



# Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e “work in progress”\*

Manoel Aranha Corrêa do Lago\*\*

## Resumo

Nos anos 1930 e 1940 Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que têm a peculiaridade de terem sido construídas com base na reutilização ou “re-composição” de obras anteriores, podendo-se destacar o *Quarteto de cordas nº 5*, os balés *Caixinha de Boas Festas* e *Uirapuru*, as 2ª e 3ª Suintes do *Descobrimento do Brasil*, assim como algumas das primeiras *Bachianas Brasileiras*. O lugar ocupado por procedimentos de “work in progress” ajudam a melhor entender o processo de elaboração dessas obras, assim como a evolução de Villa-Lobos num importante momento de reorientação composicional.

## Palavras-chave

Música brasileira – século XX – nacionalismo musical – Heitor Villa-Lobos – processos composicionais.

## Abstract

During the 1930s and 1940s, Villa-Lobos wrote a number of works that have the peculiarity of having its construction based on the reuse or recomposition of previous works – particularly the *String Quartet N°5*, the ballets *Caixinha de Boas Festas* and *Uirapuru*, the Suites N°2 and N°3 of *Descobrimento do Brasil*, and some of the first *Bachianas Brasileiras*. The place occupied by procedures of “work in progress” help to better understand the development process of these works, as well as the evolution of Villa-Lobos at an important compositional turning point.

## Keywords

Brazilian music – 20<sup>th</sup> century – musical nationalism – Heitor Villa-Lobos – compositional process.

---

\* Este artigo é uma versão ampliada e atualizada do trabalho “Apontamentos sobre transcrições e ‘works in progress’ de Villa-Lobos nos anos 30 e 40”, apresentado no II Simpósio Villa-Lobos “Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos”, Universidade de São Paulo, 23 a 25 de novembro de 2012, e publicada nos respectivos Anais, p. 18-30, sob a organização de Paulo de Tarso Salles, a quem o autor e a editora agradecem a autorização.

O autor gostaria de agradecer aos seguintes colegas, pelas preciosas contribuições: à professora Flávia Camargo Toni por ter sugerido o conceito de *work in progress* para um melhor entendimento da abordagem composicional de Villa-Lobos em algumas obras dos anos 1930; ao professor Sérgio Barbosa por ter revelado a existência do manuscrito inédito da versão para canto e orquestra de cordas de “Itabaiana”, que se encontra no Museu Villa-Lobos; ao professor João Vidal pela oportunidade de discutir as *Bachianas* no contexto do Seminário “Rio de Janeiro-Alemanha - relações musicais”, por ele organizado em Setembro 2015; ao Museu Villa-Lobos pelo auxílio durante a pesquisa, e autorizações de reprodução; e sobretudo à professora Maria Alice Volpe pelas inúmeras trocas de ideias e importantes sugestões, que me permitiram aprofundar a reflexão sobre esse período da atividade composicional de Villa-Lobos.

\*\* Academia Brasileira de Música. Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: mano@valorcafe.com.br.

Artigo recebido em 29 de abril de 2014 e aprovado em 10 de junho de 2014.



Nos anos 1930 e 1940 Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que se apresentam, por um lado, com as características de *works in progress* (notadamente o *Guia Prático* e a série das *Bachianas Brasileiras*) e, por outro, com a peculiaridade de se utilizarem amplamente de transcrições e/ou “re-composições” de obras dos anos 1910 e 1920, o que parece denotar um momento de pausa, no limiar de uma fase de reorientação composicional, marcada por um olhar retrospectivo, e de reavaliação de sua obra passada.

Quando Heitor Villa-Lobos retorna ao Brasil em 1930, após sua segunda estada parisiense (1927-30), ele já era reconhecido internacionalmente como uma das principais personalidades da música contemporânea<sup>1</sup>: não sendo ainda o internacionalmente célebre “compositor das *Bachianas*”, ele já tinha a seu ativo obras consagradas como a *Prole do Bebê*, o *Rudepoema*, o *Noneto* e boa parte da monumental série dos *Choros*.

Os anos 1930 representariam, para Villa-Lobos, um importante ponto de inflexão em sua atividade composicional, até então de uma intensidade extraordinária<sup>2</sup>. No período 1932-36 observa-se de fato uma redução abrupta no seu ritmo de produção, a qual foi então quase que inteiramente redirecionada à confecção de material didático para a SEMA, no espírito da “música funcional” (*Gebrauchsmusik*) praticada por seus contemporâneos Hindemith, Orff e Kodály. O comentário abaixo de Luiz Heitor reflete a percepção, então corrente, quanto a essa longa “abstinência” composicional, em favor da atividade pedagógica:

Mas a verdade é que esse Villa-Lobos pedagogo, tão popular, com o seu blusão vermelho de dirigir as concentrações orfeônicas, fez emudecer, quase, o Villa-Lobos compositor, cuja produção torrencial, numericamente não encontrava parêntese, até 1932, ano de seu estabelecimento no Rio, na obra de nenhum músico contemporâneo. Foi isso um bem? Foi isso um mal? O gênio tem pré-ciências misteriosas que não nos é dado a oscultar. Consignemos, apenas, que depois desse largo período em que sua produção se limitou a obras didáticas ou orfeônicas (chamando assim a produção não é meu intuito diminuí-la artisticamente, mas, apenas, indicar a sua destinação; na verdade é maravilhoso o refinamento artístico dessas pecinhas de forma tão simples), Villa-Lobos parece querer regressar, nesse momento, à criação de obras de largo fôlego.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Um exemplo significativo foi o da mais prestigiosa revista francesa, a *Revue Musicale* de Henri Prunière, dedicar-lhe um número em 1929, com numerosos artigos sobre o compositor e sua obra.

<sup>2</sup> Além da série dos *Choros*, sua produção entre 1912 e 1930 já incluía uma ópera, um oratório, quatro sinfonias e diversos poemas sinfônicos; uma vasta obra de câmara compreendendo quatro quartetos de cordas, trios, sonatas, diversas obras vocais e grandes ciclos para piano.

<sup>3</sup> Azevedo, 1950, p. 382-3, cap. “A Música no Brasil de 1930 a 1940”. Nesse mesmo texto, o autor comenta: “Ligado ao definitivo estabelecimento do compositor Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, depois de suas peregrinações pela Europa e



Somente a partir de 1937-38 é que a sua produção gradualmente retomaria o ritmo anterior, e os anos 1940 se tornariam extremamente produtivos, com a conclusão da série das *Bachianas Brasileiras*, as versões finais dos *Choros* nº 6, nº 9 e nº 11, a composição do *Mandú-Çarará* e a retomada dos ciclos das sinfonias e quartetos de cordas.

Esse “interregno criativo” dos anos 1930, durante o qual Villa-Lobos praticamente interrompeu, até 1937, a composição de obras novas concebidas para orquestra<sup>4</sup>, parece particularmente importante, no processo de mutação do compositor dos *Choros* no compositor das *Bachianas*<sup>5</sup>. De fato, entre a composição do *Momoprecoce*<sup>6</sup> (1929) e de *Magdalena* (1947), Villa-Lobos escreveu um conjunto de obras que apresentam, como peculiaridade, o fato de sua construção estar baseada na reutilização e transcrição de composições mais antigas. Esse fato – que não é novo na História da Música, com exemplos notórios nas obras de Haendel, Bach ou Mozart – já havia sido identificado nos anos 1940 por Lisa Peppercorn<sup>7</sup>, notadamente no caso da suíte do *Descobrimento do Brasil* e das *Bachianas* nº 2 e nº 4. Nesse texto, serão examinados algumas dessas “re-composições” realizadas nos anos 1930 e 1940 – notadamente o *Quarteto de Cordas* nº 5 (1931), *Caixinha de Boas Festas* (1932)<sup>8</sup>, as 2ª e 3ª suítes do *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Magdalena* (1947)<sup>9</sup> – assim como os primórdios da série das *Bachianas Brasileiras*, cujo processo de gestação e gradual ordenamento apresenta algumas afinidades com o processo de elaboração daquelas obras.

---

tentativa de fixação em São Paulo, vamos encontrar outro aspecto novo da vida musical brasileira no decênio 1930-1940; o cultivo do canto coral e a intensa e agudíssima organização pedagógica destinada à iniciação musical da infância escolar, compreendendo a seleção dos elementos dotados de aptidões específicas. [...] Foi Villa-Lobos que pôs em moda o canto coletivo, fundando o seu Orfeão dos Professores, de maravilhosa eficiência técnica e produzindo enorme série de composições, em que os efeitos contidos com a voz humana atingem limites extremos que só a incomparável maestria desse homem de gênio poderia conceber. Os catálogos de nossas editoras musicais, que até então desconheciam, por completo, o repertório coral, passam a mencionar uma enorme produção, assinada por todos nossos compositores, com especialidade Barroso Neto, Mignone e Lorenzo Fernandes. Fundaram-se outros grupos corais, no Rio e nos estados, muito contribuindo para esse movimento salutar a propagação dos métodos de iniciação musical pela primeira vez aplicados nas escolas do Distrito Federal”.

<sup>4</sup> Uma exceção parece ser o poema sinfônico *Papagaio de moleque*, datado de 1932, ano do qual é datada a transcrição para orquestra do *Rudepoema*.

<sup>5</sup> Ver Tacuchian (2009); o clássico Mariz (1949), com as importantes revisões e ampliações de suas sucessivas edições; e a importante reinterpretação de Guérios (2003).

<sup>6</sup> Essa obra escrita em 1929, transforma a coleção para piano *Carnaval das crianças* (1919) numa obra para piano e orquestra na qual a parte solista, com poucas exceções, é idêntica ao texto original. Ver Leitão (2009).

<sup>7</sup> Peppercorn (1943), reproduzido em Coli (1998).

<sup>8</sup> Essas duas obras foram discutidas em textos anteriores (Lago, 2003 e 2012), dos quais foram extraídas as tabelas que identificam as transcrições.

<sup>9</sup> Um processo análogo foi claramente documentado e demonstrado por Humberto Amorim (2009, p. 28-31) em relação ao *Sexteto Místico*, cuja versão definitiva, publicada pela Max Eschig em 1956, é muito próxima aos esboços datados de 1917, porém difere completamente das páginas existentes de uma versão alternativa datada de 1921.



## TRANSCRIÇÕES

Uma faceta marcante na produção de Villa-Lobos, na década de 1930 – além de sua quase exclusiva dedicação, no período fundador da SEMA (em 1932-36), à composição das centenas de arranjos e composições corais de caráter didático<sup>10</sup>, que viriam a constituir a *Coleção Escolar* (dentre as quais sobressaem o 1º volume do *Guia Prático* e as transcrições para coro a capella de peças do repertório clássico destinadas ao “Orfeão dos Professores”<sup>11</sup>) – é o lugar ocupado por transcrições de obras compostas nas décadas anteriores<sup>12</sup>.

Além de algumas importantes transcrições para orquestra<sup>13</sup>, e diversas transcrições de peças do *Guia Prático* para banda, para canto e piano (coleção *Modinhas e Canções nº 2*) e para orquestra (*Saudade da Juventude*)<sup>14</sup>, sobressaem verdadeiras **novas composições**, tendo como especificidade a reunião de obras compostas em períodos diversos. Examinando-se algumas dessas transcrições ou “re-composições” de Villa-Lobos, chama a atenção a presença, ao lado de obras dos anos 1920 e 1930, de obras dos anos 1910.

O *Quarteto de cordas nº 5* (1931) consiste, em três de seus quatro movimentos, de transcrições de peças de uma única coleção para piano dos anos 1920: as *Cirandinhas* (1926). O balé sinfônico *Caixinha de Boas Festas* (1932) é composto basicamente por peças de três coleções para piano dos anos 1910: *Petizada* (1912), *Brinquedo de roda* (1912) e *Carnaval das Crianças* (1919). Na música incidental para o filme de Humberto Mauro, *O Descobrimento do Brasil* (1937), peças da década de 1910 estão presentes nas três primeiras suítes: a 3ª peça da *Suíte Floral*, “Alegria na horta” para piano solo (1918), na 1ª Suíte; a *Virgem* (1913), *Lenda árabe* (1914), *Cascavel* (1917), na 2ª Suíte; *Festim pagão* (1919) e *Ualalocê* (1930), na 3ª Suíte. Na seção mediana das “Impressão Ibérica” (3ª Suíte), Villa-Lobos insere uma obra orquestral de 1918: a *Marcha religiosa nº3* (ver Quadro 1). Na opereta *Magdalena* (1947), intencionalmente um *pot-pourri* para orquestra, coro e solistas, são livremente entrelaçadas composições das décadas de 1910 (*Ibericárabe*, *Izath*), 1920 (*Cirandas* e *Choros nº 11*) e 1930 (*Guia Prático*, *Valsa da Dor*, *Impressões Seresteiras*). A peça para piano *Ibericárabe* (1914)<sup>15</sup> torna-se a “Emerald song” para canto e orquestra; enquanto a “Dança do amor” do

<sup>10</sup> Destinados à prática do canto orfeônico na rede de escolas públicas do antigo Distrito Federal.

<sup>11</sup> Peças para teclado do repertório clássico-romântico (Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin e Rachmaninov), assim como de compositores brasileiros (Homero Barreto, Glauco Velasquez, Alberto Nepomuceno, Furio Franceschini).

<sup>12</sup> Em artigo de 1943 – no qual identificou as numerosas inconsistências de datação existentes nas catalogações então correntes da obra de Villa-Lobos – Lisa Peppercorn desenvolveu uma crítica severa à reutilização, com novos títulos, de obras mais antigas pelo compositor. Nesse texto Peppercorn sinalizava, no *Descobrimento do Brasil*, a origem – na década de 1910 – dos movimentos “Alegria”, “Adagio Sentimental” e “Cascavel” nas Suítes nº 1 a nº 3, notando igualmente que as versões orquestrais das *Bachianas* nº 2 e nº 4 incorporavam peças para canto e violoncelo, e para piano solo, escritas no início da década de 1930.

<sup>13</sup> *Rudepoema* (1932), 2ª e 3ª Suítes do *Descobrimento do Brasil* (1937) e *Bachianas Brasileiras nº 2* e nº 4 (1938).

<sup>14</sup> Villa-Lobos, *Guia Prático*, edição crítica de Lago & Barbosa & Barboza (2009).

<sup>15</sup> Descrita na partitura (Casa Arthur Napoleão), como uma “redução para piano do 2º movimento da *Suite oriental*” (obra não localizada).



2º ato da ópera *Izath* (1914) dá início à cena “The forbidden orchid” (entrelaçada à 2ª seção da *Valsa da Dor* e à seção 55 do *Choros nº 11*) (ver Quadro 2).

Uma observação suplementar a respeito do fato dos trabalhos orquestrais de Villa-Lobos, nos anos 1930, estarem menos direcionados a obras novas do que à reelaboração de obras anteriores, parece se aplicar ao caso do poema sinfônico *Tédio da alvorada* (1916), cuja transformação no *Uirapuru*, em 1934<sup>16</sup>, foi dissecada por Luiz Fernando Vallim Lopes, Paulo de Tarso Salles e Maria Alice Volpe<sup>17</sup>, processo que provavelmente fornece a chave para a compreensão da transformação de *Myremis*<sup>18</sup> (1917) em *Amazonas*<sup>19</sup> em 1929. Por outro lado, corresponde a esse período – principalmente no início dos anos 1940 – a conclusão de alguns *Choros*.

Nesse sentido, parece particularmente convincente e fecunda a sugestão de Guilherme Bernstein Seixas<sup>20</sup> de que uma melhor cronologia das obras de Villa-Lobos poderia ser obtida, por um lado, através do critério das características estilísticas, e, por outro, utilizando como *proxy* da data de conclusão das obras, as de suas primeiras audições:

A análise dos padrões texturais dessas obras revela que, dentro do quadro de uma evolução estilística, especialmente os *Choros nº 6, 9 e 11*, talvez fizessem mais sentido se situados após, e não antes, das *Bachianas*. Enquanto *Amazonas* e *Uirapuru*, por seu lado, talvez parecessem mais bem colocados se compostos pelo menos após as experimentações dos primeiros choros.<sup>21</sup>

[...]

Ao se observar as datas de estreia dos *Choros* podemos agrupá-los em dois conjuntos: aqueles apresentados em primeira audição nos anos 1920 (segunda metade da década) e aqueles nos anos 1940 (primeira metade).<sup>22</sup>

Esse critério se aplica particularmente bem às versões finais dos *Choros nº 6, 9 e 11*, cujas primeiras audições mundiais só ocorreram em 1942<sup>23</sup>, notadamente no caso dos *Choros nº 6*, cujo atual efetivo orquestral, de grandes proporções,

<sup>16</sup> A última página do manuscrito autógrafo do *Uirapuru* (acervo do Museu Villa-Lobos) indica: “Fim, Rio 1917, reformado em 1934”.

<sup>17</sup> Ver Lopes (2002), Salles (2005) e Volpe (2011) sobre o *Uirapuru*.

<sup>18</sup> São numerosos os programas de concerto assinalando, entre 1918 e 1925, a execução de *Myremis* no Rio de Janeiro e em São Paulo. Por sua vez, Mário de Andrade, admirador de *Amazonas*, refere-se a ela como “a remanipulação do *Amazonas*”, como assinalado por Salles (2009, p. 27).

<sup>19</sup> A demonstração cabal da vinculação entre *Amazonas* e *Myremis* foi dada por Salles (2009) em análise da primeira página do esboço manuscrito de *Myremis* (acervo do Museu Villa-Lobos), que se inicia pelas notas MI-RE-MI(MI).

<sup>20</sup> Bernstein (2009).

<sup>21</sup> Bernstein (2009, p. 21).

<sup>22</sup> Bernstein (2014, p. 96).

<sup>23</sup> Ver programas de concerto “Festival Villa-Lobos” 15 e 18 de julho 1942, Teatro Municipal Rio de Janeiro.



não condiz com a descrição ditada por Villa-Lobos a Suzanne Demarquez, em seu estudo de 1929 sobre o compositor para a *Revue Musicale*<sup>24</sup>, de que o *Choros nº 6* era escrito para: “um curioso conjunto constituído por clarineta, trompete, bombardino e violão”.

Em relação aos *Choros nº 11*, é também consistente com a afirmação de Lisa Peppercorn de que a obra teria sido recomposta de memória<sup>25</sup>, nos anos 1940, quando se compara a partitura atual com a única página conhecida do manuscrito autógrafo de 1928 (reproduzido em *facsimile* no estudo de Demarquez na *Musique -Revue* sobre os *Choros*<sup>26</sup>): na marcação de ensaio 43 da partitura, a parte solista do piano coincide nas duas versões, porém podem ser observadas diferenças na realização orquestral<sup>27</sup>.

### **As Bachianas Brasileiras: um caso de “work in progress”**

A gênese da série das *Bachianas Brasileiras* (ver Quadro 3) parece ter se dado através de um processo gradual de amadurecimento e, adequadamente, Costa Palma e Brito Chaves Jr<sup>28</sup> tratam como um conjunto – senão como um espelho das nove obras da série – as numerosas transcrições que Villa-Lobos realizou de obras de Bach entre 1930 e 1941.

Em 1930-1, e por ocasião da célebre Excursão Artística que realizou (com os pianistas Antonietta Rudge e Souza Lima) no interior paulista, Villa-Lobos escreveu transcrições para piano e violoncelo, de prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado*, ao mesmo tempo em que compôs novas obras – peças isoladas para piano solo, e para piano e violoncelo – que seriam incorporadas, bem mais tarde, às *Bachianas Brasileiras nº 2* e *nº 4*. Entre 1932 e 1937, esses prelúdios e fugas seriam transcritos para coro a capella, destinados ao repertório do “Orfeão dos Professores” da SEMA<sup>29</sup>. Em 1938, Villa-Lobos realizaria a transcrição, para orquestra, de três grandes obras para órgão de Bach: *Fantasia e Fuga nº 6*, *Prelúdio e Fuga nº 6*, e *Tocata e Fuga nº 3*: nesse mesmo ano, ocorreria a primeira audição mundial (em suas versões integrais) das *Bachianas Brasileiras nº 1* e *nº 2*, e Villa-Lobos anunciaria pela primeira vez, na sua acepção atual, o seu projeto das “Bachianas”, entendido como uma série de

<sup>24</sup>Demarquez (1929a).

<sup>25</sup>Peppercorn (1943) apud Coli (1998): “In Paris in 1928, for example, he [Villa-Lobos] planned to write a piece for piano and orchestra which he called *Choros 11*. A few sketches were about all he jotted down. Yet, twelve years later when his friend Arthur Rubinstein happened to be in Rio de Janeiro and asked the composer to write him a piece for piano and orchestra, Villa-Lobos set to work saying that he had only to rewrite *Choros 11*, since the complete score had been lost after his return from Europe. The fact is, however, that the composition had probably taken shape in his mind in Paris that year, but for some reason only a few sketches were actually put in paper. This is sufficient for him to say that the composition was written, because he feels he can rely on his memory no matter how much time may pass between the spiritual conception and the writing down of his idea. Villa-Lobos calls this re-writing a work.”

<sup>26</sup>Demarquez (1929b).

<sup>27</sup>“Villa-Lobos I”, artigo de Mário de Andrade publicado no *Mundo Musical*, 25 de janeiro de 1945, reproduzido e comentado em Coli (1998, p. 169-70).

<sup>28</sup>Palma & Chaves (1971).

<sup>29</sup>Publicados na Coleção Escolar.



suítes para formações instrumentais diferenciadas. Até então, o plural do título parecia aplicar-se a uma série de peças sob um mesmo “coletivo” (*Bachianas* tal como *Cirandas*, *Serestas* etc.) e este parece ter sido, ainda em 1938, o entendimento de Mário de Andrade, presente à primeira audição (integral) da *Bachianas nº 1* – naquele momento, apenas *Bachianas Brasileiras*, sem numeração.<sup>30</sup>

Enquanto em 1938 as *Bachianas* permaneciam sem ordenamento definido, fica evidenciado que em 1939 as *Bachianas nº 1*, *nº 2* e *nº 5* (Ária/ cantilena) já haviam adquirido sua numeração atual, aparecendo com suas denominações definitivas por ocasião da gravação dos discos<sup>31</sup> destinados ao Pavilhão Brasileiro da Feira Internacional de Nova Iorque.

### GÊNESE DAS PRIMEIRAS BACHIANAS BRASILEIRAS

Alguns programas de concerto, realizados no Rio de Janeiro entre 1932 e 1938, e centrados sobre a *Bachianas Brasileiras nº 1*, fornecem informações preciosas<sup>32</sup> sobre o lento processo de gestação da série:

#### ***Bachianas Brasileiras nº 1***

Em 1932, a estreia parcial da obra<sup>33</sup>, nos “Concertos Burle Marx”<sup>34</sup>, apresentou os movimentos “Prelúdio/Modinha” e “Fuga/Conversa” – seus atuais 2º e 3º movimentos – por uma formação mista de violoncelos e violas (substituindo a 1ª estante dos violoncelos)<sup>35</sup>, fórmula que seria repetida em 1936<sup>36</sup>.

Em 1938, as notas explicativas do programa do concerto de 13 de novembro de 1938, na “Casa d’Italia”, informam sobre a conclusão recente da composição da “Embolada” (seu atual 1º movimento) e que se tratava, portanto, não somente da

<sup>30</sup> Presente à primeira audição da obra, Mário de Andrade declara: “A. S. P. M. S. [Sociedade Propagadora de Músicas Sinfônica e de Câmara] acaba de apresentar em audição integral as *Bachianas* de Villa Lobos [...] evocando o nome de João Sebastião Bach para denominar esta sua composição, que é das mais recentes. [...] A obra divide-se em 3 peças distintas seguindo o corte da sonata: presto inicial (embolada), um andante largo central (modinha) e uma “Conversa” em andamento rápido para acabar. [...] na “Modinha”, Villa Lobos criou uma melodia de andamento largo de extraordinária beleza. Estamos sem dúvida há muitas léguas da nossa modinha e por certo muito afastados também de Bach. Apesar de uma única audição, tive a ideia de que se tratava de uma das mais importantes obras de Villa-Lobos de sua fase atual”. (*O Estado de S. Paulo*, 23 de novembro de 1938, reproduzido em *Música, doce música* (1963, p. 273-277).

<sup>31</sup> Discos com as numerações Odeon 94-97 (*Bachianas nº 1*), Odeon 98-103 (*Bachianas nº 2*), Odeon 104-5 (“Ária” da *Bachianas nº 5*) gravados pela Orquestra do Sindicato do Rio de Janeiro, sob a regência de Villa-Lobos.

<sup>32</sup> Notas explicativas (redigidas sob a orientação do próprio compositor) contidas em programas de concertos, realizados no Rio de Janeiro, sob a regência de Villa-Lobos nos anos 1930: 12 de setembro 1932 e 13 de dezembro de 1936, ambos no Teatro Municipal, e 13/11/1938 na Casa d’Italia.

<sup>33</sup> Ainda que a concepção original da obra possa ter-se dado em 1930, conforme a indicação do Catálogo, o programa do concerto de estreia no Rio de Janeiro é explícito quanto a obra ter sido “escrita especialmente para Burle Marx e sua Orquestra Filarmônica” – orquestra cujas atividades só haviam se iniciado em maio de 1931 – o que sugere uma finalização de sua composição, pelo menos em sua versão definitiva para “orquestra de violoncelos”, próxima à data do concerto, em 1932.

<sup>34</sup> Concerto realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 1932, “6º concerto de assinatura” da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, orquestra fundada e dirigida por Walter Burle Marx, de 1931 a 1934, no qual o referido maestro regeu diversas obras – entre as quais, em primeira audição brasileira, o *Concerto em Sol* de Ravel, com a pianista Marguerite Long – e convidou Villa-Lobos para reger a estreia das “*Bachianas Brasileiras*”.

<sup>35</sup> O programa de 1932 indica “para orquestra de violoncelos, e violas *ad libitum*”.

<sup>36</sup> Ver programa do concerto realizado em 13 de dezembro de 1936, sob a regência do autor no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.



primeira audição mundial integral da obra (em seu formato atual em 3 movimentos), como também por uma “orquestra de violoncelos” (e não mais violoncelos e violas)<sup>37</sup>.

### **Bachianas Brasileiras nº 2**

Os movimentos que atualmente constituem a *Bachianas Brasileiras* nº 2 foram compostos à época da estada de quase dois anos de Villa-Lobos em São Paulo, e foram escritos, originalmente, como peças individuais: a) para piano e violoncelo: “Canto do Capadócio”, “Canto da nossa terra” e “Trenzinho Caipira”; e b) piano solo: “Lembrança do sertão”<sup>38</sup>.

É interessante notar que em correspondência com o seu editor francês, revelada por Gérald Hugon<sup>39</sup>, Villa-Lobos pretendia (setembro de 1934) reunir as três peças para piano e violoncelo (que mais tarde se tornariam os movimentos 1º, 2º e 4º da *Bachianas* nº 2)<sup>40</sup> em uma suíte “regional” em três movimentos, sob o título *Suite Typique Brésilienne*, destinando a peça “Lembrança do Sertão” (futuramente o 3º movimento da *Bachianas* nº 2) a uma coleção para piano solo formada por três peças (entre as quais figuraria o “Miudinho”, futuro 4º movimento da *Bachianas Brasileiras* nº 4). Nessa mesma correspondência – na qual listava as obras que havia escrito desde sua partida da França, em 1930, e que oferecia à Max Eschig<sup>41</sup> para publicação – a denominação “Bachianas Brasileiras” permanece exclusivamente reservada à atual *Bachianas* nº 1 (referida por ele como *Bachianas brésiliennes, suite pour orchestre de violoncelle*), apesar de já estarem compostos (em suas versões originais para piano e violoncelo e piano solo) todos os quatro movimentos que futuramente constituiriam a *Bachianas* nº 2.

Tal entendimento permaneceria pelo menos até o final de 1936, como atestam as notas explicativas do concerto realizado por Villa-Lobos em 13/XII no Teatro Municipal, concerto no qual a *Bachianas* nº 1 voltou a ser apresentada em formato idêntico ao da estreia em 1932: em dois movimentos, e na formação mista de violoncelos e violas. São as notas do programa do concerto de 31/XI/1938<sup>42</sup> que anunciam a estreia em setembro daquele ano, no 6º Festival Internacional de Veneza sob a regência de Dimitri Mitropoulos<sup>43</sup>, da *Bachianas* nº 2, tal como a conhecemos hoje.

Pode-se, portanto, deduzir que somente em 1937-8, terá tomado corpo, progressivamente, a ideia de orquestrar os atuais quatro movimentos, compostos entre 1930-

<sup>37</sup> Essa primeira audição integral está assinalada em Nobrega (1975) e Peppercorn (1991).

<sup>38</sup> Sendo, portanto, equivocada (uma inversão cronológica) sua classificação como “reduções” para piano e violoncelo, e piano solo, no Catálogo (Museu Villa-Lobos, 1989, p. 41, 123 e 139).

<sup>39</sup> Cf. Hugon (2001).

<sup>40</sup> Carta de Villa-Lobos, datada 26 de setembro de 1934, a Eugène Coools, na época dirigente da editora Max Eschig, citada por Hugon (2001).

<sup>41</sup> A Max Eschig não adicionaria novas obras a seu catálogo de Villa-Lobos, na década de 1930, e as obras oferecidas na carta de 26 de setembro de 1934 acabaram sendo editadas nos EUA nos anos 1940, principalmente pela American Music Publishers.

<sup>42</sup> Concerto realizado no Rio de Janeiro em 13/11/1938, na Casa D’Italia, orquestra de 8 violoncelos sob a regência do autor.

<sup>43</sup> Nobrega (1971) e alguns catálogos da obra de Villa-Lobos contêm a informação equivocada de que o compositor Alfredo Casella, na realidade organizador da Bienal de Veneza, teria sido o regente.



31<sup>44</sup>, e de reuni-los na forma de uma suíte “barroca” (quando só então adquiriram suas correspondentes denominações “barrocas” de Prelúdio, Ária, Dança e Tocata).

É interessante notar que a solução formal da “suíte barroca”, à qual Villa-Lobos chegou gradualmente, e que se cristalizou somente ao final da década de 1930, estava de certa forma “no ar”, e não apenas no contexto internacional de um *zeitgeist* “neoclássico”: ela coincide de forma impressionante com a reflexão feita dez anos antes por Mário de Andrade, no *Ensaio*, no qual justamente sugeria o corte da suíte como uma opção de organização formal capaz de conferir unidade a obras de compositores brasileiros abordando danças e gêneros populares. Outra ideia, implícita na sugestão de Mário, também coincide com uma das principais características das *Bachianas*: os títulos duplos (por “pares” barroco/ popular brasileiro), tais como “Preludio/Ponteio” (*Bachianas* nº 3 e nº 7)”, Tocata/ Catira batida” (*Bachianas* nº 8), “Giga /Quadrilha caipira” (*Bachianas* nº 7), “Aria/Modinha” (*Bachianas* nº 3 e nº 8) etc.

No *Ensaio*, Mário fornece o seguinte exemplo de uma “suíte imaginária”:

Imagine-se, por exemplo, uma Suíte:

- 1 – *Ponteio* (**prelúdio** em qualquer métrica ou movimento);
- 2 – *Cateretê* (binário rápido);
- 3 – *Coco* (binário lento), (polifonia coral), substitutivo de **sarabanda**);
- 4 – *Moda ou Modinha* (em ternário ou quaternário) substitutivo da **Ária** antiga);
- 5 – *Cururú* (para utilização de motivo ameríndio, (pode-se imaginar uma dança africana para empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);
- 6 – *Dobrado* (ou Samba, ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).

Suítes assim, dentro da preferência ou inspiração individual, a gente pode criar numerosíssimas. (Andrade, [1928]1972, p. 68-69)

Ao examinar em conjunto a série das nove *Bachianas Brasileiras*, Gerard Béhague assim sintetiza a adoção da “suíte barroca”, enquanto solução formal:

[As *Bachianas*] são concebidas formalmente como suítes conforme a acepção barroca de uma sequência de movimentos de dança, seja em dois (nº 5, nº 6 e nº 9), três (nº 1) ou quatro movimentos (nº 2, nº 3, nº 4, nº 7 e nº 8). [...] Quanto à discussão de se, nas *Bachianas*, prevalece a tendência neoclássica ou a do nacionalismo musical, esta permanece apenas uma questão de ênfase seletiva. (Béhague, 1994, p. 106 e 110)

<sup>44</sup> Através do testemunho de Antonio Chechin Filho, que acompanhou a “Excursão Artística”, realizada em 1931 no interior de São Paulo, e que descreve as circunstâncias da composição do “Trenzinho Caipira” no trajeto Bauru-Matão, podemos datar sua composição em novembro de 1931.



### ***“Itabaiana” e Bachianas Brasileiras nº 4 e nº 5***

As notas do programa de concerto da Casa d’Italia (novembro de 1938) anunciam que a denominação “Bachianas” – desde 1932 reservada aos movimentos da atual *Bachianas nº 1* – se aplicaria igualmente a duas outras obras: a atual *Bachianas nº 2* (que havia sido estreada dois meses antes) e a uma 3ª “Bachiana para canto e orquestra de câmara”, que – apesar de sua destinação vocal – não parece corresponder à “Ária/Cantilena” da *Bachianas Brasileiras nº 5*, seja pela data posterior de composição (1939) desta última, seja pela formatação instrumental (“orquestra de violoncelos” e não “orquestra de câmara”).

Uma hipótese que pode ser aventada é relacionada à peça inédita “Itabaiana” – datada de 1935 e com o intrigante subtítulo “Bachiana” – escrita para canto e cordas (quinteto de arcos e harpa), da qual existem dois manuscritos<sup>45</sup> (de copista) no Museu Villa-Lobos, que utiliza a melodia “Oh mana deixa eu ir” – colhida por Gazzi de Sá, também conhecida como “Caicó” e “Itabaiana” – e que Villa-Lobos viria a utilizar posteriormente, dando-lhe outras soluções harmônicas, no seu 3º movimento (Ária/Cantiga) da *Bachianas nº 4*. Além da própria relação com a constituição gradativa da série, implícita no subtítulo “Bachiana”, esses documentos parecem sugerir dois caminhos “complementares” na identificação do processo de *work in progress*: em relação à *Bachianas nº 5*, a de uma primeira “tentativa” (textural) de escrita para canto e cordas em pizzicato; e em relação à (futura) *Bachianas nº 4*, a posterior incorporação da mesma melodia, “Oh mana deixa eu ir” (utilizada no seu 3º movimento), porém com um novo (e harmonicamente mais rico) “arranjo”.

Existe igualmente, no Museu Villa-Lobos, uma outra versão, também inédita, com o mesmo título “Itabaiana”<sup>46</sup>, para piano solo (e/ou “canto com piano, ou conjunto instrumental”), que sugere uma possibilidade intermediária, pois sua harmonização já é idêntica à da Ária da *Bachianas nº 4*, sem conter, entretanto, sua seção central: a do atual 3º movimento (“Ária/Cantiga”) da *Bachianas nº 4* ter sido inicialmente pensado como peça individual (sob o título “Itabaiana”), por assim figurar – juntamente com outras peças para piano solo de Villa-Lobos em estreia mundial – em recital de José Vieira Brandão ao final de 1939<sup>47</sup>.

Quando a *Bachianas nº 4* assumiu sua forma definitiva, em 1941, Villa-Lobos adicionou às duas peças pré-existentes para piano solo (“Miudinho” e “Itabaiana” metamorfoseada em “Ária/Cantiga”), os atuais dois primeiros movimentos (“Prelúdio” e “Coral”) e – conforme o modelo adotado para as *Bachianas nº 2* – reunindo-os em forma de suíte, que teve sua estreia em versão orquestral em 1942.

<sup>45</sup> MVL 1998.21.0011 e MVL P.231.2.6, respectivamente.

<sup>46</sup> Nesse terceiro manuscrito (MVL-P.231.1.4), também datado de 1935, a sinalização “para canto com piano, ou conjunto instrumental, ou piano solo”, típica do *Guia prático* (que contém outras melodias colhidas por Gazzi de Sá), sugere a possibilidade de ter sido esta sua destinação inicial.

<sup>47</sup> Crítica de Andrade Muricy (1946, p. 249) sobre o recital de José Vieira Brandão, realizado em 27 de novembro de 1939, descreveu a peça como “uma evocação larga e penetrante, como um noturno contemplativo das plagas brasileiras”.



### ***Bachianas Brasileiras nº 3 e nº 6***

Nas notas de programa do concerto de novembro 1938 a série completa das *Bachianas* era descrita como constituída unicamente por três obras, com formações correspondendo, grosso modo, às das atuais *Bachianas nº 2, nº 3 e nº 5* (com um ordenamento diferente do atual, a *Bachianas nº 2* aparecendo em primeiro lugar e a *Bachianas nº 1* em terceiro):

A série completa é a seguinte:

- I. A Bachiana Brasileira para orquestra de câmara [sic] executada com grande sucesso no VI Festival de Música contemporânea de Veneza.
- II. *Bachianas Brasileiras* para canto e orquestra de câmara [sic].
- III. *Bachianas Brasileiras* para orquestra de violoncelos<sup>48</sup>

Esta afirmação, feita em novembro de 1938, coloca em questão a datação, neste mesmo ano, que tradicionalmente é atribuída às *Bachianas nº 3 e nº 6*, especialmente no caso da primeira que só foi estreada em 1947. Em que pese a rapidez notória do processo composicional de Villa-Lobos – que não permite excluir a possibilidade dos dois movimentos para fagote e flauta da *Bachianas nº 6* terem sido iniciados ou completados ainda em 1938 – chama a atenção o fato de Curt Lange, observador atento do compositor e de sua obra, se referir em 1942 à existência de apenas cinco *Bachianas*. Nesse mesmo estudo, é interessante observar que a *Bachianas nº 3*, para piano e orquestra, parece estar referida apenas como “uma obra ainda em projeto”, pois no relato de Lange não figura qualquer detalhamento de seus movimentos individuais – ao contrário das outras quatro *Bachianas* que apresentam, todas, as duplas denominações “barroco-brasileiras” de cada um de seus movimentos, sendo curiosamente descrita como “*Bachianas* para piano e orquestra de câmara” (sic)<sup>49</sup>.

As *Bachianas Brasileiras* representam, portanto, um caso singular de *work in progress*, seja em relação a algumas obras individuais, seja em relação ao próprio conceito de uma “série de suítes”, o qual, só gradualmente, foi se consolidando. O primeiro caso pode ser ilustrado pela *Bachianas nº 4*, incorporando em 1939-41 o “Miudinho” de 1930, e metamorfoseando uma primeira harmonização de “Oh mana deixa eu ir” na “Ária” do 3º movimento. O segundo caso, pela adoção do próprio princípio da suíte barroca, a qual forneceu um vínculo unificador para as peças, anteriormente isoladas, que se transformaram nos movimentos das *Bachianas nº 2 e nº 4*; ou ainda a gradual transformação da ideia de uma “Bachiana para canto e cordas”, na qual o acompanhamento da voz por “orquestra de cordas” é substituído pelo formato de “orquestra de violoncelos”, a partir da experiência bem sucedida da “estreia integral”

<sup>48</sup> Programa de concerto, novembro de 1938.

<sup>49</sup> Lange (1942).



da *Bachianas nº 1* e que Villa-Lobos viria a replicar para as transcrições de prelúdios e fugas do *Cravo Bem Temperado* em 1940-41<sup>50</sup>.

Como corolário, impõe-se – conforme já sugerido por Bernstein (2009 e 2014) – a revisão de algumas datações tradicionais do catálogo do compositor. A exemplo do precedente do *Rudepoema*, tradicionalmente catalogado dentro de um intervalo cronológico (1921-26), seria provavelmente mais adequado datar as *Bachianas nº1* e *nº2* no intervalo 1930-38; e as *Bachianas nº 3* e *nº 6* nos intervalos 1938-45 e 1938-47, respectivamente. O mesmo critério seria aplicável a outras composições, em relação às quais está comprovado<sup>51</sup> que as datas das primeiras versões e da finalização diferem substancialmente: *Uirapuru/Tédio da Alvorada* (1916-1934), *Amazonas/Myremis* (1917-1929) e o *Choros nº 6* (1926-1942).

## CONCLUSÃO

A produção musical de Villa-Lobos, pletórica até o final dos anos 1920, conhece um período de forte inflexão na década de 1930. As principais obras (não corais) escritas até 1937 – tais como o *Quarteto de cordas nº 5* (1931) o balé sinfônico *Cai-xinha de Boas Festas* (1932) e as 2ª e 3ª suítes do *Descobrimento do Brasil* (1937) não constituem material musical “novo”, pelo fato de consistirem de transcrições de obras para piano e canto e piano, dos anos 10 e 20. De forma análoga, as *Bachianas Brasileiras nº 2* e *nº 4* se utilizariam de peças para piano solo e piano violoncelo, escritas no início da década de 1930, e só no final da década transcritas para orquestra.

Contrabalançando a ausência, nesse período, de novas composições sinfônicas<sup>52</sup>, algumas obras do passado foram revisitadas de maneira importante: o *Rudepoema* para piano solo (1921-26), que foi objeto de uma faustosa orquestração em 1932, enquanto o poema sinfônico *Tédio da Alvorada* (1916) – a exemplo da anterior transformação de *Myremis* (1917) na versão atual de *Amazonas* (1929) – foi restaurado em 1934 metamorfoseando-se no *Uirapuru*.

Deve-se observar que essa mudança de enfoque, que vai marcar os primeiros anos da década de 1930, vem acompanhada de um processo gradual de mutação estilística que se manifesta em obras (num primeiro momento, pouco numerosas) que se distanciam do “gigantismo” que havia caracterizado as dos anos 1920, seja pelas dimensões, seja por sua destinação a pequenas formações instrumentais. As obras que vão tomando corpo neste período – como o “Canto do capadócio” para violoncelo e piano (1930), posteriormente incorporado à *Bachianas nº 2*; a “Modinha” para “orquestra de violoncelos” (1930-32) da *Bachianas nº 1*; e a *Ciranda das 7 notas* para fagote e quinteto de cordas (1933) – culminariam ao final da década no lirismo

<sup>50</sup> Sob a regência de Edoardo de Guarnieri, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 3 de outubro de 1941.

<sup>51</sup> Por Lopes (2002) e Salles (2005) para o *Uirapuru*; e Salles (2009) para *Amazonas*.

<sup>52</sup> Com a exceção da 1ª Suíte do *Descobrimento do Brasil* (1937) e, possivelmente, do *Papagaio de Moleque*.



da “Ária/Cantilena” da *Bachianas* nº 5 (1939), dos 5 *Prelúdios para violão* (1940) e do “Prelúdio” da *Bachianas* nº 4 para orquestra de cordas (1941).

Elas se distanciam do experimentalismo harmônico das obras dos anos 1920 e reatam com processos tradicionais da harmonia funcional (tais como as marchas harmônicas e os encadeamentos via ciclo das 5<sup>as</sup>, dentro de um modalismo ampliado)<sup>53</sup>, refletindo a busca de uma depuração dos meios de expressão, através de uma escrita – se não severa – mais rigorosa (alinhada com as tendências neoclássicas que marcaram o período de entre-guerras). Talvez não seja por acaso que “exercícios de escrita”<sup>54</sup>, como o contraponto rigoroso da primeira versão (quase *a capella*) da “Primeira Missa no Brasil” (1936), da palestriniana *Missa São Sebastião* (1937), das transcrições para orquestra de grandes obras para órgão de Bach (1938) e a retomada do ciclo dos quartetos de cordas com o *Quarteto de cordas nº 6* (1938) tenham precedido – em outros termos e dando-lhe uma nova feição – uma nova fase de exuberância criativa.

De fato, nos anos 1940, Villa-Lobos havia plenamente recuperado seu habitual ritmo de produção dos anos 1910 e 1920: finalização do ciclo das nove *Bachianas Brasileiras*, conclusão dos *Choros* nºs 6, 9, 11 e 12, novas obras sinfônico-corais de grandes proporções com o *Mandu-Çarará* e a 4<sup>a</sup> suíte do *Descobrimento do Brasil*, três novas sinfonias e cinco novos quartetos de cordas.

O processo de revisitar obras do passado, incorporando-as a novas composições (e/ou “re-composições”), caracteriza portanto uma parte significativa da produção de Villa-Lobos – ao longo dos 20 anos que separam o *Momoprecoce* (em relação ao *Carnaval das crianças*) e *Amazonas* (em relação a *Myremis*), em 1929, do musical *Magdalena* em 1947 – destacando-se o *Quarteto de cordas nº 5* (1931), o balé sinfônico *Caixinha de Boas Festas* (1932), o *Uirapuru* (1934) e as *Suítas nº 2 e nº 3* do *Descobrimento do Brasil* (1936). É também por meio de um processo análogo de *work in progress*, que as primeiras *Bachianas Brasileiras* vão adquirir, de forma extremamente gradual, sua fisionomia definitiva: peças isoladas na origem, porém com características comuns de linguagem (diatonismo /modalismo, “marchas harmônicas” via ciclo das 5<sup>as</sup> e contraponto imitativo), e que encontram um princípio unificador na suíte barroca. Esse conjunto de obras escritas nos anos 1930 espelham um momento muito importante de transição na trajetória de Villa-Lobos: a gradual mutação da fase mais experimental do “compositor dos Choros” para uma fase mais próxima ao neo-classicismo do “compositor das Bachianas”.

<sup>53</sup> Bernstein (2014).

<sup>54</sup> Os “exercícios de escrita” (na acepção francesa de *travail d’écriture*) por Villa-Lobos foram iniciados com as transcrições para violoncelo e piano de Prelúdios e Fugas do *Cravo bem temperado* (por ocasião da “Excursão Artística” no interior de São Paulo) e continuados com as dezenas de transcrições para coro *a capella* de obras do repertório clássico-romântico realizadas a partir de 1932, e destinados ao “Orfeão dos professores” da Sema.



### QUADRO 1. Transcrições para orquestra 1930-1940

Obras originais / título(s)	Data	Formação instrum.	Data transcr. e/ou 1ª aud.	Destinação/ título
<i>Petizada, B.de Roda</i>	1912	pf	1932	<i>Caixinha de Boas Festas</i>
<i>Carnaval das Crianças</i>	1919	pf		
<i>Cirandinhas</i>	1926	pf		
<i>Rudepoema</i>	1921/6	pf	1932	<i>Rudepoema</i>
“Alegria na horta” ( <i>Suite floral nº 3</i> )	1918	pf	1937/1939	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 1: “Alegria”</i>
<i>Lenda árabe</i>	1914	canto e pf	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 2: “Impressão mourisca”</i>
<i>A Virgem</i>	1913	canto e pf	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 2: “Adagio sentimental”</i>
<i>Cascavel</i>	1917	canto e pf	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 2: “Cascavel”</i>
<i>Marcha religiosa nº3</i>	1918	orq	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 3: “Impressão Ibérica”</i>
<i>Festim pagão</i>	1919	canto	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 3: “Festa nas selvas”</i>
“Ualalocê” ( <i>Canções indígenas nº2</i> )	1930	canto e pf	1937/1942	<i>Descobrimto do Brasil - Suíte 3: “Ualalocê”</i>
<i>Canto do Capadócio</i>	1930	pf e vlc	(1936)/1938	<i>Bachianas Brasileiras nº2: “Prelúdio”</i>
<i>O canto da nossa terra</i>	1931	pf e vlc	(1936)/1938	<i>Bachianas Brasileiras nº2: “Ária”</i>
<i>Lembrança do Sertão</i>	1935	pf	(1936)/1938	<i>Bachianas Brasileiras nº2: “Dança”</i>
<i>O Trenzinho do Caipira</i>	1931	pf e vlc	(1936)/1938	<i>Bachianas Brasileiras nº2: “Tocata”</i>
<i>Cantiga</i>	1935	pf	1941/1942	<i>Bachianas Brasileiras nº4: “Ária”</i>
<i>Miudinho</i>	1930	pf	1941/1942	<i>Bachianas Brasileiras nº4: “Dança”</i>
<i>Guia Prático vol.I (10 peças)</i>	1932/6	coro e pf	1940/1950	<i>Saudade da Juventude</i>



## Quadro 2. Magdalena

“The Jungle Chapel”	<i>Bachianas Brasileiras nº 4: “Coral” (1941)</i>
	<i>Guia Prático: “Uma, duas angolinhas”</i>
“My Bus and I”	<i>Guia Prático: “Pobre peegrino”</i>
	<i>Ciranda nº12: “Olha o passarinho, dominé” (1926)</i>
“The Emerald”	<i>Ibericarabe (1914)</i>
“The Civilized People”	<i>Guia Prático: “Ba, be, bi, bo, bu”</i>
“Food for thought”	<i>Guia Prático: “Vida Formosa”</i>
“Come to Colombia”	<i>Guia Prático: “A gatinha parda</i>
“Plan it by the Planets”	<i>Guia Prático: “Garibaldi foi a missa”</i>
“Bonsoir Paris”	<i>Valsa da dor (1932)</i>
	<i>Ciclo Brasileiro: “Impressões seresteiras” (C) (1936)</i>
“The River Port”	<i>Modinhas e canções: “Remeiro de São Francisco” (1941)</i>
	<i>Dança Africana nº2 “Kankukus” (1915)</i>
“The forbidden Orchid”	<i>Izath, 2o ato: “Dança do amor” (1914)</i>
	<i>Valsa da dor, seção B (1932)</i>
	<i>Choros nº 11: Adagio [marcação de ensaio 55] (1929-1942)</i>
“The Singing Tree”	<i>Uirapuru (para coro a capela) (1941)</i>
	<i>Guia Prático: “A maré encheu”</i>
“Lost”	<i>Modinhas e canções I: “Canção do marinheiro” (1936)</i>
“Freedom”	<i>Guia Prático: “Na corda da viola”</i>
“A Spanish Valse”	<i>“Impressões seresteiras”, seções B e C</i>
“Pièce de Résistance”	<i>“Impressões seresteiras”, seção A</i>
“The Madona’s Return”	<i>Ibericarabe</i>
	<i>Bachianas Brasileiras nº 4: “Coral”</i>

**Quadro 3. *Bachianas Brasileiras***

Obra / título	Data do cat. MVL	Formação instrum.	Datas alternativas	Formações anteriores	1ª audição
<i>Bachianas I</i>	1930	“orq de vlcs”	1938		out. 1938-RJ reg. Villa-Lobos
-“Embolada” (“Introdução”)	1930		1938		
-“Modinha” (“Prelúdio”)	1930		1930	“orq de vlcs e vlas”	1932 reg. Burle Marx
-“Conversa” (“Fuga”)	1930		1930	“orq de vlcs e vlas”	1932 reg. Burle Marx
<i>Bachianas II</i>	1930	orq	1936/38		set. 1938-Veneza reg. D.Mitropoulos
-“Canto do Capadocio” (“Prelúdio”)	1930			pf e vlc	
-“Canto de Nossa Terra” (“Ária”)	1931			pf e vlc	
- “Lembrança do Sertão” (“Dança”)	1930			pf	
- “Trenzinho Caipira” (“Tocata”)	1931			pf e vlc	
<i>Bachianas III</i>	1938	pf e orq	após 1942		fev. 1947-RJ reg.Villa-Lobos
<i>Bachianas IV</i>	1930	pf ou orq	1941		jul. 1942-RJ reg Villa-Lobos
-“Introdução” (“Prelúdio”)	1941				
- “Canto do Sertão” (“Coral”)	1941				
- “Cantiga” (“Ária”)	1935			pf	
- “Miudinho” (“Dança”)	1930			pf	



<i>Bachianas V</i>	1938	voz e “orq de vlc’s”	1945		jul. 1947-Paris
-“Cantilena” (“Ária”)	1938				mar. 1939-RJ reg. Villa-Lobos
-“Dança” (“Martelo”)	1945				
<i>Bachianas VI</i>	1938	duo fl e fgt			set. 1945-RJ
<i>Bachianas VII</i>	1942	orq			mar. 1944-RJ reg. Villa-Lobos
<i>Bachianas VIII</i>	1944	orq			jun. 1947-Roma reg. Villa-Lobos
<i>Bachianas IX</i>	1945	orq cordas ou “orq de vozes” coro a capella			nov. 1948-RJ reg. Eleazar Carvalho

### Abreviaturas de instrumentos musicais

fl flauta  
 fgt fagote  
 orq orquestra  
 pf piano  
 vla viola  
 vlc violoncelo



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amorim, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 1928. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1972.

Andrade, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. “A Música no Brasil de 1930 a 1940”. In: *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: 1950, p. 382-383.

Béhague, Gerard. *Heitor Villa-Lobos, the search for Brazil’s musical soul*. Austin: University of Texas Press, 1994.

Bernstein, Guilherme. “Os Choros e as Bachianas como princípios compositivos”. *Brasiliiana* (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), nº 29, p. 21-28, agosto 2009.

Bernstein, Guilherme. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos primitivismo e estrutura nos Choros orquestrais*. Curitiba: Editora Prismas, 2014.

Coli, Jorge. *Música Final*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

Demarquez, Suzanne: “Villa-Lobos”. *Revue Musicale*, nº 10, p. 1-22, 1929.

Demarquez, Suzanne: “Les Choros de Villa-Lobos”. *Musique-Revue Musicale mensuelle*, nº 4, p. 707-713, 15/01/1929b.

Grabbe, Paul. *The story of orchestra music and its times*. Coleção “The Little Music Library”. New York: Grosset & Dunlap, 1942, p. 154-155.

Guérios, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: um caminho sinuoso da predestinação*. 2003. 2ª ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

Hugon, Gérald. “Villa-Lobos et son éditeur: une longue aventure de fidélité réciproque”, palestra apresentada no *Colloque Villa-Lobos*, Maison de Finlande em Paris, 2001.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do. “Recorrência temática na obra de Villa-Lobos”. *Cadernos do Colóquio* (Programa de Pós-graduação da UniRio), v. 6 n. 1, Rio de Janeiro, p. 107-124, maio 2003.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do. “Les thèmes du Guia Prático dans l’oeuvre de Villa-Lobos”. In: Pistone, Danièle (org.). *Villa-Lobos des sources de l’oeuvre aux échos contemporains*. Paris: Librairie Honoré Champion, 2012.



Lange, Francisco Curt. *Latin American art music for the piano by twelve contemporary composers*. New York: Shirmer, 1942.

Leitão, Simone Azevedo. *Heitor Villa-Lobos's Mômoprecóce, fantasy for piano and orchestra (1919-1929): an historical, stylistic, and interpretative study*. Ensaio de Doutorado em Artes Musicais (D.M.A). University of Miami, Coral Gables, Florida, EUA, 2009. Scholarly Repository, Open Access Dissertations, Paper 328, disponível em [http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1327&context=oa\\_dissertations](http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1327&context=oa_dissertations).

Lopes, Luiz Fernando Vallim. “The transformations of an enchanted bird: Villa-Lobos’s Uirapuru and issues of sources, style and reception”. Trabalho apresentado no *I Congresso Internacional Villa-Lobos*. Paris, Institut Finlandais, 10 a 13 de abril de 2002.

Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 1949. 11ª edição. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1989.

Muricy, Andrade. *Caminho de música*. 2ª série. Curitiba: Ed. Guaira, 1946.

Nóbrega, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971.

Palma, Enos da Costa; Chaves Júnior, Edgard de Brito. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

Peppercorn, Lisa. “Some aspects of Villa-Lobos principles of composition”, *The Music Review*, v. 4 n. 1, February 1943.

Peppercorn, Lisa. *Villa-Lobos, the music*. Londres: Kahn-Averill, 1991.

Pistone, Danièle. *Villa-Lobos des sources de l’oeuvre aux échos contemporains*. Paris: Librairie Honoré Champion, 2012.

Salles, Paulo de Tarso. “Tédio de Alvorada” e “Uirapuru”: um estudo comparativo de duas partituras de Heitor Villa-Lobos. *Brasiliana* (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), n. 20, p. 2-9, maio 2005.

Salles, Paulo Tarso. *Villa-Lobos, processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

Tacuchian, Ricardo. “Villa-Lobos, uma revisão”. *Brasiliana* (Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro), nº 29, p. 7-16, agosto 2009.

Villa-Lobos, Heitor: *Guia Prático*, vol. I. Edição crítica de Manoel Aranha Corrêa do Lago. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

Volpe, Maria Alice. “O Manuscrito P38.1.1 e a ‘tabela prática’ de Villa-Lobos”, *Revista Brasileira de Música*, v. 24 n. 2, p. 299-309, jul.-dez. 2011. Disponível em <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-2/rbm24-2-03.pdf>.



MANOEL ARANHA CORRÊA DO LAGO tem dupla formação em Economia e Música. Bacharelou-se em Economia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, seguido de um Mestrado na *Woodrow Wilson School of Public and International Affairs* da Universidade de Princeton, onde também cursou “Pro Seminars in Composition” com Claudio Spiess e “Analytical Methods” com Milton Babbitt no *Woolworth Center of Musical Studies*. Seus estudos musicais realizaram-se também com Madeleine Lipatti e Arnaldo Estrella (piano), Esther Scliar e Annette Dieudonné (Teoria Musical), Michel Phillipot e Nadia Boulanger (composição e análise). Em 2005, doutorou-se (PhD) em Musicologia na UniRio, sob a orientação da Elizabeth Travassos, seguido em 2008 de um Pós-Doutorado em Musicologia no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, sob a orientação de Flavia Toni. Tem publicado textos em revistas especializadas tais como *Revista Brasileira de Música* da UFRJ, *Brasiliana* da Academia Brasileira de Música, *Latin American Music Review* da Universidade do Texas-Austin, *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras e nos *Cahiers Debussy* do CNRS–Paris. Coordenou a edição crítica do *Guia Prático* de Heitor Villa-Lobos, lançada em 2009 pela Academia Brasileira de Música e pela FUNARTE. Sua tese *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana* foi agraciada com o “Prêmio Capes / Área de Artes 2006” e publicada em 2010. Em 2011, foi o organizador do livro *O Boi no Telhado –Música brasileira no Modernismo Francês*, publicado pelo Instituto Moreira Salles. Tem participado de congressos nacionais e internacionais, entre os quais, Simpósio Internacional Villa-Lobos (USP, 2009; 2012), ARLAC-IMS (Cuba, 2014) e Université Paris-Sorbonne (2015). Membro do Conselho da Fundação OSESP - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Membro (Cadeira nº 15) da Academia Brasileira de Música.