

## ASPECTOS IDIOMÁTICOS NA FANTASIA PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA DE HEITOR VILLA-LOBOS

**Hugo Vargas Pilger**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

PPGM – Mestrado em Música

Práticas Interpretativas

*SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical*

### **Resumo**

Este artigo se insere na linha de pesquisa de Teoria e Prática da Execução Musical e tem como objetivo analisar alguns dos recursos idiomáticos do violoncelo usados por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em sua *Fantasia para Violoncelo e Orquestra* (1945), além de apresentar fatos relevantes sobre essa obra, no intuito de contextualizá-la dentro do repertório para este instrumento. Recorreu-se, como método de estudo, à análise de partituras manuscritas e editadas, bibliografia específica, depoimentos, artigos, reportagens, além do estudo comparativo com outras obras para violoncelo de outros compositores (e do próprio Villa-Lobos), que utilizaram recursos idiomáticos idênticos ou semelhantes. Como resultado desse trabalho, este pesquisador constatou que o compositor usou para o violoncelo muitos dos elementos que também aparecem em suas obras para outros instrumentos de cordas como, por exemplo, o violino e o violão, tendo com recorrência e diversificação as cordas soltas, *glissandos*, acordes de três ou quatro sons, além de recursos composicionais como o uso de padrões simétricos de sons baseados na disposição de teclas brancas e pretas dos instrumentos de teclado. Ao se analisar mais profundamente a obra, percebe-se que a escrita vem de um compositor que conhecia muito bem as possibilidades do instrumento. Nada que ele escreveu para o violoncelo pode ser considerado impossível de se executar, mesmo que em certas obras o nível de complexidade seja alto. Trata-se de uma obra que, por seu valor, deveria ser apresentada com mais frequência, não se justificando suas raras execuções e gravações.

**Palavras-chave:** Villa-Lobos; fantasia; violoncelo.

### **Introdução**

Heitor Villa-Lobos é possivelmente o compositor do século XX que mais escreveu para o violoncelo. Ainda assim, são muito mais comuns trabalhos que tratam da importância da obra de Villa-Lobos para violão, piano, orquestra, do que para violoncelo. Villa-Lobos era violoncelista, portanto, conhecia o instrumento muito detalhadamente. Ao observarmos programas de concertos em que ele atuou como violoncelista, percebemos que, pelo nível técnico das peças, ele devia, se não tocar muito bem, conhecer a fundo as possibilidades e limitações do instrumento. Numa das poucas citações sobre o Villa-Lobos violoncelista, não temos um relato muito favorável, pois como



**I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

consta em carta a Manuel Bandeira, Mário de Andrade escreve o seguinte sobre um recital de Villa-Lobos em 1930:

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

Podemos deduzir com isso que ou ele não estava em forma com o instrumento ou realmente não tocava bem. De qualquer maneira, tocar bem ou não um instrumento, não impede de conhecê-lo a fundo. E Villa-Lobos conhecia muito bem o violoncelo, sendo este fator decisivo quanto à contribuição do compositor ao idiomatismo do instrumento.

A palavra “idiomático” vem do grego (*idiomatikós*), que significa “particular”, “especial”. Ao trazer esse conceito para a linguagem instrumental, podemos entender por idiomatismo de um instrumento tudo o que lhe é particular, daí a linguagem idiomática de um trombone diferir bastante da de um piano que, por sua vez, difere bastante da de um violão. Mesmo ao se analisar instrumentos de uma mesma família como o violino, a viola e o violoncelo, percebem-se traços particulares, ainda que muitas vezes possam ser deveras semelhantes. A linguagem idiomática de um instrumento se desenvolve de acordo com o tratamento que os compositores dispensam a esse instrumento em suas composições, portanto, ela evolui constantemente. No caso específico de Heitor Villa-Lobos podemos afirmar que ele trouxe contribuições importantíssimas à consolidação da linguagem idiomática do violoncelo, além de compor obras para conjuntos de oito violoncelos, (sem deixar de mencionar a *Fantasia Concertante para Orquestra de Violoncelos*), contribuindo para a definitiva implantação dessa formação. Além da questão técnica do idiomatismo, Villa-Lobos estava engajado em mostrar uma nova música brasileira, uma música que veio a cortar o cordão umbilical que tinha com a música europeia. Andrade afirma que, embora no movimento modernista (no qual podemos incluir Villa-Lobos):

(...) se integrassem nele figuras e grupos preocupados de construir, o espírito modernista que avassalou o Brasil, que deu o sentido histórico da inteligência nacional desse período, foi destruidor. Mas esta destruição, não apenas continha todos os germes da atualidade, como era uma convulsão profundíssima da realidade

brasileira. O que caracteriza esta realidade que o movimento modernista impôs, é, a meu ver, a fusão de três princípios fundamentais: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional (ANDRADE, 1942 p. 45).

Na *Fantasia para Violoncelo e Orquestra*, Villa-Lobos se mostra bastante meticuloso no que se refere à modernidade, imprimindo na obra sonoridades até então pouco usuais, chegando até a escrever um solo para o recém inventado *novachord*, que veio a ser um dos primeiros sintetizadores. Sobre a capacidade criadora de Villa-Lobos, José Maria Neves afirmou:

Já nas primeiras obras da época do “Amazonas”, Villa-Lobos traçou as linhas gerais que ele deveria seguir por mais cinquenta anos de intensa atividade criadora: o emprego de temática de origem popular e folclórica, a criação de clima sonoro que lembra a música do povo, a incessante busca de novos recursos técnicos e expressivos, com a recusa radical de todas as fórmulas (inclusive aquelas encontradas por ele mesmo), tudo isso formando uma linguagem fortemente pessoal (NEVES, 2008, p. 45).

Villa-Lobos, no momento em que passa a transgredir e subjugar a arte europeia, começa a alçar vãos mais altos no que se refere ao idiomatismo, não só do violoncelo, como também em relação a todos os instrumentos para os quais compôs.

No plano orquestral, destacam-se contrastes entre texturas de grande densidade e episódios concertantes, choques politonais entre diferentes naipes, duplicações e triplicações de temas em registros e timbres diferentes, o uso de *glissandi* como enriquecimento da massa sonora, a exigência de virtuosismo instrumental, o uso da voz com função instrumental e o emprego freqüente de instrumentos vernáculos brasileiros, assim como a assimilação à orquestra de instrumentos de uso pouco correntes. Sob o plano formal, a insistência do estilo rapsódico é marcante (NEVES, 2008, p. 46).

Ao se analisar a obra do ponto de vista idiomático, observa-se uma incrível semelhança em suas contribuições com as dadas por ele ao violão, mesmo que Villa-Lobos não tenha dedicado ao violoncelo uma série de *Estudos e Prelúdios* como escreveu para o instrumento dedilhado. Nessas obras, o compositor trata muitas vezes, de maneira isolada, um determinado recurso técnico, e cada um deles, invariavelmente, trará alguma contribuição idiomática ao instrumento. No violoncelo, temos que buscar essas contribuições diluídas em suas diversas obras. Muito se especula a respeito da consciência ou não que Villa-Lobos teve ao compor sua música, mas em entrevista realizada em 24/08/2009, o maestro Alceo Bocchino, que conviveu intensamente com o compositor brasileiro desde 1946 até o ano de sua morte em 1959, afirma que tudo era premeditado. Observando atentamente a *Fantasia*, pode-se perceber que Villa-Lobos usa os recursos técnicos do violoncelo, que refletem no seu idiomatismo, de forma original e consciente.

### ***Fantasia para Violoncelo e Orquestra de Heitor Villa-Lobos***

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, fantasia é uma "composição cuja forma varia largamente entre livre e improvisatória até uma estrutura mais estritamente contrapontística e mais ou menos seccionada" (tradução nossa). Na *Fantasia para Violoncelo e Orquestra*, o que se percebe, especialmente no terceiro movimento, são exatamente essas ideias. Em inúmeras obras do compositor encontramos essa nomenclatura, deixando transparecer que ele se sentia confortável em trabalhar num modelo segundo o qual sua fértil inventividade podia fluir sem muitas limitações. Aliás, são nas obras de menor rigor formal que Villa-Lobos se mostra por inteiro, como observamos nas *Bachianas*, nos *Choros*, nas peças curtas, dentre outras.

É surpreendente constatar que mesmo entre os violoncelistas, a *Fantasia para Violoncelo e Orquestra* composta a pedido de Walter Burle-Marx e dedicada ao maestro Serge Koussevitzky, é pouco conhecida e raramente estudada ou executada. Um dos fatores que contribuem para essa situação é que, apesar de editada a parte solista e redução de piano pela Associated Music Publishers de Nova Iorque, as partes de orquestra ainda não foram editadas comercialmente. Até o presente, há somente uma edição realizada por este pesquisador no ano de 2008 e já disponível no Museu Villa-Lobos. Há uma edição comercial no prelo, sendo preparada pelo maestro Roberto Duarte. A discografia da obra também é escassa e a dificuldade técnica pode desestimular possíveis intérpretes.

O violoncelista Antonio Meneses, que já executou inúmeras vezes a obra e fez uma das duas gravações disponíveis comercialmente no mundo, ao falar sobre a *Fantasia*, afirma o seguinte: "é uma peça esquecida que deveria fazer parte do grande repertório do violoncelo. É talvez a melhor obra que Villa-Lobos fez para esse instrumento, simplesmente sensacional" (Entrevista concedida a Eduardo Fradkin de *O Globo*, 2009).

Em relação à dificuldade técnica da *Fantasia*, Valdinha Barbosa cita a seguinte informação sobre a estreia da obra:

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

A obra já começa explorando um dos principais e mais tradicionais elementos idiomáticos do violoncelo: o *cantabile*. "Durante muitíssimo tempo, o violoncelo foi um meio preferencialmente *cantabile*" (Tradução nossa) (CASELLA; MORTARI, 2007, p.179). Ao longo de toda a obra, Villa-Lobos usa com insistência os registros graves inclusive em *cantabile*, geralmente em diálogos de contrabaixos e contrafagote com o violoncelo solista (figura 1), numa possível homenagem ao contrabaixista Koussevitsky.



**Figura 1.** *Fantasia para Violoncelo e Orquestra* de Villa-Lobos, 1º mov., c. 15-20.

A obra apresenta também muitos *glissandos* e, segundo Paul Bazelaire, “o *glissando* é uma mudança de posição voluntariamente lenta com o fim de expressão.” (tradução nossa) (BAZELAIRE, 1952 p. 77). Iberê Gomes Grosso afirma que a mudança de posição é “um dos mais importantes problemas violoncelísticos” (GROSSO, 1949 p. 5). Portanto, para realizarmos um *glissando* de maneira satisfatória, a mudança de posição tem que ser precisa, e para que isso aconteça, esse elemento idiomático precisa de um fino controle por parte do executante. Villa-Lobos sabia que, ao usar cordas soltas, estaria fazendo vibrar amplamente o instrumento e, por conseguinte, aumentando o seu volume sonoro (figura 2), ajudando na equalização de sua rica, mas muitas vezes pesada orquestração. Humberto Amorim (2009) chama a atenção para esse recurso também amplamente usado no violão. Observa-se ainda o uso de uma digitação similar intercalada pelas cordas soltas (figuras 2 e 3) como o próprio Villa-Lobos já havia usado em outras obras como, por exemplo, no segundo movimento dos *Choros Bis*. Villa-Lobos também usa um recurso já amplamente explorado por outros compositores e por ele mesmo, mas que sem dúvida é um elemento idiomático natural do violoncelo: os acordes de três ou quatro sons (figura 2). Esse recurso traz, além de uma harmonia mais rica, um considerável aumento de volume sonoro.



**Figura 2.** Uso de cordas soltas, acordes de três e quatro sons e digitação similar na *Fantasia...* de Villa-Lobos, 1º mov., c. 80-93.



**Figura 3.** Uso de cordas soltas e digitação similar nos *Choros Bis* de Villa-Lobos, 2º mov. *Lent - Animè*, c. 17-21.

A técnica de um determinado instrumento se desenvolve na maioria das vezes por causa de compositores que, ao escreverem suas obras, transcendem o limite até então estabelecido e aceito pelos executantes. Isso muitas vezes acontece devido ao fato de o compositor conhecer demais ou de menos os instrumentos. No primeiro caso, ele escreve conscientemente por saber ser possível tal solicitação, já no segundo, é exatamente a falta de conhecimento que faz com que ele ultrapasse a barreira até então aceitável, contribuindo às vezes, sem saber, para o desenvolvimento técnico do instrumento em questão, porém não é o que se espera. Quando um compositor escreve para um instrumento que não domina, geralmente ele se associa a algum executante para que este lhe forneça os dados necessários sobre as possibilidades do instrumento. Desse caso temos históricos exemplos como o de Johannes Brahms e o violinista Joseph Joachim. Mas temos mais um caso a ser analisado: o compositor que conhece um determinado instrumento e, ao compor, usa outro como referência. Muitas vezes torna-se fácil identificar, por exemplo, quando um compositor, ao escrever uma peça para violoncelo, deixa transparecer certo “sotaque” pianístico. O caso do segundo movimento da *Fantasia* é um pouco mais complexo, pois embora Villa-Lobos tivesse todas as credenciais necessárias para escrever dentro de uma linguagem violoncelística, parece optar por trazer a esse movimento um sotaque pianístico que confere especial dificuldade ao executante (figura 4). Ao se tocar a parte do violoncelo solo ao piano, podemos perceber em alguns momentos um padrão de digitação bem como o uso sistemático das teclas brancas e pretas, já amplamente observado por pesquisadores como Jamary Oliveira (1984) e Roberto Duarte (2009).



**Figura 4.** Trecho baseado em padrões de teclas brancas e pretas na *Fantasia...*, 2<sup>o</sup> mov., c. 4-12.

Em razão dessa técnica de composição, alguns elementos pouco usados durante a vida de um violoncelista aqui são solicitados com insistência. É o caso, por exemplo, do uso do 4<sup>o</sup> dedo em posição de *capotasto*. Na literatura do violoncelo em geral, ao se chegar à posição de *capotasto*, o 3<sup>o</sup> dedo assume o papel que o 4<sup>o</sup> exercia até então por uma simples questão: o ângulo da mão muda. Ao se levantar o cotovelo e mudar o ângulo da mão para que o polegar alcance as cordas que serão abaixadas como se fosse uma pestana, o 4<sup>o</sup> dedo naturalmente deixa de alcançar a corda. Para que isso volte a acontecer, o executante precisa levar o braço em direção ao espelho do violoncelo, interferindo na angulação dos outros dedos, que passam a ter uma posição não tão confortável quanto desejado. Nikola Chakalov escreve:

A colocação normal da mão nas posições com polegar torna-se inconveniente a utilização do 4<sup>o</sup> dedo. A marcação habitual (0-3) das configurações com polegar confere à mão uma posição característica que se distorce radicalmente se tentarmos fazer o uso do 4<sup>o</sup> dedo. O pequeno tamanho deste dedo nos obriga a inclinar a mão em direção ao cavalete até conseguir que o 4<sup>o</sup> dedo possa pressionar a corda. Com esta nova posição da mão, torna-se possível a utilização do 4<sup>o</sup> dedo, mas provoca simultâneas dificuldades evidentes na colocação dos três dedos intermediários (1, 2 e 3) no qual limita consideravelmente o interesse do uso do 4<sup>o</sup> dedo na posição de polegar (tradução nossa) (CHAKALOV, 2004 p. 43).

Nesse movimento não há como evitar: o executante precisa usar o quarto dedo. Curiosamente, ao se deparar com uma situação dessa natureza, a insistente prática da posição de exceção passa a ser percebida como normal, incorporando-se naturalmente à técnica do instrumento. Enfim, a técnica se desenvolve e, juntamente com ela, o idiomatismo do instrumento.

O terceiro movimento se inicia com uma escala descendente em tercinas de colcheias nas cordas por dois compassos, preparando a entrada em *cantabile* do solista, com um acompanhamento que, pela primeira vez na obra, traz uma influência explícita da música brasileira, mais precisamente, da música urbana, que era a música com a qual Villa-Lobos mais se identificava. O ritmo que aparece nas cordas sugere uma marcha rancho e é de uma força arrebatadora (figura 5). Mais uma vez a parte grave da orquestra assume papel importante.

The image shows a musical score for the third movement of Villa-Lobos's *Fantasia...*. The score is for a solo cello and a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass). The tempo is marked 'Allegro espressivo'. The solo cello part features a descending scale in triplets of eighth notes. The string quartet provides a rhythmic accompaniment with a similar triplet pattern. The score is written in G major and 3/4 time.

Figura 5. *Fantasia...* de Villa-Lobos, 3º mov., c. 1-7.

Talvez o uso das cordas soltas seja o principal artifício usado por Villa-Lobos para contribuir com o idiomatismo do violoncelo. E isso só poderia vir de um compositor que tocava instrumentos de cordas (violão e violoncelo), pois a escrita que evidencia esse recurso não faz o menor sentido num piano, por exemplo. A relação com o violão é, na verdade, maior do que se imagina, sendo a recíproca verdadeira. Além dos recursos serem semelhantes, pois estamos tratando de instrumentos de cordas, Villa-Lobos usou uma escrita em que um remete ao outro. Vemos por exemplo no primeiro movimento das *Bachianas n.º 5, Ária – Cantilena*, que é escrita para oito violoncelos e soprano, uma clara citação de rodas de seresteiros, onde os ponteiros dos violonistas são transcritos nos *pizzicatos* dos violoncelos. Ao analisarmos, por exemplo, o *Prelúdio 1* para violão solo, podemos perceber a voz grave do violoncelo querendo brotar das cordas desse instrumento dedilhado. Algumas vezes, Villa-Lobos usa mais de um recurso ao mesmo tempo e vai mais longe, sintetiza os dois instrumentos — violoncelo e violão — numa única passagem, unindo *pizzicatos* com uso de arco (Figura 6). Este recurso, na verdade, não foi inventado por Villa-Lobos, pois podemos ver o recurso sendo empregado no segundo movimento do *Concerto em Si Maior* de

Antonin Dvorak Op. 104, na *Sonata Op. 119* de Prokofiev ou no terceiro movimento do *Trio em Dó Maior Op. 87* de Brahms. Porém, Villa-Lobos o usa mais apropriadamente, dando a impressão muitas vezes de que há um segundo instrumento tocando junto.



**Figura 6.** Uso simultâneo de *pizzicato* e arco na *Fantasia...* de Villa-Lobos, 3º mov., c. 39-42.

### Conclusão

O idiomatismo do violoncelo foi muito enriquecido com as contribuições de Heitor Villa-Lobos. O fato de ele ter sido violoncelista lhe deu bagagem suficiente para inovar com consciência e responsabilidade. Se o repertório do piano se enriqueceu com as obras de compositores pianistas como Beethoven, Chopin e Rachmaninoff, o do violoncelo deve muito a Heitor Villa-Lobos. Além dos recursos idiomáticos analisados neste artigo, Villa-Lobos trouxe outras contribuições idiomáticas para o violoncelo em obras como seus dezessete quartetos de cordas, onde o uso de cordas duplas é constante, principalmente no crítico intervalo de quintas justas. O executante então precisa adaptar sua execução a esta escrita complexa no que diz respeito ao controle de afinação, sem falar da sobrecarga que a mão esquerda recebe, sendo o uso de pestana inevitável. Podemos também citar outro recurso idiomático, que é usado no segundo movimento dos *Choros Bis*, onde Villa-Lobos pede que o violoncelista executante cruze a corda Sol por cima da corda Ré do seu instrumento, na altura da quarta aumentada (Ré bemol-2 da corda Sol e Sol sustenido-2 da corda Ré), para que ao tocá-las com *pizzicatos*, resulte um som de tambor. E para finalizar, possivelmente o exemplo mais famoso é o final do quarto movimento das *Bachianas Brasileiras nº 2, O Trenzinho do Caipira*, onde os violoncelos da orquestra “freiam” o trem com dois harmônicos, um soando a nota Si-3 e o outro o Dó sustenido-5, tocados simultaneamente e contendo a seguinte informação de rodapé: “estes harmônicos devem soar ásperos e mal sonoros”. Acreditamos que Villa-Lobos usufruiu durante toda sua vida de compositor, as experiências que ele teve ao estudar a fundo o violoncelo, pois com toda a certeza, recursos como estes não acontecem por acaso.

## Referências bibliográficas

- AMORIM, Humberto. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1958.
- \_\_\_\_\_. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- BARBOSA, Valdinha. *Iberê Gomes Grosso, dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2005.
- BAZELAIRE, Paul. *Pédagogie du Violoncelle*. Paris: Durand, 1952.
- BOCCHINO, Alceo. Entrevista concedida a Hugo Vargas Pilger no Centro de Letras e Artes do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. Rio de Janeiro, 24/08/2009. MP3 (35 min).
- BRAHMS, Johannes. *Trio für Pianoforte, Violine und Viloncell Op. 87*. Berlin: N. Simrock, 1883.
- CASELLA, Alfredo; MORTARI, Virgilio. *La Técnica de La Orquesta Contemporanea*. Tradución de A. Jurafsky. Buenos Aires: Melos, 2007.
- CHAKALOV, Nikola. *La digitación em el violonchelo*. Traducción de Miquel Bernadó. Cornellà Del Llobregat, España: Idea Books, 2004.
- DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou? Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor, 2009.
- DVORAK, Antonin. *Konzert für Violoncello und Orchestra h-moll Op. 104*. Wiesbaden-Leipzig: Breitkopf [s.d.].
- FANTASIA. In: FIELD, Christopher. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980, v. 6, p. 380-392.
- FRADKIN, Eduardo. O violoncelo é hobby. *O Globo*. Rio de Janeiro, 29 mar. 2009. Segundo Caderno.
- GROSSO, Iberê Gomes. *O "Demanché" no Violoncelo*. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1949. Tese de Livre Docência.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- OLIVEIRA, Jmary. Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device. *Revista de Música Latino-Americana* V, nº 1 (Spring-Summer). Austin: University of Texas Press, p. 33-47, 1984.
- PROKOFIEFF, Serge. *Sonata Op. 119*. Hamburg: Sikorski [s.d.].
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Bachianas Brasileiras nº 5*. New York: Associated Music Publishers, 1947.
- \_\_\_\_\_. *Dois Choros Bis*. Paris: Max Eschig, 1929.
- \_\_\_\_\_. *Fantasia para Violoncelo e Orquestra*. Manuscrito, 1945.
- \_\_\_\_\_. *O Trenzinho do Caipira*. Manuscrito, 1930.
- \_\_\_\_\_. *Prelúdio nº 1*. Manuscrito, 1940.
- \_\_\_\_\_. *Quartetos de Cordas 1-17*. Manuscrito, 1915-1957.