata a versão orquestral como a original, em alguns momentos da análise serão mencionadas as escolhas timbrísticas e instrumentais do compositor na versão orquestral da obra.

Essas informações podem servir como um guia para as escolhas do instrumentista da versão camerística de qualquer peça, como será mostrado no decorrer deste capítulo. E a análise formal aqui apresentada tem como finalidade conceder ao performer mais um material em que ele possa se basear para aprimorar seu entendimento da obra e, por consequência, sua interpretação.

As partituras da versão de câmara utilizadas para essa análise foram concedidas pelo Museu Villa-Lobos³⁶. Indicadas como “redução para cello e piano das *Bachianas Brasileiras* nº 2”, as partituras de piano do primeiro e último movimento são assinadas como “cópia de

³⁶ Ver Anexo 1.

Carlos Gaspar”, e “cópia de Ivan Azevêdo”, respectivamente. A partitura de piano do segundo movimento não está assinada. A partitura orquestral, utilizada para eventuais consultas e comentários, é a edição italiana de 1949, da G. Ricordi & C. Editori.

I. *Prelúdio* (O Canto do Capadócio)

A introdução do *Prelúdio* (O Canto do Capadócio), apresenta ao piano um “pequeno tema em uma atmosfera escura que parece prever a música dramática por vir” (PIECADE, 2015, p. 8). O andamento é indicado como “Adagio (arrastando)” e após os três primeiros compassos, o violoncelo expõe a melodia principal desse movimento, “uma melodia bem modinha/seresteira”³⁷, evocando “a figura do capadócio que se insinua gingando, malicioso e escorregadio”³⁸. Segundo Nóbrega (1971, p. 38), não é possível afirmar que neste movimento haja um tema, uma vez que a primeira melodia é “ampla, impudente e inundante, como ocorre com frequência em Villa-Lobos, livra seu voo aos impulsos de largas progressões, como um pássaro que não quer deixar-se agarrar para pacientes elaborações”.

Em contraste com a primeira seção (parte A) do movimento, a seção central (parte B) apresenta um novo andamento: “Andante (ritmado)”. O piano marca essa mudança quando deixa os acordes em mínimas da primeira seção para o ostinato, um acompanhamento rítmico que permanece durante toda a parte B. Segundo Pupia (2017, p. 63), o compositor traz o “caráter da dança” através do ostinato, “com o plausível intuito de aludir ao ritmo da música caipira, possivelmente a catira”. Enquanto isso, o violoncelo apresenta uma nova melodia em oito compassos, para depois assumir o caráter rítmico e acentuado, festivo, que conduz para três compassos de trinado e uma fermata ao fim da seção.

Em sequência, há uma “breve evocação”³⁹ do clima da abertura do *Prelúdio*, fazendo a transição para a última seção do movimento. O andamento do início – “Adagio (arrastando)” – reaparece com a indicação “como antes”, trazendo novamente a primeira melodia do movimento, em uma reexposição da parte A.

³⁷ (KIEFER, 1981, p. 117).

³⁸ (NÓBREGA, 1971, p. 38).

³⁹ (PIECADE, 2015, p. 8).

O esquema do movimento é ABA', segundo Kiefer⁴⁰, “o mais comum nas Bachianas”. Em sua dissertação, Pupia (2017, p. 56) compara a definição do termo “prelúdio bachiano” com este movimento e conclui que “mínimas similaridades, podendo apenas ser relacionado como uma peça introdutória de uma Suíte”. O quadro abaixo foi elaborado com base no estudo formal feito por Piedade, em seu artigo “*Analysing Heitor Villa Lobos’ Bachianas Brasileiras Nr. 2 under the perspective of music topics, rhetoricity and narrativity*”, como meio de auxiliar na percepção da arquitetura formal.

| | | |
|------------|------------------------|----------|
| Introdução | | c. 1-3 |
| Seção A | 1ª melodia | c. 4-26 |
| | 1ª melodia (repetição) | c. 26-40 |
| | 1ª melodia (repetição) | c. 40-54 |
| Seção B | 2ª melodia | c. 55-77 |
| | Evocação do adagio | c. 77-78 |
| Seção A' | 1ª melodia | c. 79-98 |

Tabela 1 – Esquema formal do *Prelúdio* (O Canto do Capadócio)

II. *Ária* (O Canto da Nossa Terra)

A forma da *Ária* é similar ao movimento anterior, sendo ABA', precedido por uma introdução. Kiefer (1981, p. 117) associa a primeira parte desse movimento à Johann Sebastian Bach “pela sua imponência”. O andamento é indicado como “Adagio” e possui uma introdução do piano de quatro compassos, construída com o início da melodia, que será apresentada a seguir. O violoncelo apresenta a melodia principal do movimento em 21 compassos, acompanhado de “traços contrapontísticos”⁴¹ pelo piano. Kiefer declara que esta melodia “é uma feliz união entre a grandeza bachiana e elementos modinheiros” e aponta os elementos que

⁴⁰ (KIEFER, 1981, p. 117).

⁴¹ (NÓBREGA, 1971, p. 41).

reforçam o caráter modinheiro na versão de orquestra: “pizzicati no grave a cargo dos demais violoncelos e contrabaixos, soando como os baixos cantantes dos nossos violões seresteiros”⁴².

O novo andamento, “Muito moderato (quase lento)”, marca o início da seção B. O piano faz um “extensíssimo ostinato”⁴³ durante os 26 compassos dessa seção central para que a nova melodia, distante da “atmosfera bachiana”⁴⁴ da melodia anterior, seja exposta pelo violoncelo. Segundo Palma e Chaves Jr. (1971, p. 17) essa sessão “inclui ritmos de macumba e candomblé”. Pupia (2017, p. 38) indica que esses ritmos afro-brasileiros mencionados por Palma e Chaves Jr., são “estruturações rítmicas presentes em estilos como o Maxixe, Maculelê, Candomblé, dentre outros”.

Após a seção B, cinco compassos em “Largo” reestabelecem o clima da introdução e a primeira seção é reexposta, marcada pelo andamento “Largo Assai”.

| | | |
|------------|--------------------|----------|
| Introdução | | c. 1-4 |
| Seção A | 1ª melodia | c. 5-25 |
| Seção B | 2ª melodia | c. 26-51 |
| | Evocação do Adagio | c. 52-56 |
| Seção A' | 1ª melodia | c. 57-77 |

Tabela 2 – Esquema formal da *Ária* (O Canto da Nossa Terra)

IV. *Tocata* (O Trenzinho do Caipira)

O quarto e último movimento possui uma esquema formal diferente dos dois primeiros movimentos. Em andamento “Um pouco moderato”, compasso binário e sem armadura de clave, a *Tocata* inicia com uma grande introdução de 26 compassos ao piano. Nesta seção, Villa-Lobos utiliza um recurso para “nos comunicar a impressão de acelerando, mesmo quando

⁴² (KIEFER, 1981, p. 117).

⁴³ (KIEFER, 1981, p. 117).

⁴⁴ (KIEFER, 1981, p. 117).

mantida a unidade de movimento”⁴⁵: a figuração rítmica se desenvolve com base da semínima pontuada, passando por semínimas, quiálteras de semínimas, colcheias, quiálteras de colcheias e semicolcheias. Segundo Nóbrega (1971, p. 44), “esse recurso é muito adequado ao caso presente, em se tratando de uma peça evocativa de um desses pitorescos trens do interior, de marcha resfolegante, aos trancos e barrancos, pois um trenzinho, mesmo caipira e subdesenvolvido, acelera”. O resultado sonoro é uma introdução que transmite ao ouvinte a partida e aceleração de uma locomotiva a vapor que chega em uma velocidade constante, ao longo dos compassos.

Sobre a locomotiva em ostinato ao piano, o violoncelo expõe a melodia que veio a ser uma das mais conhecidas de Villa-Lobos. Na sequência, uma transição acontece passando o ostinato para o violoncelo e o piano reapresenta a melodia. Ao final dessa reexposição, o violoncelo continua em ostinato e o recurso utilizado no início do movimento para se referir à aceleração do trem, agora é invertido para demonstrar a parada gradativa da locomotiva: a figuração rítmica se desdobra das semicolcheias, em quiálteras de semicolcheias, quiálteras de colcheias, colcheias, quiálteras de semínimas, semínimas e, por fim, as mínimas.

As últimas freadas e o apito de chegada do trem são representados por harmônicos naturais e falsos no violoncelo, com a observação escrita na partitura: “estes harmônicos devem soar ásperos e mal sonoros”⁴⁶.

Segundo o verbete do Dicionário Grove de Música, a *Tocata* corresponde a uma peça para teclado, “geralmente livre na forma”, exibindo destreza técnica. De acordo com Pupia (2017, p. 58), “a percepção da *Tocata bachiana* [...] aparenta ser aludida por Villa-Lobos no quarto movimento da *Bachianas Brasileiras n. 2*”.

⁴⁵ (NÓBREGA, 1971, p. 44).

⁴⁶ Os ruídos produzidos pelos últimos harmônicos dessa peça serão abordados no tópico “Análise do Idiomatismo” deste capítulo.

| | |
|---------------------------|------------|
| Introdução | c. 1-26 |
| Melodia | c. 27-84 |
| Transição | c. 85-86 |
| Reexposição da melodia | c. 87-147 |
| Conclusão | c. 148-174 |

Tabela 3 – Esquema formal da *Tocata* (O Trenzinho do Caipira)

2.2 Definição do termo idiomatismo

Antes de iniciar os apontamentos a respeito do idiomatismo do violoncelo na versão de câmara da *Bachianas Brasileiras nº 2* de Heitor Villa-Lobos, é necessário compreender a etimologia do termo “idiomatismo” e delimitar seu uso, uma vez que essa expressão é de amplo uso e discussão na linguística e foi incorporado posteriormente ao vocabulário musical.

O conceito da palavra grega idioma (idiôma) é traduzida no sentido de “ter um caráter próprio, original”, segundo o Dicionário Greco-Português⁴⁷. Conforme Ferreira (apud SCARDUELI, 2005, p. 139) é a “língua de uma nação ou peculiar de uma região”.

Quanto ao termo também de origem grega idiomático (idiomatikós), significa “próprio, particular, especial”⁴⁸. Escudeiro (apud ROCHA, 2017, p. 41) apresenta a seguinte definição de idiomatismo usada na linguística:

Expressões Idiomáticas ou Idiomatismos ou idiotismos são construções ou expressões peculiares a uma língua; locuções ou modos de dizer característicos de um idioma, habitualmente de carácter familiar ou vulgar e que se não traduzem literalmente em outras línguas. São expressões de uso comum, cuja interpretação ultrapassa o sentido literal, e que devem ser entendidas globalmente, e não pelo sentido de cada uma das suas partes.

Ao considerar tais características de “expressões peculiares” vinculadas a um idioma e que não se “traduzem literalmente em outras línguas”, Rocha (2017, p. 41) acredita que pode

⁴⁷ (PEREIRA, 1976, p. 274).

⁴⁸ (PEREIRA, 1976, p. 274).

se transcrever tal definição para o instrumento musical como afirma Scarduelli (2007, p. 139), instrumentista que pesquisou o idiomatismo no violão: “Idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, suas potencialidades e possibilidades técnicas e timbrísticas e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a execução”. Escudeiro (apud ROCHA, 2017, p. 41) ainda explica a relação do idiomatismo com a música:

O que é mais particular do idiomatismo é sua qualidade de apresentar-se uno, dentro da diversidade de elementos que o constituem. (...) Na música estaria ligada a questões instrumentais, às suas formas de tratar e conduzir a “expressividade”, aos aspectos timbrísticos e à linguagem musical, modal, tonal, pós-tonal, por exemplo, envolvidas na apresentação dos intertextos.

Ampliando este conceito, ao examinar as definições estabelecidas em dicionários, publicações acadêmicas e na literatura específica da área da linguística, pode-se considerar a utilização do termo “idiomatismo” no contexto musical em três aspectos:

- como linguagem musical, em composições que apresentem características musicais característicos a uma região ou meio de expressão;
- como linguagem composicional, em obras que pode-se identificar traços estéticos e técnicos específicos de um determinado compositor e;
- de um instrumento específico, em composições que explorem as suas possibilidades timbrísticas, de tessitura, afinação, revelando que o compositor tem um nível elevado de conhecimento do instrumento.

Este trabalho se limitará a discorrer sobre os dois últimos aspectos, desenvolvidos nos tópicos a seguir.

2.2.1 Idiomatismo e Linguagem Composicional

O idiomatismo composicional refere-se à linguagem particular de determinado compositor, seu estilo, à época, ou então ser aplicado a uma fase composicional, grupos ou obra específica. O conceito pode incluir também as particularidades do tratamento empregado nos diferentes parâmetros da música como: harmonia, contraponto, timbre, dinâmica, melodia, ritmo, instrumentação etc.

Neste aspecto, Alvim (2012, p. 57) declara que “o compositor e sua linguagem teriam papéis principais na criação de um idiomatismo”. Ressalta também que, conceitualmente, o idiomatismo instrumental pode ser entendido como parte integrante do idiomatismo composicional, uma vez que a exploração dos recursos idiomáticos e as potencialidades do instrumento podem ser uma características do compositor.

Neste sentido, Kreutz (2014, p. 105) exemplifica com a obra para violão do compositor cubano e violonista Leo Brouwer (1939-), no qual o idiomatismo instrumental representa uma característica inerente e particular de sua linguagem composicional. Neste caso, o compositor instrumentista utiliza seu conhecimento a respeito do instrumento e técnicas para alcançar os resultados idiomáticos desejados. Já em experiências colaborativas, o instrumentista, por meio de seu conhecimento, supre de subsídios ao compositor, no que se refere à obtenção de uma escrita idiomática⁴⁹.

2.2.2 Idiomatismo e Linguagem Instrumental

Diversas abordagens tem sido feitas para definir um entendimento do termo idiomático na música. No prefácio do livro já citado de Hugo Pilger, Galdemann aborda dois aspectos do emprego do idiomatismo: o primeiro refere-se às características específicas do instrumento e o segundo ao idioma do autor.

Embora pouco discutido em música, o conceito “idiomatismo” refere-se não só ao que é característico em um instrumento, mas também na linguagem de um compositor, que tanto pode desenvolver e enriquecer seus recursos composicionais motivado pelas características idiossincráticas do instrumento. (GANDELMANN in PILGER, 2013, p. 32).

A autora Rocha (2017, p. 42) ainda cita a dissertação de mestrado do violista Kubala, que por sua vez pontuou que “não se pode confundir idiomático com nível de dificuldade”. Uma peça que poderia necessitar maior tempo de preparação por sua dificuldade técnica, “não significa que não seja idiomática”. Kubala ressalta que o termo idiomático pode “aparecer para os intérpretes associado à comodidade”, porém afirma que “se o compositor escrevesse sempre

⁴⁹ (KREUTZ 2014, p. 109).

pensando na comodidade do intérprete, provavelmente a técnica do instrumento não teria evoluído”.

Corroborando com a discussão da complexidade técnica das obras e o idiomatismo, Pilger discorre que a técnica e os limites de um instrumento podem ser ampliados e inovados a partir do papel do compositor.

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 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. (PILGER, 2013, p. 243)

O autor Eduardo Fraga Tullio, em seu artigo “*O idiomatismo nas composições de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzeta: Análise, edição e performance de obras selecionadas*”, sobre o idiomatismo em instrumentos de percussão, aponta sobre a identificação do idiomatismo em uma obra, pesquisa que será feita no próximo tópico com os três movimentos já citados da *Bachianas Brasileiras nº 2*:

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 expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna. (TULLIO, 2005, p. 299)

Para concluir o assunto acerca do idiomatismo na música, observa-se que no processo de construção idiomática participam o compositor, que molda sua linguagem de forma a respeitar a configuração sonora e física do instrumento e o intérprete, que além de características físicas e subjetivas, lida com os padrões consolidados pela técnica instrumental.

2.3. Análise do idiomatismo do violoncelo na *Bachianas Brasileiras nº 2*

Villa-Lobos contribuiu muito para “consolidação do idiomatismo do violoncelo”⁵⁰. Como foi abordado no primeiro capítulo, o compositor teve uma relação íntima com o

⁵⁰ (PILGER, 2013, p. 169).

violoncelo durante praticamente toda a vida, resultando em um conhecimento dos “recursos técnicos e expressivos do instrumento”, sabendo “empregá-los da maneira mais favorável a seu manejo”⁵¹.

Para realizar a identificação dos elementos idiomáticos dentro da *Bachianas Brasileiras* nº 2, será utilizado como referência o capítulo 3 do livro *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo* (2013), de Hugo Pilger, que trata os “elementos idiomáticos mais importantes, curiosos e também naqueles que Villa-Lobos desenvolveu ou ajudou a desenvolver”⁵².

2.3.1 *Cantabile*

Recurso muito utilizado nas obras para violoncelo, o *cantabile* “é um dos mais característicos elementos idiomáticos do violoncelo”. Pilger (2013, p. 200) explica que “devido ao seu som rico em harmônicos, o violoncelo tornou-se um instrumento cantante por natureza” e que sua proximidade com a voz humana “potencializa esse caráter”.

O *cantabile* está presente como elemento idiomático nas melodias dos três movimentos. Os dois primeiros movimentos ainda indicam em seus títulos “o canto” – *O Canto do Capadócio* e *O Canto da Nossa Terra* – evocando a expressividade desse elemento idiomático, assim como na melodia de *O Trenzinho do Caipira*.

2.3.2 *Glissandos*

Segundo Pilger (2013, p. 191), o *portamento* faz parte do idiomatismo do violoncelo, por não haver trastes no braço do instrumento. Porém é importante saber as diferenças entre *portamento* e *glissando*, para uma execução mais consciente. O autor explica que “quando um compositor escreve *glissando*, ele quer mais do que uma simples conexão entre duas notas como acontece no *portamento*. Segundo Carneiro (apud PILGER, 2013, p. 192), o *glissando* deve acontecer sem articulação, apenas uma nota escorregar para a próxima, mas se houver articulação entre a primeira e a segunda nota, será *portamento*:

⁵¹ (FLEM apud PILGER, 2013, p. 169).

⁵² (PILGER, 2013, p. 175).

Glissando esteticamente (e isto é o essencial) deve dar a impressão de escorregar com um só dedo (nota de chegada é mais 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.

Apesar do desuso e até o evitamento do *portamento* nos dias de hoje, Pilger (2013, p. 194) pondera sobre a existência do *portamento* com origem na “música folclórica ou popular”. O autor menciona a afirmação de Carvalho (1988): “O violão que tocava Villa-Lobos era o violão capadócio, seresteiro. Ele era violoncelista, então usava os recursos do *portamento* e tinha muita agilidade.” Pilger então supõe que além do idiomatismo inerente ao instrumento e a influência da música popular, “podem ter contribuído” para que Villa-Lobos “escrevesse tantos *glissandos*”, e para “o desenvolvimento de seu gosto estético”. Aquino (apud PILGER, 2013, p. 194), cita o relato do violoncelista Aldo Parisot (1918-2018):

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.

Esse recurso idiomático foi muito utilizado nos três movimentos das *Bachianas Brasileiras n° 2*. Nas figuras abaixo, é possível observar alguns exemplos do uso de *glissandos* e *portamentos* nessa obra de Villa-Lobos:

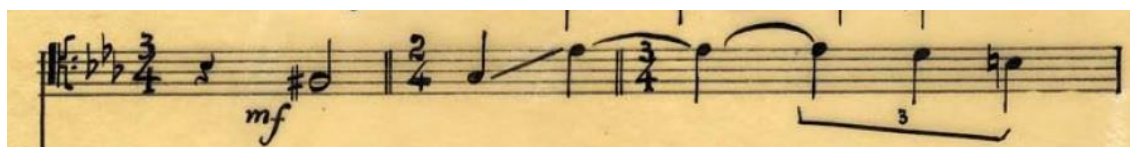


Figura 1 – *Glissando* no compasso 5 do movimento *O Canto do Capadócio*

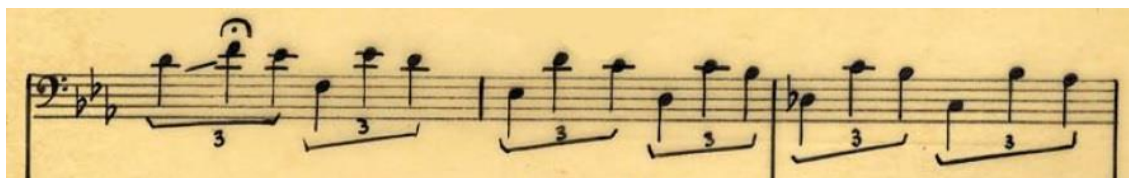


Figura 2 – *Glissando* no compasso 15 do movimento *O Canto do Capadócio*



Figura 3 – Glissando nos compassos 30-31 do movimento *O Canto do Capadócio*



Figura 4 – Portamento no comp. 27 e glissando no comp. 29 do movimento *O Canto da Nossa Terra*



Figura 5 – Glissando no comp. 71 e portamento no comp. 74 do movimento *O Canto da Nossa Terra*

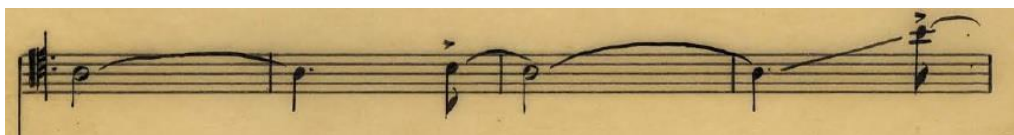


Figura 6 – Portamento no compasso 68 do movimento *O Trenzinho do Caipira*

2.3.3 Timbragem de corda específica

Há algumas maneiras de se obter timbres diferenciados no violoncelo. Uma delas é a utilização de “posições elevadas” da mão esquerda, o que gera “um som distinto”, pela corda estar mais tensionada. Segundo Pilger (2013, p. 216), não é raro os compositores considerarem essa possibilidade e determinarem a corda em que o instrumentista deve tocar uma certa passagem, buscando um resultado timbrístico específico. Pilger ainda aponta que uma vez determinada pelo compositor, o intérprete deve considerar a orientação de maneira “prioritária”, independente de sua opinião particular. Villa-Lobos usou esse recurso idiomático no primeiro e segundo movimento da *Bachianas Brasileiras n.º 2*.

Em *O Canto do Capadócio*, o compositor determina que o primeiro compasso da melodia deve-se tocar na corda sol. Provavelmente, o compositor sugere essa execução para facilitar o *glissando*⁵³ entre as duas primeiras notas e por motivos timbrísticos. Na versão orquestral dessa obra, essa mesma melodia é apresentada pelo saxofone, instrumento de sonoridade bastante específica. Isso demonstra a intenção do compositor em buscar um resultado sonoro específico não só nessa melodia, mas no caráter do movimento como um todo.

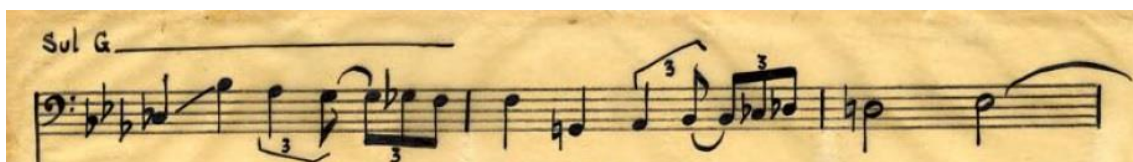


Figura 7 – Timbragem de corda específica em *O Canto do Capadócio*

No segundo movimento *O Canto da Nossa Terra*, Villa-Lobos sugere que a melodia seja executada parte na corda Ré e outra parte na corda Sol, evitando assim cordas soltas no meio da frase.



Fonte: manuscrito, 1931. Heitor Villa-Lobos, *O Canto da Nossa Terra*, comp. 1-12. Acervo Museu Villa-Lobos.

Figura 8 – Timbragem de corda específica em *O Canto da Nossa Terra*

A autora deste trabalho teve dificuldades em achar partituras dos movimentos que contivessem esse apontamento em suas edições. A figura acima foi encontrada disponível no livro de Pilger (2013). Apesar da falta dessa informação nas edições, há um costume no ensinamento dessas peças, em que o professor direciona o aluno a tocar nas cordas determinadas por Villa-Lobos.

⁵³ Recurso idiomático abordado no tópico anterior.

2.3.4 Escala cromática descendente de efeito

Esse elemento idiomático foi utilizado em quatro composições para violoncelo de Villa-Lobos: nos dois *Concertos*, na *Fantasia* para violoncelo e orquestra e na *Tocata da Bachianas Brasileiras nº 2*.



Figura 9 – Escala cromática descendente de efeito em *O Trenzinho do Caipira*

Apesar de negar as influências de outros compositores em sua obra⁵⁴, Villa-Lobos teve como fonte de inspiração o trabalho de diversos compositores, como foi possível observar no primeiro capítulo desse trabalho. Segundo Pilger (2013, p. 97), Villa-Lobos possivelmente se inspirou nas *Variações sobre um Tema Rococó*, de Tchaikovsky, compositor conhecido por ele “pelo menos desde 1908”, por haver registros de Villa-Lobos tocando uma obra de Tchaikovsky nesse ano.



Figura 10 – Escala cromática descendente utilizada nas *Variações Sobre um Tema Rococó*, Opus 33, Var. IV, de Piotr I. Tchaikovsky.

⁵⁴ “Logo que sinto a influência de alguém, me sacudo todo e salto fora.” (KIEFER apud PUPA, 2017, p. 10).

Para uma boa execução da escala cromática descendente de efeito, Chakalov (apud PILGER, 2013, p. 200) escreve sobre uma boa execução da escala cromática descendente de efeito nessa passagem da obra de Tchaikovsky, sendo possível aplicar essas informações na execução desse elemento idiomático em *O Trenzinho do Caipira*:

Em um rápido *spiccato* ou *sautillé*, há a possibilidade de se efetuar um cromatismo unicamente pelo 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.

2.3.5 Pedal

O pedal é um recurso idiomático “característico da técnica villalobiana”⁵⁵. Pilger (2013, p. 215) menciona, no terceiro capítulo de seu livro, o “efeito de pedal” resultante da corda Dó, quando “tocada de maneira intermitente”, no trecho em que o violoncelo está em *ostinato*, no movimento *Tocata* (*O Trenzinho do Caipira*).

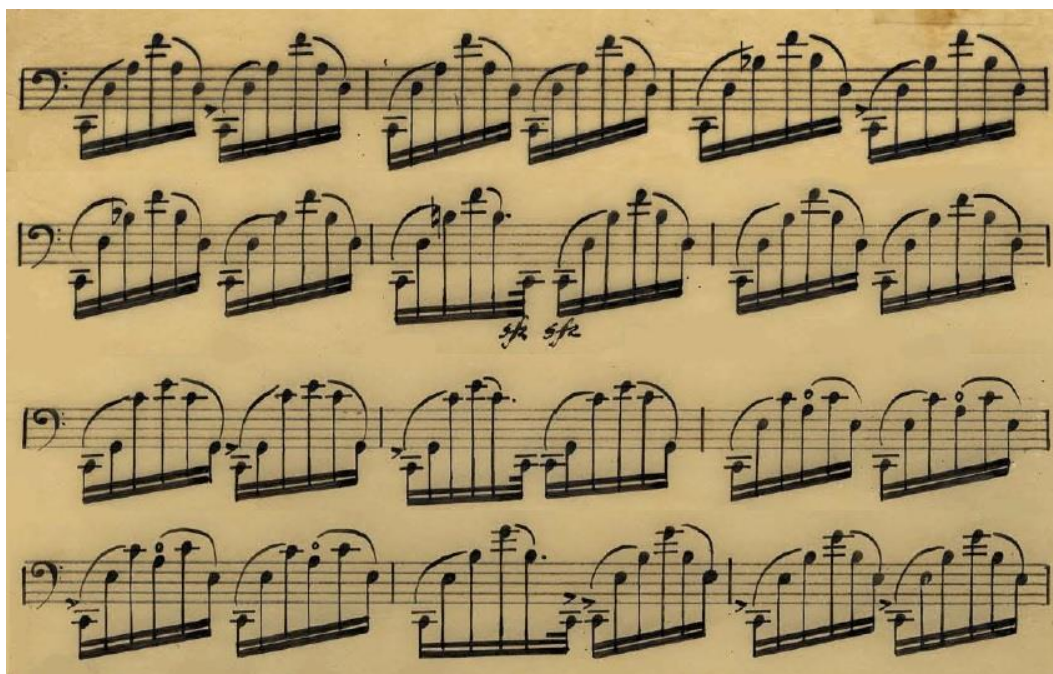


Figura 11 – Pedal da corda dó do movimento *O Trenzinho do Caipira*

⁵⁵ (SALLES, 2009, p. 227).

2.3.6 Efeitos ou ruídos

O último recurso idiomático do último movimento da obra *Bachianas Brasileiras nº 2* é “a confirmação do profundo conhecimento que Villa-Lobos tinha das possibilidades do violoncelo” (PILGER, 2013, p. 188). O compositor escreve harmônicos naturais na corda Dó e, em seguida, mais dois harmônicos, tocados simultaneamente em cordas duplas, com indicação na partitura: “estes harmônicos devem ser ásperos e mal sonoros”, como pode-se confirmar abaixo:



Figura 12 – Efeitos ou ruídos em O Trenzinho do Caipira.

O resultado sonoro simula o apito de chegada e a freada das rodas de ferro do trem contra os trilhos. “Um compositor que não conhece bem as possibilidades do violoncelo, dificilmente proporia tal solução.”⁵⁶

Pilger (2013, p. 188) ainda compara o relato de dois alunos de Iberê Gomes Grosso, violoncelista a quem a *Tocata* foi dedicada: os violoncelistas Marcio Malard e Alceu Reis. Malard 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 naquela posição, o resultado seria um som áspero previsto pelo compositor.” Já Alceu Reis, “defende que nenhum harmônico deve ser escutado, apenas os ruídos que advêm de uma

⁵⁶ (PILGER, 2013, p. 188).

pressão excessiva do arco nas notas indicadas por Villa-Lobos.” O autor ainda fala sobre o resultado da execução exata do que Villa-Lobos escreveu:

[se] executar o harmônico natural em cima da nota mi 2 da corda sol (que soa um si 3) e o harmônico artificial 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.

CONCLUSÃO

Nesse trabalho de conclusão de curso foi possível observar a intensa relação que Heitor Villa-Lobos teve com o violoncelo, influenciando muito a sua maneira única de compor para o instrumento.

O primeiro capítulo ainda apresentou um breve panorama sobre seus períodos criativos e sua formação como compositor, com o intuito de oferecer o contexto no qual a obra foi composta, sem excluir a trajetória anterior da fase específica, que ajuda o intérprete a compreender ainda mais a obra estudada. Ao final deste capítulo, foi apresentada uma curiosa narrativa escrita por Villa-Lobos sobre as Bachianas Brasileiras nº 2, que pode contribuir ludicamente para a construção da performance da peça.

No segundo capítulo, a análise formal da obra permitiu ter uma visão mais organizada de cada movimento e realizar uma conexão com a “denominação tradicional” que cada um dos movimentos carrega em seu título. A pequena reflexão sobre o termo idiomatismo e sua aplicação no contexto musical teve como intuito ser apenas uma introdução à discussão do conceito, para que o leitor pudesse seguir para o próximo tópico com o entendimento do termo. Com o levantamento dos elementos idiomáticos do violoncelo nos três movimentos da Bachianas Brasileiras nº 2, foi possível observar gostos estéticos de Villa-Lobos, como a presença de *portamento* e a expressividade do *cantabile*, bastante presentes em sua escrita nessa obra. Outrossim, a possível influência que a escrita de Villa-Lobos sofreu de compositores violoncelistas que teve contato durante sua vida e as “inovações idiomáticas importantíssimas” que O Trenzinho do Caipira trouxe para o violoncelo, como por exemplo, o efeito de ruídos utilizando harmônicos naturais e artificiais, recurso possível apenas para um compositor que conhecesse bem as possibilidades do instrumento e que se interessasse pela experimentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. *Entre estudos e polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959)*. 2012. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

CATÁLOGO Museu Villa-Lobos. *Villa-Lobos sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2 ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor*. Santana de Parnaíba: Philharmonia Brasileira, 2005.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger: Um estudo técnico-instrumental e processos composicionais*. 2014. 205 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2014.

MARX, Walter Burle. Recordações de Villa-Lobos. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos, v. 10, p. 179-186, 1977.

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: O florescimento da música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NÓBREGA, Adhemar. *As bachianas brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos. 1971.

PALMA, Enos da Costa; CHAVES Jr., Edgard de Brito. *As bachianas brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

PEREIRA, Isidro. *Dicionário Grego-Português e Português-Grego*. 5ª edição. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Analysing Heitor Villa Lobos' Bachianas Brasileiras Nr. 2 under the perspective of music topics, rhetoricity and narrativity*. Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music. University of Oxford, 2015.

PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: Editora CRV, 2013.

PUPIA, Adailton Sergio. *Intertextualidade na Bachianas Brasileiras n. 2*. 2017. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2017.

ROCHA, Miriam Bastos. *Reflexões sobre o idiomatismo do piano no trio nº 1 de Heitor Villa-Lobos e construção de uma interpretação para a performance*. 2017. 153 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, 2017.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Unicamp, 2009.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. 228f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

TARASTI, Eero. *Heitor Villa-Lobos: The life and works, 1887-1959*. Carolina do Norte: MacFarland & Company, 1995.

TCHAIKOVSKY, Piotr I. *Variations on a Rococo Theme, Op. 33*. [s.l.][s.n.][s.d.]

TULLIO, Eduardo Fraga. *O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzeta: Análise, edição e performance de obras selecionadas*. In: Encontro Anual da ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ANPPOM, 2005. p. 296-303.

VILLA-LOBOS, Heitor. *O canto do capadócio* (manuscrito). Cópia de Carlos Gaspar. São Paulo, 1930.

_____. *O canto da nossa terra* (manuscrito). São Paulo, 1931.

_____. *O canto da nossa terra*. São Paulo: Edição de Amanda Ferraresi, 2017.

_____. *O trenzinho do caipira* (manuscrito). Cópia de Ivan Azevêdo. [s.l.], 1931.

_____. *Bachianas Brasileiras nº 2*. Milão: G. Ricordi & Editori, 1949.

ANEXO 1:

PARTITURA DOS TRÊS MOVIMENTOS DA *BACHIANAS BRASILEIRAS* Nº2

Partituras disponibilizadas pelo Museu Villa-Lobos. Cópias de Carlos Gaspar e Ivan Azevedo.

O Canto do capadocio

Nº I (Redução para Cello e Piano)
Das Bachianas Brasileiras (Nº 2)

H. Villa Lobos
(S. Paulo, 1930)

Adagio (arrastando)

The musical score is written for Cello and Piano. The Cello part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The tempo is Adagio (arrastando). The score includes various dynamics such as *ff*, *mf*, *p*, and *pp*. The score is divided into measures by vertical bar lines. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The cello part has a more melodic line with some triplets. The score is on aged, yellowed paper with some staining and wear at the edges.

FF00.15.0201.Jury
Fl. 13. 02. 2002

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including treble and bass clefs, key signatures (three flats), and various musical symbols such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- ppp* (pianissimo)
- String*
- a tempo*
- pp* (piano)

At the bottom left, there is a handwritten note: *F200.15.0881307* and *PL. 15. 08. 1880*.

3

Sul G.

Handwritten musical score for a piece titled "Sul G." on aged paper. The score is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of six systems of staves. The first system has a single staff with triplets and a fermata. The second system has two staves with complex chordal textures and triplets. The third system has two staves with triplets and a fermata. The fourth system has two staves with a change to 2/4 time and a forte (f) dynamic. The fifth system has two staves with a change to 3/4 time and a piano (pp) dynamic. The sixth system has two staves with a change to 4/4 time. The paper is aged and stained, with some ink bleed-through from the reverse side.

This is a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each typically consisting of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and triplets (indicated by a '3' over a group of notes). Dynamic markings like 'pp' (pianissimo) and 'rall.' (rallentando) are present. The paper shows signs of wear, including creases and some staining. In the bottom left corner, there is a small library stamp that reads '5200-15.0801' and 'PL. 15. 08'.

Tempo 1^o

5

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a system of staves, likely for a piano and a string ensemble. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *pp*, *string.*, and *a tempo*. The paper shows signs of age, including discoloration and some staining.

Dynamic markings: *mf*, *pp*, *string.*, *ppp*, *a tempo*.

Tempo marking: *Tempo 1^o*.

Page number: 5.

Handwritten musical score on aged paper, page 6. The score is written in a single system with multiple staves. It includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (three flats), time signatures, and dynamic markings like *pp*, *mf*, and *f*. The tempo is marked *Andante (rytmado)* and *Andante*. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The paper is yellowed and shows signs of wear.

Handwritten musical score on aged paper, page 7. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems, each with three staves. The top staff is for the vocal line, the middle for the right piano hand, and the bottom for the left piano hand. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). There are also triplets and slurs. The paper is aged and shows some staining and wear.

Handwritten musical score on aged paper, page 8. The score is written in a single system with multiple staves. It features a variety of musical notations including treble and bass clefs, key signatures (one flat), time signatures (mostly 4/4), and complex rhythmic patterns. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. There are also rests, slurs, and dynamic markings. The paper is yellowed and shows signs of wear, with some staining and a small tear near the top right. At the bottom left, there is a library stamp: "Mus. 1000. 21. 0023" and "1911. 12. 07. 1911".

The musical score on page 9 is a handwritten manuscript. It begins with a treble staff featuring a series of trills marked with 'tr'. Below this, a grand staff (treble and bass) contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The tempo is marked 'rall.' (rallentando). Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'mp' (mezzo-piano). A section is marked 'col cello' (with cello). The score transitions into a section labeled 'Adagio (arrastando) (como antes)' in the bass staff. This section features a mix of 3/4 and 4/4 time signatures and includes triplets and sustained chords. The notation is dense and expressive, typical of a personal manuscript.

52 0015-0801 JUN
WHL 10:57:13
1991

Handwritten musical score on aged paper, page 10. The score is written in a single system with two staves per system. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, triplets, and dynamic markings like *ppp* and *pp*. The paper is aged and shows some wear and tear.

FRANCIS J. M.
FL. CO. OP. 100

Handwritten musical score for page 11. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The vocal line features triplet markings. The piano accompaniment consists of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.

Copia de Carlos Gaspar

5200 15-0281 JVH
FF. 15. 0P. 520

O CANTO DA NOSSA TERRA
IIº DA "BACHIANAS BRASILEIRAS (Nº 2)"
(Arranjo para violoncelo e Piano)

H. VILLA-LOBOS
(S. Paulo, 1931)

ADAGIO

-ARIA-

dim. rall.

f A TEMPO

pp

p.

MAPLESON-TRANS-MASTER
NO. 6 "V"

110 WEST 40TH STREET
NEW YORK 18, N. Y.

Handwritten musical score for a piano piece, page 2. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp and one flat), time signatures (3/4, 4/4), and dynamic markings (p, f, sfz). Performance instructions like "rall.", "Poco a poco a tempo", "Muito Moderato (Quasi Lento)", and "(sem pedal e muito seco)" are present. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

MAPLESON-TRANS-MAPSON
NO. 6 "V"

110 WEST 40TH STREET
NEW YORK 18, N. Y.

The musical score is written on aged, yellowed paper. It consists of several systems of music. The first system at the top begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It includes a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking and a triplet of eighth notes. Below this, there are two systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). These systems feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and are marked with a piano (*p*) dynamic. The notation includes many beamed notes and rests. The bottom system continues the piece with similar rhythmic complexity. The paper has some visible staining and wear, particularly along the edges.

Handwritten musical score on aged paper, page 4. The score is written in 9/8 time and features a complex arrangement of staves. The top staff is a single melodic line in G-flat major. The middle section consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clef) and a separate staff below. The bottom system includes a grand staff and a single staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Handwritten musical score on page 5. The score consists of several systems of staves. The top system features a treble clef staff with a melodic line marked with a '5' and a 'pp' dynamic. Below it is a grand staff (treble and bass clefs) with complex rhythmic patterns and chords. The second system continues the grand staff with similar complexity. The third system introduces a new melodic line in the treble clef, marked 'mf' and '3', with a 'pp' dynamic in the grand staff below. The fourth system continues the grand staff. The fifth system shows a treble clef staff with a melodic line and a grand staff below. The sixth system continues the grand staff. The seventh system shows a treble clef staff with a melodic line and a grand staff below. The eighth system continues the grand staff. The score is written in a clear, legible hand, with various musical symbols and dynamics used throughout.

LARGO

Handwritten musical score for a piece titled "LARGO". The score is written on ten staves, alternating between treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "rall.", "cresc.", "LARGO ASSAI", and "ppp". The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Handwritten musical score on page 7. The score consists of several systems of staves, including vocal lines and piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Key markings and instructions include:

- String.** (written below the piano accompaniment in the second system)
- STING.** (written below the piano accompaniment in the third system)
- rall.** (ritardando, written below the piano accompaniment in the fourth system)
- ppp** (pianissimo, written below the piano accompaniment in the fifth system)
- Poco A poco A tempo** (written below the piano accompaniment in the sixth system)
- rall.** (ritardando, written below the piano accompaniment in the seventh system)

The score is written in a cursive, handwritten style on aged, slightly stained paper.

Handwritten musical score on page 8, featuring piano and violin staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Violin Staff (Left):

- First measure: *mf* (mezzo-forte), followed by a series of notes and rests.
- Second measure: *mf* (mezzo-forte), followed by a series of notes and rests.

Piano Staff (Right):

- First measure: *p* (piano), followed by a series of notes and rests.
- Second measure: *rall.* (rallentando), followed by a series of notes and rests.

The score concludes with a double bar line and a fermata.

NEW YORK 1875
110 WEST 40TH STREET

MAKESON-THAYER-MASTER
NO. 8, 110

A Iberê Gomes Grosso

Nº IV das BACHIA NAS BRASILEIRAS (Nº 2)

—=O Trensinho do Caipira=—

(Redução para Cello e Piano)

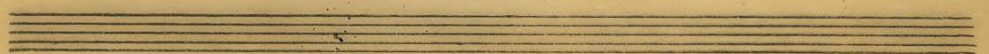
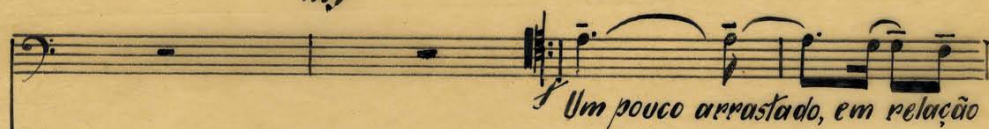
—=Um pouco Moderato=—

H. VILLA-LOBOS

Piano *p* *cresc.*

poco a poco

The musical score is written on five systems of staves. The first system shows the piano part with a 'p' dynamic and a 'cresc.' marking. The second system shows the cello part with a 'poco a poco' marking. The third system shows the piano part with a 'poco a poco' marking. The fourth system shows the cello part with a 'poco a poco' marking. The fifth system shows the piano part with a 'poco a poco' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



181.15.00.31M - 0017M

05/10.12.00P1:14M



1

4

The musical score is written on six systems. Each system has a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The paper is yellowed and has irregular edges.

crescendo poco a poco

37.10.00 JHM - 001724

DELO - AL. OPPI. JHM

Handwritten musical score on aged, torn paper. The score consists of several systems of staves. The top system includes a treble staff with a melodic line and a grand staff (bass and treble) with a rhythmic accompaniment. The middle systems continue the grand staff accompaniment and include a single treble staff with chords and triplets. The bottom system features a grand staff with a final melodic flourish. The paper is heavily aged, with significant staining and torn edges.

Dynamic markings and performance instructions include:

- stringendo* (written under a triplet of chords)
- affret. e dim. poco a poco* (written under a triplet of chords)
- Vire* (written at the end of the piece)

Handwritten musical score for a piano piece, featuring a long melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The score is written on aged, yellowed paper with some staining and a small tear. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *a tempo*, *sfz*, *mf*, and *pp*. The piece is marked with a '6' in the top left corner, indicating the measure number.

This is a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into four systems, each consisting of three staves: a bass staff, a treble staff, and a piano staff. The notation is in black ink and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system includes the dynamic markings *sfz sfz* above the treble staff. The third and fourth systems continue the musical composition with similar notation. The paper shows signs of wear, including tears and discoloration.

ST. L. 00 1111 1111

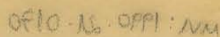
ST. L. 00 1111 1111

A handwritten musical score on aged, yellowed paper with visible tape repairs at the top. The score is written in black ink and consists of six systems, each with three staves. The top staff of each system is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The bottom staff of the sixth system features a large, complex chord structure with multiple beamed notes. The paper shows signs of wear, including tears and discoloration.

V.M. 10.00.1.001.001

V.M. 10.00.1.001.001

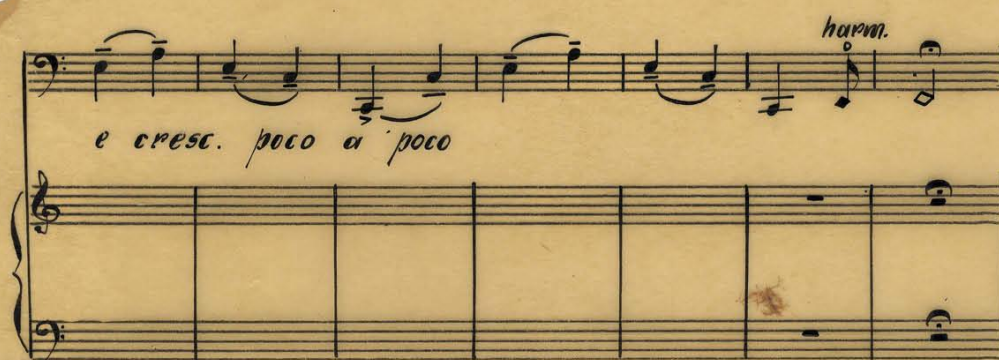






MUSE - 00 - 00 - 00 - 00

0000 - 00 - 00 - 00 - 00



Cópia de C. V. de Almeida

ANEXO 2:

LISTA DE COMPOSIÇÕES DE HEITOR VILLA-LOBOS PARA VIOLONCELO

Obras para violoncelo e piano:

- Pequena Sonata, Opus 20 (1913 – partitura não localizada)
- Prelúdio nº 2, Opus 20 (1913)
- Pequena Suíte (1913-1914)
 - I. Romancette
 - II. Legendária
 - III. Harmonias Soltas
 - IV. Fugatto (all'antica)
 - V. Melodia
 - VI. Gavotte-Scherzo
- Sonhar, Opus 14 (1914)
- Berceuse, Opus 50 (1915)
- Capricho, Opus 49 (1915)
- Sonata nº 1, Opus 30 (1915 – partitura não localizada)
- Élégie, Opus 87 (1916)
- Sonata nº 2, Opus 66 (1916)
 - I. Allegro Moderato
 - II. Andante cantábile
 - III. Scherzo
 - IV. Allegro Vivace sostenuto
- O Canto do Cisne Negro (1917)
- Bachianas Brasileiras nº 2 (1930-1931)⁵⁷

⁵⁷ O Catálogo de Obras de Villa-Lobos (2009) considera essa obra como uma redução para violoncelo e piano da composição escrita originalmente para orquestra. O terceiro movimento Dança (Lembrança do Sertão) é uma redução para piano.

- I. Prelúdio – O Canto do Capadócio
- II. Ária – O Canto da Nossa Terra
- IV. Tocata – O Trenzinho do Caipira

- Divagação (1946)

Obras para violoncelo e orquestra:

- Grande Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra, Opus 50 (1915)
 - I. Allegro com brio
 - II. Tempo de Gavotte – Assai Moderato
 - III. Allegro Moderato
- Fantasia para violoncelo e orquestra (1945)
 - I. Largo
 - II. Molto Vivace
 - III. Allegro Expressivo
- Concerto nº 2 para violoncelo e orquestra (1953)
 - I. Allegro non troppo
 - II. Molto Andante cantábile
 - III. Scherzo (Vivace) – Cadência
 - IV. Allegro enérgico

Obras para orquestra de violoncelos:

- Bachianas Brasileiras nº 1 para conjunto de violoncelos (1930)⁵⁸
 - I. Introdução (Embolada)
 - II. Prelúdio (Modinha)
 - III. Fuga (Conversa)
- Bachianas Brasileiras nº 5 para conjunto de violoncelos e soprano
 - I. Ária (Cantilena) (1938)
 - II. Dança (Martelo) (1945)
- Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos (1958)⁵⁹
 - I. Allegro
 - II. Lento
 - III. Allegretto Scherzando – Allegro Final

⁵⁸ Segundo o Catálogo de Obras de Villa-Lobos (2009), em "Villa-Lobos Sua Obra" (2ª edição) há a indicação nesta peça: "mínimo de 8 violoncelos".

⁵⁹ Segundo o Catálogo de Obras de Villa-Lobos (2009), essa obra pode ser executada com 16 ou 32 violoncelos.

ANEXO 3:

LISTA DE TRANSCRIÇÕES DE OBRAS DE OUTROS AUTORES PARA VIOLONCELO, POR HEITOR VILLA-LOBOS

Transcrições para violoncelo e piano:

- Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Fuga vol.1 (1910 – partitura não localizada)
- F. Chopin (1810-1849) - Prelúdio em Fá# menor (1910 - partitura não localizada)
- Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Prelúdio nº 8 vol.1 (1930)
- Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Prelúdio nº 14 vol.2 (1931)
- F. Chopin (1810-1849) – Noturno, Opus 9, nº 2 (1932 – partitura não localizada)

Transcrições para orquestra de violoncelos⁶⁰:

- Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Fuga nº 1 vol.1 (1941)
- Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Fuga nº 5 vol.2 (1941)
- Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Fuga nº 8 vol.1 (1941)
- Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Fuga nº 21 vol.2 (1941)
- Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Prelúdio nº 8 vol.1 (1941)
- Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Prelúdio nº 14 vol.2 (1941)
- Johann Sebastian Bach (1685-1750) – Prelúdio nº 22 vol.1 (1941)

⁶⁰ Segundo o Catálogo de Obras de Villa-Lobos (2009), todas as transcrições foram escritas para no mínimo 8 violoncelos.