



DAISUKE SHIBATA

**HEITOR VILLA-LOBOS:
QUESTÕES E SOLUÇÕES PARA SUPERAR
AS DIFICULDADES DE INTERPRETAÇÃO DA
BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2**

CAMPINAS
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

DAISUKE SHIBATA

**HEITOR VILLA-LOBOS:
QUESTÕES E SOLUÇÕES PARA SUPERAR
AS DIFICULDADES DE INTERPRETAÇÃO DA
BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração Práticas Interpretativas.

Orientador: Dr. Paulo José de Siqueira Tiné

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida pelo aluno Daisuke Shibata, e orientada pelo Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

Sh61h Shibata, Daisuke, 1975-
Heitor Villa-Lobos: Questões e soluções para superar as dificuldades de interpretação da Bachianas Brasileiras nº.2 / Daisuke Shibata. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Paulo José de Siqueira Tiné.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Villa-Lobos, Heitor - 1930-1945, Bachianas Brasileiras nº.2. 2. Série Bachianas Brasileiras. 3. Saito, Hideo, 1902-1974 - método. 4. Música - Brasil - História. I. Tiné, Paulo José de Siqueira, 1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Heitor Villa-Lobos: Questions and solutions to overcome the difficulties of interpretation of Bachianas Brasileiras Nº. 2

Palavras-chave em inglês:

Villa-Lobos, Heitor - 1930-1945, Bachianas Brasileiras nº.2

Bachianas Brasileiras Series

Saito, Hideo, 1902-1974 - method

Music - Brazil - History

Área de concentração: Práticas Interpretativas

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Paulo José de Siqueira Tiné [Orientador]

Marcelo Silva Gomes

Eduardo Augusto Ostergren

Data de defesa: 30-04-2014

Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Daisuke Shibata - RA 100427 como parte dos requisitos para a obtenção do
título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné
Presidente



Prof. Dr. Marcelo Silva Gomes
Titular



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Titular

RESUMO

Esta dissertação se debruça sobre a peça orquestral *Bachianas Brasileiras n° 2* de Heitor Villa-Lobos, uma das suas principais obras e mais frequentemente executada em concertos. Pretende-se, a partir do *Método Saito de regência orquestral*, apresentar propostas de interpretação na sua execução através da exposição sistemática tendo como base um cotejamento do manuscrito, versão editada e do áudio da interpretação do próprio compositor para, juntamente com a experiência prática do autor, chegar às soluções mencionadas. Além do Método Saito e da análise da *Bachianas Brasileiras n° 2*, esta dissertação apresenta um breve relato histórico do período de 1930 a 1945, auxiliando os leitores a compreender o contexto histórico e ideológico de Villa-Lobos.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Heitor - 1930-1945; *Bachianas Brasileiras n° 2*; Série *Bachianas Brasileiras*; Método Saito; Música - Brasil - História.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the orchestral piece *Bachianas Brasileiras No. 2* by Heitor Villa-Lobos, one of his major works and more often performed in concerts. It intends, based on the *Saito Method for orchestral conducting*, to present proposals for interpretation in its performance through a systematic exposure based on a readback of the manuscript, the edited version and the composer's own recording, along with the practical experience of the author, arrive at the mentioned solutions. Besides the *Saito Method* and the analysis of *Bachianas Brasileiras No. 2*, this dissertation presents a brief historical description of the period between 1930 and 1945, assisting the readers to understand the historical and ideological context of Villa-Lobos.

Keywords: Villa-Lobos, Heitor - 1930-1945; *Bachianas Brasileiras No. 2*; *Bachianas Brasileiras Series*; *Saito Method*; Music - Brazil - History.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
1.1	Objetivos	1
1.1.1	Objetivo Geral	1
1.1.2	Objetivos Específicos	1
1.2	Justificativa	2
1.3	Metodologia	2
2	VILLA-LOBOS ENTRE 1930 E 1945	5
2.1	Perspectiva histórica entre Bachianas	5
2.2	O movimento internacional na música erudita	10
2.3	Estilo das obras do compositor	15
3	BACHIANAS BRASILEIRAS	21
3.1	Concepção musical da série	21
3.2	A relação com as obras de Johann Sebastian Bach	23
3.3	Uma visão geral sobre cada obra da série	25
3.3.1	<i>Bachianas Brasileiras n° 1</i>	25
3.3.2	<i>Bachianas Brasileiras n° 2</i>	27
3.3.3	<i>Bachianas Brasileiras n° 3</i>	29
3.3.4	<i>Bachianas Brasileiras n° 4</i>	30
3.3.5	<i>Bachianas Brasileiras n° 5</i>	31
3.3.6	<i>Bachianas Brasileiras n° 6</i>	32
3.3.7	<i>Bachianas Brasileiras n° 7</i>	33
3.3.8	<i>Bachianas Brasileiras n° 8</i>	34
3.3.9	<i>Bachianas Brasileiras n° 9</i>	34
4	TÉCNICA DE REGÊNCIA DO MÉTODO SAITO	37
4.1	História da Técnica	37
4.2	Técnica Básica	38
4.2.1	Kansetsu Undo (Movimento Indireto)	39
4.2.1.1	Tataki (Bater)	39

4.2.1.2	Heikin Undo (Movimento de equilíbrio).....	41
4.2.1.3	Shakui (Escavar).....	42
4.2.2	Chokusetsu Undo (Movimento Direto).....	42
4.2.2.1	Shunkan Undo (Movimento instantâneo)	42
4.2.2.2	Sennyu-ho (Entrar)	44
4.2.2.3	Haneage (Saltar).....	46
4.2.2.4	Hikkake (Enganchar)	47

5 SUGESTÕES PARA PRÁTICA E PERFORMANCE DA BACHIANAS

BRASILEIRAS N° 249

5.1	<i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> - o primeiro movimento.....	49
5.1.1	Introdução	50
5.1.2	Tema A.....	52
5.1.3	Tema B.....	60
5.1.4	Tema A'.....	64
5.2	<i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> - o segundo movimento.....	65
5.2.1	Introdução	66
5.2.2	Tema A.....	68
5.2.3	Tema B.....	73
5.2.4	Tema A'.....	75
5.3	<i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> - o terceiro movimento.....	78
5.3.1	Introdução	78
5.3.2	Tema A.....	80
5.3.3	Tema B.....	83
5.3.4	Tema A'.....	87
5.4	<i>Bachianas Brasileiras n° 2</i> - o quarto movimento	92
5.4.1	Introdução	93
5.4.2	Tema A.....	96
5.4.3	Introdução ao Tema A'	101
5.4.4	Tema A'.....	102
5.4.4.1	Sobre o movimento de violino e viola na ponte entre os compassos 143 e 178	103
5.4.4.2	Sobre os últimos oito compassos	105
5.4.4.3	Sobre o último compasso	108

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS109

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	111
ANEXO I - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2</i>. EDIÇÃO RICORDI, 1949	117
ANEXO II - <i>BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2</i>. MANUSCRITO, 1930.....	205

*Considero minhas obras como cartas que
escrevi a posteridade, sem esperar resposta.*

Heitor Villa-Lobos

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné, pela orientação durante este trabalho;
Ao Museu Villa-Lobos, pela cessão dos manuscritos da *Bachianas Brasileiras nº 2*;
A Pedro Linhares Machado Marchi, pela revisão do texto e edição das imagens;
A Roberto Tsutomu Yoneta, pela edição de partituras;
A Elisabete Thomé Coelho, pela correção do texto e apoio;
À minha família, pelo apoio, mesmo que distante.
Sem todos vocês, este trabalho não seria possível.

Dedicado a Heitor Villa-Lobos, pela inspiração que traz à minha vida.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Exílio de compositores na Segunda Guerra Mundial	14
Figura 2: Gráfico sobre formação musical de Villa-Lobos	25
Figura 3: Exemplo de síncopa semicolcheia/colcheia/semicolcheia	27
Figura 4: Parte de percussão na <i>Bachianas Brasileiras n° 2</i>	27
Figura 5: Linha de violoncelos exemplificando a movimento dos trens na composição de Villa-Lobos.....	29
Figura 6: Exemplo do Baixo Contínuo do Piano.....	30
Figura 7: Pizzicato de Violoncelo	32
Figura 8: Exemplo de Influência de J. S. Bach na <i>Bachianas Brasileiras n° 9</i>	35
Figura 9: Movimentos da Técnica de Regência do Método Saito	38
Figura 10: Movimento da <i>Tataki</i> (Bater).....	40
Figura 11: Movimento da <i>Heikin Undo</i> (Movimento de Equilíbrio).....	41
Figura 12: Movimento da <i>Shakui</i> (Escavar).....	42
Figura 13: Movimento da <i>Shunkan Undo</i> (Movimento Instantâneo).....	43
Figura 14: Movimento da <i>Kazutori</i> (Contar) para Fórmula de Compasso quaternária	44
Figura 15: Movimento da <i>Sennyu-ho</i> (Entrar)	45
Figura 16: Movimento da <i>Haneage</i> (Saltar)	46
Figura 17: Movimento da <i>Hikkake</i> (Enganchar)	48
Figura 18: Mudanças de Fórmula de Compasso Na <i>Bachianas Brasileiras n° 2</i>	49
Figura 19: Tonalidade da <i>Bachianas Brasileiras n° 2</i>	50
Figura 20: Sugestão de Movimentos para Regência.....	52
Figura 21: Tema tocado pelo Saxofone Tenor em si bemol.....	50
Figura 22: Dinâmica, Tenuto e Mudanças na Fórmula de Compasso do Tema A....	51
Figura 23: Demonstração da Menção à Araponga.....	51
Figura 24: Mudança de Tema do Saxofone Tenor para violoncelo e dinâmicas	52
Figura 26: Sugestão de Movimentos para Regência.....	55
Figura 25: Demonstração de Fermata e Equilíbrio Dinâmico	53
Figura 27: Chegada à Tonalidade de dó menor	57

Figura 28: Destaque para a Fermata no Compasso 24 e para as Fusas de Violoncelo.....	58
Figura 29: Detalhe para a Mudança de Andamento no Final do Tema A.....	59
Figura 30: Início do Tema B	60
Figura 31: Indicação de Legato e Ritmo executado por Fagote Piano e Contrabaixo	61
Figura 32: Tema tocado por Oboé e Flauta e Conversa entre Violinos.....	63
Figura 33: Demonstração da Fermata, Quiáltera de 11 no Primeiro Violino e Sugestão de Contagem.....	64
Figura 34: Introdução do Segundo Movimento da <i>Bachianas Brasileiras nº 2</i>	66
Figura 35: Provável Erro de Digitação no Segundo Violino.....	67
Figura 36: Indicação da <i>Fermata</i> no Trombone	67
Figura 37: Sugestão de Movimentos para Regência.....	68
Figura 38: Solo de Violoncelo e Andamento	69
Figura 39: Sugestão de Dinâmicas para Trompas e Saxofone	70
Figura 40: Sugestão de Dinâmicas	71
Figura 41: Fermata nos Violoncelos, Dinâmica e Appoggiatura para Trompa e Violas.....	72
Figura 42: Movimento de Arco e Dinâmica de Violoncelos	73
Figura 43: Subdivisão do Final do Tema B e Tensão do Tema A'	74
Figura 44: Considerações sobre Finalização do Tema A'	77
Figura 45: Início do Terceiro Movimento com apontamentos sobre Dificuldades de Regência e Provável Erro de Digitação	79
Figura 46: Sugestão de Movimentos para Regência.....	80
Figura 47: Comparação Entre Partitura e Audição Envolvendo o Primeiro Violino ...	81
Figura 48: Demonstração sobre Maneira de Reger e Tocar o Início do Solo de Trombone	81
Figura 49: Comparação entre Andamentos e Regência	83
Figura 50: Comparação entre Gravação e Partitura no Começo do Tema B.....	84
Figura 51: Mudança de Dinâmica entre Violas e Segundos Violinos	85
Figura 52: Comparação de Posição das Figuras	86

Figura 53: Comparação de Notação de Arco nos Primeiros Violinos.....	88
Figura 54: Sugestão de Dinâmicas no Final do Tema B	89
Figura 55: Comparação Com Gravação de 1957.....	90
Figura 56: Comparativo entre Partitura e Gravação de 1957	91
Figura 57: Sugestão de Movimentos para Regência.....	92
Figura 58: Introdução do Quarto Movimento da <i>Bachianas Brasileiras n° 2</i>	94
Figura 59: Madeiras Expressando o Som de Máquina.....	95
Figura 60: Demonstração de Sons e Temas no Final e Início do Tema A	96
Figura 61: Sugestão de Dinâmica para Cordas.....	97
Figura 62: Comparação da Notação de Primeira Trompa.....	98
Figura 63: Progressão de Acordes no Contrabaixo a Partir do Compasso 43	99
Figura 64: Sugestão Para Respiração	100
Figura 65: Comparação entre Introdução do Tema A e Tema A'	101
Figura 66: Demonstração de <i>Swing</i> na Performance de 1957 (EMI) e Sons de Trem	102
Figura 67: Indicação Técnica para Fermata e Demonstração de Subdivisão na Performance de 1957 (EMI).....	106
Figura 68: Indicação Técnica para Violoncelos	107

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Investimento Americano no Mundo em 1930	6
Tabela 2: Estreia de obras nos períodos em que Villa-Lobos esteve em Paris.....	12
Tabela 3: Períodos Criativos de Villa-Lobos	15
Tabela 4: Características da Série <i>Bachianas Brasileiras</i>	22
Tabela 5: Movimentos derivados do Tataki.....	41

1 INTRODUÇÃO

1.1 OBJETIVOS

1.1.1 Objetivo Geral

Em linhas gerais, o objetivo geral deste trabalho é:

Propiciar aos regentes que desejam reger a *Bachianas Brasileiras n° 2* de Heitor Villa-Lobos subsídios técnicos e interpretativos, incluindo considerações sobre a orquestração e forma de ensaio, para uma melhor performance desta obra, a partir de uma revisão das partituras existentes, da gravação do próprio Villa-Lobos e da experiência do autor, utilizando-se o *Método Saito* como escolha de técnica de regência.

1.1.2 Objetivos Específicos

Os objetivos específicos são:

- a) Descrever o pano de fundo histórico do período de 1930 a 1945, quando Villa-Lobos escreveu a série das *Bachianas Brasileiras*;
- b) descrever o estado e desenvolvimentos da música erudita nesse período;
- c) analisar quais foram os elementos que levaram Villa-Lobos a escrever a série;
- d) delinear as principais características da série das *Bachianas Brasileiras*;
- e) estabelecer em quais pontos as *Bachianas Brasileiras* se relacionam com a obra de J. S. Bach;
- f) descrever o surgimento da técnica de regência do *Método Saito*;
- g) descrever os principais movimentos utilizados no *Método Saito*, bem como sua aplicabilidade;
- h) apresentar, para cada movimento da *Bachianas Brasileiras n° 2*, uma revisão das partituras (manuscrito e editado) e da própria gravação de Villa-Lobos, apontando possíveis erros de escrita;
- i) analisar a estrutura de cada movimento, do ponto de vista formal e do interpretativo;

- j) apresentar questões de *ensemble* e sugestões de solução para um melhor equilíbrio acústico;
- k) sugerir, quando cabível, formas de ensaio da *Bachianas Brasileiras nº 2* com músicos de uma orquestra;
- l) sugerir aplicações específicas do *Método Saito* na regência da *Bachianas Brasileiras nº 2*.

1.2 JUSTIFICATIVA

A obra de Villa-Lobos é uma das mais celebradas como fiel representante da música clássica genuinamente brasileira; dentro desse contexto é especialmente considerada a série das *Bachianas Brasileiras*, que representa a fusão das estéticas barroca europeia e popular brasileira, trazendo um conteúdo realmente novo à produção musical nacional.

Apesar da importância da série, não há literatura suficiente sobre o que se deve considerar ao executá-la, ou como ela pode ser apresentada. Ainda, não existe uma revisão crítica das partituras disponíveis -- tanto o manuscrito como a edição da Ricordi, de 1949 -- que possa auxiliar um regente em sua condução.

Tendo o presente autor observado essa carência quando de sua experiência em reger diversas obras da série, decidiu por escrever este trabalho, visando mostrar todo o contexto em que a série foi escrita e delineando suas principais características; tomando como recorte a *Bachianas Brasileiras nº 2*, apresentar questões que um regente deve considerar quando do ensaio e apresentação de uma peça da série, incluindo o *Método Saito* de regência como escolha técnica para a sugestão de sua execução.

1.3 METODOLOGIA

A metodologia do presente trabalho parte do cotejamento da fonte impressa (VILLA-LOBOS, 1949) com o manuscrito do autor, juntamente com o registro em áudio histórico da interpretação do compositor (VILLA-LOBOS, 1957). Tais procedimentos encontram-se perpassados pela aplicação do *Método Saito* de regência orquestral, cuja literatura ainda encontra-se inédita em português e, conseqüentemente, no Brasil. Além

disso, uma contextualização histórica mínima se faz necessária, ainda que o foco principal desse trabalho não seja esse.

2 VILLA-LOBOS ENTRE 1930 E 1945

2.1 PERSPECTIVA HISTÓRICA ENTRE BACHIANAS

Heitor Villa-Lobos concluiu, entre 1930 e 1945, uma das séries mais conhecidas de sua obra, *Bachianas Brasileiras*, que é composta por nove peças.

Em 1922, ele foi convidado para apresentar alguns de seus trabalhos na *Semana de Arte Moderna*.

Villa-Lobos havia confirmado sua participação na Semana, e o mecenas Paulo Prado assumiu os custos da viagem do compositor com problemas financeiros crônicos. Ele não apenas foi o único compositor brasileiro a participar, mas também o único a receber um honorário de 12 mil réis, hoje, aproximadamente 3,2 mil reais. (NEGWER, 2009, p.120)

Devido à sua participação no evento, o mesmo ganhou do governo brasileiro uma oportunidade de bolsa de estudos no exterior, e dessa forma foi para Paris em 1923. Embora tenha retornado ao Rio de Janeiro em 1924, voltou novamente a Paris em 1927, e lá continuou suas atividades até que decidiu se estabelecer no Rio de Janeiro em 1930. Nesse ano, compôs *Bachianas Brasileiras* nº 1, nº 2 e nº 4 (versão para piano). Estas obras têm uma clara distinção estilística com relação ao modernismo étnico que ele explorou em seu tempo em Paris, e o neoclassicismo, que estava em voga na época e pelo qual ele teria sido influenciado durante o tempo em Paris, é claramente refletido nessas obras.

Villa-Lobos confirmou o envolvimento com o Modernismo em seu percurso de compositor, mas ela o inspirou, esteticamente, nem lhe trouxe qualquer ganho de novos conhecimentos. O seu estabelecimento definitivo como compositor brasileiro ocorreu – paradoxalmente – apenas depois de ele deixar o país. E ainda sem conseguir reconhecer essa correlação, Villa-Lobos empregou todas as suas forças para realizar seu sonho de passar uma temporada em Paris. (NEGWER, 2009, p.140)

Ele continuou a compor esta série e terminou-a com a *Bachianas Brasileiras* nº 9, em 1945.

Os 15 anos entre 1930 e 1945 nos quais a série de *Bachianas Brasileiras* foi composta certamente foram um momento de reviravolta no mundo, quando havia uma

tendência para o desarmamento dos países inimigos após a Primeira Guerra Mundial. A expansão industrial norte-americana se mostrou notável, como HUNT e SHERMAN (2005) demonstram na tabela abaixo sobre o investimento norte-americano no ano de 1930 em diversos cantos do mundo.

País/Região	Valor em Dólares
Canada	3.942.000.000
Europa	4.929.000.000
México e América Central	1.000.000.000
América do Sul	3.042.000.000
Índias Ocidentais	1.233.000.000
África	118.000.000
Ásia	1.023.000.000
Oceania	419.000.000

Tabela 1: Investimento Americano no Mundo em 1930

Fonte: HUNT; SHERMAN (2005)

A presença capitalista no mundo pós-primeira guerra mundial se mostrava forte e era confrontada pelo socialismo originário da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, porém, em 1929, a Grande Depressão causou um estado de caos na ordem econômica capitalista. A seguir um relato sobre a quinta feira negra:

[...] em 24 de Outubro de 1929. Nesse dia, que ficou conhecido como a “Quinta Feira Negra”, o valor dos títulos negociados na Bolsa de Nova Iorque iniciou sua trajetória descendente, abalando profundamente a confiança nos negócios. Os empresários, aterrorizados e descrentes, efetuaram cortes drásticos na produção e nos investimentos. A consequência disso foi o declínio da renda nacional e o desemprego em massa, o que, por sua vez, minou ainda mais a confiança na economia. (HUNT; SHERMAN, 2005, p. 164)

A Segunda Guerra Mundial chega à porta do velho continente ainda em reconstrução e com dívidas pesadas para com os Estados Unidos; enquanto os nazistas chegaram ao poder e começaram sua ditadura na Alemanha em 1933 e impulsionam o velho mundo ao conflito. Na Ásia, a Segunda Guerra Sino-Japonesa eclodiu em 1937. Então, a Segunda Guerra Mundial estourou com a invasão do exército alemão à Polônia em 1939.

Hitler fez com que os alemães voltassem a se orgulhar de si mesmos. Em breve ele também proporcionou uma indestrutível série de sucessos nos negócios externos. Quanto aos seus, o movimento deu-lhes uma sensação de importância, embora os líderes fossem, na sua maioria, um grupo de segunda classe. (ROBERTS, 2001, p.717)

Depois que a Alemanha invadiu a França e Noruega, os três principais países das potências do Eixo, Alemanha, Itália e Japão, formaram uma aliança militar em 1940. No ano seguinte, 1941, a Alemanha invadiu a União Soviética e, depois disso, os Estados Unidos e o Reino Unido entraram na guerra como as Forças Aliadas.

[...] nos Estados Unidos a simpatia pela Grã-Bretanha e a hostilidade à Alemanha nazista. A opinião americana permanecia firme contra o envolvimento direto na guerra e só lentamente Roosevelt conseguiu avançar a política oficial. Em 1941, foi autorizado a emprestar ou alugar materiais de defesa a qualquer país cuja segurança parecesse envolver a dos Estados Unidos. Isto foi de importância crucial: o acesso ao “arsenal de democracia”, como dizia Roosevelt, foi essencial para a manutenção dos esforços de guerra [...] (ROBERTS, 2001, p.722)

O Brasil também declarou guerra contra a Alemanha e Itália e entrou alinhado aos Estados Unidos¹, segundo FAUSTO (2001), Getúlio Vargas solidarizou-se com o lado americano, mesmo que fosse a favor da proposta inicial de aliar-se ao eixo. Iniciando pela capitulação da Itália em 1943, outras potências do Eixo se renderam uma após a outra em 1944. A Segunda Guerra Mundial chegou ao fim, após seis anos, com a rendição da Alemanha em maio e do Japão em agosto de 1945.

Por outro lado, estes 15 anos mostraram-se um momento tumultuado nos assuntos internos do Brasil, e podem ser mencionados como o regime de Getúlio Dornelles Vargas, pois trouxeram muitas mudanças nos campos da política, economia, cultura e educação durante este tempo.

Vargas concorre contra Júlio Prestes para o cargo de presidente como parte da chapa proposta pela Aliança Liberal, formada pelos estados do Rio Grande do Sul, Paraíba e Minas Gerais. Prestes foi eleito devido ao apoio de cafeicultores paulistas,

¹ Vargas enviou a FEB (Força Expedicionária Brasileira) para o fronte de batalha da Itália a fim de corroborar as atitudes das Potências Aliadas e tentar manter-se no poder. No entanto, ele mostrou claramente a contradição de lutar contra uma nação fascista para manter o próprio sistema fascista de seu regime.

quebrando assim a política do café com leite². Como reação, a Aliança Liberal provocou o golpe de Estado que levou Getúlio Dornelles Vargas do Rio Grande do Sul ao poder, em 3 de novembro do mesmo ano, com apoio do Exército Brasileiro.

A Grande Depressão também trouxe um prejuízo para a economia no Brasil, que era especialmente baseada na exportação de café, ou seja, o mercado externo sofria por falta de compradores internacionais. FAUSTO (2001) explica.

O governo Vargas não abandonou e nem poderia abandonar o setor cafeeiro. Tratou porém de concentrar a política do café em suas mãos, o que ocorreu a partir de 1933, com a criação do Departamento Nacional do Café (DNC). Mas o problema de fundo subsistia. Que fazer com a parte dos estoques atuais e futuros que não encontravam colocação no mercado internacional? A resposta veio em Julho de 1931. O governo compraria o café com a receita derivada do imposto de exportação e do confisco cambial, ou seja, de uma parte da receita das exportações, e destruiria fisicamente uma parcela do produto. (FAUSTO, 2001, p. 186)

O presidente atual não dispunha de aliados como na oligarquia anterior, logo procura abrigo entre os tenentes - jovens oficiais do exército - e na classe média urbana. Ainda em estado probatório, ou seja, sem um governo formal, Vargas foi oficialmente eleito como presidente pelo Congresso e estabeleceu uma nova Constituição em 1934, fato que sucede uma revolução no estado de São Paulo em 1932³ que exigia a restauração da “liberdade” do regime anterior. Na nova constituição foram incluídas várias disposições centralizadoras, por exemplo, a autoridade de comando sobre os guardas estaduais foi transferida da jurisdição do governador para o poder federal.

Em 1935, Luis Carlos Prestes estabeleceu a ANL (Aliança Nacional Libertadora) com comunistas, socialistas e antigos partidários de Vargas, além de operários e intelectuais de esquerda, e liderou rebeliões em Natal, Recife e Rio de Janeiro. No entanto, ele fracassou, e nos anos seguintes, Vargas dissolveu tanto o partido comunista quanto o partido fascista integralista.

² Política do café com leite, segundo FAUSTO (2001) constituía em uma alternância entre presidentes mineiros e paulistas para a manutenção do esquema político de alternância na presidência.

³ Revolução ocorrida em 1932 na cidade de São Paulo contra o regime ditatorial do governo Vargas. Teve seu início com o assassinato de cinco jovens por tiros de simpatizantes do novo regime.

Em 1937, apesar de ter sido realizada pela primeira vez uma eleição presidencial sob a Constituição que havia sido promulgada em 1934, Vargas dissolveu a Assembleia Nacional e descartou a Constituição, dando um golpe de Estado. Ele promulgou a nova Constituição no mesmo ano e estabeleceu o "Estado Novo". FAUSTO (2001) descreve da seguinte maneira.

No dia 10 de Novembro de 1937, tropas da polícia militar cercaram o congresso e impediram a entrada dos congressistas. O ministro da guerra – general Dutra – se opusera a que a operação fosse realizada por forças do exército. A noite, Vargas anunciou uma nova fase política e a entrada em vigor de uma carta constitucional elaborada por Francisco Campos. Era o início da ditadura do estado novo (FAUSTO, 2001, p. 200).

Fausto continua e caracteriza o novo regime de maneira sintética.

O regime foi implementado no estilo autoritário, sem grandes mobilizações. O movimento popular e os comunistas⁴ tinham sido abatidos e não poderiam reagir; a classe dominante aceitava o golpe como coisa inevitável e até benéfica. O congresso dissolvido submeteu-se, a ponto de oitenta de seus membros irem levar solidariedade a Getúlio a 13 de Novembro, quando vários de seus colegas estavam presos (FAUSTO, 2001, p. 200).

O incentivo ao nacionalismo foi realizado por meio da educação oficial. Era proibido oferecer o estudo de línguas estrangeiras no ensino primário e secundário, bem como foi procurado criar uma identidade para o Brasil - o país de imigrantes. Este nacionalismo brasileiro foi simbolizado pela palavra "Brasilidade". Além disso, o samba foi designado por Vargas como a música nacional que demonstra a "Brasilidade", e foi caracterizada como um elemento de cultura nacional que deveria desempenhar um papel de unidade nacional. Na parte de educação, várias escolas foram fundidas para criar universidades⁵. Esse quesito da nova autarquia foi presente inclusive na vida de Villa-Lobos, segundo NEGWER (2009).

⁴ Refere-se á tentativa não sucedida da Aliança Nacional Libertadora, liderada por Luís Carlos Prestes, de recuperar o governo das mãos de Vargas e tentar inserir um modelo similar ao utilizado na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Fausto (2001) caracteriza o plano Cohen como uma tentativa frustrada de surpreender o governo. As informações manipuladas favoreceram a manutenção da política vigente.

⁵ Entre elas a Universidade de São Paulo (1934) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (1938).

A mudança de poder teve consequências radicais para os planos de Villa-Lobos: para sua surpresa, o novo governo comunicou-lhe que seu projeto de educação musical havia sido examinado e avaliado positivamente. No dia 8 de Novembro de 1930, Villa-Lobos saudou o novo regime com um artigo em O Jornal, com o título: “A Arte, Um Fator Revolucionário Poderoso”. Em 30 de Dezembro de 1930, seguiu-se “A Divulgação da Aula de Música no Brasil” no Diário da Noite, em que ele expunha suas ideias. (NEGWER, 2009, p. 190)

Após 15 anos de governo, e da crescente crítica da ditadura no país, Vargas é deposto pelo golpe militar de 13 de outubro de 1945. A era do regime Vargas coincide com a época em que Villa-Lobos compôs a série *Bachianas Brasileiras*. Como descrito posteriormente, isto também influenciou fortemente as atividades musicais de Villa-Lobos durante esse tempo.

2.2 O MOVIMENTO INTERNACIONAL NA MÚSICA ERUDITA

O estilo de composição de Villa-Lobos passou por uma grande transformação um pouco antes de 1930, quando ele voltou ao Brasil da França. Ele adotou o estilo do neoclassicismo na série *Bachianas Brasileiras*, que o teria influenciado grandemente quando ele esteve em Paris, e desenha uma clara separação do estilo de modernismo étnico que ele havia explorado antes de seu tempo em Paris, como demonstrado em outra obra-prima sua, *Choros*.

A época em que ele permaneceu em Paris (1923-1924 e 1927-1930) foi logo após inovações ousadas terem acontecido no campo da composição, segundo GROUT e PALISCA (2001).

[...] The period 1914-30 was marked by bold innovation in musical composition, the seeds for many of the changes were sown earlier. By 1908 Arnold Schoenberg had given up the major-minor system of relationships around a single keytone that we call tonality. This was a significant break, to be sure, but equally important was a tendency to suppress the goal-directed harmonic progressions that had provided both continuity and formal organization for more than two centuries. (GROUT; PALISCA, 2001, p. 677)⁶

⁶ Em tradução literal feita pelo autor: [...] O período 1914-1930 foi marcado por uma inovação ousada na composição musical, [mas] as sementes de muitas das mudanças foram realizadas anteriormente. Em 1908 Arnold Schoenberg havia desistido do sistema maior-menor de relações em torno de uma única nota que chamamos de tonalidade. Esta foi uma quebra [de paradigma] significativa,

Em outras palavras, foi uma época após obras de técnica dodecafônica terem sido apresentadas, típicas de Schoenberg, e por outro lado, foi também uma época em que o *Les Six*⁷ estava surgindo. Este grupo quis demonstrar uma clara distinção entre o impressionismo e romantismo, e tentou descobrir alternativas à escala diatônica e ao neoclassicismo. Além disto, por esta altura houve a morte de compositores históricos, como Ferruccio Busoni (1924), que avançou com o neoclassicismo, Leoš Janáček (1928), que compôs obras baseadas em música popular, e Gabriel Urbain Fauré (1928), que assumiu um estilo eclético entre o impressionismo e o romantismo tardio. As composições que estrearam na época também tinham grande variedade de estilos, desde músicas românticas, impressionistas, ou neoclássicas, até dodecafônicas e música serial. Desta forma, por assim dizer, é também um tempo de uma grande mudança na história da música. Por exemplo, as seguintes obras tiveram suas estreias mundiais quando Villa-Lobos estava em Paris:

com certeza, mas igualmente importante foi a tendência de suprimir as progressões harmônicas direcionadas a um objetivo que tinha permitido continuidade e organização formal por mais de dois séculos.

⁷ Grupo dos seis em tradução literal. Formado por: Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc e George Auric.

Ano	Obra
1923	<ul style="list-style-type: none"> • Gabriel Urbain Fauré: <i>Trio para piano, violino e violoncelo em ré menor, Op.120</i> (Paris, França). • Darius Milhaud: <i>La Création du monde, Op.81a</i> (Paris, França) • Serguei Prokofiev: <i>Concerto para violino n° 1 em ré maior, Op.19</i> (Paris, França) • Jean Sibelius: <i>Sinfonia n° 6 em ré menor, Op.104</i> (Helsinki, Finlândia)
1924	<ul style="list-style-type: none"> • Claude Achille Debussy: <i>Khamma</i> (Paris, França) • Joseph-Maurice Ravel: <i>Tzigane</i> (Londres, Reino Unido - versão para violino e piano/Paris, França - versão para violino e orquestra) • Igor Fyodorovitch Stravinsky: <i>Concerto para piano e sopros</i> (Paris, França) • George Gershwin: <i>Rhapsody in Blue</i> (versão para piano e banda) (Nova Iorque, EUA)
1927	<ul style="list-style-type: none"> • Joseph-Maurice Ravel: <i>Sonata para violino e piano</i> (Paris, França) • Alban Berg: <i>Concerto de câmara para piano e violino com 13 sopros</i> (Berlim, Alemanha) • Aaron Copland: <i>Concerto para piano</i> (Boston, EUA) • Sergei Vasil'evich Rachmaninov: <i>Concerto para piano n° 4 em sol menor, Op.40</i> (Filadélfia, EUA) • Ottorino Respighi: <i>Gli uccelli (Os Pássaros)</i> (São Paulo, Brasil)
1928	<ul style="list-style-type: none"> • Joseph-Maurice Ravel: <i>Boléro</i> (Paris, França) • Arnold Schoenberg: <i>Variações para orquestra, Op.31</i> (Berlim, Alemanha) • Bartók Béla Viktor János: <i>The Miraculous Mandarin</i> (versão de suíte) (Budapeste, Hungria) • George Gershwin: <i>An American in Paris (Um Americano em Paris)</i> (Nova Iorque, EUA)
1929	<ul style="list-style-type: none"> • Francis Jean Marcel Poulenc: <i>Concert champêtre, FP.49</i> (Paris, França) • Igor Fyodorovitch Stravinsky: <i>Capriccio para piano e orquestra</i> (Paris, França) • Anton Webern: <i>Sinfonia, Op.21</i> (Filadélfia, EUA)
1930	<ul style="list-style-type: none"> • Joseph-Maurice Ravel: <i>Menuet Antique</i> (versão para orquestra) (Paris, França) • Darius Milhaud: <i>Concerto para percussão e orquestra pequena, Op.109</i> (Paris, França) • Albert Roussel: <i>Sinfonia n°3 em sol menor, Op.42</i> (Boston, EUA) • Serguei Prokofiev: <i>Sinfonia n°4 em dó maior, Op.47</i> (Boston, EUA) • Igor Stravinsky: <i>Sinfonia de Salmos</i> (Bruxelas, Bélgica) • Alban Berg: <i>Três peças para orquestra, Op.6</i> (versão revisada) (Oldenburg, Alemanha)

Tabela 2: Estreia de obras nos períodos em que Villa-Lobos esteve em Paris

Fonte: GROUT; PALISCA (2001), adaptado

Villa-Lobos decidiu estabelecer-se no Brasil após sua experiência na Europa e, em seguida, começou a compor a série *Bachianas Brasileiras*.

Entre 1930 e 1945, os países passaram por uma tensa situação internacional, causada pela Segunda Guerra Mundial e pela Grande Depressão, como mencionado acima, que também causaram um grande dano ao cenário da música clássica naquele momento. Segundo GROUT e PALISCA (2001), a atividade artística foi muito limitada na Europa e precisou se espalhar por diversas partes do mundo.

Por exemplo, na Alemanha, após os nazistas terem tomado o poder e começarem a ditadura em 1933, muitos músicos foram relegados para o exílio, por causa da censura reforçada pelo governo e do Holocausto. Arnold Schoenberg, que já havia composto suas obras com a técnica dodecafônica em 1920, e seu aluno Alban Berg, já não eram capazes de exercer suas atividades musicais porque os nazistas classificaram suas obras como "Música Degenerada". Além disso, as obras de Anton Webern, compositor austríaco, também foram consideradas como "Música Degenerada", já que a Áustria foi anexada pela Alemanha nazista em 1938. Depois disso, Schoenberg foi exilado para os Estados Unidos, e Werbern foi morto a tiros por soldados americanos na Áustria, em 1945. Além disso, Paul Hindemith foi exilado para a Suíça em 1934, embora a sua obra-prima *Mathis der Maler* tenha sido estreada no mesmo ano, o que é chamado de "Der Fall Hindemith" (O caso Hindemith)." NEGWER (2009) Hans-Joachim Koellreuter estava entre esses nomes aterrou em terras brasileiras.

A seguir uma imagem ilustrando autores exilados no período da Segunda Guerra Mundial.

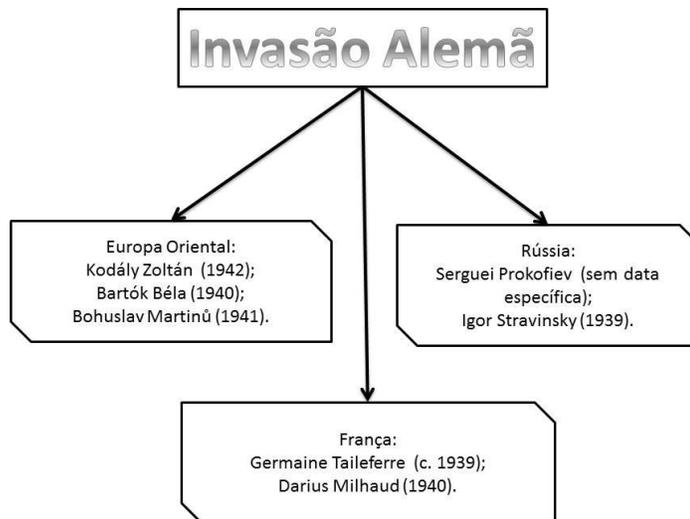


Figura 1: Exílio de compositores na Segunda Guerra Mundial

Por outro lado, obras-primas também foram estreadas em diversos países na época. Por exemplo, *Carmina Burana* de Carl Orff estreou em Frankfurt, Alemanha, em 1937, a Sinfonia nº 7 de Dmitri Shostakovich estreou em Kuybyshev (Samara), União Soviética, em 1941, e o Concerto para Orquestra de Bartók Béla estreou em Boston, nos EUA, em 1944, um ano antes de sua morte. No entanto, segundo GROUT e PALISCA (2001), a influência alemã no mundo da música foi se enfraquecendo e os compositores franceses ficaram em maior evidência, por causa do contexto da guerra, como descrito acima.

Na França, na época, o *Les Six* e outros compositores da mesma geração, como Albert Charles Paul Marie Roussel e Jacques François Antoine Ibert, ampliaram suas atividades musicais em estilo de neoclassicismo, enquanto mantiveram um relacionamento com Pablo Picasso, Jean Cocteau e outros artistas após a morte de Claude Achille Debussy (1918), Erik Satie Alfred Leslie (1925) e Joseph-Maurice Ravel (1937).

GROUT e PALISCA (2001) referenciam as obras e autores do período nesta situação, por exemplo cita-se, Arthur Honegger, que já tinha sido um favorito da cena musical francesa com seu *Mouvement Symphonique "Pacific 231"*, estreou o oratório "Jeanne d' Arc au Bucher" (Joana d'Arc na fogueira), na Basileia, Suíça, em 1938, o qual também teve grande sucesso. Germaine Tailleferre não só compôs obras ambiciosas, tais como o Concerto para Dois Pianos, Coro, Saxofones e Orquestra e o

Concerto para violino e orquestra, como também trabalhou com trilhas sonoras para filme durante este período, embora ela também tenha tido de fugir para os Estados Unidos durante a guerra. Quando Jean Cocteau começou a fazer filmes em 1930, George Auric compôs música para diversos filmes dele, e teve um grande sucesso nesta área. Darius Milhaud, que continuou a compor mesmo ao sofrer com o avanço de uma artrite em 1920 e 1930, apresentou *Scaramouche*, uma obra comissionada pelas pianistas Ida Jankelevitch e Marcelle Meyer, em 1937, que se tornou muito popular e cuja partitura teve grande vendagem. Devido a também ter fugido para os Estados Unidos durante a guerra, Darius Milhaud foi convidado a reger muitas das principais orquestras dos EUA, como *San Francisco Symphony*, *Chicago Symphony Orchestra*, *New York Philharmonic* e *Boston Symphony Orchestra*, além de ter estreado suas próprias obras, como as *Sinfonias* nº 1 e nº 2.

2.3 ESTILO DAS OBRAS DO COMPOSITOR

Pode-se dizer que os períodos criativos de Villa-Lobos podem ser classificados em três fases, como demonstrado na tabela abaixo.

Período	Local	Características
Até 1930	Brasil e França	Explora música modernista e brasileira
Durante governo Vargas	Brasil	Atividades docentes relacionadas ao governo Vargas
Após 2ª Guerra Mundial	Brasil/EUA/Europa	Ganha reputação mundial viajando, compondo e apresentando-se como músico

Tabela 3: Períodos Criativos de Villa-Lobos

Na década de 1920, antes de Villa-Lobos ir para a França, o movimento do modernismo causou grande impacto em artistas e intelectuais no Brasil. O símbolo desse movimento foi a *Semana de Arte Moderna*, que foi realizada no Teatro Municipal

de São Paulo em fevereiro de 1922, como dito no item 2.1. Muitas das obras de Villa-Lobos, como música de câmara, canções e peças para piano solo, foram apresentadas neste evento, e por causa dessa oportunidade segundo ACQUORONE (1944).

Villa-Lobos sentia crescer a aura de admiração e simpatia do público que o aplaudia. Começava a ser discutido e combatido sinais evidentes de que tinha “alguma coisa” para transmitir. (ACQUORONE, 1944, p.23)

O Congresso Nacional passou a discutir se deveriam auxiliar os custos para Villa-Lobos ir para a Europa. Como resultado recebeu o auxílio do governo, embora a quantidade não tenha sido suficiente para realizar um concerto ou publicar suas obras na Europa, foi para a França em 30 de junho de 1923, uma vez que ele poderia obter outros auxílios do pianista Arthur Rubinstein⁸. Embora ele tenha escrito sinfonias até o número 5, quartetos de cordas até o número 4 e assim por diante, continuou a escrever novas peças e mostrá-las em Paris, como tinha dito, segundo NEGWER (2009) "*Não vim para aprender; vim mostrar o que fiz. Se gostarem, ficarei; se não, voltarei para minha terra*".

Ele compôs a maior parte de uma das suas obras, a série *Choros*, durante sua estada em Paris, entre 1923-1924 e 1926-1930. Além disso, o modernismo descrito acima estava em voga durante este período, ou seja a música neoclássica, e ele aprofundou sua amizade com muitos músicos e artistas em Paris⁹, incluindo Arthur Rubinstein, Darius Milhaud, Maurice Ravel, Serguei Prokofiev, Igor Stravinsky, Edgard Varèse, Leopold Stokowski, Aaron Copland, Andrés Segovia, Pablo Picasso, Marc Chagall e assim por diante. Villa-Lobos estava promovendo suas atividades musicais bem no meio desse movimento, e ele começou a compor a série *Bachianas Brasileiras* após a experiência com a influência do neoclassicismo.

A série de *Bachianas Brasileiras* foi composta entre 1930 e 1945, quando Villa-Lobos se envolveu no governo de Vargas após seu retorno ao Brasil de Paris, em que ele estava criando muitas obras que têm um caráter diferente das fases anterior e posterior, porém o envolvimento da série com o governo não pode ser caracterizado

⁸ NEGWER (2009) cita Rubinstein como um de outros amigos que financiavam algumas empreitadas do maestro.

⁹ NEGWER (2009) e MARIZ (2005).

como real. Villa-Lobos possuía cargos no governo, era diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), segundo ACQUARONE (1944), pois tinha receio da falta de cultura do povo. NEGWER (2009) também trata do assunto.

[...] a Excursão Artística através de vários estados, colocando passagens de trem a disposição e fazendo contato com os prefeitos das respectivas cidades. Villa-Lobos meteu-se no papel de “comissário cultural”, a fim de aproximar a população do interior da “grande música” (NEGWER, 2009, p.191)

Porém não se distanciou da vida política brasileira, tendo que concordar com o regime em alguns momentos, mesmo que antes do golpe de Vargas tenha se reunido com Júlio Prestes. NEGWER (2009) cita *Villa-Lobos compôs um hino para Júlio Prestes que, algumas semanas mais tarde, com o texto levemente modificado se tornou o hino de vitória oficial de Getúlio Vargas* (p. 191).

Em meio a essa turbulência política, Villa-Lobos compôs as *Bachianas Brasileiras* nº 1, nº 2 e a versão para piano das *Bachianas* nº 4, porém, ele estava se preparando para voltar para a Europa, uma vez que considerou que não havia esperança de ter seu apelo ouvido. Posteriormente, no entanto, o legislador do estado de São Paulo convidou Villa-Lobos para apresentar em uma audiência sua opinião sobre a educação musical, como dito acima. Ele falou sobre seu plano no legislativo estadual e, como resultado, eles deram a aprovação ao mesmo.

Em 1931, de janeiro a setembro, Villa-Lobos levou o grupo *Excursão Artística Villa-Lobos* para viajar ao redor da cidade de São Paulo para fazer apresentações, no total de 54, com base em seus próprios pensamentos do que o povo brasileiro deveria experimentar da música clássica. Neste grupo *Excursão Artística Villa-Lobos* participaram alguns músicos notáveis, como Guiomar Novaes e João de Souza Lima, esposa de Villa-Lobos, Lucília, que também participou como pianista e o próprio Villa-Lobos, que tocou violoncelo no grupo também. Eles executaram principalmente obras de J.S. Bach, Beethoven, Chopin, Prokofiev e do próprio Villa-Lobos nos concertos, incluindo as estreias brasileiras da *Missa Solene* de Beethoven e *Missa em si menor* de J.S. Bach. Além disso, ele também terminou de compor o *Quarteto de Cordas* nº 5 durante este tempo. Posteriormente, esta atividade tornou-se conhecida do governo Vargas, e Villa-Lobos foi nomeado para ser o secretário da SEMA, que foi fundada em 1932.

Vargas estava promovendo o sistema do "Estado Novo"¹⁰, que era um governo voltado para o desenvolvimento do nacionalismo, simbolizado como "Brasilidade", e Villa-Lobos foi incorporado a ele. Ele também tomou vantagem dessa oportunidade, e compôs muita música coral e arranjou as obras de outros compositores já que ele considerava o coro como a forma mais importante e eficaz para a educação musical das crianças.

Ele conseguiu alcançar outros feitos notáveis como educador, segundo ACQUARONE (1944).

Preparava-se Villa-Lobos para uma importante campanha de educação musical, introduzindo nova e adequada orientação no ensino, baseada em raízes do folclore brasileiro, com o intuito grandiloquente de criar, em caráter definitivo, a música séria nacional (ACQUARONE, 1944, p. 26)

Em outras palavras, além de sua participação na primeira Conferência Internacional de Educação Musical em Praga em 1936, seus escritos da época não incluem apenas propaganda nacionalista brasileira, mas também ensinamentos e trabalhos teóricos, como exemplo cita-se *Solfejos*¹¹. Sua música para o filme *O Descobrimento do Brasil*¹², de 1937, que incluiu versões de composições anteriores, foi organizada em suítes orquestrais, e inclui uma representação da primeira missa no Brasil em um cenário com dois coros. Villa-Lobos também publicou *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*, em 1941, em que ele caracteriza a nação como uma entidade sagrada cujos símbolos (incluindo a sua bandeira, o lema e o hino nacional) eram invioláveis. Villa-Lobos foi o presidente de uma comissão cuja tarefa era definir uma versão definitiva para o hino nacional brasileiro.

Depois de 1937, durante o período do Estado Novo, quando Vargas tomou o poder por decreto, Villa-Lobos continuou produzindo obras patrióticas diretamente acessíveis ao público de massa. ACQUARONE (1944), defende que o governo impeliu o compositor de trabalhar da maneira que lhe convinha, no entanto continuou com as

¹⁰ Segundo FAUSTO (2001), regime político similar a uma ditadura onde Getúlio Vargas detinha o poder centralizado em sua figura.

¹¹ Publicado em 1940 pela editora Irmãos Vitale.

¹² Dirigido por Humberto Mauro em 1937, conta a chegada dos portugueses ao Brasil baseado em cartas de Pero Vaz de Caminha.

produções. O Dia da Independência, em 7 de setembro 1939, envolveu 30.000 crianças cantando o hino nacional e peças organizadas por Villa-Lobos. As celebrações de 1943 incluíram o hino de Villa-Lobos *Invocação em Defesa da Pátria*, logo após a declaração de guerra do Brasil à Alemanha e seus aliados.

Embora Vargas tenha perdido o poder e sido deposto em 1945, durante esse tempo Villa-Lobos compôs a série das *Bachianas Brasileiras*, além de focar a educação musical, sob a proteção do regime. Existe uma clara distinção entre este trabalho e aqueles de música patriótica. Ele compôs uma fusão de técnicas neoclássicas, que estavam em moda na época, com o idioma musical do Brasil.

Em 1938, ele compôs a nº 3, nº 5 (primeira parte) e nº 6. A estreia da nº 4 (versão para piano) e da nº 5 (primeira parte) foi realizada no ano seguinte, 1939 (a nº 4 em 19 de fevereiro e a nº 5 em 25 de março). Ele completou a orquestração da nº 4 em 1941, e a estreou no ano seguinte, em 15 de julho de 1942. Ele compôs a nº 7 no mesmo ano também. Além disso, além das *Bachianas Brasileiras*, ele também compôs outras obras importantes durante a época, incluindo os *Quartetos de Cordas* nº 6 (1938) e nº 7 (1942).

Em 1944, depois que ele estreou *Bachianas Brasileiras* nº 7 (13 de março), ele fez pela primeira vez uma turnê aos Estados Unidos em novembro. Ele visitou em primeiro lugar Los Angeles, e apresentou suas próprias obras que eram a *Sinfonia* nº 2, *Rudepoêma* (versão para orquestra) e *Choros* nº 6 com a *Janssen Symphony*. Ele também terminou de escrever algumas outras obras nesse tempo, como *Bachianas Brasileiras* nº 8, *Sinfonia* nº 6 e *Quarteto de Cordas* nº 8. Depois, ele foi para Nova Iorque, e apresentou os *Choros* nº 8 e nº 9 com a *New York Philharmonic* em fevereiro de 1945 e, em seguida, apresentou *Bachianas Brasileiras* nº 7, *Choros* nº 12 (estreia) e *Rudepoêma* (versão para orquestra) com *Boston Symphony Orchestra* no mesmo mês. Além disso, ele apresentou *Choros* nº 7 com os membros da *Chicago Symphony Orchestra*. Depois que ele deixou os Estados Unidos e retornou ao Brasil em março, ele completou a *Bachianas Brasileiras* nº 5 (segunda parte), *Bachianas Brasileiras* nº 9, *Sinfonia* nº 7 e *Quarteto de Cordas* nº 9, e ele também fez a première de *Bachianas Brasileiras* nº 6 em 24 de novembro. Além disso, no mesmo ano de 1945, ele compôs o *Concerto para Piano* nº 1, a pedido do pianista canadense Ellen Ballon, e começou a ser comissionado por orquestras e músicos de todo o mundo para compor peças. Desde então, o seu estilo de composição, que havia produzido obras ambiciosas com

orquestrações excêntricas até então, evoluiu para obras em estilo tradicional e com maiores orquestrações.

3 BACHIANAS BRASILEIRAS

3.1 CONCEPÇÃO MUSICAL DA SÉRIE

A série das *Bachianas Brasileiras*, composta por nove peças é uma das obras mais expressivas do compositor Heitor Villa-Lobos, no entanto pode-se considerar doze peças em totalidade a partir de outras versões das partituras de número 4, 5 e 9. As peças foram compostas entre os períodos de 1930 e 1945, quando as tendências mundiais começaram a mudar significativamente devido à 2ª Guerra Mundial.

Uma das características principais desta série foi a de combinar uma forma de canção tradicional brasileira com uma técnica de música barroca, principalmente representada por J. S. Bach. Por exemplo, Villa-Lobos intitulou os movimentos como *Prelúdio, Ária, Tocata, Fantasia, Giga e Fuga*, mas com a ideia de canções que remetem a aspectos de cultura musical popular do Brasil em cada movimento. Além disso, a escolha da instrumentação de cada peça é muito livre. NEGWER (2009) trata do assunto de maneira clara, como visto a seguir.

Deve Villa-Lobos ser visto como aperfeiçoador tardio do barroco brasileiro? A música durante o barroco colonial deve ser atribuída ao pré-classicismo. É de admirar que a obra de Villa-Lobos apresente, mais do que a música do tempo colonial, técnicas, características típicas da música barroca europeia. O músico utilizava incessantemente em sua obra fugas, fugatos, cantus firmus, bem como uma série de outras técnicas contrapontísticas. Sua música também revela características de uma opulência sinestésica e extensão heterogênea, que pode ser considerada típica da identidade cultural brasileira. (NEGWER, 2009, p. 221)

A tabela a seguir trata e demonstra a diversidade das peças do compositor:

Peça	Composição para
<i>Bachianas Brasileiras nº 1</i>	orquestra de violoncelo
<i>Bachianas Brasileiras nº 2</i>	orquestra de câmara
<i>Bachianas Brasileiras nº 3</i>	piano e orquestra
<i>Bachianas Brasileiras nº 4</i>	orquestra / para piano solo
<i>Bachianas Brasileiras nº 5</i>	soprano e orquestra de violoncelo / soprano e violão
<i>Bachianas Brasileiras nº 6</i>	flauta e fagote
<i>Bachianas Brasileiras nº 7</i>	Orquestra
<i>Bachianas Brasileiras nº 8</i>	Orquestra
<i>Bachianas Brasileiras nº 9</i>	orquestra de cordas/para coro “orquestra de voz”

Tabela 4: Características da Série *Bachianas Brasileiras*

Como dito nos capítulos acima, Villa-Lobos retornou ao Brasil da França em 1930. Provavelmente por causa da influência dos compositores modernos que ele conheceu em Paris e da experiência do neoclassicismo¹³, que era uma forte tendência na cena da música clássica na Europa. Quando ele esteve lá, a consciência do compositor quanto à forma musical, que não é vista em seus trabalhos anteriores, é fortemente refletida nesta série, quanto a isso NEGWER (2009) deixa clara a visão do compositor.

Nos anos 1920, a tendência de voltar-se a Bach, ao contraponto e aos meios de expressão neoclássicos era um fenômeno internacional que foi seguido por muitos compositores contemporâneos. Stravinsky, admirado por Villa-Lobos, iniciou sua fase neoclássica com seu octeto em 1923, e, em 1924 com um concerto para e com a Suíte Pulcinella. (NEGWER, 2009. P. 223)

Foram utilizadas uma série de técnicas de fuga ou de forma ternária (ABA) através da série, e isso se torna um conceito próprio, que pode ser caracterizado como

¹³ GROUT e PALISCA (2010) classificam neoclassicismo como uma escola musical que tinha como premissa reviver o período Barroco e Clássico, porém autores como Stravinsky adotam uma perspectiva mais direta em contraponto à maioria do movimento.

uma fusão da forma de canção brasileira e da forma musical barroca. Cita-se NEGWER (2009) para esclarecer.

Villa-Lobos deu aos movimentos isolados das Bachianas respectivamente duas denominações: uma brasileira e uma barroca, extraída dos títulos dos movimentos da suíte, portanto, uma orientação consciente bicultural. Depois da síntese pan-brasileira dos choros, em que ele fundiu o mundo arcaico dos nativos com a música dançante urbana e com o carnaval, Villa-Lobos voltou-se para o Velho Continente e pretendia alcançar, assim, a síntese que expandia entre a música brasileira e a europeia. (NEGWER, 2009, p.223)

Mesmo com a formação musical e a influência de Bach e outros compositores, a vida musical de Villa-Lobos é incerta. Segundo COLI (2008), o autor defende que as datas das composições não são precisas, a vida pessoal e musical de Villa-Lobos no norte e nordeste brasileiro tem algumas falhas históricas, por exemplo, alguns episódios de prisão onde o mesmo foi libertado após a demonstração de música. COLI (2010) também defende a ideia de que, após sua volta, o compositor, tenha se desfeito do neoclássico em prol do governo.

3.2 A RELAÇÃO COM AS OBRAS DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Villa-Lobos procurou compor a série para trabalhar a forma de canção através de características da música popular brasileira, que o mesmo vivenciou antes de sua ida a Paris, e associá-la à técnica contrapontística. Isto significa que se pode perceber que houve a tentativa fundir a linguagem do compositor a características da música brasileira de origem étnica, popular e urbana e ao estilo de composição de J. S. Bach, embora não haja relação direta entre a série de *Bachianas Brasileiras* e as obras específicas de J. S. Bach. NEGWER (2009, p. 229) diz: *a referência das Bachianas à música de Johann Sebastian Bach é mais imitativa do impressionismo do que sistemática.*

Entanto, é interessante saber que há uma teoria de que a obra específica de J. S. Bach que pode ter levado Villa-Lobos a compor esta série, devido à sua formação musical na infância dada pela sua tia, foi o *O Cravo Bem Temperado*, embora ele mesmo tenha estudado muito sobre outras obras de J. S. Bach.

Neste tempo das primeiras tentativas musicais, Heitor também teve contato com obra de Johann Sebastian Bach, que exerceria fascinação sobre ele por toda a sua vida: sua tia paterna, Leopoldina Villa-Lobos do Amaral – “Zizinha” -, pianista amadora, mostrava-lhe, algumas vezes, excertos de “O Cravo Bem Temperado” que o impressionavam profundamente. (NEGWER, 2009, p. 20)

Sobre a formação musical de Villa-Lobos podemos citar JARDIM (2002).

Como sabemos, a música de J.S. Bach marcou a formação de Villa-Lobos, através dos Prelúdios e Fugas do “Cravo bem Temperado”. Na sua maturidade, o compositor chegaria a declarar “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”. (JARDIM, 2002, p. 57)

Argumenta-se que Villa-Lobos buscou fundir certas experiências musicais anteriores: a sua iniciação na música através do contato com as obras de J. S. Bach em idade precoce; as atividades de coletar e vivenciar a música folclórica, popular e urbana em diferentes locais do Brasil na adolescência e a inspiração do neoclassicismo e dos compositores modernos à época em Paris. Para facilitar a seguir apresenta-se um esquema visual da trajetória de Villa-Lobos de maneira resumida. JARDIM (2002) diz.

No ciclo dos Cinco Prelúdios para Violão Solo que Villa-Lobos escreveu em 1940, podemos constatar a facilidade com que ele aproxima o caráter da música que cria com aquele que recebe a dedicatória, quase como um retratista. O Prelúdio nº1 é dedicado ao “sertanejo”. No nº2 ao “malandro carioca”. O nº 3 é dedicado a “J.S. Bach”; lembram as Tocatas para órgão. Percebamos a presença das *campanelas*, um procedimento que encontraremos na análise da Bachianas Brasileiras nº7. O nº4, dedicado ao “índio” é descritivo e, no nº5, temos a “vida social carioca”. (JARDIM, 2002, p. 59)

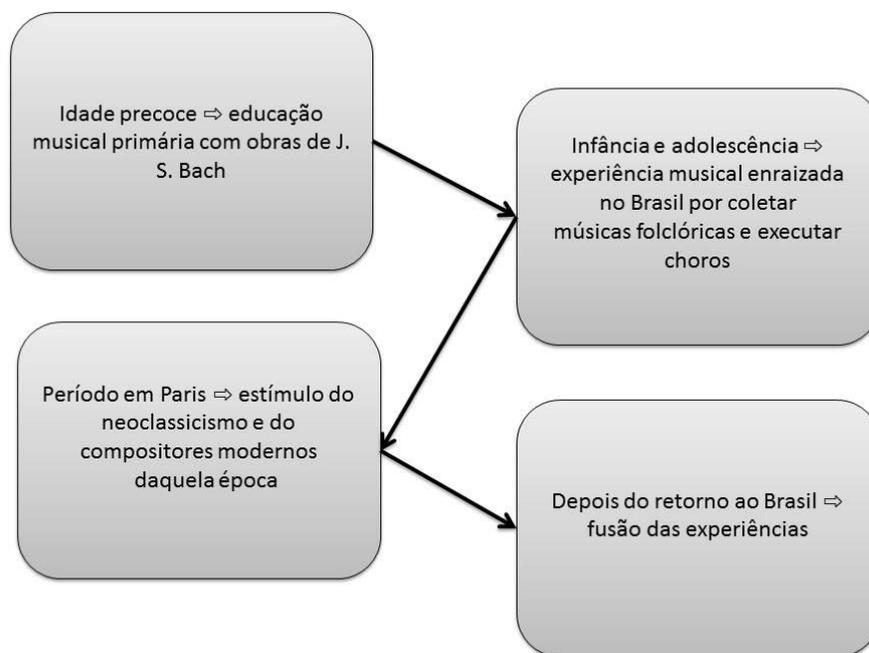


Figura 2: Gráfico sobre formação musical de Villa-Lobos

Além disso, Villa-Lobos compôs principalmente obras patrióticas e propagandistas para nação brasileira "Brasilidade", sob o regime de Getúlio Vargas, após seu retorno de Paris, em 1930 até 1945, quando Vargas caiu do poder.

3.3 UMA VISÃO GERAL SOBRE CADA OBRA DA SÉRIE

Para favorecer a visão total do ciclo, explica-se de maneira resumida cada peça nos parágrafos a seguir tendo como base de tempo e nomenclatura o índice de obras do Museu Villa-Lobos publicado em 2009.

3.3.1 *Bachianas Brasileiras n° 1*

Composta em 1930 para uma orquestra de violoncelos com no mínimo de oito violoncelos e dedicada a Pablo Casals. Segundo a do próprio autor (EMI, 1957), a peça tem duração de aproximadamente 20 minutos e 08 segundos. Sua estreia ocorreu em parte no dia 12 setembro de 1932 com a execução da *Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro*, sob a regência do autor, no Rio de Janeiro. No entanto, apenas o segundo e o

terceiro movimento foram apresentados naquele dia, e até a primeira estante de violoncelo foi, naquela ocasião, substituída por violas. A peça completa foi executada no dia 13 de novembro de 1938. Todos os três movimentos foram realizados com uma orquestra de violoncelos sob a regência do autor em Casa d'Italia no Rio de Janeiro.

A obra divide-se em três movimentos:

- I. Introdução: Embolada
- II. Prelúdio: Modinha
- III. Fuga: Conversa

O título do primeiro movimento, "*Embolada*¹⁴", faz menção a um gênero de música de dança do nordeste do Brasil que evoca a atmosfera de alguns festivais do interior rural. O segundo movimento menciona a "modinha"¹⁵, caracterizada por uma forma de canção brasileira tradicional. O último movimento foi dedicado à memória do violonista Sátiro Bihar¹⁶, com quem Villa-Lobos tocou choro ainda quando tinha pouca idade. Este movimento apresenta um diálogo entre quatro chorões, em que os instrumentos combatem pela prioridade temática e se desenvolvem de uma forma contrapontística, segundo NEGWER (2009). Sua rítmica se caracteriza pela síncope e repetição dos mesmos desenhos melódicos, segundo a ilustração abaixo no destaque.

¹⁴ NEGWER (2009) descreve a embolada como um ritmo dançante originário no Nordeste brasileiro.

¹⁵ MARIZ (2005) trata a modinha como um ritmo brasileiro que provavelmente pode ter sua origem na elite colonial, e que foi popularizada pelo padre Domingos Caldas Barbosa.

¹⁶ Sátiro Lopes de Alcântara Bihar (c. 1860 - 1926), violonista cearense que participou da vida boêmia de Villa-Lobos.



Figura 3: Exemplo de síncopa semicolcheia/colcheia/semicolcheia
 Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 1*, Associated Music Publishers (1948)

3.3.2 *Bachianas Brasileiras n° 2*

Esta Bachiana também foi composta em 1930 para orquestra de câmara com uma seção abundante de percussão.

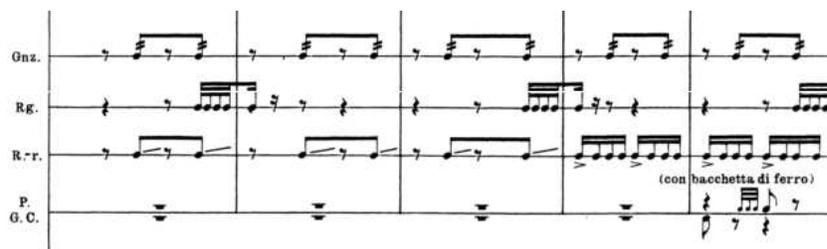


Figura 4: Parte de percussão na *Bachianas Brasileiras n° 2*
 Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

São estes o ganzá, chocalhos, pandeiro, reco-reco, matraca, caixa clara, triângulo, prato, tam-tam e bombo, além dos outros instrumentos de orquestra como a flauta, flautim, oboé, clarinete, saxofone tenor, saxofone barítono, fagote, contrafagote, trompa 2, trombone, tímpano, celesta, piano e cordas. Segundo NEGWER (2009) foi dedicada à sua segunda esposa Arminda Neves d'Almeida e a primeira execução foi em 1934 no *II Festival de Veneza Internacional* sob a direção do compositor italiano Alfredo Casella. A duração da peça é aproximadamente 21 minutos e 42 segundos, de acordo com a gravação do autor (EMI, 1957).

Divide-se em quatro movimentos:

- I. Prelúdio: O Canto do Capadócio
- II. Ária: O Canto da Nossa Terra
- III. Dança: Lembrança do Sertão
- IV. Tocata: O Trenzinho do Caipira

Há três trechos desta peça que são baseados em suas obras anteriores para violoncelo e piano, que são *O Canto do Capadócio*, *O Canto da Nossa Terra* e *O Trenzinho do Caipira*. Cada movimento desta peça sugere vários aspectos típicos da vida brasileira.

O primeiro movimento, o prelúdio "*O Canto do Capadócio*", foi dedicado ao caráter do músico de rua, que perambula e canta canções folclóricas com seu violão.

Típico do capadócio são seu descuido e o *swing* em seus movimentos, a "ginga do capadócio" que aqui se estende na cantilena entoada pelo saxofone, como em um terraço sobre o telhado do Rio de Janeiro em uma noite quente de verão. Depois de um energético arrebatamento, em que é possível visualizar o capadócio saracoteando com seu terno branco, a cantilena recai em uma atmosfera de desfecho comum ao *blues*. (NEGWER, 2009, p. 224-225)

O segundo movimento, a ária "*O Canto da Nossa Terra*", se assemelha a um hino patriótico¹⁷ na forma de música neobarroca.

O terceiro movimento, a dança "*Lembrança do Sertão*", consiste numa melodia para a dança executada de forma simples, que se repete sem desenvolver. No último movimento, a tocata "*O Trenzinho do Caipira*", Villa-Lobos apresenta uma obra-prima, segundo NEGWER (2009), da música de programa. Ele descreve a viagem dum pequeno trem pelo interior.¹⁸ Villa-Lobos foi inspirado, para esse movimento, em sua expedição artística, realizada juntamente com outros músicos, para o interior de São Paulo em 1931. Como exemplo o trecho executado pelos violoncelos no compasso de número 133.

¹⁷ Referência de Villa-Lobos ao regime político que o acolhera no Brasil na época da composição.

¹⁸ De forma semelhante, Arthur Honegger compôs esse tipo de música programática-descritivo, intitulada "*Pacific 231*", em 1923.



Figura 5: Linha de violoncelos exemplificando a movimento dos trens na composição de Villa-Lobos

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

3.3.3 *Bachianas Brasileiras n° 3*

Esta peça foi escrita para piano solo e orquestra em 1938 e também dedicada a Arminda Neves d'Almeida. Sua estreia foi em 19 de fevereiro de 1947 nos Estados Unidos, tendo como solista o pianista José Vieira Brandão e a *CBS Orchestra* sob a regência de Villa-Lobos. A orquestração pede um solista de piano, duas flautas, dois oboés, corne inglês, dois clarinetes em si bemol, clarinete baixo, dois fagotes, contrafagote, quatro trompas, dois trompetes, quatro trombones, tuba, tímpano, percussões (tam-tam, bombo, xilofone) e cordas. A duração aproximada é 22 minutos e 23 segundos, de acordo com a gravação do autor (EMI, 1957).

A obra se divide em quatro movimentos:

- I. Prelúdio: Ponteio
- II. Fantasia: Devaneio
- III. Ária: Modinha
- IV. Tocata: Pica-pau

A peça apresenta um diálogo entre piano e orquestra, no qual o piano nunca alcança a autonomia para que se possa considerar essa obra como um concerto de piano clássico ou romântico. Segundo NEGWER (2009), o piano reproduz algo semelhante a um baixo contínuo, que se assemelha "concerto grosso", sendo, portanto, uma clara referência à música do período barroco. Além disso, a orquestra responde com frases que reproduzem um virtuosismo típico do romantismo tardio.

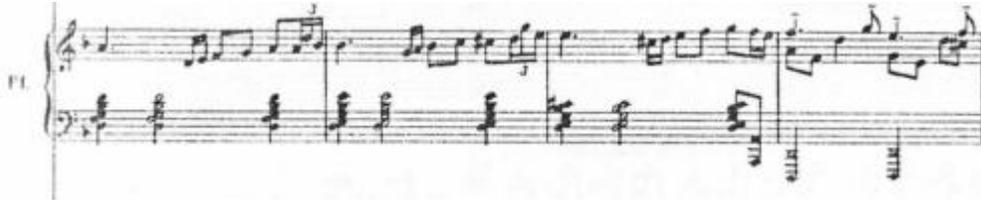


Figura 6: Exemplo do Baixo Contínuo do Piano
Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 3*, Ricordi & Co. (1953)

A parte *Adagio* do primeiro movimento, o "*Ponteio*", evoca o dedilhar de violão antes de piano torna-se mais dominante. O segundo movimento, *Fantasia "Devaneio"* é, aparentemente, um cântico existente. O terceiro movimento, *Ária* também faz menção à "*Modinha*¹⁹" e é determinada por uma melodia brasileira que remonta ao gênero da *sarabanda* ou *chacóna*. O quarto movimento, *Tocata "Pica-pau"*, é considerado como uma das tocatas mais brilhantes de todas as obras do compositor, como o título se refere ao pássaro, é evocada pelo xilofone. A forma de rondó, com ritmo acelerado, apresenta a característica da dança do nordeste do Brasil.

3.3.4 *Bachianas Brasileiras n.º 4*

Originalmente foi composta como uma peça para piano solo em 1930. Sua versão orquestral surgiu em 1941. É constituída por quatro movimentos:

- I. Prelúdio: Introdução
- II. Coral: Canto do Sertão
- III. Ária: Cantiga
- IV. Dança: Miudinho

Cada movimento foi dedicado a pessoas específicas: o *Prelúdio* em 1941, dedicado a Tomás Terán; o *Coral*, também, em 1941, a José Vieira Brandão; a *Ária* em 1935, a Sylvio Salema e a *Dança* em 1930, a Antonieta Rudge Müller.

¹⁹ Supramencionada no item 3.3.1.

A estreia da versão para piano-solo se deu em 27 de novembro de 1939 através da interpretação de José Vieira Brandão, e a versão orquestral ocorreu em 1941 pela *Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Sua orquestração apresenta praticamente os mesmos instrumentos da 3ª Bachiana, diferindo apenas no número de metais e na escolha dos instrumentos de percussão. A duração total aproximada é 22 minutos e 49 segundos, de acordo com a gravação do autor (EMI, 1957).

NEGWER (2009) considera a influência de J.S. Bach ativa no primeiro movimento, pelo fato de que aqui o arpejo passa através de todas as vozes. O segundo movimento, o Coral "*Canto do Sertão*", é uma canção religiosa de *beatas sertanejas*²⁰. O contraponto do coro mostra o grito de uma "araponga" que é integrado até o momento em que homem e natureza realizam uma marcha fúnebre em conjunto, que se perde na amplitude do *sertão*. O terceiro movimento, Ária "*Cantiga*" é baseado em uma canção popular do nordeste "*Ó Mana deix'eu ir*"²¹. No último movimento, Dança "*Miudinho*", usa uma dança "*Miudinho*" e uma melodia popular "*Vamos Maruca*"²² simultaneamente. A melodia que é colocada sobre o baixo contínuo imita uma música de dança urbana do *choro* e *maxixe*. NEGWER (2009) faz uma comparação com as obras "Danças Africanas" do autor, ressaltando a brasilidade.

3.3.5 *Bachianas Brasileiras n° 5*

Uma das peças mais conhecidas da série, as *Bachianas Brasileiras n° 5*, consiste de duas partes, a Ária "*Cantilena*" e a Dança: "*Martelo*". A primeira parte foi escrita com a letra de Ruth Valladares Corrêa, em 1938, e foi estreada em 25 de março de 1939 pela autora das letras cantadas. A segunda parte, *Dança*, foi escrita com a letra de Manuel Bandeira, em 1945, e a estreou em 10 de outubro de 1947, em Paris, cantada por Hilda Ohlin. NEGWER (2009) afirma acerca da popularidade das peças, em especial do primeiro movimento, possuindo arranjos considerados ideias para a música *pop*. Foi originalmente escrita para soprano solo e oito violoncelos. Villa-Lobos

²⁰ Segundo MARIZ (2005) constitui um movimento presente no nordeste do Brasil que relata a vida e a fé do sertanejo.

²¹ Canção do folclore nordestino.

²² Músicas populares brasileiras.

também fez versões da "Ária" para violão e canto, e também fez uma redução de ambas as partes para um canto e piano. Foi dedicada a Arminda Neves d'Almeida, e a duração total é de aproximadamente 10 minutos e 42 segundos, de acordo com a gravação do autor (EMI, 1957).

O *pizzicato*²³ no início se assemelha ao cravo e ao dedilhar dos violões que acompanham serenatas e o texto adaptado cumpre a função como *vocalize*²⁴. A segunda parte mostra um ritmo persistente e característico que lembra as "emboladas" do interior do Brasil. A melodia sugere um desfilhar da passarada brasileira.



Figura 7: Pizzicato de Violoncelo

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 5*, Associated Music Publishers (1948)

3.3.6 *Bachianas Brasileiras n° 6*

As *Bachianas Brasileiras n° 6* é a única música de câmara da série, escrita em 1938 para flauta e fagote e dedicada a Evandro Moreira Pequeno e Alfredo Martins Lage. A duração é aproximadamente 09 minutos e 04 segundos, de acordo com a sua própria gravação (EMI, 1957). A primeira apresentação se deu em 24 de setembro de 1945 no Rio de Janeiro pelo flautista H. J. Koellreutter²⁵ e pelo fagotista Aquiles Spornazzati. Consiste de duas partes: *Ária* (Choro) e *Fantasia*, e se trata de uma reminiscência de músicos de rua do Rio de Janeiro. A parte de flauta se aproxima de uma sonata barroca com o fagote, que exerce a função de baixo contínuo, e obtêm-se como resultado a similaridade a uma espécie de invenção a duas vozes. O segundo

²³ Técnica aplicada para instrumentos de corda pinçando a corda que resulta em um som abafado porém definido.

²⁴ Vocalização.

²⁵ NEGWER (2009), cita o músico como participante.

movimento "*Fantasia*", sugere referência a um estilo neobarroco, entretanto, ao final ele abandona o neobarroco austero para se aproximar da música brasileira.

3.3.7 *Bachianas Brasileiras n° 7*

Escrita em 1942 para grande orquestra e dedicada a Gustavo Capanema. Sua primeira apresentação pública se deu em 13 de março de 1944 pela *Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro* sob a direção do compositor. A instrumentação é semelhante a das *Bachianas 2, 3 e 4* (orquestra completa), mas com o uso de celesta, harpa e outros instrumentos de percussão como o Coco. A duração aproximada é 27 minutos e 19 segundos e 28 minutos e 43 segundos, de acordo com a gravação do autor (EMI, 1957).

Está dividida em quatro movimentos:

- I. Prelúdio: Ponteio
- II. Giga: Quadrilha Caipira
- III. Tocata: Desafio
- IV. Fuga: Conversa

O primeiro movimento, o prelúdio intitulado por "*Ponteio*", é outra reminiscência ao violão, da mesma forma que *Bachianas Brasileiras n°3*. O segundo movimento, a giga "*Quadrilha Caipira*", mostra uma quadrilha caipira, exatamente como é chamado, sob a forma de Giga. NEGWER (2009) descreve o terceiro movimento, tocata em estilo "*Desafio*", traz a imaginação de um desafio entre dois músicos, de histórias tradicionais de improvisação, e em que se apresentam os melhores cantores. As vozes dos adversários são distribuídos para os instrumentos. Ainda Segundo NEGWER (2009), o último movimento, a fuga "*Conversa*", é uma das mais convincentes obras de contraponto ao longo desta série, pois se utiliza de uma forma livre, a quatro vozes, além de ser baseada em um tema brasileiro.

3.3.8 *Bachianas Brasileiras n° 8*

Foi escrita em 1944 e dedicada a Arminda Neves d'Almeida da mesma forma que as n° 2, 3 e 5. A instrumentação é quase a mesma que a das Bachianas n° 4 e 8, com algumas percussões adicionais.

A primeira apresentação foi em 6 de agosto de 1947 pela *Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia* sob a direção do autor. A duração total da gravação de referência (EMI, 1957) é de cerca de 23 minutos e 59 segundos.

Divide-se em quatro movimentos:

- I. Prelúdio
- II. Ária: Modinha
- III. Tocata: Catira Batida
- IV. Fuga: Conversa

O "*Catira*²⁶" (ou *cateretê*) do terceiro movimento é uma velha dança rural da época colonial do sul do Brasil. Os originais "*cateretê*" usa as danças nativas que foram assimiladas durante a colonização. A dança agradou, por exemplo, ao padre José de Anchieta²⁷, que a caracterizou como "*profundamente honesta*" uma vez que a dança não precisa de mulheres. O quarto movimento, Fuga "*Conversa*", foi organizado como "*Fuga vocal das Bachianas Brasileiras n° 8*" e também foi utilizada para fins de ensino.

3.3.9 *Bachianas Brasileiras n° 9*

Escrita em 1945 para duas versões. Uma para orquestra de cordas, e outra é para coro masculino e feminino com três vozes cada, segundo NEGWER (2009) e uma edição escrita por Max Eschig em 1984. O autógrafo contém uma indicação: "*Para Orquestra de Vozes ou de Cordas*". A performance de estreia foi realizado em 17

²⁶ NEGWER (2009).

²⁷ Padre José de Anchieta (1534 - 1597) padre jesuíta espanhol, cognominado Apóstolo do Brasil. ALVIM e COSTA (2005).

novembro de 1948, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pela *Orquestra Sinfônica Brasileira*, sob a regência de Eleazar de Carvalho.

Consiste de duas partes, que são simplesmente intitulados *Prelúdio* e *Fuga*, e o autor, nesse caso, não apresentou títulos brasileiros, deixando os títulos ao modo dos volumes do "Cravo Bem Temperado" de J. S. Bach, segundo NEGWER (2009).

The image displays a musical score for the piece "Bachianas Brasileiras nº 9". It is divided into three systems, each marked with a circled number (2, 3, and 3). The first system (marked 2) features a piano (p) part and a cello (Cb.) part. The piano part has dynamics of *mf* and *ff*. The second system (marked 3) includes a piano (p) part, a violin (Ve.) part, and a cello (Cb.) part. The piano part has a dynamic of *p*. The cello part has dynamics of *ff* and *ffz*. The third system (marked 3) features a piano (p) part, a violin (Ve.) part, and a cello (Cb.) part. The piano part has a dynamic of *p*. The cello part has dynamics of *ff* and *ffz*. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Figura 8: Exemplo de Influência de J. S. Bach na *Bachianas Brasileiras nº 9*

Fonte: *Bachianas Brasileiras nº 9*, Max-Eschig (1969)

4 TÉCNICA DE REGÊNCIA DO MÉTODO SAITO

4.1 HISTÓRIA DA TÉCNICA

Os fatos históricos a seguir relatados nos livros publicados no Japão e referenciados abaixo nos anos de 2004 e 2005.

O método foi escrito por Hideo Saito²⁸, que foi ativo como um maestro, violoncelista e pedagogo quando da gênese da música clássica no Japão. Começou sua trajetória como músico aos 16 anos com o violoncelo, indo para Alemanha em 1922 para continuar os estudos no conservatório de Leipzig.

Volta para o Japão em 1927 e assume o cargo como chefe do naipe de violoncelo da *New Symphony Orchestra*, atualmente chamada de *NHK Symphony Orchestra*, fazendo sua estreia como solista no mesmo ano como atividade paralela.

Retorna à Alemanha no ano de 1930 para continuar seus estudos no instrumento, voltando em seguida para a *New Symphony Orchestra*. No ano de 1936, o maestro Joseph Rosenstock²⁹ foi convidado como regente em tempo-integral, assumindo o cargo de maestro principal em 1957, para a *New Symphony Orchestra*.

Naquela época, SAITO (1956), impressionou-se com a habilidade de regência de Rosenstock. Desde então, Saito estudou regência com ele por vários anos, e posteriormente, deu-lhe forma como um método de regência. A primeira publicação foi em 1956, intitulada *Shikihou Kyoutei* (literalmente, "O Curso de Regência" ou "O Livro-Texto de Regência"). O estilo perpetuou-se por seus alunos, como Seiji Ozawa³⁰, Kazuyoshi Akiyama³¹, e assim por diante. Leonardo Bernstein também se mostrou entusiasmado quando Seiji Ozawa lhe deu um de presente, e a versão em inglês também foi publicada em 1988 (intitulada *The Saito Conducting Method*).

²⁸ Nascido no Japão (1902-1974), estudou violoncelo e regência com Rosenstock.

²⁹ Nascido na Polônia (1895-1985), o ex-maestro da *New Symphony Orchestra* (1936-1946, 1956-1957, 1951-1985).

³⁰ Nascido na China (1935-), o ex-diretor musical da *Wiener Staatsoper* (2002 – 2010).

³¹ Nascido no Japão (1941-), o presidente da *Associação de Regentes do Japão* (2010-)

Por outro lado, segundo alguns alunos de Saito, como Shinichi Ibuki³² e Chiyuki Murakata³³, *Shikihou Kyoutei* não traduz exatamente as palavras que Saito desejava transmitir, e realmente existe possibilidade de sua ideia ser mal-entendida, uma vez que foi simplificada para o público poder compreender mais facilmente.

Após o estudo presencial desta técnica com Chiyuki Murakata, pode-se colocar como prática a técnica básica exercida. Apresenta-se a mesma a seguir para facilitar a interpretação sobre os assuntos tratados nesta dissertação.

4.2 TÉCNICA BÁSICA

Neste método, a forma da técnica de regência pode ser classificada nos seguintes dois grupos abaixo descritos, segundo SAITO (1956):

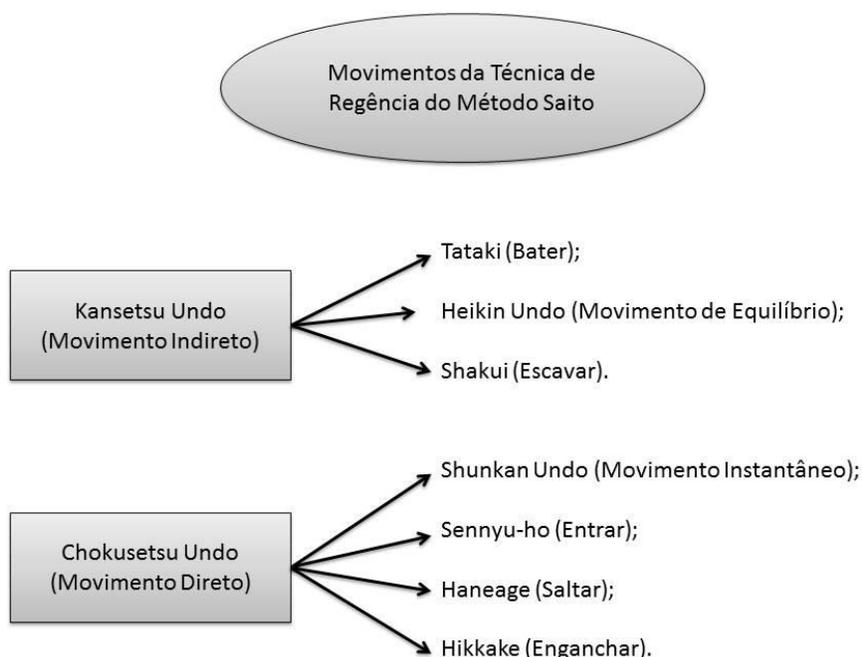


Figura 9: Movimentos da Técnica de Regência do Método Saito

Fonte: SAITO (1956), adaptado

³² Nascido no Japão (1924-2012), regente coral.

³³ Nascido no Japão (1925-), o presidente da *Associação de Villa-Lobos do Japão*.

O *Kansetsu Undo* (Movimento Indireto) constitui a importância preliminar para um tempo antes de batê-lo (chamado *Tenzen Undo* - movimento antes do ponto). Ele o classificou em três formas de técnica, que são *Tataki* (Bater), *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio), e *Shakui* (Escavar).

O *Chokusetsu Undo* (Movimento Direto) ocorre a partir da batida do tempo, o que nunca implica um pulso anterior. Ele o classificou em quatro aspectos, que são *Shunkan Undo* (Movimento Instantâneo), *Sennyu-ho* (Entrar), *Haneage* (Saltar) e *Hikkake* (Enganchar).

Segundo SAITO (1956) o *Kansetsu Undo* (Movimento Indireto) é fundamental, e a técnica de regência se apoia nele, em essência. O *Chokusetsu Undo* (Movimento Direto) deve ser utilizado para mostrar um pulso explícito, definir o andamento, ou fazer alguma expressão especial, e assim por diante, uma vez que é um risco e impróprio ser sempre usado o *Chokusetsu Undo* (Movimento Direto), a menos que a música sempre ande *a tempo*.

4.2.1 *Kansetsu Undo* (Movimento Indireto)

4.2.1.1 *Tataki* (Bater)

Tal como é chamado, é um movimento de batida. Isto pode ser dividido em quatro ações:

- I. Posicione a batuta (pré-posição)
- II. Levante a batuta (pré-operação)
- III. Traga a batuta para baixo (o movimento antes do ponto, e o ponto)
- IV. Rebater em reação (o movimento após o ponto).

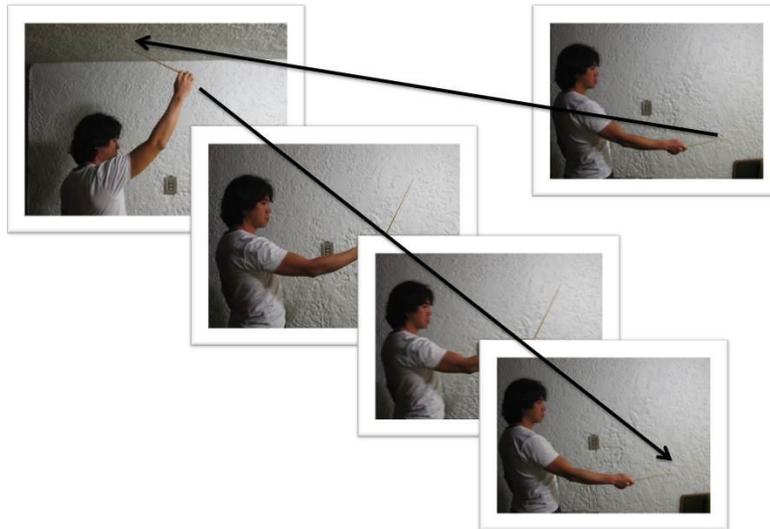


Figura 10: Movimento da *Tataki* (Bater)

Tataki (Bater) é uma técnica que mostra o pulso mais claramente para os músicos. O ponto principal desta técnica está na pré-operação e na forma da aceleração e desaceleração do movimento antes e depois do ponto do tempo.

Um bom exemplo para entender esta técnica claramente é uma bola de pingue-pongue quicando, ou seja, um objeto em queda com aceleração constante. Deve-se lembrar que estas características constituem um elemento importante para a execução com perfeição desta técnica, em suma necessita-se de movimentos suaves e naturais. Outro elemento que deve ser levado em consideração pelo condutor é o fato de que o movimento rebate de volta bruscamente, logo após o tempo.

Os músicos da orquestra recebem uma ação psicológica por esses movimentos, já que ficam focados no movimento da batuta. Portanto, o maestro precisa prestar muita atenção para tornar a sua batuta mais clara e exata, levando-se em conta a ação psicológica sobre o músico.

Além disso, há mais três técnicas em relação a este *Tataki* (Bater), que são *Tataki-dome* (Bater-parar), *Hando-tataki-dome* (Rebater-parar) e *Oki-dome* (Colocar-parar).

Japonês	Português	Função
Tataki-dome	Bater - parar	Parar o movimento sem rebater no ponto.
Hando-tataki-dome	Rebater - parar	Parar o movimento depois de rebater.
Oki-dome	Colocar - parar	Sem pulsar, parar o movimento sem aceleração quando para.

Tabela 5: Movimentos derivados do Tataki

Fonte: SAITO (1956), adaptado

Além disso, as técnicas acima descritas são movimentos de braço, porém há a possibilidade de executar o movimento *Tataki* (Bater) com o pulso, esta variação deve ser utilizada somente quando é necessário manter o ritmo exato, uma vez que torna o tempo muito claro, embora seja muito difícil fazê-lo lentamente.

4.2.1.2 *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio)

Como o nome sugere, é realizado em um movimento de velocidade constante. Assim, a aceleração e desaceleração quase não acontecem, é utilizado para a música que tem mais legatos e sem acentos fracos, por causa de seu caráter.

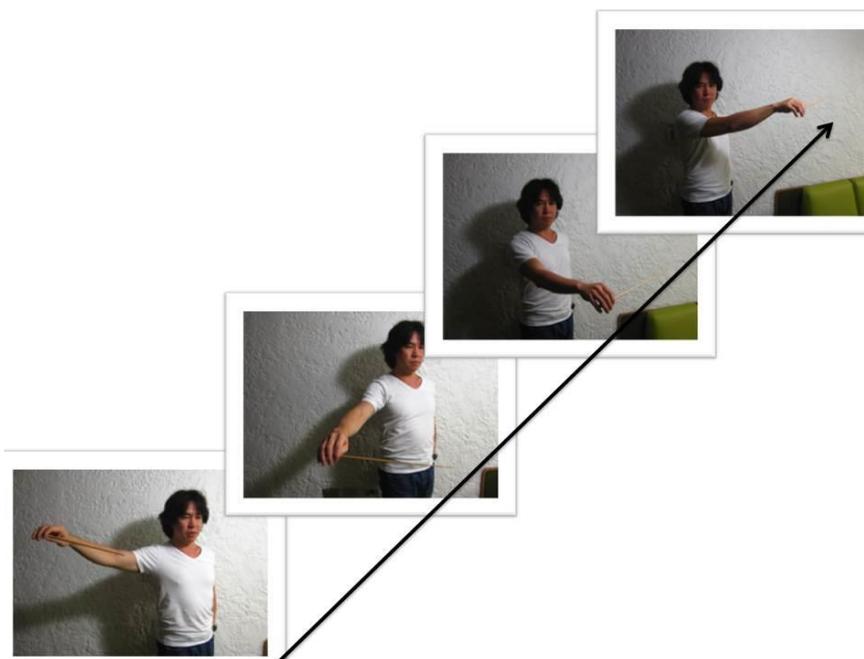


Figura 11: Movimento da *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio)

4.2.1.3 *Shakui* (Escavar)

Shakui (Escavar) é um movimento que desenha uma parábola com aceleração e desaceleração. É apropriado quando o maestro rege uma música que tem acentos suaves, uma vez que esta técnica não apresenta qualquer ponta angulosa como o *Tataki* (Bater) faz. Embora este *Shakui* (Escavar) pareça ser semelhante ao *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio), ele mostra com mais clareza aceleração antes de um ponto e desaceleração depois de um ponto.

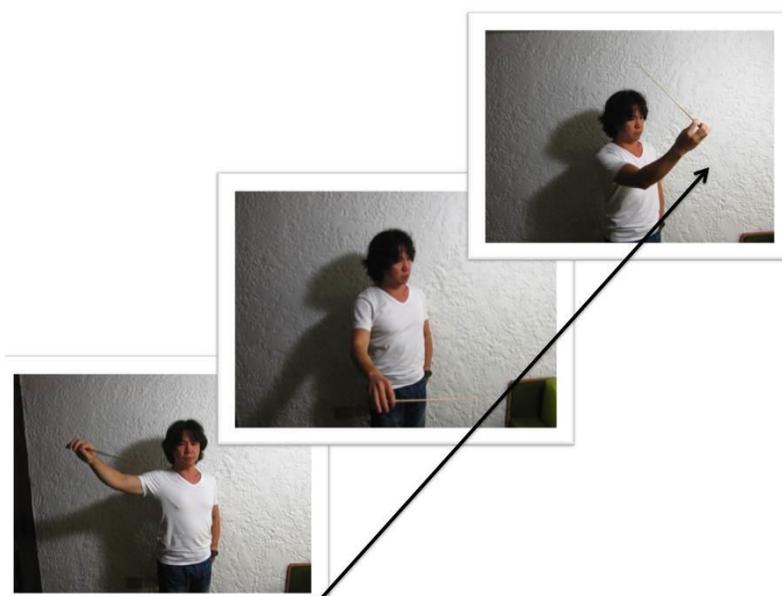


Figura 12: Movimento da *Shakui* (Escavar)

4.2.2 *Chokusetsu Undo* (Movimento Direto)

4.2.2.1 *Shunkan Undo* (Movimento Instantâneo)

É melhor utilizar esta técnica para músicas mais rápidas do que tempo metronômico de semínima igual a 120 (M.M ♩ = 120), porque o movimento de batuta ocorre muito rapidamente, ou seja, a batuta se move instantaneamente de um ponto a outro.

Tem como característica demonstrar o tempo, ritmo e andamento com muito mais clareza, fazendo os três elementos de movimento, que são "começar", "movimento" e "parar", extremamente claros.

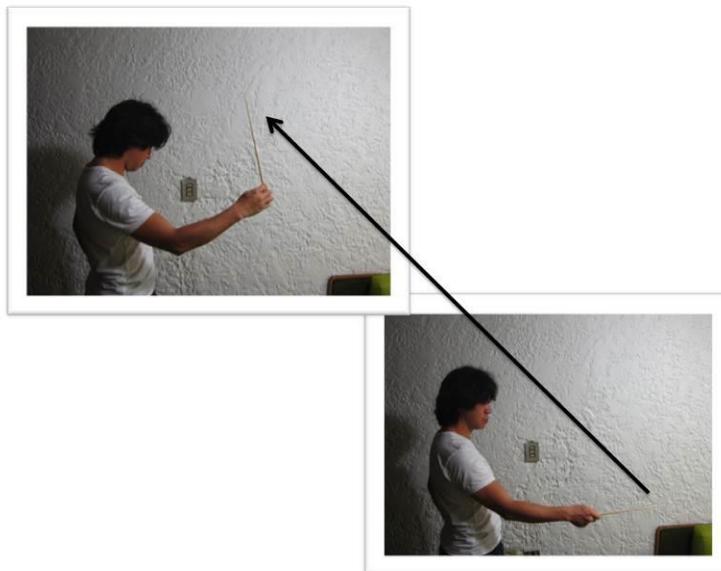


Figura 13: Movimento da *Shunkan Undo* (Movimento Instantâneo)

O Movimento Instantâneo pode ser utilizado em diferentes situações de acordo com a composição e a maneira que o regente interpreta a mesma, abaixo estes são demonstrados.

- I. Mesmo se a música tem um andamento lento, é útil para alguns casos especiais, quando *f*, *ff* ou *sf* aparecem, por exemplo.
- II. Para controlar o andamento quando os músicos correm inconscientemente
- III. Em casos em que se torna prejudicial para os músicos fazer o movimento antes do ponto e após o ponto, em preparação.
- IV. Quando contamos apenas - quando apenas seguramos uma nota ou não existe nenhuma nota por todo um compasso (*Kazutori* - Contar).

No caso de IV, também é possível utilizar apenas o pulso ou mesmo apenas a batuta.



Figura 14: Movimento da *Kazutori* (Contar) para Fórmula de Compasso quaternária

4.2.2.2 *Sennyu-ho* (Entrar)

Sennyu-ho (Entrar) é uma técnica que define o ponto de parada, e mostra o ritmo e andamento com facilidade. É necessário parar o movimento logo após o ponto. Este movimento de parada tem que ser instantâneo e também precisa trazer implícito o ritmo do próximo ponto ou a sua força.



Figura 15: Movimento da *Sennyu-ho* (Entrar)

Assim como o Movimento Instantâneo, existem quatro abordagens para usar esta técnica, dependendo da força do ritmo.

- I. Quando parar o movimento, mova a batuta instantaneamente para baixo ou para cima, ou faça um movimento pequeno e angular com a batuta a fim de mostrar o ponto de parada claramente.
- II. Instantaneamente, desça o braço ligeiramente para baixo. Isto mostra um ritmo mais forte do que “I”.
- III. Desça o braço do ombro até a altura do peito. Portanto, é necessário levar o braço de volta ao ombro depois do ponto. Isto mostra um ritmo mais forte do que “II”.
- IV. Isto mostra o ritmo mais forte de todos. Desça o braço do ombro até a altura do estômago.

Julga-se a técnica útil para os seguintes casos.

- a. É possível dividir um tempo em dois quando o andamento é lento.

- b. É mais adequado para representar f , porque é possível fazer um movimento maior num curto espaço de tempo quando ele para, uma vez que ainda há tempo para meio tempo.
- c. Faz o retardando mais fácil, pois essa técnica divide um tempo em dois pontos, eventualmente.

Além disso, é necessário prestar atenção para ter certeza de que o movimento após o ponto indica o andamento e que o movimento de parada mostra o ritmo.

4.2.2.3 *Haneage* (Saltar)

Haneage (Saltar) constitui um movimento sem aceleração antes da batida, ou seja, ele mostra o ponto diretamente ao iniciar o movimento com um gesto súbito e rápido, similar ao *Tataki* (Bater) no que se diz respeito a evidenciar o ponto. O estado da duração do som é também demonstrado pelo movimento de desaceleração após o ataque.

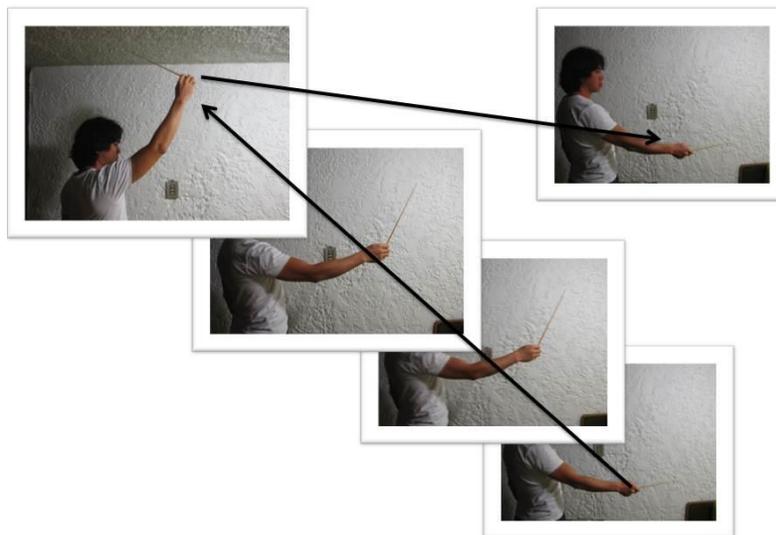


Figura 16: Movimento da *Haneage* (Saltar)

Como utilizar desta técnica:

- I. O estado da velocidade inicial e desaceleração do movimento após o pulso diretamente mostra o caráter do som, pois o movimento antes da batida não tem qualquer influência no som nesta técnica. Portanto, esta técnica funciona bem para o som que é acentuado e tem reverberação. Neste caso, a força e a velocidade iniciais mostram a nitidez e a força do som, e a largura da desaceleração é definida pela quantidade da reverberação do som.
- II. É boa para o caso em que somente é necessário definir um ponto quando o andamento é constante, pois pode indicar o ponto em si claramente, embora isso não demonstre o ponto antes do tempo.
- III. Ele também funciona bem para mostrar claramente síncope com legato.

4.2.2.4 *Hikkake* (Enganchar)

O movimento de *Hikkake* (Enganchar) em si é o mesmo que *Haneage* (Saltar). No entanto, o que diferencia esta técnica de *Haneage* (Saltar) é que ele dá instrução para o som após a batida. Além disso, não é utilizada para clarificar a reverberação como *Haneage* (Saltar) mostra, mas é utilizado apenas para esclarecer o ponto. Há alguns casos em que é melhor usar a técnica de *Shunkan Undo* (Movimento Instantâneo) ou *Haneage* (Saltar) em vez desta, mas essa escolha realmente depende da qualidade do som. Por exemplo, é melhor usar *Haneage* para síncope com legato, mas é melhor usar *Hikkake* (Enganchar) para síncope com staccato.



Figura 17: Movimento da *Hikkake* (Enganchar)

5 SUGESTÕES PARA PRÁTICA E PERFORMANCE DA BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2

Este capítulo é focado em descrever os seguintes tópicos para cada movimento em forma de texto corrido:

- a. Análise estrutural
- b. Questões para a orquestração - instrumentação e balanço acústico
- c. Dificuldades de *ensemble*
- d. Técnica de regência

5.1 BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2 - O PRIMEIRO MOVIMENTO



Figura 18: Mudanças de Fórmula de Compasso Na Bachianas Brasileiras nº 2

Fonte: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949)

Na seção de Tema A e A', a fórmula de compasso muda várias vezes, com métrica irregular. Na composição, Villa-Lobos, utiliza-se de diferentes fórmulas de compasso para criar um efeito ilusório, ou seja, o público não consegue identificar um ritmo regular e específico, mesmo que os compassos irregulares estejam dispostos em dois grupos, que são $[3/4 - 2/4 - 3/4 - 4/4]$ e $[4/4 - 2/4 - 3/4 - 4/4]$. Por outro lado, o ritmo segue com regularidade na seção do Tema B, que é 4/4. A marcação do andamento neste movimento segue a forma; *Adagio - Andantino mosso - Adagio*, também agrupado em três. Abaixo esquema do movimento:

- Título: Prelúdio – O Canto do Capadócio
- Andamento: *Adagio – Andantino mosso – Adagio*
- Tonalidade principal: *dó menor*
- Forma: Forma ternária (ABA) com introdução
 - Introdução: [4/4] –
 - Tema A (*Adagio*): [3/4 – 2/4 – 3/4 – 4/4] – [4/4 – 2/4 – 3/4 – 4/4] – [3/4 – 2/4 – 3/4 – 4/4] –
 - Tema B (*Andantino mosso*): [4/4] –
 - Tema A' (*Adagio*): [3/4 – 2/4 – 3/4 – 4/4]

5.1.1 Introdução

Esta seção introdutória é composta apenas pelos três primeiros compassos. Entretanto, ela contém algumas informações importantes para todo este movimento. É interessante observar a escolha de Villa-Lobos para a tonalidade de *lá bemol menor*, mesmo que a tonalidade principal seja *dó menor*. Nota-se o uso de somente instrumentos graves, o que é característico para a criação de uma atmosfera opressiva.

The image shows a page of a musical score for the introduction of 'Prelúdio – O Canto do Capadócio' from 'Bachianas Brasileiras n.º 2'. The score is for a full orchestra and includes parts for Contrabasso, Corni, Celeste, Piano-forte, Violini I and II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Adagio'. The score shows the first three measures of the introduction, with dynamics ranging from fortissimo (f) to pianissimo (ppp). The instruments listed are: CONTRAFAGOTTO, CORNI, CELESTE, PIANOFORTE, VIOLINI I and II, VIOLA, VIOLONCELLI, and CONTRABASSI. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 19: Tonalidade da *Bachianas Brasileiras n.º 2*

Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949)

A melodia principal é executada por duas trompas, contrafagote e violas. Este contrafagote aparece só nesses três compassos ao longo desta peça. Villa-Lobos parece ter escolhido este timbre particular e torná-lo claro, usando um instrumento de palheta dupla em vez de contrabaixos, que poderiam ser utilizados com opção para um timbre grave.

Esta introdução consiste em apenas duas vozes, que são a melodia e o acompanhamento. Além disso, o acompanhamento é todo em uníssono, embora cada nota seja marcada com piano. Outra característica marcante neste segmento é que a dinâmica *f*, *mf* e *p* é claramente definida entre os três *decrescendos*.

Algo importante que deve receber atenção do maestro é o equilíbrio da parte na melodia principal. Se for tocado como está escrito, a melodia é principalmente realizada pelas trompas, uma vez que contrafagote e violas não vão soar tão fortemente como as trompas, considerando o equilíbrio de dinâmica e até mesmo o seu timbre. Neste caso, contrafagote e violas poderiam ser considerados como definidores da timbragem.

Além disso, como regra geral, é necessário ter atenção particular para o controle do som quando mais de um instrumento tocar uma melodia em uníssono. Esta é, realmente, uma parte que necessita de mais atenção. Em outras palavras, o regente e os músicos precisam concentrar-se especialmente nesses três instrumentos para controlar o tom exato. Isto requer uma grande concentração individual para obter como resultado algo satisfatório desde o início da peça.

No primeiro compasso, sugere-se aplicar a técnica de regência *Tataki* (Bater) no primeiro tempo e, logo depois do primeiro tempo, utilizar-se da *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio) para executar o *legato*. Nesse primeiro tempo, é preferível usar *Hikkake* (Enganchar) para mostrar o acento realizado pelo piano mais claramente. Também é importante mostrar a mudança de dinâmica, reduzindo o movimento de batuta gradualmente, e prestar atenção para as segundas notas (*mi natural*) do terceiro compasso. Uma vez que elas não estão acentuadas, mas permanecem em *diminuendo*, e por isso devem ser tocadas com mais cuidado. Por outro lado, estas segundas notas levam para a seção seguinte, que é na tonalidade de *mi maior*. Deve-se expressar o sentimento de mudança de tonalidade, usando a técnica de *Oki-dome* (Colocar-parar).

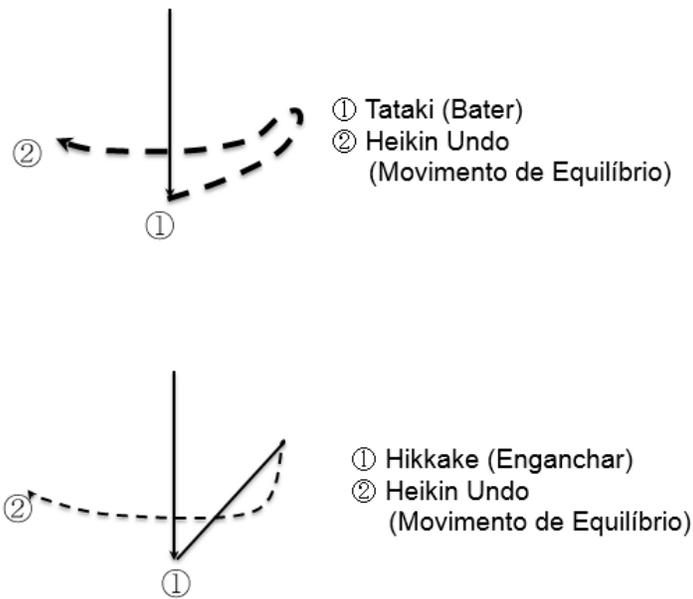


Figura 20: Sugestão de Movimentos para Regência

5.1.2 Tema A

Tema A começa a partir do compasso 4 (número 1 de ensaio) e dura até o compasso 54, e há três características que podem ser destacadas: uso intenso de acordes de sétima e nona, mudanças de fórmula de compasso e progressões de acordes que nunca chegam à tônica (*dó menor*) até o compasso 21.



Figura 21: Tema tocado pelo Saxofone Tenor em si bemol

FONTE: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

Figura 22: Dinâmica, Tenuto e Mudanças na Fórmula de Compasso do Tema A
FONTE: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949)

Embora o solo de saxofone receba mais atenção, uma vez que ele mostra o tema, também é necessário observar o clarinete, a celesta e as cordas. Estes sons de clarinete e celesta são uma expressão característica que muitas vezes aparecem em outras obras de Villa-Lobos e geralmente, fazem menção ao canto de uma Araponga, como descrito no item 3.3.4. Por outro lado, nas cordas, é visível que são indicados *ppp* para o primeiro violino, segundo violino e viola, e *pp* para violoncelo e contrabaixo. Porém, ao mesmo tempo, o primeiro violino foi acentuado e contrabaixo tem *tenuto* no compasso 4, e depois todas as cordas têm *tenuto* no compasso 5. Isto significa que o som deve ficar mais *piano*, e também é importante guiar as cordas para não atrapalhar a progressão harmônica e a fluidez da música.

Figura 23: Demonstração da Menção à Araponga
FONTE: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949)

A fim de demonstrar tudo isto através da batuta, sugere-se utilizar as técnicas de *Tataki* (Bater), *Haneage* (Saltar) e *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio) ao mesmo tempo.

Do compasso 11 (o segundo compasso do número 2 de ensaio), o tema principal vai do saxofone para o violoncelo, e a frase encerra no compasso 14. Quando violoncelo começa a tocar junto com saxofone, é importante prestar atenção não só para o momento de começar a tocar em unísono, mas também para o controle de tonalidade. Além disso, há um *crescendo* e *decrescendo* em fagote, violoncelo e contrabaixo. É necessário ressaltar que o regente deve mostrar a mudança de dinâmica no movimento da sua batuta, embora não haja indicação de dinâmica no saxofone.

No compasso 13 (um compasso antes do número 3 de ensaio), saxofone volta a executar o tema, tocar com "peso" quando se chega à terceira nota (*fá sustenido*, a primeira nota do compasso 14) pode trazer ênfase ao tema, uma vez que existe um *crescendo* nas duas primeiras notas e vai até a mais aguda (*mi bemol*) em vez de ir para uma nota de tonalidade mais grave. Há até mesmo *decrescendo* entre *mi bemol* e *ré*, de forma que o som deve soar suavemente neste momento.

The image displays a musical score for the second movement of 'Bachianas Brasileiras nº 2'. It features staves for Saxophone Tenor si bemol, Fagote, Cor. Fe, Violoncelo, and Contrabaixo. A black box labeled 'Compasso 10' with a downward arrow points to the start of the saxophone part. A red arrow points from the saxophone staff to the cello staff, indicating the transfer of the main theme. A purple box highlights the saxophone's entry in measure 14. Various dynamic markings like *pp* and *ppp* are present throughout the score.

Figura 24: Mudança de Tema do Saxofone Tenor para violoncelo e dinâmicas
FONTE: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949)

Como *fermata* é sempre digna de nota, e ainda se coloca como uma questão para os regentes, aqui também é necessário dar mais atenção ao compasso 15. Antes de mais nada, com relação à forma de regência, pode ser possível dividir o tempo, como demonstrada na imagem abaixo.

The image shows a musical score for 'Bachianas Brasileiras nº 2' by Heitor Villa-Lobos. The score includes parts for Oboé, Clarinete, Saxofone T, Fagote, Trompa, Trombone, Timpano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. A red circle highlights a fermata on a triplet in the Saxophone part. A red arrow points to a dynamic marking in the Timpani part, and a blue arrow points to the main melody in the Violoncelo part. A legend on the right explains these symbols: a red circle for 'Fermata na tercina', a red arrow for 'Equilíbrio dinâmico', and a blue arrow for 'Melodia principal'.

Figura 25: Demonstração de Fermata e Equilíbrio Dinâmico
FONTE: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949)

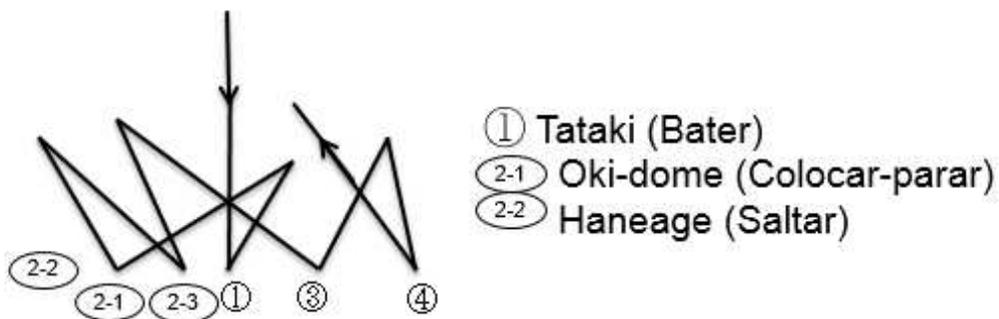


Figura 26: Sugestão de Movimentos para Regência

Embora a fórmula de compasso aqui seja 4/4, as tercinas no saxofone, violoncelo e trombone, precisam seguir o movimento da batuta. Em outras palavras, tecnicamente há três notas nos dois primeiros tempos e outras três notas nos próximos dois tempos, como se fossem uma polirritmia de [3/4 e 4/2]. Pode-se sugerir dividir o segundo tempo da *fermata*. É importante frisar que estas três notas fazem parte das tercinas, portanto devem respeitar o valor da nota. Especialmente, logo após a segunda nota que tem *fermata*, o segundo tempo deve ser demonstrado muito claramente a fim de executar as terceiras notas todas juntas pelos instrumentos.

Ao longo de todo este movimento, o contrabaixo sempre fica com *pp* (além de *crescendo* e *decrescendo*). Entretanto, no compasso 16 as notas que possuem *staccato* não aparecem muito, quando comparadas com os tímpanos que executam o uníssono com dinâmica *mf*. Pode-se sugerir que o contrabaixo execute estas notas de maneira mais ampla, profunda e pesada para ajudá-los a ter mais intensidade em vez de instruí-los a tocar "mais forte". A acústica da sala influi no resultado final, e isto requer cuidado do regente e dos músicos.

A melodia principal passou do saxofone para o *naípe* de violoncelo, e mais tarde soma-se o trombone, desde que o tema principal foi iniciado no começo da seção. No compasso 21 chega à tonalidade principal de *dó menor*.

Figura 27: Chegada à Tonalidade de dó menor
Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949)

No compasso 24, embora as *fermatas* apresentem perguntas como característica, fato mencionado anteriormente, aqui o regente pode simplesmente contar com a batuta.

No próximo compasso, 25, as fusas no violoncelo parecem subentender que não devem ser executadas a tempo. Em outras palavras, deve haver um *ritardando* natural para expressar o final da frase, uma vez que também é o fim da seção que abrange desde o compasso 14 até 25. Villa-Lobos rege as fusas como se fossem produzir algum tipo de fragmento e não apenas notas, quando observamos a gravação (EMI, 1957).

Esta frase termina na primeira nota do compasso seguinte com *fermata*, *fá sostenido* no violoncelo, o que demonstra claramente o final da mesma e da seção supramencionada. Ao utilizar-se da *Técnica do Método Saito* neste segmento, deve-se usar *Kazutori* (Contar) e o andamento da seção seguinte deve ser mostrado durante a segunda *fermata*, para preparar os músicos para o novo andamento.

The image displays two musical staves. The top staff is for the Fagote (Bassoon) and the bottom staff is for the Violoncello (Cello). Both staves are marked with 'Compasso 24' and a downward arrow. In the Fagote staff, a note in measure 24 is circled in blue, indicating a fermata. In the Violoncello staff, a note in measure 24 is also circled in blue, and a red box highlights a complex rhythmic passage in the following measures.

Figura 28: Destaque para a Fermata no Compasso 24 e para as Fusas de Violoncelo
Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

A partir do compasso 26 (número 4 de ensaio) pode-se notar semelhança com o tema principal, mantendo as características mencionadas anteriormente. São elas; uso intenso de acordes de sétima e nona, mudanças de fórmula de compasso e progressões de acordes que não chegam à tônica (*dó menor*).

No entanto não só o saxofone, mas também a flauta e as violas executam o tema principal para criar cores diferentes, porém não há mudanças estruturais com relação ao tema principal do compasso 4, por parte das madeiras, celesta e outras cordas. O fagote, violoncelo e clarinete se juntam no tema principal no compasso 39, e fecham a seção.

Há outra *fermata* no compasso 26. Pode-se reger de maneira similar a do início do movimento. Entretanto, o regente deve atentar-se a manter o equilíbrio certo entre as violas e o saxofone que tocam em uníssono.

Do compasso 30 (número 5 de ensaio) e 36 (número 6 de ensaio), além do "som do pássaro", presente no início, há várias variantes a serem observadas. Primeiro, no compasso 32, apesar de fagote, trompa, violoncelos e contrabaixos executarem tudo em uníssono, só trompa é acentuada, em vez de ter *tenuto* como os outros têm. Isto

significa que a trompa deve sobressair mais que os outros, para fazer o som mais tridimensional. Além disso, é possível usar as técnicas de *Tataki* (Bater) e *Oki-dome* (Colocar-parar) juntas a fim de mostrar o *acento* e *tenuto* mais claramente. Este tipo de expressão é essencial ao longo desta obra, pois está escrita na partitura, isto inclui o "som do pássaro". Entende-se, baseado neste fato, que Villa-Lobos pode ter sido influenciado por compositores franceses da época no uso desta técnica de composição, uma vez que eles também têm tendência de expressar as cores e o efeito tridimensional. Segundo, também é necessário prestar mais atenção entre o compasso 33 e 36 por causa das mudanças de andamento. É possível usar a técnica de *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio) para mostrar o *legato*, e pode-se também mostrar a mudança de andamento pelo movimento do braço, que mostra as alterações da velocidade.

Compasso
32

The image shows a musical score for seven instruments: Clarinete, Saxofone T, Fagote, Trompa, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. A black box at the top points to measure 32. A red box highlights the tempo markings 'string. rall:.....poco.....a.....poco a tempo' above the string parts. A yellow box highlights the Trompa part at measure 32. The score shows a change in time signature from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Figura 29: Detalhe para a Mudança de Andamento no Final do Tema A

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

O tema principal reaparece, pela terceira vez, a partir do compasso 40, sendo executado por violoncelo solo, toda a seção de violoncelo entra no compasso 44, e então esta encerra-se no compasso 54 na tonalidade de *dó menor*.

5.1.3 Tema B

O Tema B começa no compasso 55 (número 8 de ensaio), com a marcação de *Andantino mosso* e na tonalidade de *mi bemol maior*, relativa de *dó menor*. A fórmula de compasso se mantém em 4/4, o que difere do Tema A.

Figura 30: Início do Tema B

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

Antes de iniciar o presente tema, ou seja o compasso 54, trompa e violoncelos tocam *si bemol*, que corresponde à 5ª justa acima da tônica da tonalidade do Tema B. Essa modulação resulta na tônica do Tema B, que é *mi bemol maior*. Importante é preparar o andamento do Tema B usando *Kazutori* (Contar), além da conexão natural entre esses dois temas com a mudança de tonalidade e a definição do timbre pela trompa e violoncelos.

A partir do compasso 55, os sopros, o naipe de segundo violino e violas guiam a música executando um ritmo regular. O naipe de primeiro violino e violoncelos representam o tema sobre ele. Posteriormente, os violoncelos passam a melodia para a primeira trompa, e continuam com a execução de um ritmo acentuado juntamente com fagote, piano e contrabaixos, isso ocorre no compasso 59.

Como Villa-Lobos indica "*estremamente ritmato*", o regente pode ter que mostrar o andamento exato e ritmo através da batuta, a técnica *Haneage* (Saltar) poder ser útil neste caso. Por outro lado, naipe de primeiro violino e violoncelos (a partir de compasso 57) e trompa (do compasso 59) fazem *legato*, em contraste com a parte rítmica que é representada pelos sopros, naipe de segundo violino e violas. A fim de mostrar o *legato* com a batuta, sugere-se o uso da *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio) com a mão esquerda. No entanto, *Haneage* (Saltar) não será necessário a partir de compasso 59, se a parte rítmica puder definir o ritmo nos dois primeiros compassos desta seção.

The image shows a musical score for measures 57-59 of Bachianas Brasileiras nº 2. The instruments listed are Flute (Fagote), Trumpet (Trompa), Piano, Violin I (Violino I), Violin II (Violino II), Viola, Cello (Violoncelo), and Double Bass (Contrabaixo). A black box labeled 'Compasso 57' points to the beginning of the score. A green oval highlights the first note of the Trumpet part, which is marked with a first ending bracket and the dynamic *mf*. A red arrow points from the Cello part to this note. A blue box highlights the Violin I part, which is marked with *DIV.*, *p cantabile*, and *mf*. The Cello part is marked with *ARCO*, *p cantabile*, and *mf*. The Double Bass part is marked with *mf*. The Piano part has markings for *8ª bassa.* and *8ª bassa*.

Figura 31: Indicação de Legato e Ritmo executado por Fagote Piano e Contrabaixo

Fonte: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949)

A partir do compasso 67, o tema vai para oboé, seguido pela flauta no compasso 69 e pelo clarinete no compasso 73. O naipe de segundo violino, violas e violoncelos

continuam a executar a parte rítmica. Além disso, o naipe de primeiro violino é dividido em duas partes, tocando como se estivessem conversando uns com os outros. Esta “conversa” dura até o compasso 71, e eles se fundem no compasso 72 e chegam ao clímax desta seção (a partir do número 8 de ensaio) no compasso 77. Paralelamente, flauta, oboé e clarinete apresentam um *crescendo* desde o compasso 73, gradualmente lideram a música e as tercinas no saxofone, fagote e trompas, causando um impacto ao final desta seção no compasso 77 (*si bemol maior* com 9ª – acorde dominante de *mi bemol maior*, e depois retorna com a tônica desta seção, que é *mi bemol maior*, no terceiro tempo do compasso 77).

A partir do compasso 67, o oboé aparece como solo, porém não soa muito claro. A fim de torná-lo mais definido, considerando-se o equilíbrio acústico do local onde a performance acontece, as cordas devem tocar com dinâmica *pp* para acompanhar o solo. Embora não haja nenhuma indicação de dinâmica na primeira seção do naipe de primeiro violino, provavelmente a intensidade apropriada não é *mf*, mas *pp*, uma vez que a segunda seção do mesmo naipe executa o segmento nesta dinâmica.

Ademais, além da importância dos instrumentos solo, também é considerável a dificuldade de *ensemble* das cordas. O naipe de primeiro violino está dividido em duas seções, e eles voltam a tocar juntos no compasso 72. O que torna esse segmento difícil de executar é a entonação e a dinâmica que mantem-se em *pp*, tocando em posições agudas e com velocidade acelerada. No momento de ensaiar esta parte, é importante fazer a entonação clara o bastante e, ao mesmo tempo, deve ser *pp* por causa do equilíbrio acústico com os instrumentos solo. Em outras palavras, especialmente aqui, é extremamente importante considerar tanto o equilíbrio de *ensemble* quanto o equilíbrio acústico da sala de concertos.

The image shows a page of a musical score for 'Bachianas Brasileiras n.º 2'. The staves are labeled on the left: Flauta, Oboé, Clarinete, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The Flauta and Oboé parts are circled in red, and the Violino I and II parts are boxed in orange. The score includes dynamics like 'cresc.' and 'pizz.'.

Figura 32: Tema tocado por Oboé e Flauta e Conversa entre Violinos
Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949)

Antes de entrar para o Tema A' (número 11 de ensaio), a grande questão deste movimento aparece no compasso 77.

Embora oboé, clarinete e cordas tenham *fermata* no primeiro tempo, as trompas aparecem no segundo tempo. Além disso, de acordo com a escrita do compositor, parece que a segunda nota do naipe de primeiro violino vem junto com trompas. Isso claramente faria sentido se a *fermata* das trompas fosse colocada na pausa de semínima em vez da nota em si, ou se a *fermata* do grupo de primeiro violino fosse colocada na segunda nota em vez da primeira. Villa-Lobos executa na gravação (EMI, 1957) a quiáltera de 11 após a entrada das trompas com o naipe de primeiro violino, que mantem-se dividido em duas seções. Além disso, também aumentou a quantidade de tempo de cada nota, quase como se a fórmula de compasso desta parte fosse um 4/8 com *ritardando*. Portanto, sugere-se reger este compasso subdividido em 4, que mostra oito tempos. Trompas entram no segundo tempo e seguram por dois tempos. A quiáltera de 11 do naipe de primeiro violino entra no quarto tempo e alcança o *si bemol*, que é a última nota neste compasso, com fagote. Uma vez que eles também têm *fermata*, seguram por dois tempos, e violoncelos e contrabaixos entram no sétimo

tempo e seguram dois tempos novamente, já que eles também apresentam mais uma *fermata*.

No seguinte compasso, 78, pode-se sugerir continuar subdividido em 4, pois *rall.* (*rallentando*) é indicado, e também para terminar a seção natural e musicalmente. Ocorre o retorno para o primeiro tema, na seção Tema A', no compasso seguinte, ou seja, 79.

The image shows a musical score for a section starting at measure 76. A black box labeled "Compasso 76" points to the beginning. The score includes parts for Oboé, Clarinete, Saxofone T, Fagote, Trompa, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. In measure 78, there is a fermata in the first violin part. Red annotations "7 e 8" and "rall." are present in the Oboé and Violino I parts. Blue circles highlight specific notes in the Oboé, Saxofone T, Trompa, and Violino I parts. The number "43" is at the bottom center.

Figura 33: Demonstração da Fermata, Quiáltera de 11 no Primeiro Violino e Sugestão de Contagem
Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

5.1.4 Tema A'

Tema A' começa com o andamento de *Adagio* no compasso 79. Embora apenas o saxofone-tenor interprete o tema na seção do Tema A, aqui os naipes de primeiro violino e violoncelos (a partir do compasso 86) também tocam com o saxofone, e todos os outros instrumentos os acompanham. A estrutura e o número de compassos (10 compassos) são idênticos à seção do Tema A.

Do compasso 90 até o fim, constitui-se a seção final. O tema fica com o grupo de primeiro violino e violoncelos em vez de trombone e violoncelos como no Tema A. Todos os instrumentos tocam no final e fecham este movimento com o acorde de *dó* menor com 7^a.

5.2 BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2 - O SEGUNDO MOVIMENTO

Neste movimento, não há mudanças complexas de andamento, em comparação com o primeiro. Trata-se de um formato ternário simples cuja tonalidade principal para cada parte é *ré menor*, como demonstrado abaixo:

- Tema A: *ré menor*
- Tema B: *fé maior* (relativo de *ré menor*)
- Tema A': *ré menor*

A estrutura básica da composição pode ser dividida em duas partes, que são o solo e o acompanhamento, como o título "O Canto da Nossa Terra" sugere. O chefe do naipe de violoncelos executa a maior parte desse solo, e os outros instrumentos exercem a função de acompanhamento.

O movimento é estruturado conforme esquema abaixo:

- *Título: Ária – O Canto da Nossa Terra*
- *Andamento: Largo – Largo assai – Tempo di Marcia (Moderato) – Largo – Largo assai*
- *Tonalidade principal: ré menor*
- *Forma: Forma ternária (ABA)*
 - *Tema A (Largo [Introdução] – Largo assai [Tema]): [3/4]*
 - *Tema B (Tempo di Marcia [Moderato]): [4/4]*
 - *Tema A'(Largo [Introdução] – Largo assai [Tema]): [3/4]*

5.2.1 Introdução

Este movimento começa com uma introdução e o tema desta introdução é executado pela flauta, oboé e naípe de primeiro violino, essa parte da composição faz menção a melodia apresentada no Tema A. A melodia principal começa com *ré* e desce em terças (*ré – si bemol - sol - mi*) e atinge *ré menor*. Por outro lado, a linha do baixo, a qual é executada pelo fagote, violoncelos, e contrabaixos, ascende cromaticamente.

Andante – referente a gravação de 1957

Largo

Flauta

Oboé

Clarinete si bemol

Saxofone T si bemol

Fagote

Trompas Fá

Trombone

Piano

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Melodia principal

Melodia principal

Figura 34: Introdução do Segundo Movimento da *Bachianas Brasileiras n.º 2*

Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949)

Nesta seção, identifica-se duas questões que aparecem no compasso 4. A primeira é que, apesar de todos os instrumentos que apresentam o tema principal tocarem *mi – ré – mi*, o segundo violino tem *mi – ré – ré*.

A segunda questão do compasso 4 é a *fermata*, uma vez que também há a indicação “*rall.*” (*rallentando*). Se o regente fizer o segundo e o terceiro tempo subdivididos, poderá ser mais específico para expressar este *rallentando*. Sugere-se usar *Haneage* (Saltar) no segundo tempo para mostrar claramente a entrada do trombone que tocar a nota *lá* na segunda metade do segundo tempo, e usar *Oki-dome* (Colocar-parar) na segunda metade do terceiro tempo para segurar a *fermata* na nota *fá*

do trombone. Também é muito importante usar *Haneage* (Saltar) com um pequeno movimento na segunda metade do terceiro tempo, para deixar o trombone tocar a última nota, *mi*, logo após a segunda metade do terceiro tempo. Por exemplo, se o regente fizer este *Haneage* (Saltar) com movimento maior nesse ponto, irá dificultar execução do trombone quando tocar *mi* na cabeça da segunda metade do terceiro tempo, pois expressaria a nota como colcheia em vez de semicolcheia.

Compasso 4

Flauta

Oboé

Violino I

Violino II

Figura 35: Provável Erro de Digitação no Segundo Violino
Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

Trombone

Figura 36: Indicação da *Fermata* no Trombone
Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

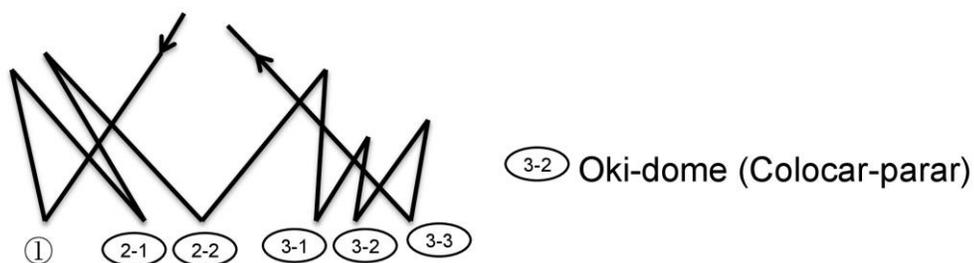


Figura 37: Sugestão de Movimentos para Regência

Villa-Lobos executa esta parte em *Andante* em vez de *Largo*, como é indicado na sua própria gravação (EMI, 1957).

5.2.2 Tema A

Nestes compassos existem duas camadas, que são o solo de violoncelo e o acompanhamento dos outros instrumentos, dentro de um caráter de canção. Há uma grande possibilidade de atrasar o andamento quando a música se torna mais lenta, já que *Largo assai* é indicado nessa parte. Para a execução deste segmento é necessário que o regente haja de maneira cautelosa para formar a frase, de modo que não fique lenta demais. Villa-Lobos executa esta parte como um quase *Adagio* na sua própria gravação (EMI, 1957).

Adagio – referente a gravação de 1957

The image shows a page of a musical score for an orchestra. At the top, a box contains the text 'Adagio – referente a gravação de 1957'. Below this, the tempo is marked 'Largo assai a tempo (in 6)'. The score is arranged in staves for various instruments: Oboé, Clarinete si bemol, Saxofone T si bemol, Fagote, Trompas Fá, Trombone, Violoncelo solo, Violoncelos, and Contrabaixo. The solo cello part is highlighted with a red box. Dynamics include *pp*, *mf*, *p*, and *f*. Performance instructions include 'ISOLATO' and 'GLI ALTRI PIZZ.'.

Figura 38: Solo de Violoncelo e Andamento
 Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949)

Se por um lado o compositor fez uma marcação de dinâmica precisa no oboé, por outro ele deixou em aberto questões sobre o equilíbrio acústico entre os instrumentos. A primeira trompa, no compasso 11, e saxofone, no compasso 14, executam melodias secundárias com *mf*, prolongando esta dinâmica para compassos posteriores. Outro problema pode ser observado no compasso 20. Os instrumentos que cumprem função de acompanhamento (clarinete, fagote, trompas e contrabaixos) tocam em *mf*, apesar do solo de violoncelo, flauta e oboé, que dão suporte à melodia, estarem sob a indicação de *p*. Se a orquestra tocar como está escrito, a parte de acompanhamento obviamente ficará à frente da melodia principal, e esta será coberta por eles.

Sugere-se resolver esta questão da seguinte maneira; a primeira trompa mantém a dinâmica *mf* no compasso 12 e *diminuendo* no compasso 13, e chegar ao *p* no compasso 14; o saxofone pode seguir de maneira similar, no compasso 15 também pode manter *mf*, passando para *diminuendo* no compasso 16, e chegar ao *p* no compasso 17. Para o solo de violoncelo no compasso 19, executa-se um *crescendo* e chega ao *f* com *tutti* de violoncelos no compasso 20, e no mesmo compasso, flauta e

oboé ficam com *mf*, todos os outros sopros e contrabaixos ficam com *mp*, e o *decrescendo* da trompa pode ser desconsiderado.

The image displays two musical staves with dynamic markings. The top staff is for 'Trompas Fã' and the bottom for 'Saxofone tenor em si bemol'. Both staves show a 'diminuendo' (decreasing dynamics) marking in an orange box, followed by a 'p' (piano) marking in a blue box. The Trompas Fã staff also has 'mf' and 'pp' markings circled in red. Above the Trompas Fã staff, a black box labeled 'Compasso 12' has an arrow pointing to the start of the staff. Above the Saxofone tenor staff, a black box labeled 'Compasso 15' has an arrow pointing to the start of the staff.

Figura 39: Sugestão de Dinâmicas para Trompas e Saxofone

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949), adaptado

Outra questão que se apresenta no tema A envolve o tratamento do *ritardando* no compasso 18 e da *fermata* nos compassos 23 e 25.

Para fazer uma execução mais precisa, sugere-se subdividir no compasso 18, no segundo e terceiro pulso, já que o *ritardando* começa no segundo tempo. No compasso 19, é preferível continuar a subdividir todos os três tempos. Nota-se que, em seguida, o terceiro tempo no compasso 19, deve apresentar uma preparação para o compasso 20, no qual começa o *tutti*.

Figura 40: Sugestão de Dinâmicas

Fonte: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949), adaptado

O solo de violoncelo atinge ao clímax, aliado ao tam-tam e ao piano no compasso 23. A fim de suficientemente expressar a intensidade neste trecho, vale a pena mostrar a preparação para a entrada pela técnica de *Haneage* (Saltar) na segunda metade do terceiro tempo subdividido, e então usar *Tataki* (Bater) no primeiro tempo do compasso 23. Também é claramente necessário reduzir o movimento de batuta gradualmente por causa do *decrescendo* e, ao mesmo tempo, desacelerar o seu andamento por causa da *fermata*. É importante prestar atenção à limitação do comprimento do arco também.

Compasso
22

The image shows a musical score for measures 22-25. The instruments listed on the left are: Flauta, Oboé, Clarinete si bemol, Fagote, Trompas Fá, Tam-tam, Piano, Viola, Violoncelo solo, Violoncelos, and Contrabaixo. A black box at the top indicates 'Compasso 22'. A red circle highlights a fermata in the Violoncelo solo part across measures 24 and 25. A blue circle highlights an 'mf' dynamic marking in the Trompas Fá part in measure 24. Another blue circle highlights a 'PIZZ.' marking in the Viola part in measure 25. The Piano part has a circled 'mf 6ª bassa' marking in measure 24.

Figura 41: Fermata nos Violoncelos, Dinâmica e Appoggiatura para Trompa e Violas

Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949)

No compasso 25, vale ressaltar que além da redução do tempo para expressar o final da frase e da seção, é importante deixar claro a *appoggiatura* para a próxima seção, Tema B, de uma forma precisa. Sugere-se subdividir o segundo e o terceiro pulso, e mostrar a preparação para o terceiro tempo na segunda metade do segundo pulso subdividido e, em seguida, cortar o som de todos os instrumentos que têm pausa de semínima, mostrando a *appoggiatura* para a segunda trompa e violas ao mesmo tempo através de *Haneage* (Saltar) muito brusco. Isso também poderia mostrar o *Tempo di Marcia (Moderato)* que começa a partir do compasso seguinte. Além disso, mostrar o próximo andamento (*Tempo di Marcia*) para piano e contrabaixos é importante, pois mantêm ritmo constante na seção do Tema B.

5.2.3 Tema B

O Tema B começa a partir do compasso 26 (número 5 de ensaio) na tonalidade de *fá* maior, que é a relativa maior de *ré* menor, do Tema A. Os acordes com nona são frequentemente usados aqui e somente a melodia principal se move livremente sobre o acorde de *fá* maior, sem modulação, até o compasso 51. Em vez de o chefe de naipe de violoncelo executar o solo como no tema anterior, aqui o solo do saxofone ilustra a melodia com mais clareza, que é passada para violoncelos (compasso 33) e violinos e violas (compasso 41), em direção ao clímax do movimento. Trombone também se junta à melodia (compasso 47) para criar uma cor diferente. A parte de acompanhamento é realizada principalmente por piano e cordas, e é mantido o andamento "*Tempo di Marcia (Moderato)*". É importante ressaltar o aspecto modal da melodia – entre o modo dórico e o mixolídio que resalta sua “brasilidade” através do traço melódico lá-dó³⁴ em contraste com o tema A que tem algo mais próprio ao choro, principalmente nas dominantes encadeadas quando relacionadas às tercinas.

The image displays a musical score for Viola and Violoncello parts. At the top, a black box labeled 'Compasso 38' has an arrow pointing to the start of the score. On the left, a legend lists the instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The Viola part is marked with 'PISS.' and a red arrow pointing right. The Violoncello part is marked with 'ARCO' and 'pp' (pianissimo) in a blue circle. A callout box on the right says 'Utilizar f em vez de p' (Use f instead of p), with an arrow pointing to the Violoncello part. The score shows various musical notations, including dynamics like 'pp' and 'f', and articulation like 'ARCO' and 'PISS.'

Figura 42: Movimento de Arco e Dinâmica de Violoncelos

Fonte: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949)

³⁴ Ver TINÉ, Paulo J. S. *Procedimentos Modais da Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2008.

Quanto à técnica de regência, recomendo o uso do *Haneage* (Saltar) mais rapidamente, com movimentos curtos, para manter o ritmo contínuo e o andamento ao longo da seção. Por exemplo, se a técnica mais simples e fundamental de Saito, o *Tataki* (Bater), for usada nesta seção em vez de *Haneage* (Saltar), provavelmente o andamento pode sofrer redução gradual, por causa de seu pré-movimento. No entanto, será possível reduzir esse pré-movimento através do uso do *Haneage* (Saltar) e mostrar o ritmo exato, bem como o sentido de andamento, de forma mais clara e precisa.

Há outra questão sobre o equilíbrio acústico obtido através da notação no compasso 42 (número 8 de ensaio). Embora o *f* seja designado para todos os instrumentos (*ff* para violinos e violas), os violoncelos ainda continuam em *p*. Isso mostra uma possibilidade de erro de escrita do compositor. Neste local poderia ser *f* em vez de *p*, seguindo o padrão adotado para os outros instrumentos.

Todos os instrumentos (*tutti*) levam o segundo movimento da obra *Bachianas Brasileiras* nº 2 ao seu clímax com um *crescendo* longo e *allargando* entre compasso 51 e 52.

Figura 43: Subdivisão do Final do Tema B e Tensão do Tema A'

Fonte: *Bachianas Brasileiras* nº 2, Ricordi (1949)

Como sugestão, no compasso 52, para o primeiro tempo recomenda-se o uso do *Tataki* (Bater), com grande movimento, para expressar a nota tônica acentuada no piano como ponto de chegada e o início de *tremolo* dos tímpanos. Depois disso, recomendo outro *Tataki* (Bater) forte para a entrada dos violinos no segundo tempo. Os terceiro e quarto pulsos poderiam ser subdivididos por causa do *allarg.* (*allargando*). O tempo pode tornar-se ainda mais lento entre a primeira e a segunda metade do quarto pulso, para que o tímpano possa enfatizar o *crescendo* e o naipe de cordas poderia usar o arco inteiro (*tutto l'arco*), a fim de ganhar mais expressão em direção ao clímax. Nesse ponto, poderia se fazer arco para baixo na primeira nota de cordas, em seguida, arco para cima na segunda nota.

5.2.4 Tema A'

No compasso 53 (número 10 de ensaio), o tema principal volta para a tonalidade original, *ré* menor. Da mesma forma que o Tema A, o Tema A' também é composto de uma introdução curta de 4 compassos e 21 compassos de tema, e esta introdução é expressada pelo clímax deste movimento, como descrito acima.

Novamente a estrutura deste movimento é como se segue:

- Tema A [introdução - tema]
- Tema B
- Tema A' [introdução - tema]

Tema A e Tema A' têm os mesmos elementos de melodia, harmonia e progressão harmônica, embora haja diferença em sua orquestração. Portanto, é importante expressar o clímax representado na introdução do Tema A'. Passarei agora a apresentar as diferenças existentes entre a exposição e a reexposição da Ária, indicando principalmente suas soluções de regência a partir da técnica abordada.

No compasso 53, a tensão musical é aumentada, mais do que no início, por *tremolo* na violas e tímpanos, como demonstrado na figura acima. Pode ser mais eficaz usar *Shakui* (Escavar) com um movimento mais lento no primeiro tempo do compasso

53 em vez de *Tataki* (Bater), porque esta não é adequada para expressar a frase seguinte ou a conexão entre cada nota, uma vez que normalmente é utilizada para mostrar um ponto exato de tempo. É preferível então usar o *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio) para expressar de forma longa e densa, uma vez que esta introdução de 4 compassos é constituída por uma frase (i-VI-II-VI) com orquestração mais densa. Pode ser eficaz o uso do *Oki-dome* (Colocar-parar) para o primeiro tempo dos violinos no compasso 56 a fim de expressar seu *tenuto*, que é uma diferença com relação à primeira aparição do Tema A. Outra diferença se dá no fagote, compasso 54, que não tem *staccato*, embora no compasso 2 esta articulação se faça presente. Esses detalhes aparentam serem erros de escrita.

A diferença mais notável entre Tema A e Tema A' se encontra na seção *Largo assai*. Ela se dá quando o naipe de primeiro violino executa o tema principal com o solo do violoncelo no Tema A'. O compositor fez a indicação das marcações dinâmicas para eles, de forma que o solo sobressaia em relação ao do naipe de primeiro violino, que tem *mf*. Além disso, não há nenhum *ritardando* no compasso 70, embora haja no compasso 18. Tais diferenças podem ser visualizadas quando remete-se ao Anexo I – Edição Ricordi.

Na última parte deste movimento, que corresponde aos compassos 72-77 (a partir do número de ensaio 13), o naipe do segundo violino e *tutti* de violoncelo (compasso 72) e viola (compasso 73) se juntam para executar o tema principal. Há duas coisas que poderiam ser de maior eficácia para melhor expressar o que o compositor escreve.

Nos compassos 74 e 75, é preciso cautela com o *glissando* de cordas e o *sfp* ou *sfpp* dos sopros e das cordas. É importante expressar o terceiro tempo do compasso 74 mais claramente, usando o *Haneage* (Saltar), e ao mesmo tempo, fazer um movimento prévio para o primeiro tempo do compasso 75, que tem as indicações de *sfp* e *sfpp*. Portanto, quando o regente indicar o primeiro pulso do compasso 75, o uso do *Shakui* (Escavar) pode ser mais eficaz para denominar a expressão. Além disso, recomenda-se o uso do *Kazutori* (Contar) para indicar a *fermata* logo após o primeiro pulso do compasso 75. Em outras palavras, sugere-se, para demonstrar esses três pontos-chave (*glissando*, *sfp* e *sfpp*, *fermata*), usar *Haneage* (Saltar) tanto para mostrar exatamente o terceiro tempo do compasso 74 quanto a entrada clara para o compasso 75, e ao

mesmo tempo usar um *Shakui* (Escavar) acentuado para expressar *glissando*, *sfp* e *sffp*, em seguida usando *Kazutori* (Contar) para manter a *fermata*.

Figura 44: Considerações sobre Finalização do Tema A'

Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949)

Outro ponto importante pode ser notado no compasso 76, que é um pequeno motivo de semicolcheias de fagote, trombone, piano e violas. Embora não esteja escrito na partitura, Villa-Lobos fez um intenso *ritenuto* neste compasso em sua própria gravação (EMI, 1957), e ele utiliza o *ritardando* com mais ênfase no terceiro pulso deste compasso, como se estivesse dando entrada para cada nota desses instrumentos. Expressa a *fermata* do último compasso do movimento como se fosse um "*morendo*" embora não esteja escrito na partitura. Não é necessário sempre seguir a própria gravação (EMI, 1957) ou performance do compositor, o equilíbrio acústico ou até mesmo o andamento podem ser alterados, dependendo da situação da sala de concertos. Porém, caso se considere o andamento desta gravação (EMI, 1957), é

necessário subdividir o terceiro e quarto tempos na batuta, dando entrada individualmente para cada nota de fagote, trombone, piano e violas.

5.3 BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2 - O TERCEIRO MOVIMENTO

Este movimento também é construído sobre forma ternária, do mesmo modo que os dois primeiros movimentos. Por um lado, há mudanças bruscas de ritmo e muitos efeitos sonoros, e por outro é sempre mantida uma tonalidade menor, sem nenhuma mudança. Além disso, neste terceiro movimento o trombone fica responsável pelo solo, assim como o saxofone no primeiro movimento e o violoncelo no segundo. Os dados principais seguem abaixo:

- Título: Dança – Lembrança do Sertão
- Andamento: *Andantino moderato* – *Allegro* – *Più mosso* –
- *Allegro* – *Più mosso* – *Allegro* – *Tempo I* (*Andantino moderato*)
- Tonalidade principal: *lá menor*
- Forma: Forma ternária (ABA) com introdução
 - Tema A (*Andantino moderato*): [4/4]
 - Tema B
(*Allegro* – *Più mosso* – *Allegro* – *Più mosso* – *Allegro*):
[1/4 – 4/4 – 6/4 – 4/4]
 - Tema A' (*Tempo I*): [4/4 – 6/4 – 4/4]

5.3.1 Introdução

A tonalidade principal é *lá menor*, e o movimento começa com uma nota *mi*, que é a 5ª do acorde. Este é um dispositivo utilizado para dificultar a identificação da tônica, não usando a terça do acorde, *dó* ou *dó sustenido*.

Compasso 1

The image shows the first measure of the third movement, 'Andantino moderato'. It features staves for Flauta, Fagote, Piano, Violino I, Violino II, and Viola. Red circles highlight specific notes in the Flauta, Fagote, and Piano parts. A red oval highlights a 'DIV. PIZZ.' section in the Violino I part. A blue box highlights a 'PIZZ. 6' section in the Violino II part. A red circle highlights a 'PIZZ.' section in the Viola part. The tempo is marked 'Andantino moderato'.

Figura 45: Início do Terceiro Movimento com apontamentos sobre Dificuldades de Regência e Provável Erro de Digitação

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

O início do movimento já apresenta uma dificuldade típica para a regência. Em outras palavras, é fácil começar a tocar todos os instrumentos juntos em desordem. Aqui, como flauta, piano e violas precisam mostrar o começo de forma bem precisa, deve-se claramente mostrar a *anacruse* para fazê-los entrar juntos. Como sugestão, seria útil mostrar dois tempos antes de entrar e fazer *Haneage* (Saltar) bruscamente para fazer a *anacruse* no segundo tempo, pois esse movimento também pode mostrar o timbre a ser produzido por estes três instrumentos (notas longas e finas na flauta e piano, com *pizzicato* de violas). Adicionalmente, é desnecessário dizer que é essencial mostrar claramente o primeiro tema.

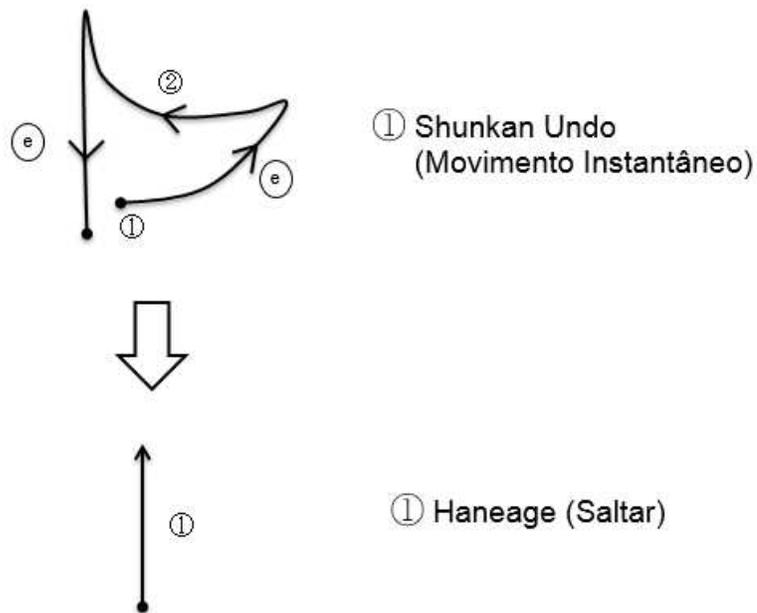


Figura 46: Sugestão de Movimentos para Regência

Há outra característica que é essencial nesta introdução. No compasso 2, há uma especificação de *pizzicato* no segundo violino. No entanto, isso é de difícil execução. Na verdade, Villa-Lobos em sua própria gravação (EMI, 1957) executou esta passagem com *arco*. Pode-se considerar este como um erro de escrita. Além disso, o segundo violino deveria tocar com *mf*, embora não haja marcação de dinâmica sobre ele, uma vez que faz harmonia com a violas, tocando o mesmo motivo.

5.3.2 Tema A

Tema A começa no compasso 4, sendo que a melodia principal é apresentada como solo de trombone com *anacruse*. O naipe de primeiro violino também se junta a ele no compasso 8 (número 1 de ensaio). Além disso, sons decorativos em instrumentos de sopro surgem no compasso 10.

O *pizzicato* que Villa-Lobos indicou no primeiro violino no início parece continuar até o fim do movimento. No entanto, referindo-se à própria gravação (EMI, 1957), é provável que poderia estar presente no compasso 6 a indicação para o uso do *arco*. Novamente isto parece ser um erro de escrita.

The image shows a musical score for the first violin part of 'Bachianas Brasileiras n° 2'. The score is written on a single staff. Above the staff, a black box labeled 'Compasso 6' has an arrow pointing to the sixth measure. Two blue circles, each labeled 'ARCO', are placed above the first and third measures of the staff. A blue double-headed arrow connects these two circles. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 47: Comparação Entre Partitura e Audição Envolvendo o Primeiro Violino

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

A parte do solo do trombone quase sempre consiste em tercinas, a não ser pelo primeiro tempo de compasso 4 incluindo a sua *anacruse*. Existe a possibilidade de tocar estas três notas (*colcheia com anacruse, colcheia pontuada e semicolcheia*) como parte de um grupo de tercinas.

The image shows a musical score for the Trombone part of 'Bachianas Brasileiras n° 2'. The score is written on a single staff. Above the staff, a black box labeled 'Compasso 3' has an arrow pointing to the third measure. A blue circle labeled 'Solo' is placed above the final note of the third measure. A blue arrow points from this circle down to a larger blue circle that encompasses the first three measures of the staff, highlighting the triplet pattern.

Figura 48: Demonstração sobre Maneira de Reger e Tocar o Início do Solo de Trombone

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

Como uma sugestão aqui, poderia ser eficaz utilizar em conjunto *Tataki* (Bater) e *Haneage* (Saltar) a fim de resolver este problema. *Haneage* (Saltar) poderia começar no

terceiro tempo do compasso 3, para preparar a *anacruse*, e continuar até o primeiro tempo do compasso 4, e então entra *Tataki* (Bater).

Há uma expressão alocada no tema que ocupa dois compassos antes do fim do mesmo, e que permanece no 12 (número 2 de ensaio) e 13, e tem função de ponte, ou seja, age como uma ligação para o próximo momento. Este é um dos locais mais complicados de toda a peça para o *ensemble* e para se reger. Já que existe um *rall* (*rallentando*) indicado a partir do início do compasso 12, é preciso desacelerar a partir do primeiro tempo. No segundo tempo, não só o *rall* continua, mas também existe uma *fermata*. Em seguida, o ritmo volta a *Andante moderato* (*a tempo*) imediatamente no terceiro tempo. A seguir dá-se uma sugestão para resolver a dificuldade do *ensemble* em tocar junto, tomando por referência a gravação do próprio Villa-Lobos (EMI, 1957).

Cada um dos compassos 12 e 13 poderia ser considerado como dividido em três grupos, que são o primeiro tempo a partir do *rall*, o segundo tempo, onde há *fermata*, e os terceiro e quarto pulsos, quando o tempo retorna. O primeiro grupo pode ser tocado em três por causa do *rall*. O segundo grupo também pode ser executado em três porque o *rall* ainda persiste. Além disso, o segundo tempo do segundo grupo pode ser subdividido (por isso, esse grupo é tecnicamente em quatro) por causa da *fermata*, para que se possa fazer mais clara a entrada para a quarta nota do segundo grupo, nos segundos violinos e violas. O terceiro tempo prossegue com as notas seguintes de trombone, naipe de primeiro violino, segundos violinos e violas. Além disso, o terceiro tempo do segundo grupo precisa mostrar mais clara a entrada para o terceiro grupo, que é ao mesmo tempo o terceiro tempo do compasso. Aylton Escobar rege este movimento da mesma maneira, como visto em concerto com a *Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais* no ano de 2006³⁵.

³⁵ “No, Concertos Harmonia, Bachianas Brasileiras – Parte 1”, YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ko_roLcgcw0>. Acesso em 30 de abril de 2014.

Compasso
12

The image shows a musical score for four instruments: Trombone, Violino I, Violino II, and Viola. The score is divided into two systems. The first system shows measures 12 to 15. A black box labeled 'Compasso 12' points to the start of the first system. A red box highlights measures 12 and 13, with a circled 'rall.' marking above the Trombone staff. A blue box highlights measures 14 and 15, with a circled 'a tempo' marking above the Trombone staff. The second system shows measures 16 to 19. A red box highlights measures 16 and 17, with a circled 'rall.' marking above the Trombone staff. A blue box highlights measures 18 and 19, with a circled 'a tempo' marking above the Trombone staff.

Figura 49: Comparação entre Andamentos e Regência
 Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

5.3.3 Tema B

Sem ter modulação, o Tema B começa no compasso 24. A tonalidade permanece em lá menor e a marcação de tempo é *Allegro*.

Aliás, o compasso 23 (número 4 de ensaio) pode ser considerado como uma *anacruse* para o Tema B, o que fica claro uma vez que se considere que a *anacruse* aparece no quarto tempo do compasso 24.

Figura 50: Comparação entre Gravação e Partitura no Começo do Tema B
Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949)

É preciso analisar se no compasso 23 continua *Andante moderato* ou começa *Allegro*. É possível continuar o tempo como está escrito. No entanto, se considerar este compasso como *anacruse*, ele deve ser realizado em *Allegro*. Na gravação do próprio Villa-Lobos (EMI, 1957), neste compasso ele cortou um tempo, e em seguida, começa a frase com notas como se fossem *appoggiaturas* em outro tempo, de tal forma que ele passou dois tempos em *Allegro* neste compasso como se fosse 2/4 em vez de 1/4, como está escrito.

A partir do compasso 24, todos os instrumentos, com exceção das percussões, se unem para tocar esta seção. Basicamente, segue com cordas e sopros conversando uns com os outros. Na seção da ponte, começando a partir do compasso 33 (número 6 de ensaio), o *dó sustenido* é repetido por trompas, trombone e naipe de primeiro violino, e se cria uma expectativa de surgir o acorde de lá maior (pois é terça de *lá maior*), mas essa expectativa é dispersa pela dissonância criada pelos sopros, ao mesmo tempo. Mais tarde, isto é conduzido para lá menor, que é a tonalidade principal, por uma progressão cromática descendente (piano, violoncelos e contrabaixos), e então ele chega à tônica, *lá menor*, no compasso 40.

Além disso, *ff* aparece apenas nas violas no compasso 37 e este motivo é

passado para o naipe de segundo violino no compasso 38, embora os mesmos execute apenas *f*. Além disto, violas continuam com *ff* embora execute o mesmo motivo com os segundos violinos. É possível reduzir a dinâmica das violas para *f*.

The image shows a musical score for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. A black box labeled 'Compasso 37' points to the start of the first measure. In measure 38, the Viola part has a circled 'ff' dynamic marking. The Violino II part has a circled 'f' dynamic marking. A red arrow points from a box labeled 'Substituir por f' to the circled 'ff' in the Viola part. In measure 39, the Viola part has a circled 'f' dynamic marking. The Violino II part has a circled 'f' dynamic marking. A blue line highlights the melodic line in the Violino II part across measures 38 and 39.

Figura 51: Mudança de Dinâmica entre Violas e Segundos Violinos

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

Depois de passar por uma pequena ponte (motivo do início do Tema), dois compassos depois, chega em *Più mosso* no compasso 42 (número 7 de ensaio). Este é o começo da conclusão do Tema, e o motivo que foi mostrado pelo piano, violoncelos e contrabaixos nos compassos 38 e 39 é tocado por instrumentos graves, como o saxofone tenor, fagote, trombone, piano, violoncelos e contrabaixos, e a melodia principal é tratada em destaque.

Quando o tempo muda subitamente, é necessário da figura do regente cautela. Por exemplo, esta seção pode ser regida com *Tataki* (Bater) como uma técnica básica por dois compassos antes *Più mosso*, no compasso 40, mas a alteração do tempo deve ser mostrada claramente no último pulso do compasso 41. Neste caso, é importante utilizar *Haneage* (Saltar) com grande intensidade, e ao mesmo tempo bater o tempo com *Tataki* (Bater) no último pulso, a fim de mostrar a mudança de andamento no compasso seguinte. Além disso, *Tataki* (Bater) deve continuar durante o *Più mosso* para manter os instrumentistas no tempo. Outro fator importante é reger com movimentos pequenos imediatamente quando for para *Allegro*, pois se o regente continuar com grandes movimentos vai gerar confusão para os músicos devido a mudança de andamento.

O tempo retorna a *Allegro* no compasso 44 (número 8 de ensaio), e a partir deste

uma melodia é mostrada pelo fagote, trompas, trombone, saxofone tenor, violoncelos e contrabaixos, que atinge gradualmente o clímax, incluindo o naipe de primeiro violino no compasso 46, em seguida, todos os instrumentos tocam juntos, quando explode nos últimos três compassos desta seção do Tema, no compasso 49 (número 9 de ensaio).

Um ponto interessante pode ser visualizado no compasso 49 (número 9 de ensaio).

Compasso 49

Compasso 49

Manuscrito (1930)

RICORDI (1949)

Figura 52: Comparação de Posição das Figuras

Fonte: Manuscrito e Edição Ricordi (1949)

Se observar o manuscrito, não é evidente onde o *p* (*subito p*) está. Primeiramente, o *p* na celesta e piano vem antes de sopros e cordas, e não está claro se esse *p* começa no primeiro, segundo ou terceiro tempo. Por outro lado, na partitura publicada (Ricordi, 1949), o *p* está escrito no mesmo lugar em todos os instrumentos. No entanto, não está claro onde deve ser iniciada a dinâmica. Além disso, Villa-Lobos tomou uma direção diferente em sua própria gravação (EMI, 1957). A forma de sua interpretação é a seguinte:

Se considerarmos que o *Allegro* ainda é mantido no compasso 49, ele o representou como se houvesse uma longa *fermata*, o que pode ser contado como um 8/4, embora o tempo seja um 4/4, e *p* vem no quinto tempo (no caso de contarmos em 8/4) em todos os instrumentos. Não é preciso dizer que é possível seguir o caminho mostrado pelo compositor em sua gravação (EMI, 1957) e contar aqui como se fossem 8 tempos. No entanto, também é possível contar em tempo 4/4, como está escrito, e deixar o *p* chegar no terceiro tempo. Se o regente considerar o que está escrito na partitura mais importante que a gravação de Villa-Lobos (EMI, 1957), o mesmo deve seguir a que lhe convém. Por outro lado, é possível considerar mais uma opção, em que o *p* vem no segundo tempo, pois existe a possibilidade de que Villa-Lobos poderia ter ampliado o tempo porque ele queria fazer o *crescendo* de forma mais eficaz para alcançar o *ff* no compasso seguinte.

5.3.4 Tema A'

Após o Tema B ser repetido a partir do compasso 52, aparece o Tema A' no compasso 80. Da mesma forma que no Tema A, aqui ocorrem possíveis erros de escrita. Além de não haver nenhuma indicação de arco no naipe de primeiro violino no compasso 86, onde supostamente poderia haver, não há marcação de dinâmica no início do Tema A'.

The image displays two musical staves for comparison. The top staff, labeled 'Manuscrito (1930)', shows a passage of music with a circled measure at the beginning. A black box above it contains the text 'Compasso 86' with an arrow pointing to the circled measure. The bottom staff, labeled 'RICORDI (1949)', shows the same passage with a circled measure containing the word 'ARCO'. A blue arrow on the left side of the image points from the circled measure in the manuscript to the circled 'ARCO' in the Ricordi edition. The Ricordi edition also includes a 'Vni' label on the left side of the staff.

Figura 53: Comparação de Notação de Arco nos Primeiros Violinos
Fonte: Manuscrito e Edição Ricordi (1949)

Cordas e sopros podem tocar com *mf*, da mesma forma que no início do movimento, já que a orquestra deveria continuar com *fff* se tocasse exatamente como está escrito. Villa-Lobos, em sua gravação (EMI, 1957), também executou esta parte da mesma forma que o início do movimento.

Além disso, existe um problema orquestração entre os compassos 92 e 95.

Compasso
92

Utilizar *ff*

Utilizar *mp* ou *p*

Figura 54: Sugestão de Dinâmicas no Final do Tema B
Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949), adaptado

O fagote faz a parte de solo nestes quatro compassos, em vez do trombone. Embora o fagote tenha *f* e o resto toque *mf*, existe a possibilidade de que o som do fagote não seja ouvido, por causa da própria característica do instrumento. Este pode precisar tocar em *ff* e o resto em *mp* ou *p*, dependendo da situação.

Do compasso 95 (número 18 de ensaio) até o fim, caracteriza-se a conclusão do movimento. Aqui há outra questão sobre a falta de indicações na escrita. Na gravação de Villa-Lobos (EMI, 1957), no compasso 98 violoncelos e contrabaixos parecem ter *staccato* e no compasso 99 violoncelos tocam com *arco* e contrabaixos continuam em *staccato*, seguindo assim, ambos em *staccato* no compasso 100, embora não haja indicação na partitura.

Compasso 98

Violoncello

Contrabaixo

pizz.

arco

pizz.

pizz.

ARCO

ARCO

Figura 55: Comparação Com Gravação de 1957

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949), adaptado

No compasso 102, o naipe de segundo violino e violas executam semicolcheias nos dois primeiros compassos, e seguem com tercinas de colcheias nos próximos dois compassos, a fim de criar o efeito de que está ficando mais lento. Nos dois últimos compassos, eles fecham o movimento com súbitos *ff* e *fff*.

Nestes dois últimos compassos, Villa-Lobos desacelerou em sua gravação (EMI, 1957). Parece que ele utiliza *ritardando* no último tempo do compasso 105 e acrescentou uma fermata no primeiro tempo do compasso 106. Além disso, este *ritardando* parece ser mantido até ao fim do movimento.

Compasso 105

flauta na gravação de 1957

ritardando que parece ser mantido até o fim do movimento na gravação de 1957

Figura 56: Comparativo entre Partitura e Gravação de 1957

Fonte: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949), adaptado

Se o regente optar por conduzir como está escrito, sem seguir a interpretação do compositor na gravação (EMI, 1957), não há necessidade de ter *ritardando* e *fermata*. No entanto, se seguir a maneira do compositor, todas os pulsos precisam ser subdivididos na regência. Neste caso, ele precisa começar a subdividir o quarto tempo do compasso 105, e *Oki-dome* (Colocar-parar) e *Haneage* (Saltar) poderiam ser eficazes neste tempo. No compasso 106, sugere-se a seguinte instrução:



Figura 57: Sugestão de Movimentos para Regência

- A. Primeiro tempo: *Tataka* (Bater) / *Kazuroti* (Contar)
- B. Segundo tempo: *Tataka* (Bater) e *Haneage* (Saltar) como preparação para fagote, piano, viola, violoncelo e contrabaixo / *Tataka* (Bater) e *Haneage* (Saltar) como preparação para saxofone, fagote, trombone, tímpanos, piano, violoncelo e contrabaixo
- C. Terceiro tempo: *Tataka* (Bater) / *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio)
- D. Quarto tempo: *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio) / *Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio)

5.4 BACHIANAS BRASILEIRAS N° 2 - O QUARTO MOVIMENTO

Este movimento é escrito em *dó maior*, e ao contrário dos três movimentos anteriores, consiste em forma de uma parte só, em que uma única melodia é repetida, com as partes de introdução e *codetta*. Este é na verdade semelhante ao *Prelúdio n° 1* de *O Cravo Bem Temperado Livro I* de J.S. Bach, uma vez que também é escrito em *dó maior* e consiste em parte única.

Começa com *dó maior* e transpõe para a tonalidade relativa, *lá menor*, no final da primeira parte. Depois de uma curta passagem, retorna ao tema na tonalidade original para uma repetição e transpõe em *lá menor* novamente. A última parte, a conclusão, termina na tonalidade de *dó maior*.

- Título: Toccata – Trenzinho do Caipira
- Andamento: *Um pouco Moderato*

- Tonalidade principal: *dó maior*
- Forma: Parte única [AA'] com introdução
 - [introdução – Tema A – ponte – transição] – [introdução – Tema A' – ponte – conclusão]

Além disso, outra característica deste movimento é que todos os instrumentos, além da melodia principal, parecem representar uma espécie de som de um trem. Portanto, é importante considerar que instrumentos representam que tipo de som, a fim de mostrar os mesmos e as características dos trens, como o compositor disse; *Impressões de uma viagem nos pequenos trens pelo interior do Brasil*. (PALMA e CHAVES, 1971, p. 42) Além disso, esse movimento é apontado pela sua semelhança com o *Pacífico 231* de Arthur Honegger.

O conhecido musicólogo francês Emile Vuillermoz acha um “extraordinário sabor” nesta toccata [...] sua singeleza é emocionante, revela-nos o giro ofegante de um humilde trenzinho do interior local, espirituosa réplica do Pacific 231 de Honegger”. (PALMA, CHAVES, 1971, p. 42)

5.4.1 Introdução

A introdução pode ser considerada longa, pois possui 27 compassos e começa com *dó maior*, e a tonalidade de base permanece durante toda a introdução e os instrumentos são usados como se fossem efeitos sonoros.

Embora o tempo (*Un poco moderato*) permaneça e não seja alterado, há um dispositivo tal como se o andamento fosse ficando gradualmente mais rápido devido a alterações nos valores de notas, tal como o esquema a seguir:

- I. compasso 1-6 (número 1 de ensaio): principalmente semínimas (6 compassos)
- II. compasso 7-10: tercina de semínima (4 compassos)
- III. compasso 11-12: colcheias e colcheias pontuadas (2 compassos)
- IV. compasso 13-15: colcheias (3 compassos)
- V. compasso 16-18: tercina de colcheias (2,5 compassos)
- VI. A partir do segundo tempo no compasso 18 - 26: semicolcheia (8,5 compassos)

- A. Número de compassos que conta com semínimas: 10
- B. Número de compassos que conta com colcheias: 8 (7,5)
- C. Número de compassos que conta com semicolcheias: 8 (8,5)

Se for considerado que: (1) os dois primeiros compassos consistem somente em piano, cordas (à exceção do primeiro violino) e percussões, que fazem um ritmo básico ao longo do movimento; e (2) quando surgem as semicolcheias no compasso 18, é como se houvesse uma *anacruse* para o compasso 19; pode-se concluir que o número de compassos formados por cada valor da nota é composto por proporções iguais, tais como (2) – 8 – 8 – 8. Como no título, este dispositivo representa uma cena na qual um trem vai gradualmente partindo.

Figura 58: Introdução do Quarto Movimento da *Bachianas Brasileiras n.º 2*
Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949)

Esta seção de introdução pode ser dividida em duas subseções. Uma delas é do começo ao compasso 18 e a outra é do compasso 19 (número 2 de ensaio) até o compasso 26. A primeira subseção da introdução parece expressar a situação de um trem que começa a se mover, e a segunda subseção parece expressar o trem já em

alta velocidade. Além disso, dá-se impressão que todos os instrumentos expressam um som similar ao um vazamento de vapor no início, flauta e clarinete expressam um som de máquina rangendo quando o trem começa a se mover no compasso 5, e os sopros expressam a mudança de marcha e da velocidade do trem. Além disso, piano, violas, violoncelos e contrabaixos parecem expressar o movimento da roda quando o trem finalmente começou a correr.

The image shows a musical score for a section of 'Bachianas Brasileiras n.º 2'. On the left, a list of instruments is provided in boxes: Trompas Fá, Trombone, Tímpano, Ganza e chocalhos, Reco-reco, Tamborello, Piano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score itself consists of staves for these instruments. A black box at the top center contains the text 'Compasso 19' with a downward-pointing arrow. A blue circle highlights a specific passage in the Trompas Fá and Trombone staves, which is also indicated by the arrow from the 'Compasso 19' box. The page number '13' is visible at the bottom right of the score.

Figura 59: Madeiras Expressando o Som de Máquina

Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949)

Embora não haja nenhuma marcação de andamento indicado além de *Un pouco moderato* no início e *allargando poco a poco* no final, esta seção deve ser acelerada até chegar na seção do Tema A, a fim de expressar o movimento de partida do trem, mesmo havendo um dispositivo para criar essa aceleração pela própria orquestração. Na verdade, Villa-Lobos até acelerou em sua própria gravação (EMI, 1957). Começou com o andamento de $\text{♩} \approx 64$ e atinge a $\text{♩} \approx 108$ quando chega no compasso 27.

The image displays a musical score for 'Bachianas Brasileiras nº 2'. It features multiple staves for different instruments. On the left, the instruments are listed: Flauta, Oboé, Clarinetes si bemol, Fagote, Trompas Fá, Trombone, Timpano, Ganza e chocalhos, Reco-reco, Tamborello e tambura acuto, Piano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score is annotated with colored boxes and arrows: a blue box highlights the woodwind parts with an arrow pointing to 'Sons decorativos'; a green box highlights the percussion and piano parts with an arrow pointing to 'Ritmo regular'; a red box highlights the violin parts with an arrow pointing to 'Tema Principal'; and another green box highlights the cello and double bass parts with an arrow pointing to 'Ritmo regular'. At the top, a black box labeled 'Compasso 27' points to the start of the music, and another black box shows the tempo '♩ = 108 (gravação de 1957)'.

Figura 60: Demonstração de Sons e Temas no Final e Início do Tema A

Fonte: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949)

A fim de mostrar o andamento acelerado, os ritmos e dinâmicas devem ser pontuados com clareza para a orquestra, e a regência deve ser iniciada com um pequeno movimento, que deve aumentar gradualmente com a técnica de *Haneage* (Saltar) no segundo tempo.

5.4.2 Tema A

O Tema A começa a partir do compasso 27 (número 3 de ensaio) na tonalidade de *dó maior*.

Tem uma estrutura em que piano, percussões e cordas graves de violas para baixos fazem um ritmo regular, instrumentos de sopro reproduzem sons ornamentais, e violinos tocam o tema principal.

A tonalidade modula [iii / *dó maior* - v / *lá menor*] nos compassos 41 e 42 para *lá menor* no compasso 43 (número 5 de ensaio). Embora não haja *crescendo* para todas as cordas no compasso 41, não há marcação de dinâmica no compasso seguinte, 43. A

fim de destacar o *crescendo* na parte da melodia, pode ser possível fazer um pequeno *diminuendo* nos violinos do compasso 41. Além disso, considerando o equilíbrio acústico, todas as outras cordas poderiam ter *mf* no compasso 43, uma vez que eles continuam com *pp* desde o compasso 41. Isso também faz com que o efeito para acentuar a mudança de tonalidade, que poderia ser interpretada como uma mudança de cena.

The image shows a musical score for strings, including Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. A black box labeled 'Compasso 41' points to the first measure. Red circles highlight the first notes of the Violino I and Violino II staves. A large red oval encompasses the first measures of all string parts, with a red arrow pointing to the first measure. A blue circle highlights the first measure of the Violoncello and Contrabaixo parts. A blue arrow points from the text 'Sugere-se utilizar *mf*' to the blue circle. A red oval on the right side of the score contains a dynamic marking that appears to be a wedge-shaped symbol.

Figura 61: Sugestão de Dinâmica para Cordas
Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

O saxofone se junta ao tema no compasso 43, e passa a melodia principal à trompa no compasso 51 (número 6 de ensaio), além do naipe de primeiro violino. Na edição utilizada para análise deste trabalho, é sinalizado que apenas a primeira trompa executa o tema, porém no manuscrito (1930) não há tal indicação. Algumas percussões, como pandeiro e reco-reco, entram a partir deste momento.

Compasso 61

Trompas Fá

RICORDI, 1949

Compasso 61

Trompas Fá

Manuscrito, 1930

Figura 62: Comparação da Notação de Primeira Trompa
Fonte: Manuscrito e Edição Ricordi (1949)

A frase longa aparece da mesma forma que a primeira parte do Tema A, e embora a progressão de acordes torna-se i (*lá menor*) - v - VI - v - iv - III - ii - i , os contrabaixos fazem uma progressão descendente sequencial (*lá - sol - fá - mi - ré - dó*) que leva ao final desta seção.

Figura 63: Progressão de Acordes no Contrabaixo a Partir do Compasso 43

Fonte: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949)

A trompa, que toca a melodia a partir do compasso 51, passa-a ao trombone no compasso 59. Flauta, oboé e saxofone juntam-se à melodia no compasso 63 (número 7 de ensaio) em vez de apenas trombone.

Os compassos 71 (número 8 de ensaio) a 84 são uma ponte para a próxima seção. O trombone toma a parte de solo no compasso 71, que passa para as trompas no compasso 76. Então, o saxofone se junta às trompas para tocar a melodia no compasso 79 (número 9 de ensaio).

Há indicações de dinâmica, *mf* para trombone no compasso 71 e *ff* para saxofone no compasso 79, quando ele se junta com o trombone. Embora o trombone tenha uma característica de ser mais intenso do que outros instrumentos quando toca a parte do solo, há uma possibilidade dele ser mascarado pelos violinos, dependendo da acústica da sala de concerto, já que o trombone executa em *mf*, mesmo com os violinos tocando notas agudas em *f* (ou mais forte do que *f*). Ou seja, há a possibilidade de que o trombone precise tocar mais alto do que *mf* ou os violinos tocarem mais suave, para se ter um melhor equilíbrio.

Os últimos seis compassos da seção de Tema A (compassos 85-90) não são apenas uma transição para o Tema A', mas também parecem expressar uma cena na qual o trem para em uma estação e parte novamente.

Nos compassos 85-87, podem ser vistas duas possibilidades para reger entre as *fermatas*. Uma delas é fazer um corte entre os compassos, a fim de dar tempo suficiente para respirar, especialmente para as madeiras, e outra é não ter qualquer corte, como Villa-Lobos fez na sua gravação (EMI, 1957). No segundo caso, a entrada de cada compasso tem que ser mostrada de forma muito clara pela batuta. Para o primeiro tempo pode-se utilizar *Okidome* (Colocar-parar) para manter a *fermata* e o segundo tempo pode ser *Haneage* (Saltar) para mostrar a entrada do próximo compasso de forma mais clara.

The image displays a musical score for the piece 'Bachianas Brasileiras n.º 2'. The score is arranged in a standard orchestral layout with various instruments listed on the left. The instruments include Flauta, Oboé, Clarinetes si bemol, Saxofone baritono em mi bemol, Fagote, Trompas Fá, Trombone, Ganza e chocalhos, Reco-reco, Tamborello e tambura acuto, Platti e Gran cassa, Piano, Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The score shows measures 85, 86, and 87. A black box labeled 'Compasso 85' points to the first measure. A red circle containing a large 'V' and the word 'Respiração' is connected by red lines to the notes in measures 85 and 87, indicating a suggested breathing point.

Figura 64: Sugestão Para Respiração

Fonte: *Bachianas Brasileiras n.º 2*, Ricordi (1949), adaptado

Além disso, nos compassos 87-90 é importante prestar atenção para tocar as tercinas mais tridimensionalmente do que as fusas. Pode-se utilizar a técnica de realização do *Método Saito, Heikin Undo* (Movimento de Equilíbrio) que é normalmente

utilizada quando há legato. Entretanto, será mais eficaz utilizar *Tataki* (Bater) neste caso, pois ela é mais clara para mostrar tempos exatos em que todos tocam juntos. *Haneage* (Saltar) também pode não funcionar plenamente neste caso, pois vai confundir a orquestra, devido ao movimento antes do tempo da *Haneage* (Saltar) que não é muito claro para mostrar a próxima entrada para os instrumentos.

5.4.3 Introdução ao Tema A'

Os próximos quatro compassos a partir do 91 (número 10 de ensaio) são parte da ponte para a próxima seção, como se o trem novamente fosse dar partida. Embora pareça semelhante à introdução da primeira parte, a principal diferença é que os violoncelos tocam sextinas em *f* sem as violas, a fim de dar uma sensação ainda maior de velocidade. A tonalidade volta para *dó maior*.

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt is labeled 'Compasso 27' and shows staves for 'Viola' and 'Violoncelo'. The Viola part features a rhythmic pattern of eighth notes, while the Cello part plays a sixteenth-note accompaniment. The bottom excerpt is labeled 'Compasso 91' and shows a 'Violoncelo' staff with a more complex, sixteenth-note rhythmic pattern, indicating a faster tempo.

Figura 65: Comparação entre Introdução do Tema A e Tema A'

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949), adaptado

5.4.4 Tema A'

O tema retorna no compasso 95. A progressão de acordes é a mesma do Tema A, porém existem diferenças na orquestração. Em outras palavras, a melodia principal move-se para os sopros (flauta, oboé e clarinete). As cordas expressam o girar das rodas, bem como metais, percussões e piano que também parecem expressar os sons emitidos pelo trem, por exemplo, como pode ser visto no compasso 105, o efeito de som tocado pelo trombone e trompas é também como se fosse um apito do comboio.

The image displays a musical score for 'Tema A' starting at measure 95. The score includes staves for Flauta (Flute), Oboé (Oboe), Clarinetes si bemol (B-flat Clarinets), Trompas Fá (F Horns), and Trombone. A red box highlights the woodwind parts from measure 95 to 104. A callout box with a red border and text points to this section, stating: 'Swing na gravação de 1957, no tema principal'. Below this, a second score snippet shows measures 105 to 114. In this section, the woodwind parts are again highlighted with a red box, and the Trombone and Horn parts are circled in blue, illustrating the 'whistle' effect mentioned in the text.

Figura 66: Demonstração de *Swing* na Performance de 1957 (EMI) e Sons de Trem

Fonte: *Bachianas Brasileiras nº 2*, Ricordi (1949), adaptado

Aqui, o regente pode precisar ter cuidado com o equilíbrio acústico da parte do tema principal (flauta e oboé) no compasso 99, pois há uma possibilidade de que a melodia principal na flauta e oboé não apareça, embora *ff* seja indicado para flauta, *f* para oboé e *ppp* para violinos e violas, isso depende da condição da acústica da sala de concerto. Além disso, é possível que flauta e oboé façam *swing*, como Villa-Lobos fez em sua gravação (EMI, 1957).

Há uma outra seção de ponte no compasso 143 (número 15 de ensaio), da mesma forma que na primeira seção do Tema A, e isso leva à conclusão, que se localiza do compasso 179 até o fim. As trompas tocam como se fossem o apito do trem no compasso 150, e a música aparenta como se o trem estivesse chegando na próxima estação, entre os compassos 159 e 178. Do compasso 179 até o fim, parece ser expressada uma cena em que o trem chegou seu destino.

5.4.4.1 Sobre o movimento de violino e viola na ponte entre os compassos 143 e 178

Na seguinte configuração do número de compassos com violinos e violas, o valor das notas de violino e viola vai progressivamente aumentando, e isto desenha uma situação como em se o comboio, ou a música em si, parasse gradualmente.

- Compasso 143 (número 15 de ensaio):
 - 4 compassos – *tercina de semínima*
 - 2 compassos – *semínima*
 - 3 compassos – *semínima pontuada* e *colcheia* (no entanto, torna-se o mesmo valor de *semínima pontuada*, porque estas notas são ligadas entre compassos)
- Compasso 152 (número 16 de ensaio):
 - 3 compassos – *mínima*
 - 1 compasso – *semínima*
 - 1 compasso – *mínima*
 - 1 compasso – *colcheia* e *semínima pontuada* (no entanto, uma vez que a primeira nota é ligada com a *mínima* de um compasso antes, é o mesmo que uma *mínima pontuada*. Também, como a segunda nota é ligada à *mínima* do compasso seguinte, é o mesmo que *mínima duplamente pontuada*)
 - 1 compasso – *mínima*
- Compasso 159 (número 17 de ensaio):
 - 1 compasso – *semínima pontuada* e *semicolcheia*
 - 2 compassos – *mínima* (no entanto, uma vez que a *colcheia* no compasso anterior vem ligada à *mínima* do próximo compasso, o valor

da nota é de semibreve + semínima pontuada)

- 1 compasso – semínima
- 3 compassos – mínima (o valor de nota que permanece ligada por quatro compassos até aqui é semibreve e mínima pontuada)
- 4 compassos – mínima (semibreve × 2)
- 4 compassos – mínima (semibreve × 2)
- 6 compassos – mínima (no sexto compasso, semínima + pausa de semínima: o valor da nota é semibreve × 2 + mínima pontuada)

Além disso, o mesmo tipo de fenômeno pode ser visto em outros instrumentos. Todos os instrumentos são tratados sonoramente de forma eficaz:

- No piano (a partir do número 15 de ensaio):
 - 24 compassos – *semicolcheia*
 - 1 compasso – *tercina* de *colcheia*
 - 3 compassos – *colcheia*
 - 2 compassos – *tercina* de *semínima*
 - 6 compassos – *semínima*
- Na percussão (reco-reco / a partir do número 15 de ensaio):
 - 16 compassos – *semicolcheia*
 - 4 compassos – *colcheia*
 - 10 compassos – *tercina* de *semínima*
 - 6 compassos – *colcheia* (por causa da ligadura, repete alternadamente com *semínima*)
- Nos sopros (flauta e oboé / a partir do número 17 de ensaio):
 - 4 compassos – *trillo*
 - 4 compassos – *sextina* de *semicolcheia*
 - 4 compassos – *semicolcheia*
 - 2 compassos – *colcheia* × 2
 - 3 compassos – *colcheia*
 - 3 compassos – *tercina* de *semínima*

Torna-se importante executar o ensemble em conjunto, com movimentos claros da batuta do regente. No entanto, também é essencial para o condutor respeitar as intenções dos músicos que tocam neste segmento, pois há casos em que o movimento da batuta pode dificultar a concentração, sensibilidade artística e capacidade de ouvir o outro.

Sugere-se que entre os compassos 143 e 178, os músicos toquem por eles mesmos. Se o regente executar movimentos pequenos só para contar, que caracteriza *Kazutori* (Contar), a orquestra não só anda junta, mas também avança musicalmente.

5.4.4.2 Sobre os últimos oito compassos

A fim de mostrar e expressar as *fermatas* entre compasso 179 e 185 de forma mais clara, sugere-se os seguintes passos.

Compasso 179

Subdividido na gravação de 1957

(Piatto con piccola spazzola di ferro)

arm. *pp* *f* *ppizz.*

Re Sol

Figura 67: Indicação Técnica para Fermata e Demonstração de Subdivisão na Performance de 1957 (EMI)

Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949), adaptado

- Compasso 179:
 - *Tataki* (Bater)
- Compasso 180:
 - 1º tempo – *Tataki* (Bater)
 - 2º tempo (*fermata*) – *Oki-dome* (Colocar-parar)
- Compasso 181:
 - 1º tempo – *Tataki*
 - 2º tempo (*fermata*) – *Oki-dome* (Colocar-parar)
- Compasso 182:
 - *Tataki* (Bater)
- Compasso 183:
 - 1º tempo – *Tataki* (Bater)
 - 2º tempo (*fermata*) – *Oki-dome* (Colocar-parar)
- Compasso 184:
 - *Tataki* (Bater)
- Compasso 185:
 - 1º tempo – *Tataki* (Bater)
 - 2º tempo (*fermata*) – *Oki-dome* (Colocar-parar)

Outra característica importante a esclarecer é como pode-se tocar a parte de violoncelos.



Figura 68: Indicação Técnica para Violoncelos
 Fonte: *Bachianas Brasileiras n° 2*, Ricordi (1949)

Como está escrito na partitura, os violoncelos precisam tocar *dó susenido* sobre a corda *ré*, e *mi* sobre a corda *sol* com a técnica do falso harmônico, embora isto possa ser de difícil execução. A fim de executar este trecho com primazia, é necessário tocar com um pouco mais de pressão que o normal, e com *arco* lento.

5.4.4.3 Sobre o último compasso

Em referência à gravação de Villa-Lobos (EMI, 1957), o *Allargando poco a poco* do compasso 163 continua até o último compasso. Portanto, é possível subdividir os dois tempos do último compasso, como Villa-Lobos fez na sua gravação (EMI, 1957). Para expressar isto, seria interessante utilizar *Oki-dome* (Colocar-parar) e *Haneage* (Saltar) em ambos os tempos.

- 1º tempo – *Oki-dome* (Colocar-parar)
 - para a *pausa* de *semínima*.
- Subdividido 1º tempo – *Haneage* (Saltar) com maior movimento
 - para dar fôlego aos músicos para preparar.
- 2º tempo – *Oki-dome* (Colocar-parar)
 - para mostrar que todos os instrumentos têm as notas acentuadas com *ff* ou *fff*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conclui-se, após a pesquisa em fontes bibliográficas e fonográficas e baseadas em práticas interpretativas, que a *Bachianas Brasileiras n° 2* de Heitor Villa-Lobos apresenta nuances e aspectos que dificultam e o entendimento e a execução da obra como um todo. Sendo assim, apresentou-se formas práticas, elementos históricos, analíticos, técnicos e interpretativos que podem embasar uma performance da *Bachianas Brasileiras n° 2*.

Entende-se que antes da *performance* de qualquer peça o maestro deve possuir e pesquisar subsídios para o seu entendimento total, buscando uma imersão completa no mundo que precisa adentrar, o que justifica a necessidade da contextualização apresentada nas primeiras partes do trabalho. É necessário compreender o contexto histórico conturbado em que Villa-Lobos compôs não só a *Bachianas Brasileiras n° 2*, mas também todo o ciclo das *Bachianas*.

Ao longo do trabalho, passado pelo elemento histórico, observa-se que somente a partir da partitura não há indicações suficientes para uma apresentação musical da obra, além de constatar-se a existência de diversos erros e imprecisões de escrita que podem comprometer a sua execução; por causa disso, foi necessária a comparação entre a edição pública oferecida pela Editora Ricordi, o manuscrito do próprio autor. Apenas com as comparações que focam em partituras é possível observar divergências notáveis entre as edições apresentadas. Porém, para maior precisão, voltou-se também para os registros fonográficos da peça estudada. Desta maneira, a precisão em apontar as diferenças e propor soluções para que o regente obtenha melhor resultado tornou-se mais clara.

Com base na experiência aplicada ao *Método Saito*, propõe-se formas para a execução da obra, aplicando-o às *Bachianas Brasileiras n° 2*. No entanto, para este fim se mostrou indispensável a introdução dos elementos técnica de regência, e para tal dedicou-se um capítulo apenas para a demonstração básica da mesma.

Espera-se, portanto, ter logrado o objetivo de dar subsídios práticos para uma proposta de execução a *Bachianas Brasileiras n° 2*, proporcionando tanto peso histórico quanto análise prática da técnica musical. Além de propor os quesitos acima descritos, espera-se que os leitores e maestros que se interessarem pelo assunto tratado espera-

se que esse trabalho ilustre a importância da pesquisa para a regência de uma maneira geral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

ACQUARONE, F. *História da Música Brasileira*. São Paulo: Ed. F. Alves, 1944.

ALVIN, Davis Moreira; COSTA, Ricardo. *Anchieta e as metamorfoses do imaginário medieval na América portuguesa*. In: *Revista Ágora*, Vitória, n. 1, 2005, p. 1-19.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

ARACANJO JR., Loque. *O Ritmo da Mistura e o Compasso da História: O Modernismo Musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

COLI, J. *Heitor Villa-Lobos: Modernismo e Étnica*, in *Música Erudita Brasileira*. Tóquio: Ministério das Relações Exteriores da Cultura, 2008.

DUARTE, Roberto. *Revisão das Obras Orquestrais de Villa-Lobos volume 2*. Niterói: Editora Universitária da Universidade Federal Fluminense, 1994.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: ALGOL Editora Ltda., 2009.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – Imprensa Oficial do Estado, 2001.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *A History of Western Music*. Nova Iorque: 6ª ed. W. W. Norton & Company Inc., 2001.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos, Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

HUNSPERGER, Donald; ERNST, Roy E. *The Art Of Conducting second edition*. Rochester: The Eastman School of Music of the University of Rochester, 1992.

JARDIM, G. R. *Bachianas Brasileiras nº 7: O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1981.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, 1949.

_____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 6ª Edição.

_____. *Vida Musical IV*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2011.

NEGWER, Manuel. *Villa-Lobos: O Florescimento da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NOBREGA, Adhemar. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos / MEC – Departamento de Assuntos Culturais, 1971.

PALMA, Enos Da Costa; CHAVES Jr., Edgard de Brito. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

ROBERTS, J. M. *O Livro de Ouro da História do Mundo*. Rio de Janeiro. Ediouro, 2001.

SAITO, Hideo. *Shikihou Kyoutei*. Tóquio: Ongaku No Tomo Sha, 1956.

_____. *Kiyukyoku Nariyamazu: Saito Hideo No Shogai*. Tóquio: Shincho Sha, 2002.

_____. *Saito Hideo: Ongaku To Shogai: Kokoro De Utae, Kokoro De Utae!!*. Tóquio: Zaida Hojin Minshu Ongaku Kyokai, 2004.

_____; OZAWA, Seiji; TUJI, Takeshi; MAEBASHI, Teiko; YASUDA, Ken-ichiro; YAMAZAKI, Nobuko. *Saito Hideo Kougiroku*. Tóquio: Hakusui Sha, 2005.

SALLES, Paulo De Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos, Souvenirs de l'Indien Blanc*. Paris: ACTES SUD, 1987.

SCHREINERS, Claus. *Música Popular Brasileira: Handbuch der folkloristischen und der populären Musik Brasiliens*. Darmstadt: Verl. Tropical Music, 1977.

TINÉ, Paulo J. S. *Procedimentos Modais da Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese de Doutorado. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

PARTITURA

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras nº 1*. (Partitura). Nova Iorque: Associated Music Publishers, Inc., 1948.

_____. *Bachianas Brasileiras nº 2*. (Partitura). Milão: Ricordi, 1949.

_____. *Bachianas Brasileiras nº 2*. (Partitura). Manuscrito do autor, cedido pelo Museu Villa-Lobos, 1930.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 3*. (Partitura). Nova Iorque: G. Ricordi & Co., 1953.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 4*. (Partitura). Nova Iorque: Consolidated Music Publishers, 1948. Versão para piano.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 4*. (Partitura). Nova Iorque: G. Ricordi & Co., 1953.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 5*. (Partitura). Nova Iorque: Associated Music Publishers, Inc., 1948. Versão para soprano e orquestra de violoncelo.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 5*. (Partitura) Nova Iorque: Associated Music Publishers, Inc., 1948. Versão para soprano e piano.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 6*. (Partitura) Nova Iorque: Associated Music Publishers, Inc., 1946.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 7*. (Partitura). Paris: Éditions Max-Eschig, 1978.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 8*. (Partitura). Paris: Éditions Max-Eschig, 1969.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 9*. (Partitura). Paris: Éditions Max-Eschig, 1969. Versão para orquestra de cordas.

_____. *Bachianas Brasileiras n° 9*. (Partitura). Paris: Éditions Max-Eschig, 1984. Versão para coro.

GRAVAÇÃO

VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras n° 2*. In: *Villa-Lobos Par Lui-Même, Disc 2* [LP/CD]. Orchestre National De La Radiodiffusion Française. Paris: EMI, 1957.

ANEXO I - *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 2*. EDIÇÃO RICORDI, 1949

Durata: min.20

a Mindinho

Heitor Villa-Lobos

BACHIANAS BRASILEIRAS N.2

PRELUDIO

O CANTO DO CAPADOCIO
LA CHANSON DU CAMPAGNARD
THE SONG OF THE COUNTRYMAN

IL CANTO DEL CAMPAGNOLO
EL CANTO DEL CAMPESINO
DER GESANG DES LANDMANN'S

Adagio 1

CLARINETTO *Sib*

SAXOFONO TENORE *Sib*

CONTROFAGOTTO

CORNI *Fa*

CELESTE

PIANOFORTE

Adagio 1 DIV.

I. VIOLINI

II. VIOLINI

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABBASSI

G. RICORDI & C. Editori, MILANO.

Tutti i diritti riservati.- Tous droits réservés.- All rights reserved.

Copyright 1949, by G. RICORDI & C. s.p.a.- Milano

129643

RISTAMPA 1985

IMPRIMÉ EN ITALIE

Ob. *mf* *p*

Cl. Sib *pp* *p*

Sax. T. Sib *pp*

Fg.

Cor. Fa *p*

Trbn. *mf*

Tp. *mf*

Vni *ppp* *pp*

Vle *ppp*

Vc.

Cb.

DIV. UNITE

UNITE

UNITE

120643

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sax. T.
Sib
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.
Cel.
Vni
Vie
Ve.
Cb.

4

Solo

pp

mf

f

pp

pp

pp

pp

pp

Musical score for the first system, measures 1-4. The instruments are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Saxophone (Sax. T. Sib.), Bassoon (Fg.), Clarinet (Cl.), Violin (Vni.), Viola (Vlo.), and Cello (Cb.). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A box containing the number '5' is placed above the Flute staff in measure 2.

Musical score for the second system, measures 1-4. The instruments are Clarinet (Cl. Sib.), Saxophone (Sax. T. Sib.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. Fa.), Viola (Vlo.), Violoncello (Vo.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Above the Clarinet staff, the instruction "string." is written. Above the Viola staff, the instruction "string." is written. Above the Violoncello staff, the instruction "rall:.....poco.....a....." is written. A box containing the number '5' is placed above the Clarinet staff in measure 2. A "DIV." marking is present in the Contrabass staff in measure 4.

129643

6 poco a tempo

Cl. Sib

Fg.

Cor. Fa

Vni

Vle

Vo.

Cb.

7

Ob.

Cl. Sib

Sax. T. Sib

Fg.

Cor. Fa

Cel.

Vni

Vle

I. SOLO

Vo.

GLI ALTRI

UNITI pp

Cb.

pp

129643

7

string. a tempo

Ob.

Fg.

Cor.
Fa

Cel.

Vni

Vla

Vo.

Cb.

string. a tempo

pp

pp

mf

TUTTI UNITI

PIZZ.

ARCO

DIV.

Fl.

Ob.

Cl.
Si b

Fg.

Cor.
Fa

Vni

Vla

Vo.

Cb.

129643

Andantino mosso
estremamente ritmato

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. Sib *f* *p*

Sax. T. Sib *f* *p*

Vg. *ff*

Cor. Fa

Pf. *mf* *8^o bassa.:*

Andantino mosso
estremamente ritmato

Vai. *mf* *DIV. p cantabile*

Vie. *mf*

Ve. *ff* *PIZZ. ARCO cantabile*

Cb. *ff* *PIZZ.*

129643

Fl.
Ob.
Cl.
Sax. T.
Fg.
Cor. Fa.
Pf.
Vni.
Vie.
Vc.
Cb.

8^a basso.
8^a basso.
8^a basso.

mf

mf

ss PIZZ.

Detailed description: This is a page of a musical score for a large ensemble. It features 13 staves of music. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Saxophone Tenor in B-flat (Sax. T. Sib), Bassoon (Fg.), Horn in F (Cor. Fa.), Piano (Pf.), Violin (Vni.), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, particularly in the woodwinds and strings. The Flute, Oboe, Clarinet, and Saxophone parts feature complex, multi-measure rhythmic figures. The Bassoon part has a more melodic line with some rests. The Horn part has a long, sustained note with a first ending bracket. The Piano part consists of a steady, rhythmic accompaniment. The Violin and Viola parts have a similar rhythmic texture. The Violoncello part has a melodic line with some rests. The Contrabass part has a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *ss* (fortissimo), and performance instructions like *PIZZ.* (pizzicato) for the Violoncello. The page number 129643 is printed at the bottom.

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sxf.T.
Sib
Tr.
Cór.
Pia
Pf.
S^abaso.
S^abaso.
Vni
Vla
Vc.
Cb.

The musical score is arranged in a system with ten staves. The top five staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Saxophone in B-flat (Sxf.T. Sib), and Trombone (Tr.). The sixth staff is for Horns (Cór. Pia), with first and second endings indicated. The seventh staff is for Piano (Pf.), with two bassoon parts (S^abaso.) indicated below. The bottom five staves are for strings: Violin (Vni), Viola (Vla), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

129643

9

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Sax. T.
Sib

Fg.

Cor.
Fa

Pf.

Vni I.
DIV.

Vni II.

Vle

Vc.

pp

129643

Fl.
Ob.
Cl.
Sib

cresc.

Vni I.
Vni II.
Vle
Vc.

PIZZ.

p

Detailed description: This system of musical notation covers measures 1 through 3. The Flute part begins in measure 3 with a melodic line marked *f*. The Oboe part features a melodic line with a *cresc.* marking and triplet figures in measures 2 and 3. The Clarinet in B-flat part is silent. The Violin I part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Violin II, Viola, and Cello parts are marked *PIZZ.* and play a consistent eighth-note accompaniment. The Cello part is marked *p* at the beginning.

Fl.
Ob.

cresc. sempre

Vni I.
Vni II.
Vle
Vc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 4 through 6. The Flute part continues its melodic line, marked *cresc. sempre*. The Oboe part also continues its melodic line, also marked *cresc. sempre*, with triplet figures in measure 6. The Violin I part continues its rhythmic pattern. The Violin II, Viola, and Cello parts continue their *PIZZ.* accompaniment.

129643

Cl. Sib
Sax. T. Sib
Fg.
Vni
Vio
Vo.
Cb. DIV. UNITI

Cl. Sib
Sax. T. Sib
Fg.
Cor. Fa.

Vni
Vio
Vo.
Cb. DIV.

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sax. T.
Sib
Fg.
Cor.
Fa

Musical score for woodwinds and brass instruments, measures 13-15. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Saxophone in B-flat (Sax. T. Sib), Bassoon (Fg.), and Horn in F (Cor. Fa). The music features various dynamics such as *p* and *pp*, and includes articulation marks like accents and slurs.

Vni
Vle
DIV.
Vc.
Cb.

Musical score for string instruments, measures 13-15. The instruments listed are Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Viola part includes the instruction "DIV." (divisi). The music features complex rhythmic patterns and slurs.

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sax. T.
Sib
Fg.
Cor.
Fa

Musical score for woodwinds and brass instruments, measures 16-18. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Saxophone in B-flat (Sax. T. Sib), Bassoon (Fg.), and Horn in F (Cor. Fa). The music features various dynamics such as *pp* and *p*, and includes articulation marks like accents and slurs.

Vni
Vle
Vc.
Cb.

Musical score for string instruments, measures 16-18. The instruments listed are Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music features complex rhythmic patterns and slurs.

ARIA

O CANTO DA NOSSA TERRA
LE CHANT DE NOTRE TERRE
THE SONG OF OUR COUNTRY

IL CANTO DELLA NOSTRA TERRA
EL CANTO DE NUESTRA TIERRA
DER GESANG UNSERER ERDE

Largo *rall.*

FLAUTO *pp*

OBOE *pp*

CLARINETTO *Sib* *pp*

SAXOFONO TENORE *Sib* *pp*

FAGOTTO *pp*

Fa
CORNI *Fa*

TROMBONE

PIANOFORTE *pp*

Largo *rall.*

I. VIOLINI *pp*

II. VIOLINI *pp*

VIOLE *pp*

VIOLONCELLI *pp*

CONTRABBASSI *pp*

129643

1 Largo assai
a tempo (in 6)

Ob. *pp*

Cl. Sib. *pp*

Sax. T. Sib. *pp*

Fg. *mf*

Cor. Fa *pp* 1.

Trbn. *pp*

1 Largo assai
a tempo (in 6)

Vo. *SOLO* *p* *GLI ALTRI* *PIZZ.* *pp* *PIZZ.* *p*

Cb. *p* *pp*

2

Ob.

Cl. Sib. *pp*

Sax. T. Sib. *pp*

Fg. *pp*

Cor. Fa 1. *mf* *pp*

Vo. *V* **2** *V*

Cb.

129643

3 rit.

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Sxf. T. Sib

Fg.

Cor. Fa

Vo.

Cb.

poco rall. 4 poco a tempo

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Fg.

Cor. Fa

T-t.

Pf.

mf 8° basso

poco rall. 4 poco a tempo PIZZ.

Vle.

Vo. ARCO

Cb. ARCO

129643

5 Tempo di Marcia (Moderato)

Sxf. T. *Solo*

Cor. Fa II.

Pf. *mf sempre senza Ped.*

Vni. *PIZZ.*

Vlo. *p*

Vo. *TUTTI DIV.* *PIZZ.* *UNITI*

Cb. *p*

Sxf. T.

Pf.

Vni.

Vlo.

Vo.

Cb.

129643

Musical score for the first system, measures 1-3. The score includes parts for Saxophone (Sax. T. Sib), Piano (Pf.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A rehearsal mark '6' is placed above the Saxophone staff at the beginning of measure 1. The Piano part features a *pp* dynamic marking. The Viola part has a *mf* dynamic marking. The Violoncello part is marked *ARCO* and *mf*. The Contrabass part has a *mf* dynamic marking.

Musical score for the second system, measures 4-6. This system continues the Piano (Pf.), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) parts from the first system. The Piano part continues with its *pp* dynamic. The Viola part continues with its *mf* dynamic. The Violoncello part continues with its *ARCO* and *mf* markings. The Contrabass part continues with its *mf* dynamic.

120643

7

Sxf. T. Solo
Sib

Pf.

Vni

Vlo

Vo. PIZZ.
p>

Cb.

Sxf. T.
Sib

Pf.

Vni

Vlo

Vo.

Cb.

ARCO

129643

Musical score for orchestra and strings, measures 8-10. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Saxophone in B-flat (Sax. T. Sib), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. Fa), Trombone (Trbn.), Trumpet (Tp.), Piano (Pf.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.).

Measure 8 is marked with a circled '8'. The Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Saxophone in B-flat, Bassoon, and Cor Anglais parts begin with a dynamic of *f*. The Trumpet part begins with *f secco*. The Piano part begins with *pp*. The Violin and Viola parts begin with *f*. The Violoncello part begins with *ARCO* and *p*. The Contrabass part begins with *f*.

Measures 9 and 10 show a dynamic shift to *pp* for the Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Saxophone in B-flat, Bassoon, and Cor Anglais parts. The Trumpet part continues with *pp*. The Piano part continues with *pp*. The Violin and Viola parts continue with *pp*. The Violoncello part continues with *PIZZ.* and *p*. The Contrabass part continues with *p*.

120643

Fl.
Ob.
Cl.
Sf. T.
Sf. T.
Sf. b
Fg.
Trbn.
Pf.
Vni.
Vie.
Vo.
Cb.

Sax. T.
Sf. b
Trbn.
Pf.
Vni.
Vie.
Vo.
Cb.

allarg. **10** Largo

Musical score for woodwinds, brass, piano, and strings. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Saxophone in B-flat (Sxf. T. Sib), Bassoon (Fg.), Horn in F (Cor. Fa), Trumpet (Trbu.), and Piano (Pf.). The second system includes Violin (Vai), Viola (Vle), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The score features dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, and *f*. Performance instructions include *ARCO*, *DIV. ARCO*, and *UNITI*. A rehearsal mark **10** is present, with the tempo marking *Largo* and the instruction *allarg.* above it. The piano part features a complex rhythmic pattern in the left hand.

129643

rall. **Largo assai**
I. Tempo (in 6)

Fl.
Ob.
Cl.
Si b
Sax. T.
Si b
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.
Tp.
Vni
Vie
Ve. I SOLO
GLI ALTRI
Cb.
Ob.
Cl.
Si b
Sax. T.
Si b
Fg.
Cor.
Fa
Vni I.
Ve.
Cb.

120643

11

Ob.

Cl.
Si b

Sxf.T.
Si b

Fg.

Cor.
Fa

11

Val I.

Vo.

Cb.

Musical score for measures 11-14. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments listed are Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Saxophone in B-flat (Sxf.T. Si b), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. Fa), Violin I (Val I.), Viola (Vo.), and Cello (Cb.). Measure 11 is marked with a box containing the number 11. The woodwinds and strings play in a piano (pp) dynamic. The Saxophone has a 'Solo' marking in measure 14. The Cor Anglais part is marked with a '1.' above the staff.

12 poco rall.

Fl.

Ob.

Cl.
Si b

Sxf.T.
Si b

Fg.

Cor.
Fa

12 poco rall.

Val I.

Vo.

Cb.

I. SOLO

Musical score for measures 12-15. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), Saxophone in B-flat (Sxf.T. Si b), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. Fa), Violin I (Val I.), Viola (Vo.), and Cello (Cb.). Measure 12 is marked with a box containing the number 12. The tempo is marked 'poco rall.'. Dynamics include piano (p), pianissimo (pp), and pianississimo (ppp). The Viola part has a 'I. SOLO' marking in measure 15.

13 poco a tempo

Musical score for measures 1-13, marked **13** poco a tempo. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Saxophone in B-flat (Sax. T. Sib), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. Fa), Trombone (Trbn.), and Tuba (T-t.). The woodwinds and strings play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. A 5^a basso part is indicated with a dotted line.

13 poco a tempo

Musical score for measures 1-13, marked **13** poco a tempo. The score includes parts for Violin (Vni), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The strings play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. Dynamics include *f*, *mf*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include **TUTTI UNITI ARCO**, **PIZZ.**, and **ARCO**. The Cb. part is marked *mf cresc.*

129643

DANSA

LEMBRANÇA DO SERTÃO
SOUVENIR DU DÉSERT
MEMORY OF THE DESERT

RICORDO DEL DESERTO
RECUERDO DEL DESIERTO
ERINNERUNG AN DIE WÜSTE

Andantino moderato

FLAUTO
OBOE
FAGOTTO
TROMBONE
PIANOFORTE

Andantino moderato
DIV. PIZZ.
PIZZ. 6
ARCO 6
PIZZ.

VIOLINI I.
VIOLINI II.
VIOLE

Fl.
Ob.
Fg.
Cor. Fa
Trbn.
Vni.
Vle.
Ve.
Cb.

129643

This system includes the following staves: Eb, Cor. Fa, Trbn., Vni, Vle, Vo., and Cb. The Eb staff has a first ending bracket labeled '1'. The Vni staff has an 'ARCO' marking above it. The Vle and Vo. staves show complex rhythmic patterns with many notes. The Cb. staff has a double bar line at the end of the system.

This system includes the following staves: Fl., Ob., Cl. Sib, Sax. T. Sib, Trbn., Vni, Vle, Vo., and Cb. The Fl., Ob., Cl. Sib, and Sax. T. Sib staves have a first ending bracket labeled '1' and a *pp* dynamic marking. The Vni and Vle staves continue with their complex rhythmic patterns. The Vo. and Cb. staves have a *pp* dynamic marking at the end of the system.

120643

30

Fl.

Ob.

Cl.
Si b

Sxf. T.
Si b

Trbn.

2 rall. a tempo

Vnl.

Vle.

Vc.

Cb.

pp

mf

mf

rall. a tempo

Fl.

Ob.

Cl.
Si b

Sxf. T.
Si b

Fg.

Cor.
Fa

Trbn.

p

pp

rall. a tempo

Vnl.

Vle.

Vc.

Cb.

pp

pp

129643

Fl.
Ob.
Cl.
Si b
Sxf. T.
Si b
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.
Vni
Vie
Vo.
Cb.

This system contains the first two measures of the score. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Saxophone in B-flat) play a melodic line with sixteenth-note patterns. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The French Horn and Trombone parts are mostly rests.

Fl.
Ob.
Cl.
Si b
Sxf. T.
Si b
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.
Vni II.
Vie
Vo.
Cb.

This system contains measures 3 and 4. A circled number '3' is placed above the first measure. The woodwinds continue their melodic line. The French Horn and Trombone parts feature glissando markings. The strings continue their rhythmic accompaniment. The Viola and Cello parts have 'PIZZ.' (pizzicato) markings.

129643

Musical score for measures 1-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. Fa), Trumpet (Trbn.), Violin II (Vnl II), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute and Clarinet parts feature sixteenth-note passages with slurs and fingerings (6). The Bassoon part has rests. The Cor Anglais and Trumpet parts have long notes. The Violin II part has a steady sixteenth-note accompaniment. The Viola and Violoncello parts have sixteenth-note accompaniment with slurs and fingerings (3). The Contrabass part has sixteenth-note accompaniment with slurs and fingerings (3). The Violoncello part has markings for ARCO and PIZZ.

Musical score for measures 5-8. The Flute and Clarinet parts continue with sixteenth-note passages. The Bassoon part has rests. The Cor Anglais part has a long note. The Violin II part continues with sixteenth-note accompaniment. The Viola and Violoncello parts continue with sixteenth-note accompaniment. The Contrabass part continues with sixteenth-note accompaniment. The Violoncello part has markings for ARCO and PIZZ. Dynamics markings include *mf* and *ff*.

Musical score for measures 9-12. The Flute and Clarinet parts continue with sixteenth-note passages. The Bassoon part has rests. The Cor Anglais part has a long note. The Violin II part continues with sixteenth-note accompaniment. The Viola and Violoncello parts continue with sixteenth-note accompaniment. The Contrabass part continues with sixteenth-note accompaniment. The Violoncello part has markings for DIV. IN 2, ARCO, and UNITI. Dynamics markings include *f*.

129643

Allegro

Fl.
Ob.
Cl.
Sax. F.
Fg.
Cor. F.
Trbn.

Allegro

Val.
Vle.
Ve.
Cb. DIV. UNITE

5

Ob.
Sax. F.
Fg.
Cor. F.
Trbn.

5

Val. DIV. 5 DIV. IN 8
Vle. UNITE
Ve.
Cb. DIV. UNITE

129643

5 UNITI

Vnl. UNITI

Vla.

Vc. PIZZ. ARCO

Cb. PIZZ. ARCO

6

Fl. ff

Ob. s

Cl. Bb s

Sax. T. Bb s

Fg. s

Cor. Fa

Trbn. s

6

Vnl. 6

Vla.

Vc.

Cb.

This musical score page, numbered 35, contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.):** Treble clef, playing a complex melodic line with triplets and slurs.
- Oboe (Ob.):** Treble clef, playing a similar melodic line to the flute.
- Clarinet in B-flat (Cl. Sib):** Treble clef, playing a melodic line with triplets.
- Saxophone in B-flat (Sax. Sib):** Treble clef, playing a melodic line with triplets.
- Bassoon (Fg.):** Bass clef, playing a melodic line with triplets.
- Cor Anglais (Cor. Fa):** Treble clef, playing a sustained harmonic line with a dynamic marking of *mf*.
- Trumpet (Trbn.):** Bass clef, playing a sustained harmonic line with a dynamic marking of *mf*.
- Piano (Pf.):** Grand staff, playing a sustained harmonic accompaniment with a dynamic marking of *mf*.
- Violin (Vnl.):** Treble clef, playing a sustained harmonic line with a dynamic marking of *mf*.
- Viola (Vle):** Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Voice (Vo.):** Bass clef, with the instruction **PIZZ.** (Pizzicato).
- Double Bass (Cb.):** Bass clef, with the instruction **PIZZ.** (Pizzicato).

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Saxf.T.
Sib
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.
Pf.
Vni
Vlo
Vc.
Cb.

2
a 2

DIV. IN 3

ARCO

ARCO

mf < *ff* *mf* < *ff* *mf* < *ff* *mf*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 120643 through 120645. The score is for a full orchestra and strings. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Saxophone in Treble and Soprano in B-flat, Bassoon) and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass) are active throughout. The percussion section (Cor Anglais, Trombone, Piano) has specific parts. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Violin I and II parts being particularly prominent. The woodwinds play a melodic line with eighth notes. The piano part has a simple accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* and *ff*, and performance instructions like 'ARCO' and 'DIV. IN 3'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

120643

Più mosso

7

Fl.
Ob.
Cl.
Sib.
Sax. T.
Sib.
Fg.
Cor.
Fa.
Trbn.
Tp.

7 Più mosso

UNITI

DIV.

8

Vnl.
Vie.
Vo.
Cb. DIV.

38 **8** Allegro

Sxf.T. Sib
Fg.
Cor. Fa
Trbn.

8 Allegro

Vni
Vle
Ve.
Cb. DIV.

Cl. Sib
Sxf.T. Sib
Fg.
Cor. Fa
Trbn.

Pf.

Vni
Vle
Ve. DIV.
Cb.

UNITI

129643

9

Fl.

Ob.

Cl.
Si b

Sax. T.
Si b

Fg.

Cor.
Fa

Trbn.

Tp.

Cel.

Pf.

9 DIV. IN 3

Val.

Vle.

Vc.

Cb.

PIZZ.

ARCO

UNITI

DIV.

129643

Musical score for measures 1-9. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Saxophone in B-flat (Sxf. T. Sib), Bassoon (Fg.), Cor in F (Cor. Fa), Trombone (Trbn.), Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play rhythmic patterns. The strings are marked with 'ARCO' and 'UNITI'.

Musical score for measures 10-12. A box containing the number '10' is placed above the first measure. The parts for Oboe (Ob.), Saxophone in B-flat (Sxf. T. Sib), Bassoon (Fg.), Cor in F (Cor. Fa), and Trombone (Trbn.) are shown. The woodwinds and strings play rhythmic patterns.

Musical score for measures 13-15. A box containing the number '10' is placed above the first measure. The parts for Violin (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.) are shown. The strings are marked with 'UNITE', 'DIV.', and 'PIZZ.'. The Violin part includes the instruction 'DIV. IN 3'.

UNIT 1

Vnl
Vle
Ve.
Cb.

ARCO
ARCO

11

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sxf.T.
Sib
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.

11

Vnl
Vle
Ve.
Cb.

129643

Fl.

Ob.

Cl.
Si b

Sax. T.
Si b

Fg.

Cor.
Fa

Trbn.

Pf.

Vnl

Vle

Vc.

Cb.

PIZZ.

PIZZ.

129643

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sxf.T.
Sib
Pg.
Cor.
Fa
Trbn.
Pf.
Vni
Vla
Vo.
Cb.

mf < *ff* *mf* < *ff* *mf* < *ff* *mf*

129643

13 Allegro

45

Musical score for Saxophone (Sax. T. Sib), Flute (Flg.), Cor Anglais (Cor. Fa), and Trombone (Trbn.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The saxophone and flute parts are marked with *mf* and *ff*. The Cor Anglais part is marked with *a 2*. The trombone part is marked with *mf* and *ff*.

13 Allegro

UNITI

Musical score for Violin (Vni), Viola (Vle), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The violin and viola parts are marked with *mf* and *ff*. The cello part is marked with *DIV.* and *mf*. The double bass part is marked with *mf* and *ff*.

Musical score for Clarinet (Cl. Sib), Saxophone (Sax. T. Sib), Flute (Flg.), Cor Anglais (Cor. Fa), and Trombone (Trbn.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The saxophone and flute parts are marked with *mf* and *ff*. The Cor Anglais part is marked with *a 2*. The trombone part is marked with *mf* and *ff*.

Musical score for Violin (Vni), Viola (Vle), and Cello/Double Bass (Cb.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The violin and viola parts are marked with *mf* and *ff*. The cello part is marked with *DIV.* and *mf*. The double bass part is marked with *mf* and *ff*.

129643

14

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sax. T.
Sib
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.
Tp.
Col.
Pf.
Val.
Vio.
Vo.
Cb.

120643

sf pp

15 I. Tempo

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sxf. T.
Sib
Cor.
Fa
Trbn.
Vni
Vle
Ve.
Cb.

pp *Solo* *pp*

15 I. Tempo
PIZZ.

UNITI
UNITI *pp*

Detailed description: This block contains the first system of musical notation for measures 15 and 16. It includes staves for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Saxophone in B-flat, Horn in F, and Trombone. Measure 15 is marked 'I. Tempo' and features a 'Solo' for the Trombone. The strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass) are playing a rhythmic pattern, with the Viola and Cello parts marked 'PIZZ.' (pizzicato). The Horn and Trombone parts have a 'pp' (pianissimo) dynamic marking.

16

Fl.
Cl.
Sib
Sxf. T.
Sib
Cor.
Fa
Trbn.
Vni II
Vle
Ve.
Cb.

pp

16

Detailed description: This block contains the second system of musical notation for measures 15 and 16. It includes staves for Flute, Clarinet in B-flat, Saxophone in B-flat, Horn in F, and Trombone. Measure 16 is marked '16' and features a 'pp' (pianissimo) dynamic marking for the Horn. The strings continue their rhythmic pattern. The Viola and Cello parts are marked 'UNITI' (united).

129643

Musical score for page 48, featuring various instruments including Saxophones, Cori, Trbn., Vnl., Vle., Vo., Cb., Fl., Ob., Cl., Sxf. T., Vg., Cor. Fa, Trbn., Vnl. II., Vle., Vo., and Cb. The score includes dynamic markings like 'ARCO' and 'pp'.

120643

17 *rall.* *a tempo* *rall.* *a tempo* 49

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Saxf. T.
Sib
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.

17 *rall.* *a tempo* *rall.* *a tempo*

Vni II.
Vie
Ve.
Cb.

129643

50

18

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sxf. T.
Sib
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.

This system contains the staves for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Saxophone in F, Contrabassoon, Bassoon, Horn in F, and Trombone. The woodwinds and saxophone play melodic lines with slurs and accents. The brass instruments play sustained notes with slurs.

18

Vnl
Vle
Vo.
Cb.

This system contains the staves for Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The cello and double bass have some sustained notes.

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sxf. T.
Sib
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.

This system contains the staves for Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Saxophone in F, Contrabassoon, Bassoon, Horn in F, and Trombone. The woodwinds and saxophone play melodic lines with slurs and accents. The brass instruments play sustained notes with slurs.

Vnl
Vle
Vo.
Cb.

This system contains the staves for Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The cello and double bass have some sustained notes.

129643

Fl.

Ob.

Cl.
Si b

Fg.

Cor.
Fa

Trbn.

(armonici)

DIV. IN 8

Vcl

Vle

Vo.

Cb.

19

Fl.

Cl.
Si b

Cor.
Fa

Trbn.

19

Vcl II.

Vle

Vo.

Cb.

ARCO

ARCO

129643

Musical score for page 52, featuring various instruments. The score is written in G major and 4/4 time. The instruments and their parts are:

- Fl.** (Flute): *p* (piano), playing a sustained note with a slur.
- Ob.** (Oboe): *p* (piano), playing a sustained note with a slur.
- Cl. Sib.** (Clarinet in B-flat): *p* (piano), playing a sustained note with a slur.
- Sax. T. Sib.** (Saxophone Tenor in B-flat): *pp* (pianissimo), playing a sustained note with a slur.
- Fg.** (Bassoon): *p* (piano), playing a sustained note with a slur.
- Cor. Fa.** (Horn in F): *p* (piano), playing a sustained note with a slur.
- Trbn.** (Trumpet): *p* (piano), playing a sustained note with a slur.
- Tp.** (Trumpet): *p* (piano), playing a sustained note with a slur.
- Pf.** (Piano): *p* (piano), playing a sustained note with a slur. A marking *8^o basso...* is present in the right hand.
- Viol.** (Violin): *p* (piano), playing a rhythmic pattern of eighth notes. A marking *DIV.* is present.
- Vlo.** (Viola): *p* (piano), playing a rhythmic pattern of eighth notes. A marking *DIV.* is present.
- Vc.** (Violoncello): *p* (piano), playing a sustained note with a slur. A marking *DIV.* is present.
- Cb.** (Double Bass): *p* (piano), playing a sustained note with a slur. A marking *DIV.* is present.

129643

TOCCATA

53

O TREMZINHO DO CAIPIRA
LE PETIT TRAIN DU PAYSAN BRÉSILIEN
THE LITTLE TRAIN OF THE BRASILIAN COUNTRYMAN

IL TRENINO DEL CONTADINO BRASILIANO
EL PEQUEÑO TREN DEL CAMPESINO BRASILEÑO
DAS ZÜGLEIN DES BRASILIANISCHEN BAUERS

Un poco moderato 1

FLAUTO

CLARINETTO
Sib

TIMPANI

GANZA
CHOCALHOS

RAGANELLA

RECO-RECO

TAMBURELLO

PIANOFORTE

Un poco moderato 1

VIOLINI I.
DIV. *con SORD.* *ppp*

VIOLINI II.
DIV. *pp*

VIOLE
DIV. *pp*

VIOLONCELLI
DIV. *pp*

CONTRABBASSI
pp

129643

Fl.
Ob.
Cl.
Sib.
Fg.
Tp.
Gnx.
Chel.
Rg.
R.r.
Tmbl.
Pf.
Vnl I.
Vnl II.
Vle.
Ve.
Cb.

8

Detailed description: This page of a musical score contains measures 1 through 8. The instrumentation includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon), brass (Trumpet, Horns, Trombones), piano, and strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass). The woodwinds play a melodic line with some rests. The brass section provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. The piano part features a complex accompaniment with many sixteenth notes. The string section consists of sustained chords in the violins and moving lines in the other strings. A rehearsal mark '8' is placed above the first violin staff at the beginning of measure 8.

120643

Fl. 2

Ob.

Cl. Sc. b

Fg.

Tp.

Gns. Chel.

R.-r.

Tmbl.

Pf. *secco* 2

Vni I.

Vni II.

Vla.

Vc.

Cb.

120643

Detailed description: This page of a musical score, numbered 55, contains staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sc. b), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Trumpet (Tp.), Horns and Cymbals (Gns. Chel.), Trombones (R.-r.), and Tuba (Tmbl.). The piano (Pf.) part features a *secco* marking. The string section consists of Violin I (Vni I.), Violin II (Vni II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A second ending bracket labeled '2' spans the final measures of the woodwind and piano parts. The score is identified by the number 120643 at the bottom.

3

Fl.
Ob.
Cl.
Si b
Fg.
Fa.
Cor.
Fa.
Trbn.
Tp.
Gnz.
Chol.
R.-r.
Tmbl.
Tmbl.A.
Pf.
Vni.
Vle.
Ve.
Cb.

gliss. *gliss.*

120643

Detailed description: This page of a musical score, numbered 57, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Si b), and Bassoon (Fg.). The brass section consists of two French Horns (Fa.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tp.), Trombone (Trbn.), and Tuba (Tmbl. A.). The string section includes Violin I (Vni.), Violin II (Vle.), Viola (Ve.), and Cello (Cb.). The piano (Pf.) part is written in a grand staff. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, with a rehearsal mark '3' above the first measure. The second system contains measures 5 through 8, also with a rehearsal mark '3' above the first measure. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and piano provide harmonic support. Dynamics such as *mf* and *gliss.* are indicated throughout the score.

This musical score page, numbered 58, contains the following parts and notation:

- Fl.**: Flute part with melodic lines and rests.
- Ob.**: Oboe part with melodic lines and rests.
- Cl. Sib**: Clarinet in B-flat part with melodic lines and rests.
- Fg.**: Bassoon part with melodic lines and rests.
- Cor. Fa**: French Horn part with melodic lines and rests.
- Trbn**: Trombone part with melodic lines and rests.
- Tp.**: Trumpet part with melodic lines and rests.
- Gnz. Chel.**: Gong and Chimes part, consisting of rhythmic patterns with the number '7' above and below notes.
- Tmb.A**: Tom-tom part, consisting of rhythmic patterns with the number '7' above and below notes.
- Vni**: Violin part with melodic lines.
- Vla**: Viola part with melodic lines.
- Ve.**: Violoncello part with melodic lines.
- Cb.**: Contrabass part with melodic lines.

The score includes various musical notations such as rests, melodic lines, and rhythmic patterns. A dynamic marking *mf* is present in the Bassoon part, and a *Re* marking is present in the Trumpet part.

129643

4

Fl.
Ob.
Cl. Sib.
Fg.
Cori Fa.
Tp.
Guz. Chel.
Tmb. con SORD.

Mi - La

Detailed description: This block contains the first system of a musical score. It features seven staves. The top four staves are for woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), and Bassoon (Fg.). The fifth staff is for Cor Anglais (Cori Fa.). The sixth staff is for Trumpet (Tp.), with the lyrics "Mi - La" written above it. The seventh staff is for Percussion (Tmb.), specifically "con SORD." (with snare drum). The woodwinds play a melodic line with slurs and accents. The percussion provides a rhythmic accompaniment with snare drum patterns.

4

Vnl.
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This block contains the second system of a musical score, focusing on the string section. It features four staves: Violin (Vnl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violin part has a melodic line with slurs. The Viola, Violoncello, and Contrabasso parts play a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note patterns.

129643

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Saxf. Br.
Mib

Fg.

Cor.
Fa

Trbn.

Trp.

Gnz.
Chol.

R.-r.

Tmbl.
Tmb.

Vnl.

Vle.

Ve.

Cb.

5

5

129643

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Sax Br.
Mi b

Fg.

Cor.
Fa

Trbn.

Trp.

Chcl.

R.-r.

Tmbl.
Tmb.

Vnl.

Vle.

Vc.

Cb.

6

6

129643

This musical score page, numbered 62, features a variety of instruments. At the top, the Cor. (Coronet) part begins with a first ending bracket. Below it, the Trbn. (Trumpet) part is mostly silent. The Tp. (Trombone) part has a rhythmic pattern. The Chel. (Chamberlain) and R.-r. (Rhythm) parts provide a steady accompaniment. The Cel. (Cello) and Pf. (Piano) parts have a more complex, melodic line. The Vnl. (Violin) part has a melodic line with a first ending bracket. The Vlo. (Viola) part has a rhythmic pattern. The Ve. (Violoncello) and Cb. (Contrabass) parts have a rhythmic pattern.

129643

This musical score page, numbered 63, features a variety of instruments. At the top, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Saxophone (Sax. Br. Mi b) are listed. Below them are Trumpet (Trbn.), Trombone (Tp.), and Percussion (Gns. Chel., R. r., Tmb.). The lower section includes Cello (Cel.), Piano (Pf.), Violin (Vni), Viola (Vlo), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The score is divided into measures, with a boxed '7' indicating a specific measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

129643

This musical score page contains six systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tp.), Horns (Ghz. Chcl.), Trombones (Rg., R. r., Tmb.), and Cymbals (Col.). The second system includes Percussion (Pf.). The third system includes Violin (Vni.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The Clarinet part features a melodic line with the instruction *gliss.* (glissando) and a dynamic marking of *mf*. The Percussion part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin part has a melodic line with long notes. The Viola, Violoncello, and Double Bass parts have rhythmic patterns of eighth notes.

129643

8

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Fg.

Cor.
Fa

Trbn.

Tp.

Onz.

Rg.

R.r.

P.
G.C.

Solo

(con bacchetta di ferro)

8

Vni

Vle

Ve.

Cb.

129643

This page of a musical score, numbered 66, contains the following parts and markings:

- Fl.** (Flute): Rests in the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4.
- Ob.** (Oboe): Rests in the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4.
- Cl. Sib** (Clarinet in B-flat): Plays a melodic line with a tremolo marking in the second measure.
- Sax. Br.** (Saxophone): Rests in the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4.
- Mib** (Bassoon): Rests in the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4.
- Cor. Fa** (Trumpet in F): Plays a melodic line with a *a 2* marking.
- Gna.** (Goblet drum): Plays a rhythmic pattern.
- Rg.** (Tambourine): Plays a rhythmic pattern.
- R-r.** (Tom-tom): Plays a rhythmic pattern.
- P. G.C.** (Percussion/Gong/Cymbal): Plays a rhythmic pattern.
- Pf.** (Piano): Rests in the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4.
- Vni.** (Violin): Rests in the first three measures, then plays a melodic line starting in measure 4. Includes a *DIV.* marking.
- Vle.** (Viola): Plays a melodic line.
- Vc.** (Violoncello): Plays a melodic line.
- Cb.** (Contrabass): Plays a melodic line.

Section markers with the number 9 are present above the Flute and Violin staves.

129643

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sax.Br.
Mib
Fg.
Cor.
Fa
Trbn.
Onz.
Chel.
R.-r.
Tmbl.
P.
G.C.
Pf.
Vni
Vle
Vc.
Cb.

chiuse

con BORD. di METALLO

(col ferro)

UNITI

UNITI

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sax.Br
Fib
Fg.
Cor.
Pa
Trbn.
Chel.
Pf.
Vai I.
Vni II.
DIV.
Vle
DIV.
Ve.
DIV.
Cb.
aperte

The musical score for page 68 is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments, each with its own staff. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Horn, Trumpet, Trombone) sections are prominent, with many notes beamed together in sixteenth-note patterns. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello) provide a rhythmic and harmonic foundation. The piano part is also active, with chords and arpeggios. The score includes dynamic markings like 'aperte' and 'DIV.' (divisi), and various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks. The overall texture is dense and detailed.

129643

10

Fl.
Ob.
Cl. Sib
Sax Br. Mi b
Fg.
Cor. Fa
Trbn.
Tp.
Chel.
R.-r.
Pf.
10
Vni
Vle
Vc.
Cb.

senza SORD
mf

mf p mf

p

p mf p mf p

p
secco senza Pedale

UNITI

UNITI

UNITI

PIZZ.

mf

129643

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Cor.
Fa

Tp.

Chel.

R.-r.

Trg.
P.
con SORD.
(con bacchetta del Trg.)

Pf.

Vnl

Vle

Vc.

Cb.

ARCO

PIZZ.

DIV.

ppp

ff

p

129643

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Cor.
Fa

Trbn

Tp.

Chel.

R.-r.

Trg.
P.

Pf.

Vni

Vle

Ve.

Cb.

ARCO PIZZ. ARCO PIZZ.

129643

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The page is numbered 71 in the top right corner. The score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Cor Anglais (Cor. Fa), Trumpet (Trbn), Trombone (Tp.), Cello (Chel.), Double Bass (R.-r.), and Percussion (Trg. P.). The second system includes Piano (Pf.). The third system includes Violin I (Vni), Violin II (Vle), Violoncello (Ve.), and Contrabass (Cb.). The Violoncello and Contrabass parts have 'ARCO' and 'PIZZ.' markings. The number '129643' is printed at the bottom center of the page. There are two boxed numbers '11' on the page, one above the Flute staff and one above the Violin I staff.

Fl.
Ob.
Cl.
Sib.
Tp.
Gbel.
R.r.r.
P.
Pf.
Val.
Vio.
Vc.
Cb.

ARCO
PIZZ.

mf

Detailed description: This page of a musical score contains ten systems of staves. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Trumpet (Tp.), Horn (Gbel.), Rhythm (R.r.r.), and Percussion (P.). The second system is for Piano (Pf.). The third system includes Violin (Val.), Viola (Vio.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The Contrabass part includes the markings 'ARCO' and 'PIZZ.' with a dynamic marking of *mf*.

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Cor.
Fa
Trbn
Tp.
Chel.
R.r.r.
Pf.
Viol
Vle
Ve.
Cb.

ARCO
PIZZ.
ARCO

129643

Detailed description: This is a page of a musical score for an orchestra. It features 13 staves of music. The instruments are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Sib), Cor Anglais (Cor. Fa), Trumpet (Tp.), Trombone (Trbn), Piano (Pf.), Violin (Viol), Viola (Vle), and Cello (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A rehearsal mark '12' is present at the top and middle of the page. The bottom of the page contains the number '129643'.

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Tp.

Chol.

R.-r.

Pf.

Viol.

Vle

Vo.

PIZZ.

ARCO

PIZZ.

120643

13

Fl.

Ob.

Cl.
Sib

Tp.

Chol.

R.-r.

Pf.

13

Viol

Vla

Ve.

Cb.

ARCO

PIZZ.

129643

Fl.
Ob.
Cl.
Sib
Sxf.Br.
Mib
Fg.
Trbn.
Tp.
Chel.
R.-r.
Pf.
Vni.
Vla.
Ve.
Cb.

mf

ARCO PIZZ. ARCO PIZZ.

ff

129643

14

Fl.

Ob.

Sax.Br.
Mib

Fg.

Tp.

Chel.

R.-r.

Pf.

14

Vni

Vle

Ve.

Cb.

ARCO PIZZ. ARCO PIZZ. ARCO

ff *mf* *ff* *mf* *ff*

129643

Fl.
Ob.
Sax. Br.
Mib
Fg.
Tp.
Chel.
R.-r.
Pf.
Vnl.
Vlo.
Vo.
Cb.
PIZZ.

The musical score for page 78 is arranged in a standard orchestral format. It includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Saxophone (Sax. Br. Mib), Bassoon (Fg.), Trombone (Tp.), Clarinet (Chel.), Bassoon (R.-r.), Piano (Pf.), Violin (Vnl.), Viola (Vlo.), Violoncello (Vo.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 4/4 time and features a variety of musical textures, including melodic lines, harmonic accompaniment, and rhythmic patterns. The Contrabass part includes a 'PIZZ.' (pizzicato) marking. The score is divided into measures by vertical bar lines, and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings are used throughout.

129643

15

Fl.

Ob.

Tp.

Chel.

R.-r.

Trg.
P.
(con bacchetta del Trg.)

G.C.

Pf.

15

Vni

Vle

Ve.

Cb.

Ben vicino al PONTIC.
sino alla fine

Ben vicino al PONTIC.
sino alla fine

Ben vicino al PONTIC.
sino alla fine

ARCO

mf *ff*

129643

Fg. *mf*
 Cor. *a 2*
 Fa. *f* *gliss.*
 Trbn. *mf*
 Tp. *p* *f* *p*
 Chel.
 R. r.
 Trg. P.
 O. C. *mf*

Pf.

Val.
 Vie.
 Vo. *PIZZ.* *ARCO* *PIZZ.*
 Cb. *mf* *ff* *mf*

129643

Fl. *a 2*

Cor. *a 2*
gliss.

Tbn.

Trp.

Cl. cl.

R.-r.

Trg. P.

O.C.

Pf.

Vnl.

Vle.

Ve.

Cb. *ARCO* *PIZZ.*

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Flute, Cor Anglais, Trombone, Trumpet, Clarinet, Bassoon) and keyboard instruments (Organ, Piano). The bottom section includes strings (Violin, Viola, Violoncello, Contrabass). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and glissandos. Performance markings such as *ARCO* and *PIZZ.* are present for the cello and double bass parts.

129643

17

allarg...

Musical score for woodwinds and strings, measures 17-21. The instruments are Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. Fa), Trombone (Trbn.), Trumpet (Tp.), Violin (Vln.), and Viola (Vla.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

17

allarg...

Musical score for strings, measures 17-21. The instruments are Violin I (Vni I. DIV.), Violin II (Vni II.), Viola (Vle.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

poco..... a..... poco

Ott.
Ob.
Cor.
Fa
Tp.
Chel.
R. r.
Pf.
poco..... a..... poco
Val I.
Val II.
Vle.
Vc.
Cb.

129643

dim:..... e..... allarg:..... **18** poco.....

Musical score for woodwinds and piano. The instruments are Oboe (Ob.), Trumpet (Tp.), Clarinet (Chel.), Bassoon (R. F.), and Piano (Pf.). The woodwinds play a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures.

dim:..... e..... allarg:..... **18** poco.....

Musical score for strings and bassoon. The instruments are Violin I (Vnl. I), Violin II (Vnl. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Bassoon (Cb.). The strings play a sustained harmonic accompaniment with slurs. The bassoon plays a melodic line with slurs and accents.

..... a..... poco

Ott.
Ob.
Fg.
Tp.
Gnx. Chel.
R.c.r.
Tnbl.
Pf.
8^a basso.....

..... a..... poco

Vni I.
Vni II.
Vle.
Vc.
Cb.
mf.

129643

ANEXO II - *BACHIANAS BRASILEIRAS Nº 2*. MANUSCRITO, 1930

BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 2

para

Paulo 1930

Orquestra de Câmara

I. Preludio

(O canto do capadocio)

Adagio (accelerado) (36. J.)

①

H. VILLA LOBOS

Flautim

Flauta

Oboe

Clarinete

Sax. Tenor

Fagote

Contr. Fag.

Trompas

Trombonica

Bateria

①

Celista

①

Piano

①

1.º Violinos

2.º Violinos

Violas (altos)

Violoncelos

C. Baixo

1930 11-2201 109

1930 11-2201 109

③

Oboe
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone
Bass

mf
mf
mf
mf
mf
mf

Andante

Detailed description: This system contains six staves for woodwinds. The Oboe, Clarinet, Bassoon, and Bass parts have melodic lines with some slurs. The Trumpet and Trombone parts provide harmonic support with chords and moving lines. The tempo is marked *Andante*. A circled number 3 is at the beginning of the system.

③

Tr 1
Tr 2
Hr
Cell
C.B.

mf
mf
mf
mf
mf

Detailed description: This system contains five staves for brass and strings. The Trumpet 1 and 2, Horns, Cello, and Double Bass parts are shown. The brass instruments have melodic lines, while the strings provide a harmonic foundation. A circled number 3 is at the beginning of the system.

Oboe
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone

Detailed description: This system contains five staves for woodwinds. The Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, and Trombone parts are shown. The woodwinds have melodic lines, and the brass instruments provide harmonic support. A double bar line is present at the end of the system.

Tr 1
Tr 2
Hr
Cell
C.B.

mf
mf
mf
mf
mf

Detailed description: This system contains five staves for brass and strings. The Trumpet 1 and 2, Horns, Cello, and Double Bass parts are shown. The brass instruments have melodic lines, and the strings provide a harmonic foundation. A circled number 3 is at the beginning of the system.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments and voices. The score is divided into several systems, with measures 43 and 44 clearly marked. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamics markings (e.g., *mf*, *pp*). The paper shows signs of wear, including a small tear at the top center and a larger tear at the bottom right corner.



Handwritten musical score for orchestra, page 6. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Trumpet (Tp), Horn (Hr), Trombone (Tbn), Cello (Cel), and Double Bass (C.B.). The second system includes parts for Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Trumpet (Tp), Cello (Cel), Trombone (Tbn), and Double Bass (C.B.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

string *a tempo*

Fla. - - - - -
Ob. - - - - -
Fag. - - - - -
string *a tempo*

1^{va} - - - - -
2^{va} - - - - -
3^{va} - - - - -
Cel. - - - - -
C.B. - - - - -

Fla. - - - - -
Ob. - - - - -
Cla. - - - - -
Fag. - - - - -
Tp. - - - - -
Tbn. - - - - -

Pno. - - - - -

1^{va} - - - - -
2^{va} - - - - -
3^{va} - - - - -
Cel. - - - - -
C.B. - - - - -

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or reference number.

Andantino com Mofo
extremamente ritmato

Flm
Flc
Ob.
Cla.
Sax.
Fog.
e.fog.
Tp.
Tc.
Tb.

Andantino com Mofo
extremamente ritmato

Coll.

Andantino com Mofo
extremamente ritmato

Pm.

Andantino com Mofo
extremamente ritmato

Dr.
2^{da}
3^{ra}
Cb.
C3.

Flu
Flu
Ob.
Clar.
Fag.
F. Fag.
Hr.
Tr.
Trom.
Perc.
Pno.
Vn.
Vla.
Vcl.
Cb.

© 1910 G. Schirmer & Co., Inc. New York

3

Fla.
Ob.
Cla.
Sax.
Fag.

4

1^{va}.
2^{va}.
Hr.
Cell.
C.B.

Fla.
Ob.
Cla.
Sax.
Tr.

1^{va}.
2^{va}.
Hr.
Cell.
C.B.

Flta
Ob.
Cla.
Sax.
Fag.
Tp. 1 & 2

Musical score for woodwinds and brass instruments. The staves are labeled Flta, Ob., Cla., Sax., Fag., and Tp. 1 & 2. The music features various notes, rests, and dynamic markings. A circled number '10' is present at the end of the first staff.

1^a
2^a
Alc.
Cell.
C.B.

Musical score for strings. The staves are labeled 1^a, 2^a, Alc., Cell., and C.B. The music consists of rhythmic patterns and melodic lines. A circled number '10' is present at the end of the first staff.

Musical score for woodwinds and brass instruments. The staves are labeled Flta, Ob., Cla., Sax., Fag., and Tp. 1 & 2. The music features various notes, rests, and dynamic markings.

1^a
2^a
Alc.
Cell.
C.B.

Musical score for strings. The staves are labeled 1^a, 2^a, Alc., Cell., and C.B. The music includes dynamic markings such as 'Acco', 'div', and 'UNIS'.

rall. **11** Adagio

Fla.
Ob.
Cla.
Fag.
Tp.

rall. **11** Adagio

1^a V.
2^a V.
Vcl.
C.B.



12

Fla.
Ob.
Cla.
Fag.
Tp.

13

1^a V.
2^a V.
Vcl.
C.B.

... ..
... ..

string *a tempo*

Fla
Ob
Cla
Mx1
Fag
Tp

string *a tempo*

V1
V2
V3
Cell
C.B.

13

14

MILAN EDITORIAL

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments. The score is divided into three systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), and Trombone (Tp.). The second system includes Violin I (1^o V.), Violin II (2^o V.), Viola (Vcl.), Cello (Cell.), and Double Bass (C.B.). The third system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tp.), Violin I (1^o V.), Violin II (2^o V.), Viola (Vcl.), Cello (Cell.), and Double Bass (C.B.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A large diamond-shaped symbol is present between the second and third systems. At the bottom of the page, there is a small stamp that reads "MUSEO DE LA CIUDAD DE MEXICO" and "1900-1910".

1 *Largo assai*
a tempo (in o)

Ob.
Cla.
Fag.
Tp. 1 & 2
Tb.

1 *Largo assai*
a tempo (in o)

V. 1
V. 2
Vla.
Cell.
C.B.

2

Ob.
Cla.
Fag.
Tp. 1 & 2
Tb.

2

V. 1
V. 2
Vla.
Cell.
C.B.

1912. 755-021114 2000-U. EXEL: JWH

3 Movimento de Marcha (Moderato)

Fla. Oboe Clarinet Bassoon Trumpet 1 Trumpet 2 Trombone

Musical score for woodwinds and brass instruments. The instruments listed are Flute (Fla.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Trumpet 1 (T1), Trumpet 2 (T2), and Trombone (Tbn.). The score shows the first few measures of the piece, with various notes and rests.

4 Movimento de Marcha (Moderato)

Piano

Musical score for the piano part. The score includes a section marked "solo sem nenhum pedal" (solo without any pedal) and another section marked "pizz." (pizzicato).

5 Movimento de Marcha (Moderato)

1st Violin 2nd Violin Viola Cello Double Bass

Musical score for the string section. The instruments listed are 1st Violin (1ª V.), 2nd Violin (2ª V.), Viola (Vla.), Cello (Cell.), and Double Bass (C.B.). The score shows the first few measures of the piece, with various notes and rests.

Musical score for the woodwind and brass instruments, continuing from the first section.

Piano

Musical score for the piano part, continuing from the second section. The score shows a rhythmic pattern of notes.

1st Violin 2nd Violin Viola Cello Double Bass

Musical score for the string section, continuing from the second section. The score shows a rhythmic pattern of notes.

The musical score on page 20 is divided into two systems. The first system includes staves for Choir (Chor), Violin 1 (Vln I), Violin 2 (Vln II), Viola (Vla), Cello (Cell), Double Bass (C.B.), and Piano (Pno). The Piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The string parts (Violins, Viola, Cello, and Double Bass) have rhythmic patterns with accents. The second system includes staves for Violin 1 (Vln I), Violin 2 (Vln II), Viola (Vla), Cello (Cell), and Double Bass (C.B.). The Piano part continues with its rhythmic accompaniment. The Cello and Double Bass parts have melodic lines with slurs and accents. There are diamond-shaped symbols on the staff lines between the two systems. The score is handwritten and shows signs of age.

11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Opus 15 - ENCL. I/IV

The musical score is written on aged, yellowed paper. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Clarinet (Cla), Flute (Fl), Bassoon (Fag), Piano (Pp), Violin I (1^a V), Violin II (2^a V), Viola (Alto), Cello (Cell), and Double Bass (C.B.). The second system includes parts for Clarinet (Cla), Flute (Fl), Bassoon (Fag), Piano (Pp), Violin I (1^a V), Violin II (2^a V), Viola (Alto), Cello (Cell), and Double Bass (C.B.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *pp* and *ff*. There are also performance instructions like *Alco* and *ff*. The page is numbered '21' at the top center.

11.11.17 - 10794A 1890.11.18.11.17.17

Handwritten musical score for orchestra and strings, page 22. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (1. and 2. Tr.), Trombones (Tromb.), Trumpets (Tromp.), Percussion (Tym.), Cello (Cell.), and Double Bass (C.B.). The score features dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also some performance instructions like *rit.* and *acc.* (accendo). The notation is in a historical style with various clefs and time signatures.

1811. 11. 4. 00. 1744. 0000. 0. 0101. 1744

Fl. 1
 Ob.
 Cla.
 Sax.
 Fag.
 Tob.

Ppp

1^{va}
 2^{va}
 Alto
 Cell.
 C.B.

Viol.
 Tob.

Ppp

1^{va}
 2^{va}
 Alto
 Cell.
 C.B.

Milano. 1870

Handwritten musical score for orchestra and strings. The score is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of staves. The instruments listed on the left include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Double Bass (Cb.). The score features dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *allarg.*, and *LARGO*. There are also tempo changes indicated by circled numbers (10, 15, 20) and the word *LARGO*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The bottom of the page has some faint, mirrored text: "MARI: 1282 - 2821 JYM".

rall *LARGO LADJ*
ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

rall *LARGO LADJ*
ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

rall *LARGO LADJ*
ff *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

12. 11. 17 401728 EOOD. 42. 0121/11

This page of a handwritten musical score, numbered 26, contains two systems of music. The first system, marked with a circled '11', includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Horns (1 and 2), Trumpets (1 and 2), Violins (1 and 2), Viola, Cello (Cell.), and Double Bass (C.B.). The second system, marked with a circled '12', includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Horns (1 and 2), Trumpets (1 and 2), Violins (1 and 2), Viola, Cello (Cell.), and Double Bass (C.B.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. A double bar line with a diamond-shaped repeat sign is located between the two systems.

11.11.1940 - 02174

11.11.1940 - 02174

III Dança

(Lembrança do sertão)

Andantino Moderato

Flauta - *mf*

Oboe -

Clarinete Bb -

Sax-tenor Bb -

Saxofone - *mf*

Tromba *mf* -

Trombone -

Timbali -

Bateria -

Andantino Moderato

PiANO *mf*

Andantino Moderato

1^o Violinos *mf* *div. Pizz.*

2^o Violinos *Pizz.*

Violas (Alta) *mf* *Arco*

Violoncellos -

C. Baixo -

The image shows a page of handwritten musical notation, page 29. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trumpets (Tp. 1 and 2), Trombone (Tb.), Violin I (1. V.), Violin II (2. V.), Viola (Alto), Cello (Cell.), and Double Bass (E.B.). The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trumpets (Tp. 1 and 2), Trombone (Tb.), Violin I (1. V.), Violin II (2. V.), Viola (Alto), Cello (Cell.), and Double Bass (E.B.). A diamond-shaped section marker is present between the systems. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century.

02146
1745.15
© 1800. U. S. G. P. O.

The first system of the musical score covers measures 1 through 4. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), and Bassoon (Fag.), a string section with Violin I (1^{va}), Violin II (2^{va}), Viola (Vla.), Cello (Cell.), and Double Bass (C.B.), and a Tuba (Tub.) part. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The tuba part consists of a series of quarter notes. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#).

The second system of the musical score covers measures 5 through 8. It includes the same instrumentation as the first system. Above the staves, there are tempo markings: *rall.* (rallentando) and *a tempo* (return to the original tempo). These markings are placed above the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Tuba parts. The woodwinds and strings continue with their rhythmic patterns, while the tuba part has some rests and longer note values. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#).

© 1911 by G. Schirmer, Inc. New York, N.Y.

Fla. -
Ob. -
Cla. -
Bass. -
Fag. -
Tr. 1 -
Tr. 2 -
Tr. 3 -
V. 1 -
V. 2 -
V. 3 -
V. 4 -
C. 1 -
C. 2 -
C. 3 -
C. 4 -

pp
mf
gliss
Acco
pp

3
3

11-24-12-02 < 2012A 0900-11-02-12-02

Flia
Cla
Sax
Fag
Tp 2
Tub

P.V.
2.V.
Mio.
Cell.
C.B.

Flia
Ob.
Cla
Sax
Fag
Tp 2
Tub

P.V.
2.V.
Mio.
Cell.
C.B.

Mus. G. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

Fla.
Ob.
Cla.
Fag.
Tp. 1
Tob.
1^o V.
2^o V.
Vla.
Cell.
C.B.
Ob.
Fag.
Tp. 1
Tob.
1^o V.
2^o V.
Vla.
Cell.
C.B.

pizz
pizz

© 1912 by ...
2000 U.S. RES. LIB.

The first system of the musical score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tel.), Piano (PIANO), Violin I (1^{va}), Violin II (2^{va}), Horn (Hör.), Cello (Cell.), and Double Bass (C.B.). The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the piano part features a complex texture with various dynamics and articulations.

The second system continues the orchestral arrangement with the same instrumentation. It features a section marked 'divisi' for the Violin I and II parts, and 'p-Acco' for the Cello and Double Bass. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf'.

©1900 M. G. S. P. J. V. M.

Più mosso

Flauti
Ob.
Clari
Fag.
Org.
Trp.
Tob.
Tbn.

Più mosso

1^a V.
2^a V.
Alto
Cell.
C.B.

8 Allegro

Fag.
Trp.
Tob.

9 Allegro

1^a V.
2^a V.
Alto
Cell.
C.B.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a library or archival stamp.

This page of a handwritten musical score, numbered 57, contains the following parts and staves:

- Fla. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Sax. (Saxophone)
- Fag. (Bassoon)
- Tr. 1 & 2 (Trumpets)
- Tob. (Trombone)
- Cel. (Cello)
- Pno. (Piano)
- 1st V. (Violin)
- 2nd V. (Viola)
- P.Pos. (Double Bass)
- Cell. (Celli)
- C.B. (Cello/Bass)

The score is divided into two measures. The first measure shows the beginning of the piece with various instruments. The second measure continues the composition. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The string parts (Violins, Violas, Cellos, and Double Bass) play a rhythmic accompaniment. The woodwind and brass parts have specific melodic and harmonic lines. The score is written in a clear, professional hand.

This page of a handwritten musical score, page 28, features a complex orchestration. The score is organized into three main systems, each with a circled measure number (10, 11, and 12) at the beginning. The instruments are listed on the left side of each system: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), Cello (Cell.), Piano (Pno.), Violin I (1^{va}), Violin II (2^{va}), Viola (A. Vi.), Cellist (Cell.), and Double Bass (C. B.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The paper shows signs of age, including yellowing and some foxing.

01.12.19. 2. 00172

© 000. 12. 1911. 100

This page of a handwritten musical score, numbered 39, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tp.), and Trombone (Tob.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Cell.), and Double Bass (Cb.). The percussion section includes Timpani (Tpm.). The score is written in a single system with multiple staves. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations and dynamics. The percussion part shows a rhythmic pattern. The paper is aged and shows some wear and tear.

Don-L. 2501 - J.W.Y.
- 18. 18.

A tempo 1^o

Flute 1
 Oboe
 Clarinet in B \flat
 Saxophone in B \flat
 Bassoon
 Trumpet in B \flat
 Trombone

A tempo 1^o

1st Vn.
 2nd Vn.
 Viola
 Cello
 Double Bass

Flute 1
 Oboe
 Clarinet in B \flat
 Saxophone in B \flat
 Bassoon
 Trumpet in B \flat

1st Vn.
 2nd Vn.
 Viola
 Cello
 Double Bass

101.45.72

ENC 12-5861 2M4

Fla. -
Ob. -
Cla. -
Sax. -
Fag. -
Tr. -
Tbn. -
V. I. -
V. II. -
Vla. -
Cell. -
C.B. -

12 *rit.* *a tempo* *rall.* *a tempo*

13 *rall.* *a tempo* *rall.* *a tempo*

© 1900. 132221. JUN
1911

Flta
Ob
Cla
Fag
Tp
Tbn

1. V.
2. V.
Alto
Cell.
C.B.

Flta
Ob
Cla
Fag
Tp
Tbn

1. V.
2. V.
Alto
Cell.
C.B.

Rec. 15 2201 JVT
04.15.78

Fl. 1

Ob.

Cla.

Fag.

Tp.

Tob.

1. V.

2. V.

Vcllo

Cell.

C.B.

Fl. 2

Ob.

Cla.

Fag.

Tp.

Tob.

(div. in 3)

1. V.

2. V.

Vcllo

Cell.

C.B.

2000-15-1201-101

The musical score is written on aged, yellowed paper and is organized into three systems. The first system (measures 1-4) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tp.), and Trombone (Tob.). The second system (measures 5-8) includes Violin I (v. I.), Violin II (v. II.), Viola (Vcllo), Cello (Cell.), and Double Bass (C. B.). The third system (measures 9-12) includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tp.), and Trombone (Tob.). The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*. There are also some handwritten annotations and a large horizontal line with a crossbar across the middle of the page.

2000 ASIPR21JVN
17-12-12

Flta
Ob.
Cl.
Sax.
1^a V.
2^a V.
Alto
Cell.
C.B.
Flta
Ob.
Cl.
Sax.
Fag.
Tp.
Tob.
Pno.
1^a V.
2^a V.
Alto
Cell.
C.B.

-Timpani e Trombone-

(staccato)

(staccato)

unite

E 440-15.0221 JUM
1911.11.11

IV - Locata

(O Trezeiro da Caiçara)

Um pouco Moderato

Flauta
Oboe
Clarinet
Sax
Cordeiro
Clarinet
Trompetas
Trombone
Timbales
Caixa
Bateria
Sinos

Um pouco Moderato

Piano
1º violinos
2º violinos
Violas
Violoncellos
Contrabaixo

0003-15/2013JUL
07.34.79

Fla
Ob
Cla
Sax B
Fag
Tr
Tob
Tpm
Balleria
Pno
Vn I
Vn II
Vla
Cell
C.B.

①

①

①

Trio

2000-15, 252 P. 309
31.12.1914

This page of a handwritten musical score, numbered 49, contains the following parts and staves:

- Flauto (Flute)
- Oboe (Ob.)
- Clarinete (Clarinet)
- Saxofone (Saxophone)
- Fagotto (Bassoon)
- Tromba (Trumpet)
- Trombone (Tuba)
- Tromboni (Trombones)
- BATTERIA (Percussion), including Misa and Arco-Misa
- Piano (Pno.)
- Violini I (1^a V.)
- Violini II (2^a V.)
- Violoncelli (Vcllo)
- Contrabbassi (C.B.)

The score is written in a single system with four measures. The woodwinds and strings play sustained notes, while the percussion and piano parts feature rhythmic patterns. The notation is in black ink on aged, yellowed paper.

Handwritten text at the bottom left of the page, possibly a library or archival reference number.

Handwritten musical score for orchestra and strings, page 50. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Double Bass (Cb.). The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "seco" and "pizz.". There are two circled numbers, 21 and 22, marking specific measures in the score.

3000-15-2521-307
01.10.09

A handwritten musical score on aged paper, page 51. The score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, there are four empty staves. Below them are staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Saxophone (Sax.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tp.), and Trombone (Tbn.). The Trombone part includes a melodic line with the word "Naliss" written above it. Below the woodwinds is the Percussion section, labeled "Bateria", which includes parts for Snare Drum (Pdco.), Cymbals (Mka.), and Tom-tom (Tm-tm). Below the percussion is the Piano (Pno.) part. At the bottom are staves for Violin I (1^{va}), Violin II (2^{va}), Viola (Vla.), Cello (Cell.), and Double Bass (C.B.). The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

2000.15.2821307

101.15.19

Fl. 1
Fl. 2
Ob.
Cl.
Fag.
Tp.
Tob.
Ipri
Pno
1. v.
2. v.
Alto
Cello
C.B.

Allegria

Gancia
Chutali
Exa-Clara
Reo-Reo

mf
pp
f
7e

2000.15.2821.3077
191.34.02

Fla.
Ob.
Cla.
Fag.
Tp.
Tel.
Batteria
Pno.
1. v.
2. v.
Alto
Cello
C.B.

Gong
Chacal
Cassa
Tambora

Quero 15. 2981 JURY
- 01. 12. 97

Fla. - - - - -

Oboe - - - - -

Clarin. - - - - -

Fag. - - - - -

Tr. - - - - -

Tob. - - - - -

Prn. - - - - -

Bateria

panza
chucalhi
Csa. buec
Mco. rca.

(Mi-La)

panda
mf

Pno

1^{va}
2^{va}
Alto
Cello
C.B.

This page of a handwritten musical score, numbered 56, contains the following parts and staves:

- Flute (Fl.)**: Staff 1, showing melodic lines with various ornaments and dynamics.
- Oboe (Ob.)**: Staff 2, mirroring the flute's melodic line.
- Clarinet (Cl.)**: Staff 3, also mirroring the flute's melodic line.
- Soprano Saxophone (Sax.)**: Staff 4, playing a melodic line.
- Bassoon (Fag.)**: Staff 5, playing a melodic line.
- Trumpet (Tp.)**: Staff 6, playing a sustained chord.
- Trombone (Tbn.)**: Staff 7, playing a sustained chord.
- Batteria (Percussion)**: Staves 8-10, including:
 - Pande (Pande)
 - Crucallo (Crucallo)
 - Cra. Sued (Cra. Sued)
 - Alca. 900 (Alca. 900)
- Piano (Pno.)**: Staves 11-12, showing rests.
- Violin I (Vn.)**: Staff 13, playing a melodic line.
- Violin II (Vn.)**: Staff 14, playing a melodic line.
- Viola (Vla.)**: Staff 15, playing a rhythmic accompaniment.
- Cello (Cello)**: Staff 16, playing a rhythmic accompaniment.
- Double Bass (C.B.)**: Staff 17, playing a rhythmic accompaniment.

Handwritten text at the bottom left of the page, possibly a library or archival stamp.

This page of a handwritten musical score, numbered 57, contains the following parts and markings:

- Woodwinds:** Flute (Fla.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Sax. B.), and Bassoon (Vog.).
- Brass:** Trumpet (Tp.), Trombone (Teb.), and Trombone (Tpn.).
- Bateria (Percussion):** Includes parts for Pande, Chucalh, Cua, Sord., and Reco. Reco.
- Strings:** Violin I (1.v.), Violin II (2.v.), Viola (Altos), Cello (Cello), and Double Bass (C. B.).
- Piano:** Pno.

The score features several circled numbers (6) above the staves, indicating specific measures or sections. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf*.

1950-15-28 of JVN
10/15/1951

This page contains a handwritten musical score for a symphony orchestra and a ballet ensemble. The score is organized into several systems of staves. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tpb.), and Horn (Tpr.). The second system is for the Ballet ensemble, with staves for Chucalli, Ca. Sued., and Rio-Rio. The third system includes Clarinet in B-flat (Cl. Bb.) and Piano (Pno.). The bottom system includes Violin I (1. V.), Violin II (2. V.), Viola (Vla.), Cello (Cello), and Double Bass (C.B.). The music is written in a common time signature and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The paper is aged and shows signs of wear, including a tear at the top edge.

2000-14. 1981 JUN
ca. 15-17

Fla.
Ob.
Cla.
Sax. B.
Fag.
Tp.
Tbn.
Perc.
Chacal.
Cu-Sured.
Reco.
Vln. I.
Vln. II.
Vla.
Vcllo.
C.B.

2000-11-22 21:07
04.11.19

This page of a handwritten musical score, numbered 60, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Flta), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Saxophone (Sax), and Bassoon (Fag.). The brass section consists of Trumpet (Tp), Trombone (Tbn), and Horn (Cra.). The percussion section includes Timpani (Tpn), Snare Drum (Cra.), and Bass Drum (Bca). The string section includes Violin I (F.v.), Violin II (2.v.), Viola (Alto), Cello, and Double Bass (C.3.). A separate section for Percussion (Bateria) includes Conga (Gangsa), Chucalá, Casaca, and Bateria. The score is written in a system with multiple staves, showing complex rhythmic patterns and melodic lines. A circled number '7' appears at the beginning of several staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'f'. The paper shows signs of age, including some staining and a small tear at the bottom left.

BOODIC. 2221 JUM
1917

Flta.

Ob.

Cl.

Sax. B.

Trg.

Trp.

Tob.

Tpn.

Bateria

Gong

Snare

Cym.

Tom-tom

Tri.

Cast.

B.D.

B.

forza

molto

rit.

dim.

UNIS

19

20

21

2000.12. 28th JUN
cl. 3.5.78

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is arranged in systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Saxophone (Sax.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tp.), Trombone (Teb.), and Timpani (Tpn.). Below these is a section for Percussion (Perc.) with staves for Gamba, Chitarra, Tambor, and Fica-fica. The next system is for Double Bass (Bass) and Double Bassoon (Fag.). The bottom system includes staves for Violin I (1.v.), Violin II (2.v.), Viola (Vla.), Cello (Cell.), and Contrabass (C.B.). The music is written in a historical style with various note values, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including foxing and a torn edge on the right side.

Bass & Fag. - J.V.
18. 11. 18.

Fl.

Ob.

Cla.

Sax.

Fag.

Tp.

Teb.

Tpn.

Bateria

Cym.

Pno

1. v.

2. v.

Alto

Cell.

C.B.

soave metal

rouche

via rouche

poco sempre più

div.

PROF. L. DEBIAVI
1875

Flta
 Ob.
 Cla
 Sax B
 Fog
 Tp.
 Tpb.
 Tpm
 Bateria
 Ganzá
 Chacalá
 Pande
 Rico-fo.
 Trian
 Peaf.
 Bom.
 Pno
 Pv.
 Cv.
 Altos
 Cellos
 C.B.

via sacra
UNIS.

This is a handwritten musical score for a large ensemble. The score is written on aged, yellowed paper and is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Flta), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla), Saxophone (Sax B), Bassoon (Fog), Trumpet (Tp.), Trombone (Tpb.), and Timpani (Tpm). Below these is a section for the Bateria (Drum Set), which includes parts for Ganzá, Chacalá, Pande, and Rico-fo. The second system includes staves for Triangles (Trian), Percussion (Peaf.), Bombo (Bom.), Piano (Pno), Violin (Pv.), Viola (Cv.), Alto (Altos), Cello (Cellos), and Double Bass (C.B.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A handwritten note *via sacra* is present in the Trombone part, and *UNIS.* is written in the Cello part. The paper shows signs of wear, including a small tear at the top and some foxing.

Bop 43. 2801 JWA
1951. 12. 03

This page of a handwritten musical score, numbered 67, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Flta.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Sax. B.), and Bassoon (Fog.). The brass section consists of Trumpet (Tp.), Trombone (Tel.), and Trombone (Tpn.). The percussion section, labeled 'Bateria', includes Snare (sarrua), Chucalh, and Pand. The piano part (Pno) is marked 'sec. e sem pedal'. The string section includes Violin I (1ª V.), Violin II (2ª V.), Viola (Altos), Cello (Cello), and Double Bass (C. B.). Percussion instruments like Triangles (Triangulo) and Bells (Ppato) are also indicated. The score is written in a single system with multiple staves, showing complex rhythmic patterns and melodic lines.

2000.12.2001 JUN
10.11.09

This page of a handwritten musical score, numbered 68, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Flta), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tbn.). The string section consists of Violin (Viol), Viola (Viola), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.). The percussion section includes Timpani (Timp), Snare Drum (Cassa), Bass Drum (Basso), and a set of Bongos. A section labeled 'Batteria' includes the Tambora (Tambora), Chucula (Chucula), and Pandeiro (Pandeiro). The score is written in a single system with multiple staves. It includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, and *div*. Performance instructions like *ritardando* and *trasto* are present. The bottom of the page contains the handwritten text 'Ecop 143 2901 JV H' and '01.15.78'.

This page of a handwritten musical score, numbered 69, features a variety of instruments. The woodwind section includes Flute (Flto), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla), and Bassoon (Sax. B.). The brass section consists of Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), and Tuba (Tuba). The percussion section includes a Drum (Bateria) with parts for Chuchú and Aca-Ra, a Triangle (Triángulo), and a Snare Drum (Palo). The string section includes Piano (Pno.), Violin (V.), Viola (V.), Alto (Alto), Cello (Cello), and Double Bass (C.B.). The score is written in a single system with multiple staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The music includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Performance markings like 'Accol' and 'rit' are present. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

2009-12-22 09:47
Cl. 10. 21. 2009

Fla.
Ob.
Cla.
Fag.
Tr.
Teb.
Tpn.
Batteria
Piano
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
C.B.

Arco
Pizz

Bono IS 2921 J 177
18/16 15-18

Fla
Ob.
Cla.
Sax.
Fag.
Tp.
Tob.
Tim.
Batteria
Pno.
1^a V.
2^a V.
Vla.
Cell.
C.B.

Chuch^o
Rico-Rico

Arco
Pizz.
mf

2000-15-2821 JUN 10 12-11

A handwritten musical score on aged paper, page 75. The score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, there are five empty staves. Below them, the woodwind section includes Flute (Flta.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), and Saxophone (SAX B.). The strings section includes Flute (Flta.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tob.), and Timpani (Tpm.). The percussion section (Batteria) includes Chugilre and Aco-Pico. The piano (Pno) part is written in a grand staff. The string quartet section includes Violin I (1^{va}), Violin II (2^{va}), Viola (Vcl), and Cello (Cell.). The double bass (C.B.) part is at the bottom. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'Acca' and 'Pizz.'. The paper shows signs of age, including some staining and a small tear at the bottom left.

2000.15.2221 JV7
01/04.12.75

Flu
Ob.
Cla.
Fag.
Tp.
Tob.
Tm.
Perc.
Viol.
Viola
Cell.
C.B.

Chuchl
Pico-pico

ARCO
Pizz

Ecod: 16. 9201 Junt
101. 16. 78

This page of a handwritten musical score, numbered 75, contains the following parts and markings:

- Flute (Fla.):** Melodic line with slurs and ties.
- Oboe (Ob.):** Melodic line with slurs and ties.
- Clarinet (Cla.):** Melodic line with slurs.
- Saxophone 3 (Sax-3):** Rested.
- Bassoon (Fag):** Rested.
- Trumpet (Tp):** Rested.
- Tuba (Tub.):** Rested.
- Timpani (Tm):** Rhythmic pattern of eighth notes.
- Bateria:** Includes a *chuchú* (chacha) and a *900-900* (900) rhythm.
- Piano (Pno):** Accompanying texture with chords and moving lines.
- Violin 1 (1^{va}):** Melodic line.
- Violin 2 (2^{va}):** Melodic line.
- Viola (Altos):** Melodic line.
- Celli (Cell):** Melodic line with slurs.
- Double Bass (C.B.):** Melodic line with slurs and dynamics *Acc* and *Pizz*.

© 1900 H. PRIGER

04.12.79

Fla
Ob.
Cla.
Fag.
Tp.
Tbn.
Perc.
Pno.
Vn. I
Vn. II
Vla.
Cell.
Cb.

Chacabuco
Reco-Reco

Arco
Pizz

14
15
16

Mus. 13.09.1917
17.11.17

A handwritten musical score on aged paper, page 77. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flta (Flute), Ob. (Oboe), Cla. (Clarinet), Sax. 3 (Saxophone 3), Fag. (Bassoon), Tp. (Trumpet), Tcb. (Trombone), Ton. (Tuba), and a section labeled 'Bateria' (Drum) which includes 'Chuculn' and 'Pco-Pco'. Below these are staves for 'Prco.' (Percussion), '1^{va}' (Violin I), '2^{va}' (Violin II), 'Alto.' (Viola), 'Cell.' (Cello), and 'C.B.' (Double Bass). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'spz' and 'Arco'. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

2000-13. 2301 JVI

01.12.78

Fla
Ob.
Cla.
Fag.
Fag.
Tp.
Tbn.
Tim.
Bateria
Craque
Taco-taco.
Vno.
Vla.
Vla.
Vcllo.
Cb.

2000 41. 29 01 307
Vol. 12. 87

Fla. -

Ob. -

Cl. -

Bas. -

Trp. -

Tbn. -

Trp. *mf*

Tbn. *mf*

Chimes

Ac. Acc.

Tim. *mf*

Snare *mf*

B. Dr. *mf*

Pno

V. *ritardando*

V. *ritardando*

V. *ritardando*

Cell. *Arco*

C. B. *Pizz*

ritardando

ritardando

ritardando

Arco

Pizz

Arco

Pizz

Bobbins 2221 - JYM
101.12.28

A handwritten musical score on aged paper, page 82. The score is arranged in a vertical stack of staves. At the top are three empty staves. Below them are staves for Flute (Flta), Oboe (Ob), Clarinet (Cla), Bassoon (Fag), Trumpet (Ta), Trombone (Tb), and Piano (Pno). The Piano part includes markings for 'Chacabuco' and 'poco-rca.'. Below the Piano staff are staves for Timpani (Tm), Snare Drum (Piat), and Bass Drum (Bom). The Snare and Bass Drum parts have markings for 'ferangi' and 'Piatto'. Below these are staves for Violin I (V1), Violin II (V2), Viola (Alto), Cello (Cell), and Double Bass (C.B.). The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

© 1900-15. 2381, J.V.M.

1911.11.12

Handwritten musical score for orchestra and strings, page 93. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is marked "pianissimo" and "dolce".

Fla. *pianissimo*

Ob.

Cl.

Bass.

Fag.

Tr.

Tob.

Trp.

Bateria *rit.*

Viol. I *poco*

Viol. II *poco*

Viola *poco*

Cell.

C.B.

2900 11.22.21 JVH
C. 11. 11. 11

a poco *allarg.*

Prim.
 Ob.
 Cla.
 Sax.
 Trg.
 Tr.
 Tel.
 Tbn.
 Chualh.
 Pco. Pca.
 Bateria

a poco *allarg.*

Cel.
 Prm.
a poco *allarg.*

1.
 2.
 Altos
 Cell.
 C.B.

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into systems. The top system includes staves for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone), brass (Trumpet, Trombone, Tuba, Euphonium), and percussion (Toms, Chalmers, Congas, Snare, Bass). The middle system features a Cello and Double Bass staff. The bottom system includes staves for Violin I, Violin II, Alto, Cello, and Double Bass. The score is marked with 'a poco' and 'allarg.' (rallentando) throughout. The notation includes various rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs in the woodwinds and eighth-note patterns in the strings and percussion.

2000.10.2501.3V.4
1991.10.19

Handwritten musical score for page 85. The score is arranged in systems for various instruments. The top system includes Flute (Flm.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cla.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tob.), and Timpani (Tpn). The woodwinds and strings play a melodic line with dynamics *dim*, *e*, and *allarg.*. The percussion section includes a snare drum (chudh) and a tom-tom (to-tto). The bottom system includes Cello (cell.), Piano (pno.), Violin I (1^a V.), Violin II (2^a V.), Viola (Vcllo), Cellist (Cell.), and Double Bass (C.B.). The piano part features chords and arpeggios with dynamics *dim*, *e*, and *allarg.*. The strings play a rhythmic pattern. The bottom of the page contains the number 220046.238134 and the date 1915.

Handwritten musical score for orchestra and strings, page 86. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet, Saxophone, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. It features dynamic markings like "poco" and "a poco" and includes a section for "Balletta" with "Chitarra" and "Poco Poco".

2000.13.2921 JUN

This page of a handwritten musical score, numbered 87, contains the following parts and markings:

- Flute (Fl.)**: Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Oboe (Ob.)**: Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Clarinet (Cla.)**: Treble clef, mostly silent.
- Saxophone (Sax.)**: Treble clef, mostly silent.
- Bassoon (Fag.)**: Bass clef, mostly silent.
- Trumpet (Tp.)**: Bass clef, mostly silent.
- Tuba (Tub.)**: Bass clef, mostly silent.
- Tam-tam (Tam.)**: Bass clef, mostly silent.
- Batteria (Drum Set)**: Includes parts for *Grancassa* (snare), *Chiacchiera* (cymbal), *Pande* (tom), and *Co-cco* (hi-hat). The snare and cymbal parts have dynamic markings like *mf* and *f*.
- Pedal Basso**: Bass clef, mostly silent.
- Celli (Cel.)**: Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- Piano (Pno.)**: Bass clef, playing chords and a melodic line with slurs. Includes the marking *g. abasso*.
- 1st V.**: Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- 2nd V.**: Treble clef, playing a melodic line with slurs. Includes the marking *zuffis.*
- Alto (Alto)**: Treble clef, playing a melodic line with slurs.
- Celli (Cel.)**: Bass clef, playing a melodic line with slurs.
- C. B.**: Bass clef, playing a melodic line with slurs.

Vocal parts (1st V., 2nd V., Alto, Cel., C. B.) include the word *haem* written below the notes. The score is written on aged, yellowed paper with some staining and a small tear at the top left.

MILNER 1917

Fla. *Flauta*

Ob.

Cl.

Sax.

Fag.

To.

Tel.

Tpn.

Bateria

T. Bateria
 Chuz. Bateria
 Bateria
 Bateria
 Bateria

Ped. Bateria *(pedal) com Vassourinha de metal*

Cel.

Pno.

1^o V.

2^o V.

3^o V.

Cell.

C.B.

UNIS

UNIS

UNIS

João Antônio Costa

2004 JUN